

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO PAULO
ESCOLA DE FILOSOFIA,
LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

ROBSON JOSÉ DA SILVA

UTOPIA DA ESCRITA E IMAGINAÇÃO DISTÓPICA NA
OBRA DE JOSÉ SARAMAGO

GUARULHOS

2019

ROBSON JOSÉ DA SILVA

**UTOPIA DA ESCRITA E IMAGINAÇÃO DISTÓPICA NA
OBRA DE JOSÉ SARAMAGO**

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado como exigência parcial para
obtenção do título de Bacharel em Ciências
Sociais à Escola De Filosofia, Letras e
Ciências Humanas da Universidade
Federal de São Paulo – Campus Guarulhos.

Orientadora: Prof.^a Dra. Ana Lúcia de
Freitas Teixeira

GUARULHOS

2019

Ficha catalográfica

Silva, Robson José da. Utopia da escrita e imaginação distópica na obra de José Saramago/ Robson José da Silva. - 1999.
100 fls.

Trabalho de conclusão de curso (graduação em Ciências Sociais) –
Universidade Federal de São Paulo, Escola de Filosofia, Letras e Humanas,
1999.

Orientadora: Prof.^a Dra. Ana Lúcia de Freitas Teixeira
Utopia of writing and dystopian imagination in José Saramago's work

1. José Saramago 2. Literatura e sociedade 3. Teoria Crítica. I. Teixeira,
Ana Lúcia de Freitas. II. Trabalho de conclusão de curso (graduação em
Ciências Sociais) – Universidade Federal de São Paulo, Escola de Filosofia,
Letras e Humanas. III. Título.

ROBSON JOSÉ DA SILVA

**UTOPIA DA ESCRITA E IMAGINAÇÃO DISTÓPICA NA
OBRA DE JOSÉ SARAMAGO**

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado como exigência parcial para
obtenção do título de Bacharel em Ciências
Sociais à Escola De Filosofia, Letras e
Ciências Humanas da Universidade
Federal de São Paulo – Campus Guarulhos.

Prof.^a Dra. Ana Lúcia de Freitas Teixeira

Universidade Federal de São Paulo

Universidade Federal de São Paulo

Resumo

O presente trabalho monográfico se propõe a analisar os livros *O conto da ilha desconhecida*, o *Ano de 1993* e *Ensaio sobre a cegueira*, numa perspectiva teórico-metodológica direta e indiretamente associada à Teoria Crítica. A argumentação se desenvolve em diálogo com ensaios de Theodor Adorno a partir da temática e da elaboração formal das narrativas estudadas. As relações entre literatura e sociedade orientam toda a argumentação. Esta se apoia também nas interpretações realizadas pela crítica literária dedicada ao autor, bem como em seus próprios depoimentos e intervenções. A temática da utopia, transposta para a escrita (utopia da escrita), assim como a imaginação distópica são os ângulos temáticos privilegiados nos ensaios dedicados a cada uma das obras.

Palavras-chaves: José Saramago. Teoria Crítica. Literatura e sociedade. Utopia. Imaginação distópica.

Abstract

This monographic work intends to analyze the books *O conto da ilha desconhecida*, *O anos de 1993* and *Ensaio sobre a cegueira*, in a theoretical-methodological perspective directly and indirectly associated with the Critical Theory. The argumentation develops in dialogue with essays by Theodor Adorno from the theme and the formal elaboration of the narratives studied. The relations between literature and society guide the whole argument. It also relies on the interpretations made by the literary criticism dedicated to the author, as well as on his own statements and interventions. The theme of utopia, transposed into writing (utopia of writing), as well as the dystopian imagination are the privileged thematic angles in the essays dedicated to each of the works.

Keywords: José Saramago. Critical theory. Literature and society. Utopia. Dystopian imagination.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	7
CAPÍTULO I:	
Métodos e métodos – uma discussão.....	22
CAPÍTULO II:	
<i>O conto da ilha desconhecida – palimpsesto, utopia e aufklärung</i>	35
CAPÍTULO III:	
Literatura e experiência histórica em <i>O ano de 1993</i>.....	50
CAPÍTULO IV:	
Experimentação lírico-narrativa e imaginação distópica em <i>O ano de 1993</i>	64
CAPÍTULO V:	
Imaginação distópica, experiência histórica e aufklärung no <i>Ensaio sobre a cegueira</i>.....	78
CONCLUSÃO.....	95
REFERÊNCIAS BIBLIOGRAFICAS.....	97

INTRODUÇÃO

Objeto de estudo e objetivos da pesquisa

Este trabalho se propõe a analisar parte da obra do escritor português José Saramago, a saber, os livros *O conto da ilha desconhecida*, *O ano de 1993* e *Ensaio sobre a cegueira*, a partir de uma temática recorrente na ficção do autor. Esses livros se dividem entre os gêneros do conto, do poema em prosa e do romance. Como será possível observar nos capítulos destinados à análise das obras, essas categorias genológicas são constantemente subvertidas, conforme procedimentos metaficcionais que tendem a ampliar as possibilidades interpretativas dos textos literários.

Esta perspectiva metaficcional no trabalho do autor é a principal razão da escolha das obras e de sua leitura em conjunto nesta pesquisa: são momentos distintos de um projeto literário que se desenha, conforme estudiosos trazidos à discussão neste trabalho, desde os livros *O ano de 1993* (1975) e *Manual de pintura e caligrafia* (1977)¹. *1993*, texto lírico-narrativo, ocupa o centro desta investigação, pois remete às duas outras obras elencadas: o conto e o romance. O critério cronológico é secundário, embora se acentue o contexto histórico em que os livros foram escritos. A ordem de aparecimento dos livros seria, em todo caso: *1993*, *o Ensaio* e *O conto*. Um recorte que vai de 1975 a 1995, vinte anos de transformações em todos os setores da sociedade; transformações essas, entretanto, que não alteram verdadeiramente as condições estruturais que determinam os fenômenos que Saramago testemunha e denuncia por meio de suas obras.

O diálogo a ser estabelecido – objetivo primordial da pesquisa – decorre da temática utopia/distopia, conforme se expressa no projeto literário de José Saramago, e a possível interação da *forma* e da *imagem do mundo*² obtidas pelo autor português nas suas ficções com um conjunto de questões discutidas nos trabalhos e ensaios de Theodor Adorno, entre outros teóricos pertencentes à chamada Teoria Crítica. A análise das obras se apoia, em acréscimo, em interpretações desenvolvidas pela crítica literária, cujos pressupostos reúnem contribuições já

¹ Ao lado dos livros de crônicas, essas obras são apontadas pela crítica como fonte temática e formal dos livros escritos posteriormente. (SEIXO, 1999)

² A relação entre forma e representação se relaciona ao conceito de mimesis, sobretudo na perspectiva de Erich Auerbach. (AUERBACH, 2015) Associado à obra de Saramago, esse conceito pode contribuir para a compreensão particular do processo de transposição do real para o interior da obra e, por outro lado, servir de contraponto aos procedimentos metaficcionais. (ARNAUT, 2008)

decantadas de teorias formalistas e também das diversas perspectivas que aproximam ou integram literatura e sociedade.

O princípio que orienta a leitura de cada uma das obras decorre do que, nelas, se expressa de modo irreduzível e singular e, por esse motivo, dá forma e condensa um conjunto de problemas e interrogações crucias para a compreensão das sociedades contemporâneas na etapa atual do desenvolvimento do sistema capitalista. O ponto de vista da crítica literária (dos estudiosos e críticos aqui destacados) não objetiva neste contexto a valoração estética das obras, mas sim o reconhecimento de seu potencial de leitura das relações sociais e da sociedade. A hipótese subjacente, portanto, é que os textos literários, lidos e vividos como experiência de imaginação e reflexão, também leem o mundo e a sociedade, por meio dos universos possíveis que engendra ou elabora.

Utopia da escrita e imaginação distópica

Como já referido, a análise das obras parte da *forma* – do trabalho de elaboração estética executado pelo autor em cada um dos textos – e dos universos ficcionais resultantes da combinação desse trabalho formal com *a imagem do mundo* manifesta em cada narrativa. Argumenta-se que José Saramago transfere para a linguagem a mesma determinação que mobiliza suas personagens: a escrita do autor acompanha ou responde à utopia de suas criações. Daí resulta *uma utopia da escrita* ou uma *escrita utópica*, metaficcional por definição, e transgressiva em muitos sentidos.

Reconhece-se, em contrapartida, que Saramago não abandona muitos dos elementos estruturais que dão forma à narrativa de ficção tradicional: tempo cronológico ou psicológico, espaço tridimensional, caracterização das personagens e a onisciência do narrador. Suas obras se aproximam do romance realista moderno (suas inovações inclinam-se, não obstante, na direção do chamado realismo fantástico ou maravilhoso); os procedimentos em que se apoia, em muitos aspectos, confrontam a herança experimental da vanguarda histórica. O narrador de seus textos pode ser considerado, em alguns aspectos, anterior ao narrador do realismo do século XIX; por outro lado, compartilha muitas de suas características e, simultaneamente, desmascara seu artificialismo, por meio da ironia ou da paródia. Procedimentos metaficcinais e “pós-modernos”, como a crítica tem observado com frequência.

A respeito desse aproveitamento da tradição da narrativa realista (ou mimética), em oposição às muitas tentativas de ruptura praticadas pelos movimentos de vanguarda no século XX, vale a pena retomar a síntese apresentada por Anatol Rosenfeld para, em seguida, retomar

a caracterização da obra do autor português. Referindo-se ao romance do século XIX, a fim de demarcar suas diferenças com relação ao romance de vanguarda, em termos de experiência concreta e concepção do mundo, afirma o crítico:

a perspectiva, a plasticidade das personagens e a ilusão da realidade foram criadas por uma espécie de truque: o romancista, onisciente, adotando por assim dizer uma visão estereoscópica ou tridimensional, enfocava as suas personagens logo de dentro, logo de fora, conhecia-lhes o futuro e o passado empíricos, biográficos, situava-as num ambiente de cujo plano de fundo se destacavam com nitidez, realçava-lhes a verossimilhança (...) conduzindo-as ao longo de um enredo cronológico (retrocessos no tempo eram marcados como tais), de encadeamento causal. O narrador, mesmo quando não se manifestava de modo acentuado, desaparecendo por trás da obra como se esta se narrasse sozinha, impunha-lhe uma ordem que se assemelhava á projeção a partir de uma consciência situada fora ou acima do contexto narrativo. (ROSENFELD, 1976, p.91-92)

Essa descrição tem a consistência e a segurança que unicamente o distanciamento crítico e histórico faculta. Rosenfeld contempla os objetos de um museu, placidamente dispostos e destinados ao imediato reconhecimento por parte do visitante habitual ou mesmo de quem acaba de chegar. Trata-se do museu da narrativa de ficção tal como se apresenta no final do século XIX, após as obras de Dickens, Stendhal, Balzac, Tolstói, Pérez Galdós, Eça de Queirós, Flaubert, Dostoiévski e pouco antes do surgimento de Proust, Joyce, Woolf, Kafka e Beckett. Nestes últimos, tempo, espaço, personagens, enredo e a própria linguagem são lançados no vórtice por que passa a sociedade, a cultura, as concepções de mundo e a sensibilidade no século da guerra tecnológica, dos genocídios e da energia nuclear. Nesse ensaio, o crítico ainda declara:

É absurdo negar à arte tradicional o direito de vida, já que vastos setores do público lhe dão franca preferência. No entanto, tem-se diante dessas manifestações a impressão de que não fazem, por inteiro, parte do nosso tempo. É apenas na sua temática que tomam conhecimento das transformações da nossa época. Estas não atingiram ao âmago, às formas de expressão. Com os aviões de Santos Dumont ou dos irmãos Wright não se pode empreender o voo cósmico. (ROSENFELD, 1976, p.82)

Não há dúvida de que José Saramago retoma e reelabora os elementos técnicos e formais que estruturam o romance do século XIX e XX (e não apenas o romance, como este estudo demonstra). A descrição acima desses elementos contempla nitidamente as narrativas do autor, se excetuamos, é claro, o que nelas se expressa como intertextualidade e paródia. A forma que adota – ou a variedade de formas que impõe a cada obra – afasta-se, de fato, dos experimentos mais radicais (em conformidade com nosso tempo, segundo o crítico) das vanguardas do começo ou de meados do século. É preciso recordar, entretanto, que o autor português atravessa o século XX seduzido esteticamente e politicamente pelo surrealismo, influenciado pelo

neorrealismo, mas movido – como seus livros vão demonstrar seguidamente – por uma procura estética orientada pela experiência histórica e pelo compromisso ético e político. Saramago, por conseguinte, não ambiciona, retomando o símile usado por Rosenfeld, o voo cósmico, mas o mergulho na experiência histórica – do passado e da contemporaneidade – e para tanto, recordando o romance *Memorial do convento*, o autor português dá preferência à passarola – forma poética entre o símbolo e a alegoria – do padre Bartolomeu de Gusmão em oposição aos procedimentos mais radicais, os quais, desafortunadamente (ainda em conformidade com nosso tempo), também guardam a memória e a ameaça da barbárie conduzida em nome do progresso, do avanço científico e tecnológico.

Com relação a esse último ponto, podemos destacar a outra vertente que singulariza as criações do autor: a escrita utópica molda, com frequência, universos distópicos ou nos quais predomina *a imaginação distópica* do ficcionista. A ruptura seletiva e crítica com a experimentação e a adoção de formas inovadoras em outras direções aponta para esse posicionamento. A obra de Saramago se desenvolve, em síntese, neste espaço a um só tempo de ruptura e de adesão. Ruptura com *a tradição da ruptura*, típica das vanguardas históricas; e adesão à inesgotável possibilidade de comunicação do texto literário, mediante o emprego de procedimentos notadamente metaficcionais, além do compromisso ético-autoral já mencionado. Vale reafirmar, mediante *a utopia da escrita* e a construção de universos ficcionais enraizados na experiência histórica contemporânea; experiência, como veremos, de desamparo, perplexidade e distopia.

Utopias, “utopismo” e imaginação distópica

A noção de “utopia” (e sua contraposição, a “distopia”) remete-nos a obra do filósofo renascentista Thomas More, *Utopia*:

A palavra “utopia” passou a existir com a publicação do pequeno livro de More, em dezembro de 1516. More cunhou-a ao fundir o advérbio grego *ou* – “não” – ao substantivo *topos* – “lugar” – , dando ao composto resultante uma terminação latina. (...) “Nenhures” é uma ilha recém-descoberta, situada em alguma parte do novo mundo. O sentido que “utopia” veio a adquirir (...) – uma sociedade perfeita, ou sua descrição literária – afigura-se legítimo quando nos reportamos ao título completo do livro (...) “Sobre a Melhor Constituição de uma República e a Nova ilha de Utopia”. Os mesmos leitores helenistas (...) também encontrariam a sugestão desse significado no fato de a palavra ser um trocadilho com outro vocábulo composto grego, a *eutopía* – lugar “feliz” ou “afortunado”. (...) Mas, quando iniciamos a leitura do livro, a suposição plausível de que *Utopia* seja uma utopia vê-se rapidamente abalada. (LOGAN e ADAMS, 1999, p. XXIV)

A obra de More fornece uma série de elementos que serão retomados nas inúmeras releituras modernas de sua *Utopia*. A contraposição, presente na sociedade descrita pelo autor, entre aspectos agradáveis e racionais e formas repressivas de organização e administração das necessidades humanas, acabou associada aos regimes totalitários e aos modelos de bem-estar social surgidos no século XX; penetrou profundamente no imaginário moderno, em virtude dos avanços científicos e tecnológicos a partir da revolução industrial.

O livro de More é um exemplo de sátira filosófico-política e moralista, mas preserva um caráter enigmático que transcende suas motivações imediatas. A hipótese de que seja este o motivo de sua permanência na tradição do pensamento ocidental é bastante plausível. More produziu uma síntese, uma ponte entre o imaginário do passado remoto e o de períodos posteriores, e pode-se conjecturar que seu enigma, o que de fato permite sua atualização e adaptação a períodos sucessivos da história, esteja relacionado ao enigma da própria vida em sociedade: o que haveria de mais fundamental à existência humana do que o surgimento e manutenção das estruturas sociais?

Russell Jacoby, por outro lado, chama a atenção para a existência de um “utopismo” que remonta ao século VIII a.C., com Hesíodo, e sua obra *Os trabalhos e os dias*. (2007, p.73) A cultura greco-latina dá continuidade ao mito que descreve a História como tendo-se iniciado com uma idade de ouro e atingido, após sucessivas etapas de conflito e decadência, a idade de ferro, na qual os conflitos são exclusivamente humanos, aquém do mito e do mundo dos Deuses. Há uma tradição grega do que Jacoby chama de “utopismo”: após Hesíodo, Aristófanes e Luciano de Samósata compõem sátiras ou fantasias utópicas. O primeiro, na peça *As aves* (411 a.C.), imagina uma sociedade formada por homens e pássaros, a Cucolândia. Séculos depois, Luciano (125-192 d.C.), em sua *História verdadeira*, descreve sua viagem e chegada à Ilha dos bem-aventurados, lugar utópico por excelência, paraíso do bem-estar e da satisfação, onde não há envelhecimento, os rios são límpidos, o clima se mantém ameno numa eterna primavera e “os convidados, em seu momento de ócio, reclinam-se em leitos de flores e são servidos pelos ventos” (LUCIANO Apud JACOBY, 2007, p.78) Luciano constrói uma imagem platônica da existência humana. Conforme a tradição dos estudos literários, temos aí um tópos (*tópoi*), uma forma que percorre a história da literatura como um modelo. Para parte dos estudiosos, contudo, não haveria aí uma “utopia”, a não ser de um ponto de vista ampliado; o desejo de reforma ou de mudança seria o elemento definidor das utopias. (BRANDÃO, 2009, p.194). O que se verifica é que o tópos se modifica para expressar o que caracteriza cada época em particular: “O utopismo jocoso com uma mensagem séria voltou a florescer um milênio e meio mais tarde,

com More ou Rabelais, ambos aficionados por Luciano. Juntamente com Erasmus, More traduziu muitos dos diálogos de Luciano”. (JACOBY, 2007, p.78)

Mundos possíveis (prováveis e improváveis), ilhas desconhecidas, universos paralelos de bem-aventurança ou catastróficos são formas recorrentes que mobilizam a imaginação literária, política, sociológica, científica ou filosófica ao longo da História. Norberto Elias (ELIAS, 1982), ao se interrogar se as utopias literárias e científicas são capazes de influenciar as sociedades, reconhece que elas fazem parte das *configurações sociais*, acompanham o impulso que assegura o dinamismo da vida social. Esse autor explica a predominância das distopias (pesadelos ou sonhos de futuros sombrios) no século XX como um resultado da frustração coletiva quanto às promessas não realizadas do desenvolvimento científico e tecnológico.

O século XX seria o século das distopias, superando a Idade Média ou outras épocas. Se no passado os pesadelos e medos surgiam da impossibilidade de dominar a natureza, na modernidade, a partir de meados do século XIX, eles surgem cada vez mais dos efeitos inesperados ou do uso destrutivo e deliberado das ciências e da tecnologia. H.G. Wells, autor de ficção científica e de reflexões antecipatórias acerca da ciência, segundo Elias, foi o autor que mais nitidamente reconheceu a ambivalência das conquistas tecnológicas e científicas. Nesse período, as utopias – em geral revolucionárias – são mais frequentemente um produto da imaginação sociológica, a qual se contrapõe ao modelo dominante de desenvolvimento econômico e suas consequências. Um levantamento minucioso do conjunto das projeções acerca do futuro das sociedades ocidentais (e do mundo cada vez mais integrado econômica e culturalmente) levaria ao reconhecimento de um sem-número de cenários distópicos, de predominância de conflitos, de regimes políticos opressores e de desigualdade econômica.

Gregory Claeys enfrenta o desafio de fornecer uma definição para “utopia”:

A amplitude do gênero é desconcertantemente grande, englobando: ideias positivas de sociedades muito melhoradas; seus opostos satíricos negativos, às vezes chamadas de anti-utopias ou distopias; vários mitos do paraíso, eras de ouro e “ilhas abençoadas”, e retratos de pessoas primitivas vivendo em estado natural; robinsonadas ou naufrágios; viagens imaginárias para a Lua e outros pontos do espaço; constituições planejadas, cidades-modelo e várias outras visões de melhora. Essa lista está bem longe de ser exaustiva (2011, p.12)

Desse ponto de vista, o tema da utopia (e seu oposto) acaba mergulhado numa espécie de fascínio das “curiosidades históricas e culturais”. A questão é válida quando dirigida à literatura e à arte: em que medida o aproveitamento de uma temática tão ampla projeta na verdade o desejo de capturar o imaginário popular e satisfazer o gosto médio em matéria de

produção cultural? E a pergunta pode ser ampliada: um projeto artístico que se curva ao gosto médio seria capaz de resistir ao nivelamento ideológico, sabendo-se que isto tende a converter a crítica e o impacto estético em fetichismo? Por esse caminho, não estaríamos longe dos problemas que a Teoria crítica coloca para a produção cultural (ADORNO, 2002) nas sociedades contemporâneas, dominadas pela mercadoria e pela indústria cultural.

Utopia e política

A questão assume tratamentos mais promissores, dispostos a ler nessa temática dimensões da vida social e do pensamento filosófico contemporâneos. São ângulos mais pertinentes ao contexto dessa pesquisa. Ao circunscrever a validade filosófica do tema, Marilena Chauí depreende sua argumentação da presença de palavras negativas (iniciadas com o prefixo grego “a”) na obra de Thomas More: “a capital de Utopia é Amaurote, a não-visível, situada às margens do rio Anhydria, sem água, seus habitantes são os Alaopolitas, sem cidade, governados por Ademos, príncipe sem povo, e seus vizinhos são os Achorianos, homens sem terra”. (CHAUÍ, 2011, p.361-362) E acrescenta:

Na busca da alteridade perfeita, a utopia é a visão do presente sob o modo da angústia, da crise, da injustiça, do mal, da corrupção e da rapina, do pauperismo e da fome, da força dos privilégios e das carências, ou seja, o presente como violência; por isso mesmo é normativa, propondo um mundo tal como deve ser, em oposição ao mundo de fato existente. É radical, buscando a liberdade e a felicidade individual e pública, graças a reconciliação entre homem e natureza, indivíduo e sociedade, sociedade e Estado, cultura e humanidade, e à restauração de valores esquecidos ou descurados como a justiça, a fraternidade e a igualdade. (CHAUÍ, 2011, p. 362)

Chauí realiza uma leitura minuciosa do tema, sublinhando sua pertinência para a reflexão filosófica e para o debate político. E, ao argumentar que o “utopista desloca a fronteira daquilo que os contemporâneos julgam possível” (CHAUÍ, 2011, p. 372), a filósofa resgata a tradição do pensamento utópico do limbo a que o conservadorismo político tende insistentemente a destiná-lo. A autora retoma o debate marxista em torno do pensamento utópico, mais especificamente a crítica de Marx e Engels ao socialismo utópico. A reconstituição desse debate, no contexto desta pesquisa, ainda que brevemente, permite delinear os contornos da temática utopia/distopia mais pertinentes à consideração da obra de José Saramago na perspectiva da Teoria Crítica.

Segundo a autora, as utopias anteriores ao século XIX são necessariamente “um jogo intelectual no qual o possível é imaginário, combinando a nostalgia de um mundo perfeito perdido e a imaginação de um mundo novo instituído pela razão, como atestam as utopias da

Ilustração, anteriores e posteriores à Revolução Francesa”. Quando se convertem em projeto político as utopias se inscrevem na História. Esta, por sua vez, também se modifica: “deixa de ser a narrativa de grandes feitos e acontecimentos contingentes para ser concebida como ciência do encadeamento causal necessário dos fatos e das instituições humanas”. As utopias nascem, assim, de teorias sociais e científicas, são consequência da marcha da história e expressão do progresso:

Deixa de ser mito da espera escatológica e obra literária para tornar-se *prática organizada*, desejo de emancipação de toda a humanidade (...) é vista pelos poderes estabelecidos como perigo real e é censurada como loucura. Se em suas expressões antigas e modernas a utopia tende a ser uma ectopia, isto é, uma saída do espaço e do tempo, agora ela se torna imanente à história. Essa imanência é trazida pela ideia e pela prática da *revolução social* (...) se a utopia de More era desejo de ordem e a de Bacon, desejo de senhoria sobre a Natureza, a dos socialistas utópicos é desejo de felicidade. (CHAUÍ, 2011, p. 372-373)

Seguindo Miguel Abensour e sua leitura de Marx e Engels, Chauí destaca a parcialidade afetiva, “expressão do imaginário dos oprimidos”, do socialismo utópico. Este é manifestação do desejo de mudança, de ruptura com a opressão, com o sofrimento e a humilhação. Em uma palavra, é um pressentimento. O amadurecimento desse pensamento conduz ao socialismo científico, que é o conhecimento das causas materiais da condição dos oprimidos. Na visão de Abensour, conforme Chauí,

a crítica marxiana se distingue da crítica conservadora (Comte, Durkheim, Sombart), para a qual a utopia é um miserabilismo nascido do medo da proletarização, uma quimera por excesso de imaginação. Os conservadores absorvem a história na natureza e afirmam que a utopia é antinatural, isto é, absurda: desejar o fim da propriedade privada seria o mesmo que desejar a fonte da eterna juventude. (2011, p. 373-374)

A questão proposta por Norberto Elias, mencionada acima, evoca certamente a indagação da qual partem Marx e Engels: se são as utopias realizáveis? Ainda segundo Chauí, “a pergunta pressupõe (...) a identificação do possível com o provável – isto é, nega a dimensão criadora do possível achatando-o numa probabilidade que seria cientificamente demonstrável”, de modo que a história abrigaria um “único possível” e que o “utopista o conhece e possui a visão completa do futuro”. E a autora conclui esse ponto da discussão:

o valor de uma utopia é medido por um critério não-utópico, qual seja, a previsibilidade científica e a unicidade do possível. Ora, nenhuma utopia influenciou o curso da história por seu realismo, mas, ao contrário, pela negação radical das fronteiras do real instituído e por oferecer aos agentes sociais a visão de inúmeros possíveis. (CHAUÍ, 2011, p.374)

Resulta desses argumentos a possibilidade de se reconhecer a legitimidade dos “inúmeros possíveis”, de que o pensamento utópico é uma de suas expressões, a que historicamente obteve contornos certamente mais nítidos e duradouros. O papel da literatura nessa construção é incontornável. A retomada desse tema, em uma obra contemporânea, que se estrutura numa perspectiva metaficcional, vale dizer, autoquestionadora (como é o caso da obra de Saramago), não apenas dá continuidade a uma tradição, mas confere à História um valor essencialmente humano. Não haveria um “único possível” nem para a História nem para a política. Uma obra literária que ensaia e encena mundos possíveis, utopias e distopias, verossímeis e inverossímeis, intenta fragilizar os fundamentos do *status quo* – das injunções e coerções da ordem social – como produto da imaginação e da ação humanas na história.

Reafirmando a conclusão esboçada acima, é possível ainda mencionar Fredric Jameson. Discutindo a política da utopia e atualizando o significado dessa concepção, numa perspectiva pós-moderna, Jameson distingue na *Utopia* de More pelo menos duas possibilidades de leitura: haveria nesse texto uma tentativa de circunscrever a “raiz de todo mal”. No caso de More, assim como em Platão, a abolição da propriedade privada levaria à bem-aventurança. No entanto, segundo o autor, por trás desses ataques à instituição da propriedade privada, há, na verdade, uma “investigação da teoria da natureza humana”. Assim, “a raiz de todo mal encontra-se no ouro ou no dinheiro e que é a ganância (...) que precisa ser reprimida por leis e sistemas (...) adequados para se chegar a uma forma de vida melhor e mais humana”. A comparação com o pensamento de Marx, cujo ponto de vista não inclui o conceito essencialista de natureza humana, expõe o avanço com relação a More e às concepções utópicas do passado:

O diagnóstico de Marx é estrutural e perfeitamente coerente com as convicções existenciais, construtivistas e pós-modernas contemporâneas que excluem pressupostos sobre alguma natureza humana ou essência humana preexistente. Se não há apenas uma natureza humana, e sim toda uma série delas, é porque a dita natureza humana é histórica: cada sociedade constrói a sua. (JAMESON, 2006, p.161)

Por esse ângulo, qual seria então a “raiz de todo mal” e a exigência utópica contemporânea, a transformação mais radical que culminaria na refundação de todo o sistema? Segundo Jameson, seria a realização de uma situação de pleno emprego de toda a população. Entretanto, como ensinam os apologistas do sistema e os economistas, “o capitalismo não pode prosperar com pleno emprego; ele exige um exército de reserva de desempregados para evitar a inflação”. Além disso, a “universalidade da exigência” eliminaria as fronteiras de que o sistema necessita para se expandir continuamente e manter sua dinâmica interna. O autor conclui que:

nesse ponto o utopismo da exigência torna-se circular, já que também está claro não só que a criação do pleno emprego transformaria o sistema, como, igualmente, que o sistema já teria de estar (...) transformado para que pudesse criar o pleno emprego.

(...) um futuro assim, imaginário ou não, também volta ao nosso presente para desempenhar um papel diagnóstico e crítico essencial. Apresentar (...) o pleno emprego como exigência utópica fundamental (...) permite voltar às circunstâncias e situações concretas, interpretar seus pontos obscuros e suas dimensões patológicas como outros tantos sintomas e efeitos dessa raiz específica de todo mal identificada com desemprego. Crime, guerra, cultura de massa degradada, drogas, violência, tédio, ânsia de poder, ânsia de distração, ânsia de nirvana, sexismo, racismo – tudo isso pode ser diagnosticado (...) como resultado de uma sociedade incapaz de abrigar a produtividade de todos os seus cidadãos. (...) a circularidade utópica torna-se tanto visão quanto programa político e instrumento de crítica e diagnóstico. (JAMESON, 2006, p.161-162)

Nesse beco sem saída do pensamento utópico, assim transposto para a contemporaneidade, o ângulo da identificação de uma causa fundamental ou raiz das mazelas e conflitos nas sociedades contemporâneas cede à consideração de como a sociedade está organizada. Essa seria a dimensão política da utopia, presente já na *Utopia* de More. Uma das conclusões de Jameson é que na pós-modernidade, ou na etapa contemporânea do desenvolvimento capitalista, viveríamos “o declínio da ideia utópica”:

De um lado, esse enfraquecimento do senso histórico e da imaginação da diferença histórica que caracteriza a pós-modernidade está paradoxalmente entrelaçado com a perda daquele lugar além de toda história (ou depois do seu final) que chamamos de utopia. De outro, hoje é bastante difícil imaginar algum programa político radical sem o conceito de alteridade sistêmica, de uma sociedade alternativa, que apenas a ideia de utopia parece manter vivo, ainda que de modo débil. É claro que isso não significa que, ainda que consigamos reviver a própria utopia, os contornos de uma política prática nova e eficaz para a época da globalização vão se tornar visíveis de imediato; mas apenas que jamais chegaremos a ela sem isso.” (JAMESON, 2003, p.160)

A retomada dessa discussão, numa perspectiva contemporânea, mas não necessariamente atual, torna visível justamente esta lacuna: as transformações sociais, políticas e tecnológicas do presente parecem destinadas à realização de sociedades distópicas. Tanto Marilena Chauí como Jameson abordam a questão do fim das utopias. Uma vez neutralizadas ou desaparecidas, o que restaria, portanto, seria a radicalização do seu oposto. A obra de José Saramago absorve o teor mais amplo dessa discussão: oscilando entre a utopia e a imaginação distópica, o autor dá continuidade ao debate e, ao mesmo tempo, oferece uma resposta a uma ameaça de tal dimensão que pode significar até mesmo a supressão da utopia enquanto desejo de aperfeiçoamento da vida em sociedade. A questão, certamente, é mais complexa: restaria uma forma “pós-moderna” de utopia, a utopia do mercado, do consumo e dos benefícios da ciência e da tecnologia. Restrita, evidentemente, àqueles que podem pagar e àquelas sociedades

que mais concentram a riqueza: esse mundo à parte seria a face iluminada de um universo social de conflitos e carências no qual ainda vive a maior parte da população mundial.

Utopia e distopia na obra de José Saramago

Utopia e distopia são referências fundamentais na obra de José Saramago. São temas que ressurgem, se reformulam e se desdobram acrescidos de novos problemas e significados. Trata-se de uma unidade temática a expressar a cisão, mas ao mesmo tempo o desejo de conciliação; manifesta-se como uma fórmula para o conflito e para a ambivalência. Os contornos dessa temática são políticos, sociais e filosóficos. Os textos analisados nesta pesquisa remetem a essa temática como se a inaugurassem de pontos de vista distintos.

O conto da ilha desconhecida é uma fábula que se inicia em torno da utopia da descoberta e da conquista da exterioridade e concretude do mundo; uma utopia materialista, que pode ser lida como fábula política. No entanto, à medida que se desenvolve, o conto se converte em *utopia possível* de autodescoberta, de emancipação das condições externas a partir da consciência e da vida imaginativa ou onírica. Desdobramento metafórico que pode ser associado às formulações do pensamento utópico que inspirou autores como Walter Benjamin e Theodor Adorno, plenamente de acordo com as palavras de Ernest Bloch: “A vontade utópica autêntica não é de forma alguma um almejar infinito, ao contrário: ela quer o meramente imediato”. (BLOCH Apud BALTRUSCH, 2014)

São inúmeros os estudos acerca da utopia ou do pensamento utópico na obra do autor português. Ultrapassa os propósitos deste trabalho percorrê-los para fundamentar a argumentação aqui desenvolvida. A maioria dos estudos se concentra na transposição da temática para os enredos e para os propósitos das personagens. Reconhece-se, por exemplo, nos personagens centrais do romance *Memorial do convento* um impulso utópico, metaforizado na máquina voadora, a *passarola*, construída pelo padre Bartolomeu de Gusmão.

Ana Paula Arnaut mapeia minuciosamente essa temática na obra do autor, com ênfase para os romances *Jangada de pedra* e *Intermitências da morte*. Com relação a este último, constrói-se uma utopia da imortalidade, o “maior sonho da humanidade desde o princípio dos tempos, isto é, o gozo de uma vida eterna cá na terra” (SARAMAGO, 2005, p.17) Essa pesquisadora observa, nesse romance, o “resvalar da utopia na distopia”: quando a morte se retira, realizando aquele sonho ancestral, instala-se o caos. (ARNAUT, 2008)

O próprio autor procurou refletir acerca do tema, ecoando certamente as palavras citadas acima de Ernest Bloch, conforme passagem presente no ensaio de Burghard Baltrusch sobre o tema:

A utopia, segundo se diz, começou com Thomas More, com o seu livro *Utopia*, publicado em 1516, e isso coloca o nascimento de uma palavra, de uma ideia, mas podíamos ir muito mais atrás, podíamos ir a Platão. No fundo, a utopia nasce sem nome. E talvez o que esteja a atrapalhar aqui tudo isto seja o nome porque, curiosamente, tudo quanto foi dito antes podia ter sido dito com igual rigor [...] sem a introdução da palavra utopia. Demonstrarei, ou pelo menos tentarei demonstrar mais adiante, [que] há uma questão que é indissociável da utopia [...], ou do anseio do ser humano por melhorar a vida (e não só no sentido material), [por] melhorá-la também no sentido [...] da dimensão espiritual, [da] dimensão ética, [da] dimensão moral. Está indissociavelmente ligada, e parece que não, à revitalização e, se quiserem, à reinvenção da democracia. [Para] os 5 milhões de pessoas que vivem na miséria [...] a palavra utopia não significa rigorosamente nada. (SARAMAGO Apud BALTRUSCH, 2014)

Essa visão crítica e problematizadora é o que conduz, como se pode depreender, ao “resvalar da utopia na distopia”, nas palavras de Arnaut. No poema narrativo *O ano de 1993*, Saramago expõe um mundo às avessas, um universo distópico e regido por forças cósmicas e políticas absolutamente distorcidas. Nesse livro de juventude³, entretanto essencial na formação intelectual e artística do autor, o recurso à imaginação distópica decorre de uma estratégia alegórica, coerente com a ameaça de censura e perseguição política no período da ditadura de Salazar. Acontece que o livro foi pensado e elaborado durante o período surpreendente que levou à derrubada do governo ditatorial. Com o retorno ao estado de direito e a construção de uma democracia em moldes conservadores, a distopia do livro adquire sentidos novos – de resistência e protesto contra todas as formas de opressão e violência do poder político e econômico –, enquanto a utopia que se descortina nos capítulos finais, permanece como promessa de fundação de uma sociedade inteiramente renovada sobre outras bases de relações humanas e com a natureza.

No *Ensaio sobre a cegueira*, parte das imagens presentes em *1993* assume novos significados. Nesse romance, Saramago constrói uma fantasmagoria: seus personagens ensaiam um pesadelo em que a civilização como a conhecemos mergulha gradualmente no caos e em formas ainda desconhecidas de sobrevivência e coexistência, à medida que a inexplicável cegueira branca avança e contamina a totalidade dos seres humanos. Como uma peste mítica, uma maldição lançada sobre uma cidade nunca nomeada, numa época assimilável ao final do século XX, a cegueira cancela os benefícios do desenvolvimento social, científico e tecnológico, levando à instalação, a fim de conter a epidemia, de um regime de controle e

³ COSTA, op.cit., 1997.

vigilância muito semelhante ao dos campos de concentração do nazismo ou de outros regimes totalitários. No final do romance, quando todos recobram a visão, restam as ruínas do real e do trauma, um fundo branco à espera de escolhas ética e morais condizentes com as aspirações democráticas manifestas por Saramago no depoimento acima. O lado utópico desta obra pode ser identificado na experiência de uma das personagens. Esta é apenas uma das imagens da utopia presentes no livro como reinvenção ou redescoberta do que já possui uma forma ou um modo de ser acabado, porém ainda insuficiente ou insatisfatório. Chamado a relatar a última coisa vista antes de cegar, um dos cegos afirma:

Já todos contaram a sua última história do tempo em que viam, perguntou o velho da venda preta, Conto eu a minha, se não há mais ninguém, disse a voz desconhecida (...) O último que eu vi foi um quadro, Um quadro, repetiu o velho da venda preta, e onde estava, Tinha ido ao museu, era uma seara com corvos e ciprestes e um sol que dava a ideia de ter sido feito com bocados de outros sóis, Isto tem todo o aspecto de ser de um holandês, Creio que sim, mas havia também um cão a fundar-se, já estava meio enterrado, o infeliz, Quanto a esse, só pode ser de um espanhol (...), Provavelmente, e havia uma carroça carregada de feno, puxada por cavalos, a atravessar uma ribeira (...) O que eu não entendo é como poderia encontrar-se em um único quadro pinturas tão diferentes e de tão diferentes pintores. (SARAMAGO, 2011, p.130)

Metáfora da História e da ação humana na História. Ao fragmentar e recompor os quadros, as personagens agem, de fato, às cegas: guiam-se, no entanto, pelo tato, por hipóteses, por aproximações, praticam uma liberdade interdita em outra situação, materializam a contestação, o inconformismo, o desejo, o jogo, o gozo; por outro lado, exorcizam a angústia, a impotência, o medo e a desesperança. Há nesta passagem uma interrogação e uma sugestão utópica: será assim que a humanidade produz a História, às cegas, apenas emoldurando o caos? E, havendo outros meios de orientação, outros sentidos a serem descobertos (inventados), talvez resida nisto a possibilidade de reconstituir o que foi destruído, de reconstruir sempre que necessário o que provoca insatisfação e sofrimento.

Forma e síntese dos capítulos

O presente trabalho monográfico divide-se em cinco capítulos, além da introdução e da conclusão. O primeiro capítulo discute métodos, ou mais propriamente perspectivas metodológicas no estudo das relações entre literatura e sociedade, literatura e sociologia. Não se trata de um panorama exaustivo, mas de um apanhado analítico de posturas metodológicas produtivas ou inovadoras, sempre a partir do viés que integra literatura e sociedade num

paradigma de afinidades e mútuas influências na construção de um saber abrangente acerca da vida social.

Os capítulos seguintes abordam as obras relacionadas neste trabalho. O segundo capítulo, *O conto da ilha desconhecida*; os dois capítulos seguintes, *O ano de 1993*; o quinto e último, o romance *Ensaio sobre a cegueira*. A maior atenção dedicada ao poema narrativo decorre de sua constituição temática e formal: a par da relação utopia/distopia, é o livro seminal de José Saramago, no qual o autor inaugura e desenvolve recursos, imagens e temas que serão posteriormente retomados até seus últimos livros. O conto é uma fábula política de emancipação do sujeito pelo exercício utópico do desejo e da imaginação. O *Ensaio sobre a cegueira* fecha a sequência, delineando de modo mais consistente o diálogo do autor português com a Teoria Crítica. Resultado do exercício da *imaginação distópica*, esta obra também inaugura, na avaliação do próprio autor, uma nova etapa no seu trabalho artístico, em que a depuração da linguagem se combina com o questionamento mais acentuado do que constitui o humano e o social. (SARAMAGO, 2013)

Os desenvolvimentos teóricos, críticos e metodológicos da corrente de pensamento iniciada com os trabalhos de Horkheimer e Adorno (entre outros pensadores apenas indiretamente mencionados neste trabalho) permanecem como o horizonte de discussão e reflexão a partir da obra de José Saramago. A primeira contribuição desses autores à condução epistemológica desta investigação reside na escolha do *gênero ensaio* como instrumento de análise e exposição.

O ensaio pensa em fragmentos, uma vez que a própria realidade é fragmentada; ele encontra sua unidade ao busca-la através dessas fraturas, e não ao aplinar a realidade fraturada. (...) A descontinuidade é essencial ao ensaio; seu assunto é sempre um conflito em suspenso. Enquanto concilia os conceitos uns com os outros (...), o ensaio recua diante do conceito superior, ao qual o conjunto deveria se subordinar; seu método sabe que é impossível resolver o problema para o qual este conceito superior simula ser a resposta, mas apesar disso também busca uma solução. (ADORNO, 2003, p.35)

Os cinco capítulos acima referidos se desenvolvem, portanto, como ensaios, não obstante integrados entre si na tentativa de reconhecer na obra Saramago vínculos com a Teoria Crítica e, ao mesmo tempo, o momento em que a literatura se enraíza criticamente no debate acerca da vida social. Uma vez reconhecida neste âmbito da produção de conhecimento, a literatura se assume como constitutiva das relações sociais, como práxis transformadora dos substratos subjetivos e concretos que enformam as práticas, moldam as instituições, os comportamentos e visões de mundo, as criações artísticas e a subjetividade dos indivíduos. A metaficção praticada pelo autor, como procedimento artístico e exercício intelectual, é que logra trazer o leitor para o centro desse universo de relações da literatura com a sociedade.

A temática da utopia/distopia distribui-se como segue: o capítulo dedicado ao *Conto* aborda a utopia como impulso de transformação da sociedade e emancipação dos sujeitos. Ao mesmo tempo reconhece a elaboração de uma *utopia da escrita* na obra de Saramago. Os capítulos dedicados a *1993* procuram aprofundar a relação utopia e distopia que a obra tematiza. Ao mesmo tempo, o fazer artístico da literatura se combina com o compromisso ético da escrita e da arte como atividade intelectual e política. O último capítulo procura evidenciar no romance *Ensaio sobre a cegueira* o diálogo com a Teoria Crítica, de modo mais consistente que nos outros livros, através da predominância de uma *imaginação distópica* em sua elaboração – como diagnóstico da contemporaneidade – e a consolidação do projeto artístico do autor de acordo com as dimensões acima descritas.

Vale a pena lembrar que essas dimensões são formais e estéticas; engajadas na transformação da sociedade e na ampliação do saber acerca da literatura como produto das condições sociais; e eticamente comprometidas com uma obra ainda inacabada, ou em contínuo processo de acabamento: a própria vida em sociedade, sob condições mais favoráveis à democracia e à emancipação dos sujeitos.

CAPÍTULO I: MÉTODOS E MÉTODOS: UMA DISCUSSÃO

Literatura e sociedade

A presente investigação percorre caminhos analíticos e críticos paralelos, os quais frequentemente se cruzam e unificam, despertando tensões (muitas vezes insolúveis) e inaugurando perspectivas que tendem a transformar tanto o trabalho dos escritores e a recepção da obra literária, como o desenvolvimento teórico e os métodos empregados em sua apreensão e estudo dentre os fenômenos da cultura e da arte.

São caminhos que se bifurcam. De um lado, estão aqueles tradicionalmente ligados ao fazer literário e ficcional e, de outro, aqueles relacionados aos estudos da cultura e da sociedade. Neste trabalho, parte-se do pressuposto de que literatura e sociedade, bem como as dimensões da cultura e da vida social, são partes do mesmo fenômeno constitutivo do universo sociocultural. Desse ponto de vista, arte e sociedade, cultura e vida social são inseparáveis: influenciam-se mutuamente, interpenetram-se.

A produtividade da vida social no sentido amplo jamais exclui a vida simbólica, os valores e ideologias, o imaginário, as representações e a subjetividade. O impulso subjetivo que engendra a arte partilha das determinações que geram as ações, escolhas e projetos da vida social. Instituições, formas de organização e administração da vida, movimentos sociais, bem como conflitos e impasses coletivos dependem do investimento simbólico e imaginativo dos sujeitos, antes de assumirem formas concretas e se reproduzirem. Com isso, afirma-se não apenas a exterioridade da literatura – o público e o mercado, os autores, as instituições literárias, a forma de circulação dos saberes e do livro – mas, fundamentalmente, o que dá forma e constitui aquilo que as palavras e os suportes apenas registram e põem em circulação. Esse ângulo de apreensão do fenômeno se contrapõe a delimitações drásticas como a assumida por Wellek e Warren:

Há grande literatura que possui pouquíssima ou nenhuma relevância social; a literatura social é apenas um tipo de literatura e não é central na teoria da literatura, a menos que sustentemos a visão de que a literatura é, basicamente, uma “imitação” da vida como ela é e da vida social em particular. (...) a literatura não é substituto para a sociologia ou para a política. Ela tem a sua própria justificação e seu próprio objetivo. (WELLEK e WARREN, 2003, p.137)

À parte o fato de que essas asserções se ligam a debates críticos e metodológicos que podem ser historicamente contextualizados (como é inerente à produção intelectual de um modo geral),

importa sublinhar o pressuposto de que a relação entre literatura e sociedade dependeria da mimesis (a “literatura social” seria um espelho da sociedade ou “imitação” no sentido de cópia material) e que a literatura poderia ter a pretensão de substituir a sociologia e a política.

Esse ponto de vista se opõe aos princípios que orientam esta pesquisa; revela-se reducionista com relação à criação literária e à arte, com relação à sociologia, à política e à própria crítica literária. O que é próprio e específico à literatura não a afasta do social; nem essa aproximação dependeria unicamente da mimesis, que os autores mencionados ainda reduzem à “imitação do real”. Como veremos mais adiante, a relevância social da literatura não depende exclusivamente daquilo que a realidade pode lhe fornecer em termos de modelos de representação, temas, referências e contextos. Anterior à materialidade do mundo e da vida – que a literatura mimetiza inevitavelmente – encontra-se *o desejo da forma*, o embate do artística com a linguagem; embate muitas vezes mais duradouro e abrangente do que aquele outro que ele trava com a realidade, vale dizer, com sua época e meio social, com uma cultura e com uma tradição da literatura e da cultura.

Retomando a distinção de caminhos analíticos e metodológicos indicados acima, importa destacar, relativamente aos primeiros, as teorias e métodos derivados da tradição dos estudos literários, da retórica e das poéticas clássicas, assim como das perspectivas formalistas, desenvolvidas a partir da linguística saussuriana (estruturalismo e semiótica), paralelamente aos trabalhos de Mikhail Bakhtin e de autores ligados aos chamados Círculo Linguístico de Praga e de Moscou. Essas contribuições serão lembradas e discutidas neste trabalho; sem que, no entanto, adquiram maior relevância e amplitude do que aquela exigida especificamente pelo objeto de estudo. Ou seja, não serão discutidas ou percorridas exaustivamente, mas à medida que se ajustem aos objetivos da investigação, às características e à interpretação das obras. Com isso, pretende-se preservar tanto a validade e a pertinência dos conceitos mobilizados como principalmente o potencial de sugestão e descoberta, situado tanto aquém como além das concepções teóricas, que somente o empenho de leitura e interpretação dos textos literários pode implicar.

Teorias ligadas à recepção e à leitura do texto literário serão mobilizadas indiretamente, em conformidade com os textos estudados e em correlação com os conceitos e pressupostos que decorrem dos conjuntos teórico-metodológicos mencionados acima. Reconhece-se, evidentemente, a importância do papel do leitor na construção dos significados presentes nos textos; serão destacados, inclusive, os procedimentos formais e discursivos atuantes nos textos aqui estudados e destinados a “capturar” ou mobilizar o leitor conforme uma pragmática inerente ao discurso literário. Contudo, ultrapassa os propósitos deste trabalho circunscrever o

momento da leitura na dinâmica que une literatura e sociedade, produção e recepção de universos imaginários e o potencial de transformação pressuposto nessa interação. A relevância dessa dinâmica é objeto de estudo, dentre outros, do sociólogo Jacques Leenhardt. Esse autor amplia as dimensões do debate em torno da definição do objeto “sociologia da literatura” e desenvolve um ponto de vista analítico e metodológico que será abordado mais adiante, em comparação e correlação aos métodos de análise e aos conceitos que se depreendem de trabalhos de Theodor Adorno e da Teoria Crítica.

Em virtude da bibliografia crítica mobilizada nesta investigação, haverá destaque para leituras influenciadas pelos métodos do *new criticism* e por um conjunto de proposições associadas às concepções da literatura na perspectiva pós-moderna, a saber, os conceitos de intertextualidade, polifonia e metaficção. É importante destacar, a propósito, que José Saramago manteve, desde o início de sua carreira, uma posição autoconsciente com relação ao fazer artístico e literário, como o confirma a denominação de gênero de seu romance *Manual de pintura e caligrafia* (1977) na sua primeira edição – “ensaio de romance” – além do que nesta obra se expressa em termos de pesquisa estética e autoanálise (REBELO, 1985). Portanto, são indispensáveis as intervenções críticas e os depoimentos analíticos do próprio autor, os quais reforçam, em muitos aspectos, a diretrizes teóricas mencionadas.

Ao lado disso, entretanto, a fim de relativizar, por um lado, o viés técnico e formalista (em todo caso, desdobramento moderno da Retórica), e por outro, os conceitos relacionados à crítica pós-moderna, vale a pena considerar as afirmações de Alfredo Bosi, em suas *Reflexões sobre a arte*. Observa esse autor que “o testemunho de grandes inventores, antigos e modernos, nos diz que a *práxis estética* é mais rica do que a habilidade retórica: ela aciona potências lúdicas, críticas e, em última instância, existenciais, que enformam seu modo peculiar de ser”. (BOSI, 1985, p.25) E referindo-se conjuntamente aos autores “neoforalistas”, ao “estruturalismo eslavo-francês” e às teses derivadas do pensamento de Bakhtin:

acho inverossímil que uma grande obra literária, a *Divina Comédia*, *Os irmãos Karamázovi*, ou *Ulisses*, possa compreender-se como um carrossel de gêneros, uma aglutinação de estilos, só porque nela se verifique o concurso de tons e modos de expressão diferentes. Só uma leitura neo-retórica cerebrina pode confundir a potência criadora de um poeta, ou a fantasia intelectual de um narrador, com o propósito deliberado de “montar” uma máquina de citações, alusões e paródias. Fieiras de frases tomadas a outros contextos são antologias engenhosas, não são obras da imaginação, da sensibilidade, do pensamento crítico. (BOSI, 1985, p.21)

O crítico conclui citando Wassily Kandinsky (*Do espiritual na arte*), para quem “todos os procedimentos são sagrados quando interiormente necessários”. Essas referências derivadas da reflexão estética e das artes plásticas tem afinidade com as obras aqui estudadas: em maior ou

menor grau, todas elas dialogam com a pintura, notadamente *O ano de 1993* e *Ensaio sobre a cegueira*; todas elas são construídas como um “carrossel de gêneros” e um “mosaico de discursos”. Retomando palavras de Bosi, a difícil tarefa de “aquilatar a *necessidade interior* que regeu a escolha deste ou daquele procedimento de linguagem” (BOSI, 1985, p.21) não faz parte dos propósitos desta investigação, embora desempenhe um papel na elaboração de um discurso analítico e interpretativo.

Mais importante, no entanto, é notar as articulações dos procedimentos artísticos e seus resultados com as estruturas – objetivas e subjetivas – da vida social. O debate estético, no sentido filosófico ou técnico-formal, em muitas circunstâncias, transcorre à margem da materialidade das relações sociais, das quais, todavia, deriva e a que se destina enquanto produto da cultura e objeto de linguagem. Em contraposição, esse é o vínculo essencial na presente investigação e se refere ao segundo conjunto de caminhos referido acima, no qual assomam as contribuições da chamada Teoria crítica.

Assim, serão lembrados e discutidos os trabalhos desenvolvidos a partir do surgimento do Instituto para Pesquisa Social da Universidade de Frankfurt. Também nesse caso, o encaminhamento da discussão dependerá da especificidade do objeto de estudo e do que nele se inscreve enquanto possibilidade de diálogo e desdobramento crítico. Não faz parte do objetivo dessa pesquisa percorrer exaustivamente uma ou mais possibilidades de diálogo, mas de extrair das aproximações propostas o suficiente em termos teóricos para dar nitidez ao vínculo acima mencionado.

O que se pretende, por conseguinte, é destacar nos textos os enlaces que contribuam para uma síntese do formal e do social no interior do texto literário; de modo que essa síntese ultrapasse o âmbito da ficção e também o contexto social empírico ou o conjunto de fenômenos que a elaboração ficcional ajuda a compreender, e possa então converter-se em dado ou vínculo conceitual reconhecível *naquela* elaboração formal ou a partir dela. Complemento indispensável a esse reconhecimento é a forma como a sociedade, por meio do leitor, absorve concretamente o que as obras propõem abstratamente, ou na forma de representações e discursos.

Um exemplo, que se torna possível graças ao trabalho crítico e interpretativo de inúmeros estudiosos, se relaciona à obra de Franz Kafka⁴. O autor tcheco deu forma e expressão a universos ficcionais percucientes e até premonitórios do que viria a ser a realidade dos regimes totalitários europeus. Mais relevante do que esse aspecto, no entanto, é o fato de que as ficções

⁴ No contexto brasileiro, destacam-se trabalhos de Modesto Carone, não apenas tradutor, mas estudioso da obra de Kafka. (CARONE, 2009)

kafkianas desvelam formações ideológicas subterrâneas, enraizadas na mentalidade da vida moderna ao lado de outras em processo de consolidação. Mais importante do que a metamorfose tragicômica ou grotesca da fábula (*A metamorfose*), é o empenho de um foco narrativo obsessivamente restritivo, em que claustrofobia e reificação do sujeito e da subjetividade se fundem.

Octávio Ianni propõe um ângulo de abordagem da relação entre literatura e sociedade que fornece, no contexto desta investigação, uma mediação e um complemento à perspectiva da Teoria Crítica aqui privilegiada. O autor chama a atenção para as configurações conceituais que derivam das narrativas ficcionais e das narrativas sociológicas, ambas entendidas como produto da atividade intelectual que se materializa em referência à realidade. Abordando a controvérsia (e o contraponto) entre ciências sociais e arte, o autor afirma:

Não cabe apontar uma solução para a controvérsia (...). Mas cabe reconhecer que a ciência e a arte podem ser tomadas como duas linguagens distintas, ambas compreendendo formas de conhecimento e imaginação. Ambas revelam algum compromisso com a “realidade”, taquigrafando-a ingênua ou criticamente, procurando representá-la, sublimá-la ou simplesmente inventá-la. (IANNI, 1999, p.10)

O sociólogo prossegue, afirmando que a “narração literária e científica sempre decanta algo”, ambas “são criações intelectuais impregnadas de figuras de linguagem, imagens, metonímias, alegorias, aforismos, parábolas. Simultaneamente, são duas linguagens radicalmente distintas, já que uma é literária e a outra é científica”. (IANNI, 1999, p.10) A cientificidade, a pretensão de elucidar o modo de ser e as relações entre os fenômenos empíricos e suas motivações subjetivas estaria, contudo, ausente da literatura. Em contrapartida, o autor enumera e analisa as correlações entre um conjunto de estruturas explicativas das relações da vida social e conceitos derivados da sociologia e as construções imaginárias encontradas nos textos literários.

Um momento excepcionalmente heurístico do contraponto sociologia e literatura diz respeito à dialética racionalização e alienação. (...) coloca-se a tese de que o mesmo processo de desencantamento do mundo leva consigo o processo de alienação. Em lugar do esclarecimento e emancipação, o sofrimento e a alienação. A mesma crescente incorporação de conhecimentos científicos pela sociedade, traduzindo ciência em técnica, implica a crescente subordinação de indivíduos e coletividades à organizações, às burocracias e aos sistemas, articulados ou em descompasso, mas em geral enlaçados uns nos outros, em cadeia. (IANNI, 1999, p .22)

O momento excepcional descrito por Ianni abrange séculos, em que o capitalismo se desenvolve e consolida suas estruturas e sua ideologia. Nesse processo, os encontros (ou contrapontos) entre literatura e sociologia se multiplicam, bem como as influências recíprocas e os confrontos, tão importantes como as influências. Exemplos pontuais validam esse ponto

de vista: a importância que Marx atribuía a Balzac; as afinidades entre Max Weber e Thomas Mann; ou, no contexto brasileiro, a apropriação do pensamento iluminista por Machado de Assis. Ianni procura enfatizar a amplitude das correlações, para em seguida especificá-las a partir dos modelos explicativos e conceitos sociológicos, por um lado, e dos universos e situações ficcionais, por outro, de modo que:

A problemática da racionalização (...) está bastante presente em narrativas sociológicas e literárias. Já se manifesta em escritos de Maquiavel e Shakespeare, desenvolve-se nos de Max e Balzac e alcança níveis avançados nos de Weber e Kafka. (...) são muitos os que se dedicam a registrar, descrever, compreender, explicar, valorizar ou exorcizar a formalização, sistematização, burocratização, modernização ou racionalização que impregna crescentemente as organizações, instituições, atividades e mentalidades. (IANNI, 1999, p.23)

Ainda conforme o sociólogo, a semelhança entre a “prisão de ferro” imaginada por Weber em 1905 e a máquina kafkiana de tortura minuciosamente descrita no conto *Na colônia penal*, de 1914, atesta cabalmente a reciprocidade entre a imaginação sociológica e a literária. Se Marx e Dostoievski compartilham da mesma perplexidade acerca da “massificação e pauperização, ao lado das magnificências do progresso capitalista”, Weber e Kafka percorrem conjuntamente as consequências mais drásticas do processo de racionalização e desencantamento do mundo.

A produtividade dessa abordagem, embora incontestável, ameaça, por outro lado, automatizar as possíveis relações entre literatura e sociedade, porquanto permanece na superfície do que constitui o texto literário: chama a atenção para o mundo representado, para os enredos, acontecimentos, personagens e para as metáforas e imagens. São aproximações seletivas; orientam-se de um ângulo exterior e retrospectivo. Nesse sentido, esse tratamento, convertido em método, pouco acrescentaria à compreensão de obras literárias esteticamente desafiadoras no momento em que surgem ou mesmo quando já consolidaram um repertório interpretativo e crítico. Nas obras inovadoras, o plano da forma precede e ultrapassa o plano do “conteúdo”, exigindo mais do que o tratamento dos temas, das imagens ou dos universos produzidos pela ficção.

De fato, é preciso partir de uma problematização como a desenvolvida por Leenhardt. Esse autor reconhece a condição incipiente de uma disciplina “sociologia da literatura”, em virtude da dificuldade de definir um objeto de estudo unificado para as múltiplas aproximações possíveis entre literatura e sociedade: “hoje, a sociologia da literatura ainda não é uma disciplina, no sentido que o mundo acadêmico o entende. Não existe um corpo de leis e de regras que todo pesquisador poderia conhecer e as quais deveria respeitar”. (LEENHARDT, 2018, p.33) O autor fundamenta sua argumentação na suposta incompatibilidade da sociologia,

enquanto disciplina científica, com a literatura. Para aquela, os objetos são definidos por suas “propriedades inerentes”, conforme os fundamentos da disciplina sociológica fixados por Durkheim. Quais seriam essas propriedades no caso da literatura? Não seria, conforme Leenhardt, a “literariedade”: sua procura pelas correntes formalistas nos anos 1960 e 70 teria resultado em fracasso. Tampouco, para a ficção, poderia ser a “ficcionalidade”.

Não chegando a definir a “literariedade” (...) ou a “ficcionalidade” (...), a sociologia prefere tratar o objeto “literatura” de viés, pelo que o cerca: a sociologia dos públicos, dos autores, dos críticos, da edição, da leitura. É uma estratégia que se remete a um tipo de definição da literatura por preterição, fabricando um objeto que ao menos está ao alcance do saber sociológico. (...) É evidente, no entanto, que privar a definição da literatura daquilo que garante sua eficácia imaginária é o mesmo que privá-la da parte mais essencial de seu próprio pertencimento ao social, é renunciar ao que mais fortemente deveria interessar a uma sociologia que trata dos dispositivos imaginários, a partir dos quais as sociedade se constroem. (LEENHARDT, 2018, p.34)

Dois pontos ainda são importantes nessa discussão desenvolvida pelo sociólogo suíço. A transposição da visão de Durkheim para o estudo da literatura passaria por sua concepção do sagrado, o qual “é elaborado e objetivado no ritual e dele deriva” – os rituais é que criam a crença e a religião. Daí resultaria, para a literatura – seguindo ainda as concepções de Pierre Bourdieu – uma “supervalorização da *crença* no valor da obra de arte”. Essa ênfase mantém em primeiro plano os rituais sociais em torno da obra literária: tudo se reduziria a “uma competição entre capitais simbólicos”, a uma busca de “distinção social”. A posse do capital simbólico implica no uso “literário” da linguagem, visando a sensibilidade e objetivando a fruição da obra literária como produto do “gosto cultivado”, como “satisfação da vontade de saber” pela “sublimação” que “a alquimia literária” oferece ao leitor. (BOURDIEU apud LEENHARDT, p.35)

a literatura se encontra, assim, desprovida de qualquer valor cognitivo. (...) o sociólogo deixaria de se interessar pela obra literária, tanto por razões metodológicas como para preservar a eficácia da pesquisa sociológica (...) a questão fundamental é que essa concepção platônica da literatura como um engano não pode ser aceita. A literatura não se situa no plano da enunciação da verdade do real. Ela não concorre, nesse plano, com a sociologia (...). (LEENHARDT, 2018, p.36)

Os pontos seguintes desenvolvidos pelo autor dizem respeito, em síntese, à “má compreensão do papel da *mimesis*” e à “ideia de que a obra literária é acima de tudo um texto”. Afirma o autor: “o objeto literário não sai do mundo dos espelhos, ainda que a *mimesis* seja a ele quase consubstancial. Ele não poderia refletir a realidade (...) porque a atividade literária consiste em construir uma realidade ficcional na linguagem”. (LEENHARDT, 2018, p.38)

Um argumento adicional, nessa discussão, reside na pergunta se haveria para a literatura – e provavelmente para a comunicação linguística em geral – caminhos que não sejam miméticos. Embora essa questão ultrapasse os propósitos desta pesquisa, convém mencionar que o tratamento conferido à mimesis tem ampliado sua compreensão para além de seu entendimento como “decalque do real preexistente”, de modo que “o artesão das palavras não produz coisas, apenas quase-coisas, inventa o como se”. (RICOEUR Apud COMPAGNON, 2014, p.127) Numa outra direção, na perspectiva da literatura como metaficção, Linda Hutcheon faz uma distinção entre mimesis de produto e mimesis de processo, verso e reverso da atividade mimética. (1980, p.38) No primeiro caso, as ações, personagens e lugares imaginários que a narrativa procura comunicar ao leitor estão em primeiro plano, exigem-lhe a “suspensão da descrença” ou que “mergulhe na fantasia”; no segundo caso, o leitor é confrontado com a ficcionalidade da narrativa, com seu caráter convencional de invenção deliberada, como se dá explicitamente, à título de exemplo, no romance *Como um viajante uma noite de inverno*, de Italo Calvino, no qual o leitor, uma vez capturado pela leitura, torna-se personagem central da trama.

Retomando a argumentação de Leenhardt, a noção de texto assoma ao primeiro plano. A textualidade da obra literária percorre um longo caminho até atingir a concepção moderna que sublinha a intertextualidade como componente intrínseco da literatura: “A partir de então, o texto, que originalmente brilhou sob a singularidade da luz divina da qual deveria ser a revelação, revela-se como um objeto complexo de origem plural, resplandecendo em sua diversidade sob o bisturi dos hermeneutas”. (LEENHARDT, 2018, p.39)

São essas as bases da proposta do sociólogo para uma abordagem da relação entre literatura e sociedade como troca, em que o leitor (e a leitura) precede as imagens do mundo que o texto reproduz ou transforma. Assume-se a literatura como criação de mundos possíveis, ligados ao mundo real, mas na posição de ampliar a experiência e a consciência do leitor.

Para este último, a leitura é um colocar-se em perigo, ali ele enfrenta mundos que não conhece e não pode controlar e dos quais, ao contrário do escritor, não pode mudar o curso. Ele assume riscos que, em parte, participarão da forma como ele terá de viver, mais tarde, como ser social em sua realidade cotidiana. (LEENHARDT, 2018, p.44)

O debate reproduzido acima complementa a proposta deste trabalho de um estudo da obra de José Saramago na perspectiva da Teoria Crítica. Reconhece-se inicialmente a necessidade de uma análise imanente, atenta à elaboração formal, isto é, à escolha e combinação de elementos produtores de significados no interior da obra. Esse princípio se traduz em

procedimentos próximos daqueles preconizados pelas diversas correntes formalistas, embora não se esgote na descrição dos artifícios, das técnicas e procedimentos. A diferença é que essas correntes tendem justamente a isolar e sistematizar os elementos que constituem o texto literário; uma vez elucidada sua dinâmica de produção de sentido, depreendem-se princípios gerais que podem ser aplicados a obras diversas em contextos diversos. Ou, na visão dos estruturalistas, os textos são compreendidos a partir de seus mecanismos internos cujo reconhecimento desvenda estruturas que se repetem noutros textos e contextos sob aparências muito diversas e, no limite, a-históricas. (BONNICI e ZOLIN, 2009) As análises realizadas por Horácio Costa (1997) de *O ano de 1993* é um exemplo de aplicação de um método formal, atento principalmente aos elementos que compõem intrinsecamente a linguagem da poesia e da narrativa.

Em contrapartida a esses modelos, para autores cuja referência fundamental é a dialética hegeliana, a *forma* (nas obras que atingem determinado nível qualitativo) tende a absorver e expor – não como reflexo, cópia ou mera evocação, mas como redescoberta, invenção estética e problematização – o que a vida social tende a ocultar sob as aparências da ideologia. Mais adiante, no tópico referente a Teoria Crítica, esse ponto será retomado e desenvolvido.

Os métodos esboçados acima, no entanto, convergem para um espaço comum. A literatura permanece como ângulo de apreensão do social, fonte privilegiada de perspectivas e de problemas, de alternativas e contrapontos conceituais. Pressupõe-se que os textos literários se dão a ler como obras de arte e igualmente como instrumentos de conhecimento do social no sentido amplo. Este conhecimento, o das obras literárias, por um lado se próxima do conhecimento científico da teoria social, e por outro, dele se afasta insistentemente, na medida em que, elaborações ficcionais e artísticas que são, se estruturam sobre relações em muitos aspectos apostas ao saber conceitual. A ludicidade, a polissemia, a ambiguidade – bem como efeitos estéticos dificilmente apreensíveis fora da reflexão propriamente estética – não se deixam converter em um conjunto sistematizado de proposições teóricas acerca da vida social ou das relações sociais.

As relações entre literatura e sociedade, bem como entre a arte e a vida social, definem um campo que ultrapassa inclusive outras formas de interação, como as que podem ser estabelecidas entre literatura e filosofia, psicologia, antropologia ou mesmo entre literatura e sociologia. Esta última sem dúvida assume um domínio instável por associar-se mais diretamente ao domínio das relações sociais que concretamente dão forma ao social ou à sociedade. Mas o termo sociedade, quando atraído e mantido na órbita da literatura, na mesma medida em que absorve o conhecimento sociológico e os conceitos da teoria social, deixa-se

matizar por um conjunto mais vasto de investigações e propostas analíticas que já incluem uma imagem e uma mediação do social. Assim, recorre-se muitas vezes à linguística, à política, à História ou correntes filosóficas como a hermenêutica e fenomenologia.

Neste trabalho, insiste-se na perspectiva da Teoria Crítica da sociedade, vertente sócio filosófica que absorve contribuições de fontes diversas, como Kant, Hegel, o materialismo histórico, a filosofia política, a psicologia e a psicanálise, desafiando as fronteiras entre as disciplinas ou questionado seus limites. De fato, a interdisciplinaridade, a ruptura com as formas tradicionais da investigação científica, a primazia do objeto e de sua historicidade, a teoria como resultado da investigação e não apenas como fundamento da pesquisa são princípios metodológicos que caracterizam a Teoria Crítica, desde os primeiros trabalhos de Max Horkheimer⁵ até as investigações mais recentes de autores que reivindicam o legado da Escola de Frankfurt. (NOBRE, 2008) São princípios que orientam esta pesquisa e que podem, conforme a interpretação aqui proposta, ser depreendidos das obras de José Saramago como parte do fundamento crítico-reflexivo de seu projeto literário.

Diálogo com a Teoria Crítica

Adota-se, portanto, uma perspectiva teórica e metodológica que se deduz da chamada *Teoria crítica da sociedade*. Essa corrente do pensamento social e filosófico pode ser denominada também de *sociocrítica*, de modo a tornar explícito seu propósito de crítica radical e abrangente dos componentes ideológicos estruturais das relações sociais sob o capitalismo, os quais penetram nos produtos da cultura e afetam diretamente a vida subjetiva, os valores que orientam as ações individuais e coletivas, a educação, a produção científica e a política. Os regimes culturais e existenciais que a sociedade capitalista fomenta e preside justificam a crítica e o desejo de transformação manifestos desde o início do projeto e mais amplamente exposto na obra conjunta de Adorno e Horkheimer, *Dialética do esclarecimento*. Argumenta-se que a ficção de Saramago promove, por meios artísticos e procedimentos estéticos diversos, uma crítica igualmente sistemática e percuciente da ideologia e das condições sociopolíticas que orientam as relações sociais na contemporaneidade.

Assume-se, por conseguinte, que suas obras dialogam com pressupostos e conclusões derivados dessa corrente de pensamento. Apesar das inúmeras correlações possíveis, o que se verifica não se confunde com uma transposição ou decalque das reflexões desenvolvidas pelos

⁵ HORKHEIMER, 1999.

pensadores frankfurtianos diretamente para o interior das ficções do autor português. Exceto nos casos em que o universo ficcional busca reproduzir o clima intelectual ou cultural de uma época, de modo que os personagens se fazem porta-vozes de ideias e teorias, a forma como as correntes de pensamento – quaisquer que sejam – penetram nas obras literárias exige, para sua justa apreensão e entendimento, mais do que o escrutínio comparativo ou uma leitura atenta ao discurso das personagens e narradores. Esse é apenas um dos ângulos da questão (o menos relevante, provavelmente). Transcendê-lo constitui o ponto de partida para o desenvolvimento de uma abordagem sociológica da literatura. Adverte-se, ainda, em particular para as obras aqui em apreço, que aproximações desse tipo tendem a levar ao apagamento das características intrínsecas do trabalho propriamente estético e literário, ao mesmo tempo que produz uma simplificação das teorias convocadas para a análise.

As obras de José Saramago manifestam, com frequência, pontos de vista polêmicos (um dos aspectos de seu projeto literário e de seu compromisso enquanto intelectual); problematizam os fundamentos da vida política, da religião, do poder e das relações econômicas; absorvem, na sua formalização e elaboração, nos universos imaginários que funda, nas relações intertextuais que estabelece e no diálogo com a História, posicionamentos críticos e filosóficos afins dos debates desenvolvidos por pensadores como Walter Benjamin, Theodor Adorno, Herbert Marcuse, entre outros. De um ângulo específico, característico da obra de arte e da narrativa de ficção, teorias sociais e filosóficas são mobilizadas e debatidas na forma de um *teatro de ideias* tanto quanto de ações, personagens, formas e imagens poéticas.

A Teoria Crítica enquanto teoria e enquanto crítica

Ponto incontornável acerca da Teoria crítica diz respeito a seu estatuto enquanto conjunto organizado e reconhecível de ideias e métodos. Em outros termos, a seguinte pergunta se impõe: do que estamos falando quando falamos de Teoria crítica? A questão é ampla e exige, neste trabalho, um tratamento pontual, que elucide o sentido da denominação e possa, dessa forma, orientar a discussão no teor de cada capítulo. Partindo da fundamentação filosófica e estética dessa corrente de pensamento, é possível, em seguida, chegar-se a uma imagem coerente e representativa do que a constitui a partir dos pensadores frankfurtianos:

a obra de arte é, desde de Hegel, um lugar “privilegiado” onde aparece a essência da realidade, uma essência oculta pelas aparências dos fenômenos sociais imediatamente perceptíveis (...) Esta concepção da arte, que se poderia considerar como “qualitativa”, opondo-se a uma sociologia da literatura empírica para a qual a quantidade capaz de modelar a “consciência colectiva” é decisiva,

constitui o horizonte sobre o qual convém projetar as estéticas de G.Lukács, L. Goldmann e T.W. Adorno.

Apesar das suas diferenças irreduzíveis, estas estéticas procuram compreender e representar a relação entre o texto literário e a realidade social como uma relação crítica no sentido da estética hegeliana: a obra de arte digna deste nome (“as grandes obras”, segundo Goldmann) não reflete, não reproduz imediatamente os factos sociais, as estruturas ideológicas, mas assume uma função, ao mesmo tempo cognitiva e crítica, tornando transparente uma realidade aparentemente caótica. (ZIMA, 1981, p.241)

As obras valorizadas tanto por Hegel como pelos autores acima mencionados não manifestam na sua forma e nos aspectos que procura representar a “ingenuidade da mimesis”: não cedem à pretensão de apreender a realidade tal qual. Nessas obras, os procedimentos e dispositivos estéticos de certa forma precedem e superam a forma dada da realidade social: problematizam as representações correntes, o fundamento das instituições, os valores éticos e morais, os condicionamentos da sensibilidade e os valores que estruturam as relações económicas e o poder. Não apenas transfiguram a realidade, mas a transfiguram a partir de um posicionamento crítico quanto a seus fundamentos. Se nas sociedades capitalistas predominam a exploração do trabalho (pela extração da mais-valia) e a desigualdade – que a pretensa igualdade de oportunidades e competição justa entre os indivíduos tende a encobrir como um produto da dominação político-económica – e se essa condição se reflete num modelo dominante de relações sociais, não caberia à arte reproduzir esse modelo, tal qual, na intriga de um romance. Não caberia reproduzir esse modelo nem mesmo como tentativa de denúncia, como o malogro de muitos “romances sociais” no século XX pode demonstrar. Constata-se que a sensibilidade do público – forma abstrata, aparentemente sem vínculo com a materialidade das relações sociais – encontra-se em todos os sentidos condicionada pelas relações sociais.

Essa formulação, como esboço ou exemplo, não expressa, evidentemente, a imprevisibilidade das formas, que apenas a obra de arte, na sua totalidade de significados, consegue expor. Nem, por outro lado, a sensibilidade seria presa tão fácil dos mecanismos ideológicos. Em todo caso, fornece um critério mínimo que orienta as análises das obras de José Saramago nesta pesquisa. Afirma-se enfaticamente que Saramago realiza em suas obras uma síntese do estético e do pensamento crítico, nesse sentido valorizado desde Hegel e sistematizado pelos autores da Teoria Crítica.

Aprofundando, além do que já foi exposto, o que podemos entender por Teoria Crítica, podemos mencionar que:

Com o término de tais trajetórias teóricas, tais elementos – em um elenco provisório: interdisciplinaridade; vincula da pesquisa empírica com a especulação conceitual; prioridade do objeto; ênfase no diagnóstico de época; ausência de fundamentação normativa; anseio emancipatório

e radical independência teórica e reflexiva – passam a compor, em maior ou menor medida, novos programas teóricos (...). (FLECK, 2017, p.116)

Seriam esses os elementos metodológicos e conceituais que se integram no conjunto muito diverso de trabalhos dos autores associados a essa corrente de pensamento. Não é o caso de discuti-los em detalhe nesta pesquisa, mas importa reconhecê-los em conjunto e ter em conta o que Adorno manifesta na *Dialética negativa*:

O conhecimento do objeto em sua constelação é o conhecimento do processo que ele acumula em si. Enquanto constelação, o pensamento teórico circunscreve o conceito que ele gostaria de abrir, esperando que ele salte, mais ou menos como os cadeados de cofres fortes bem guardados: não apenas por meio de uma única chave ou de um único número, mas de uma combinação numérica. (ADORNO, 2009, p. 141-142 Apud FLECK, p.112)

Pensando acerca do processo teórico à maneira de uma metateoria – em contraposição aos processos da teoria tradicional, afeitos à definição, à delimitação do objeto e à separação rigorosa entre sujeito e objeto –, Adorno delineia os contornos epistemológicos da Teoria Crítica. O investigador deve apreender o objeto em sua constelação; assim como o objeto é multifacetado, a teoria não se compõe de uma única chave, mas de uma combinação que deve acompanhar a complexidade do objeto a fim de conhecê-lo.

CAPITULO II:

O CONTO DA ILHA DESCONHECIDA: PALIMPSESTO, UTOPIA E AUFKLÄRUNG

“Toda a literatura é um palimpsesto”, dissera José Saramago em uma entrevista em 1995 (AGUILERA, 2010, p.183). Mais do que frase de efeito, ao gosto das seções literárias dos jornais, a sentença nos propõe uma explicação das obras do autor português e de sua concepção da literatura. Mas qual seria o sentido dessa afirmação? Estaria Saramago, àquela altura, apenas retomando um debate da teoria literária desenvolvido sobretudo a partir de meados do século XX, em torno da intertextualidade⁶, hipertextualidade, paródia e metaficção na criação literária?⁷ Justamente no livro *Palimpsestos: literatura de segunda mão*, Gérard Genette afirma:

O objeto da poética (...) não é o texto, considerado na sua singularidade (este é, antes, tarefa da crítica), mas o arquiteyto, ou, se preferirmos, a arquiteytualidade do texto (...), isto é, o conjunto das categorias gerais ou transcendentais – tipos de discurso, modos de enunciação, gêneros literários, etc. – do qual se destaca cada texto singular. Eu diria hoje, mais amplamente, que este objeto é a transtextualidade, ou transcendência textual do texto, que definiria já, grosso modo, como “tudo que o coloca em relação, manifesta ou secreta, com outros textos”. (GENETTE, 2006, p.07)

A par, sobretudo, da noção de metaficção, que implica a autoconsciência do autor com relação aos processos intrínsecos da “escrita ficcional que, de uma forma consciente e sistemática, chama a atenção para o seu próprio estatuto de artefacto, de maneira a suscitar questões sobre a relação entre ficção e realidade” (ARNAUT, 2008 Apud WAUGH, 1988), Saramago, de fato, sublinha sua posição como criador que não ignorava o debate teórico e crítico acerca da literatura. Esse aspecto epistemológico da produção literária está presente nas suas obras e motiva suas declarações e reflexões acerca da escrita.

Referindo-se ao romance *História do Cerco de Lisboa* (1989), Raquel Wandelli observa:

⁶ “O texto literário constitui uma entidade especialmente vocacionada para ativar uma propriedade fundamental da linguagem verbal: a intertextualidade.” (Reis, 2013, p.133)

⁷ Esses conceitos, tratados em conjunto, remetem às discussões acerca do pós-modernismo na literatura. Ana Paula Arnaut oferece uma síntese dessa abordagem com relação a obra de José Saramago: “desenvolvido principalmente pela crítica norte-americana, o debate sobre essa nova estética literária (e também sobre sua validação) tem vindo (...) ocupar papel de relevo nos estudos críticos portugueses. (...) entre apreciações favoráveis e comentários negativos, parecem admitir um diferencial de novidade e de inovação na literatura que permite a instauração de um novo paradigma periodológico-literário.” (ARNAUT, 2008) Saramago, conforme esse “novo paradigma” seria um representante modelo do pós-modernismo. À parte a pertinência dos conceitos acima enumerados e o fato de que essa discussão excede os objetivos dessa pesquisa, defende-se aqui uma hipótese oposta: o enquadramento pós-moderno reduz as possibilidades de leitura e interpretação da obra de José Saramago, dando prioridade aos pressupostos teóricos em prejuízo da elaboração das obras.

Um palimpsesto, tal qual os antigos pergaminhos, em que se podia ler uma inscrição sobre a outra, assim José Saramago constrói o discurso em *História do Cerco de Lisboa*. Tendo a literatura e a história como seus grandes temas, a obra de Saramago opera um "discurso de entremeio" a partir da sobreposição de camadas narrativas aparentemente opostas. Sem se reduzir a um gênero predeterminado, o discurso de entremeio mescla a operatividade de vários gêneros e modos de escritura específicos. Assim, pode-se raspar camada a camada e descobrir o texto histórico enredando o metaficcional, que enreda o ficcional, que enreda o testemunhal, que enreda o filosófico, todos se retroalimentando em um sistema intratextual que macula a pureza dos gêneros. (1998, p. 165)

Afirmações válidas para a maioria das obras do autor, em especial para seus romances a partir de *Levantado do chão* (1980). Assim, também é possível afirmar que *O conto da ilha desconhecida* (1998) constitui um exemplo enfático do artefato literário como palimpsesto, em virtude principalmente da transparência da escrita e da enganosa simplicidade da elaboração. Nessa narrativa, as relações "secretas ou manifestas" com outros textos conferem à escrita de Saramago uma potência ímpar de releitura da tradição literária e da cultura.

Aqui, como em outras obras do autor, a narrativa se constrói pela sobreposição de camadas de significado, formando uma teia de múltiplas alusões. O enredo retoma o tema da viagem, recorrente na obra do autor e enraizado na tradição da literatura portuguesa, desde Camões, passando por Garrett, Pessoa e Eça de Queirós. Esse tema se converte em metáfora e assume a forma da utopia. Acompanhamos então uma viagem de descoberta ou autodescoberta; de conquista do território do desejo em que as limitações da existência, das relações sociais e da política são substituídas por uma forma de racionalidade oposta à racionalidade instrumental. Se esta conduz à alienação, a viagem utópica – sonho e projeto – devolve ao sujeito o que as relações sociais tendem a lhe subtrair: a identidade, a consciência da alteridade, a solidariedade, a autenticidade de escolhas que escapam à uniformização dos desejos ou do imaginário pré-fabricado e padronizado.

Sob a superfície fabulesca e irônica, a concisão da escrita vai aos poucos revelando a densidade de tradições que se entrecruzam, entre a História e a ficção. Da aventura da conquista marítima e da expansão econômica, sublimada na epopeia de Camões e revisitada por Pessoa, à sátira do antigo regime, de que sobrevivem no imaginário apenas o gestual enfadonho e cômico, além do automatismo do exercício do poder pelo poder sob olhares perplexos do povo mantido à distância. Observa-se ainda as afinidades dessa narrativa com o *Memorial do Convento* (1982), como se o conto retomasse em miniatura motivos presentes no painel mais amplo e detalhado daquela obra.

Ao lado dessa simbologia sócio-histórica e literária, disposta na página com humor e poder de sugestão, sobressai a ênfase e a repetição de imagens e motivos caros a Saramago e à ficção do século XX: a figura do desbravador de além-mar, a sucessão das portas da casa do

rei, o inevitável labirinto burocrático para ter acesso a essas portas, a interminável hierarquia dos funcionários, a presença da mulher e do desejo como agentes da mudança. Dessa maneira, o conto se constrói entre imagens da literatura portuguesa, da literatura de viagens e do romance de aventuras, num jogo intertextual consciente e crítico, além de alusões à literatura de Franz Kafka e, por essa via, à história do século XX e suas incontáveis catástrofes econômicas e políticas.

E assim, uma camada abaixo, percebemos os vestígios do imaginário e da filosofia política, de Maquiavel à Thomas More. Nesse conto, Saramago nos remete a essa ilha desconhecida, aspiração e utopia do homem que vai ao rei para lhe pedir um barco. Feitas as devidas ponderações, conforme rudimentos de cálculo maquiavélico, o rei concede ao homem a embarcação para que, por sua conta e risco, ele saia a sua procura e a torne conhecida sobretudo para que venha figurar nos mapas da coroa:

E tu para que queres um barco, pode-se saber, foi o que o rei de facto perguntou quando finalmente se deu por instalado, com sofrível comodidade, na cadeira da mulher da limpeza. Para ir à procura da ilha desconhecida, respondeu o homem, Que ilha desconhecida, perguntou o rei disfarçando o riso, como se tivesse na sua frente um louco varrido, dos que têm a mania das navegações, a quem não seria bom contrariar logo de entrada, A ilha desconhecida, repetiu o homem, Disparate, já não há ilhas desconhecidas, Quem foi que te disse, rei, que já não há ilhas desconhecidas, estão todas nos mapas, Nos mapas só estão as ilhas conhecidas, E que ilha desconhecida é essa que queres ir à procura, Se eu to pudesse dizer, então não seria desconhecida, A quem ouviste falar dela, perguntou o rei, agora mais sério, A ninguém, Nesse caso, por que teimas em dizer que ela existe, Simplesmente por que é impossível que não exista uma ilha desconhecida, E vieste aqui para me pedires um barco, Sim, vim aqui para pedir-lhe um barco, E tu quem és, para que eu to dê, E tu quem és, para que não mo dê, Sou o rei deste reino, e os barcos do reino pertencem-me todos, Mais lhes pertencerás tu a eles do que eles a ti, Que queres dizer, perguntou o rei inquieto, Que tu, sem eles, és nada, e que eles, sem ti, poderão sempre navegar, Às minhas ordens, com os meus pilotos e os meus marinheiros, Não te peço marinheiros nem pilotos, só te peço um barco, E essa ilha desconhecida, se a encontrares, será para mim, A ti, rei, só te interessam as ilhas conhecidas. Também me interessam as desconhecidas quando deixam de o ser, Talvez esta não se deixe conhecer, Então não te dou o barco, Darás. (...).

O rei abriu a boca para dizer à mulher da limpeza que chamasse a guarda do palácio a vir restabelecer imediatamente a ordem pública e impor a disciplina, mas, nesse momento, as vizinhas que assistiam das janelas juntaram-se ao coro com entusiasmo, gritando como os outros, Dá-lhe o barco, dá-lhe o barco. Perante uma tão iniludível manifestação da vontade popular e preocupado com o que, neste meio tempo, já haveria perdido na porta dos obséquios, o rei levantou a mão direita a impor silêncio e disse, Vou dar-te um barco (...) (SARAMAGO, 2009)

O desfecho do conto confirmará sua inclinação à fábula, mas num sentido em que esse gênero adquire as nuances do conto filosófico e da fábula política. O fundamental do relato é seu aspecto metafórico e paródico: a ilha desconhecida situa-se onde não se supunha no início; não se trata de um lugar no espaço, de uma localização geográfica a ser atingida e demarcada; mas de uma construção – do imaginário, e à medida que a narrativa avança, da troca entre homem e mulher, da interação e do diálogo. Uma construção na consciência das personagens,

decorrente da vontade e da utopia individual, a qual se transfigura, no processo de construção de significados que a recepção do texto literário implica, em utopia coletiva.

Mais do que um moral, emerge dessa fábula uma ética. Ao conjunto representado pelo rei, suas portas e seus funcionários, opõem-se o barco e sua reduzida tripulação. É preciso lembrarmos que a mulher que acompanha o homem em sua busca, “a mulher da limpeza”, que antes servia no castelo, abandona essa condição inspirada pelo homem e movida igualmente por uma utopia. Associa-se a isto, o fato de que o homem que pede ao rei o barco reivindica e acaba impondo um direito. Age de modo resoluto, como se nele já operasse a consciência de uma transformação apenas entrevista, mas suficientemente clara para encorajá-lo contra todos os prognósticos.

Recebido o barco – das mãos do rei, a contragosto, movido pragmaticamente pela manutenção dos benefícios que recebe decorrentes do poder “na porta dos obséquios” – e empreendida a viagem, a concretização da utopia, por uma via descoberta apenas no caminho, torna explícito o fato de que é preciso arrancar ao poder constituído as formas que o transcendem e deslegitimam. É preciso interpelar o poder para desafiar o *status quo* e demovê-lo.

Às instituições que asseguram e reproduzem esse poder– alienado e alienante – simbolizado pela sucessão das portas, a dos obséquios, a das petições e a das decisões, e pela posse dos barcos, “propriedade privada dos meios de produção” (atribuída nesse caso, irônica e paradoxalmente, à figura do rei e do Estado) contrapõe-se o pedido do homem, encaminhado ao rei numa atitude inesperada de insubmissão e inventividade política (vale dizer, de transgressão), que abre a possibilidade de renovação da estrutura social, a partir dos desejos e das ações das personagens.

Saramago imprime ao enredo, portanto, um movimento dialético, um percurso de sentido enraizado numa compreensão da vida social e política. Embora recorra a uma modalidade arquetípica de alegoria⁸, a imagem de um reino nos moldes da história de Portugal, é a história do século XX e a vida contemporânea que procura atingir. *O conto da Ilha Desconhecida*, na argumentação desenvolvida nesse trabalho, atua como um contraponto: é a imagem inicial no quadro temático que percorre toda a obra do autor.

⁸ Muitos autores confirmam a importância da alegoria na obra de José Saramago. Embora constitutiva do tema em apreço nesta investigação, sua abordagem exigiria um trabalho à parte a fim de dar conta de sua complexidade. Nas três obras aqui estudadas, a alegoria comparece de maneiras distintas e conectadas à estrutura de significado de cada texto: em *1993*, o universo da ficção é alegórico; no conto, a alegoria se desprende da fábula; no romance, a cegueira epidêmica e misteriosa se infiltra no cotidiano como alegoria; também aí o jogo entre parábola e alegoria é significativo.

Se a ilha desconhecida remete à *Utopia* de Thomas Morus, o rei proprietário dos barcos e sua corte repleta de portas e funcionários é a imagem da sociedade imperfeita e corrompida, é a face distópica dessa representação. Utopia e distopia – num sentido que não é dado previamente, mas construído nos textos – são, portanto, temas recorrentes, entrelaçados, na obra do autor português assim como no gênero trans-histórico fixado pelo filósofo renascentista.

No conto, a passagem a seguir estrutura toda a narrativa e define os contornos da metáfora (ou alegoria) da ilha:

quero encontrar a ilha desconhecida, quero saber quem sou eu quando nela estiver, Não o sabes, Se não sais de ti, não chega a saber quem és, O filósofo do rei, quando não tinha que fazer, ia sentar-se ao pé de mim, a ver-me passajar as peúgas dos pajens, e às vezes dava-lhe para filosofar, dizia que todo homem é uma ilha, eu, como aquilo não era comigo, visto que sou mulher, não lhe dava importância, tu que achas, Que é necessário sair da ilha para ver a ilha, que não nos vemos se não nos saímos de nós, Se não saímos de nós próprios, queres tu dizer, Não é a mesma coisa. (SARAMAGO, 1998)

O navegador e a mulher da limpeza, sem o saberem, dialogam filosoficamente. Como mais adiante será retomado acerca do *Ensaio sobre a cegueira*, são os diálogos entre as personagens, em contraponto à voz irônica do narrador (ou do autor implícito, conforme conceito bastante difundido de W. C. Booth⁹) que delimitam ou concentram a matéria de experiência que as sequências das ações tendem a dispersar. A ironia e o humor, expressos na descrição que a mulher da limpeza faz do filósofo do rei – o qual, como não tivesse verdadeiramente nada que fazer, ia filosofar junto às empregadas – contraposta à descrição de sua própria atividade, vale dizer, do seu trabalho (“passajar as peúgas dos pajens”) – amplificam o significado dessa cena. Da asserção de que todo homem é uma ilha, apropriada à consciência dos que vivem na corte, aprisionados nas relações de privilégio e bajulação ao poder, à reflexão do marinheiro de que é necessário sair da ilha para ver a ilha, configura-se todo um universo de relações sociais e políticas. Nessa passagem, como em muitos momentos do conto, o dialogismo do discurso conduz à polifonia¹⁰. A presença da ironia comprova não apenas essa hipótese, como também a de que o autor permanece “implícito”, ajuizando as ações e matizando as vozes das personagens¹¹. E é justamente a multiplicidade das vozes – densamente entrelaçadas, como entrelaçadas e interdependentes são as existências individuais – que corrobora aquela hipótese da literatura como palimpsesto, em um sentido agora muito mais palpável, que não é apenas

⁹ BOOTH, C. Wayne. *The rhetoric of fiction*. University of Chicago Press:1961.

¹⁰ BRAIT, Beth (org.). *Bakhtin: conceitos-chave*. São Paulo: Contexto. 2005

¹¹ “A ironia é índice da dominância da voz narrativa, autor implícito para Booth, narrador distanciado para Kayser que acaba revelando a voz autoral que organiza e modula os elementos enunciativos da narrativa.” (KAYSER, W., 1963, p.333)

textual, mas concernente às relações da vida social. Para além dos motivos e temas intertextuais, manifestos na superfície do relato e necessários à construção dos significados, a construção polifônica da narrativa – seguindo o depoimento do próprio autor – é que vai preencher, portanto, o sentido da metáfora do palimpsesto.

O conceito de polifonia, tão polêmico quanto produtivo, decorrente da análise que Mikhail Bakhtin empreendeu dos romances de Dostoiévski, esclarece (apenas em parte, como será exposto) a elaboração da narrativa de Saramago:

A multiplicidade de vozes e consciências independentes e imiscíveis e a autêntica polifonia de vozes plenivalentes constituem, de fato, a peculiaridade fundamental dos romances de Dostoiévski. Não é a multiplicidade de caracteres e destinos que, em um mundo objetivo uno, à luz da consciência do autor, se desenvolve em seus romances; é precisamente a multiplicidade de consciências equipolentes e seus mundos que aqui se combinam numa unidade de acontecimento, mantendo sua imiscibilidade. (BAKHTIN, 2008, p.4)

É importante observar que o aparato conceitual decorrente das teorias de Bakhtin há muito faz parte do repertório dos estudos literários e da reflexão acerca da arte enquanto produção discursiva inseparável da interação dos sujeitos ente si e com o meio social, interação transposta para o interior dos textos. Dessa forma, um possível lugar comum da teoria literária se renova quando acolhido numa obra que reforça e ultrapassa suas conclusões, abrindo-se para uma multiplicidade de interpretações.

O que se verifica no *Conto da ilha desconhecida*, e possivelmente em toda obra do autor, com relação à intertextualidade, ao dialogismo e à polifonia, se liga à perspectiva que o próprio autor adota com relação a sua obra e à literatura de um modo geral. Saramago, numa perspectiva metaficcional, adere à elaboração polifônica da matéria de que dispõe. Submete esse repertório – ou como técnica ou como reflexão estética – a sua própria perspectiva crítica. É possível afirmar que sobrepõe à multiplicidade de vozes já expressas na elaboração da obra, mais uma camada de discurso. Comparativamente, podemos afirmar que Dostoiévski não dispunha dessa possibilidade e dava forma à matéria de seus romances (polifônicos) imerso unicamente na tradição e em sua relação concreta com a arte. Saramago, por sua vez, inscreve em suas narrativas os marcos desse debate, deslocando, dessa forma, os limites do gênero (aqui o da narrativa curta), mas igualmente os limites da ficção.

O passo adiante na obra do autor consiste, por conseguinte, na união da narrativa polifônica e metaficcional com a temática da utopia. Quando se levanta a hipótese do esgotamento das formas do romance e da literatura, é essa integração do fazer artístico e da reflexão estética que amplifica o universo da criação. A temática da utopia, intrinsecamente

ligada ao tema da viagem, mais do que um tópos da arte e da literatura, assume uma forma totalizadora do fenômeno da cultura. Saramago, como podemos ler em suas narrativas, não ignorava a aderência desse tema à síntese de uma visão de mundo, ligada, antes de tudo – em um sentido até mesmo antropológico – à experiência humana de um modo geral; contudo igualmente enraizado no solo da experiência concreta da história.

O conto, conforme essa poética do palimpsesto, não apenas tematiza o imaginário utópico numa atualização de seus significados para uma reflexão acerca dos dilemas políticos contemporâneos na perspectiva dos sujeitos históricos; sua escrita se converte em utopia de reescrita da tradição e da história. A proposta do autor – crítica e estética – é em si mesma uma aposta utópica, uma viagem a uma ilha desconhecida no espaço por muitos considerado esgotado da criação literária e artística. Essa *escrita utópica* se expressa na concepção manifesta por Saramago acerca do romance dito histórico, gênero que ele contesta e reinventa. Em ensaio publicado em 1990, podemos ler:

Quando digo (...) corrigir a História, não é no sentido de corrigir os factos da História, pois essa nunca poderia ser tarefa de romancista, mas sim de introduzir nela pequenos cartuchos que faça explodir o que até então parecia indiscutível: por outras palavras, substituir o que foi pelo que poderia ter sido. Certamente se argumentará que se trata de um esforço gratuito, pouco menos que inútil, uma vez que aquilo que hoje somos não é do que poderia ter sido que resultou, mas do que efectivamente foi. Simplesmente, se a leitura histórica, feita por via do romance, chegar a ser uma leitura crítica, não do historiador, mas da História, então essa nova operação introduzirá, digamos, uma instabilidade, uma vibração, precisamente causada pela perturbação do que poderia ter sido, quiçá tão útil ao entendimento de nosso presente como a demonstração efectiva, provada e comprovada do que realmente aconteceu. (SARAMAGO apud ARNAUT, 2008, p. 82)

Também aqui, no sentido mais específico da matéria histórica com que lida o ficcionista, observa-se o apelo a uma *utopia da escrita* (ou *escrita utópica*) que ultrapassa o trabalho já previsto da ficção. Ao aspirar introduzir na matéria factual do passado uma “perturbação do que poderia ter sido”, conforme uma leitura crítica da História, a fim de corrigi-la, visando o entendimento do presente, Saramago expõe as bases de um projeto artístico e intelectual, senão engajado ou destinado a intervir nas múltiplas relações da vida social, pelo menos coerente com um compromisso ético do escritor de ficção na vida contemporânea.

As relações observadas em *O conto da ilha desconhecida*, com destaque para o tema da utopia, mas sobretudo para sua integração ou reabsorção na forma do relato e na elaboração do discurso – convertendo-o em palimpsesto e dotando-o de uma potência de releitura da tradição e da História – conduz diretamente às relações que constituem os dois outros textos que compõem essa investigação. Em *O ano de 1993* e *Ensaio sobre a Cegueira*, inverte-se o sinal

da temática, embora persista, como não poderia ser de outra maneira, o projeto de uma *escrita utópica* e o tema da utopia.

Nesses livros – no poema e no romance – substitui-se a o passado pelo presente; a fábula e o real maravilhoso por uma ficcionalidade matizada por gradações ou interferências do insólito. O tratamento ficcional da História dá lugar a ficções que se desenrolam num tempo, conquanto indeterminado, assimilável à contemporaneidade. Abandona-se o recorte de uma época do passado por uma tentativa de capturar a experiência do aqui e agora e até mesmo, numa construção semelhante à da ficção científica, de desvendar os movimentos da experiência histórica e antecipar conflitos apenas entrevistos no presente. Embora essas ficções possam ser assim interpretadas, pois se projetam contra um vasto painel de narrativas literárias e cinematográficas, esse motivos se mesclam a outros que definem mais precisamente o projeto do autor, como veremos a seguir.

Nesses textos, a efabulação, a perspectiva do sonho acordado da imaginação, como ocorre em *O conto da Ilha desconhecida* – de que o leitor emerge mais sensíveis para pensar o presente – adquire as cores e as formas do pesadelo; passa-se da viagem de descoberta para um percurso de sofrimento e trauma. Em outros termos, nessa comparação, transita-se da conquista da autonomia e da emancipação à heteronomia do sujeito numa situação de opressão e violência. Se a fábula se apoia na ironia, na reelaboração satírica e poetizada do repertório sócio-histórico e literário, convidando à maior proximidade possível com o leitor e sua subjetividade, o poema distópico e o romance-pesadelo – saturados de imagens da carência e do sofrimento – apelam para outras predisposições dessa subjetividade.

Ao lado da subversão da temática e da forma (*utopia da escrita* como palimpsesto), aprofunda-se o que Saramago sugere quando reflete acerca de sua relação com a História e o tempo:

A minha relação com o tempo é, antes de mais, muito particular (...). Tentando exprimi-lo de uma maneira gráfica: entendo o tempo como (...) uma tela imensa, onde os acontecimentos se projetam todos, desde os primeiros até os de agora mesmo. Nessa tela, tudo está ao lado de tudo, numa espécie de caos, como se o tempo fosse comprimido e além de comprimido espalmado, sobre essa superfície; e como se os acontecimentos, os factos, as pessoas, tudo isso aparecesse ali não diacronicamente arrumado, mas numa outra “arrumação caótica”, na qual depois seria preciso encontrar um sentido. Isto tem muito a ver com uma ideia (...) que é a da não existência do presente. Quer dizer: a única coisa que efetivamente há é passado e o presente não existe, é qualquer coisa que se joga continuamente, que não pode ser captada, apreendida, que não pode ser detida em seu curso; e portanto, uma vez que não pode ser detida, em momento nenhum eu posso entersetá-la. Foi esta ideia do tempo como uma tela gigantesca, onde está tudo projetado (o que a História conta e o que a História não conta), foi isso que meteu na minha cabeça uma espécie de vertigem, de necessidade de captação daquele todo; e a par dessa, uma outra necessidade que é a de compreender como se ligam as coisas todas que não têm (ou que parecem não ter) nada que ver ali: Auschwitz ao lado de Homero, por exemplo; ou o homem de Neanderthal ao lado da Capela Sistina. (REIS, 2018, p. 72)

Em primeiro lugar é preciso observar que esse depoimento não se liga exclusivamente ao conjunto dos romances do autor nos quais a História é trabalhada pela ficção. Pode-se afirmar que essa concepção do tempo e da História permite focalizar igualmente os romances que escapam a esse esquema. Dimensionando o que ficou exposto acima, em seu diálogo com Carlos Reis, Saramago chama a atenção para o caráter inevitavelmente “parcelar” da História, uma vez que “não poder narrar tudo”, nem “tudo explicar” ou “falar de toda gente”. E haveria ainda o fato de ser “parcial” no sentido de se apresentar como uma “lição”. E acrescenta: “A questão é que a mim não me preocupa tanto que ela seja parcial, quer dizer, orientada e ideológica, porque isso eu posso mais ou menos verificar, perceber e encontrar os antídotos para essas visões mais ou menos deformadas daquilo que aconteceu ou da sua interpretação”. (REIS, 2018, p. 73)

Retomando a visão da História como uma “tela gigantesca”, em que aparecem lado a lado fenômenos e indivíduos distantes no tempo e no espaço, Saramago retoma uma ideia já expressa no ensaio História e Ficção (SARAMAGO Apud ARNAUT, 1990, p.82): “restará sempre (...) uma grande zona de obscuridade, e é aí (...) que o romancista tem seu campo de trabalho”. Essa zona de obscuridade incluiria o que expôs a Carlos Reis: “quando eu falei de Auschwitz e do homem de Neanderthal ao lado da Capela Sistina (...) faltou o ajudante do Miguel Ângelo que estava a moer as tintas e (...) o pedreiro que construiu os muros do campo de concentração”. E completa sua reflexão mencionando o que chama de “sentimento trágico do desperdício humano”, referindo-se às vidas que se perdem em consequência da guerra, da violência e de toda sorte de conflitos que acabam por expor a irracionalidade e a injustiça da vida contemporânea.

A continuidade dessas reflexões, entrelaçadas ao que dizem os livros aqui em destaque – *O conto da Ilha Desconhecida*, *O ano de 1993* e *Ensaio sobre a Cegueira* – possibilita ampliar o debate em torno do que fundamenta a escrita utópica do autor e suas reflexões, as quais aproximam constantemente estética e política, arte e compreensão da vida social, criação literária e transformação da sociedade. Pode-se afirmar inclusive que essas instâncias do pensamento e da ação não se separam na sua concepção da atividade artística. Em ensaio que aborda numa perspectiva filosófica e política o tema da utopia/distopia, Marilena Chauí afirma, citando Raymond Trousson: “As utopias (...) fundam-se na ação do homem como potência para transformar a realidade; são laicas, antropocêntricas, pedagógicas e substituem a espera escatológica por uma vontade humana construtiva e otimista, fundada na ideia de aperfeiçoamento moral e progresso racional”. (CHAUÍ, 2011)

E com relação à maneira como a História é concebida e trabalhada nas obras, a aproximação ao pensamento de autores como Walter Benjamin e Theodor Adorno é esclarecedora. Há outras afinidades com esses autores, a começar pela noção de palimpsesto e também por certa propensão ensaística, já comentada por Saramago em uma entrevista concedida a Juan Árias. (ÁRIAS, p.80)

Como já foi antecipado, o diálogo com a Teoria Crítica nas obras de Saramago fornece mais do que pistas interpretativas: esse diálogo integra as obras do autor como um discurso disperso e sedimentado. Toda uma tradição de pensamento filosófico, político e estético pode ser lida aí. E longe de um viés doutrinário ou didático, o que emerge como alusões a um conjunto de proposições filosóficas e de teorias sociais, assume, ao contrário, a qualidade de um discurso de resistência na forma literária, um aprofundamento da reflexão pela via da ficção e da literatura. Embora o texto literário se concretize na elaboração de seus elementos internos – temática, gênero ou combinação de gêneros, perspectivas, pesquisa linguística, estilo, inserção numa tradição ou a escolha de referências no “arquivo” da cultura, entre outros procedimentos – , é preciso admitir e reconhecer sua fundamentação ideológica, sua constituição enquanto visão de mundo e não poucas vezes seu desejo de participação, quando não de expansão do saber estético, filosófico, sociológico e etc.

Daí que as afinidades entre Saramago e a Teoria Crítica sejam inúmeras, exigindo análise e discernimento. Pode-se perguntar, de fato, acerca da ausência de referências explícitas aos pensadores daquela corrente de pensamento nas declarações do autor português. Duas respostas são possíveis: essas declarações, da parte de um ficcionista, ainda que afeito a um tipo de ficção ensaística e à reflexão crítica, não se fazem necessária: tais “declarações” já são parte da obra, de forma subjacente ou manifesta; e, ao mesmo tempo, é algo supérfluo, pois não desautoriza um diálogo, tornando-o, ao contrário, mais fecundo porque inscrito na própria dinâmica da produção cultural, do pensamento e da construção das ideologias e visões de mundo.

Dessa forma, retomando os textos aqui selecionados e o esforço do autor para expor uma visão acerca da História que fundamente sua produção literária, podemos ler, a fim de explicitar o vínculo acima postulado, o que escreveu Theodor Adorno:

Quando Benjamin dizia que a história foi escrita até o presente do ponto de vista dos vencedores e teria de ser escrita do ponto de vista dos vencidos, a isso dever-se-ia acrescentar que o conhecimento decerto tem que apresentar a infausta linearidade da sucessão de vitórias e derrotas, mas também deve se voltar para o que não se inseriu nessa dinâmica e ficou a meio caminho – por assim dizer os resíduos e pontos sombrios que escaparam à dialética. (ADORNO, 1993, p.133)

A passagem acima faz parte do fragmento intitulado *Legado*, do livro *Minima Moralia*. Adorno retoma reflexões de Walter Benjamin, desenvolvidas nas suas *Teses sobre o conceito de história* (2008). Uma ficção movida pelo “sentimento trágico do desperdício humano” não adota outra perspectiva senão a dos vencidos na sua visão da história passada ou contemporânea. E, ao mesmo tempo, “os resíduos e pontos sombrios que escaparam à dialética” conferem ao universo dos personagens e enredos de Saramago uma síntese e um contraponto. No entanto, o *legado* de que trata Adorno não é apenas o de Walter Benjamin, mas do próprio pensamento dialético. A discussão é ampla e é tratada de modo quase aforístico por Adorno. Lemos, logo de início desse fragmento:

O pensamento dialético é a tentativa de quebrar o caráter coercitivo da lógica com os próprios meios desta última. Mas na medida em que ele tem de se servir desses meios, ele se arrisca sem cessar a sucumbir, ele próprio, a esse caráter coercitivo: as astúcias da razão poderia impor-se mesmo contra a dialética. (ADORNO, 1993, p.132)

Adorno descreve, para usar a linguagem da filosofia, um tipo particular de aporia¹², que expressa a iminência de um impasse ou uma proposição que ameaça invalidar-se em sua própria afirmação. Conforme essa discussão acerca dos riscos da dialética – e as estratégias do pensamento para ultrapassá-los – o que pode ser destacado é a necessidade de “não deixar essa tentativa entregue unicamente aos enigmas intelectuais causadores de estranhamento, mas recuperar através do conceito o que não é intencional, vale dizer: consiste na obrigação de pensar ao mesmo tempo dialética e não-dialeticamente”. (ADORNO, 1993, p.134)

A pergunta que emerge diante de uma obra literária que absorve, na sua temática e na elaboração dessa temática, uma corrente de pensamento (ou, no mínimo, a ela se integra na dinâmica do pensamento crítico) tão obstinadamente comprometida com a crítica dialética – a ponto de duvidar de seus próprios pressupostos – é se essa obra não estaria a propor uma solução satisfatória àquele risco de impasse descrito por Adorno. Evidentemente, não estrariamos diante de um projeto deliberado de seu autor, condição mais adequada a um intelectual que perseguisse também os propósitos da filosofia. Contudo, há, tanto na obra de Saramago como na produção dos pensadores mencionados, indícios que dão consistência a essa hipótese.

Com relação ao ficcionista, é possível mencionar a propensão ensaística ou, pelo menos, significativamente questionadora da separação entre os gêneros; a construção de universos em

¹² “Esse termo é usado no sentido de dúvida racional, isto é, de dificuldade inerente a um raciocínio, e não no de estado subjetivo de incerteza. É, portanto, a dúvida objetiva, a dificuldade efetiva de um raciocínio ou da conclusão a que leva um raciocínio.” (Abbagnano, 2003, p. 75)

que utopia e distopia se interpenetram, vale dizer, dialeticamente; a profusão das vozes imbrincadas no discurso, mantendo uma tensão constante de reflexividade e crítica; o próprio empenho do autor em discutir os critérios de sua produção; a tomada de posição que sempre acompanhou sua carreira com relação às inúmeras manifestações da barbárie na vida contemporânea. E com relação aos filósofos da Teoria Crítica, notadamente Adorno e Benjamin, o apreço por eles manifesto pela forma do ensaio como instrumento do pensamento e busca do conhecimento, além da dedicação ao debate estético como via de acesso a esse conhecimento.

Esse conjunto de afinidades reforça a hipótese acima enunciada, de que a obra do autor português, imersa num debate crítico e filosófico que a ultrapassa, destina à literatura uma parcela do esforço de pensamento presente na diversidade de investigações e análises da cultura e da vida social desenvolvidas pelos autores da Teoria Crítica, mais especificamente pelos frankfurtianos da primeira geração. Caminho paralelo à obra desses autores, mas que dela se embebeu, dotando a ficção dos mesmos desígnios de diagnóstico e crítica das sociedades contemporâneas que encontramos na obra dos filósofos citados.

Duas questões, entretanto, se impõem nesse ponto da discussão. A possível filiação de um autor de ficção a uma corrente de pensamento da filosofia ou da teoria social não se dá exclusivamente por via direta, mas pela mediação da própria arte e literatura. É preciso, portanto, se haver com a trajetória do autor, com relação ao desenvolvimento de sua obra, mas também com relação a seu percurso de formação artística e intelectual. Este é um dos motivos por que se inclui nessa investigação o poema em prosa *O ano de 1993*, obra fundamental no surgimento do romancista José Saramago, ao lado de *O conto da Ilha desconhecida* e *Ensaio Sobre a Cegueira*.

A outra questão fundamental para a presente investigação diz respeito a uma herança comum a um conjunto de pensadores cuja modernidade se liga diretamente ao fenômeno histórico e filosófico que, desde o início, se denominou *Aufklärung*. O autor imprescindível para se pensar essa questão desde de sua origem até sua consolidação como fundamento do pensamento ocidental moderno é Michel Foucault:

De Hegel a Horkheimer ou a Habermas, passando por Nietzsche ou Max Weber, não há filosofia que, direta ou indiretamente, não tenha sido confrontada com a mesma pergunta: qual é pois esse acontecimento que se chama *Aufklärung* e que determinou, pelo menos em parte, o que somos, o que pensamos e o que fazemos hoje. (FOUCAULT, 2000, p.335)

Seguindo Diogo Corrêa, podemos detalhar esse percurso, conforme formulado por Michel Foucault:

A invocar, pouco antes de sua morte (...), um texto de Kant em que o filósofo alemão respondia à pergunta “O que é o Iluminismo?”, Foucault delineia uma nova possibilidade de reler seus trabalhos. Para além da vinculação com o passado clássico, o documento de Kant inicia uma nova questão, cujo ponto de apoio passa a ser o presente. Para além de seu trabalho crítico, no qual analisa as condições de possibilidade do conhecimento, Kant lança um novo problema para a filosofia, a saber: o que é a atualidade e qual é o plano em que nossas experiências se tornam possíveis. Partindo desse texto, Foucault se insere em uma tradição crítica cuja premissa básica seria a de analisar as condições de emergência de um tipo de racionalidade própria aos países ocidentais. Assim, Foucault conecta-se a outros pensadores que, ao longo de suas respectivas obras, tentaram de modos distintos, responder a uma pergunta fundamental: O que é o presente? Quer dizer: O que faz com que sejamos o que somos do modo como somos, e não de outro? Foucault, nesse texto (...), tenta evidenciar como a tarefa de certa tradição de pensamento, desde a resposta do filósofo alemão, passa a ser a de assumir uma postura crítica frente ao presente, (...) a de diagnosticar a espessura ontológica que nos faz ser o que somos. (CORRÊA, 2007, p. 258)

Solo filosófico comum e ponto de apoio da modernidade, a *Aufklärung* penetra o projeto de inúmeros pensadores desde Kant e tem importância decisiva no projeto dos filósofos da Teoria Crítica. A proposta de leitura dos livros relacionados nessa investigação se apoia nessa aproximação. Contudo, não se esgota nela, pois se volta para a compreensão de objetos autônomos, obras ficcionais e poéticas cujos significados decorrem de suas relações internas e da mediação que realizam dos significados que as conectam ao mundo e às relações sociais. E isto se ampara numa compreensão do fenômeno literário em suas particularidades, no seu estatuto epistemológico específico.

Assim, os textos literários, como as obras de arte, a princípio, se fecham em sua própria estrutura, concentram em seus elementos internos todo um universo de relações significativas – relações semânticas, textuais, rítmicas e imagéticas. Interpretá-los exige desvendar essas relações, torna-las explícitas no processo de construção (reconstrução) de sentidos que é a leitura. Essa caracterização decorre de uma perspectiva que privilegia a imanência do texto literário. O passo seguinte – a rigor, concomitante – consiste numa leitura abrangente de relações que ultrapassam os elementos internos. Lê-se no texto a multiplicidade dos textos da tradição literária e da cultura, ou de modo mais específico, os fragmentos que se interconectam na produção do sentido¹³. Essa é a perspectiva da intertextualidade, que se desdobra e amplia na imagem do palimpsesto, como já discutido.

¹³ “A intertextualidade não se reduz evidentemente a um problema de fontes ou de influências; o intertexto é um campo geral de fórmulas anônimas, cuja origem é raramente localizável, de citações inconscientes ou automáticas, feitas sem aspas”. (BARTHES, R., *Enciclopedia Universalis*, 1973: Citado por SAMOYAUULT, T., 2008, p.23-24)

Por fim, a passagem do (s) universo (s) dos textos para os fenômenos da realidade e da vida social se dá a partir do contraste, da redução ou concentração, da ampliação ou da subversão dos sentidos. Aqui a noção tradicional de verossimilhança (e, inseparavelmente, o conceito de mimesis) tem um papel, pois constitui o vínculo entre os fenômenos da vida e sua transposição por meio dos procedimentos da linguagem. Assim, os mundos ficcionais, reorganizando os fenômenos do mundo real, oferecem respostas ou propõem novos problemas; revelam ou inauguram perspectivas; aproximam, separam ou explicitam aspectos das relações sociais; reescrevem a História ou penetram nas ações microscópicas do cotidiano; acentuam na própria matéria linguística fenômenos que atingem a vida psíquica e as relações sociais, entre outras tantas relações possíveis.

A criação literária, conseqüentemente, é antes de tudo um trabalho de seleção, de delimitação e escolhas refletidas, de eleição de perspectivas, aspectos e elementos (intratextuais) mas que se relacionam diretamente ao mundo e à vida – desse processo resultam o estilo, a coerência formal das obras, dos autores e, como a História da Literatura tende a demonstrar, dos estilos de época e correntes literárias.

O que confere ao texto literário seu potencial de penetração nos fenômenos da vida e da cultura é justamente esse apelo à multiplicidade aliado à concentração e potencialização de sentidos que se realiza numa forma particular. E essa forma, resultante da combinação e amálgama de elementos que não se repetem, tem a cultura como ponto de partida e de chegada. Entre outros críticos e teóricos da literatura, é Roland Barthes quem nos oferece uma síntese desse fenômeno, síntese em muitos sentidos instável e parcial – porque ambiciona fixar o que se define apenas no processo histórico e social – mas incontornável:

A literatura assume muitos saberes. (...) Se (...) todas as nossas disciplinas devessem ser expulsas do ensino, exceto uma, é a disciplina literária que devia ser salva, pois todas as ciências estão presentes no monumento literário. É nesse sentido que se pode dizer que a literatura, quaisquer que sejam as escolas em nome das quais ela se declara, é absolutamente, categoricamente realista: ela é a realidade, isto é, o próprio fulgor do real. Entretanto, e nisso verdadeiramente enciclopédica, a literatura faz girar os saberes, não fixa, não fetichiza nenhum deles; ela lhes dá um lugar indireto, e esse indireto é precioso. Por um lado, ele permite designar saberes possíveis – insuspeitos, irrealizados: a literatura trabalha nos interstícios da ciência (...). (BARTHES, 1978. p. 17)

Retomando *O conto da Ilha Desconhecida*, pode-se afirmar que a circulação dos saberes e o trabalho que se processa nos interstícios da ciência encontra expressão no *palimpsesto* e na *escrita utópica* desenvolvida por Saramago. Ao lado dessa fatura propriamente literária, evidencia-se o aprofundamento de uma reflexão enraizada no solo da *Aufklärung* e associada ao conjunto de análises e reflexões produzidas pelos teóricos e analistas sociais da chamada

Escola de Frankfurt. A leitura que se segue, do poema narrativo *O ano de 1993* e do romance *Ensaio sobre a cegueira* persegue em primeiro lugar a hipótese dessas relações, *partindo da noção de utopia que se efetiva na forma* dessas obras e da *temática da distopia*, presente de modo desigual (e também por isso, significativamente) em ambos os textos.

CAPÍTULO III

LITERATURA E EXPERIÊNCIA HISTÓRICA EM *O ANO DE 1993*

O ano de 1993 (1975) e *Ensaio sobre a cegueira* (1995) são livros que testemunham, no conjunto da produção de José Saramago, momentos opostos quanto ao percurso de formação do artista e intelectual e, simultaneamente, de continuidade e aprofundamento quanto aos temas, à elaboração estética e às relações que a criação literária mantém com problemas fundamentais da vida contemporânea. Entre esses dois livros, há uma longa sequência de romances que inclui *Memorial do convento* (1982), *O ano da morte de Ricardo Reis* (1984), *História do cerco de Lisboa* (1989), *O Evangelho segundo Jesus Cristo* (1991) e *Todos os nomes* (1997). Mencionando apenas esses livros já se pode confirmar o que o próprio autor descreveu como sendo seu percurso de formação e de amadurecimento. Em se tratando de um autor, em cujas obras, consideradas individualmente, verifica-se o mais intenso trabalho de elaboração, a reflexão acerca do conjunto é de importância fundamental para os objetivos desta pesquisa. Em seu depoimento intitulado *Da estátua à pedra*, Saramago afirma:

Com este livro terminou a estátua. A partir de *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, e isto sei-o agora que o tempo passou, começou outro período de minha vida de escritor, no qual desenvolvi novos trabalhos com novos horizontes literários, dispondo portanto de elementos de juízo suficientes para afirmar com plena convicção que houve uma mudança importante no meu ofício de escrever. Não falo de qualidade, falo de perspectiva. É como se (...) durante quatorze anos, me tivesse dedicado a descrever uma estátua. O que é a estátua? 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 a que me referi até agora. Quando terminei *O Evangelho* ainda não sabia que até então tinha andado a descrever estátuas. Tive de entender o novo mundo que se me apresentava ao abandonar a superfície da pedra e passar para o seu interior, e isso aconteceu com *Ensaio sobre a Cegueira*. Percebi, então, que alguma coisa tinha terminado na minha vida de escritor e que algo diferente estava a começar. (Saramago, 2013, p.42)

Por tratar exclusivamente de seus romances, Saramago não menciona nesse depoimento *O ano de 1993*, mas concede ao *Ensaio sobre a cegueira* um lugar de destaque. Não obstante, nesta pesquisa são esses os marcos escolhidos. Ampliando a metáfora elaborada pelo autor, poder-se-ia afirmar que *1993* representa o momento anterior à estátua e também anterior à pedra, contudo de modo a antecipar ou prefigurar o que constitui ambos os momentos. Nesse livro, Saramago trabalha a superfície da pedra – como veremos, em diálogo com o surrealismo e parodiando elementos da ficção científica – e já intui a necessidade de uma escrita depurada e direta.

O ano de 1993 é uma sequência de poemas ou um longo poema em prosa, divisor de águas na produção do autor que separa a escrita poética da ficção narrativa propriamente dita. Nele, os elementos que conferem consistência à forma do poema cedem gradativamente espaço à narratividade, à construção de um enredo e ao delineamento de personagens. Saramago conclui aí seu percurso inicial de formação, estabelecendo o ponto de partida do que viria a ser dominante em sua produção.

Em análise realizada logo em seguida ao surgimento do livro (1975), Ana Hatherly, reconhecendo e distinguindo a contribuição teórica e crítica dos “formalistas russos e de todos os seus discípulos” – os quais puderam delimitar “ao nível da cadeia verbal” e definir o fenômeno poético (e literário) como “pura literalidade” – observa: “hoje sabemos também que a literalidade poética, levada ao extremo da objectivação, conduziu à poesia concreta e ao desenvolvimento do poema visual, enquanto a poesia dita tradicional, lírico-discursiva, seguiu o caminho da ficção, identificando-se com a prosa”. (1976, p.87)

Em outros termos, o eu lírico da modernidade e da vanguarda – dividido entre a radicalização subjetiva e a tentativa de transfiguração do mundo pela imagem poética – encontra-se, fazendo uso de uma definição provisória a ser retomada em suas nuances mais adiante, com o narrador épico. Esse encontro é significativo por diversas razões, conforme a argumentação a ser desenvolvida neste capítulo. Não é exagero considerar esse livro – até mesmo em virtude de suas qualidades intrínsecas e das circunstâncias em que foi escrito – um rito de passagem na obra do autor. Vale a pena observar que os livros subsequentes, *Manual de pintura e caligrafia* (1977) e *Objecto quase* (1978), se encerram no gênero narrativo do romance e do conto, guardando com *O ano de 1993* pontos de contato e de ruptura que conduzem diretamente à sequência de romances que se inicia com *Levantado do chão* (1980).

Esse percurso diz respeito ao artista e ao intelectual, e é um percurso de ruptura – com a radicalidade do poema e sua ameaça de hermetismo ou de fusão com o silêncio – e continuidade – de uma visão de mundo e sua manifestação num gênero que, avesso a definições, abre-se para a inventividade, para a plasticidade da linguagem e, de importância fundamental, para a intervenção política e para o compromisso ético-autoral.

Ainda conforme Hatherly, que desenvolve suas observações sob o impacto das mesmas condições sociais e políticas em que o livro foi composto (a derrubada da ditadura de Salazar em 25 de Abril de 1974), embora sua leitura proponha naturalmente uma interpretação que o tome como discurso ficcional, aberto a suas sugestões e ambiguidades, *1993* “necessita de uma leitura literal” (HATHERLY, 1976, p.88) O caminho interpretativo oposto conduz às afinidades temáticas e às leituras intertextuais desenvolvidas pela crítica posterior: a alusão imediata a

1984, de George Orwell, livro acima de tudo alegórico e que deve ser entendido como uma Utopia ou literatura de antecipação, conforme Hatherly; vinculação a própria Utopia de Thomas More; ou, por se tratar de um “poema épico em nova forma”, vinculação a *Mensagem*, de Fernando Pessoa. São leituras possíveis, mas que, rigorosamente, obscureceriam um significado necessário e até urgente, pois:

a “alienação da História e o “sonho da História” pesam gravemente sobre o escritor contemporâneo, empenhado na construção/destruição dum presente cuja incerteza ele talvez procure compensar pelo acto criador, pela produção do objeto estável, autônomo. Seria esse um dos aspectos que a necessidade de criar poderá ter adquirido na atualidade, e na dialética de ostentação e dissimulação implícita no acto da escrita, em que toda imagem é (...) um aumentativo psíquico, a imagem literária adquire o privilégio de agir simultaneamente como imagem e como ideia. (HATHERLY, 1976.)

A crítica perspicaz e pioneira da autora antecipa sendas interpretativas retomadas posteriormente por diversos estudiosos da obra de Saramago e consideradas mais relevantes do que aquele privilégio da imagem que atua como ideia, do poema que se impõe como participação e exige uma leitura literal. Mas conforme Hatherly, unindo análise minuciosa e comprometimento político:

O seu carácter épico, menos que da forma, vem-lhe de seu tom, do seu tema, cheio de ressonâncias bíblicas, algo profetizante até, que exige uma vasta tomada de consciência colectiva ou da experiência colectiva. (...) Esta obra que, escrita em 1974, se lê como um grito contra o estado de sítio da consciência em que viveram os Portugueses, está marcada por uma experiência que não é só a dos últimos cinquenta anos mas a experiência milenária da luta contra a opressão. (HATHERLY, op. cit.)

Essa análise, além dos elementos exegéticos que propõe, deve ser lida igualmente como registro histórico e documento social. Se hoje podemos descolar o foco da análise para aspectos técnico-formais ou temático-ideológicos inseparáveis da elaboração de todo texto literário, isto se deve à perspectiva histórica. A leitura “literal” – que a autora justifica por reconhecer a situação revolucionária que envolvia o escritor em sua época – tinha o propósito de reforçar o que de fato se inscreve no poema: o desejo de participação, de denúncia e crítica. E acrescenta que se trata de denúncia da “experiência milenária da opressão”.

Expressa-se neste texto que lemos como crítica literária e depoimento histórico a constatação de problemas e conflitos que não se resolvem unicamente na linguagem ou na pesquisa estética. Se consideramos a circunstância e o momento em que *1993* foi imaginado e escrito, essa hipótese torna-se plausível: a elaboração e a escrita do conjunto de poemas coincidem com o período decisivo da Revolução dos Cravos (final de 1974 e começo de 1975). A superação do regime ditatorial e as esperanças da democracia comparecem na significação

geral dos poemas que compõem o livro, como já destacado. Isso pode ser, até mesmo, considerado o motivo de sua originalidade. Podemos inclusive imaginar a situação do autor e a gênese de seu projeto: que literatura produzir em condições tão adversas, sob as inúmeras coerções de um regime autoritário?

A saída encontrada por Saramago, como tende a ocorrer em situações de censura, relaciona-se inicialmente com o expediente artístico da alegoria. Ao mesmo tempo, o diálogo explícito e constante com a pintura surrealista reforça a estrutura alegórica. Dessa forma, poesia e prosa se fundem numa textualidade em que a tensão se resolve apenas no final, quando se desdobram para capturar a vida política – o passado e o presente do autoritarismo e o futuro que precisa então nascer dos escombros, das ruínas da vida cotidiana e das ideologias, conforme lemos no penúltimo capítulo do livro:

Ó este povo que corre nas ruas e estas bandeiras e estes gritos e estes punhos fechados enquanto as cobras os ratos e as aranhas da contagem se somem no chão

Ó estes olhos luminosos que apagam um a um os frios olhos de mercúrio que flutuavam sobre as cabeças da gente da cidade

E agora é necessário ir ao deserto destruir a pirâmide que os faraós fizeram construir sobre o dorso dos escravos e com o suor dos escravos

E arrancar pedra a pedra porque faltam os explosivos mas sobretudo porque este trabalho deve ser feito com as nuas mãos de cada um (SARAMAGO, 2007, p.115)

Livro, portanto, ao mesmo tempo de poesia, de testemunho e intervenção; obra que resiste por suas qualidades estéticas e por sua inserção no tempo de que é expressão e resultado.

O fato de Saramago, muitos anos depois, retomar temas, imagens e sugestões contidas nesse livro escrito sob as cicatrizes do regime salazarista e sob o impacto de uma revolução que não se realiza plenamente oferece a perspectiva e a interpretação da vida política e da experiência histórica no século XX. Mas sobretudo o que se projeta para o futuro, ou como ameaça e incerteza ou como possibilidade de resistência tornam *O ano de 1993* imprescindível. Hatherly, no texto já mencionado, fechava sua análise destacando a visualidade de *1993* como índice da “modernidade” da obra a apontar para o “eixo da comunicação no futuro”. Nessa perspectiva, o *Ensaio sobre a cegueira*, em muitos sentidos, se comunica com este livro anterior, esse poema em prosa permeado por imagens surreais e sugestões de um porvir sem redenção que fosse simplesmente o desenrolar da barbárie. As linhas que interligam as duas obras serão retomadas ao longo deste trabalho: as relações de uma *escrita utópica*, desdobramento de uma temática que percorre toda a produção do autor (como observamos no capítulo anterior), com uma forma-limite da experiência histórica, que se traduz na

representação distópica da realidade. Em *1993*, a *imaginação distópica* se funde à alegoria, ao passo que no *Ensaio sobre a cegueira* essa aproximação se configura de forma menos nítida ou de forma difusa. São pontos a serem retomados mais adiante.

Numa linguagem em que a alegoria se revela muito mais um posicionamento crítico do que uma jogo de analogias ou alusões a serem decifradas, *1993* se mantém como uma interrogação, um gesto inequívoco lançado ao futuro como alerta. Pois é possível supor que o autor se apoiasse nessa figura de retórica a fim de cifrar no texto uma mensagem política: atitude condizente com a necessidade de escapar à censura ou à perseguição política. Surpreendido, entretanto, pela derrubada do regime, o projeto preserva sua estrutura básica – a representação alegórica – mas agrega elementos que o tornam mais complexo. É possível conjecturar que Saramago tenha incluído na forma escolhida um aspecto que ultrapassa suas limitações: sua alegoria não é unívoca, mas polissêmica ou multifacetada¹⁴.

Alguma coisa podia talvez suceder no mundo antes do triunfo final da peste nem que fosse uma peste maior (SARAMAGO, 2007, p.11)

É certo que nos dias de 1993 poucas pessoas ainda serão capazes de imaginar os primeiros tempos do mundo (SARAMAGO, 200, p.57)

Importa observar que passado e futuro se conjugam ou se entrelaçam na tessitura do poema. Prolepse e analepse muitas vezes na mesma sentença:

E um dia vinda de longe uma mulher grávida quase no fim do tempo chegou e pediu que a deixassem ficar ali até parir (SARAMAGO, 200, p.102)

Esse movimento do tempo, tão característico no livro e na história que se conta sob a sucessão de imagens ou visões surrealistas (ou surrealizantes), além da configuração do universo ficcional, também permite a análise do tema proposto nessa investigação. Porque não se trata unicamente de reconhecer no poema a imagem ou as imagens de um mundo sem esperança, catastrófico, em que o tempo e a civilização mergulham na entropia: é justamente na representação desse tempo – tensionado sob forças opostas, as do passado e as do futuro – que se pretende apreender o fundamento da imaginação distópica do autor.

Assim, o recorte proposto neste capítulo – a análise do livro *O ano de 1993* – pretende aprofundar a noção de *escrita utópica*, superando o esboço já realizado a partir de *O conto da Ilha desconhecida*, e caracterizar o momento decisivo na formação e consolidação de uma posicionamento estético-ideológico que marcará toda a obra do autor. O conto, como já

¹⁴ REBELO, op.cit., p 33.

estudado, forneceu à investigação a imagem contrastiva necessária à caracterização do romance *Ensaio sobre a cegueira*, ao passo que *O ano de 1993* situa-se em outro ponto dessa constelação de temas e formas.

Em termos cronológicos, há um longo espaço que separa *O ano de 1993* (1974/75), *Ensaio sobre a cegueira* (1995) e *O conto da ilha desconhecida* (1998). O tema aqui abordado se relaciona diretamente ao livro de poemas e ao romance, e apenas tangencialmente ao conto. Como já exposto, esse arranjo procura dar conta da relação entre utopia e distopia na obra do autor, confluindo para a análise do romance como ápice da tensão que resulta desses referenciais. Essa tensão reside precisamente na persistência da *imaginação distópica*, no entanto já distanciada do elemento paródico que unia *O ano de 1993* às obras de Orwell ou de Huxley, ou de outros autores sobretudo do século XX, responsáveis por darem forma a um imaginário identificado à ficção científica ou ao rótulo da distopia.

Como é sabido, a produção de Saramago ganha impulso apenas tardiamente, após um extenso período formativo¹⁵. Saramago passa de suas experiências iniciais com o romance e o conto à escrita de seus dois livros de poemas (1966 e 1970); daí às crônicas jornalísticas (1971 e 1973), aos textos de intervenção no debate público e aos editoriais de jornal (1974 e 1976), no período em que dirigiu o Diário de Notícias; simultaneamente dedica-se a traduções diversas da língua francesa. Entre um e outro livro, ainda se dedica ao texto dramático (1979 e 1980). Embora de importância indireta para a análise das obras, esse processo de formação do escritor, dividido entre o jornalismo, as traduções, a poesia e o teatro, revela aspectos da situação do escritor e intelectual nas condições das sociedades contemporâneas.

Se aproximadamente um século antes, o personagem-poeta criado por Charles Baudelaire¹⁶ já não lamentava, ao contrário se satisfazia e zombava de ter perdido no tumulto da rua, numa poça de lama, a auréola que o distinguia do homem comum, na segunda metade do século XX nada mais resta dessa concepção do artista e do poeta (e por conseguinte da arte) como manifestação da essência da vida ou da sociedade, nem mesmo seu auto-reconhecimento irônico. O criador e a aura¹⁷ da obra de arte desaparecem na massa dos trabalhadores e no mundo desencantado da mercadoria, com a diferença de que aquele realiza um trabalho intelectual, ora considerado insignificante ora potencialmente transgressivo. E ainda mais significativo é o fato de que o escritor-Saramago emerge somente quando as estruturas que lhe

¹⁵ COSTA, op.cit., 1997.

¹⁶ BAUDELAIRE, Charles. Pequenos poemas em prosa. Rio de Janeiro: Record, 2009.

¹⁷ BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 2008.

garantiam o sustento são tragadas pela contrarrevolução que se segue ao 25 de Abril: o jornal que dirigia então e no qual militava acaba sendo fechado.

Somente após a Revolução dos Cravos – o golpe civil-militar que restaurou a democracia e pôs fim ao processo colonial na África – e vendo frustradas as esperanças de uma revolução de fato, democrática e socialista, é que Saramago retoma a vocação que o levava à escrita de um romance, *Terra do pecado*, aos 25 anos. Do escritor imaturo ao artista autoconsciente – esse o percurso do autor – para quem o tempo e a História são imperativos equivalentes à necessidade da escrita. Desse ponto de vista, é válido afirmar que Saramago se levanta do chão de crises e esperanças sucessivas para confirmar sua vocação, imerso na experiência do seu tempo e da vida contemporânea.

Logo após o golpe, o Instituto Superior Técnico de Lisboa foi pichado com os dizeres: “Revolução das rosas: pétalas para a burguesia, espinhos para o povo”. Vinte meses depois, Portugal estava à beira de uma guerra civil, e Angola mergulhara em luta fratricida. É surpreendente, analisando em retrospectiva, que alguém pudesse ter sido otimista. Não faltaria espinhos quando ficasse mais claro o que estava em jogo em Portugal e na África. Embora a revolta de 25 de abril possuísse poucas conotações revolucionárias na época, também não foi um golpe de estado comum. Derrubou a ditadura mais antiga da Europa, renunciou o fim do mais antigo império europeu e empurrou para primeiro plano um híbrido curiosíssimo: um grupo de jovens oficiais militares europeus, profundamente influenciados pela teoria e pela prática da luta de libertação nacional fora da Europa (...)

Mas durante o eufórico verão e o início do outono de 1974 reinou a ilusão de Portugal como um caleidoscópico teatro da política, surgido após cinquenta anos de repressão. As relações diplomáticas com a Rússia foram restabelecidas pela primeira vez desde a revolução de 1917. A experiência ideológica do século XX foi comprimida em nove meses. (...) Houve passeatas e manifestações onde antes a reunião de qualquer grupo político teria sido brutalmente repelida pela polícia. Para a juventude dourada, (...) foi a chance de passar o tempo dopada com o que ou com quem estivesse à mão. Homossexuais revolucionários juntaram-se aos anarquistas. Aficionados de revoluções afluíram para Lisboa enquanto o clima era propício. (MAXWELL, 2005, p.92, 93)

É nesse período conturbado e esperançoso em que surge *O ano de 1993*. Esse contexto, apenas esboçado na narrativa historiográfica transposta acima, é inseparável da obra aqui estudada. Não é exagero afirmar que o autor se nutre da euforia e também das incertezas que absorviam todos os grupos e classes sociais. Situação que estimulava a solidariedade e o mútuo reconhecimento; se expandia nas ruas e nos espaços públicos antes ferreamente vigiados; impunha o silêncio ou então o medo aos que até aí se identificavam com o fascismo. Portugal supera, nesse momento, o legado europeu de injustiça e da barbárie que já havia produzido os campos de concentração nazistas e a guerra mundial; legado que abraçara como um estandarte, décadas antes, conforme um dos discursos de Salazar (1949):

Desta Europa gerada na dor das invasões, sacrificada em guerras intestinas, curtida no trabalho insano, revolvida a cada passo, por avalanches de ideias e revoluções que se assemelham a furiosos

temporais, descobridora, viageira, missionária, mãe das nações (...) simultaneamente trágica e gloriosa ainda hoje se pode asseverar que mantém o primado das ciências e das artes, utiliza no mais alto grau os segredos da técnica, conserva o instinto de afinar as instituições e de sublimar a cultura e é detentora de incomparável experiência política. (TORGAL, 2001, p.404)

A persistência desse discurso pseudo-civilizatório, que repisa o destino da Europa como o de um herói ou de um mito de sacrifício e superação, impõe questionamentos que ultrapassam os objetivos desse trabalho. Importa salientar, todavia, além da apropriação desse ideário por parte da classe dominante portuguesa e seus representantes no poder, o impulso totalizante manifesto nesse fragmento: as ciências e as artes se conjugam, movidas por um fundo dogmático e positivista. Da reafirmação da história gloriosa e turbulenta à insuperável vocação para produzir e preservar a ciência, as artes e a cultura; da imagem de “mãe das nações” à vocação missionária; da capacidade de criar e aprimorar instituições à presunção da experiência política incomparável. Ideológico por excelência – justamente o que não é expresso constitui o fundamento desse discurso. O que aí se oculta são as ações, desejos e escolhas silenciadas pela repressão na existência cotidiana dos indivíduos. Cada afirmação se constrói como inversão e ocultação do interesse econômico e dos meios políticos empregados para preservar o poder e garantir a continuidade da exploração e do lucro. Por trás de cada sentença subsiste o mito: o do progresso, o da superioridade racial, o da civilização eurocêntrica, o da técnica a serviço do bem ou da ação humana comprometida com o bem comum universal; o das revoluções como fenômenos da natureza que devem ser aplacados e o da política como exercício da virtude e não do interesses de classes e grupos sociais em luta pelo poder. Aproximar um texto dessa natureza às palavras de Saramago em *O ano de 1993* permite desfazer o enredo da ideologia e desmascarar a estruturas do poder dominante:

Todos as calamidades haviam caído já sobre a tribo ao ponto de se falar da morte com esperança

Um pouco mais o suicídio colectivo seria votado e decidido

Assim pela infinita planície as vozes inseguras se iam aos poucos calando como se a próxima paragem fosse a última e o soubessem (SARAMAGO, 207, p.79)

No universo catastrófico em que a barbárie do poder se impôs, aqueles que ainda resistem se apegam à esperança convertida em antítese. Só o suicídio coletivo promete redenção. O discurso do ditador – triunfante, glorioso, síntese da arte e da ciência, libelo das virtudes da civilização europeia – choca-se frontalmente com esse discurso esfacelado, ainda que transparente. Notável nessa sequência é a referência ao apego a um sistema democrático de decisões. Mesmo no desespero, na extrema desesperança, prevalece o valor do indivíduo e da

expressão de sua vontade livre. Nisso transparece, sem dúvida, a aposta utópica de Saramago. E na “planície infinita” são as vozes humanas, metonímia da perda de identidade, mas em maior medida da igualdade e da solidariedade, que vão aos poucos se calando. Como se reitera ao longo do poema, o tom épico se funde ao elegíaco; pois não se trata de uma epopeia tradicional, de um canto “às armas e aos barões assinalados”, conforme a tradição que é inclusive da língua portuguesa, mas de um relato dos vencidos, e evidentemente contraposto ao “cortejo triunfal, em que os dominadores de agora espezinham os corpos dos que estão prostrados no chão”. (BENAJAMIN, 2008, p.225)

Retomando a concepção da literatura como palimpsesto, a par do postulado de uma escrita utópica na obra do autor, não é outra coisa que se verifica nessa possível contraposição da dicção do poema de Saramago ao discurso salazarista. Entretanto, diferentemente do jogo paródico, da citação ou da intertextualidade marcada, não obstante a pertinência dessas leituras, transparece no poema uma busca do universal, do indefinível que caracteriza o humano em um nível de reflexão e de expressão para além da contingência. E esse dado convive com o que foi exposto: infiltra-se nessa busca de representar ou responder ao discurso da barbárie histórica até aquele momento dominante. Essa tensão faz o poema convergir para as marcas de seu tempo e, simultaneamente, lança-o para além desse período em particular, como realização estética e crítica, como obra de arte que aspira à permanência.

Duas considerações são importantes a essa altura, relativas à escrita do autor e ao vínculo literatura-vida social. O que tem recebido a definição de *escrita utópica* se funda nessa dialética da literatura como resposta às forças históricas – forças políticas, socioeconômicas e estéticas – e simultaneamente nessa dedicação ou entrega às potencialidades da forma. Se o texto em estudo assumisse unicamente – por deliberação do autor ou insuficiência da expressão – a posição de uma resposta imediata às circunstâncias históricas, estaríamos diante da intervenção crítica ou da crônica política, gêneros, não obstante, trabalhados por Saramago em momentos diversos.

Ocorre, no entanto, que no poema analisado, esses “gêneros menores” constituem uma faixa ou camada do tecido da escrita, de modo que é possível destacá-los e analisá-los contextualmente, o que, sem dúvida, relegaria ao segundo plano a matéria indispensável do objeto artístico. Ao lado desses discursos, emergem processos de mediação e de elaboração da linguagem e da matéria que essa linguagem comunica. Aí reside a utopia atribuída ao autor nas obras analisadas nessa investigação – nesse mergulho nos jogos formais da literatura de modo integrado à temática que aborda e desenvolve.

Assim, partindo do livro estudado neste capítulo, na sequência dos poemas que compõem o poema mais amplo, deparamo-nos com a figuração de um universo, com sua temporalidade e sua história, seus limites espaciais, psicofísicos ou existenciais. Tempo, espaço e personagens, objetos teóricos (e arbitrários) da ficção, são preenchidos de significados específicos, assumem o valor de signos dispostos numa totalidade. Este constitui o primeiro plano de mediação: o que se apresenta é uma ficção, um mundo da imaginação, livre das determinações do real, mas não definitivamente, porque também se mantém dependente de outras tantas coordenadas e injunções que regem as ações na realidade.

As camadas que se sobrepõem a esse plano inicial se afastam ou se aproximam das formas do mundo. Nesse movimento, podendo ser entendido como um *continuum* de verossimilhança, são ativadas relações internas, de construção gradativa de significados que perfazem o sentido da representação como um todo. Ao mesmo tempo, são ativadas relações que conectam essa representação a outras, provenientes da cultura da forma mais ampla possível. Umberto Eco, em um comentário que se aproxima bastante desse ponto na investigação aqui em curso, afirma:

temos de admitir que, para nos impressionar, nos perturbar, nos assustar ou nos comover até com o mais impossível dos mundos, contamos com nosso conhecimento do mundo real. (...) precisamos adotar o mundo real como pano de fundo. (...) Isso significa que os mundos ficcionais são parasitas do mundo real. Não existe nenhuma regra relativa ao número de elementos ficcionais aceitáveis numa obra. E, com efeito, aqui há uma enorme variedade (...). No entanto, devemos entender que tudo aquilo que o texto não diferencia explicitamente do que existe no mundo real corresponde às leis e condições do mundo real. (ECO, 2003, p.89)

A ênfase reside, sem dúvida, na linguagem, ou mais propriamente na linguagem como matéria, uma vez que nada se constrói fora do universo da linguagem. A linguagem toma o lugar das formas do mundo, subvertendo suas estruturas, suas dimensões e relações previstas. E como sugere Eco, a ficção implica uma aplicação deliberada, “o que o texto não diferencia corresponde às leis e condições do mundo real”. Se, por um lado, omitir significa confirmar, por outro, todas as possibilidades estão, teoricamente, à disposição do ficcionista: a construção de um universo ficcional, como ocorre em *1993*, em que o tempo e o espaço assumem a plasticidade insólita, “relativa” e dramática que caracteriza a arte surrealista é um exemplo dessa sobreposição da linguagem às formas do mundo, dessa subordinação do mundo aos poderes da linguagem.

Está determinado que hoje se travará uma grande batalha e não obstante o número de mortos previsto assim se fará
(...)

Apenas porque o ódio entrou enfim no corpo das mulheres

Será visto que estando mortos os homens perseguidos os perseguidores hão-de violá-las conforme mandam as imemoriais regras da guerra

(...)

Por isso a longa fileira das mulheres deitadas espera com indiferença que é simulada a penetração dos perseguidores

Elas mesmas levantam as roupas e oferecem à luz do sol e aos olhos as vulvas húmidas

Silenciosamente suportam o assalto e abrem os braços enquanto a raiva corre pelo sangue para o centro do corpo

Há um derradeiro momento em que o perseguidor ainda poderia retirar-se

(...)

Com estalo seco e definitivo os dentes que o ódio fizera nascer nas vulvas frenéticas

Cortam cerce os pénis do exército perseguidor que as vaginas cospem para fora com o mesmo desprezo com que os homens perseguidos haviam sido degolados (SARAMAGO, 2007, p.35)

Nessa passagem nascem nas vulvas dentes que cortam os membros dos violadores. Da mesma forma, os efeitos que observamos em imagens da pintura surrealista corroboram aquele princípio descrito por Eco: os relógios se dissolvem, são capturados pelas forças cósmicas que regem o tempo-espaço relativo, ou se liquefazem oniricamente, ou se deixam contaminar pela maleabilidade de formas da natureza ou até mesmo pela própria viscosidade da tinta usada pelo pintor; entretanto, há, na mesma pintura (*A Persistência da Memória*), formas que retomam as relações geométricas da realidade; a elaboração pictórica não as diferencia, portanto correspondem às leis e condições do mundo real. No poema de Saramago, os soldados agem conforme as leis imemoriais da guerra, mas nesse mundo as mulheres dos soldados perseguidos e mortos vingam-se de seus inimigos por um poder extraordinário que adquirem. A dramaticidade da cena decorre do cuidado em descrever os movimentos psíquicos dos personagens, a indiferença simulada (portanto, a vingança premeditada), a raiva que se acumula e que faz brotar os dentes nas vultas e, por fim, a satisfação que a vingança produz. A representação do insólito – contraposto às leis da realidade – convive com a naturalidade e previsibilidade dos sentimentos humanos.

Portanto, um efeito adicional desse trabalho de transfiguração, de distorção e subversão do real diz respeito à atração entre elementos presentes no mesmo universo ficcional. O que se processa ficcionalmente – não apenas como possibilidade verossímil – aprofunda os vínculos com os dados da realidade ou da vida social. Na cena da violação das mulheres o elemento fantástico introduzido nessa representação procura explicitar o sentimento de irrealidade e delírio, de dor profunda e insuperável que em geral acompanha as experiências mais traumáticas da guerra ou da violência. Imagem e ideia (denúncia da barbárie histórica e política) se fundem

numa forma que a linguagem potencializa e que, embora possa ser assim interpretada, não se reduz a uma única interpretação nem se esgota no interior da narrativa ou da sucessão de imagens que compõe o poema.

Para os propósitos dessa investigação, assume-se, como já antecipado acima, uma combinação de procedimentos de análise, motivados por pistas que estão no texto mas também fora dele. Em primeiro lugar, reconhece-se o discurso metaficcional presente na escrita da maior parte das obras do autor, de modo inequívoco desde *Manual de pintura e caligrafia* (1977), livro definido em sua primeira edição como “Ensaio de romance”. Segundo Ana Paula Arnaut, essa definição “aponta para uma vertente marcadamente reflexiva (...), decorrente de uma procura experimental do conhecimento e dos saberes”. (ARNAUT, 2008, p. 19). Mas é algo presente inclusive na poesia, nas crônicas e em *O ano de 1993*. Assim, parte-se do que nos textos já se inscreve como reflexão acerca do fazer literário: combinação e subversão dos gêneros, intertextualidade e paródia, literatura como palimpsesto, recurso ao insólito e a tensão entre realidade e imaginação.

Por essa via é importante retomar, como segunda consideração nesse ponto da discussão, o tratamento do texto literário teorizado e praticado por Theodor Adorno nos seus ensaios e intervenções acerca da lírica. Esse é o fundamento das análises esboçadas nesse capítulo e nos demais, em que se persegue na imanência da forma as estruturas ou linhas de força da vida social em que tem origem e a que se destinam as representações da obra de arte.

Adorno, em sua *Palestra sobre lírica e sociedade*, discutindo o tratamento da poesia (e da literatura de um modo geral) de um ponto de vista sociológico ou visando a compreensão do que, incorporado ao texto ou como tema ou como forma (o teor da obra de arte [*Gehalt*], conforme o autor), remete às relações ou processos que estão fora do texto, afirma: “A referência ao social não deve levar para fora da obra de arte, mas sim levar mais fundo para dentro dela”. E mais adiante, ao focalizar a própria noção de lirismo como expressão íntima do indivíduo:

A composição lírica tem esperança de extrair, da mais irrestrita individuação, o universal. O risco peculiar assumido pela lírica, entretanto, é que seu princípio de individuação não garante nunca que algo necessário e autêntico venha a ser produzido. Ela não tem o poder de evitar por completo o risco de permanecer na contingência de uma existência meramente isolada. (...) Essa universalidade do teor lírico (...) é essencialmente social. Só entende aquilo que o poema diz quem escuta, em sua solidão, a voz da humanidade; mais ainda, a própria solidão da palavra lírica é pré-formada pela sociedade individualista e, em última análise, atomística, assim como, inversamente, sua capacidade de criar vínculos universais. (ADORNO, 2003, P. 66-67)

O pensador alemão, nessa palestra, persegue ao mesmo tempo uma caracterização da poesia – enquanto expressão íntima do indivíduo, do *eu* enquanto centro de captação da experiência e da realidade – e, consoante essa caracterização, um método de abordagem desse fenômeno individual que reestabeleça, surpreendendo na linguagem e na formalização do objeto, os vínculos com a vida social e seu poder de comunicar-se com o universal. O procedimento que adota – a compreensão dos processos que percorrem internamente os objetos – permitiria preservar sua autonomia, em certa medida até mesmo seu mistério, seu potencial de absorver significados que as relações sociais tendem a capturar e encerrar nos mecanismos da ideologia ou da reificação.

Esse método, na obra de Adorno e de autores que buscaram desenvolvê-lo, concerne ao projeto mais amplo de compreensão da vida cultural sob as condições do capitalismo e suas formas de reprodução e manutenção dos fundamentos ideológicos das relações sociais, em que alienação e exploração dos produtos da ação humana se fundem. Os objetos artísticos, desse ponto de vista, em virtude do que neles se contrapõe aos fundamentos ideológicos da dominação, consistiriam num campo da atividade produtiva nas sociedades capitalistas ainda fecundo para o exercício da crítica visando a transformação social e a emancipação, “a *práxis* transformadora” decorrente da obra de arte que se realiza plenamente, conforme essa perspectiva.

Isso não significa, entretanto, enxergar a arte como resultado direto desse ideário, passível de ser entendido unicamente como manifestação de uma utopia filosófica e política. Mas de reconhecer nos produtos da atividade artística – e, por extensão, nos produtos da ação humana na história – um potencial de superação das forças limitadoras da emancipação ou cerceadoras do que Adorno e Horkheimer, na *Dialética do esclarecimento*, denominam de vida verdadeira. Mesmo obras deliberadamente refratárias às concepções materialistas da história e das relações sociais seriam capazes de atingir as bases das relações que reiteram as diversas formas da barbárie, da dominação e do empobrecimento da experiência humana: “Obras de arte (...) tem sua grandeza unicamente em deixarem falar aquilo que a ideologia esconde. Seu próprio êxito, quer elas queiram ou não, passa além da falsa consciência”. (ADORNO, 2003, p.68)

Há, sem dúvida, nesse posicionamento, um componente de utopia política e investimento esperançoso na superação das condições históricas das relações capitalistas. Para além disso, no entanto, há um empenho de aprofundamento no que constitui a atividade artística, de um mergulho na *forma* como via de acesso ao que une o indivíduo e a sociedade, estética e vida social, mundo representado e experiência histórica. Na palestra mencionada

acima, Adorno expõe uma concepção da linguagem que exige uma consideração mais detida (tarefa a ser desenvolvida mais adiante), a fim de explicitar o que nesta investigação vem sendo referido como *forma*, e relativamente à obra de Saramago, como *utopia da escrita*. Um trabalho prévio nessa busca de definir *a forma*, pelo menos nos seus contornos ou nos seus efeitos sobre uma determinada representação, já pôde ser antecipado nas análises realizadas até este ponto da investigação. O que se segue dá continuidade a esse trabalho, buscando, ao mesmo tempo, referências em estudiosos da literatura e das obras de Saramago aqui selecionadas, e nos trabalhos já indicados e sugeridos de Theodor Adorno e autores da Teoria Crítica.

**CAPÍTULO IV:
EXPERIMENTAÇÃO LÍRICO-NARRATIVA E IMAGINAÇÃO DISTÓPICA EM O
ANO DE 1993**

Conforme Maria Alzira Seixo, *O ano de 1993* “é um livro de teor inesperado, intrigante, simultaneamente misterioso e sedutor na sua indecisão estrutural, na sua feição alegórica e (...) de caminhos interpretativos que pode abrir” (1987, p.22). Considerado pelo autor um livro de poesia, compõe-se de um conjunto de 30 capítulos-poemas. A indecisão estrutural a que se refere Seixo decorre da feição claramente experimental dessa obra: mais do que poema, menos do que romance, a meio caminho do poema narrativo. Recordando o título do livro de contos de Saramago de 1978, trata-se de um objeto quase, em que o “sinal de menos”¹⁸ contido no vocábulo *quase* é índice, no entanto, de “uma poesia mais rica”, que se equilibra na concentração de significados decorrentes da imagem e da alegoria, bem como do recurso à parodia e à narratividade. O referido experimentalismo da obra é aspecto controverso, como se verá mais adiante.

Se consideramos o conjunto posterior dos romances e o abandono concomitante da poesia como forma privilegiada de expressão, esse livro pode ser compreendido como um ensaio ou exercício concentrado em que temas, escolhas estilísticas e elaboração estética prefiguram as obras posteriores. Todavia, Luciana Stegagno Picchio observa que essa obra “sempre foi encarada como um *unicum*: uma ilha alegórica dificilmente conjugável, tanto formalmente como pelos seus conteúdos, com outros textos, precedentes ou posteriores, poéticos, dramáticos ou de ficção”. (2000, p.352) Essa autora também reafirma a posição manifesta por Maria Alzira Seixo de que *O Ano de 1993* marcaria a transição da poesia para a ficção. Espécie, portanto, de rito de passagem, como já mencionado, no interior da obra de Saramago.

Apesar da riqueza dessa discussão – filológica e crítica, imersa no processo de desenvolvimento do autor e nas múltiplas relações que podem ser detectadas entre os livros de crônicas, de poemas, romances e textos dramáticos produzidos por Saramago – o que se propõe mais adiante nesse trabalho, conforme a delimitação do objeto de investigação, retoma outros aspectos já presentes na leitura de Stegagno Picchio, Seixo e Haroldo Costa. Em seu artigo-conferência *O futuro do passado: O Ano de 1993 de José Saramago*, Stegagno Picchio propõe a seguinte questão:

¹⁸ Leitor de Carlos Drummond de Andrade, Saramago compartilha com o poeta brasileiro afinidades ainda poucos exploradas em trabalhos comparativos entre as obras dos autores.

Vamos portanto, corajosamente, a um livro e a um tema que, apesar de ainda escolhido no espaço poético criado por Saramago, pode levantar o nosso discurso a nível teórico, sugerindo respostas a perguntas de carácter universal, como: qual é a nossa visão actual das utopias e daqueles seus opostos complementares que, desde o século XVIII dos *Gulliver's Travels*, nos acostumamos a designar como "anti-utopias" ou, na terminologia actual, "distopias"? (PICCHIO, 2000, p.352)

A filóloga e crítica italiana (falecida em 2008), dedicada às literaturas portuguesa e brasileira, não se furta, em sua conferência, a uma abordagem que considerava corajosa e universalmente pertinente: nossa visão contemporânea das utopias e anti-utopias (ou distopias). Temática presente nas obras de Saramago, sugerida desde suas crônicas (“O planeta dos horrores” e “Os animais doidos de cólera”, do livro *Deste mundo e do outro*, de 1971) e poemas, mas claramente manifesta apenas em *O Ano de 1993*. A autora estabelece, em sua leitura, um ângulo de interpretação que permite agregar obras posteriores do autor, dando conta de um projeto artístico, intelectual e ético que, embora esboçado anteriormente, em seu “período formativo”, conforme expressão de Horácio Costa¹⁹, assume contornos nítidos numa obra não apenas provocativa e experimental, mas transgressiva, conforme se pretende enfatizar no decorrer desse capítulo. Vale a pena retomar as palavras da filóloga:

Numa primeira aproximação de género, *O Ano de 1993* parece inscrever-se naquela categoria oximórica das "utopias", ou melhor, na sua secção complementar e oposta das "distopias". Portugal é, como sabemos, a pátria de Raphael Hytlodaeus, o protagonista da primeira Utopia, de quem Thomas More tinha declarado em abertura *est enim lusitanus*, como se tivesse dito: 'com efeito este marinheiro de tez queimada, longa barba, e de manta no ombro, é bem português'. Pois Portugal, ou melhor, o espaço descoberto e povoado pelos marujos portugueses (...) foi desde o começo terra de eleição das utopias: palco exemplar em que autores de várias nacionalidades, desde Thomas More até François Rabelais e Tommaso Campanella, puderam encenar as suas alegorias humanas: utópicas e distópicas. (PICCHIO, 2000.p.354)

Nessa leitura, a temática “oximórica das utopias” se enraíza em solo lusitano; logo, Saramago se liga a uma tradição de reflexão crítica, filosófica ou artística. Não sem ironia, como fica claro na referência ao protagonista lusitano da *Utopia* de More. Outras relações decorrem dessa síntese proposta por Picchio: igualmente utópicas ou seduzidas por utopias foram as obras de Camões e Fernando Pessoa; igualmente anti-utópicas (ou distópicas) se revelaram para seus autores: basta lembrar, com relação a Camões e sua epopeia *Os Lusíadas*, o episódio do velho do Restelo e sua contra-argumentação desmistificadora das razões oficiais da aventura marítima; com relação à Pessoa, a alienação conformista de seu heterônimo Ricardo Reis e sua utopia de um reino poético clássico, ou o mergulho autodestrutivo de Álvaro de Campos nas promessas do *tempos modernos*. Muito poderia ser dito acerca dessa afinidade

¹⁹ COSTA, Op. Cit.,1997

portuguesa com utopias e anti-utopias (ou distopias), nessa interpretação centrada na história social de uma nação.

Mas o quase-romance – também uma anti-epopeia – de Saramago enraíza-se na história do século XX, na história da Europa e das vicissitudes do capitalismo – mercantil e colonialista, na época de Camões, imperialista com o fascismo salazarista e finalmente globalizado e pós-moderno até os últimos dias do autor. Essa é a faceta mais importante e produtiva na posição assumida neste trabalho, sobretudo em correlação ao *Ensaio sobre a Cegueira*. Conforme a autora, é mais pertinente considerar *1993*, retomando oportuna e ironicamente o viés “dos nossos mestres estruturalistas”, como:

poesia de “invenção”, indiferente, portanto, ao “gênero” em que ela se pode verificar. Nessa linha, não nos interessa definir se *O ano de 1993* é obra de poesia, poema em prosa na linha simbolista, sonho-pesadelo poético de matriz surrealista, poesia épica em escrita versicular, ou ficção portadora de uma história exemplar com início, meio e fim. O que interessa é seu sentido atual, mesmo em relação ou oposição aos seus sentidos originais. (PICCHIO, 2000, p.353)

E reconhecendo a excepcionalidade da fortuna desse texto, a autora conclui: “manifesto contra a violência que (...) parecia coincidir unicamente, em Portugal, com a violência do fascismo salazarista e que depois (...) foi assumido pelo próprio autor como manifesto contra todas as formas de violência e opressão”. (PICCHIO, 2000, p.353) A par ainda das relações intertextuais presentes no texto, a crítica italiana acrescenta:

A palavra “peste” transcorre com o mesmo sentido ético do espaço poético criado por Camus à cidade doente de cegueira do *Ensaio*, a mais próxima, na sua kafkiana abstração entre as obras de Saramago desde *Ano de 1993* que a antecipa de quinze anos. A própria praça grande em que se reúnem aqui os habitantes da cidade contaminada parece a mesma onde irão parar, cegos ainda, os superstitiosos do hospital-prisão (...). (PICCHIO, 2000, p.353)

Esse é sem dúvida o vínculo mais notável entre as obras do autor. Apesar da distância de 15 anos e da experiência que se interpõe entre o poema e o romance, a recorrência do que aqui se tem denominado *imaginação distópica* não apenas justifica a eleição dessa temática, mas sugere o desdobramento de um processo histórico circular ou a persistência de condições e tendências que aproximam uma época de repressão política a um momento de suposta afirmação da democracia e das liberdades individuais e coletivas. Antes de seguir por esse caminho, no entanto, vale a pena insistir na caracterização do que ao mesmo tempo se tem denominado de *utopia da escrita* na obra do autor. São as vertentes que se complementam ou se interpenetram, possibilitando, ademais, a leitura na perspectiva da Teoria Crítica.

A configuração de um universo permeado pela tensão utopia/distopia se resolve no conjunto dos elementos que dão forma ao texto. Se, com relação ao *Conto da ilha desconhecida*, tínhamos o palimpsesto e a polifonia como matrizes metaficcinais da textualidade e da representação, em *1993* esses elementos comparecem como suportes da escrita de um modo geral, fora da intencionalidade explicitamente crítica ou reflexiva, marcante, como já referido, na maioria das obras do autor. Na obra aqui estudada, diferentemente, assomam as relações e tensões entre poesia e prosa, entre lírica e narratividade, entre imagem e enredo, entre visualidade e pensamento, entre realismo e surrealismo, entre arte e participação. Relações sedimentadas no tecido da escrita, com ênfase para a totalidade da representação e conformação de um universo mergulhado na distopia. O detalhamento dessas relações admite pontos de vista diversos.

Assim, Stegagno Picchio enfatiza, na composição rítmica e imagética do texto, uma segmentação ou sequência semelhante a *slides* ou quadros sucessivos, expressivos como a película cinematográfica, porém submetidos a um corte descontínuo. Observação que ecoa aquela visualidade mencionada por Ana Hatherly. Maria Alzira Seixo refere a criação de

um mundo fantasmagórico, de tempo parado em “paisagem de Dali”, com sol a afundar-se num poente irreal que provoca uma sombra corrosiva, devoradora do humano, na cidade que a peste invade e onde uma ocupação-repressão cruel e mecânica desfigura os seres e os leva a um refúgio doloroso no exterior (...). (SEIXO, 1987, p.23)

Horácio Costa, que possui um estudo abrangente acerca do conjunto de obras de Saramago até o romance *Manual de pintura e caligrafia* (1977), lançando mão de uma metodologia de leitura derivada do *New Criticism* americano, mas também do formalismo russo e de tendências afins que valorizam os procedimentos de *close reading*, enfatiza as múltiplas relações presentes no texto, sem ultrapassar no entanto os limites da própria forma e seus mecanismos internos de produção de sentido. (COSTA, 1997) Até mesmo os vínculos com os gêneros da ficção científica e da literatura distópica são mantidos no entorno do poema de Saramago, como ponto de partida, mas não necessariamente numa perspectiva de apropriação polêmica ou crítica. A gênese do livro e o momento histórico de sua produção tem importância nessa leitura, bem como o diálogo com a arte surrealista, conquanto não se verifique nessa interpretação do poema uma tentativa de síntese do social e do estético. Como já indicado em pontos diversos, o viés descartado (ou mantido em segundo plano) na leitura de Costa é justamente o que orienta os propósitos desta pesquisa.

Não obstante, na perspectiva de uma caracterização do que se tem denominado de *utopia da escrita* na obra do autor português, a leitura empreendida por esse poeta e estudioso fornece uma série de elementos que reforçam esse ponto de vista. Esse conjunto se associa àquele outro derivado dos procedimentos metaficcinais presentes na obra de Saramago, destacados, entre outros analistas, por Arnaut, em conformidade com os trabalhos de Linda Hutcheon. (ARNAUT, 2008, p.203) Conforme a proposta dessa investigação, são contribuições imprescindíveis, porquanto aprofundam os aspectos formais presentes nas obras, ampliando, em contrapartida, a necessidade de responder ao apelo relacionado a toda obra de arte – aquele lançado ao leitor, à consciência histórica e à vida social que este compartilha com o artista.

Na sua *Palestra sobre lírica e sociedade*, Adorno faz uso de duas formulações bastantes pertinentes e que iluminam a caracterização do problema aqui proposto. Referindo-se aos “elementos materiais” (a materialidade da vida e das relações sociais) e aos “elementos formais”, o pensador alemão relembra a necessidade de enfatizar “o modo como ambos se interpenetram, pois somente em virtude dessa interpenetração o poema lírico captura realmente, em seus limites, *as badaladas do tempo histórico*”. E mais adiante declara que “diversos graus de uma relação contraditória fundamental da sociedade são expostos por intermédio do sujeito poético”. Mas não se trata, evidentemente, da “pessoa privada do poeta, nem de sua psicologia, nem de sua posição social, mas do próprio poema, tomado como *relógio solar histórico-filosófico*”. (ADORNO, 2003, p.78, 79)

Pretende-se que essas metáforas conceituais atuem como contraponto às análises predominantemente formais trazidas a essa discussão. Além disso, vale a pena explicitar o pressuposto que percorre as análises de Adorno, bem como de todo e qualquer trabalho que tome a literatura como objeto de pesquisa: o lugar privilegiado reservado a esse campo da atividade artística e seu potencial essencialmente heurístico no universo na cultura. Por outro lado, contudo, convém retomar ainda a afirmação do filósofo que mais diretamente confronta e desestabiliza esse lugar de privilégio – e frequentemente de profunda alienação – no qual nos deparamos com a inesgotável variedade das produções literárias: “Escrever um poema após Auschwitz é um ato bárbaro, e isso corrói até mesmo o conhecimento de por que hoje se tornou impossível escrever poemas”. (ADORNO, 1962, p.29). Formulação antinômica, em que o pensar dialeticamente demarca um território entre o conceito e a contestação, entre a crítica e a recusa dos objetos mais elevados da cultura e até mesmo da racionalidade. E o motivo dessa contestação e recusa não seria outro senão a constatação de que Auschwitz e a tradição cultural e artística que produziu Goethe coexistem, pertencem a mesma civilização. Nessa formulação de Adorno, como é sabido, ecoa a reflexão benjaminiana que chama a tenção para a

ambivalência de todo documento de cultura. Segundo o autor das *Teses sobre o conceito de História*, não há nenhum documento de cultura que não seja, ao mesmo tempo, um documento de barbárie. (BENAJAMIN, 2008) Essa discussão, bem como o pensamento de Walter Benjamin, se mantém no horizonte das obras aqui analisadas, na medida em que possa ser depreendida da elaboração dos próprios textos.

Mais uma vez vale a pena mencionar que Saramago – como demonstra o conjunto de sua obra literária – não se afasta, enquanto artista e intelectual, desse universo de reflexão e crítica à cultura europeia e ocidental. A criação de universos ficcionais utópicos e distópicos representa uma das muitas respostas possíveis aos processos de desumanização que caracterizam a História do Ocidente, sobretudo em sua etapa mais avançada de desenvolvimento social e tecnológico.

Jaime Ginzburg, em trabalho acerca de Carlos Drummond de Andrade – na mesma perspectiva aqui adotada – citando Adorno, observa que: “O elevado grau de desumanização exige (...) uma reelaboração da linguagem, das condições de expressão, que enquanto reelaboração formal, constitua também crítica ideológica, e resguarde densidade e indignação”. (2011, p.88). A menção a Drummond é igualmente relevante, em virtude das afinidades de Saramago com a visão de mundo do poeta mineiro. Ginzburg, por sua vez, retoma o ensaio *Crítica cultural e sociedade*, do filósofo alemão. Seguindo essa sugestão, podemos ler nesse texto:

O crítico da cultura não está satisfeito com a cultura, mas deve unicamente a ela esse seu mal-estar. Ele fala como se fosse o representante de uma natureza imaculada ou de um estágio histórico superior, mas é necessariamente da mesma essência daquilo que pensa ter a seus pés. A insuficiência do sujeito que pretende, em sua contingência e limitação, julgar a violência do existente (...) torna-se insuportável quando o próprio sujeito é mediado até a sua composição mais íntima pelo conceito ao qual se contrapõe como se fosse independente e soberano. (ADORNO, 1998, p.45)

Uma vez que toda crítica cultural não ultrapassa os horizontes do universo cultural de que faz a crítica, mantendo com esse universo uma relação ambivalente de compromisso e recusa, de dependência e anseio de superação, ainda que irrealizável, o que resulta dessa condição se expressa no que observa Ginzburg: “Para que a crítica tenha chance de impacto transformador, é preciso que, em suas condições de produção, leve em conta a linguagem, os valores e os problemas imediatamente presentes à volta do intelectual”. (2001, p.88) Ainda segundo esse autor, esse empenho conduz também à autocrítica. Importa observar, todavia, no contexto da presente investigação, que essa condição é inseparável da consciência crítica e até

mesmo antecede o gesto ou o posicionamento crítico. Não é supérfluo acrescentar que o problema descrito remonta à própria concepção de crítica formulada por Kant:

A compreensão de Kant sobre a crítica é importante para a primeira Teoria Crítica por inúmeras razões. Em primeiro lugar, ela determina o *objeto* da crítica, isto é, sobre o que a atividade crítica opera. A filosofia crítica de Kant se dirige, ela mesma, para a “razão”. Um dos principais temas de Kant é de que a razão possui uma tendência inerente para buscar um uso independente do contexto cognitivo, e é trabalho da crítica circunscrever a aplicação epistêmica da razão àquilo que Kant considera ser os limites do conhecimento. Kant denomina “dialética” tanto a propensão da razão em buscar um desdobramento epistêmico incondicional, quanto os problemas metafísicos insolúveis que disso resulta. Em segundo lugar, a concepção de Kant sobre a crítica também fornece à Teoria Crítica uma compreensão sobre o *sujeito* da crítica (...). Segundo Kant, a razão é também aquilo que a crítica realiza. Kant acredita que qualquer justificação para o estabelecimento de limites sobre a demanda da razão por um escopo global, se não tiver uma origem na razão mesma, será incompatível com a autonomia racional. Para Kant, então, a crítica é necessariamente *autocrítica* e libertação da ilusão dialética, apenas possível por causa da autorregulação racional. (RUSH, 2016, p.34 e 35)

A consideração abrangente do problema esclarece a fundamentação filosófica da Teoria Crítica, reflexão que Adorno retoma sinteticamente no ensaio acima mencionado. E com relação ao pensamento crítico, por quaisquer meios que se expresse, este assume um dimensionamento de cisão e de duplicidade: será sempre afirmação e negação, crítica e autocrítica. Numa conclusão provisória, essa dimensão dupla do pensamento crítico assumiria a forma do que podemos verificar na obra de Saramago. Projetado sobre a imaginação literária, um desdobramento possível do pensamento crítico seria a configuração de universos ficcionais disjuntivos ou fundados na duplicidade antinômica, tal como na contraposição entre utopia e distopia.

Nesse ponto é possível retomar a vertente de análise formal do poema *O ano de 1993*. Antes de percorrer esse caminho, interessa conjecturar, no entanto, que a indecisão formal dessa obra – sua suspensão no espaço fluído e utópico da invenção poética – poderia remeter a um posicionamento de autocrítica do autor, não apenas com relação a sua própria produção e atuação como intelectual numa sociedade cindida e submetida à repressão política e criativa, mas sobretudo com relação à atividade intelectual e política de seu tempo e lugar. *1993* seria, assim, um protesto autocrítico e transgressivo dirigido contra o *status quo* da literatura produzida no continente europeu, ainda dependente de procedimentos neorrealistas ou formalistas. O apego ao surrealismo, último movimento de vanguarda efetivamente inovador e atuante, se coaduna com essa hipótese. Mas há uma diversidade de aspectos e procedimentos que podem ser convocados para dar consistência a essas afirmações.

No seu trabalho sobre o período formativo da obra de Saramago, Horácio Costa, analisando *O ano de 1993*, se detém nas muitas facetas que compõem a sequência dos poemas.

O crítico, atento à cronologia das obras, estabelece a posição desse livro no conjunto, reconhecendo em seus aspectos intransitivos o momento de eleição do romance como suporte de expressão do autor. Da leitura minuciosa empreendida por Horácio Costa, importa destacar o intenso trabalho de elaboração das camadas ou dos planos que naturalmente se apresentam integrados na totalidade da obra. São os planos da representação, do discurso ou da textualidade e do significado da obra.

O ponto importante com relação à representação diz respeito à apropriação ou alusão a universos de obras de ficção científica ou “futurante-distópicas”. Nessa direção, são mencionados Ray Bradbury (*Crônicas marcianas*), H.G.Wells (*A guerra dos mundos*), Doris Lessing (*Memórias de um sobrevivente*) e principalmente George Orwell (1984) e Aldous Huxley (*Admirável mundo novo*). São alusões ou referências presentes, inclusive, nas crônicas escritas por Saramago, destacadamente do livro *Deste mundo e do outro* (1971).

A primeira observação a fazer a propósito deste pequeno livro vincula-se à natureza mesma de seu título, que denota uma apropriação paródica de *1984*, George Orwell (1949). Este nível paródico não se limita ao título: a matéria de *O ano de 1993*, futurante-distópica, na qual se mesclam em diferentes dosagens a ciência-ficção com uma intenção de crítica político-social, também se vincula à da obra-prima orwelliana. Como sabemos o livro de Orwell, por sua vez, insere-se na linhagem (...) inaugurada pelo livro de Wells, mais fantasioso do que crítico, (...) o assunto tratado traduz as peculiaridades de uma distopia futura e a problematização metafórica e crítica do mundo que lhe deu origem, isto é, o mundo no qual tem lugar a escrita das mesmas obras que lemos. (COSTA, 1997, p.215)

Horácio Costa conclui que a “semelhança de *O ano de 1993* com essas obras e a sua inserção nesta linhagem distópica-futurante termina aí”. Com relação às obras de Orwell e Huxley, haveria afinidades “no nível difuso da matéria literária, no do ponto de vista moral ou ético que maneja o autor em relação ao mundo em que vive através do espelhamento deste num futuro determinado pelas vicissitudes do presente”. Não haveria nenhuma semelhança no nível da forma ou da “concreção textual”. (1997, p.215)

Ao contrário do propósito geral desta investigação, o estudioso brasileiro se dedica a delimitar o seu objeto de estudo, reconhecendo-lhe parentescos e afinidades com outras obras que permitam esclarecer sua especificidade e até mesmo originalidade. Na perspectiva aqui adotada, ao contrário, esses parentescos e afinidades decorrem da inserção numa época e cultura e concorrem para estabelecer não a especificidade com relação a gênero, temática, recursos formais, mas fundamentalmente um ponto de vista que é ideológico e polêmico. É evidente que Saramago se apropria das formas e representações da ficção científica, sobretudo de sua matriz utópica/distópica que remonta, como é sabido, a *Utopia* de Morus ou mesmo a Platão (como já mencionado), e que possivelmente se enraíza nas fontes inconscientes do imaginário individual

e coletivo. Igualmente evidente é o fato de que processa essas referências conforme sua própria visão de mundo e concepção da arte e da literatura.

Mais importante nessa discussão, ultrapassando inclusive a perspectiva da metaficção, inseparável, como já observamos, da produção do autor português, é a constatação de que *1993* – como forma artística que se contrapõe e resiste à ideologia – se impõe nitidamente como uma obra que atravessa ou percorre internamente a cultura. Conjuga, na sua constituição enquanto ficção e discurso, forças centrípetas e centrífugas: atrai para sua elaboração elementos, significados e valores que a cultura põe em circulação (daí suas inúmeras dívidas e vínculos com outros produtos da cultura) e, simultaneamente, repele outros tantos valores e significados, demarcando uma posição no conjunto da produção das ideologias e das formas de subjetivação atuantes na vida social. Nessa perspectiva é possível retomar aquela situação da crítica da cultura que não pode se realizar fora do universo da cultura, conforme a reflexão de Theodor Adorno. A resposta a esse paradoxo, quando levada a termo no universo da arte, suscita obras que resistem a modelos interpretativos convencionais ou já incorporados no repertório da cultura de que a obra faz a crítica.

Contudo, podemos indagar em que aspectos é possível buscar as qualidades que determinam esse potencial de resistência da obra à ideologia. Ou, nos termos dessa pesquisa, em que aspectos apoiar a pretendida *utopia da escrita* realizada por Saramago nas obras aqui estudadas?

Horácio Costa, em sua leitura – a qual procura se ater aos limites fixados no interior da obra e reconhece na intertextualidade o mecanismo privilegiado de interação com a cultura – aponta ao menos quatro aspectos formais dominantes em *O ano de 1993*, os quais (excluindo o aspecto da representação já abordado) estão situados entre os planos da textualidade e do significado. A saber: a utilização de uma estética do fragmento, “característica quintessencial de toda a operação estética da modernidade; o uso do versículo nos moldes do discurso bíblico “que funde a respiração da prosa com a da poesia”, conferindo ao livro, ademais, conforme Maria Alzira Seixo, um “flego épico” (1987, p.24); a tensão entre realismo e a propensão ao maravilhoso (que se traduz no diálogo com o surrealismo); a configuração de um universo distópico, único aspecto nitidamente experimental nesta obra, segundo Costa.” (1997, p.216)

Comentando a forma versicular do poema, o estudioso afirma que:

corresponde diretamente ao tom diccional – épico, histórico – da obra, (...) podemos observar também um traço escritural que se afirmará na obra posterior de José Saramago: a harmonização de uma forma discursiva tradicional a um contexto literário contemporâneo, ou seja, uma adaptação de

estéticas jazentes no “arquivo” da cultura a um quadro temático próprio da contemporaneidade. (COSTA, 1997, p.219)

Aspecto, sem dúvida, marcante na obra de Saramago, podendo ser associado à noção já discutida de polifonia: a multiplicidade de vozes incluiria em acréscimo a discursividade sedimentada na História. Podemos recordar, a título de ilustração, a observação perspicaz de Ana Hatherly ao se referir à “experiencia milenária de luta contra a opressão”. (HATHERLY, 1976, p.88)

Referindo-se à estética do fragmento, o estudioso com que dialogamos observa:

a interrupção da sequencialidade e da linearidade do tecido narrativo a nível das microunidades (...) que compõem *O ano de 1993* (...) não se opõe à explicitação da “mensagem” literária no conjunto da obra. Assim sendo, a utilização da técnica do fragmento a nível microscópico não corresponde à fragmentação do sentido macroscópico da obra literária. (COSTA, 1997, p.220)

O penúltimo aspecto relevante nessa leitura diz respeito à “fusão entre uma postura realista crítica e o livre fluxo do imaginário maravilhoso”, que irá caracterizar a obra posterior de Saramago e já se anuncia no livro aqui estudado. Em *1993*, essa fusão anunciada se apoia no recurso à imagética surrealista:

A estética do surrealismo está presente de modo pervagante, tanto nas imagens manejadas pelo escritor como pela mecânica associativa entre elas. Por outro lado, (...) a sequencialização, já seja internamente a cada um dos trinta fragmentos considerados de forma isolada, já seja entre cada qual deles em conjuntos ou subconjuntos, dá-se a partir de uma escrita caracterizada pela pungência e pela rapidez que é debitária do discurso surrealista que (...) se define (...) na justaposição e na analogia, e não na concatenação linear e lógica. A estética do surrealismo responde, pelo menos, por duas facetas (...): a heterogeneidade de elementos utilizados nos textos, muitos deles heteróclitos e provenientes das mais diversas áreas da experiência do real e do acervo da cultura, e a importância à recorrência obsessiva de imagens plásticas ou informações visuais. (COSTA, 1997, p.222)

O último aspecto abordado incide sobre a configuração de um universo distópico. Opondo-se à hipótese de que *O ano de 1993* consistiria em um poema experimental, o único elemento destacado pelo autor nessa perspectiva é a forma particular como Saramago retrabalha “o subgênero futurante-distópico elaborado por Huxley e Orwell, (...) único fator inegável de inovação literária na obra”. (COSTA, 1997, p.231-232) Costa descarta todos os demais aspectos – estética do fragmento, escrita versicular ou incorporação de formas arcaicas de escrita, tensão entre real e maravilhoso por intermédio do surrealismo, indecisão entre prosa e imagem poética – todos eles recorrentemente explorados na poesia moderna e de vanguarda.

A elaboração de uma forma particular de distopia, integrada num poema em prosa imagético e narrativo, como único aspecto inovador, aponta também para outras possibilidades

de leitura da obra, em que o estético assume a tarefa de capturar – por meio da forma e da intensificação dos significados – as forças que conduzem concretamente a História e as relações sociais. A construção de um universo distópico contraposto, por espelhamento, à realidade do momento em que o poema foi escrito, ultrapassando ainda a metáfora ampliada que caracteriza a alegoria, se investe de um propósito transgressivo, porque explicita o desejo de se contrapor às circunstâncias sociais e políticas, evidentemente contingentes, mas também às condições que estruturam a vida social e a História. Esta síntese esclarece, ao lado da utopia que motiva a atividade do escritor, também o sentido de uma *utopia da escrita*, que reúne na sua elaboração uma ampla diversidade de procedimentos e elementos de expressão e construção de sentidos.

O conjunto interpretativo minucioso trazido à discussão a partir da obra crítica de Horácio Costa, bem como dos demais interpretes mencionados nesta pesquisa, preenche, portanto, o sentido da afirmação de que Saramago transpõe para sua escrita o ímpeto utópico que caracteriza as ações de muitos de seus personagens (expondo em acréscimo sua visão de mundo enquanto criador). Nisto consiste a *escrita utópica* do autor: não é outra coisa senão esse empenho que desloca e impulsiona, no interior das obras, os limites da representação ficcional. Ou, para mencionar outra vertente fundamental da teoria literária, os limites da *mimesis*, na acepção abrangente fundada na história das formas literárias, conforme a concepção de Erich Auerbach em seu estudo mais importante. Este autor é responsável pela elaboração e aplicação de um método de análise e compreensão do “realismo” na tradição da literatura ocidental. Porém, o realismo, no livro *Mimesis* (AUERBACH, 1976), é compreendido no sentido de apreensão, tanto quanto possível, das inúmeras dimensões do real, incluindo as dimensões do imaginário e do simbólico.

Como se sabe, Auerbach tece uma completa e matizada concepção de “realismo”; na verdade, indica uma pluralidade de “realismos”, cada qual com sua peculiaridade específica. (...) Pois se as investigações de Auerbach mapeiam uma ampla gama de feições do “realismo”, de modo a dissolver uma definição monolítica em uma série de configurações e modalidades próprias a períodos e obras literárias específicas, abre-se então a possibilidade de se pensar outras configurações “realistas” particulares na perspectiva geral que o livro arma. (WAIZBORT, 2007, p. 12-13)

A referência à Auerbach, nesse contexto, não deixa de ser polêmica ou controversa, uma vez que a interpretação mimética da literatura se contrapõe ao entendimento da criação literária como leitura e apropriação, interação entre os textos e intertextualidade: mais do que suporte do real, a Literatura seria produção e circulação de sentidos no interior da própria cultura. A obra desse autor, entretanto, possibilita a retomada do que caracteriza as posições de Adorno com relação ao tratamento da obra literária, mais especificamente da lírica, conforme a

discussão iniciada neste capítulo, e ao mesmo tempo, a consideração de uma das bases epistemológicas que sustentam as concepções da Teoria Crítica. A crítica imanente preconizada por Adorno se filia à metodologia desenvolvida por Auerbach, quando busca na matéria linguística e representacional das obras as configurações *sui-generis* da realidade que as individualizam. Na diversidade inapreensível da realidade objetiva e subjetiva, cada autor seleciona, mensura e combina os materiais com que molda a realidade interna à representação. E, por outro lado, a noção de mimesis, num sentido que ultrapassa os objetivos deste trabalho, assume um papel importante nas concepções estéticas de Adorno.

Retomando (como etapa conclusiva desse capítulo) a discussão iniciada acima, a partir da *Palestra sobre lírica e sociedade*, Adorno argumenta que é na linguagem que reside a vinculação do poema lírico à sociedade, ainda que este venha a assumir uma forma e expressão explicitamente contrapostas às relações sociais no que estas possuem de inautenticidade, achatamento da individualidade e alienação. A linguagem da lírica se manteria imbrincada no fenômeno eminentemente social da Linguagem, se infiltraria nesta como “uma corrente subterrânea”.

Hoje, quando o pressuposto daquele conceito de lírica que tomo como ponto de partida, a expressão individual, parece abalado até o âmago na crise do indivíduo, a corrente subterrânea da lírica aflora com violência (...), primeiro como mero fermento da própria expressão individual, mas logo também como possível antecipação de uma situação que ultrapassa a mera individualidade. (ADORNO, 2003, p.78)

Adorno aborda o fenômeno específico da lírica: na sua exposição e nas análises que apresenta traça nitidamente os limites desse objeto. No entanto, subentende-se que a expressão lírica é uma manifestação que percorre a diversidade das produções literárias. O conceito de lirismo em suas reflexões estéticas retoma a relação entre universal e particular na arte, como sintetiza em sua *Teoria Estética*:

Na arte, os universais possuem a sua força máxima quando estão mais próximos da linguagem: alguma coisa diz, que, ao ser dito, ultrapassa o seu aqui-e-agora; mas tal transcendência só é alcançada pela arte em virtude da sua tendência para a particularização radical; ao dizer senão o que pode dizer num processo imanente, graças à sua total elaboração. O momento de semelhança da arte com a linguagem é o seu elemento mimético; só se torna universalmente eloquente no movimento específico, quando se afasta do universal. (ADORNO, 1982, p. 231-232).

A linguagem dá forma, atua como mimesis; empregada esteticamente ela se afasta do conceito, que é universal. A expressão lírica se funda justamente na “particularização radical”, na busca de expressar o que individualiza o sujeito, sua relação íntima com a linguagem e por

meio desta com o mundo: um mundo do sujeito, do eu lírico, potencialmente intocado porque submetido à expressividade lírica. Na concepção de Adorno, manifesta na *Palestra sobre lírica e sociedade* e na *Teoria Estética*, esse movimento repõe a universalidade no interior do poema lírico e ao mesmo tempo sublinha os processos que nas relações sociais se manifestam encerrados na ideologia, e como exposto na *Dialética do esclarecimento*, nas formas danificadas do mundo administrado. Se transpomos esse modo de compreender a obra de arte para a leitura dos poemas que fazem parte de *O ano de 1993*, verificamos um aspecto da experimentação que podemos considerar lírico-narrativo, para além dos elementos formais observados ao longo do capítulo. Entre outras formas de conceituar a *utopia da escrita* de Saramago, esta, sem dúvida, é a que se liga diretamente à Teoria Crítica.

Vale a pena destacar, portanto, no poema de Saramago, a maneira como a expressão lírica se infiltra e dissolve o mecanismo narrativo: a poesia lírica se impõe, se insurge contra o peso da narração e da prosa, ainda que em regime de coexistência, mas não mais de rivalidade. As forças da natureza metaforizam o que sabemos decorrer da ação humana; as forças naturais se irmanam aos desígnios humanos. Estes últimos claramente expressos na metonímia bipartida “uma mão a penas firmes:

Durante três dias as árvores foram sacudidas mas nenhuma arrancada porque este vento era igual a uma mão a penas firmes

Se reconhecemos nesse aspecto diegético e narrativo o suporte do mundo distópico, atravessado até mesmo pelas formas delirantes da barbárie (lembramos dos insetos e animais mecânicos), podemos atribuir à dicção lírica – que desperta passo a passo até emergir nitidamente ao final do conjunto e declarar a mudança de direção que em nenhum momento (elipse precisa) é assim nomeada – a confirmação de um *processo revolucionário*, historicamente sugerido:

As carcaças dos animais mecânicos rolavam pelas planícies como arbustos desenraizados e tudo era arrastado para longe para os países onde os pesadelos nascem e o terror

E nos fragmentos a seguir já identificamos a dicção lírica assumir o discurso tornando até mesmo irrelevante o processamento narrativo do texto:

Depois choveu e a terra ficou subitamente verde com um enorme arco-íris que não se desvaneceu nem quando o sol se pôs

Nessa primeira noite ninguém dormiu e toda a gente saiu das cidades para ver melhor as sete cores contra o fundo negríssimo do céu

E houve quem chorasse de joelhos na terra branda nas ervas que reacendiam do vertiginoso cheiro do húmus (SARAMAGO, 2007, p.117-118)

Para encerrar este capítulo, interessa reiterar que, no texto lírico-narrativo *O ano de 1993* acompanhamos a substituição de um regime de barbárie – identificado à fantasmagoria de um universo distópico em que as leis que regem o real são subvertidas na mesma medida em que são desfiguradas as relações humanas – por uma promessa utópica de renovação, de redescoberta do humano a partir de princípios novos. O tema da utopia, presente no poema tal como na vida política e cultural em que este tem origem e a que se destina historicamente, se processa também como *utopia da escrita*, da qual Saramago não se afasta na continuidade de sua obra, ao contrário, a que acrescenta outros elementos e perspectivas.

**CAPÍTULO V:
IMAGINAÇÃO DISTÓPICA, EXPERIÊNCIA HISTÓRICA E AUFKLÄRUNG NO
ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA**

O romance *Ensaio sobre a cegueira* mobiliza, desde o título, uma leitura que ultrapassa a matéria ficcional e poética; ou, de modo a preservar a ambivalência e a ambiguidade da formulação, o *Ensaio* motiva uma leitura que transcende a ficção e a poesia na própria matéria ficcional e poética. Embora pertinente para todas as obras literárias, em maior ou menor medida, esse dispositivo interpretativo decorre aqui diretamente do universo imaginativo (da *diegese*²⁰) e do conjunto de recursos discursivos e formais de que o autor lança mão para compor a narrativa.

Convém partir desse conjunto de recursos (deixando de lado a história, inicialmente). Em primeiro plano, verifica-se a sobreposição de camadas discursivas: o desenvolvimento narrativo e a reflexão ensaística se interpenetram. Esta última se manifesta na forma de comentários do narrador, mas também na forma como os diálogos entre as personagens se configuram e desenvolvem. Maria Alzira Seixo observa que:

Esta presença, normalmente discursiva e sem caráter diegético, assume modalidades diversas que até hoje não foram estudadas de forma sistemática, mas podemos detectar, nelas, o predomínio do comentário, de tonalidade jocosa ou sibilina, de jeito reprovador ou apreciativo (...); a textualidade discursiva faz parte do romance (de qualquer romance) (...). Acresce ainda que essa presença do narrador entra em correlação, do ponto de vista histórico-literário, com a sua correspondente romântica, sobretudo na modalidade irônica ou dramática, e que os efeitos de leitura criados por Saramago vão no sentido (...) de uma cumplicidade entre o leitor e o narrador (...) em relação à história contada, numa atitude pós-moderna que contrasta com seus modelos modernistas mais canônicos (...). (SEIXO, 1999, p.104)

Como se depreende dessas observações, além do resgate da “ironia romântica”²¹, a imbricação dos comentários do narrador ou da discursividade ensaística no desenvolvimento propriamente narrativo abre uma multiplicidade de vieses de interação entre leitor e narrador (e também entre leitor e autor implícito); possibilidades de interação que incluem desde o

²⁰ Retomando o desenvolvimento desse termo na obra de Gerard Genette, Carlos Reis assinala que “*diegese* é então o universo do significado, o mundo possível que enquadra, valida e confere inteligibilidade à história”. (REIS, 2002, p.27)

²¹ A ironia é peça fundamental nos procedimentos metaficcinais, mas antes de associá-la à literatura pós-moderna é preciso reconhecer seu desenvolvimento autocrítico a partir do romantismo. Nas palavras de Karin Volobuef, “a ironia romântica (...) não se esgota na mera interrupção do fluxo narrativo com o narrador dirigindo-se ao leitor. É, muito além disso, um recurso que se destina a fomentar uma constante discussão e reflexão sobre literatura – um processo do qual o leitor forçosamente participa. Essa participação é alcançada na medida em que o escritor destrói a ilusão de verossimilhança e desnuda o caráter ficcional da narrativa, chamando a atenção do leitor para como o texto foi construído”. (VOLOBUEF, 1998, p. 99)

distanciamento irônico, passando pela maior ou menor proximidade do universo psíquico e afetivo das personagens, até o completo distanciamento, em que o “efeito de realidade” ou o “pacto ficcional” se dissolve dando lugar à apreciação da própria ficcionalidade do relato. Essa quebra de expectativa da verossimilhança não fragiliza a ficcionalidade nem interrompe a fruição imaginativa e estética do universo ficcional; muito ao contrário, amplia o universo da ficção. Ao expor seus artifícios, a obra ficcional passa a se valer dos processos construtivos que a leitura implica: narrador e leitor então se unem na tarefa de dar forma às ações, personagens, sentimentos e ideias que atravessam o relato. O leitor se converte em ficcionista à medida que se engaja na construção desse universo e na apreensão dos múltiplos significados que se desdobram do tecido do discurso.

Nesse processamento textual integrado aos processos de recepção e leitura, a alternância entre narração e reflexão confere ao texto, por um lado, um potencial de questionamento e dúvida acerca do alcance e significado da literatura. O leitor, legitimamente, pode se questionar: que significado posso atribuir a essa fábula insólita, na qual se exclui de antemão o prazer do “estranho”, do “assustador”, do “mistério” ou do “sobrenatural” tão comum em narrativas similares? Que significado posso atribuir a esse mergulho na *imaginação distópica*, nesse real às avessas, que, no entanto, mantém com a realidade cotidiana mais banal estreitas ligações de advertência e crítica?

E por outro lado, colocam-se sob suspeita as condições que estruturam a própria realidade e as relações sociais, de que a ficção em todo caso é projeção e mimesis. Sendo assim, o leitor pode se perguntar: se estivermos de fato cegos, neste outro sentido, sendo a visão a linha (muito frágil) que nos separa do caos e da desumanização? E se vivemos já sob o efeito dessa cegueira metafórica que o romance apenas materializa em seu enredo para torná-la assim explícita e “visível”? Podemos recordar as palavras da única personagem que manteve a visão; palavras que não pertencem ao narrador no jogo da ficção, mas à instância discursiva superior, a autoral (ou ao autor implícito), que rege as vozes presente no relato: “Quem sabe se entre os mortos não estarão os meus pais, disse a rapariga dos óculos escuros, e eu aqui passando ao lado deles, e não os vejo, *É um velho costume da humanidade, esse de passar ao lado dos mortos e não os ver*, disse a mulher do médico”. (SARAMAGO, 2011, p.284) Intervenção sutil (transferida para a personagem) que, no entanto, tal como as do narrador falando por si mesmo, suspende a convenção do “pacto ficcional”, alertando-nos para a ambivalência acima referida, de que a ficção é apenas ficção, ou, por outro lado, de que toda ficção é sempre muito mais do que ficção.

Dessa forma, o romance de Saramago pode ser lido como invenção poética (metafórica, alegórica ou imagética), intertextualidade ou jogo intelectual, e não obstante, como “vero relato” (SARAMAGO, 2011, p.309) em que as rupturas (sutis ou abruptas) com a verossimilhança desvendam as formas do real, as motivações e ações humanas (e suas consequências), e no limite, os sentidos da História. Como já exposto em capítulo anterior, Saramago assume uma posição autoconsciente e crítica perante o conjunto das teorias, técnicas e métodos que regem a produção (e elucidam a recepção) do texto narrativo e poético, na diversidade dos tipos textuais e multiplicidade de gêneros e suas interações.

Para além da *práxis* e das técnicas de construção do discurso e do relato, no entanto, essa autoconsciência resulta da experiência e do reconhecimento das profundas transformações que se verificam a partir da Segunda Guerra Mundial e da sequência de catástrofes que se sucedem até o fim do século. Também aqui a perspectiva é metaficcional, afim do movimento mais amplo da produção e recepção das obras literárias (e da arte, de um modo geral) associada às teorias da pós-modernidade. Bastante pertinente a esse respeito, evidenciando as transformações que afetam as técnicas e os procedimentos formais empregados pelos artistas, e que revolucionam a vida social e as mentalidades, são as observações de Luiz Nazario:

O conceito de “pós-moderno” só faz sentido como utopia negativa, isto é, se seu prefixo for entendido não como superação dos males da modernidade (...), mas como superação negativa do sentido negativo do fenômeno observado à luz da teoria crítica. Nossa época seria pós-moderna se *isso* implicasse no reconhecimento de que sua brutalidade e sua impiedade superaram a impiedade e brutalidade da época moderna. A época “pós-moderna” (...) teria sido inaugurada em 1945, com a revelação mundial dos campos de extermínio nazistas e a explosão da bomba atômica em Hiroshima e Nagasaki. Ocorridos quase simultaneamente esses eventos abismais modificaram todo o pensamento e todo o imaginário processados até então. (...) *o mal absoluto* irrompeu no mundo provando possuir uma realidade histórica: o poder total concedido à tecnocracia, pela evolução da burocracia e da tecnologia, tornou possível a destruição da essência humana e a extinção do *homo sapiens*. (NARAZIO, 2008, p.25)

O historiador chama a atenção para os acontecimentos sem precedentes e devastadores – do ponto de vista ético, político, social e cultural – que acompanham as duas guerras mundiais. Não haveria, segundo essa visão, no conceito de pós-modernidade, nenhum vestígio de positividade: a utopia só pode ser negativa. No mesmo trabalho, o autor se pergunta se o pós-modernismo não passaria de “uma *mistificação ideológica*, ao pressupor uma superação da modernidade que não se realizou em parte alguma”. (2008, p.24) De fato, mesmo diante das realizações artísticas mais vivazes e aparentemente desprovidas de criticidade e negatividade que podemos atribuir à arte pós-moderna, é forçoso reconhecer a convergência de fenômenos contraditórios do ponto de vista histórico: por um lado, a continuidade do desenvolvimento

tecnológico, científico e social; e por outro, a persistências de condições de sofrimento e barbárie. Se compreendemos a pós-modernidade artística desse ponto de vista, o que essa arte pode significar é parcial; ainda que escamoteie irônica e deliberadamente a outra face do mundo resplandecente que exhibe, essa ambivalência flerta com o conformismo. Saramago absorve esse debate e a ele procura dar uma resposta.

No *Ensaio*, perto do fim da narrativa, deparamo-nos com uma sequência que pode ser comparada a uma instalação artística, performática e chocante; no ápice da trajetória dos cegos, a alegoria da cegueira parece se duplicar. Mais uma vez, Saramago subverte as distinções entre realidade e ficção; mais uma vez absorve uma forma de discurso que desestabiliza o universo da ficção: introduz na narrativa dos cegos, de modo muito próximo de uma representação *mise en abyme*, uma cena que se autonomiza enquanto, ao mesmo tempo, faz-se inseparável das outras sequências do relato. Na cena, depois de uma visão aterradora (que será retomada na última parte deste capítulo), a mulher do médico, aturdida, amparada pelo marido cego, entra em uma igreja:

naquele mesmo instante pensou que tinha enlouquecido, ou que desaparecida a vertigem ficara a sofrer de alucinações, não podia ser verdade o que os olhos lhe mostravam, aquele homem pregado na cruz com uma venda branca a tapar-lhe os olhos, e ao lado uma mulher com o coração trespassado por sete espadas e os olhos também tapados por uma venda branca, e não eram só este homem e esta mulher que assim estavam, todas as imagens da igreja tinham os olhos vendados, as esculturas com um pano branco atado ao redor da cabeça, as pinturas com uma grossa pincelada de tinta branca, e estava além uma mulher a ensinar a filha a ler, e as duas tinham os olhos tapados, e um homem com um livro aberto onde se sentava um menino pequeno, e os dois tinham os olhos tapados, e um velho de barbas compridas, com três chaves na mão, e tinha os olhos tapados, e outro homem com o corpo cravejado de flechas, e tinha os olhos tapados, e uma mulher com uma lanterna acesa, e tinha os olhos tapados, e um homem com feridas nas mãos e nos pés e no peito, e tinha os olhos tapados, e outro homem com um cordeiro, e os dois tinham os olhos tapados, e outro homem com uma águia, e os dois tinham os olhos tapados, e outro homem com uma lança dominando um homem caído, chavelhudo e com pés de bode, e os dois tinham os olhos tapados, e outro homem com uma balança, e tinha os olhos tapados, e um velho calvo segurando um lírio branco, e tinha os olhos tapados, e outro velho apoiado a uma espada desembainhada, e tinha os olhos tapados, e uma mulher com uma pomba, e as duas tinham os olhos tapados, e um homem com dois corvos, e os três tinham os olhos tapados, só havia uma mulher que não tinha os olhos tapados porque já os levava arrancados numa bandeja de prata. (SARAMAGO, 2011, p.301)

Essa descrição, minuciosa e densa, retoma a forma (e as fórmulas) do relato bíblico, sobretudo em virtude do mecanismo de reiteração discursiva. Tal como no poema *O ano de 1993*, em que o autor faz uso do versículo, a adoção, nesta passagem, de uma textualidade arcaica, no interior de um relato contemporâneo, desloca a temporalidade da experiência e mergulha a realidade histórica no mito. Intertextualidade, paródia do texto bíblico e ironia se combinam nesta passagem para produzir um efeito exato: o leitor partilha da mesma perplexidade e desamparo que atingem a personagem.

A cegueira branca e inexplicável já contém muito de apelo mítico. A história se passa num plano de suspensão da realidade; as personagens “vivem” um sonho ou pesadelo. As situações que se sucedem vão aos poucos reforçando essa imagem, de tal modo que o relato se afasta da “ficção científica”, ou da “distopia”, conforme os modelos consagrados de Wells, Orwell, Huxley e de outros autores. O resultado transcende, portanto, esses modelos: Saramago submete-os à paródia, à apropriação crítica, a uma reelaboração que aproveita os fragmentos, os estilhaços, os recortes, os resíduos e escombros das representações arquivadas, suspensas ou diluídas (e em plena circulação) no imaginário da cultura e da indústria cultural. Mito e “escombros”, sacralidade e paródia, realidade e pesadelo, presente e passado, utopia e distopia. São os elementos que o autor embaralha, dinamiza e dispõe em rota de colisão uns com os outros.

É justamente o apelo mítico que sobrepassa as características de uma ficção propriamente distópica. Por esse motivo, fala-se neste trabalho em *imaginação distópica*, termo, decerto, tão parcial e instável como “real maravilhoso”, “fantástico”, “*unheimlich*”, “insólito”, “pesadelo” e outras noções que servem para demarcar a fronteira entre o real e todas as experiências da imaginação ou da realidade que tendem a se opor ao que concebemos como racional ou racionalidade.

Os universos distópicos trazem consigo promessas utópicas não realizadas: é o fracasso e o reverso das utopias. E se compreendemos as utopias como mundos imaginários e vindouros, o mesmo deve ser aplicado às distopias. Na ficção do *Ensaio*, reconhecemos de imediato muitos elementos que compõem um universo distópico: a dissolução das instituições (no limite, a *anomia*, no sentido durkheimiano), a ascensão de formas de poder totalitários, a imposição racional (de uma racionalidade instrumental e drasticamente reducionista) de uma forma de organização irracional, a desumanização gradativa dos indivíduos e a ameaça de supressão do que caracteriza a vida humana como a conhecemos; a banalização da morte, da violência ou da degradação das condições indispensáveis à vida.

Mas para não nos afastarmos do romance aqui estudado, substituindo-o por um elenco de característica em todo caso extensíveis a muitas outras ficções que dialogam com universos distópicos ou os assimila, é preciso concentrar-se nas particularidades do enredo, da construção do relato, dos diálogos, dos jogos intertextuais, das imagens e sugestões que emergem da leitura. Temos de retomar, em acréscimo, o que foi dito acima, acerca da imbricação discursiva nas sequências propriamente narrativas – quando o narrador ou o autor implícito amplia o universo da ficção, dotando-o de reflexividade ensaística e crítica.

Assim, a fim de compreender a forma particular como a *imaginação distópica* se articula ao universo criado por Saramago e explorar a hipótese do diálogo do autor com a Teoria Crítica, podemos acompanhar mais atentamente o enredo e os procedimentos de construção da narrativa e, de modo ainda mais cuidadoso, as cenas que se desenvolvem na última parte do romance. Embora Saramago não faça nenhuma divisão, além da demarcação dos capítulos, o romance pode ser dividido em três sequências ou três partes: quando a epidemia de cegueira irrompe e se alastra; quando as autoridades implementam o “campo de concentração” para impedir o contágio, confinando a primeira população de cegos no hospício e as levadas sucessivas até a superlotação; e finalmente, quando os cegos deixam esse espaço, após o incêndio que o destrói, quando se dão conta de que todos estão cegos.

A primeira sequência tem como protagonista a própria epidemia: Saramago inicia o *Ensaio* aproximando a vida contemporânea do universo trágico regido por mitos e por forças incontrolláveis que submetem a existência humana; o narrador segue os rastros da peste e suas consequências nas vidas dos que são surpreendidos pela enfermidade. Podemos supor, como a própria natureza insólita da cegueira sugere, que paralelamente muitos outros indivíduos vivam a mesma experiência dos personagens que o narrador focaliza. A narrativa mantém, portanto, em segundo plano, um universo muito mais amplo. Na economia do romance, esse recorte certamente é necessário; mas no *Ensaio* o procedimento remete à totalidade da experiência: esse olhar abrangente e seletivo do narrador tem inúmeras implicações. Podemos pensar, sem dúvida, na entidade de vigilância totalitária presente em *1984*, de George Orwell; podemos supor que o autor se apropria do imaginário tecnológico contemporâneo, prestes a tornar real o pesadelo da onipresença das câmeras de vigilância, outra versão para o dispositivo do panóptico (imaginado por Bentham e retomado por Foucault); podemos recordar algumas fantasias da ficção científica, como o conto de Philip K. Dick, *Minority Report* (1956), adaptado para o cinema posteriormente com o mesmo título. São aproximações que reforçam a hipótese de que a ficção do autor seja regida, neste romance como em outros, por uma *imaginação distópica*, ao lado de outros motivos. O poema-narrativo *O ano de 1993* justifica essa leitura. Como já mencionado, esse livro antecipa motivos e imagens que Saramago desenvolve nos livros posteriores. *1993* pode ser considerado a fonte ou a raiz de toda a obra do autor. Em um dos poemas-capítulos, podemos ler:

Acreditaram enfim que o mundo ia acabar porque ao lado do velho sol alaranjado subia uma esfera fria e negra com reflexos de cinza

Só essas pessoas assistiram ao primeiro aparecimento do grande olho que iria passar a vigiar a cidade

Só esses o viram no seu primeiro tamanho

Mal o sol verdadeiro subiu um pouco no horizonte a esfera de mercúrio dividiu-se em duas em quatro em oito em dezasseis em trinta e duas em centenas de esferas que se espalharam por toda parte (SARAMAGO, 2007, p.46-47)

O narrador onisciente – tratado como peça de museu ou entidade ultrapassada na ficção do século XX – ganha contornos renovados, que Saramago explora sutil e ironicamente. No *Ensaio* esse narrador torna possível a construção de uma representação em que a focalização das personagens, embora as individualize, simultaneamente as mantém no limbo, no limiar entre seres individualizados e entidades míticas, afim da atmosfera de pesadelo já referida. Muitos personagens não possuem individualidade; não apenas secundários, são sombras num universo de fantasmagoria, como o rapazinho estrábico, o ladrão que surge no primeiro capítulo e no confinamento sofre um ferimento e acaba morto por um guarda, os próprios guardas, as mulheres que sofrem o estupro coletivo, os homens que lutam pela sobrevivência e morrem. Mas personagens como o médico, a mulher do médico, a rapariga dos óculos escuros, o velho da venda preta (que surge no início e retorna na última parte do relato) ganham relevo por suas ações, por seus pensamentos e pelos diálogos que travam entre si.

Na segunda sequência do romance, conforme a divisão aqui proposta, o narrador passa a acompanhar o grupo que primeiro chega ao hospício, formado em torno do médico e de sua mulher. Não há ruptura com a primeira parte, a história se articula logicamente, transcorre linear conforme um esquema de causalidade realista: a ênfase se mantém no enredo, nas ações e nos diálogos. À vulnerabilidade das personagens se contrapõe a solidez desse modelo de representação. O desamparo, a perplexidade e o medo são expostos contra um fundo de objetos e contornos nítidos: a narrativa ganha em visualidade à medida que se aprofunda a tragédia dos cegos. Os olhos do leitor – ou o meio de acesso a esse universo – oscila entre a “consciência” do narrador e o ponto de vista da mulher do médico, a única personagem que não cega. A concepção de Saramago acerca do narrador é esclarecedora:

Conhecemos o narrador que se comporta de um modo parcial, que vai dizendo escrupulosamente o que acontece, conservando sempre a sua própria subjetividade fora dos conflitos de que é espectador. Mas há um outro tipo de narrador, mais complexo, que não tem uma voz única: é um narrador substituível, um narrador que o leitor vai reconhecendo como constante ao longo da narrativa, mas que algumas vezes lhe causará a estranha impressão de ser outro. (SARAMAGO, 1990, p.17-19)

O autor (ou autor implícito) não manipula uma câmera, como ocorre no romance cujo narrador se distancia e desaparece: a mediação é seletiva, ora mais próxima desse narrador impessoal, à maneira de Flaubert, por exemplo, ora mais próximo da consciência das personagens, ora distanciado e judicativo. O uso do diálogo indireto livre, característico da narrativa realista impessoal, é sutil. Esses procedimentos se unem à visualidade, à nitidez dos objetos. O resultado é um universo em que os objetos ganham relevo, em virtude dos detalhes e da descrição precisa; os ruídos provocam eco, em oposição às figuras humanas que não são descritas em detalhes e se movimentam como fantasmas, espectros de consciência e sensibilidade.

Saramago plasma, portanto, um universo estranho, claustrofóbico, em que os corredores não levam à luminosidade, em que as janelas são altas e filtram uma luz rara e indecisa; não há portas, mas frestas, e mesmo os corredores são vãos ou becos, em que os andarilhos caem, se atropelam, se chocam. Há uma ênfase na fixidez: do edifício, das cercas, da base de vigilância externa, da sequência das camaratas e das camas; estas são movidas somente nos momentos de conflito. A própria população de cegos, tornada massa, vivencia a imobilidade, a intransponibilidade, em síntese, a interdição do humano. As cores predominantes é o branco (para os cegos) e o cinza, e com o tempo todo o ambiente se torna insalubre, inóspito. O espaço em que as personagens são obrigadas a habitar forma um labirinto: um labirinto povoado por cegos, duplamente labiríntico. À clausura dos olhos se soma a do espaço e, gradualmente, à medida que a luta pela sobrevivência se acirra, a da consciência. Mas há diferenças entre os cegos; há os bons e os maus, os justos e os injustos. Mais uma camada de intertextualidade: estamos diante de uma versão infernal do “teatro do mundo” barroco, ou da “nau dos loucos”. Os cegos resistem, decerto recusam essa condição; e, no entanto, àquela que ainda pode ver, ocorre o desejo de estar cega.

A luz variou outra vez, foram as nuvens que se afastaram. A mulher do médico voltou para o seu catre, mas já não se deitou. Olhava o marido que mormurava sonhando, os vultos dos outros debaixo dos cobertores cinzentos, as paredes sujas, as camas vazias à espera, e serenamente desejou estar cega também, atravessar a pele visível das coisas e passar para o lado de dentro delas, para sua fulgurante e irremediável cegueira. (SARAMAGO, 2011, p.64-65)

O narrador, que na primeira parte acompanha o avanço da epidemia (transformando-a em quase personagem), agora procura captar a atmosfera do confinamento, a vida dos objetos, a luz, as formas, e nos desvãos entre as coisas, a vida humana e sua condição. O desalento não é apenas da personagem que deseja passar para o lado de dentro das coisas. Quando a cegueira e insensibilidade das coisas torna-se fulgurante em contraposição à opacidade do mundo, o

humano tende a se tornar supérfluo. Retomando, e submetendo-a à negatividade, a epígrafe do romance: os olhos que olham e veem, podendo ver, nada podem reparar. Teresa Cristina Cerdeira oferece uma leitura precisa desse universo, transpondo suas sugestões para o panorama da época e da História, para o fim do século em que surge o romance. Nesse sentido, não há dúvida de que Saramago expõe também um diagnóstico do tempo presente.

Nesse espaço intermediário, o século XX tentava de certo modo fabricar sua ficção de inteligibilidade, depois de ter experimentado da forma mais aguda, a experiência do inaceitável, a convivência pacífica com número que identificam tragédias, não de centenas, mas de milhões que perdem paradoxalmente a sua força pela enormidade e abstração do conceito, pela nossa quando impossibilidade de perceber a realidade na ficção da informação. Ora, tendo vivenciado a face mais-dolorosa da barbárie, de horrores conscientemente arquitetados e teoricamente justificados, imaginaríamos assistir aos estertores da dor coletiva pelo fracasso das aparentemente últimas utopias da humanidade destinadas à criação de um espaço vital onde seria bom viver. E, no entanto, chegamos ao fim do século (...) anestesiados pela realidade, capazes de apagar a história real pela realidade virtual, superando os limites humanos pelas possibilidades aparentemente sem fim da informatização (...) Anestesia pela ficção científica. Mais que isso, anestesia pela realidade que tomou a desmesura da ficção. (CERDEIRA, 2007, p.361-362)

O desalento se justifica: quando o desenvolvimento tecnológico parece apontar para a superação das condições sociais e econômicas que teriam desencadeado a sucessão de fenômenos aos quais podemos atribuir a catástrofe da guerra e da barbárie política que assolam todo o século XX, o que assistimos é precisamente o recrudescimento das instabilidades econômicas, sociais e políticas. O fim do século não será o fim das utopias enquanto promessas. Elas permanecem porque não foram realizadas nem foram superadas em nome de projetos realistas e viáveis, e permanecem na sua modalidade negativa. A cegueira branca, imaginada por Saramago, sintetiza esse paradoxo: a condição que no romance produz o caos, o sofrimento e a morte decorre de uma “falha”, de um “erro” inexplicável no sistema da “natureza”, sucedâneo irônico da natureza de que a racionalidade humana (instrumental) se apropriou quando por por completo.

O mundo atingido pela epidemia, antes do evento extraordinário, seguia em “ordem”: o surgimento da cegueira no meio do trânsito não tem outro sentido. Acontece que a ordem – que a cegueira interrompe – transcorre no conformismo das sociedades administradas, em que a barbárie pode ser eficientemente equacionada, distribuída e até mesmo otimizada, desde que funcional ao crescimento da economia e à manutenção do poder de “elites” ou de grupos dominantes. A ironia de um evento mítico que abala e no limite cancela as estruturas da vida social enraizadas nas desigualdades e na dominação reside no imponderável que arrasa as certezas ideológicas, que subverte a racionalidade instrumental, que mergulha o ápice do

processo de racionalização nas profundezas do desamparo, na luta desesperada pela sobrevivência e na violência.

O mundo administrado – do mercado como entidade de mediação e controle não apenas da circulação de mercadorias, mas de valores e do sentido último da existência e das relações humanas – é um mundo totalitário. O mal que irrompe sem explicação tem afinidade com essa condição sem controle que se impõe como sofrimento aos seres humanos que permanecem na “periferia”. A cegueira branca não é apenas um artifício da ficção, um motivo insólito, semelhante a um *deus ex machina* ou uma catástrofe que tudo modifica. Com essa metáfora (ou alegoria), Saramago alude ao domínio impalpável – cujas consequências, no entanto, são absolutamente concretas – de uma estrutura, de uma forma de organização, de que a ideologia é apenas sua manifestação. Como afirma Eduardo Subirats, trata-se do objeto de denúncia da Teoria Crítica:

o conceito de totalitarismo de Horkheimer e Adorno se desprende da subestrutura epistemológica da tecnociência moderna, e não de seus constituintes ideológicos e políticos, sem dúvida intimamente articulados com ela. A lógica formal, o princípio de repetição que lhe é inerente, a igualdade repressiva que instaura universalmente, a abstração como meio de liquidação do real, sua expressão cultural como reificação de todos os aspectos da existência e a inumanidade como sua última consequência: esses são seus elementos estruturais. Por isso, os autores de *Dialektik der Aufklärung* não denunciam uma política e sim uma “era totalitária”. (SUBIRATS, 2004, p.156)

Dois questões, entretanto, se impõem neste ponto, quase entre parênteses: cabe efetivamente à ficção retomar um conjunto de problemas que tem encontrado na reflexão filosófica e na investigação sociológica as respostas e os desenvolvimentos necessários e mais pertinentes? Não são essas as disciplinas que teriam construído historicamente os instrumentos epistêmicos mais adequados para tratá-los na sua complexidade e extensão?

Podemos combinar duas observações, a fim de oferecer, senão uma resposta, um posicionamento estratégico: a ficção, ao se apropriar dos saberes e dos discursos das ciências, não se propõe a responder questões já formuladas a partir de instrumentos que não lhe dizem respeito; a ficção, se a pergunta é legítima, amplifica e aprofunda não apenas as perguntas e os problemas como foram formulados, mas a inteligibilidade do próprio universo em que essas questões puderam se desenvolver. A literatura (a arte) se nutre desses questionamentos, percorre-os e alcança, muitas vezes, transcendê-los, na sua determinação específica, autônoma e ao mesmo tempo constitutiva do universo cultural.

A segunda observação pode se concentrar no fato de que a reflexão e o pensamento não estão confinados aos esquemas das disciplinas e dos saberes; a ficção (a literatura) rompe com esses esquemas. Não os ignora nem os subestima, mesmo quando afirma o contrário; mas

soberamente os ultrapassa, inaugurando perspectivas mais abrangentes, muitas vezes insuspeitadas ou descartadas em nome do que se torna hegemônico ou se impõe como modelo de ciência em cada época.

A segunda questão diz respeito, então, à natureza ou à especificidade do discurso literário quando contraposto ao discurso das ciências – no contexto desta investigação, às teses da Teoria Crítica. Apoiando-se ainda em Eduardo Subirats, podemos nos concentrar no que consiste a referida denúncia dos pensadores da Teoria Crítica, para em seguida retomar o universo imaginado por Saramago.

Horkheimer e Adorno expõem dois momentos centrais desse totalitarismo. Um é a perda das dimensões emancipatórias da ciência moderna e sua conversão em instrumento de dominação. Seu segundo componente é a regressão social do capitalismo até formas de poder autoritário e de pensamento arcaico. Ambos os aspectos assinalam uma crise ou um fracasso da Ilustração. (...) ambos os momentos põem em relevo uma Ilustração voltada contra e sobre si mesma, e a cristalização de uma justificação última: a ideia de progresso, como um efetivo retrocesso humano e social. Essa regressão a formas primitivas de dominação, sob o signo de cultos sacrificiais e de guerras santas, sustentados por um adiantado aparato tecnológico de destruição biológica e nuclear, e de controle social em escala planetária, segue sendo o problema mais grave de nosso tempo. (SUBIRATS, 2004, p.156)

Se admitimos o diálogo do romancista com a Teoria Crítica, temos de aceitar o que se impõe como uma assimetria no tratamento de questões similares ou afins. A perspectiva do pensamento sócio-filosófico é de tal amplitude que os universos da ficção tem a aparência de uma representação em pequena escala. Em outros termos, a teoria ilumina o macrocosmo, ao passo que a ficção se concentra no microcosmo. A ficção não poderia abarcar a enormidade que constitui a matéria mesma desse pensamento. Ainda que possamos identificar a “crise e o fracasso da Ilustração” na metáfora da cegueira branca e mais concretamente numa ficção em que se responde a uma calamidade impondo à suas vítimas o confinamento e a autodestruição, o que o texto literário encena parece se relacionar com outra ordem de fenômenos. Entretanto, os fenômenos são os mesmos, e é neste movimento de particularização e concentração em que reside o potencial de conhecimento e reflexão crítica do texto literário.

A “crise e o fracasso da Ilustração” se expressa não apenas na metáfora ou na alegoria do romance, mas assume uma variedade particular e verossímil de experiência, uma entre outras infinitas variedades possíveis que podem se manifestar na realidade. A construção de um universo imaginário com suas coordenadas e propriedades particulares responde a uma necessidade que acompanha o pensamento crítico, sobretudo de um projeto com os princípios que caracterizam a Teoria Crítica: a necessidade de pressionar os limites da experiência cotidiana, da vida concreta, a fim de penetrar no mecanismo da ideologia e surpreender seus

momentos de realização efetiva. Nesse sentido, a literatura oferece um campo ou uma margem para o exercício de investigação e de crítica iminentes, conforme o método desenvolvido por Theodor Adorno.

A interpretação social (...) de todas as obras de arte não pode portanto ter em mira, sem mediação, a assim chamada posição social ou inserção social dos interesses das obras ou até de seus autores. Tem de estabelecer, em vez disso, como o todo da sociedade, tomada como unidade em si mesma contraditória, aparece na obra de arte; mostrar em que a obra de arte lhe obedece e em que a ultrapassa. O procedimento tem de ser, conforme a linguagem da filosofia, imanente. (ADORNO, 2003, p. 67).

Eis o processo da crítica imanente, o gesto analítico e elucidativo que investiga como o todo contraditório da sociedade aparece na obra de arte; podemos considerar que esse é o *movimento crítico na direção da obra de arte*: movimento esboçado nos parágrafos acima referentes à elaboração da narrativa no *Ensaio*, assim como nos demais capítulos deste trabalho. Todavia, se a obra investigada se apoia numa perspectiva metafictional, como é o caso da obra de José Saramago, temos de imaginar o movimento complementar, inverso, o *movimento da obra de arte na direção da crítica*. E é nesse movimento que o *Ensaio* particulariza o que a Teoria Crítica desvenda na dimensão macroscópica da cultura, das relações sociais e da História.

Após esse desvio, é possível retomar a análise da segunda e terceira sequências que constituem o romance. Assim, o verdadeiro processo da cegueira tem início à medida que os cegos são levados para o edifício do hospício e são aí encarcerados. À cegueira física vai se sobrepor a consciência da cegueira anterior, que a cegueira branca apenas expõe e aprofunda. Até esse ponto, todas as ações, pensamentos e sentimento giram em torno de uma doença, extraordinária e angustiante, mas em todo caso identificável como doença. Agora os cegos passam a lutar pela sobrevivência. Esse objetivo também se modifica e logo são seres humanos em luta uns contra os outros: luta por água e comida, por espaço, pela preservação da própria condição de seres humanos. Podemos mais uma vez considerar a leitura feita por Teresa Cristina Cerdeira:

longo será o percurso que conduzirá as vítimas à iluminação do processo absurdo que sofrem. Para que essa revelação se faça, para que a tomada de consciência precária, talvez, mas necessária, de saber-se cego aconteça, há que se exercitar o ritual filosófico platônico do *thauma*, esse espanto que desloca e permite a reviravolta do ser. Esses homens, cegos que se ignoram, são, de outro modo, como aqueles prisioneiros da caverna que não suspeitam que vivem na sombra. Estes, na caverna, ignoram o dia e a verdade; aqueles, na vida, limitam-se a olhar sem ver, os seres, as relações humanas, a linguagem. Para curar essa cegueira só uma outra que torne evidente a primeira. E é ainda uma vez a luz – cegueira branca – que, apesar de também cegar, aponta a cegueira anterior. (CERDEIRA, 2007, p.362-363)

A estudiosa parte do diálogo de Saramago com a filosofia platônica; e de fato, podemos situar a alegoria do *Ensaio* na mesma ordem de problemas que se depreendem da alegoria da caverna. A continuidade dessa tradição de pensamento, podemos acrescentar, culmina na formulação do conceito de *Aufklärung*, indispensável na argumentação aqui desenvolvida. Seria preciso, sem dúvida, descrever esse percurso histórico e filosófico; mas para os propósitos dessa investigação, mais relevante é reafirmar a multiplicidade de sentidos que a narrativa do *Ensaio* condensa. Como já sugerido, o autor português mobiliza incessantemente o repertório da cultura para compor os universos que imagina. O texto saramaguiano abre portas sucessivas, complementares e amiúde contraditórias – mais um aspecto do seu projeto, vale dizer, da *utopia da escrita* que atravessa sua obra. A fim de sustentar a leitura do romance na perspectiva da Teoria Crítica e ter uma base de comparação e de contraste, podemos insistir na leitura proposta pela autora mencionada acima, agora em chave de controvérsia. Cerdeira assinala a diferença do *Ensaio* com relação à filosofia platônica:

no mundo ordenado e centrado de Platão o Bem final estava previsto no processo, como um teorema (...), enquanto (...) na ficção de Saramago a experiência de tornar-se fisicamente cego parece, pelo volume quase impiedoso da angústia que traz em seu bojo, uma passagem difícil e dramaticamente vivenciada. Mas ainda assim, a relação entre cegueira ou *apaideusia* e desvelamento ou *aletheia* é polivalente e a desordem por ela causada parece reestruturar-se na proposta – não nostálgica, mas ainda utópica – de uma nova ordem que dê sentido ao homem, de uma ética que é preciso recriar para não sucumbir (...), de um descentramento que, (...) por doloroso e violento que seja, não abole a ideia de centro, não mais pela presença autoritária da voz do narrador – condutor ideológico da alegoria da cegueira - , mas pela continuada existência de um olhar feminino que não cessa de ver. (CERDEIRA, 2007, p.363)

Se, por um lado, esse acercaamento à filosofia platônica é legítimo (ao lado da restauração da ética pela inauguração de uma maneira renovada de ver), por outro, apoia-se numa sugestão que na narrativa é apenas um artifício irônico: a cidade do romance não é nomeada nem podemos precisar a época em que a história se passa. No entanto, não se trata de universo atemporal: a história do século XX e a vida contemporânea se inscrevem nessa encenação do mito da caverna. Mais do que *apaideusia* e *aletheia*, a *imaginação distópica* que rege a alegoria dos cegos remete, na verdade, ao processo de reificação que acompanha o desenvolvimento tecnológico e científico e a consolidação de um modelo administrado e totalitário de organização social e econômica. Trata-se de uma alegoria ancorada na História; que constrói seus significados a partir do arquivo da cultura e a partir de referências múltiplas, mas circunscreve seu alcance à contemporaneidade, ao presente. Por esse ângulo, a narrativa

do *Ensaio* avança na caracterização de uma sociedade dividida entre a queda na barbárie e a promessa de emancipação indefinidamente adiada.

Se comparamos o período de confinamento dos cegos ao momento posterior, quando a cegueira branca se impõe irremediavelmente à totalidade da população e os cegos deixam o hospício, temos uma encenação que implica as incertezas do fim do século e as promessas do século XXI. Esse desdobramento do enredo comporta de fato uma imagem, uma metáfora da vida contemporânea. A vida dos cegos no “campo de concentração”, emparedados, entregues à própria sorte, vigiados e brutalmente contidos, retoma a memória “coletiva” das experiências mais dolorosas da luta pela sobrevivência sob o impacto dos inúmeros conflitos e catástrofes do século XX. Nesse sentido, o *Ensaio*, como obra finissecular – esse detalhe é imprescindível nessa leitura – , consistiria em acréscimo numa súpula da experiência histórica, caixa de ressonância do que ameaça se repetir no curso da histórica se as bases da vida social não forem efetivamente renovadas.

Durante o período de encarceramento dos cegos, acompanhamos a repetição automática das estratégias de controle que se impuseram em consequência da guerra, da crise econômica e da alucinação pelo poder. Só há um modelo na tentativa de conter a epidemia, o da repressão: confinamento, vigilância, instruções num alto-falante e pena de morte aos que desrespeitarem a ordem. A narrativa reencena, de fato, o pesadelo da História, com um humor e ironia que podemos deduzir do recurso à caricatura. Ironia cáustica, é preciso acrescentar, lançada contra as mentalidades ainda capazes de endoçar o fascismo, a repressão e a violência. Em poucas palavras, trata-se do emprego da razão para promover a desrazão e a morte, do exercício da racionalidade para instaurar o regime de irracionalidade para o outro. Nesse teatro da barbárie histórica, o termo “ensaio” do título do romance assume um dos seus significados mais importantes: ensaio do horror e da desumanização, mas também do pensamento crítico. Toda a reflexão contida na *Dialetica do esclarecimento*, obra de Horkheimer e Adorno, encontra eco nesse universo. Nesse sentido, a cegueira branca – como fato distintivo e irremediável, como doença ou condição da natureza – pode sugerir a diferença étnica como justificativa para a exclusão e o extermínio. O antissemitismo é apenas a manifestação histórica de uma tendência latente de dominação. O mesmo raciocínio se aplica ao exercício da dominação masculina no romance, quando as mulheres são estupradas em troca de comida, quando um dos grupos assume o poder no interior do hospício, replicando o poder externo, fascista, é preciso enfatizar, mesmo nos casos em que é mediado por uma ordem jurídica supostamente democrática.

Das inúmeras passagens que permitem essa aproximação com a reflexão desenvolvida na *Dialetica do esclarecimento*, a par ainda do que podemos associar à tese da personalidade

autoritária (ADORNO, 2015), importa destacar o momento em que os homens escarnecem das mulheres que acabaram de violentar. Temos aí uma síntese dessa segunda parte do livro e um condensação do seu significado.

Amanhecia quando os cegos malvados deixaram ir as mulheres. A cega das insónias teve de ser levada dali em braços pelas companheiras, que mal se podiam, elas próprias, arrastar. Durante horas haviam passado de homem em homem, de humilhação em humilhação, de ofensa em ofensa, tudo quanto é possível fazer a uma mulher deixando-a ainda viva. Já sabem, o pagamento é em géneros, digam aos homenzinhos que lá têm que venham buscar as sopas, escarnecera à despedida o cego da pistola. E acrescentou, chocarreiro, Até à vista, meninas, vão-se preparando para a próxima sessão. Os outros cegos repetiram mais ou menos em coro, Até à vista, alguns disseram gajas, alguns disseram putas, mas notava-se-lhes a fadiga da libido na pouca convicção das vozes. Surdas, cegas, caladas, aos tombos, apenas com vontade suficiente para não largarem a mão da que seguia à frente (...). Quando atravessaram o átrio, a mulher do médico olhou para fora, lá estavam os soldados (...). Nesse preciso momento a cega das insónias foi-se abaixo das pernas, literalmente, como se lhas tivessem decepado de um golpe, foi-se-lhe também o coração abaixo, nem acabou a sístole que tinha começado, finalmente ficámos a saber por que não podia esta cega dormir, agora dormirá, não a acordemos. (SARAMAGO, 2011, p.178)

A cena articula os elementos que compõem a condição das personagens após a cegueira, mas constata-se que a cegueira anterior, a cegueira ética, moral, política e existencial, é mais profunda e destrutiva. A cegueira branca se converte em “oportunidade” para o surgimento da cegueira anterior. Neste momento da narrativa, o que resta da sociedade é um estado de exceção tornado regra; entretanto, essa seria por definição a condição imposta aos oprimidos nas sociedades capitalistas. (BENJAMIN, 2008) O olhar da mulher do médico, dirigido aos soldados, não deixa dúvidas: une a condição do poder externo imposto aos cegos – automaticamente fascista sob o pretexto que se apresenta – à sua replicação interna pelos homens da camarata dos malvados. Assim como os autores da *Dialética do esclarecimento*, Saramago intenta atingir o cerne do que entendemos como civilização – ocidental, capitalista, eurocêntrica, convém acrescentar:

Quem está inferiorizado atrai sobre si o ataque: o maior prazer é humilhar aqueles que já foram golpeados pelo infortúnio. Quanto menor o risco para quem estiver em posição de superioridade, mais tranquilo o prazer proporcionado: é só diante do desespero total da vítima que a dominação fica divertida e triunfa com o abandono de seu próprio princípio, a disciplina. O medo que não ameaça mais explode na risada efusiva, expressão do endurecimento interior do indivíduo e que ele só libera verdadeiramente na coletividade. A gargalhada sonora sempre denunciou a civilização. (ADORNO e HORKHEIMER, 2006, p.93-94)

Nesse ponto, podemos retomar a cena da igreja, momento culminante na trajetória dos cegos e do romance. A ambiguidade dessa passagem é insuperável. As imagens sagradas (Cristo e os santos) foram vendados: para que não vejam a degradação da vida humana; em razão de

um ato de vingança e heresia, já que permitem a degradação; ou devido a um gesto de revolta e negação do divino (semelhante ao clamor de abandono de Cristo)?

A cena sobrevém à sequência em que o médico e sua mulher, juntos, retornam ao supermercado onde ela, sozinha, havia encontrado os víveres de que o grupo necessitava. Os alimentos estão no depósito subterrâneo do supermercado; este foi tomado pelos cegos e está inteiramente devastado – apenas no depósito ainda restam alimentos aproveitáveis. Tendo atingido o local uma vez, apesar da descida às escuras pela escada, após encontrar fósforos, a mulher do médico se abastece do que encontra e volta a casa do casal, onde o grupo esfomeado aguarda. Nessa nova tentativa, ao lado do marido cego, a mulher se depara com uma visão no início incompreensível e logo aterradora: alertados possivelmente pelo cheiro da comida que ela havia deixado no caminho, quando da primeira descida, os cegos encontram o depósito e o acessam desesperadamente; na impossibilidade de se orientarem e na confusão inevitável, muitos acabam morrendo.

Que aconteceu, tornou o médico a perguntar, que foi que viste, Estão mortos, conseguiu ela dizer entre soluços, Quem é que está morto, Eles, e não pôde continuar, Acalma-te, falarás quando puderes. Passados alguns minutos, ela disse, Estão mortos, Viste alguma coisa, abriste a porta, perguntou o marido, Não, só vi que havia fogos-fátuos agarrados às frinchas, estavam ali agarrados e dançavam, não se soltavam, Hidrogénio fosforado resultante da decomposição (SARAMAGO, 2011, p.298)

A cena macabra, dos mortos que parecem ainda viver no meio dos gazes luminosas da decomposição, desperta a personagem da anestesia que, até esse momento, tornava-a insensível e resistente. A cegueira branca, bem como a cegueira dos “que tem olhos e não veem” só pode ter uma consequência. Mesmo a mulher do médico, que preserva a visão e a lucidez diante do intolerável, precisa ver verdadeiramente para ser capaz de reparar. A morte não é unicamente um temor individual. O perecimento do outro se relaciona com esse temor. Temer a própria morte deve equivaler a reconhecer a necessidade da autopreservação, mas também da preservação da vida do outro.

Assim, toda a última parte da narrativa se constrói em torno da viabilidade de se recobrar a “visão”, da viabilidade de se reconstruir as condições para a sobrevivência, as relações humanas, os espaços, a própria percepção da realidade: nesse sentido, há no romance um cuidadoso percurso de valorização dos sentidos além da visão. Fora do confinamento, as personagens buscam suas casas, refazem os caminhos; mantêm a esperança de reencontrar parentes, de descobrir uma forma de seguir vivendo, apesar do que parece irrecuperável. Supomos que todos os cegos, mesmo sem orientação – a massa que permanece ao fundo no universo da representação – nutrem sentimentos parecidos, como demonstram os grupos

reunidos, as famílias ainda unidas, os indivíduos que resistem em suas casas, como o escritor que mantém o relato do que viveu até ali, escrevendo às cegas.

A “vida danificada”, conforme a formulação de Theodor Adorno, encontra nas imagens do romance uma correspondência: deixa de ser uma imagem do psiquismo individual para se converter naquilo que temos diante dos olhos. Nessa etapa da narrativa, o que temos é o relato da sobrevivência. A imagem chocante dos mortos apenas reforça essa constatação pelo contraste. As situações de reconstrução vão se acumulando como rituais necessários: o momento em que as mulheres lavam os andrajos e se banham nuas e juntas na chuva; o gesto da vizinha da rapariga dos óculos escuros, guardando na mão a chave da casa da outra, antes de morrer na sua solidão em que sobrevivera comendo carne crua; a ideia de deixar na porta da casa uma mecha de cabelo para sinalizar aos pais da moça caso eles retornem; o momento em que o grupo reunido na casa do médico bebe água limpa; o gesto da rapariga dos óculos escuros tocando as costas do velho da venda preta quando este se lava na banheira. São imagens precisas, que se contam por si, sem a manifestação judicativa do narrador. “Por que foi que cegamos, Não sei, talvez um dia se chegue a conhecer a razão, Queres que te diga o que penso, Diz, Penso que não cegámos, penso que estamos cegos, Cegos que veem, Cegos que, vendo, não veem.”(SARAMGO, 2011, p.310) Reflexão que se segue ao momento em que todos começam a recobrar a visão. O retorno ao real exige esse olhar reflexivo, justamente da personagem que não tinha deixado de ver. A personagem que, no universo da ficção, mantém a visão para que o leitor – identificando-se a ela e a sua condição de exceção – seja capaz de ver e refletir.

CONCLUSÃO

Os livros estudados nesta monografia, divididos entre os gêneros do conto, do poema em prosa e do romance, permitem reconhecer um projeto literário e intelectual destinado, desde o início, a transcender o debate estético, político e filosófico associado à produção literária da modernidade e da vanguarda. Os contornos desse projeto transparecem já nas crônicas que o autor publica em jornais e posteriormente reúne em livros. Mas somente com os livros *O ano de 1993* e o romance *Manual de pintura e caligrafia* é que se intensifica a pesquisa formal e se define um conjunto de temas que o autor irá retomar e ampliar ao longo da carreira. O poema em prosa *O ano de 1993*, uma das obras analisada neste trabalho, inaugura a temática da utopia/distopia e já antecipa sua caracterização particular enquanto *utopia da escrita e imaginação distópica*. O tema da utopia reaparece no *Conto da ilha desconhecida* e no romance *Ensaio sobre a cegueira*. Neste último, Saramago ensaia um motivo insólito que conduz a uma situação de caos e desagregação das relações sociais – um universo que se aproxima da distopia, mas que encerra uma promessa de redenção, uma utopia de superação da cegueira metafórica a que remete a cegueira branca do romance. Ou ainda: uma utopia de emancipação do sujeito mediante a ameaça de mergulho irremediável no caos ou na distopia.

Como ficou demonstrado, Saramago submete a escrita à processos metaficcionais – característicos da pós-modernidade na visão de inúmeros estudiosos – fazendo uso intensivo da intertextualidade, da paródia, da mistura de gêneros e da ironia. Essa postura reflexiva e autocrítica – herança ao mesmo tempo romântica e iluminista – tende a fomentar no leitor a mesma postura de questionamento e insubmissão que mobiliza o autor. Perante o esgotamento das formas e a possível degradação da ficção (literária e audiovisual) nas modalidades do consumo e da indústria cultural, o autor explora perspectivas que renovam a imaginação, o potencial desmistificador e crítico da ficção e da poesia. O resultado desse trabalho se expressa justamente no que esta pesquisa denominou de *utopia da escrita* (ou escrita utópica) e *imaginação distópica*.

Tendo vivido intensamente sua época, por meio da escrita e da reflexão crítica, José Saramago pôde construir uma obra vasta, em constante processo de renovação de seus recursos estilísticos, técnicos e temáticos. Saramago, dessa forma, legou ao século XXI uma obra diversificada, esteticamente desafiadora e permeável ao debate artístico, político e filosófico de uma época hesitantemente considerada pós-moderna ou em vias de superar as estruturas econômicas, políticas e sociais que se desenvolvem plenamente no século XX.

Os livros abordados nesta pesquisa – mediante a explicitação da temática utopia/distopia – evidenciam o cuidado do autor com o tratamento da História e seu significado para a vida contemporânea. Tendo inclusive teorizado a esse respeito, Saramago expõe uma concepção da História destinada a superar a permanência das injustiças e da dominação resultante da apropriação ideológica do passado. Ao enfatizar a utopia como motivação de suas personagens, o autor reafirma que a História é produto do desejo, da ação consciente e imaginativa, do diálogo e da solidariedade, como confirmam a leitura das narrativas que constituem o objeto desta pesquisa.

Passando da utopia para a distopia, como se procurou argumentar, o autor português constrói um diagnóstico da contemporaneidade. No *Conto da ilha desconhecida*, insiste na utopia e na imaginação (amorosa e política) como força de resistência, como antídoto à alienação e à reificação. Em *O ano de 1993*, livro que em muitos aspectos inaugura sua concepção de mundo, seus temas e princípios formais, o autor confronta o período da ditadura de Salazar (1933-1974) e, uma vez que a escrita do livro coincide com a Revolução que põe fim ao regime, o texto acaba assumindo a forma de um protesto amplo contra todas os tipos de opressão. Neste livro, a temática da distopia é evidente, inclusive em diálogo com os fundadores do gênero na ficção científica.

O romance *Ensaio sobre a cegueira*, que fecha este trabalho, retoma inúmeras imagens presentes em *O ano de 1993*. As condições históricas são outras; no entanto, o livro pode ser lido como uma síntese do século XX, como uma caixa de ressonância de experiências que ainda ameaçam o presente. Em conformidade com a temática e as reflexões que decorrem da ação, dos diálogos e das imagens presentes na narrativa, esta pesquisa buscou subsídios na Teoria Crítica. Nesse sentido, foi possível constatar que a reflexão sócio-filosófica se infiltra no fazer literário, não apenas como diálogo deliberado ou fortuito.

Saramago, dessa forma, enraíza a *imaginação distópica* que preside sua ficção e a temática da utopia (ou das utopias) numa matriz da reflexão crítica do século XX, visando as condições do presente e da contemporaneidade. Amplia dessa forma o ângulo da criação literária; dota a ficção de uma vocação reflexiva que dá continuidade à crítica que reconhece nas relações sociais – nas estruturas econômicas e políticas – um conjunto de condições que reservam à distopia um lugar proeminente entre os fenômenos da realidade histórica e cotidiana.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- ADORNO, Theodor. Indústria cultural e sociedade. São Paulo: Paz e Terra, 2002.
- _____ Minima moralia. São Paulo: Ática, 1993.
- _____ Notas de Literatura I. São Paulo: Editora 34, 2003.
- _____ Crítica cultura e sociedade. In: Prismas, São Paulo: Ática, 1998.
- _____ Dialética negativa. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.
- _____ Ensaios sobre psicologia social e psicanálise. São Paulo: Editora UNESP, 2015.
- _____ Teoria Estética. Lisboa: Edições 70, 1970.
- ABBAGNANO, Nicola. Dicionário de Filosofia. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- AGUILERA, Fernando Gómez. As palavras de Saramago. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- ARIAS, Juan. José Saramago: o amor possível. Rio de Janeiro: Manati, 2003.
- ARNAUT, Ana Paula. José Saramago. Lisboa: Edições 70, 2008.
- _____ José Saramago: da realidade à utopia. O Homem como lugar onde. In _____. "O que transforma o mundo é a necessidade não a utopia" - Estudos sobre utopia e ficção em José Saramago. Berlim: Frank & Time 2014, p. 155-180.
- AUERBACH, Erich. Mímesis: a representação da realidade na literatura ocidental. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- BAKHTIN, Mikhail M. Problemas da poética de Dostoiévski. Rio de Janeiro: Ed. Forense-Universitária, 1981.
- BALTRUSCH, Burghard. "O que transforma o mundo é a necessidade não a utopia" - Estudos sobre utopia e ficção em José Saramago. Berlim: Frank & Time 2014.
- BARTHES, Roland. Aula. São Paulo: Editora Cultrix, 1978.
- BENJAMIN, Walter. Obras escolhidas, Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 2008.
- BONNICI, Thomas e ZOLIN, Lúcia Osana. (org.) Teoria Literária. Maringá: Eduem, 2009.
- BOSI, Alfredo. Reflexões sobre a arte. São Paulo: Ática, 1985.
- BOOTH, C. Wayne. The rhetoric of fiction. University of Chicago Press, 1961.
- BRAIT, Beth (org.). Bakhtin: conceitos-chave. São Paulo: Contexto. 2005
- BRANDÃO, Jacyntho Lins. Alotopias de Luciano de Samósata. In _____. <http://www.revistamorus.com.br/index.php/morus/article/view/78/63>, v.6, 2009
- CARONE, Modesto. Lição de Kafka. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- CORRÊA, Diogo. Foucault e a crítica racional da racionalidade. In _____. SOUZA, Jessé e MATTOS, Patrícia. Teoria crítica no século XXI. São Paulo: Annablume, 2007.
- CERDEIRA, Teresa Cristina. Espaços concentracionários e as crises da utopia: Sartre e Saramago. In _____. Bueno, Aparecida de Fátima. Literatura Portuguesa: história, memória e perspectivas. São Paulo: Alameda, 2007.

- CLAEYS, Gregory. Utopia: a história de uma ideia. São Paulo: Edições SESCSP, 2013.
- COMPAGNON, Antoine. O demônio da teoria. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.
- COSTA, Horácio. José Saramago, o período formativo. Lisboa: Caminho, 1997.
- CHAUÍ, Marilena. Breve consideração sobre utopia e a distopia. In_____. SILVA JÚNIOR, Ivo da. Filosofia e cultura. São Paulo: Barcarola, 2011.
- ECO, Umberto. Seis viagens pelos bosques da ficção. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- ELIAS, N. ¿Cómo pueden las utopías científicas y literárias influir en el futuro? In_____. WEILER, V. (org.) Figuraciones en proceso. Bogotá: Fundación Social, 1998.
- FLECK, A. Afinal de contas, o que é teoria crítica? [After all, what is critical theory?]. Princípios: Revista de Filosofia (UFRN), v. 24, n. 44, p. 97-127, 21 ago. 2017.
- FOUCAULT, Michel. O que são as luzes? In_____. Ditos e escritos II. Arqueologia das ciências e história dos sistemas de pensamento. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000.
- GENETTE, Gérard. Palimpsestos: literatura de segunda mão. Belo Horizonte: Faculdade de Letras, 2006.
- GINZBURG, Jaime. Crítica cultural em tempos autoritários. In_____. www.ufjf.br/revistaipotese/files/2011/05/9-Crítica-cultural-em.pdf.
- HATHERLY, Ana. O ano de 1993. In_____. Colóquio, Letras, número 31, Maio de 1976.
- HORKHEIMER, Max. Teoria crítica I. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- HORKHEIMER, Max & ADORNO, Theodor. Dialética do esclarecimento. Rio de Janeiro: Zahar 2006.
- HUTCHEON, Linda. Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox. Waterloo: Wilfrid Laurier U.P., 1980.
- _____ Uma teoria da paródia. Lisboa: Edições 70, 1985.
- IANNI, Octávio. Sociologia e literatura. In_____. SEGATTO, Antonio José e BALDAN, Ude. Sociedade e literatura no Brasil. São Paulo: Editora Unesp, 1988.
- JACOBY, Russell. Imagem imperfeita, pensamento utópico para uma época antiutópica. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2007.
- JAMESON, Fredric. A Política da Utopia. In_____. Contragolpes: seleção de artigos da New Left Review. SADER, E. (org.). São Paulo: Boitempo, 2006.
- KAYSER, Wolfgang. Análise e interpretação da obra literária. Ed. Coimbra, Arménio Amado Editora, 1985.
- LEENHARDT, Jacques. Existência e objeto da “sociologia da literatura”, hoje. In_____. Sociologias, ano 20, n. 48, maio-agosto 2018, p. 30-46. http://www.scielo.br/pdf/soc/v20n48/pt_1517-4522-soc-20-48-30.pdf , Porto Alegre, 2018
- MAXWELL, Kenneth. O Império derrotado, revolução e democracia em Portugal. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- MORE, Thomas. Utopia. ADAMS, Robert M. LOGAN, George M. (org.) São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- NAZARIO, Luiz. Quadro histórico do pós-modernismo. In_____. Guinsburg, J. e BARBOSA, Ana Mae. O pós-modernismo. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- NOBRE, Marcos. (org.) Curso livre de teoria crítica. São Paulo: Papyrus Editora, 2008.

- PICCHIO, Luciana Stegagno. O futuro do passado: o ano de 1993 de José Saramago, In_____. Veredas 3-II, Porto, 2000.
- REIS, Carlos e LOPES, Ana Cristina M. Dicionário de teoria da narrativa. São Paulo: Ática, 2002.
- REIS, Carlos. Diálogos com José Saramago. Belém: Ed.ufpa, 2018.
- _____. O conhecimento da literatura: Introdução aos estudos literários. Porto Alegre: Edipucrs, 2013.
- RABELO, Luís de Sousa. Os rumos da ficção de José Saramago. In_____. SARAMAGO, José. Manual de pintura e caligrafia. Lisboa: Editorial Caminho, 1983.
- ROSENFELD, Anatol. Texto/contexto. São Paulo: Editora perspectiva, 1976.
- RUSH, Fred. As bases conceituais da primeira Teoria Crítica. In_____. RUSH, Fred (org.), Teoria Crítica. São Paulo: Editora Ideia e Letras, 2008.
- SAMOYAUULT, Tiphaine. A intertextualidade: memória da literatura. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.
- SARAMAGO, José. Da estátua à pedra e discursos de Estocolmo. Belém: Ed.ufpa, 2013.
- _____. Ensaio sobre a cegueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- _____. “História e ficção”, In_____. Jornal de letras, Artes e Ideias, 6 de Março de 1990, p.17-19.
- _____. O conto da ilha desconhecida. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- _____. O ano de 1993. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- SEIXO, Maria Alzira. O essencial sobre José Saramago. Lisboa: Imprensa nacional - casa da moeda, 1987.
- _____. Lugares da ficção em José Saramago. Lisboa: Imprensa nacional - casa da moeda, 1999.
- SUBIRATS, Eduardo. Dialética do esclarecimento: um olhar retrospectivo. In_____. DUARTE, Rodrigo e Figueiredo, Virgínia. Theoria Aesthetica. Porto Alegre: Escritos, 2005.
- TORGAL, Luis Reis. O estado novo. Salazarismo, fascismo e Europa. In_____. TENGARRINHA, José. (org.) História de Portugal. Bauru: Editora Unesp (UDUSC), 2001.
- VOLOBUEF, K. Frestas e arestas. A prosa de ficção do romantismo na Alemanha e no Brasil. São Paulo: Editora da UNESP, 1998.
- WAIZBORT, Leopoldo. A passagem do três ao um: crítica literária, sociologia, filologia. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- WANDELLI, Raquel. A invenção do real em Saramago. Anuário de Literatura, Florianópolis, <https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/view/5208>. Acesso em: 16 nov. 2019.
- WELLEK, René e WARREN, Austin. Teoria da literatura e metodologia dos estudos literários. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- ZIMA, Pierre V. Literatura e sociedade: para uma sociologia da escrita. In_____. VARGA, Kibédi A. Teoria da Literatura. Lisboa: Editorial Presença, 1981.

