



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA

INSTITUTO DE LETRAS

DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

GABRIEL FRANKLIN ROMUALDO

**OS QUATRO CAMINHOS DA PERDA:**

**AS POÉTICAS DO ESTADO DE URGÊNCIA E O REALIRISMO NA VOZ  
NARRATIVA DE JOSÉ SARAMAGO**

Brasília

2025

GABRIEL FRANKLIN ROMUALDO

**OS QUATRO CAMINHOS DA PERDA:  
AS POÉTICAS DO ESTADO DE URGÊNCIA E O REALIRISMO NA VOZ  
NARRATIVA DE JOSÉ SARAMAGO**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura do Departamento de Teoria Literária e Literaturas (TEL) do Instituto de Letras da Universidade de Brasília como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor.

**Área de concentração:** Literatura e Práticas Sociais  
**Linha de Pesquisa:** Estudos Literários Comparados  
**Orientador:** Prof. Dr. Rogério da Silva Lima  
**Coorientador:** Prof. Dr. Carlos Nogueira (Universidade de Trás-os-Montes e Alto D'Ouro / Portugal)

Brasília

2025

Ficha catalográfica elaborada automaticamente,  
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

FF832q Franklin, Gabriel  
Os quatro caminhos da perda: as Poéticas do Estado de  
Urgência e o Realirismo na voz narrativa de José Saramago /  
Gabriel Franklin; orientador Rogério da Silva Lima;  
co-orientador Carlos Nogueira. Brasília, 2025.  
112 p.

Tese(Doutorado em Literatura) Universidade de Brasília,  
2025.

1. Literatura comparada. I. da Silva Lima, Rogério,  
orient. II. Nogueira, Carlos, co-orient. III. Título.

GABRIEL FRANKLIN ROMUALDO

**OS QUATRO CAMINHOS DA PERDA:  
AS POÉTICAS DO ESTADO DE URGÊNCIA E O REALIRISMO NA VOZ  
NARRATIVA DE JOSÉ SARAMAGO**

**Banca examinadora:**

**Prof. Dr. Rogério da Silva Lima** – Universidade de Brasília (Orientador)

**Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Linda Maria de Jesus Bertolino** – Universidade Estadual do Maranhão

**Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Maria Aparecida Junqueira** – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

**Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Sylvia Helena Cyntrão** – Universidade de Brasília

**Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Maria Veralice Barroso** – Universidade do Distrito Federal Prof. Jorge Amaury  
Maia Nunes (Suplente)

Aos que esperam.

## AGRADECIMENTOS

À minha mãe: se continuo a caminhar a passos largos, fazendo do final apenas uma metade, é por ter a senhora vindo na frente, abrindo todos os começos;

À Universidade de Brasília, novamente pela acolhida material e de sonhos;

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pela concessão da bolsa de estudos que proporcionou o auxílio necessário para a elaboração desta tese;

Ao Prof. Rogério Lima, pelos anos de orientação e parceria, mas sobretudo pelas lições que ficarão para a vida toda;

Ao Prof. Carlos Nogueira, pela gentil e atenciosa acolhida além-mar, e pelas contribuições dentro e fora da tese;

Aos colegas dos grupos de pesquisa LiterArtes e Quadrital, onde os sonhos compartilhados viram ideias;

Aos colegas do grupo de pesquisa Textualidades Contemporâneas, onde as ideias fermentam e viram palavras;

Às alunas e alunos das turmas de Introdução à Teoria Literária, e Laboratório de Estudos de Literatura, Artes e Humanidades: um pouco de cada um de vocês vive agora nestas páginas;

Às musas mantenedoras da minha saúde mental: Kat, Foques, Ana Helena, Filipa, Juliana, Jordana, Lívia, Marianna, Natália e Daniele, por mais uma vez me aguentarem quando nem eu me aguentei;

À galera do SWU, pelas noites de sexta feira na Gruta; e à Galera dos Games, por todas as outras noites no discord;

A Pilar del Rio e à Fundação Saramago, pelo acesso a materiais e experiências que foram essenciais para o que aqui se escreveu;

A José Saramago, por não ter desistido e assim me feito não desistir também;

Por fim, a todas, todos e todes que de algum modo contribuíram para estes dizeres, o meu muito obrigado. Não nos afastemos muito, vamos de mãos dadas.

“Essas coisas que escrevo, se alguma vez as li antes, estarei agora imitando-as, mas não é de propósito que o faço.

Se nunca as li, estou-as inventando, e se pelo contrário li, então é porque as aprendera e tenho o direito de me servir delas como se minhas fossem e inventadas agora mesmo.”

**José Saramago**

## SUMÁRIO

<b>RESUMO / ABSTRACT / RESUMEN .....</b>	<b>9</b>
<b>PRIMEIROS DIZERES .....</b>	<b>12</b>
<b>CAPÍTULO 1: As poéticas do estado de urgência .....</b>	<b>16</b>
1.1 A soci(ansi)idade .....	19
1.2 A(s) arte(s) do tempo presente .....	24
<b>CAPÍTULO 2: Do realismo ao realirismo .....</b>	<b>33</b>
2.1 Da fuga à ferida .....	35
2.2 A beleveza discursiva das coisas .....	42
<b>CAPÍTULO 3: A(s) voz(es) narrativa(s) de José Saramago .....</b>	<b>51</b>
3.1 O homem das três amarguras .....	55
3.2 O H. duplicado .....	63
<b>CAPÍTULO 4: Os quatro caminhos da perda .....</b>	<b>69</b>
4.1 <i>A jangada de pedra</i> e a perda da identidade .....	71
4.2 <i>Ensaio sobre a cegueira</i> e a perda da percepção .....	77
4.3 <i>Ensaio sobre a lucidez</i> e a perda da autonomia .....	82
4.4 <i>As intermitências da morte</i> e a perda da finitude .....	90
<b>ÚLTIMOS DIZERES .....</b>	<b>95</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>107</b>

## RESUMO

Esta tese, enquanto requisito para obtenção do título de Doutor em Literatura, tem por objetivo realizar uma análise crítico-comparativa da escrita do autor português José Saramago, tendo como base dois conceitos-chave: a *poética do estado de urgência* e o *realirismo*. A investigação parte, em seu primeiro capítulo, de uma exposição teórica acerca da angústia e da ansiedade do tempo presente e do tipo de pensar, fazer e sentir estético que por ele é legado ao indivíduo contemporâneo: a poética do estado de urgência. Depois, no segundo capítulo, aponta-se, como alternativa à arte acelerada, cansada, transparente e paliativa da soci(ansi)idade, uma forma literária que, engajada com o tempo presente, usa o estado de urgência não como meio para fuga, mas como combustível para um impulso estético que promova questionamentos acerca do papel do ser humano no mundo: o realirismo. Continuando, o capítulo três destina-se a refletir sobre a voz narrativa de José Saramago, questionando-se acerca de sua origem e inclinação perante o porvir. No quarto e último capítulo, debruça-se, de fato, sobre a obra do escritor português, evidenciando, a partir da análise de quatro romances saramaguianos (*A jangada de pedra*, *Ensaio sobre a cegueira*, *Ensaio sobre a lucidez* e *As intermitências da morte*), a ocorrência dos conceitos apresentados nos três capítulos anteriores. Por fim, nos Últimos Dizeres, reflete-se acerca da tese de que, mesmo no âmbito de uma poética do estado de urgência que parece enfatizar a desintegração e a perda, ainda é possível encontrar a esperança de um futuro através da mistura de prosa e poesia do realirismo. Como base e apoio à pesquisa, utilizam-se escritos e outros estudos já realizados nas áreas da Teoria Literária, Filosofia, Sociologia e História da Arte, bem como de outras áreas relevantes das Humanidades.

**Palavras-chave:** Literatura comparada; Poética do estado de urgência; Aceleração; Realirismo; José Saramago.

## ABSTRACT

This thesis, as a requirement for obtaining the PhD in Literature, aims to carry out both a critical and comparative analysis of the writing of the Portuguese author José Saramago, based on two key concepts: *state of urgency poetics* and *realirism*. The investigation begins, in its first chapter, with a theoretical exposition about the angst and anxiety of the present time and the type of aesthetic thinking, doing and feeling that it is imposed to the contemporary individual: the state of urgency poetics. Then, in the second chapter, it is pointed out, as an alternative to the tired, transparent and palliative art of the soci(ansi)ety, a literary form that, engaged with the present time, uses the state of urgency not as a means of escape, but as fuel for an aesthetic thrust that promotes questions about the role of human beings in the world: *realirism*. Continuing, chapter three is intended to reflect on José Saramago's narrative voice, questioning about its origin and inclination towards the future. In the fourth and final chapter, this thesis focuses on the work of the Portuguese writer, highlighting, through the analysis of four of Saramago's novels (*The Stone Raft*, *Blindness*, *Seeing*, and *Death with Interruptions*), an occurrence of the concepts presented in the three previous chapters. Thus, in the Last Sayings, we reflect on the theses that, even within a state of urgency poetics that seems to emphasize disintegration and loss, it is still possible to find hope for the future through the blend of prose and poetry of realirism. In order to do so, writings and other studies already carried out in the areas of Literary Theory, Philosophy, Sociology and History of Art are used as basis and support for the research.

**Keywords:** Comparative Literature; State of urgency poetics; Acceleration; Realirism; José Saramago.

## RESUMEN

Esta tesis, requisito para la obtención del título de Doctor en Letras, tiene como objetivo realizar un análisis crítico-comparativo de la obra del autor portugués José Saramago, a partir de dos conceptos clave: la *poética del estado de urgencia* y el *realirismo*. La investigación se inicia, en su primer capítulo, con una exposición teórica sobre la angustia y la ansiedad del presente y el tipo de pensar, hacer y sentir estético que este impone al individuo contemporáneo: la poética del estado de urgencia. A continuación, en el segundo capítulo, se señala una forma literaria como alternativa al arte acelerado, agotador, transparente y paliativo de la soci(ansi)edad, que, comprometida con el presente, utiliza el estado de urgencia no como vía de escape, sino como combustible para un impulso estético que promueve el cuestionamiento del papel del ser humano en el mundo: el *realirismo*. Siguiendo, el tercer capítulo reflexiona sobre la voz narrativa de José Saramago, cuestionando su origen y su inclinación hacia el futuro. En el cuarto y último capítulo, se centra en la obra del escritor portugués, destacando, mediante el análisis de cuatro de sus novelas (*La balsa de piedra*, *Ensayo sobre la ceguera*, *Visión y Muerte con interrupciones*), la presencia de los conceptos presentados en los tres capítulos anteriores. Finalmente, en los *Últimos Dichos*, el autor reflexiona sobre la tesis de que, incluso dentro de una poética de la urgencia que parece enfatizar la desintegración y la pérdida, aún es posible encontrar esperanza para el futuro a través de la combinación de prosa y poesía realirista. La investigación se fundamenta y apoya en escritos y otros estudios realizados en los ámbitos de la Teoría Literaria, la Filosofía, la Sociología y la Historia del Arte, así como en otras áreas relevantes de las Humanidades.

**Palabras clave:** Literatura comparada; Poética del estado de urgencia; Aceleración; Realirismo; José Saramago.

## PRIMEIROS DIZERES

“o princípio nunca foi a ponta nítida e precisa de uma linha,  
o princípio é um processo lentíssimo, demorado,  
que exige tempo e paciência para se perceber em que direção quer ir,  
que tenteia o caminho como um cego,  
o princípio é só o princípio, o que fez vale tanto como nada.”

(*A caverna*, José Saramago)

“Começar”, dizem as boas e as más línguas, “é o mais difícil; o depois”, seguem umas e outras dizendo, “depois virá”. Diverso não é o sentido do que, em sua primeira lei do movimento dos corpos, escreve Newton (Isaac, por simples nascimento; *sir*, por reais honrarias): “*Corpus omne perseverare in statu suo quiescendi vel movendi uniformiter in directum, nisi quatenus a viribus impressis cogitur statum illum mutare*”;<sup>1</sup> o que, por sua vez, em cristalino e corrente português (para o perfeito entendimento tanto das boas, quanto das más línguas), não quer dizer mais que: “o que parado está, parado ficará; mexendo-se-lhe, aí são outros quinhentos”.

Preso, portanto, entre as duras verdades que me atestam o Senso Comum e a Ciência, é na Literatura que busco o auxílio necessário para me mover; é dela que, de algum modo, irei extrair o meu começar, uma vez que, como me aconselha Julián Fuks (2021, p. 33), “quem parte tem que escolher de onde partir”. Se, por um lado, não posso me dar ao luxo de sonhar “uma escada sem princípio mas com fim”, como ainda o faz Fernando Pessoa (1985, p. 48); por outro, como me confia, neste momento, Julio Cortázar (2008, p. 24), “os ‘caminhos’ são sempre um em seu começo”.

Sendo, então, os caminhos todos um só, tal qual os mosqueteiros de Dumas (o pai, por óbvio, pois o filho, esse entendia mesmo é de damas e camélias), não importa qual eu venha a trilhar: o fim será o mesmo, pois lá já cheguei (apesar de você, que me lê pacientemente mas talvez de cenho franzido, ainda não ter lá chegado). No entanto, ainda que, diante das intrincadas artimanhas linguísticas do tempo, não importe qual a decisão que se venha a tomar, há que se dar o primeiro passo, há que se escrever a primeira linha. Se, portanto (novamente, mas pela última vez), tenho que começar por algum lugar, que seja, então, pelo *fim*.

---

<sup>1</sup> “LEI I: Todo corpo continua em seu estado de repouso ou de movimento uniforme em uma linha reta, a menos que ele seja forçado a mudar aquele estado por forças imprimidas sobre ele”. (Newton, 2016, p. 53)

Não o fim desta escrita, que se intitula *tese* por tradicionais formalidades, mas que, para mim, trata-se, antes, de uma *ascese*: uma ascensão de coisas há muito soterradas nos recônditos de meu ser, uma erupção de algo que dentro de mim fermenta há tempos e que só começa a sair agora que me coloquei em movimento. Não é, dizia eu, pelo fim do quer que sejam essas páginas escritas que pretendo fazer meu começar, e isso por três razões: a primeira é, de certa forma, *acadêmica*, uma vez que é contrário ao método científico apresentar os *efeitos* antes das *causas*, os *porquês* antes dos *comos*, os *tês* antes dos *unis* e dos *dunis*; a segunda razão é, por sua vez, *narrativa*, não apenas pelo detalhe de todo ato de comunicação humana ser efetivamente uma narrativa, mas, também (e sobretudo), por me parecer restrita apenas aos grandes narradores (e não tenho, nem aqui, nem alhures, a menor pretensão de me incluir entre eles) a habilidade de, adiantando-se o fim, capturar, para além do seu começo, a atenção de quem o lê; em terceiro (mas não menos importante) lugar, a última razão é puramente *subjetiva*, mas que bem poderia ser chamada, por outros, de *egoísta*, qual seja, o fato de este que ora escreve (diga-se, *eu*) detestar *spoilers*.

O fim de que quero lhes falar não é o meu (ainda), mas o de um certo pintor chamado H. Este, num momento extremo de felicidade (mas também de alívio), ao lado da mulher que conheceu a pouco (mas que já ama), resolve falar de seu mais íntimo segredo: “M. apertou-se muito contra mim”, escreve H. no que possivelmente seriam suas últimas linhas (Saramago, 2022a, p. 271). “«E um dia destes»”, continua dizendo ele, agora não para nós, mas para M., “«dar-te-ei uns papéis que aí tenho. Para leres.» «Segredos?», perguntou ela, sorrindo. «Não. Papéis. Coisas escritas»”.

Conheço bem esse sentimento que inunda H. em seu desfecho, razão pela qual, afirmo que essas minhas coisas escritas que aqui trago, antes sem nome e sem forma, sensações vagas e fugidias que só encontravam reflexo quando diante de manifestações literárias, não são precisamente inéditas: já foram escritas e escondidas na mente de um guardião cego (porquê se guarda até, e principalmente, o que não se vê), mas que ora as desenterra e revela, marcando-as com tinta (ainda que digital), na imaculada brancura de uma página (ainda que eletrônica), num misto de angústia e alívio (como há de ser toda partilha de segredos).

Permito-me o ileísmo, mas não faço dele o norte de meu discurso. Permito-me, repito, ver a mim mesmo, brevemente, como um outro (pintor ou cego), fazendo de seu fim o meu. Mas isso não pode durar: de mim não posso fugir; tenho de encontrar-me, se não ao longo do caminho, ao menos em meu próprio fim. É por esse motivo que afirmo não saber dizer ao

certo se o que ora lhes apresento pode ser chamado, de fato, *tese*; mas o julgamento quanto a isso, deixarei a quem ler o que aqui vai escrito.

O que agora se inicia (ou, a bem da verdade, já se iniciou) é uma maratona, que será, ao longo de sua extensão, não totalmente (per)corrida, mas sim (en)caminhada, pois, não me permitindo tirar completamente os pés do chão, nos suores que me levam e nas pernas que me lavam, irei em marcha atlética até a linha de chegada. Daqui até lá, divido-a (a jornada, claro está) em etapas, ou fases, ou, se preferirem, em capítulos. Quatro é o número que guia essa operação, que, se não é puramente matemática, ao menos posso chamar de lógica: quatro são as etapas, quatro são os objetivos pretendidos, quatro são as obras utilizadas como campo experimental.

Na primeira etapa reflito sobre o tempo presente a partir do passado. Dialogando (principal, mas não exclusivamente) com os dizeres de Sigmund Freud, Byung-Chul Han e Hartmut Rosa, parto da ideia de que estamos em constante luta contra a realidade que nos cerca. À medida que nos deslocamos pelo espaço-tempo de nossa época, diante do medo e da angústia que o incerto nos inculca (algo que chamo de *soci(ansi)idade*), procuramos meios de escape e pontos de fuga. Sendo a Arte um desses paliativos, parece-me que estamos diante de um círculo vicioso, na medida em que, fugindo na Arte, encontramos justamente o que procuramos esquecer: o real.

A segunda etapa, por sua vez, tem por objetivo apresentar e discutir a proposta de uma alternativa à arte cansada, transparente, paliativa e acelerada da *soci(ansi)idade*: trata-se de uma arte curativa, que não apenas nos faça esquecer o mundo, mas que nos preencha e nos guie rumo à liberdade (de pensamento e sentimento). Chamo a essa arte curativa de *realirismo*: uma forma literária que, combinando o peso do realismo à leveza do lirismo, busca a beleveza discursiva das coisas.

Nas duas etapas que se seguem às primeiras, meu foco é o escritor português José Saramago. Em uma (a terceira, para não perdermos as contas), questiono a natureza da(s) voz(es) narrativa(s) que habita(m) os livros do ribatejano, juntando o que disse, com o que disseram, com o que digo sobre seus 18 romances. Na outra etapa (a quarta e, ao que tudo indica, também, última), debruço-me, especificamente, sobre quatro romances saramaguianos (*A jangada de pedra*, *Ensaio sobre a cegueira*, *Ensaio sobre a lucidez* e *As intermitências da morte*), buscando aplicar (ou, ao menos, verificar), empiricamente, as conclusões a que cheguei (chegarei!/chegaria?) nas três etapas já vencidas na jornada.

Mas me adianto. Na ânsia de finalmente me escrever, acabo falando sobre coisas cujo *quando* ainda não chegou (ao menos não para você que me lê), pois na escrita há disso de brincar com o tempo (alongando-o dentro de parêntesis ou falando do futuro antes do passado). Devo ter paciência, portanto; falar, primeiro, dos *enquantos* e esperar que estes, em seu próprio passo, virem os *quandos* a que quero chegar (que, por sua vez, no fim das contas, são apenas *enquantos* de outros *quandos*).

Tendo, então, falado tanto sobre o fim, permitam-me começar de uma vez, mas pelo começo.

Vamos aos meus *enquandos*.

## CAPÍTULO 1

### As poéticas do estado de urgência

“e o tempo mudou de nome,  
agora chama-se urgência”

(*História do cerco de Lisboa*, José Saramago)

Amparo, em minhas mãos, uma casa. Digo *amparo* e não *seguro*, pois está além de minhas forças sustentar, sozinho e por muito tempo, tal construção; ainda que, em matéria de forças e construções, nesse caso específico, não se trate de uma que muito exija (falo da construção e não da força), nem de uma que muito exista (falo da força e não da construção). O que tenho sob minhas mãos (pois a gravidade já me obrigou a nem mais ampará-la), não é uma casa qualquer: trata-se de uma morada de palavras, algo que se acostumou a chamar *dicionário*, mas que não será menos casa simplesmente por ter recebido outro nome, assim como não será uma tese menos tese por se chamar ensaio (ou romance).

Por entre os cômodos ainda brancos, mas que logo amarelos ficarão, chego à palavra que procuro, *emergência*, e eis o que encontro:

[Do lat. med. *emergentia*.] **S. f. 1.** Ação de emergir. **2.** Nascimento (do Sol). **3.** Situação crítica; acontecimento perigoso ou fortuito; incidente: *A emergência obrigou-os a agir rapidamente*. **4.** Caso de urgência, de emergência: *emergências médicas; emergências cardíacas*. **5.** *Biol.* Excrescências de uma parte, que não forma órgão definido. **6.** *Bot.* Produção da superfície de um órgão vegetal em cuja formação entram elementos celulares subepidérmicos. Os vulgares acúleos de muitas plantas são emergências. **7.** *Med.* Situação mórbida inesperada, e que requer tratamento imediato. **8.** *Bras. N.E. Pop.* Discussão acesa; altercação. (Ferreira, 2004, p. 732)

Em outros termos, posso me arriscar a dizer que, ao menos no que se refere à acepção que retiro dos significados 3, 4 e 7, uma emergência trata-se de uma *situação excepcional*, a qual demanda medidas também excepcionais, de maneira a possibilitar que a normalidade seja restaurada. Essas medidas, por sua vez, me parecem que devem ser tomadas rapidamente, de modo a que o dano causado, seja de ordem física, psíquica ou estrutural, venha a ser minimizado; trazem, portanto, em si, um *senso de urgência*. Dito isso, é interessante refletir como *emergência* e *urgência* se relacionam; na verdade, muito poderia se pensar que, apesar de habitarem cômodos diferentes da morada das palavras, as duas são sinônimas perfeitas. No

entanto, há que se levar em conta que, enquanto toda emergência traz consigo uma urgência, nem toda urgência vem apenas com uma emergência. O banal também urge.

Enquanto deixo essa reflexão a fermentar um instante, leio, no que Sigmund Freud chamou de “O mal estar na cultura”, “a vida, tal como nos é imposta, é muito difícil para nós”, pois traz, em seu bojo, “muitas dores, desilusões, tarefas insolúveis”. Para suportá-la, continua Freud, devemos lançar mão de meios paliativos que, segundo ele, seriam de três tipos: “distrações poderosas, que nos permitem menosprezar a nossa miséria, satisfações substitutivas, que a amenizam, e substâncias entorpecentes, que nos tornam insensíveis a ela”. (Freud, 2024, pp. 318-319)

Apesar de ser um pensador que, ao enfrentar a passagem de século, olha mais para o passado do que para o futuro, penso que esses trechos freudianos destacados denotam um caráter paradoxal que se estabelece ao longo de toda a nossa relação histórica com a realidade: se, por um lado, diante da liquidez do mundo moderno, para usar os termos de Zygmunt Bauman (2021), buscamos a todo custo fincar raízes firmes no terreno do real e, para isso, procuramos meios de, em linhas precisas, diferenciá-lo do imaginário; por outro, o real nos aterroriza a tal ponto, que nossa existência diária não passa de uma incessante tentativa, se não de transformação, ao menos de fuga.

É por isso que, quase um século depois de Freud ter escrito as palavras que mencionei acima, Byung-Chul Han (2017a) afirma que o mundo neoliberal é o império do medo. De maneira geral, sempre tememos o *desconhecido*, desde as nossas mais longínquas origens; no entanto, hoje, nos escuros corredores do tempo presente, que alguns também chamam de *tempos interessantes* (Hobsbawn, 2002), praticamente tudo que nos cerca pode ser incluído nessa categoria: outras pessoas, doenças, catástrofes climáticas, terrorismo. Nesse sentido, vivemos em constante medo, não necessariamente da iminência de um evento extraordinário, uma *emergência*, mas em constante preparação para o advento de algo que possa nos causar sofrimento, ou seja, uma *urgência*. Logo, completo eu, agora, retomando o raciocínio que deixei acima a maturar, atormentados pelas angústias que as banalidades da própria vida trazem, vivemos em algo que pode ser chamado de *estado de urgência*.

Por isso, contraditoriamente, nosso tempo é também o da busca pela *máxima alienação*: como mecanismo de defesa, fugimos do mundo, tentando esquecê-lo. Entre as poderosas diversões, as gratificações substitutivas e as substâncias inebriantes apontadas por Freud como meios paliativos para suportar a vida, consumimos, preferencialmente, o que nos

faz lembrar apenas o positivo, o liso, simples e superficial; deixamos de lado o negativo, que é enrugado, complexo e profundo (ver Han, 2019). Essas são categorias que trabalharei com vagar mais à frente; por ora, para continuar meu pensamento, lembro de Leonidas Donskis, quando, em conversa com o já mencionado Zygmunt Bauman, posteriormente publicada no livro *Cegueira moral*, ao comentar acerca do confuso e conturbado cenário contemporâneo que nos envolve, dá conta de que este é composto por “um mundo que há muito deixou de controlar a si mesmo (embora busque obsessivamente controlar os indivíduos), que não pode responder a seus próprios dilemas nem reduzir as tensões que ele mesmo semeou.” (Bauman; Donskis, 2014, p. 11)

Essa alarmante linha de raciocínio me leva a refletir, agora dialogando com Rogério Lima, que, sob a égide da angústia, de um lado, e da máxima alienação, de outro, vivemos

a desrealidade que a profusão de imagens nos proporciona. Trocamos de assunto com grande simplicidade de gestos e facilidade de direcionamento e redirecionamento da nossa atenção, passamos da notícia de um evento trágico a uma frivolidade midiática, sem a menor cerimônia. Somos capazes de nos emocionar com clichês familiares sobre a realeza britânica, mas não somos levados à reflexão sobre a violência produzida pelo terror, ou sobre o desespero de milhares de refugiados ao redor do mundo, produzidos pelo horror geopolítico gerado no seio da governança das nações desenvolvidas do Ocidente. (Lima, 2019, p. 7)

O tempo presente, portanto, parece ser pautado por um estado de constante angústia e ansiedade, onde se estabelece uma espécie de medo de tudo e de todos: um *estado de urgência* que nos cega com sua profusão de imagens, que nos ensurdece com seu excesso de ruído, que nos entorpece com sua enxurrada de sensações. E, covardes que somos (e sempre fomos), diante da urgência, fugimos. Como possível refúgio e repositório de um certo alento, para recorrer novamente a Freud, encontramos as “poderosas diversões” e as “substâncias inebriantes” da Arte. No entanto, esta aparenta ser uma Arte que, assim como nós mesmos, também enfrenta uma crise. Felizmente, o que pode nos resgatar desse marasmo de indiferença e transparência é, também, a Arte. Mas uma arte diferente. Uma arte que vá além do mero paliativo. Uma arte que, de fato, nos cure. Uma arte engajada com o agora, com o tempo presente, mas não apenas com ele. Uma arte que não fuja do estado de urgência, mas que o utilize como combustível criativo e impulso estético para, refletindo sobre o passado, falar com o futuro.

Neste capítulo, pretendo tanto refletir sobre o cenário da chamada “Crise das Humanidades” que se instala frente às angústias do tempo presente; quanto, diante da

enfermidade que acomete, ao mesmo tempo, a sociedade em estado de urgência e a arte que esta produz e consome (ou seja, sua poética), apresentar um panorama das relações que se estabelecem entre a ansiedade e as manifestações culturais e artísticas.

### 1.1 A soci(ansi)edade

O que tenho, agora, diante de mim, não é mais uma página que um dia se manchará com as impressões do tempo; este, quando vier, será notado apenas pela passagem abrupta, no suporte em questão, do branco ao preto, do claro ao escuro, do *ligado* ao *desligado*. Estou, então, me referindo a uma *tela*. Mas não do tipo que Van Gogh ou Picasso usaram para compor suas criações artísticas, assim revelando medos e desejos. Falo é do tipo de tela que hoje nos domina, enquanto esconde fios e *microchips*.

É, portanto, na tela de um *tablet* que vejo uma tirinha de *Peanuts*, publicada originalmente em agosto de 1992. Nela, Linus van Pelt, então com sete anos de idade, diz ao seu melhor amigo, Charlie Brown, que não consegue dormir porque está a ouvir coiotes uivando. Os coiotes soam “tão solitários”, que Linus começa a “pensar sobre tudo no mundo”; assustado e melancólico, nem mesmo seu famoso e efetivo cobertor de segurança é capaz de ajudá-lo a pegar no sono. Charlie Brown, um ano mais velho que Linus, também não conseguiu dormir naquela noite; não por causa do uivo dos coiotes (que ele não ouviu) ou por Linus ter telefonado para sua casa às 2 horas da madrugada, mas devido à preocupação com o que as vozes em sua cabeça estavam lhe dizendo. (Schultz, 2014, pp. 259-260)

Se, portanto, como diz Byung-Chul Han (2017a, p. 7), “[c]ada época possui suas enfermidades fundamentais”, a da nossa me parece ser a *ansiedade*. Medo, como já mencionei, nós sempre tivemos; o que, inclusive, nos moveu a (tentar) entender o mundo em que vivemos. Mas a angústia que oprime, que paralisa e se espalha por todas as esferas de nossa vida, que nos faz ouvir coiotes uivando à noite ou vozes sussurrando no silêncio da solidão, mostra-se como a realidade deste novo milênio, que ora chega à metade de sua segunda década.

Um século, repito, separa as palavras de Han, em sua *Sociedade do cansaço*, das palavras escritas por Freud n’*O mal-estar na cultura* citadas no início deste capítulo. Durante esse lapso temporal, pouco parecemos ter mudado: continuamos os seres assustados que sempre fomos, constantemente em luta com o mundo. Este último, no entanto, foi que mudou:

segundo Byung-Chul Han, passou da *repressão* para a *depressão*. A sociedade pós-moderna em que ora vivemos, a qual Han denomina de sociedade do desempenho, vem se diferenciar das sociedades pré-modernas (também chamadas de sociedades da soberania), que se utilizavam da *decapitação*, ou seja, do derramamento de sangue para prosperar; bem como diferencia-se também da sociedade disciplinar moderna, como a denominou Michel Foucault, cujo objetivo era a correção e a coerção sociais, através de uma violência que não seria mais *eliminadora*, e sim *deformadora* (Han, 2017c, p. 96). Nesse sentido, nem a decapitação e nem a deformação, afirma Han, estão em condições de descrever a sociedade de desempenho pós-moderna, onde liberdade e coerção confundem-se numa manifestação patológica de *depressão*:

O “reboar do trovão da batalha” não se calou. Há uma batalha muito singular, uma batalha sem qualquer senhorio ou inimizade. Trava-se guerra contra si mesmo, comete-se autoviolência; já não se abre caminho a partir das instalações de encarceramento da sociedade disciplinar, mas da alma do sujeito de desempenho. Paradoxalmente, o novo presídio se chama liberdade, assemelhando-se a um campo de trabalho onde somos presidiários e vigias ao mesmo tempo. (Han, 2017c, pp. 96-97)

No que poderíamos chamar de sua Trilogia da Sociedade (composta pelos livros *Sociedade do cansaço*, *Sociedade da transparência* e *Sociedade paliativa*), Han aponta as características desse mundo pós-moderno que nos envolve, nos contamina e contra o qual combatemos. O mundo neoliberal, segundo Han, é dividido em dois impérios: um do *medo*, sobre o qual repetidamente já me referi acima; e outro, o do *like*, que passo agora a comentar. O império do *like*, a meu ver, pode ser compreendido de duas formas, ainda que ambas estejam relacionadas à busca pela *transparência* que o tempo presente nos impõe.

A primeira forma diz respeito, principalmente, ao modo como agimos nas chamadas *redes sociais*. O mero ato de curtir um post no Facebook, ou uma foto no Instagram, ou até um vídeo no TikTok, ou seja, a ação de *dar like*, é tudo que se espera de um indivíduo do tempo presente: é algo rápido, econômico, positivo e transparente. É uma possibilidade de mostrarmos-nos sem reservas, de compartilharmos nossos mais profundos pensamentos (se é que o são, de fato, nossos e profundos) com todos os que nos cercam. Tudo isso com o mínimo de esforço, o que nos libera para voltarmos a nossas outras atividades, ou seja, para voltarmos ao trabalho.

A outra forma de pensar no império do *like* no mundo neoliberal é, na verdade, consequência direta de nosso vício pelas redes sociais. O capitalismo neoliberal nos compele

a sermos eficientes e produtivos; logo, nossas relações também devem seguir o mesmo modelo. Como disse acima, as redes incluem em sua dinâmica tudo que é exigido de nós nesse cenário de eficiência e produtividade: estamos constantemente engajados em nos comparar com os outros, de maneira a alcançar o sucesso que ainda não nos alcançou. Em outras palavras, o *outro* é apenas um *case* de sucesso, um modelo: queremos ser como (*to be like*) os bem sucedidos que vemos em nossas telas, para que também possamos ser curtidos (*to be liked*).

É, portanto, num mundo pautado pelo desempenho em que ora vivemos. Um mundo onde se substituiu a exploração do outro, pela exploração de si mesmo; onde a aparência de liberdade proporcionada pela romantização do empreendedorismo e da livre iniciativa neoliberais, na verdade, mostra-se tão (ou mais) sufocante quanto a situação proletária do início da Revolução Industrial. (Han, 2017a)

É, também, um mundo pautado pela aparência, onde se substituiu o interior pelo exterior; onde o *like* é o bem mais valioso que se pode ter, e que se torna a aspiração última de toda uma geração que não sabe mais ouvir os próprios pensamentos (se é que os têm). Num piscar de olhos, passa-se de um perfil no Instagram para um vídeo do TikTok, e, nesse processo, utiliza-se o *outro* como mero comparativo, e não como meio de constituição do *ser*. (Han, 2017b)

É, por fim, um mundo pautado pela superficialidade, onde se substituiu o negativo pelo positivo, o áspero pelo liso, o árduo pelo prazeroso; onde se busca a satisfação dos desejos de maneira rápida e fácil, pornográfica, que não deixa espaço para o mistério e a cadência sedutora do erótico. O *diferente* é agora sinônimo de *perigoso*; e onde o desconhecido não atrai mais a curiosidade, resta simplesmente o medo do incerto. (Han, 2021)

Triplamente envolvidos, então, pelo cansaço, pela transparência e pelo paliativo, habitamos algo que, a partir de agora, passo a me referir como *soci(ansi)idade*: um ambiente onde somos atormentados pelas banalidades da própria vida, em um perene estado de urgência. É por causa dela que, no calar da noite, Linus ouve os coiotes uivarem e Charlie Brown as vozes sussurrarem. Como as crianças de Charles Schulz, parece que desaprendemos a estar sozinhos, longe dos holofotes do *outro*; e, uma vez que a solidão é condição para a vida, dessa forma desaprendemos também a viver:

A alma humana necessita naturalmente de esferas onde possa estar *junto de si mesma*, sem o olhar do outro. Pertence a ela uma permeabilidade. Uma total “iluminação” iria *carbonizar* a alma e provocar nela uma espécie de *burnout psíquico*. Só a máquina é transparente; a espontaneidade – a capacidade de fazer acontecer – e a liberdade, que perfazem como tal a vida, não admitem transparência. (Han, 2017b, p. 13)

Se o caminho escolhido por Byung-Chul Han foi o de, através da descrição dos sintomas que acabei de apresentar, diagnosticar a patologia que acomete a sociedade pós-moderna transformando-a numa soci(ansi)edade, Hartmut Rosa irá, por sua vez, trabalhar com as causas que precedem os efeitos da referida patologia. Na verdade, Rosa identifica uma causa principal que levaria a todas as outras: a modificação das estruturas temporais através de algo que vem a ser chamado por ele de *aceleração*.

Em seu meticuloso estudo, Rosa (2019, XI) afirma que “as tendências transformativas”, identificadas e referidas ao longo de mais de 600 páginas, “deixam-se reunir, sistemática e consistentemente, sob o conceito de aceleração social”, de maneira que “um persistente processo de dinamização (ou do estabelecer de um movimento sempre mais veloz) das disposições materiais, sociais e espirituais” pode ser definido com o “‘núcleo da Modernidade’ ou da modernização”. Dessa forma, uma sociedade seria considerada moderna apenas quando conseguisse “se estabilizar dinamicamente”, ou seja, quando se mostrasse “sistematicamente disposta ao crescimento, ao adensamento de inovações e à aceleração, como meio de manter e reproduzir sua estrutura.”

Ocorre que essa “dinâmica escalar” da aceleração, que segundo Rosa faz parte da própria noção de Modernidade, e por consequência, do próprio projeto do capitalismo desde suas formas iniciais até o tempo presente (ou seja, da Revolução Industrial ao neoliberalismo), tem efeitos extremamente nocivos em todas as esferas da vida social (entenda-se como a política, a economia, a cultura, a afetividade). Nesse sentido, é interessante apresentar um trecho que, apesar de longo, vale ser lido de forma completa:

A dureza de aço dessa dinâmica escalar faz-se notória na seguinte circunstância: não importa com quanto êxito, individual e coletivamente, vivemos, trabalhamos e nos orientamos economicamente neste ano; no próximo ano, para mantermos nosso lugar no mundo, devemos ser melhores, mais velozes, eficientes, inovadores — e, no ano seguinte, coloca-se o nível ainda um pouco mais acima. De fato, o sucesso, a força e a eficiência do presente equivalem, quase proporcionalmente, à intensidade da compulsão ao aumento que será posta no futuro: quanto mais vigorosamente cresce a economia neste ano, quanto mais inovativos somos e mais velozes nos tornamos, tanto mais difícil será, no próximo ano, elevar ainda mais o desempenho atual e, com isso, mais difícil será manter as taxas de aumento. Aqui se manifesta, de forma especialmente impressionante, a irracionalidade da moderna lógica escalar, que se

assemelha a um “correr às cegas”: os esforços de hoje não significam um alívio duradouro amanhã, antes uma dificuldade e uma agudização do problema. (Rosa, 2019, XV)

De maneira que “crescimento, aceleração e adensamento de inovações”, enquanto “traços constitutivos do ‘imperativo dinâmico’ estrutural da sociedade moderna”, acabam sendo transportados e “se traduzem para o âmbito da condução subjetiva da vida por via da competição por atribuições: não apenas de bens e recursos, mas também de privilégios e posições, de *status* e reconhecimento, de amizades e parceiros amorosos” (Rosa, 2019, XXI). As transformações postas em curso pela aceleração são tão profundas que a dinamização da própria “luta concorrencial”, ou seja, o aumento não apenas da velocidade com que se disputa um determinado ganho (seja ele político, econômico, cultural ou afetivo), mas também na necessidade de um aumento contínuo da velocidade para o próximo ganho, se espalha ao ponto de seu ritmo não ser mais “biográfico”, algo que pode ser construído e alcançado durante o tempo de uma vida inteira, e torna-se “performático”, focado em produzir resultados imediatamente. As mudanças sociais, portanto, não são mais identificadas *intergeracionais*, ou seja, entre uma geração e outra, mas sim *intra*geracionais, sendo alcançadas (ou, ao menos, buscadas) dentro da mesma geração. (Rosa, 2019, XXII)

Seguindo essa linha de raciocínio (ou fio, para usar a linguagem das redes sociais), o efeito que mais se esperaria de uma contínua e frenética aceleração seria o da percepção de uma vida também num ritmo mais acelerado, mas com mais tempo livre para se despende, já que as tarefas estariam sendo cumpridas de forma mais rápida. Paradoxalmente, no entanto, não é o que Hartmut Rosa identifica, e é justamente nesse ponto que o seu pensamento começa a se conectar com o de Byung-Chul Han:

O lado avesso do jogo de aumento é a carga excessiva sobre aquele meio diagnóstico, a psique e a *physis*, o que se deixa ler plenamente, por exemplo, nos índices de *burnout*. Seja este ou aquele meio diagnóstico, o fato é: na “Modernidade Tardia”, a lógica da roda de *hamster* tomou tão intensamente tantas pessoas sob suas garras que estas já não se deixam parar nem mesmo pelos seus corpos (a gripe, a perna quebrada, a hérnia de disco não nos param: além disso, fazemos mais e planejamos o nascimento com a cesariana e o funeral com a cremação, de modo que estes se encerrem a tempo e se adequem ao planejamento temporal) — até que somos tomados pela experiência da paralisia temporal, rígida e desesperançada do *burnout*. (Rosa, 2019, XXVI)

Para Rosa (2019, XXVI), o *burnout* psíquico, que como aponteí algumas páginas atrás, Han considera como carbonizador da alma no âmbito da sociedade do cansaço, não é

causado apenas “por muito trabalho, nem pela imposição de um andar mais rápido”, mas sim pela “ausência de qualquer horizonte em direção ao qual se dirigir”: o processo de o indivíduo ter que “correr sempre mais rápido apenas para manter-se em seus lugares” o deixa completamente esgotado diante de uma “impossibilidade existencial”, à qual é conduzido pela imposição de ter de “crescer, acelerar e inovar continuamente” apenas para ficar no mesmo lugar, sem de fato escapar da crise. Portanto, é essa experiência de um “tempo estático”, paliativo (se quisermos relacionar novamente com o pensamento de Han), que, ao se tornar patológica na depressão clínica, pode ser considerada uma “reação a exigências da aceleração impossíveis de serem satisfeitas”. (Rosa, 2019, p. 33)

De maneira que as palavras que Hartmut Rosa utiliza para finalizar essa etapa de seu pensamento sobre a sociedade da aceleração (“Estar faminto por tempo não resulta na morte, mas sim, como os antigos filósofos atenienses observaram, em nunca começar a viver.” [2019, p. 35]), aproximam-no do que, por sua vez, Byung-Chul Han apregoa sobre a sociedade do desempenho (“O que simplesmente *sobrevive* se parece com um *morto-vivo*, que é por demais morto para *viver* e que é por demais vivo para poder *morrer*.” [Han, 2017d, p. 52]). O *antes* que Rosa apresenta é, portanto, completado pelo *depois* que Han descreve.

Através da aceleração, ou seja, da modificação das estruturas temporais, a sociedade pós-moderna se transforma em algo cansado, transparente e paliativo: a soci(ansi)edade que engole todas as esferas de nossa existência. Nesse *estado positivo*, há uma tendência a se evitar tudo que possa parecer *negativo*: há uma necessidade de ser transparente, sem segredos, sem reservas; há uma busca pela alienação dos problemas reais, de modo que não escapamos do positivo nem mesmo através de nossos meios de fuga. Sendo assim, mesmo a Arte, que utilizamos como refúgio ao negativo nos iludindo que podemos escapar do mundo, também parece estar contaminada, sedenta por transparência, carente de sedução.

Tal diagnóstico me leva a transpor, a seguir, o sistema de causas, efeitos e sintomas, que perpassa e põe em diálogo o pensamento de Freud, Bauman, Han e Rosa, para um campo de análise estético, com o objetivo de refletir acerca das relações que se podem estabelecer entre a situação descrita até aqui e as manifestações culturais e artísticas do tempo presente, que se apresentam tão vulneráveis e enfermas quanto a soci(ansi)edade que as produz e consome.

## 1.2 A(s) arte(s) do tempo presente

O período letivo que se iniciaria em setembro de 1985 e, conseqüentemente, prolongar-se-ia até maio de 1986, teria sido um marco para a *Charles Elliot Norton Professorship of Poetry* da Universidade de Harvard, pois, pela primeira vez desde sua criação, sessenta anos antes, receberia um escritor de língua italiana como seu *lecturer* convidado. Justifica-se a conjugação dos verbos no futuro do pretérito (com o correspondente uso de mesóclise, inclusive) na construção da frase que abre esta seção pelo fato de que Italo Calvino, o referido (mas, até agora, inominado) escritor italiano, veio a falecer antes de embarcar para os Estados Unidos.

Suas *Lições americanas* (maneira como chamou as conferências que havia preparado para ministrar nas *Norton Lectures*), ficaram, portanto, inacabadas. Das seis que a cátedra exigia, apenas cinco chegaram até nós de forma completa, editadas posteriormente, em 1988, em um livro intitulado *Seis propostas para o próximo milênio*. O título escolhido para a publicação está profundamente conectado ao intuito geral de Calvino com suas *Lições*: dentro da proposta da cátedra (de perceber o fazer poético em seu sentido mais amplo), apresentar os elementos que considerava essenciais para resgatar a Literatura (e, por que não, a Arte) da crise que, em sua visão, parecia se estabelecer à medida que a humanidade se aproximava de um novo milênio.

Calvino, então, aponta em suas conferências que a linguagem artística (principalmente a literária) foi acometida, no fim do último século, por uma “peste” que consiste “numa perda de força cognoscitiva e de imediaticidade”, como se no âmago da própria Arte se tivesse instaurado um processo nocivo e perverso de “automatismo, que tendesse a nivelar a expressão em fórmulas mais genéricas, anônimas, abstratas, a diluir os significados, a embotar os pontos expressivos, a extinguir toda centelha que crepita no encontro das palavras com novas circunstâncias.” (Calvino, 1990, p. 74)

De forma que, para Calvino, a linguagem artística estava tão doente quanto o mundo e os indivíduos que a geravam:

Vivemos sob uma **chuva ininterrupta de imagens**; os media todo-poderosos não fazem outra coisa senão transformar o mundo em imagens, multiplicando-o numa fantasmagoria de jogos de espelhos — imagens que em grande parte são destituídas da necessidade interna que deveria caracterizar toda imagem, como forma e como significado, como força de impor-se à atenção, como riqueza de significados possíveis. Grande parte dessa **nuvem de imagens** se dissolve imediatamente como os sonhos que não deixam traços na memória; o que não se dissolve é uma sensação de estranheza e mal estar. (Calvino, 1990, p. 75, destaques meus)

Como espero que tenham percebido, duas expressões foram destacadas por mim no trecho acima. É interessante notar que a primeira, essa “chuva ininterrupta de imagens” de que fala Calvino ao caracterizar a enfermidade que acomete a Arte às portas da dupla passagem, de século e milênio, tem a mesma ocorrência identificada, em contextos diversos, por diferentes olhares ao longo dos 40 anos seguintes, trazendo, assim, tal diagnóstico aos dias de hoje: em meio à (talvez) insolúvel tarefa de suportar a vida (Freud, 2024), uma crescente profusão de imagens (Lima, 2019), ao invés de nos tornar mais empáticos, na verdade nos faz indiferentes ao outro (Donskis e Bauman, 2014), levando-nos a procurar fugir dos problemas ao invés de encontrar uma solução, ocasionando o *burnout* e a depressão (Han, 2017a), que de sintomas passam a ser estruturais da própria sociedade (Rosa, 2019).

A esse diálogo que tentei estabelecer, ao longo deste capítulo, entre algumas das vozes que, nos dois últimos séculos, ainda que (geralmente) sem referenciarem-se uns aos outros, manifesta(ra)m-se acerca da complexa crise que se instala nas esferas humanas de atuação (por isso condensada no termo *Humanidades*), acrescento mais três agora, para que, na interlocução com o argumento desenvolvido por Italo Calvino, se possa continuar a trazer essa discussão para o campo estético, ou seja, para a Arte.

Em um ensaio crítico que procura emular metaforicamente o mito genesíaco da Criação judaico-cristã, Pascal Gielen (2015) apresenta um panorama da relação que se estabelece entre as manifestações artísticas e as transformações socioeconômicas do tempo presente. Para ele, as práticas neoliberais do capitalismo tardio fazem da criatividade um imperativo, algo que precisa ser constantemente alimentado visando tanto o aumento da exposição quanto do lucro, o que a mutaciona em uma *lucratividade*, ou seja, ela passa da imprevisível fagulha revolucionária que deveria ser, para uma perene chama fundamentalista.

É nesse ponto que resgato a segunda expressão que, se bem recordam, destaquei das palavras escritas por Italo Calvino destacadas alguns parágrafos acima. A “nuvem de imagens” que, em 1985, Calvino diz se dissolver “como os sonhos que não deixam traços na memória”, deixando apenas uma “sensação de estranheza e mal estar”, e(s)coa no tempo e parece ter conexão direta com a situação que Pascal Gielen retrata 30 anos depois:

É como se hoje precisássemos de criatividade novamente para sairmos da *nuvem imaginária* e ganharmos algum senso de realidade. A característica de uma nuvem é que ela mistura luz e escuridão de forma que seja muito difícil ver quem está fora dela. Tudo é misto, tudo é nem branco nem preto; tudo é cinza azulado. A distinção entre noite e dia foi removida e parecemos entrar em um mundo fantasmagórico, como o do artista belga Jan Fabre. Nós estamos em estado permanente de transição entre noite e dia, naquilo que Fabre chama de “hora azul” sem saber se ele se tornará

claro novamente. Em outras palavras, não sabemos mais se estamos na transição da noite para o dia ou do dia para a noite. (Gielen, 2015, p. 19, destaque meu)

Além da imagem figurativa da nuvem (que o aproxima de Calvino), Gielen utiliza outras duas metáforas sinestésicas para estabelecer as bases de seu pensamento: a do plano, que o conecta com a verticalidade de Peter Sloterdijk (2012), e a da água, que o relaciona à modernidade líquida de Bauman (2021):

Então, estavam enganados aqueles que imaginavam que ainda havia terra firme sob seus pés quando o mundo plano foi criado. *O mundo plano é úmido*. É uma grande piscina de H<sub>2</sub>O na qual remamos em voltas, como se estivéssemos em bicicletas d'água. Ou, para dizer de modo mais claro, estamos flutuando em uma piscina, pisando em água em uma era sem ar, líquida, tardo-moderna, esperando encontrar algum tipo de direção (ou de sentido). Enquanto as instituições coletivas — principalmente o estado de bem-estar social — costumavam garantir a estabilidade de seus navios de cruzeiro no oceano aberto, hoje, nossos ambientes de vida e de trabalho são compostos principalmente por bóias flutuantes atravessadas ocasionalmente por pequenos botes salva-vidas e por um número limitado de iates. (Gielen, 2015, p. 38)

De maneira que o cenário descrito por Gielen é extremamente penoso para quem nele está inserido, mas, sobretudo, para os chamados “indivíduos criativos”, termo sobre o qual gostaria de me deter um instante, pois nos remete diretamente ao trabalho de outra voz que trago para o debate: segundo Mihaly Csikszentmihalyi (2009, p. 65, tradução minha), são criativos aqueles indivíduos que “alternam entre imaginação e fantasia, de um lado; e um firme senso de realidade, do outro”. Apesar de que ambos (o imaginário e a realidade) “são necessários para se libertar do presente sem perder o contato com o passado”, e que, para Csikszentmihalyi, tanto a Ciência quanto a Arte se encaixem nessa categoria, já que as duas promovem “um salto de imaginação para um mundo que é diferente do presente”, a sociedade (neoliberal) “frequentemente vê essas novas ideias como fantasias sem relevância para a realidade atual”. Demora para que ela (a sociedade) perceba que o sentido de ser criativo, ou seja, de se fazer Arte ou Ciência, é justamente “ir além do que nós consideramos agora como real, e criar uma nova realidade”, pois essa “‘fuga’ não é para a Terra do Nunca”, e sim para uma esfera onde “cedo ou tarde, nós reconhecemos que, por mais estranha que pareça, ela é verdadeira.”<sup>2</sup>

<sup>2</sup> “Creative individuals alternate between imagination and fantasy at one end, and a rooted sense of reality at the other. Both are needed to break away from the present without losing touch with the past. Albert Einstein once wrote that art and science are two of the greatest forms of escape from reality that humans have devised. In a sense he was right: Great art and great science involve a leap of imagination into a world that is different from the present. The rest of society often views these new ideas as fantasies without relevance to current reality. And they are right. But the whole point of art and science is to go beyond what we now consider real, and create a

De tal forma que a “libertação do presente”, esse marcado afastamento entre um *antes* que não retornará, um *agora* que não satisfaz e um *depois* que parece nunca chegar, se dá pela necessidade que o indivíduo criativo (seja ele artista ou cientista) tem de ver e interagir com seu próprio tempo de forma mais ampla, ou em outras palavras, de ser *contemporâneo*. Como todos os tempos são obscuros para quem neles habita, um fardo da condição humana, mas também uma consequência de ser parte do substrato da análise, para Giorgio Agamben (a terceira e última voz que trarei para dialogar nesta seção), o contemporâneo seria “justamente, aquele que sabe ver essa obscuridade” e que “não coincide perfeitamente com [seu tempo], nem está adequado às suas pretensões”. Precisamente por conta “desse deslocamento e desse anacronismo”, o contemporâneo é “capaz, mais do que os outros, de perceber e apreender o seu tempo” e assim “escrever mergulhando a pena nas trevas do presente”. É nesse sentido que Agamben, desenvolvendo sobre a “obscuridade”, clarifica que

Aquilo que percebemos como escuro do céu é essa luz que viaja velocíssima até nós e, no entanto, não pode nos alcançar, porque as galáxias das quais provém se distanciam a uma velocidade superior àquela da luz. Perceber no escuro do presente essa luz que procura nos alcançar e não pode fazê-lo, isso significa ser contemporâneo. *Por isso os contemporâneos são raros.* E por isso ser contemporâneo é, antes de tudo, uma questão de coragem: porque significa ser capaz não apenas de manter fixo o olhar no escuro da época, mas também de perceber nesse escuro uma luz que, dirigida para nós, distancia-se infinitamente de nós. Ou ainda: *ser pontual num compromisso ao qual se pode apenas faltar.* (Agamben, 2009, pp. 58-65)

O reconhecimento pela sociedade de que o imaginário vislumbrado pelo indivíduo criativo, ou se preferirmos, pelo contemporâneo, é uma nova forma de realidade, só é possível pois, voltando a Pascal Gielen (2015, p. 89), uma cultura só se torna “viável quando é baseada em sentidos compartilhados”. Portanto, se associarmos a noção de Csikszentmihalyi, de que o indivíduo idealmente criativo é aquele que transita livremente por diferentes estruturas temporais (passado, presente e futuro) com o objetivo de *criar* algo que modifique a realidade que o cerca, à (aparentemente) contraditória concepção de Agamben sobre o contemporâneo ser, na mesma medida, coincidente com e destoante da própria época, teremos que a atividade criativa que se engaja com o tempo presente exige um afastamento momentâneo entre o indivíduo e o seu agora, mas, na mesma medida, exige também o seu retorno. Essa volta do indivíduo criativo/contemporâneo ao tempo presente promove não só o reencontro entre os dois (tempo e indivíduo), mas também proporciona a ligação do *eu* com o *outro*: ao retornar e,

---

new reality. At the same time, *this ‘escape’ is not into a never-never land.* What makes a novel idea creative is that once we see it, *sooner or later we recognize that, strange as it is, it is true.*” (Csikszentmihalyi, 2009, p. 65, destaque para as partes traduzidas e utilizadas no texto)

se reaproximando do *outro* que o lê/ouve/contempla, o *eu* compartilha sua visão com aqueles que não conseguiram ou não puderam ter o mesmo vislumbre.

Sendo a Arte uma das formas que o indivíduo criativo encontra para tentar modificar uma realidade que já não lhe satisfaz, os artistas, portanto, enquanto criativos e contemporâneos, “usaram e ainda estão usando a ‘cultura comum’ que os rodeia” e, assim, “misturam essa cultura comum com suas próprias ideias mais ou menos idiossincráticas e, então, alimentam novamente a mesma cultura” (Gielen, 2015, p. 67, destaque do autor). A questão é que, para apontar as falhas e mazelas, ou criar suas correções e modificações, a própria realidade é usada como ponto de partida para a viagem em que embarcarão o *eu* e o *outro*, pois, no fim das contas, a realidade é tudo que se tem: seja para mostrar como é de fato, seja para imaginar como deveria ser, o mundo é sempre usado como base de comparação na Arte. Nela, *resistimos* ao ou *fugimos* do estado de urgência com que o tempo presente nos castiga; mas, também nela, o encontramos, refletido no outro e ecoando em nós mesmos.

Diante da angústia com relação ao futuro do fazer artístico (sobretudo o literário) que acomete Italo Calvino, bem como a análise crítica da crise estético-criativa que se instala na soci(ansi)edade apontada por Pascal Gielen, mas também da necessidade apontada por Mihaly Csikszentmihalyi de o indivíduo criativo transitar entre o imaginário e o real, assim tornando-se o que Giorgio Agamben considera verdadeiramente contemporâneo, é possível inferir que também a arte desenvolvida em meio ao estado de urgência da soci(ansi)edade se apresenta como uma das manifestações da paradoxal relação que estabelecemos com a realidade: na mesma medida em que a utilizamos para expressar o que *é*, também a usamos para fugir no que *poderia ser*. Mas, mesmo quando fugimos, e os modos pelos quais se foge são tão diversos quantos são os indivíduos que empreendem a fuga, parecemos não conseguir nos desprender do que nos rodeia. Estamos, portanto, contaminados pela angústia do real, que nos persegue até quando construímos nossos castelos feitos de nuvens. A fuga, no fim das contas, nos leva (apenas e sempre) de volta à própria soci(ansi)edade; e isso me leva a pensar que a chamada *Crise das Humanidades* trata-se, antes de tudo, de uma *Crise da Humanidade*, do *humano* em si, que se encontra doente de algo que ele próprio criou.

Um mundo plano (sem profundidade vertical), úmido (sem a firmeza das instituições e das relações), acelerado (com aumento vertiginoso da velocidade e da ocorrência dos eventos), cansado (sem espaço para a pausa), transparente (onde o *outro* é apenas um objeto de comparação e não de conexão) e paliativo (onde não há a busca pela solução, mas apenas

pela fuga), ou seja, a soci(ansiedade) produz artistas que não conseguem ser genuinamente criativos, pois o “tipo de criação que temos chamado de arte desde a idade moderna depende, em grande medida, da possibilidade de tomar uma posição crítica em sua própria sociedade e cultura” (Gielen, 2015, p. 77). De maneira que um mundo enfermo, como aponte na seção anterior, produz uma arte também enferma, como venho tentando demonstrar nesta; e, da mesma forma, a arte doente reflete precisamente a doença do mundo: trata-se, portanto, de uma *Poética do estado de urgência*.

Como tentei demonstrar com o pensamento de Byung-Chul Han, a soci(ansi)idade faz os indivíduos que nela habitam transitarem entre dois “impérios”: o do *like* e o do *medo*. Recapitulando para que se possa prosseguir, o primeiro leva a uma busca pela máxima alienação da realidade através das três categorias de fuga apontadas por Freud no “Mal estar da cultura” (poderosas diversões, gratificações substitutivas e substâncias inebriantes); enquanto que o segundo leva ao embate direto com a realidade, o que ocasiona uma ferida que, por não poder ser fechada, leva à depressão e ao *burnout*. Fica evidente, então, que as duas formas de lidar com a realidade na soci(ansi)idade levam também a duas formas artísticas distintas. Uma vez que a palavra *poética* pode ser compreendida tanto, num sentido mais amplo, “como nome de tudo o que se relaciona com a criação ou com a composição de obras em que a linguagem é ao mesmo tempo substância e meio”, mas também pode assumir “o sentido restrito de recolha de regras ou de preceitos estéticos relacionados à poesia” (Valéry, 2020, p. 16), a *Poética do estado de urgência* que defini no parágrafo anterior divide-se em (ao menos) outras duas (razão pela qual o título desta seção traz a possibilidade do plural entre parênteses), sobre as quais falarei brevemente agora, mas que mais adiante, em um capítulo específico, receberão uma análise mais detida: a *poética da fuga*, identificada com o império do *like*; e a *poética da ferida*, identificada com o império do medo.

Uma vez que seu objetivo é a máxima alienação, ou seja, a dissociação total da realidade, se há um impacto na poética da fuga, este é superficial, um que não tem poder suficiente para alcançar a alma humana, esta que se esconde além das transparentes barreiras erigidas pela urgência (barreiras, pois defesas de fato o são; transparentes, pois deixam ver o que há detrás das defesas). Não há tempo para isso; assim como nas redes sociais, onde estamos constantemente *zapeando* de um modelo idealizado de sucesso para o próximo, a percepção artística do tempo presente na soci(ansi)idade ocorre num piscar de olhos (com a diferença de que a troca é de uma distração para a outra). De forma que a preferência pelo fácil e prazeroso que a arte do fugaz nos proporciona, influenciada pela cultura pornográfica

de massa (no sentido metafórico de que tudo deve ser mostrado e de que o mero ato de *olhar* é suficiente para alcançar o prazer), ao mesmo tempo nos priva de viver eroticamente o nosso agora (no sentido, também metafórico, de que o *desejo* vem com a *descoberta*, e a descoberta vem com a *curiosidade*, e a curiosidade, por sua vez, vem com o *mistério*): na poética da fuga ou estamos tentando voltar a um passado que já não nos cabe, ou estamos pensando num futuro que parece nunca chegar.

Como reação a essa poética que acabei de relatar, surge outra que, apesar de estar no polo diametralmente oposto da fuga, acaba também entrando na lógica da soci(ansi)idade, mas na esfera do *medo*. A “conquista verbal da realidade”, como a chama Julio Cortázar (2008, p. 61) e à qual retornarei em breve, nos leva a buscar, agora segundo Franz Kafka (2016, p. 26), “livros que nos afetem como um desastre”, que atuem “como um machado diante de um mar congelado em nós”. Seja através de violentos períodos cortocircuitantes, seja por meio de pequenos furos lexicais, da página antes em branco parte algo que nos fere, imprimindo percepções e relações que nos fazem retornar, uma e outra vez, ao lugar para onde fomos arrastados, numa jornada feita de palavras. A ferida literária, portanto, tem o poder de cavar poços escuros e profundos em nossos peitos, para onde, por vezes, caímos dilacerados e de cujo fundo, como a imagem que Haruki Murakami (2016, p. 7) (d)escreveu e que nunca me deixou, vemos “pássaros cruzarem o ar”, contra um céu azul que outrora foi o nosso *aqui*.

Mas, se, por um lado, a(s) arte(s) do tempo presente (e, com ela[s], obviamente, também a Literatura) reflete(m) a crise sobre a qual venho me referindo até agora, é também através da arte que se pode encontrar uma solução, uma possível cura, pois, para resgatar Italo Calvino (1990, p. 74), “a literatura (e talvez somente a literatura)”, essa “Terra Prometida em que a linguagem se torna aquilo que na verdade deveria ser”, pode “criar os anticorpos que coíbam a expansão desse flagelo”.

Falar de uma *literatura curativa*, então, é referir-se a uma forma literária que, diferente do mero paliativo, pode proporcionar à nossa alma humana as esferas de solidão que Byung-Chul Han nos diz serem essenciais para fugir do cansaço e da transparência, transformando, assim, a poética do estado de urgência de mera fuga ou de perene ferida a elemento de constituição reflexiva do ser, garantindo, dessa forma, que os artistas, ao voltarem a ser crítica e criativamente relevantes em atenção à exigência de que somente “quando os indivíduos criativos podem ver seu próprio mundo do alto por um instante,

‘permanecer à margem do rio’ na metáfora de Sloterdijk, é que eles podem, de fato, fazer a diferença em suas culturas” (Gielen, 2015, p. 89), possam novamente ser contemporâneos.

É sobre isso que falarei no capítulo a seguir.

## CAPÍTULO 2

### Do realismo ao realirismo

“O real é o mar.  
Nele, há escritores que nadam  
e há escritores que mergulham.  
Mas a água é a mesma.”

(*Cadernos de Lanzarote I*, José Saramago)

A manhã de 9 de maio de 2018, uma quarta-feira, trouxe consigo uma inusitada visita ao Campus Darcy Ribeiro da Universidade de Brasília: um meteoro. O sideral visitante, ao contrário do que seria de se esperar, chegou sorrateiro, no mais profundo silêncio; não houve clarões para precedê-lo, nem uma cratera para anunciá-lo, até porque ele sequer chegou a tocar o solo: o raiar do dia encontrou-o pendurado, a poucos metros do solo, nos fios de alta tensão de dois postes que pareciam embalar o sono exausto de um andarilho recém-chegado de longa marcha. Mesmo que depois se soubesse não ser a visita uma pedra vinda do espaço (ao menos não do sideral), e sim uma instalação artística;<sup>3</sup> mesmo que o artefato esteja hoje tocando o chão (devido às intempéries ou à ação de vândalos), coberto por uma lona e isolado por fitas amarelas; mesmo assim, pode-se dizer: a Universidade de Brasília abriga um meteoro.

A afirmação com que terminei o parágrafo anterior só é possível pois, mesmo imaginário, o meteoro é real. Se, com João-Francisco Duarte Junior (1994, pp. 8-29), assumirmos que a realidade “é o terreno firme que pisamos em nosso cotidiano”, sendo este último, por sua vez, “o mundo estável e ordenado no qual nos movemos desembaraçadamente, devido à sua constância e à segurança que o conhecimento de que dispomos sobre ele nos dá”, teremos que “toda construção humana, seja na ciência, na arte, na filosofia ou na religião, trabalha com o real, ou tem nele o seu fundamento ou ponto de partida

---

<sup>3</sup> “Intitulada *Sob campo de tensão*, a arte, encontrada em frente à Faculdade de Educação, acaba de ser reinstalada pela estudante de Artes Visuais do Instituto de Artes (IdA) da UnB e autora, Marilu Cerqueira (53), após ter se desprendido dos cabos de aço. (...) Com aproximadamente 2 m de diâmetro e 150 kg, o meteoro é feito de espuma de poliuretano misturada com pedras e, em seu interior, está contido todo o lixo produzido pela própria artista durante a execução da obra, como pedaços de pincéis velhos e restos de jornais.” (UnB NOTÍCIAS. “Obras de arte em diferentes formatos podem ser conferidas no campus Darcy Ribeiro”, 26/05/2022. Disponível em: <https://noticias.unb.br/124-esporte-e-cultura/5750-obras-de-arte-em-diferentes-formatos-podem-ser-conferidas-no-campus-darcy-ribeiro>. Acesso em 11/02/2025)

(e de chegada).” De maneira que o ser humano, sendo “o construtor do mundo”, é também “o edificador da realidade”, uma vez que esta é “forjada no encontro incessante entre os sujeitos humanos e o mundo onde vivem.” A questão da realidade, portanto, passa necessariamente “pela compreensão das diferentes maneiras de o homem se relacionar com o mundo”, sobretudo através da linguagem, pois é através dela que o ser humano pode “desprender-se de seu meio ambiente imediato, tomando consciência de espaços não acessíveis aos seus sentidos.”

Falei de linguagem, mas o correto mesmo seria utilizar o termo no plural (*linguagens*), uma vez que não há apenas uma, mas várias formas de o indivíduo perceber e interagir com o que lhe cerca, passando a questão da realidade, necessariamente, “pela compreensão das diferentes maneiras de o homem se relacionar com o mundo” (Duarte Junior, 1994, p. 15). Sendo, portanto, a Arte uma dessas maneiras — pois vivemos “não apenas num universo físico, mas fundamentalmente simbólico” (Duarte Junior, 1994, p. 20), ou seja, num universo constituído pelos significados que as linguagens emprestam ao mundo —, e apesar de os esforços artísticos de um indivíduo (como é o caso do meteoro com o qual abri este capítulo) manifestarem-se indubitavelmente através do imaginário, o real está tão presente nos castelos de nuvens que criamos sobre nossas cabeças, quanto no terreno firme que temos sob nossos pés.

Se, por exemplo, foi (e é) através da palavra que o homem, como se disse acima, pôde “desprender-se” de seu meio”, acessando por vias imaginativas dimensões espaço-temporais que de outra maneira não seriam alcançáveis, é também através da palavra que se constrói o próprio meio, sendo uma das possíveis definições da linguagem em sentido estrito a de um “sistema que permite [à sociedade] organizar e interpretar a realidade, bem como coordenar as suas ações de modo coerente e integrado” (Duarte Junior, 1994, p. 24). No entanto, assim como são várias as formas de interagir e manipular a realidade que nos rodeia, também são variadas as maneiras como se pode empreender esta jornada dentro de uma mesma linguagem. De maneira que, se tomarmos a Literatura como ponto de partida, pensar a conquista verbal da realidade, como a chama Julio Cortázar (2008, p. 61), nos leva a tratá-la (falo da realidade) de maneiras distintas (e, às vezes, contraditórias).

No final do capítulo anterior, cheguei a mencionar duas das possíveis formas de o imaginário encarar o real em meio à soci(ansi)idade (as poéticas da fuga e da ferida, se estão lembrados), mas é chegada a hora de detalhar como se estabelecem e como se desenvolvem

essas relações, especificamente no âmbito da linguagem artístico-literária. É precisamente este o objetivo do presente capítulo.

## 2.1 Da fuga à ferida

Se comecei o capítulo falando de um imaginário andarilho sem peso, começo essa nova sessão falando de outro, mas este último sofrendo de outra contraditória ausência. O cego Estrelinho, que perambula pelas ruas da Maputo imaginada por Mia Couto no primeiro livro de contos que escreveu (*Estórias abensonhadas*), tem as mãos de seu guia Gigito Efraim como únicos vínculos com o imenso mundo que o rodeia mas que por ele não pode ser visto. “A mão de Gigito”, diz o narrador da curta história, “conduziu o desvistado por tempos e idades. Aquela mão era repartidamente comum, extensão de um no outro, siamensal. E assim era quase de nascença. Memória de Estrelinho tinha cinco dedos e eram os de Gigito postos, em aperto, na sua própria mão.” (Couto, 2016, p. 21)

No entanto, o que o guia desvela para o cego não é o Moçambique real, mas sim aquele que, através da imaginação, idealizava para os dois:

Giginho, porém, o que descrevia era o que não havia. O mundo que ele minuciava eram fantasias e rendilhados. A imaginação do guia era mais profícua que papadeira. (...) A mão do guia era, afinal, o manuscrito da mentira. Gigito Efraim estava como nunca esteve S. Tomé: via para não crer. O condutor falava pela ponta dos dedos. Desfolhava o universo, aberto em folhas. A ideação dele era tal que mesmo o cego, por vezes, acreditava ver. (Couto, 2016, p. 21)

De maneira que o deleite que Estrelinho tem com a realidade (“*Que maravilhação esse mundo. Me conte tudo, Gigito!*” [p. 21]) depende exclusivamente da teia imaginária que o guia vai tecendo à medida que conduz o cego, a ponto deste último atrelar totalmente o seu destino (e sua salvação) ao de Gigito (“*se você morrer, tenho que morrer logo no imediato. Senão-me: como acerto o caminho para o céu?*” [p. 22]). Não é de se exagerar, portanto, que o mundo de Estrelinho seja abalado pela levada de Gigito para lutar na guerra civil que, inclemente, assola Moçambique:

O cego estendeu o braço a querer tocar uma despedida. Mas o outro já não estava lá. Ou estava e se desviara, propositado? E sem água ida nem vinda, Estrelinho escutou o amigo se afastar, engolido, esponjínquo, invisível. Pela primeira vez, Estrelinho se sentiu invalidado.  
— *Agora, só agora, sou cego que não vê.*

(Couto, 2016, p. 23, destaque do autor)

Estrelinho, então, passa de fato à condição de cego, pois, ao perder a mão que lhe guiava os passos decididos, perde também a voz que criava a realidade mesma em que punha os pés. O cego tomba (literal e figurativamente), entrando em um desconsolado e febril estado de delírio (“Quando a si regressou lhe parecia conhecer o lugar onde tombara. Como diria Gigito: era ali que as cobras vinham recarregar os venenos. Mas nem força ele coletou para se afastar. Ficou naquela berma, como um lenço de enrodilhada tristeza, desses que tombam nas despedidas.” [p. 24]), do qual é retirado apenas por outra mão, que lhe toca o ombro e assim o desperta: é Infelizmina, irmã de Gigito, que passa, a partir daquele momento, a ser a nova guia de Estrelinho.

No entanto, esta não trabalha a realidade da mesma forma que o irmão outrora o fizera; onde antes Gigito era todo entusiasmo e inventividade, com adjetivos em profusão, na descrição das mãos e nos silêncios da voz de Infelizmina só há espaço para a dura e substantiva realidade: “E era como se Estrelinho, por segunda vez, perdesse a visão. Porque a miúda não tinha nenhuma sabedoria de inventar. Ela descrevia os tintins da paisagem, com senso e realidade. Aquele mundo a que o cego se habituara agora se desiluminava. Estrelinho perdia os brilhos da fantasia.” (Couto, 2016, p. 24)

Interrompo, aqui, o conto antes do seu final para, utilizando a diferença entre o mundo ricamente imaginado por Gigito e aquele meramente relatado por Infelizmina, fazer o resgate e o consequente aprofundamento do que falei anteriormente acerca das poéticas da fuga e da ferida. Se bem me fiz entender até agora e você estiver acompanhando meu raciocínio, não será difícil perceber que, ao embelezar um atroz cenário estabelecido pela guerra, Gigito empreende uma dupla fuga: por meio da palavra, altera para si uma realidade que mostra-se insuportável, na mesma medida em que, também através da palavra, blinda o cego Estrelinho da feiura do mundo ao produzir, numa narrativa feita de curvas, uma realidade completamente nova para o homem que conduz pela mão.

Também não será custoso compreender que, no caso de Infelizmina, é a realidade nua e crua quem assume o protagonismo da afiada narrativa do cotidiano, levando Estrelinho a um estado de viva contradição: ao mesmo tempo em que efetivamente se reconhece cego pela primeira vez, também sente como se houvesse perdido a visão pela segunda. Ambas as percepções vêm à tona pois a realidade que o cego “via” através das mãos e da voz de Gigito Efraim lhe são abruptamente retiradas e substituídas por outra que não mais lhe nutre de

beleza e esperança. O que fica em seu lugar é apenas uma ferida que parece não poder ser suturada: a própria ferida do mundo.

Estamos, portanto, diante de duas realidades imaginadas por duas formas narrativas: uma realidade em que se foge numa narrativa arredondada, e outra em que se perde numa pontiaguda. No entanto, apesar da aparente contradição, há algo que as une: ambas são, cada uma à sua maneira, atributo da subjetividade; ou seja, uma é imaginada por quem *conta* e a outra é interpretada por quem *ouve*. E é precisamente neste ponto que busco auxílio de outra mão e outra voz que possam me guiar, juntas, rumo a uma melhor compreensão do aparente paradoxo com que nos deparamos: falo, como se verá adiante, de Roland Barthes.

Em seu livro *A câmara clara*, querendo discorrer acerca do que consiste, em essência, a Fotografia (com F maiúsculo), Barthes parte de uma fotografia (essa com f minúsculo) onde aparece, ainda criança, sua recém-falecida mãe. Passando pelo particular entendimento de que ele, enquanto ser que investiga, é sempre a medida última de suas análises (sendo a História, por exemplo, compreendida como o período antes de seu nascimento [Barthes, 2017, pp. 63-64]), Barthes chega ao que me interessa aqui: há, naquela foto em especial, algo que salta de dentro da moldura, algo que não há nas outras, algo que lhe invade violentamente, que lhe fere, e do qual ele não consegue mais escapar. A esse algo, Barthes chama de *punctum*.

De maneira que, ao lado do *studium*, o *punctum* surge como um dos elementos que compõem a análise barthesiana da Fotografia. Enquanto o primeiro diz respeito a uma espécie de “campo cultural”, que permite ao observador de uma foto inserir-se em seu testemunho político-histórico, participando, assim, “das figuras, das caras, dos gestos, dos cenários, das ações”; o *punctum*, por sua vez, quebra a passividade do *studium*, partindo da cena, “como uma flecha”, para penetrar o observador e, uma vez nele entranhado, influenciar toda sua percepção da imagem. (Barthes, 2017, p. 30)

Para Barthes, portanto, é o *punctum* que faz com que certas fotos nos provoquem uma atenção especial, que vai além do interesse meramente cultural, ou que nos despertem um sentimento mais pungente que o reconhecimento do belo:

Muitas fotos, infelizmente, permanecem inertes diante de meu olhar. Mas mesmo entre as que têm alguma existência a meus olhos, a maioria provoca em mim apenas um interesse geral e, se assim posso dizer, *polido*: nelas, nenhum *punctum*: agradam-me ou desagradam-me sem me pungir: estão investidas somente do *studium*. O *studium* é o campo muito vasto do desejo indolente, do interesse diversificado, do gosto inconsequente: *gosto / não gosto, I like / I don't*. O *studium* é da ordem do *to like*, e não do *to love*; mobiliza um meio desejo, um meio querer; é a mesma espécie de interesse vago, uniforme, irresponsável, que temos por pessoas,

espetáculos, roupas, livros que consideramos “distintos”. (Barthes, 2017, p. 31, destaques do autor)

No entanto, apesar de seu caráter ativo (entendido aqui em contrapartida à mencionada passividade do *studium*), Barthes (2017, p. 42) ressalta que, no *punctum*, estamos sempre diante de um elemento parcial (no sentido de ser subjetivo), e que, do ponto de vista do *operator* (do sujeito que compõe a imagem e a manifesta através da foto), não poderia, dessa forma, ser considerado intencional. Em outras palavras, isso quer dizer que, independentemente da vontade do fotógrafo, uma mesma foto pode ter impactos diversos: pode ser dilacerante para um observador, mas pode ser uma mera imagem para outro (ainda que reconhecidamente “distinta”).

Muito embora, como já mencionei, sua análise parta de uma foto específica (a única a ser utilizada como exemplo de suas conjecturas e não ser materialmente reproduzida no livro), Barthes irá, por uma “força expansiva”, própria do conceito que desenvolve, entendê-lo como um potencial elemento de qualquer fotografia, uma vez que, diante da não-dependência à vontade do fotógrafo, é o sujeito impactado que completa sua própria invasão pela foto. É devido a essa sua força expansiva, a esse caráter de *inte* (ou seja, de algo que *vai*, que *sai*, que *parte*), que, acredito, me é permitido transpor, agora, o *punctum* de sua origem fotográfica para uma aplicação literária. Pois também na Literatura somos tocados por detalhes que, ainda que sem a intenção dos autores, nos marcam como ferro em brasa. Aqui, é da página que parte o algo que nos fere, imprimindo percepções e relações que nos fazem retornar, uma e outra vez, ao lugar para onde fomos arrastados, numa jornada feita de palavras.

Se, como vimos acima, Barthes fala da dialética que compõe a Fotografia — tendo o *operator* fazendo a foto, o *spectator* a contemplando e o *spectrum* (enquanto objeto fotografado) intermediando os dois —, outro francês, Jean-Paul Sartre, irá se debruçar sobre a dialética que estrutura a Literatura, sendo esta composta pelo escritor, pelo leitor e pelo livro. “Em nenhuma outra atividade”, diz Sartre em seu conhecido trabalho intitulado *Que é a Literatura?* (2015, p. 40), “essa dialética é tão manifesta como na arte de escrever. Pois o objeto literário é um estranho pião, que só existe em movimento. Para fazê-lo surgir é necessário um ato concreto que se chama leitura, e este só dura enquanto a leitura durar. Fora daí, há apenas traços negros sobre o papel.”

Ler, portanto, para Sartre (2015, p. 40), “implica prever, esperar. Prever o fim da frase, a frase seguinte, a outra página; esperar que elas confirmem ou infirmem essas previsões”, compondo-se a leitura, então, “de uma quantidade de hipóteses, de sonhos seguidos de despertar, de esperanças e decepções”, o que deixa os leitores “sempre adiante da frase que leem, num futuro apenas provável, que em parte se desmorona e em parte se consolida à medida que a leitura progride, um futuro que recua de uma página a outra e forma o horizonte móvel do objeto literário.”

Por outro lado, ainda segundo Sartre (2015, p. 40), por mais que a operação da escrita comporte, em si, uma leitura quase que implícita, esta é diferente da definida no parágrafo anterior, pois o escritor, no ato de escrever, não faz previsões ou conjecturas. “Quando as palavras se formam sob a pena”, continua Sartre, “o autor as vê, sem dúvida, mas não da mesma maneira que o leitor, pois já as conhece antes de escrever”. Para Sartre, então, uma vez que o olhar do escritor “não tem a função de despertar com leve toque as palavras adormecidas que aguardam ser lidas”, mas sim a “de controlar o traçado dos signos”, a missão da escrita é “puramente reguladora”, ou seja, a leitura implícita que se faz do que acabou de se escrever não informa nada, a não ser a identificação de “pequenos erros manuais”.

De maneira que, finaliza Sartre (2015, p. 41), não há na escrita nem a espera, nem o futuro, nem a ignorância que fazem a verdadeira leitura. Pode acontecer de o escritor “ficar à espera de si mesmo; à espera, como se diz, da inspiração”; mas, uma vez que “não se fica à espera de si mesmo como se fica à espera dos outros”, o escritor sabe que o futuro *que ainda não é*, somente *virá a ser* através de suas palavras: “para ele, o futuro é uma página em branco, enquanto o futuro do leitor são essas duzentas páginas sobrecarregadas de palavras que o separam do final.”

No fim das contas, unindo agora Sartre a Barthes, tudo que resta ao escritor na Literatura, assim como ao *operator* na Fotografia, é projetar o *studium*, e contar com a generosidade do leitor para que este lhe conceda a atenção e a partir daí faça o *punctum* aparecer. Os objetos móveis que ambos (escritor e fotógrafo) criam não são para si, mas para o *outro*: uma vez que são materializados, texto e foto saem de uma subjetividade (a de quem os idealizou), entram numa objetividade (o suporte escolhido) e se transferem para outra subjetividade (a do leitor e do *spectator*). Não é à toa, portanto, que o escritor Cristovão Tezza (2012, p. 36), no que vem a chamar de sua “autobiografia literária”, diz ser a Literatura uma experiência partilhada, ou seja, uma tentativa, refratada em palavras, de dizer ao outro onde

estamos, — sendo este, inclusive, o real propósito da escrita para ele. Tomo para mim, então, a liberdade de expandir aqui essa afirmação, e digo que a Arte, de forma geral, pode ser entendida como uma tentativa de se expressar no (e sobre o) mundo, chegando, assim, ao *outro*. De maneira que não há arte sem o outro; mas, em contrapartida, há o outro sem a arte, só que esse é um outro mais triste, já que a arte, como diria Tzvetan Todorov (2009, p. 94), é também uma forma de se viver melhor.

Nesse ponto, podemos fazer um paralelo e retomar a curta história de Mia Couto que deixamos em suspenso, afirmando que, de certo modo, se entendermos que, na escrita, as palavras e as imagens são do autor (compondo assim, o *studium* da obra), sendo o sentido dado pelos ecos que as reverberam dentro do receptor (e que configuram o *punctum*), então, pode-se dizer que tanto Gigito quanto Infelizmina são artistas da palavra, mesmo sem terem escrito uma linha sequer num pedaço de papel.

A diferença, portanto, entre a arte de Gigito e a de Infelizmina estaria no *punctum* (ou na ausência dele), ou seja, no detalhe que parte do que é relatado e atinge o ouvinte, vale dizer, o cego Estrelinho. E mais: uma vez que a aproximação entre o *eu* que escreve (ou narra) e o *outro* que lê (ou escuta) é feita, densa e silenciosamente, “num terreno a que nenhuma outra voz consegue chegar” (Tezza, 2012, p. 220); então, (tentar) entender como se estabelece e funciona nossa relação com o real (ou seja, com o *mundo* e com o *outro*), por meio do *punctum* literário (que parte não da escrita em direção à leitura, mas do escrito em direção ao lido), mostra-se crucial para a construção de uma proposta estética que auxilie a amadurecer nossa identidade enquanto seres humanos.

De maneira que, continuando, é possível fazer um paralelo entre o escritor autoficcional Cristovão Tezza e o narrador fictício Gigito Efraim, através das seguintes palavras contidas na acima mencionada autobiografia literária de Tezza (2012, p. 33): “Minha arte, se posso dizer assim, nasceu como construção de objetos que imitavam diretamente o mundo real, que, nesse simulacro, podia ser controlado”. Essas palavras descrevem bem o combustível para a (cri)atividade artística, que também se aplicam ao ofício do primeiro guia do cego Estrelinho: cria-se para ter controle sobre uma falta que não se pode preencher na realidade. No caso de Gigito, como vimos, a narrativa arredondada entretém, obnubila, mas não causa real impacto no ouvinte além do deleite. O impacto narrativo só é de fato percebido por Estrelinho quando a primeira forma de contar a realidade é posta em contraste com a segunda, afiada, onde as palavras de Infelizmina saltam e ferem-no profundamente.

Na Literatura, isso se dá, sobretudo, no âmbito do romance dito *realista*, assim denominado em virtude da pretensão, tanto de quem o lê, quanto de quem o escreve, de que seja a realidade emulada nas suas mais pungentes nuances. Para tanto, cria-se, de acordo com György Lukács, uma “ação verdadeira, típica”, onde são encontrados personagens que “vivem uma vida independente de seu criador: desenvolvem-se em uma direção, padecem o destino que lhes prescreve a dialética interna de seu ser social e anímica” (*apud* Cotrim, 2016, p. 17). De tal maneira que, de acordo com Ana Cotrim (2016, p. 20), a escrita realista apresenta-se como “uma forma específica de aproximar-se da realidade, a fim de descobrir, nela, latências que acaso permanecem ainda ocultas à compreensão filosófico-científica.”

Como, “[r]egularmente, o caminho da ficção é escolhido para apontar desvios problemáticos na realidade” (Gielen, 2015, p. 94), o artista, através de narrativas que, às vezes, “nos mostram um mundo ainda mais terrível do que esse, já tão insatisfatório, que nos cerca”, proporciona uma experiência onde “lê-se ainda mais claramente a insatisfação causada pela falta. Acentuar o que está mal, torná-lo perceptível e generalizado até o insuportável, é ainda sugerir, indiretamente, o que deveria ser e não é” (Perrone-Moisés, 1990, p. 104). Isso nos leva a buscar, como já mencionei com Kafka (2016, p. 26), “livros que nos afetem como um desastre”, que atuem “como um machado diante de um mar congelado em nós”. Buscamos, então, na ficção, ao mesmo tempo, um meio de fuga e uma representação do real; mas, nela, acabamos frequentemente alimentados por um vazio, preenchidos por uma falta, confortados por uma ausência. O lugar de onde se escreve, e para onde se leva quem lê, é, muitas (e na maioria das) vezes, também o poço de lhes falei ao final do capítulo passado.

Dessa forma, o que parecia uma solução, torna-se parte do problema; como se, nos dizeres de Giorgio Agamben (2009, p. 65) já citados no capítulo anterior (que, uma vez lidos, assim como os pássaros de Murakami, nunca me deixaram), tentássemos ser pontuais num compromisso ao qual, na melhor das hipóteses, podemos apenas chegar atrasados; e, na pior, simplesmente não chegar. A escrita da fuga e a escrita da ferida, portanto, não são parte da solução para as angústias do tempo presente: a primeira por continuar a lógica acelerada da soci(ansi)idade, mesmo tentando dela se afastar e criar outra realidade; a segunda por querer ser tão fiel à realidade que procura retratar que, mesmo querendo combatê-la, acaba potencializando-a. Na fuga, não conseguimos saber e dizer, de fato, onde estamos; na ferida, não conseguimos mais sair do poço para onde fomos jogados.

Para tentar um caminho que se faça solução, uma terceira via, é preciso que voltemos ao cego Estrelinho e ao final de sua história.

## 2.2 A beleveza discursiva das coisas

Se bem recordam, deixamos Estrelinho entregue à sua paradoxal segunda primeira cegueira, causada pelo choque entre a realidade que Gigito criara e a que Infelizmina agora relatava. Aos poucos, Estrelinho vai definhando, sem chão (“Deixou de comer, deixou de pedir, deixou de queixar. Fraco, ele careceu que ela o amparasse já não apenas de mão mas de corpo inteiro” [p. 24]), pois a nova realidade não possuía nada do brilho da anterior, que o irmão de Infelizmina, ao partir para a guerra, levara consigo junto com suas palavras.

O amofinamento de Estrelinho dura até a manhã em que chega a notícia de que Gigito morrera na guerra, momento a partir do qual quem desmorona é Infelizmina: “o cego reagiu sem choque, parecia ele já sabendo daquela perca [sic]. A moça, essa, deixou de falar, órfã de seu irmão. A partir dessa morte ela só tristonhava, definhava. E assim ficou, sem competência para reviver” (Couto, 2016, p. 25). Mas, assim como uma mão ergueu o cego quando da sua queda após a primeira partida de Gigito Efraim, é também uma mão que irá erguer Infelizmina após a segunda e definitiva partida do irmão; a diferença desta vez é que o antes amparado agora ampara:

Até que a ela se chegou o cego e lhe conduziu para a varanda da casa. Então, iniciou de descrever o mundo, indo além dos vários firmamentos. Aos poucos foi despontando um sorriso: a menina se sarava da alma. Estrelinho miraginava terras e territórios. (...) E quando já havia desenvencilhado da tristeza, ela lhe arriscou de perguntar:

— *Isso tudo, Estrelinho? Isso tudo existe aonde?*

E o cego, em decisão de passo e estrada, lhe respondeu:

— *Venha, eu vou-lhe mostrar o caminho!*

(Couto, 2016, pp. 25-26, destaques do autor)

O cego, portanto, ao se tornar o guia de quem antes lhe guiava, encontra um equilíbrio entre a fuga e ferida, unindo, num mesmo discurso, imaginação e realidade em um caminho que irá se descortinar à medida em que o for (re)inventando com seus pés: a “decisão de passo e estrada” só é possível pois Infelizmina lhe mostrou como o mundo *é*, assim como a “miraginação” de terras e territórios só é possível pois Gigito antes lhe mostrou como o mundo *poderia ser*. Estrelinho, então, mesmo sem ver, enxergou a *beleveza discursiva das coisas*.

Para explicar o que isso significa, precisarei fazer agora uma dupla interrupção, mas que levará ao fechamento deste capítulo: primeiro, abrirei um breve parêntese para adicionar uma nova informação; e, depois, empreenderei ao resgate de algo que já foi dito, mas que merece uma maior elaboração. Começemos, então, pelo parêntese que irá nos levar a outra cegueira:

(Se o cego Estrelinho é a forma que Mia Couto encontrou para falar de sua Maputo e da terrível guerra que a assolou, a cega Matsu é a forma pela qual Valter Hugo Mãe fala sobre a sua vila japonesa e a terrível solidão que assola a todos nós. Apesar de separados pelo espaço e pelo tempo, o mundo de Matsu é semelhante ao de Estrelinho, de certa maneira, pois também se constitui sobretudo pelas palavras que moldam a realidade à sua volta. A dupla diferença que os distancia se caracteriza, primeiro, no fato de que, enquanto Estrelinho teve os guias Gigito e Infelizmina se sucedendo na sua intermediação com o mundo, a menina Matsu, cega de nascença, é amparada na vida ao mesmo tempo por dois pares de mãos: as de seu irmão, o artesão Itaro, e as de sua “mãe perto”, a criada Kame.

Mas é a diferença segunda que mais nos interessa neste parêntese: ao contrário do que ocorre com Estrelinho, que inicialmente recebia de forma passiva as realidades que primeiro Gigito e depois Infelizmina lhe moldavam, para somente no fim de sua história, como vimos, tomar ele as rédeas da construção da realidade e assim tornar-se guia ao invés de guiado; no caso de Matsu, é ela quem molda a realidade para seus guias, pois a cegueira lhe “aumentava as ideias” [Mãe, 2016, p. 36]. Acontecia da seguinte forma: ao longo do dia, as pessoas da pequena e isolada vila no sopé do monte Fuji, que tinham simpatia por Matsu justamente por esta ser cega, vinham lhe alegrar com suas vozes, às quais ela não só memorizava como as distinguia entre si, contando “peripécias engraçadas, aventuras e espantos cómicos que serviam de ajuda para o carregamento da escuridão”. À noite, ao pé do fogão, “sem ignorar o terrível da vida mas querendo também alegrar o irmão e a sua mãe perto”, Matsu recontava o que tinha ouvido, “tantas vezes inventando versões próprias para os boatos mais simples, conferindo-lhes maior grandeza e maior interesse”:

Lentamente, por afecto, o artesão Itaro e a senhora Kame se entregavam ao contentamento daquele instante. Podiam contestar a difícil verosimilhança dos relatos, podiam acrescentar dados que eles mesmos haviam escutado em descansos breves do trabalho, e podiam tão-só rir. Estavam vivos e juntos, pensavam. Estavam vivos e juntos. A felicidade poderia ser aquilo. Matsu, por incapacidade de se conter, dizia isso mesmo: a felicidade está na atenção a um detalhe. Como se o resto se ausentasse para admitir a força de um instante perfeito. [Mãe, 2016, p. 56]

Itaro e a senhora Kame, por seus afazeres diários na vila, já teriam ouvido o que Matsu lhes contava, mas não da mesma forma. De maneira que, das pequenas sementes de informação colhidas das vozes que ouvia pela vila, Matsu, que era “habitante sobretudo dos sonhos” [Mãe, 2016, p. 39), ia plantando, depois, palavras em seu discursivo jardim:

Ela sabia apenas da beleza das palavras porque era com elas que se explicava o mundo. Chegava a gostar das coisas cujos nomes soassem bonitos. Julgava que os nomes acusavam a propriedade do que queriam significar, ainda que tantas vezes tocasse em coisas más, que a picaram, agrediam, procuravam devorar ou a adoeciam. Ainda assim, **guardava da beleza uma ideia sobretudo discursiva**. [Mãe, 2016, p. 150, destaque meu]

É, portanto, da história da cega Matsu que vem a primeira parte da explicação do que viria a ser a *beleveza discursiva das coisas* de que lhes falei e com a qual desejo encaminhar o fim deste capítulo.)

Feito, então, o parêntese para apresentar a informação nova, passemos à segunda parte da explicação e sigamos ao resgate que também foi prometido. Quando, no capítulo anterior, falei sobre Italo Calvino e suas *Lições americanas*, não cheguei realmente a mencionar quais seriam os seis elementos que o autor considerava “essenciais para resgatar a Literatura (e, por que não, a Arte) da crise que, em sua visão, parecia se estabelecer à medida que a humanidade se aproximava de um novo milênio”. É chegada, portanto, a hora de completar a informação e enumerar as tais seis propostas de Calvino para a literatura do porvir. Sendo elas *Leveza*, *Rapidez*, *Visibilidade*, *Exatidão*, *Multiplicidade* e *Consistência*,<sup>4</sup> é de se pensar que estes preceitos parecem constituir categorias absolutas da existência; mas, na verdade, as reflexões que encabeçam trazem também seus contrários. Assim, por exemplo, na proposta que abriria seu ciclo de conferências e que trata da Leveza, Calvino (1990, p. 17) afirma não desprezar ou considerar “menos válidos os argumentos do peso”, mas apenas que pensa “ter mais coisas a dizer sobre a leveza”, e que por isso argumentará em seu favor.

Por meio, então, de alegorias mitológicas (o nascimento do cavalo alado Pégaso do sangue que escorre da cabeça decepada da Medusa e a criação de corais a partir de seu olhar petrificador sobre flores), referências clássicas (*De rerum natura*, de Lucrécio e *Metamorfoses*, de Ovídio) e citações a obras contemporâneas a ele (*A insustentável leveza do*

---

<sup>4</sup> Apesar do título do livro trazer *Seis propostas*, como mencionado anteriormente, apenas as cinco primeiras conferências foram publicadas de forma completa, pois já estavam escritas antes do falecimento de Italo Calvino, sabendo-se sobre a última, que o autor deixara para escrever nos Estados Unidos, apenas o título que levaria (*Consistência*) e alguns apontamentos sobre o seu teor (nela, segundo conta sua esposa Esther no prefácio do livro [CALVINO, 1990, p. 9], Calvino provavelmente falaria do *Bartleby*, de Herman Melville).

*ser*, de Milan Kundera), Calvino tenta, ao longo de um delicado percurso histórico-cultural, demonstrar que a concepção do par Peso/Leveza está presente em várias esferas da vida humana. Calvino (1990, p. 29) constrói seu discurso em favor de uma Leveza que não é meramente a frívola ausência de Peso, mas que dele é proveniente, pois “se a ideia de um mundo constituído de átomos sem peso nos impressiona é porque temos experiência do peso das coisas; assim como não podemos admirar a leveza da linguagem se não soubermos admirar igualmente a linguagem dotada de peso”, não havendo, portanto, um sem o outro.

Sendo assim, a verdadeira Leveza exaltada por Calvino pode assumir três formas ao se manifestar através das linguagens artísticas (sobretudo a literária):

- 1) um despojamento da linguagem por meio do qual os significados são canalizados por um tecido verbal quase imponderável até assumirem essa mesma rarefeita consistência. (...)
- 2) a narração de um raciocínio ou de um processo psicológico no qual interferem elementos sutis e imperceptíveis, ou qualquer descrição que comporte um alto grau de abstração.  
(...)
- 3) uma imagem figurativa da leveza que assuma um valor emblemático, como, na história de Boccaccio, Cavalcanti volteando com suas pernas esguias por sobre a pedra tumular. (Calvino, 1990, pp. 30-32)

Sobre os pontos 1 e 2 falarei adiante, mas sobre o 3 cabe uma breve explanação agora pois ele é essencial para podermos avançar. Durante sua digressão em exemplos literários clássicos, Calvino utiliza-se de um excerto do *Decamerão*, de Giovanni Boccaccio, onde o poeta florentino Guido Cavalcanti, saindo de uma festa, está seguindo seu caminho e passa próximo a um local onde estão erigidos monumentos fúnebres. Eis que o poeta é então interpelado por um grupo de barulhentos e ébrios rufiões, que têm a clara intenção de provocá-lo; Cavalcanti, depois de dar-lhes uma resposta mordaz, empreende um espantoso e levíssimo salto, que o leva para longe dos homens que o importunavam, e assim pode continuar seu caminho sem mais empecilhos. Após fazer uma extensa citação do famoso texto de Boccaccio, Calvino (1990, p. 26) comenta que, se “quisesse escolher um símbolo votivo para saudar o novo milênio”, sua opção certamente seria a do “salto ágil e imprevisto do poeta-filósofo que sobreleva o peso do mundo”, cuja “gravidade detém o segredo da leveza, enquanto aquela que muitos julgam ser a vitalidade dos tempos, estrepitante e agressiva, espezzinhadora e estrondosa, pertence ao reino da morte, como um cemitério de automóveis enferrujados”.

O salto do poeta, portanto, é o símbolo maior de Leveza que, segundo Calvino, dever-se-ia procurar emular, através da linguagem, na literatura do milênio seguinte. Tanto é rico em sentido imagético-figurativo, quanto ressalta a “função existencial” da Arte, no sentido de que nela se empreende uma busca pela Leveza “como reação ao peso do viver” (Calvino, 1990, p. 41): o poeta, ao deixar o solo e saltar levemente por sobre os homens, foge justamente ao peso da vida. Desafiando-se a gravidade, questiona-se a própria realidade das coisas.

De modo que, feitos o parêntese e o resgate, agora sim já posso declarar que é através da junção da beleza discursiva das coisas da cega Matsu, com a Leveza do poeta de que fala Italo Calvino, que pretendo apontar, nas páginas que nos restam adiante, uma possível reação ao peso de viver, ou como vimos com Freud no capítulo anterior, ao fardo de existir: na *beleveza discursiva das coisas* está a possibilidade de, utilizando-se da linguagem poética contida em palavras corriqueiras e aparentemente banais, modificar a realidade de maneira a não ignorar ou fugir do “terrível da vida”, mas utilizá-lo como combustível ou impulso para um movimento estético.

Para isso, recorro mais uma vez a Mia Couto (mas agora em suas crônicas), onde este diz que, sabendo-se “que a realidade é uma espécie de recinto prisional, fechado com a chave da razão e a porta do bom-senso”, surge, do maculado branco da página, “a transgressão poética”, como “o único modo de escaparmos à ditadura” do real, deixando “entrar a luz da poesia na casa do pensamento” (Couto, 2011, pp 100-111). Sua proposta, portanto, presente não apenas nas crônicas, mas, como vimos, também em sua obra ficcional, é a de que o ser humano do futuro seja plural, munido de um idioma também plural: “ao lado de uma língua que nos faça ser mundo”, diz ele, “deve coexistir uma outra que nos faça sair do mundo. De um lado, um idioma que nos crie raiz e lugar. Do outro, um idioma que nos faça ser asa e viagem” (Couto, 2011, p. 24).

Esta visão (de que seria possível conviver, num mesmo idioma, o ser e o sair; empreendendo-se, numa mesma língua, a viagem e o lugar; e criando-se, numa mesma fala, raiz e asa; fazendo-se, no mesmo texto, prosa e poesia) não é exclusiva do escritor moçambicano: outras e outros também a sonharam e, por me incluir ao grupo, agora, para melhor compreendê-la (como diria Freud), passarei a dar-lhe um nome: chamá-la-ei de *realirismo*, sendo nela onde atarei as pontas que descosturei e deixei soltas até agora.

O realismo, portanto, veste-se como um idioma de despropósitos, que combina o *punctum* de Barthes (2017) à *transgressão poética* de Mia Couto (2011); é uma língua que compreende o *peso* da linguagem romanesca, bem como a *leveza* da linguagem poética; é uma fala que combina ao *realismo* do que foi e (ainda) é, o *lirismo* do que poderia ser. No realismo não se foge ao *punctum*, mas o processo vai um passo além da ferida, que não é necessariamente a cortocontusa do machado de Kafka, mas a perfurante das fotos de Barthes. O peso realista da linguagem romanesca (que, segundo Julián Fuks [2021, p. 180], tanto reflete “o rosto do mundo como ainda lhe é possível”, quanto se trata do “próprio rosto refletido no espelho, a observar suas feições com espanto até o fim dos seus dias”) alia-se à lírica leveza da linguagem poética (entendida aqui, nos moldes hegelianos, pela forma como “a alma, com seus juízos subjetivos, alegrias e admirações, dores e sensações”, toma consciência de si mesma; e onde o que interessa, antes de tudo, “é a expressão da subjetividade como tal, das disposições da alma e dos sentimentos”, e não apenas à descrição de um objeto exterior [Hegel, 2004, pp. 155 e ss]), para produzir algo mais do que apenas um buraco dentro de nós que não pode ser preenchido.

Não se trata, portanto, de nos juntarmos a Polyanna em seu jogo do contente. No realismo, a brincadeira com as palavras não tem por objetivo camuflar o real; mas sim, por entre o oculto das coisas, descortinar sua beleveza discursiva. Dessa forma, e levando-se em conta que, de maneira geral, “o poético concilia, pelo silêncio que exige” o que “o prosaico desagrega, pela resposta que provoca” (Tezza, 2012, p. 115), entendo que as mesmas palavras que abrem buracos são igualmente capazes de começar a preenchê-los.

Mas, poderiam perguntar-me agora, preencher com o que? Para lhes transmitir a resposta, no entanto, o *dizer* não é suficiente; é preciso, antes, o *sentir*. É preciso ler autores e autoras como os já citados Mia Couto e Valter Hugo Mãe, mas também outras, como a Aline Bei que cito agora,<sup>5</sup> e ao menos um outro que ainda virei a citar e sobre o qual (uma vez que é o objeto de investigação central desta tese) dedicarei os próximos dois capítulos. Eles e elas têm em comum, além de compartilharem a língua portuguesa e com ela brincarem ao longo de quatro décadas, o despropósito de carregarem água em peneira, como o menino que foi Manoel de Barros, pois o início de suas jornadas pelas veredas da escrita foi justamente com a poesia, esse “discurso que exige e que produz uma ligação contínua entre a *voz que é* e a *voz que vem e que deve vir*” (Valéry, 2020, p. 34). Fazendo “peraltagens com as palavras”, foram

---

<sup>5</sup> “ser adulto por vezes não deixa a beleza das coisas / entrar tão facilmente, / a gente começar a / desconfiar.” (Bei, 2017, p. 142).

e são capazes de prodígios como “modificar a tarde botando uma chuva nela” e fazer “uma pedra dar flor”; no entanto, ao ingressarem na prosa, não deixaram a poesia para trás, mas trouxeram-na consigo, incorporando-a ao trato ficcional que escolheram dar ao real: na incessante busca pela beleveza discursiva das coisas, continuaram “a encher os vazios com as suas peraltagens”. (Barros, 2010, pp. 469-470)

Os exemplos que trago não são (nem pretendem ser) exaustivos, pois vejo o realirismo não como uma *escola* fechada, mas como uma *forma literária* aberta, uma alternativa àquela escrita que simplesmente “nos adoce, faz-nos cair em nós mesmos, em nossa culpa”, como diria Júlio Cortázar (2008, p. 82). Sigo, ainda com Cortázar (pp. 82-83), a convicção de que “o romance que hoje importa é o que não foge à indagação dessa culpa”, bem como “que seu futuro já se anuncia através de obras em que a treva se espessa para que a luz, a pequena luz que treme nelas, brilhe melhor e seja reconhecida. Em plena noite, esse clarão chega a iluminar o rosto de quem a leva consigo e protege-a com a mão.”

Vejo os escritores e escritoras realiristas, portanto, como parte integrante dos poucos que Julio Cortázar (2008, p. 73), ao falar da “vasta produção ficcional de nosso tempo”, diz serem responsáveis por uma “linha de raiz e método poéticos”. Para eles que, empreendendo um “salto solitário”, escrevem nessa mistura de prosa e poesia, “o sentido especial de sua experiência e sua visão dá-se simultaneamente como necessidade narrativa (por isso são romancistas) e suspensão de todo compromisso formal e de todo correlato objetivo (por isso são poetas).”

Por entre as páginas *realiristas* descortinam-se os nomes das coisas como os sete véus de Salomé: seduzindo e cadenciando o olhar, desarmando as defesas cuja construção a vida impõe. Subitamente, no cair do último véu, no dizer da última palavra, vem o corte, o furo, o pedido. No entanto, depois do impacto, quando seria esperado que restasse apenas o que falta, vislumbra-se algo que, passando-se dos véus de Salomé à caixa de Pandora, poderíamos chamar de *Esperança*. O realirismo trata-se, portanto, de um jeito de escrever e de ler (pois o “ato da leitura realiza enfim a passagem delicada de um lado do real, a criação do narrador, a outro lado, a criação do leitor, que se fará sobre uma mensagem parcialmente cifrada” [Tezza, 2012, p. 219]), em que, na busca pela beleza discursiva das coisas, se preenche o vazio que o real instaura em nosso peito. Injetando-nos a esperança num *depois* melhor que o *antes*, o realirismo inunda o fundo do poço de nós mesmos, nos levando ao que deixamos na superfície: o voo dos pássaros, o azul do céu.

De maneira que, ao invés de simplesmente fugir do estado de urgência e cair na máxima alienação do liso, o artista engajado com seu tempo utiliza-o como impulso para criação de sua arte, apontando justamente as áreas rugosas e obscuras de seu tempo, sobre as quais, por vezes, não se tem qualquer controle de mudança imediata. Numa estrada que não nos deixa sair de nós mesmos, que, instável, parece levar sempre para baixo, vamos perdendo a vontade de manter contato com o mundo, querendo dele fugir e ficando cada vez mais desconfiados do *outro*. Por isso, nesse eterno caminhar, enquanto os *quandos* não chegam, aproveitamos para, brincando com as palavras, deixar a beleveza das coisas entrar e nos alcançar nos poços de nós mesmos.

Encaminhando-me ao final dessa etapa de elucubrações, digo, novamente com Mia Couto (2011, pp. 99-100), que, para repensarmos “o mundo no sentido terapêutico de o salvar de doenças de que padece”, sejam estas entendidas como as tarefas insolúveis de Freud, a soci(ansi)edade de Byung-Chul Han, a aceleração de Hartmut Rosa ou a peste de Italo Calvino (ou, ainda, quem sabe todas elas), uma “das prescrições médicas é mantermos a habilidade da transcendência, recusando ficar pelo que é imediatamente perceptível”, através da “aplicação de um medicamento chamado *inquietação crítica*.” Portanto, uma vez que, numa literatura (que se poderia chamar de *curativa*), encontremos palavras que nos revigorem, que nos preencham, que, nos fazendo pensar, finalmente nos libertem da soci(ansi)edade; algo como mudar o real, que pareceria uma loucura ou uma utopia (caro amigo Sancho!), pode ser tão simples e natural como mudar o nome de uma flor num romance.

Nesse processo, que Mia Couto (2011, p. 100) descreve como a entrada “da luz da poesia na casa do pensamento”, não bastam apenas os esforços do *outro* para que livremos o mundo (e nós mesmos) de suas (e nossas) angústias. A salvação para a Crise da Humanidade, no fim das contas, não virá apenas de fora; é de dentro que temos que forjar as chaves para nos libertar de nossos grilhões. É no recolhimento e na reflexão que fermenta lentamente a cura para o desespero; é na aceitação da eloquência do silêncio que vem o calar dos uivos e dos sussurros.

O sonhar com um depois, tão fundamental para o projeto do realirismo e seu indivíduo do futuro, mostra-se cada vez mais etéreo e fugidio no âmbito da modernidade líquida, à medida que, *sisificamente* carregando nossos pedregosos fardos, percorremos os inclinados e tortuosos caminhos da vida. Mas algo continua a nos mover: parados não ficamos nunca,

mesmo que tenhamos essa impressão. Vamos em direção às coisas sem nome, por conta própria ou levados por uma mão que escreve uma voz que se ouve e aconselha: “Um dia, se não desistirmos, saberemos todos que coisas são estas e a distância que vai das palavras que as tentam explicar, a distância que vai dessas palavras ao ser que as ditas coisas são. Só escrito assim parece complicado”. (Saramago, 2020a, p. 107)

É precisamente à essa “mão que escreve uma voz que se ouve”, presentes já nesta nossa jornada nas epígrafes que abrem os dois capítulos que já galgamos, que dedicarei os próximos dois capítulos: a mão real de um menino chamado José e a voz fictícia de um escrepintor chamado H.

### CAPÍTULO 3

#### A(s) voz(es) narrativa(s) de José Saramago

“O leitor dos meus livros deverá ler  
como se estivesse a ouvir dentro de sua cabeça  
uma voz dizendo o que está escrito”  
(José Saramago)

É famosa a história do funcionário que, por ebriedade ou por mero despeito, acrescentou a jocosa alcunha por que era conhecida uma família na aldeia de Azinhaga do Ribatejo (concelho da Golegã, distrito de Santarém, no centro de Portugal) ao nome da criança que estava a inscrever no mundo dos vivos e dos mortos, ou seja, na Conservatória do Registo Civil. O resultado foi que, nascida aos 16 de novembro de 1922, a pessoa que viria a se chamar simplesmente José de Sousa, tornou-se então José de Sousa Saramago, sendo o acréscimo proveniente de uma corruptela popular da planta *Raphanus raphanistrum*, uma “espécie de erva ruim que nasce espontaneamente nos campos”. (Lopes, 2010, p. 19)

O que é de menor conhecimento geral, no entanto, é o fato de que a mudança no nome permaneceu insuspeita de todo durante sete anos, e só veio a ser descoberta quando a criança seria matriculada na instrução primária, ocasião em que o pai, que também se chamava José de Sousa, teve que igualmente mudar seu nome para poder vencer a suspeita dos inspetores da lei. À época, o pequeno José (ou Zezito, como era chamado) há muito saíra do campo com os pais (seu irmão mais velho, de nome Francisco, já havia falecido inclusive), buscando melhores condições de vida na capital portuguesa, Lisboa.

No entanto, era sempre para a Azinhaga, na casa dos avós maternos Jerónimo e Josefa, que o jovem José retornava durante as férias escolares; e foi lá, entre a terra plana, “lisa como a palma da mão” (Saramago, 2006, p. 10), que ficava entre dois rios (o Almonda e o Tejo), que se deram dois dos seus três primeiros começos, conforme relataria oito décadas depois, na forma que lhe escolheu ou que lhe foi dada (“Disse naquele dia que não nasci para isso, mas isto foi-me dado.” [Saramago, 2013, p. 91]) para desvendar as coisas: a escrita.

No “simples repositório de recordações” que José Saramago, já com 84 anos, resolveu chamar de *As pequenas memórias* (“Sim, as memórias pequenas de quando fui pequeno, simplesmente.” [Saramago, 2006, p. 34]), encontramos seus primeiros cenários (“para a

criança melancólica, para o adolescente contemplativo e não raro triste, estas eram as quatro partes em que o universo se dividia, se não foi cada uma delas o universo inteiro.” [p. 16]), seus duradouros traumas (“Quem pela primeira vez me visita pergunta-me quase sempre se sou cavaleiro, quando a única verdade é andar eu ainda a sofrer dos efeitos da queda de um cavalo que nunca montei. Por fora não se nota, mas a alma anda-me a coxear há setenta anos.” [p. 24]) e, como mencionei acima, o que ele chama de seus (três) começos, valendo a pena, sobre estes últimos, se estender um tanto mais.

Seguindo, então, a lógica ordem dos caminhos, onde os acontecimentos iniciais precedem os finais, tendo, entre si, os meios (ou médios, se preferirem), o ideal é, então, partir do *antes* em direção ao *depois*. Curiosamente (e parece que as curiosidades se multiplicam quando falamos sobre José Saramago), o escritor português subverteu essa máxima organizacional, invertendo a ordem cronológica dos ocorridos e suas respectivas aparições n’*As pequenas memórias*.

Sendo assim, o primeiro começo de Saramago (mas o último a ser narrado no livro) ocorreu quando, junto à fonte da vila, sua mãe, Maria da Piedade, ao ser pedida em namoro por seu pai, o já nomeado e citado José de Sousa, esqueceu, ao voltar à casa, que carregava na cabeça o pote com a água que fora buscar: “Cacos, água derramada, ralhos da minha avó, talvez risos ao conhecer-se a causa do acidente. Pode-se dizer que a minha vida também começou ali, com um cântaro partido” (Saramago, 2006, p. 110).

Trata-se, portanto, do momento em que Saramago considera que passou a existir, ainda que apenas em potencial, visto que demoraria alguns anos até o pequeno José nascer de fato e ter acrescentado ao seu nome o de uma pequena flor rasteira. A recordação é de tal forma impactante para Saramago que a fonte em que os pais se conheceram (tal como a madeleine e o chá de tília foram para Proust) servirá de impulso estético para retratar uma das cenas mais importantes (ainda que sob outras circunstâncias) de um de seus primeiros romances, chamado *Levantado do chão*:

Então desceu Maria Adelaide à fonte, nem sabe por que escolheu este lugar, se como ela própria disse estão de flores cobertos os vales e as colinas, vai pelo fundo caminho entre valados, e até mesmo aqui lhe bastaria estender a mão, porém não o faz, são determinações antigas que estão no sangue, flores só as colhidas neste fresco lugar, fetos abundantes, e mais à frente, num liso chão onde o sol bate, malmequeres do campo, de seu nome mudados desde que António Mau-Tempo os levou a esta sua sobrinha Maria Adelaide no dia do nascimento. (...) Maria Adelaide sentou-se no murete da fonte, como se estivesse à espera de alguém. Tinha o regaço cheio de flores, mas ninguém apareceu. (Saramago, 2020a, pp. 386-387)

Dando continuidade, o segundo começo, e, para não perdermos as contas nem as direções, também a mediana de minha enumeração, dá conta da entrada de José Saramago na vida letrada, e, dessa forma, no mundo das palavras. O gatilho para a recordação desta vez é proveniente de um teste de língua portuguesa, um simples ditado, quando da ida do jovem Zezito, então com sete anos, a uma nova escola em Lisboa:

Logo poucos dias depois de as aulas terem começado, a professora, com o fito de averiguar como andávamos nós de familiaridade com as ciências ortográficas, fez-nos um ditado. Eu tinha então uma caligrafia redonda e escoreita, aprumada, boa para a idade. Ora, aconteceu que o Zezito (não tenho culpa do diminutivo, era assim que a família me chamava, muito pior teria sido se o meu nome fosse Manuel e me tratassem por Nelinho...) cometeu um único erro no ditado, e mesmo assim erro não era bem, se considerarmos que as letras da palavra estavam lá todas, embora trocadas duas delas: em vez de “classe” tinha escrito “calsse”. Excesso de concentração, talvez. E foi aqui, agora que o penso, que a história da minha vida começou. (Saramago, 2006, p. 93, destaques do autor)

Promovido, então, ao primeiro lugar da classe (ou calsse), o jovem Zezito viu-se inundado de uma glória que o maduro José, cinco décadas depois, compararia apenas com as suas maiores conquistas de escritor: “Quando o PEN Clube me atribuiu o seu prémio pelo romance *Levantado do Chão*,<sup>6</sup> contei esta história para assegurar às pessoas presentes que nenhum momento de glória presente ou futura poderia, nem por sombras, comparar-se àquele.” (Saramago, 2006, p. 94)

Por fim, mas não menos importante (há quem, inclusive, diga que o melhor sempre fica guardado à espera do final), trago à colação o último (e, talvez, mais caro) dos começos que Saramago aponta para si: a primeira grande desilusão amorosa. Já às bordas da adolescência, José cruzou o rio com o intuito de ir encontrar, numa festa, a moça por quem estava enamorado; após passar a noite sem conseguir se soltar o bastante para avançar mais do que alguns passos de dança e perceber que seu objeto de desejo estava mais interessada em outros jovens parceiros, foi um cabisbaixo José que voltou, a pé, para casa de seus avós maternos:

Depois de muito caminhar, ainda o amanhecer vinha longe, achei-me no meio do campo com uma barraca feita de ramos e palha, e lá dentro um pedaço de pão de milho bolorento com que pude enganar a fome. Ali dormi. Quando despertei, na primeira claridade da manhã, e saí, esfregando os olhos, para a neblina luminosa que mal deixava ver os campos ao redor, senti dentro de mim, se bem recordo, se não o

---

<sup>6</sup> Há aqui uma provável confusão de José Saramago, pois os dois prêmios que lhe foram atribuídos pelo PEN Clube Português são relativos a *Memorial do convento* (1983) e a *O ano da morte de Ricardo Reis* (1985). A distinção que recebeu *Levantado do chão* foi a do Prémio Cidade de Lisboa, em 1981. Sobre isso, veja-se o site da Fundação Saramago: <<https://www.josesaramago.org/distincoes/>>. Acesso em 04/04/25.

estou a inventar agora, que tinha, finalmente, acabado de nascer. Já era hora. (Saramago, 2006, p. 20)

Se estão lembrados, mencionei que Saramago propositalmente inverteu a ordem dos três começos, sendo o que acabei de relatar o *último*, mas também o *primeiro*. Se os dois outros eventos marcaram, respectivamente, sua entrada no mundo da vida (através do enlace sentimental dos pais) e no das palavras (por meio da glória obtida com o ditado escolar), o último combina ambas as esferas da existência, marcando a entrada de Saramago no mundo do *romance*, entendido o termo nos dois campos semânticos que sua denominação carrega: o do sentimento de enamoramento e o do gênero literário.

O rito de passagem da infância para adolescência, no entanto, somente completar-se-ia a partir de algo que ocorre pouco tempo depois do último (ou primeiro) nascimento que acabamos de acompanhar. Eis como tal episódio é relatado nas derradeiras páginas d'*As pequenas memórias*:

A pouca distância do quintal dos meus avós havia umas ruínas. Era o que restava de umas antigas malhadas de porcos. Chamávamos-lhes as malhadas do Veiga e eu costumava atravessá-las quando queria abreviar o caminho para passar de um olival a outro. Um dia, devia andar pelos meus dezasseis anos, dou com uma mulher lá dentro, de pé, entre a vegetação, comendo as saias, e um homem a abotoar as calças. Virei a cara, segui adiante e fui sentar-me num valado da estrada, a distância, perto de uma oliveira ao pé da qual, dias antes, tinha visto um grande lagarto verde. Passados uns minutos vejo a mulher a atravessar o olival em frente. Quase corria. O homem saiu das ruínas, veio para mim (devia ser um tractorista de passagem na terra, contratado para algum trabalho especial) e sentou-se ao meu lado. “Mulher asseada”, disse. Não respondi. A mulher aparecia e desaparecia entre os troncos das oliveiras, cada vez mais longe. “Disse que você a conhece e que vai avisar o marido.” Tornei a não responder. O homem acendeu um cigarro, soltou duas baforadas, depois deixou-se escorregar do valado e despediu-se: “Adeus.” Eu disse: “Adeus.” A mulher tinha desaparecido de vez. Nunca mais tornei a ver o lagarto verde. (Saramago, 2006, pp. 137-138)

A partir daquele momento, então, a perda da inocência da infância por meio do contato direto com a tentação da vida adulta, catapultou Saramago, finalmente (“Já era hora.” [p. 20]), em direção à adolescência que precederia a maturidade, a partir da qual Saramago passou a (re)criar, no plano da imaginação e com seu olhar de romancista, os lagartos verdes que a criança que trazia e levaria dentro de si já não mais podia ver no mundo.

Há, portanto, a meu ver, uma razão para a inversão dos começos de José Saramago: ao dizer que, dos seus três nascimentos, o primeiro e, logicamente, mais importante dos três, seria aquele onde ele mais estaria consciente, não apenas das próprias ações e sentimentos,

mas também do mundo à sua volta, Saramago demonstra que sua vida começa, de fato, quando consegue perceber a si e ao mundo que o rodeia com um olhar diferente, o olhar de um romancista. É precisamente desse olhar, nascido numa manhã enevoada, mas também junto a uma fonte de águas turvas e numa carteira escolar dupla, que sairão duas vozes: uma que lhe servirá para se comunicar de maneira direta com o mundo, e outra que produzirá os romances que o levarão em direção ao Nobel de Literatura.

É sobre essas vozes que este capítulo tratará.

### **3.1 O homem das três amarguras**

Se o próprio Saramago afirma ter ao menos três começos, posso agora emendar e dizer que também são múltiplos os seus (re)começos. Isso passa não apenas pelas várias profissões que exerceu ao longo da vida (serralheiro mecânico, escriturário, editor, jornalista), mas também pela constante insatisfação com o modo pelo qual se dava sua intermediação com o mundo que lhe rodeava, ou seja, com as suas palavras.

Apesar de 1947 ser o ano que marca o nascimento de sua única filha, chamada Violante, é também a data de sua primeira desilusão literária. *Terra do pecado* era o nome do livro que nunca foi, pode-se assim dizer, de fato seu, mesmo levando sua alcunha na capa (em razão da estranheza do sobrenome, já devidamente apontada, nem sequer se fazia necessária a criação de um pseudônimo). É o que se atesta do “Aviso” que precede o livro, onde o próprio autor se descreve como “um rapaz de vinte e quatro anos, calado, metido consigo, que ganha a vida como praticante de escrita nos serviços administrativos dos Hospitais Cívicos de Lisboa, depois de ter estado a trabalhar durante mais de um ano como aprendiz de serralheria mecânica nas oficinas dos ditos hospitais.” (Saramago, 2010, p. 5)

Esse rapaz, que possuía “poucos livros em casa porque o ordenado é pequeno” e cuja primeira estante “foi uma prateleira interior do guarda-louça familiar”, mas que leu “na Biblioteca Municipal das Galveias, tempos atrás, tudo quanto a sua compreensão logrou alcançar”, vê-se, aos 24 anos, sem compreender muito bem como chegou até esse momento da vida, e igualmente sem saber o que esperar dos anos seguintes, chegando ao ponto de dizer que “pouco mais lhe resta para fazer na vida”, uma vez que estava prestes a ser pai, escrevera um livro e “no tempo em que viveu na aldeia já havia plantado umas quantas árvores.” (Saramago, 2010, p. 5)

No que concerne especificamente ao livro, Saramago demonstra em seu “Aviso” não saber muito bem porque o escrevera. “Supõe-se”, diz ele, “que escreveu este livro porque numa antiga conversa entre amigos, daquelas que têm os adolescentes, falando uns com os outros do que gostariam de ser quando fossem grandes, disse que queria ser escritor” (Saramago, 2010, p. 5). De maneira que, do projeto adolescente ao fascínio de jovem adulto autodidata, a Literatura parece ter conquistado uma parcela de Saramago que precisava de uma via de escape para se manifestar. Apesar de afirmar que não sabia ao certo de onde “lhe veio depois a ideia de escrever a história de uma viúva ribatejana, ele que de Ribatejo saberia alguma coisa, mas de viúvas nada, e menos ainda, se existe o menos que nada, de viúvas novas e proprietárias de bens ao luar” (Saramago, 2010, p. 5), da leitura do livro depreende-se que Saramago claramente utilizou-se de elementos que, se não os conhecia bem, ao menos lhe pareciam familiares (basta lembrar do já mencionado encontro que teve com o casal nas ruínas próximo à casa de seus avós e que lhe marcou a ponto de, como vimos, com ele encerrar sua única autobiografia).

Sobre o produto primeiro dessa manifestação literária, não lhe agradavam nem o título (que por ele seria *A viúva*, mas que o editor achou por bem tornar mais comercialmente chamativo) e nem o conteúdo (uma jovem viúva que vive em meio a uma batalha constante entre seus desejos sexuais reprimidos e a manutenção de uma pretensa imagem respeitosa perante a sociedade tradicional portuguesa), a ponto de o livro não ter sido reeditado por vários anos após sua publicação, razão esta pela qual muitos até hoje nem sequer sabem aquele ter sido seu batismo na escrita ficcional. Tudo indicava a Saramago que seu sonho de ser escritor estava fadado ao fracasso logo na partida: “Realmente, a julgar pela amostra, o futuro não terá muito para oferecer ao autor de *A Viúva*”. (Saramago, 2010, p. 6)

Uma década depois da primeira desilusão literária, o ano de 1953 traz a José Saramago uma nova tentativa e um novo desgosto. Por razões que talvez nunca venhamos a conhecer a fundo, *Claraboia*, seu segundo escrito ficcional, foi rejeitado (ou esquecido). O mistério vem, sobretudo, pelo fato de se tratar de um bom livro (muito mais bem estruturado que *Terra do pecado*, por exemplo), onde Saramago demonstra ter maior familiaridade e proximidade com assunto sobre o qual escreve: a penosa vida citadina numa capital europeia em meados do século XX. Utilizando-se das experiências de sua infância e adolescência, quando mudou-se com os pais para vários endereços diferentes em Lisboa, Saramago constrói um proto-narrador que nos leva a espiar através da abertura superior de um prédio onde habitam famílias bastante diferentes. Tendo sido publicado apenas num longínquo depois, em 2011,

quando o autor já não podia sequer contemplá-lo junto aos seus outros descendentes feitos de palavras (Saramago nos deixara um ano antes), *Claraboia* assumiu então o derradeiro lugar na bem-comportada prole de órfãos arrumada nas estantes, entre os romances, contos, poesias, crônicas, peças teatrais e relatos de viagem que seguiram a sua escrita (e não publicação).

No tempo compreendido entre as duas tentativas romanescas que acabaram em fracasso e a posterior maturação tardia, que viria três décadas depois trazendo em sua esteira o Nobel de Literatura, Saramago aventurou-se em outras formas literárias: tentou trocar a prosa pela poesia, publicando três livros num espaço de nove anos: *Os Poemas Possíveis* (1966), *Provavelmente Alegria* (1970) e *O Ano de 1993* (1975) (sendo possível levantar um debate se este último realmente se enquadra na categoria poesia ou se já seria uma proto-prosa poética).

É essa também a época em que Saramago sai em busca de outras profissões relacionadas às letras: foi editor (tanto de publicações literárias quanto jornalísticas) e tradutor (de obras que iam de Tolstói a Guy de Maupassant, em geral do francês para o português), além de crítico (de cinema, teatro e literatura) e cronista (as crônicas de Saramago foram compiladas em quatro publicações: *Deste Mundo e do Outro* [1971], *A Bagagem do Viajante* [1973], *As Opiniões que o DL Teve* [1974] e *Folhas políticas* [1999]). Essas diversas formas de atuação literárias, pode-se dizer, eram espécies de tentativas de encontrar, na linguagem escrita, uma voz que fosse genuinamente sua, ou, ao menos, uma que lhe parecesse possuir vigor e valor suficientes para ser lida numa obra de maior fôlego como o romance, razão pela qual o hiato romanesco saramaguiano é justamente chamado por Horácio Costa (2020) de “período formativo”.

Ao fim desse processo (forçado prematuramente pela sua demissão do Jornal *Diário de Notícias*, em 1975), a voz ficcional que Saramago encontrou para si era um construto das várias vozes suas que descobriu durante o caminhar na escrita. Da poesia, veio o domínio sobre a língua e a linguagem, numa aproximação ao *outro-que-lê* pautada na cautela, na simplicidade e na gentileza; do teatro, veio a busca pela qualidade oral dos diálogos, não apenas na entonação, mas sobretudo na sobreposição e enlevo das vozes que representam as subjetividades ficcionais; e da crônica veio a digressão sobre o cotidiano, algo que o já citado Horácio Costa (2020, p. 263) vem a chamar de “poética do espaço”, mas que tomo a liberdade de, incluindo o elemento a que a origem etimológica do gênero alude, renomear para *poética do espaço-tempo*, onde se discorre sobre o muito grande (o maiúsculo Histórico), da mesma

forma que sobre o muito pequeno (o minúsculo banal), confundindo-os, invertendo-os ou complementando-os.

Já que mencionei a *voz*, tema central do que vem se construindo até aqui, é hora de finalmente começar a abordá-la, para isso explicando a frase que serve de epígrafe a este capítulo. As palavras proferidas por José Saramago numa entrevista publicada no jornal *Folha de São Paulo*, em 16 de novembro de 1995 (e posteriormente reproduzidas no livro organizado por Fernando Gómez Aguilera em 2010, intitulado *As palavras de Saramago*), trazem, em si, um enigma (ou, ao menos, um questionamento): qual é a voz que se ouve ao ler Saramago? À essa indagação, que parece consequência lógica da reflexão acerca do que disse o autor português sobre a própria escrita, acrescento outra, fruto mais da mente inquieta de um jovem investigador (ou seria de um investigador jovem?) de Literatura Comparada do que da de um exegeta da Análise do Discurso, e que guiará o restante do caminho a ser percorrido: será sempre a mesma voz que se lê em tudo que Saramago escreveu?

Antes, no entanto, de efetivamente falar sobre a voz, é preciso, como manda o rigor científico, estabelecer os parâmetros utilizados para delimitar a investigação; pois, por voz, pode-se entender muito de pouco, como também pode-se inferir pouco de muito. Nesse sentido, tenciono abordá-la (falo, obviamente, da voz) não apenas em seu sentido amplo, qual seja, o de emanção sonora responsável pela representação plena do corpo, como afirma Paul Zumthor (2007, p. 27); mas, também e principalmente, é meu desejo refletir, no espaço que compreende esta seção e a próxima, acerca dos sentidos particulares da voz, voltados estes em especial à teoria da narrativa.

No âmbito da narração, portanto, para Carlos Reis e Ana Cristina Lopes (2007, p. 422), a voz, numa acepção lata, diz respeito ao narrador, “a propósito de toda a manifestação da sua presença observável ao nível do enunciado narrativo, para além da sua primordial função de mediador da história contada”. De maneira que, numa investigação (como esta) sobre a voz de um narrador, deve-se atentar, sobretudo, às “chamadas intrusões do narrador enquanto afloramentos mais ou menos impressivos de uma subjetividade que traduz específicos posicionamentos ideológicos e afectivos com inegáveis repercussões pragmáticas e semânticas”. (Reis; Lopes, 2007, p. 422)

Feita esta ressalva conceitual, e ficando acordado que, no restante do capítulo, quando for mencionada a voz, estarei me referindo à manifestação da subjetividade do autor na escrita, o que, em última instância, (ou seja, no nível narrativo), diz respeito à figura do

narrador dos escritos saramaguianos (ou “mediador da história contada”, como acima dizem Reis e Lopes); cabe, continuo, assumir que não é propriamente da voz de José Saramago que quero lhes falar nestas páginas que se seguem, mas das *vozes*.

Se é seguro dizer que os heterônimos pessoais são exemplares no que diz respeito à multiplicidade da voz narrativa (sendo Álvaro de Campos, Alberto Caeiro, Ricardo Reis e Bernardo Soares os mais conhecidos), também parece ser ponto pacífico que os escritos de José Saramago são sinônimo de unidade. Inúmeras são as pesquisas empreendidas por investigadores e investigadoras acerca da consistência do projeto literário saramaguiano, da coesão entre o cidadão que foi Saramago e o escritor que é (ainda) o único lusófono laureado com o Nobel de Literatura. No entanto, por questões de tempo, espaço e (por que não?) de objetividade investigativa, levantarei, para construir meu argumento, apenas um dos pontos apresentados pela extensa fortuna crítica acerca de José Saramago: o seu *pessimismo*.

No intuito de ilustrar essa questão, trago duas breves citações, sendo a primeira retirada do prefácio à obra *José Saramago: a escrita infinita* (2022). Nele, enquanto prefaciador e organizador da coletânea de textos reunidos para celebrar o centenário saramaguiano, diz Carlos Nogueira que “este volume coletivo desenvolve uma tese tão divulgada quanto ainda não devidamente esclarecida: José Saramago não era otimista em relação à(s) natureza(s) humana(s) e ao devir da História, e a prová-lo temos tanto os seus *depoimentos* quanto a sua *obra literária*” (p. 15). Já a segunda citação, por sua vez, é do livro *Pessoa & Saramago* (2021), onde Miguel Real, sob o ponto de vista da voz narrativa, analisa criticamente a obra daqueles que defende serem os dois grandes escritores portugueses do século XX. Vejamos, então o que diz Real sobre José Saramago: “Enquanto cidadão, face aos contínuos entorses sociais e ambientais a uma escala planetária, Saramago tem uma visão pessimista (ele diria «realista») e, em consequência, porque o escritor assume o cidadão (ou este é um conjunto de que ser escritor é parte), os seus romances desenham uma visão pessimista do futuro e da humanidade”. (p. 203)

Trouxe, então, esses dois trechos de recentes publicações para demonstrar o que afirmei acima sobre ser praticamente unânime, sobretudo no âmbito da crítica literária especializada (mas também no da fruição leiga ou popular, como pude atestar, por meio de entrevistas e conversas, ao longo dos quatro anos da minha investigação), a opinião de que José Saramago, e, por via de consequência, também sua obra, é pessimista acerca da condição humana e de seu futuro. Minha tarefa (ou, ao menos, minha intenção), porém, é a de, trazendo

um novo olhar, acrescentar um pouco de caos a essa ordenação, um pouco de dúvida a essa unanimidade. O que defendo, portanto, parte da premissa de que Saramago não é *uno*, mas *duplo*: uma parte de si é, efetivamente, pessimista, aguda como um cético *Não*, como disseram outros antes de mim;<sup>7</sup> mas possui também Saramago, digo-o eu a partir de agora, outra face sua que é otimista, suave como a esperança que traz um *Sim*.

Diante desta ousada proposta, pergunta-se-me, então: onde estarão os dois Saramagos? Pois bem, passo a esclarecer: começo identificando o primeiro Saramago, o pessimista, nos textos não-literários, como as participações orais nos vários eventos acadêmicos a que foi convidado ao longo dos anos, os ensaios e crônicas que escreveu para jornais e revistas, ou as entradas em seus diários pessoais (os chamados *Cadernos*). Nesses escritos, a que ora passo a me referir como *políticos*, Saramago demonstra um extremo desencanto para com a espécie humana, chegando a defender que são os humanos reais os verdadeiros monstros que deveríamos temer, e não os que encontramos na ficção, seja ela literária ou cinematográfica.

Tal é o teor da mensagem que nos fica ao ouvir as seguintes palavras, proferidas à época do lançamento de *Ensaio sobre a cegueira*, em 1995: “Agora”, diz Saramago (2017c, pp. 34-35), “chegado a estes dias, os meus e os do mundo, vejo-me perante duas probabilidades únicas: ou a Razão, no homem, não tem feito mais do que dormir e engendrar monstros, ou o homem, sendo indubitavelmente um animal entre os animais, é, também o mais irracional de todos” (ou *arracional*, como chegou a dizer em outras oportunidades). “Com grande desgosto”, continua a dizer Saramago, “inclino-me para a segunda hipótese, e não por ser doentamente propenso a filosofias pessimistas e negativistas, mas porque o cenário do mundo, de todos os pontos de vista, me parece uma demonstração clara da irracionalidade humana.” E, por fim, conclui: “O sono da Razão, esse que nos converte em irracionais, fez de cada um de nós um pequeno monstro. De egoísmo, de fria indiferença, de desprezo cruel. O homem, por muito cancro e muita sida, por muita seca e muito terramoto, não tem outro inimigo senão o homem”.

Encaminhando-se à segunda metade da década de 1990 e, portanto, também à segunda fase de sua jornada literária (a da pedra),<sup>8</sup> José Saramago parecia já haver internalizado o que vim apontando até aqui: o “estigma” de pessimista que lhe atribuíam (e continuam a atribuir). No entanto, é interessante perceber que, muito antes dessa f(r)ase que destaquei, Saramago já estava ciente da característica que era atrelada à sua escrita (mesmo que, à época, esta ainda

<sup>7</sup> Ver o ensaio “Formas da negação na ficção histórica de José Saramago”, em Perrone-Moisés (2022).

<sup>8</sup> Sobre as duas fases literárias de José Saramago, ver o que diz o próprio autor em Saramago (2013).

não fosse propriamente romanesca). Tal é o que se pode inferir do texto “As rosas”, publicado no então recém fundado jornal *Extra*, em outubro de 1977, onde Saramago comenta o assunto, sempre com o tom característico de suas crônicas (algo a meio do caminho entre o convictamente amargo e o inocentemente irônico): “Dizem-me amigos de perto e conhecidos de longe: homem, que agressividade, que brusquidão, que pouco jeito para a vida mundana. Eu ouço-os, maravilhado de que em mim se reúnam tantas mostras de mau feitio, deito contas, somo e subtraio, e, porque a paisagem não se modifica com esta aritmética, reincido”. (Saramago, 2022b, p. 53)

A tal ponto chega a reincidência saramaguiana no pessimismo que até o “novo” nome que recebe traz atrelada essa característica. O caso é relatado pelo próprio Saramago na entrada do dia 14 de março de 1997 do quinto volume dos seus *Cadernos de Lanzarote*, quando de sua viagem à China para o lançamento da tradução do *Memorial do convento*:

João Barroso [funcionário da embaixada de Portugal] cumpriu a promessa que havia feito, trouxe-me um nome chinês. Além de Saramago, serei também San Ku, que quer dizer Três Amarguras: amargura (explicou ele) por eu ter de viver num mundo de crueldade, amargura por não o poder mudar, amargura por não ser o homem (completo) que gostaria de ser... Já agora, transcreverei uma parte do escrito que João Barroso me entregou (como uma nova certidão de nascimento), e em que fundamentou a nomeação. Diz ele que o carácter San é um pictograma constituído por três traços horizontais que simbolizam a Terra, o Ser Humano e o Céu, sendo a Terra o elemento Yin (feminino), o Céu o elemento Yang (masculino), e o Ser Humano, entre eles, simultaneamente junção e divisão do masculino e do feminino. Que o carácter Ku significa “amargo”, “dor”, “sofrimento”, “dificuldade”, “estar perturbado”, e é composto por Cao, que quer dizer “erva”, e por Gu, que significa “antigo”, “marcado pela idade”, “envelhecido”. Que no taoísmo e no budismo Zen ou Chan o carácter “erva” é frequentemente usado como nome, e também como símbolo da efemeridade. (Saramago, 2018a, pp. 71-72)

Sendo assim, e assim sendo, são tantos os exemplos da reincidência de que fala Saramago (ou San Ku) alguns parágrafos acima (ou seja, do seu aparente e contumaz pessimismo) que, justamente por sua abundância, atraem o olhar e preenchem completamente a visão de quem os lê de maneira apressada, sendo estendidos, por via de consequência, dos escritos políticos à obra literária ficcional, retomada justamente em 1977 (mesmo ano da publicação do texto “As rosas” que mencionei acima). “Cruzando-se os romances, diários e entrevistas de Saramago”, diz Miguel Real no livro que citei anteriormente (2021, pp 14-15), “constata-se a existência de uma continuidade e uma coerência entre o que diz e o que publica, entre o que escreve na década de 1980 e o que afirma na primeira década do século XXI”. Ou seja, para Real e muitos outros e outras, “existe uma continuidade e uma identidade

autoral mental e estética entre 1974 [ano da Revolução do Cravos, que lhe daria o impulso para retornar ao romance] e 2010 [ano do falecimento de Saramago]”.

No entanto, acerca de tudo que falei até aqui, faço um questionamento (ou vários, se me for permitido): como pode o cidadão pessimista, o homem das três amarguras, capaz de palavras tão duras (“Pois esta palavra esperança, com maiúscula ou sem ela, o melhor é riscá-la do nosso vocabulário. Só os exilados e os desterrados que se conformaram com o desterro e o exílio a devem usar, à falta de melhor”. [Saramago, 2023, p. 147]), também trazer, em si, um escritor que fala tanto da esperança? (“A esperança, só a esperança, nada mais, chega-se a um ponto em que não há mais nada senão ela, é então que descobrimos que ainda temos tudo” [Saramago, 2017b, p. 128]).

Como pode, continuo, esse indivíduo ter criado tanto a horrenda cidade infestada de cegos, quanto o cão que sorve as lágrimas da única pessoa ainda a nela enxergar? Como pode ter ele imaginado uma mulher que tem acesso ao interior profundo e real de todas as coisas, mas que escolhe não investigar o seu amado por dentro? Como pode ter ele concebido alguém capaz de cometer o sacrílego ato da troca de sepulturas num cemitério, simplesmente por ter se apiedado do destino de uma suicida? Se Saramago fosse apenas um escritor pessimista, teriam o elefante Salomão e o cornaca Subhro chegado à Áustria, ainda que Solimão e Fritz? Teria a jangada de pedra se desviado dos Açores, ainda que deixando atrás de si um rasto de desespero? Teria a morte voltado à casa do violoncelista e lá ficado, ainda que isso implicasse na suspensão da finitude?

Meu início de resposta para esses questionamentos é o seguinte: se ouvirmos o que sugere o *Livro dos Conselhos* na memorável epígrafe do *Ensaio sobre a cegueira* (“Se podes olhar, vê. Se podes ver, repara.”), e, com atenção, repararmos no que há nas entrelinhas escritas ao longo de seus 18 romances, poderemos, aos poucos, ter o vislumbre de um outro José Saramago. Foi o que fiz nestes quatro últimos anos, e o que me parece é que, na obra ficcional de Saramago, estamos diante de um duplo seu, alguém que profere uma voz diferente daquela que, segundo o próprio, após deitar contas e encontrar o mesmo resultado, reincide ao se expressar ceticamente nos textos políticos. Por mais que, em diversas oportunidades, tenha Saramago defendido a primazia do autor sobre a figura do narrador,

chegando, até mesmo, a dizer que este último sequer existia,<sup>9</sup> ainda acredito que o narrador saramaguiano existe e tem, inclusive, um nome (ou, ao menos, uma inicial).

### 3.2 O H. duplicado

Por motivos que também fogem à minha compreensão (assim como o caso da recusa de *Claraboia* quando de sua escritura), o *Manual de pintura e caligrafia*, publicado em 1977, é geralmente deixado de lado quando se fala do conjunto da obra ficcional saramaguiana. Digo que tal constatação me impressiona, pois arrisco-me a afirmar que o *Manual* é, efetivamente, a obra mais importante de José Saramago, não apenas porque marca o seu retorno à escrita de romances depois de um hiato de 25 anos, mas também porque nos apresenta H., um pintor de retratos que, esmagado por um peso existencial generalizado ao aproximar-se dos 50 anos, decide enveredar pelo caminho de outra linguagem artística: a escrita.

“Continuarei a pintar o segundo quadro, mas sei que nunca o acabarei”, diz H. no início do *Manual* (Saramago, 2022a, p. 5), e depois continua: “A tentativa falhou, e não há melhor prova dessa derrota, ou falhanço, ou impossibilidade, do que a folha de papel em que começo a escrever”. De maneira que a insatisfação que toma conta de H. acaba por estender-se a todas as esferas de sua vida: indo de uma existência que chama de deserta (“porque a vida é muito mais feita de banalidade, de palidez, de barba mal rapada ou mal crescida, de hálito sem frescura, de cheiro de corpo nem sempre lavado” [p. 19]), passando por uma atividade artística que diz ser medíocre (“Sei muito bem quem sou, um artista de baixa categoria que sabe do seu ofício mas a quem falta génio, sequer talento, que tem não mais que uma habilidade cultivada e que percorre sempre os mesmos sulcos” [p. 20]), até uma relação que classifica de fugaz (“Sabemos ambos, Adelina e eu, que um dia qualquer acabaremos esta relação: só a inércia a faz durar ainda” [p. 44]).

Diante dessa *acídia*, apontada por Horácio Costa em seu já aqui citado estudo (2020, p. 259), mas que poderíamos muito bem atualizar para *depressão*, o *Manual* que lemos é, portanto, uma última tentativa de H. para, usando a primeira pessoa do singular, identificar, elaborar e superar o deserto em que parece ter se transformado sua vida: “olhando-me a mim,

---

<sup>9</sup> “É graças a essa generosa disposição que alguns professores de Letras, em geral, e de Teoria da Literatura, em particular, têm acolhido com simpatia — mas sem que se deixem abalar nas suas certezas científicas — a minha ousada afirmação de que a figura do Narrador não existe, e de que só o Autor exerce função narrativa real na obra de ficção, qualquer que ela seja: romance, conto ou teatro”. (Saramago, 2017c, p. 36)

ou talvez não, não a este rosto marcado já pelas rugas, não a esta mancha indistinta que vista assim faz as vezes de cara, olhando não a mim, digo, mas a qualquer profundo deserto que para trás de mim ou em mim se prolongasse”. (Saramago, 2022a, p. 55)

É H., portanto, o narrador da sua própria jornada em busca de algo que não sabe nomear, mas que a escrita parece suprir aos poucos, até que, supostamente, não venha a ser mais necessária: “Esta escrita vai terminar”, diz H. numa das últimas páginas do *Manual* (Saramago, 2022a, p. 268), “Durou o tempo que era necessário para se acabar um homem e começar outro. Importava que ficasse registado o rosto que ainda é, e se apontassem as primeiras feições do que nasce”. No entanto, apesar da decisão tomada, na última linha do romance (já mencionada, se estão lembrados, em meus Primeiros Dizeres), em meio à felicidade pela eclosão da Revolução dos Cravos e pelo fim da ditadura que assolava Portugal, H. promete a M. (sua recém encontrada companheira de vida e de luta) mostrar-lhe uns papéis, umas coisas escritas, que são, na verdade, o próprio *Manual*, que então se encerra.

Acredito que, após a leitura de M. do que lhe mostrou H., este, na verdade, não parou de escrever, transformando aquilo que teria um ponto derradeiro numa escrita infinita, distribuída ao longo de 15 outros livros. Para embasar esta minha hipótese, apresento, em resumo, três evidências: a primeira é a de que o *Manual de pintura e caligrafia* é o único dos romances de José Saramago narrado em primeira pessoa do singular, sendo todos os outros alternados entre a terceira pessoa (na mediação da história contada) e a primeira pessoa do plural (nas intrusões do narrador, para usar as expressões de Reis e Lopes que destaquei na seção anterior).

É justamente através dessas intrusões narrativas que H. se faz notar nos outros romances saramaguianos, passando de um pesado e deserto *eu*, a um líquido e leve *nós*. A atividade empreendida por H. no *Manual*, essa espécie de perambulação caligráfica que vai do presente (onde ele descreve seus longos passeios noturnos por Lisboa), passa por um reencontro com o passado (através de recordações artísticas de uma viagem sua à Itália), até questionar sobre o futuro (principalmente à medida que o deserto interior parece soterrá-lo), mostra-se como uma escrita de si, ou, se preferirmos, uma escrita “de crise” (Costa, 2020, p. 249), onde a mudança de linguagem, a mudança de olhar, representa a busca, no deserto, pela leveza da própria voz, perdida em meio ao peso da multidão. Essa mudança do singular para o plural não está apenas no encontro de si e do outro que a jornada do *escrepintor* (forma como o próprio H. se autodenomina [p. 166]) lhe proporcionou, mas está, também, na constatação

minha de que a sua voz narra não apenas o *Manual*, mas todos os outros romances posteriores de José Saramago.

O que nos traz à minha segunda evidência: no *Manual*, em certos pensamentos fugidios de H., bem como em algumas situações pelas quais passa, já podem ser encontradas pequenas fagulhas, embrionárias, do que viria a ser desenvolvido posteriormente, seja enquanto enredo geral, seja enquanto episódio específico, na escrita que ia se aprimorando à medida que o novo ofício da caligrafia era praticado. Cito, como exemplo, que a saga dos trabalhadores do Alentejo, que se tornaria o *Levantado do chão* (Saramago, 2020a, pp. 355 e ss), é contada a H. por M., numa conversa, próxima ao fim do *Manual* (Saramago, 2022a, p. 166), acerca das ações de resistência do povo português. A este, acrescento outro exemplo: a ideia desenvolvida por Cipriano Algor, em *A caverna* (Saramago, 2020b, p. 85), de que não possuímos apenas um cérebro, mas vários, espalhados pelo corpo e inclusive nas mãos, já aparece no *Manual* (Saramago, 2022a, p. 206), refletindo, assim, um posicionamento ideológico e afetivo que o próprio Saramago assumia sobre o fazer artístico e que vem, por sua vez, justificar o título atribuído ao seu exercício de caligrafia:

E quando (indo procurar auxílio a uma duvidosa, ou pelo menos problemática, correspondência das artes) me atrevo a observar que entre um quadro e a pessoa que o contempla não há outra mediação que não seja a do pintor, e que não é possível localizar uma figura de narrador na *Guernica* ou na *Ronda da Noite*, respondem-me que, sendo as artes distintas, distintas também teriam de ser as regras que as definem e as leis que as governam. Esta resposta parece querer ignorar o facto, a meu ver fundamental, de que não há, objectivamente, nenhuma essencial diferença entre a mão que encaminha o pincel ou o vaporizador sobre o suporte e a mão que desenha as letras no papel ou as faz aparecer no mostrador do computador, que uma e outra são, com adestramento e eficácia semelhantes, prolongamentos de um cérebro e de uma consciência, mãos que são, uma e outra, ferramentas mecânicas e sensitivas capazes de composições e ordenações, sem mais barreiras ou intermediários que os da fisiologia e da psicologia. (Saramago, 2017c, pp. 36-37)

Por fim, a terceira e última evidência que lhes apresento, também relacionada às duas anteriores, diz respeito ao fato de que, em uma medida ou outra, já está presente, no *Manual*, grande parte do que a crítica especializada atribui de original e característico à escrita ficcional saramaguiana (oralidade, digressão, uso de alegorias e ditos populares), algo que o próprio Saramago denominaria, posteriormente, de *homerização do romance* (2018a, pp. 212-213), conceito básico (e ao qual voltarei mais adiante) para se compreender a visão saramaguiana de que a Literatura, tendo o romance como seu instrumento maior (2018a, p. 211), seria o lugar adequado para se tentar dizer tudo sobre o mundo e aqueles que o habitam, ou seja, sobre nós. (*apud* Reis, 2018, p. 122)

Nessa perspectiva, o *Manual* “funciona como um cadinho no qual todo o percurso textual que o escritor acumulara até então se reflete” (Costa, 2020, p. 245), ou seja, é nesse estuário em forma de livro que vêm desembocar os afluentes navegados por Saramago em lenta, porém acidentada corrente, entremeada aqui e ali por corredeiras. A busca de H. por uma nova forma de expressão artística (e, por via de consequência, de apreensão do mundo) reflete a busca do próprio Saramago por suas palavras diante das silenciosas insatisfações literárias pessoais e das opressoras amarguras do mundo. O que começa como um retrato de crise passa a ser uma escrita de (re)descoberta, e, com a chegada do amor (na figura de M., para H., e de Pilar del Rio para Saramago) termina numa forma até então sem nome, mas grávida de esperança. O resultado é que, na mútua busca pela beleveza discursiva das coisas, há o encontro de ambos no realirismo.

De maneira que a hipótese que levanto, a partir das três evidências que apontei acima, não é a de que seja H. um possível heterônimo de Saramago, mas sim, seu *duplo*, nos termos apresentados por Gaston Bachelard em *A poética do devaneio* (2018). Ao refletir acerca do estado onírico necessário para se produzir uma obra de arte (em específico, uma obra literária), diz Bachelard (2018, pp. 75-76) que o devaneio, ou o sonhar desperto, transporta o sonhador para outro mundo, e o faz diferente dele mesmo; no entanto, e paradoxalmente, esse outro é ainda ele mesmo, sendo apenas seu duplo. Penso que, na tentativa de novamente escrever romances, José Saramago teve que desenvolver uma nova voz, que se manifesta através de um duplo seu, identificado na personagem H.

Não se trata, a meu ver, tão somente de um “ventriloquismo narrativo” (“Explicando em primeira instância: o prosador fala pelos outros, há necessariamente uma substância ventríloqua na sua linguagem” [Tezza, 2012, p. 20]) que, por sua vez, transformaria o romance numa espécie de teatro de bonecos (“o narrador é um títere do autor. Quem existe é o autor, o operário da obra que fala o que quer pela boca de quem quer” [Saramago *apud* Real, 2021, p. 202]); mas, antes, trata-se da oportunidade de, numa representação estética, dar vazão a algo que, em suas manifestações cotidianas, de cidadão, Saramago talvez não se sentisse confortável ou, até mesmo, capaz.

No entanto, uma vez que a Literatura é tanto travessia (ou seja, o movimento de chegar ao outro), quanto lugar (ou seja, *por onde* se chega ao outro), o duplo saramaguiano acabou também influenciando o original, e os limites estabelecidos entre criador e criatura foram sendo confundidos. Sobre isso, o próprio Saramago se manifestou em seu discurso de

recebimento do Nobel: “Em certo sentido poder-se-á mesmo dizer que, letra a letra, palavra a palavra, página a página, livro a livro, tenho vindo, sucessivamente, a implantar no homem que fui as personagens que criei”. E, para arrematar, completa: “Creio que, sem elas, não seria a pessoa que hoje sou, sem elas talvez a minha vida não tivesse logrado ser mais do que um esboço impreciso, uma promessa como tantas outras que de promessas não conseguiram passar, a existência de alguém que talvez pudesse ter sido e afinal não tinha chegado a ser”. (Saramago, 2018b, p. 232)

É perceptível, portanto, que, enquanto repercussão pragmática e semântica (novamente para resgatar a definição de Reis e Lopes), Saramago se viu invadido e influenciado pelas personagens que criou e pela voz que de si extraiu para contar as histórias delas. Deve ressaltar-se, porém, que a invasão foi levada a cabo por todas elas: as pessimistas, as mesquinhas, as cruéis; mas, também e, principalmente, as que inoculam esperança, seja pela inocência que apresentam diante do mundo, seja pela bondade com que se portam para com o outro. Como mencionou Saramago em outra oportunidade, comentando uma famosa frase de Gustave Flaubert (“*Madame Bovary c’est moi*” [Madame Bovary sou eu]): “faltou a Flaubert acrescentar que ele era também o marido e os amantes de Emma, que era a casa e a rua, que era a cidade e todos quantos, de todas as condições e idades, nela viviam, casa, rua e cidade reais ou imaginadas, tanto faz”. E acrescenta, a título de conclusão: “Também eu, ainda que sendo tão pouca coisa em comparação, sou a Blimunda e o Baltasar de Memorial do Convento, e em O Evangelho Segundo Jesus Cristo não sou apenas Jesus e Maria Madalena, ou José e Maria, porque sou também o Deus e Diabo que lá estão”. (Saramago, 1997, p. 41)

É por isso que, para finalizar este capítulo, retomo a já citada crônica “As rosas”. Nela, se estão lembrados, Saramago falava sobre o seu “mau feitio”, a sua turrice, tentando justificar a acidez de suas palavras dando conta de que apenas relatava o real: “Cada um não é para o que os outros dizem que nasceu, mas sim o que pôde, soube e quis escolher. O campo que arroteei é este, esta a enxada. Se ao puxá-la vem bicho ou raiz podre, a culpa não é do cavador”. No entanto, logo depois da justificativa, vem o que mais me interessa desta crônica: “Mas lá cai o momento em que por ser meio-dia chegado ou por alarido circundante, se interrompe a cava para ir ao jardim”. (Saramago, 2022b, p. 53)

É nesta ida ao jardim, me parece, que está inserida a escrita ficcional saramaguiana. Entre criar personagens, sonhar novas vozes e depois por elas ser contaminado, José Saramago navega pelo grande oceano do pessimismo, passando por entre pequenos

arquipélagos de esperança, ainda que estes últimos precisem, inicialmente, partir de outra voz, num impulso puramente estético-literário. Isso faz-me recordar que, certa vez, escutei uma frase que muito me marcou, mas que, infelizmente, nunca consegui confirmar a autoria: “na falta do amor, inventa-se um”. Não foi este o caso de Saramago, pois, como bem sabemos, encontrou ele o amor (ou terá sido o amor que o encontrou?) na pessoa de Pilar del Rio; para ele, portanto, poderíamos alterar a frase, passando a dizer: “na falta de esperança, escreve-se uma; mas, com outra voz, para que a ouça também quem a põe no papel”.

Todo esse processo que descrevi até aqui, que vai da soci(ansi)idade à voz narrativa de José Saramago, ficará mais claro no próximo (e último) capítulo, onde demonstrarei de forma concreta onde e como estão presentes as Poéticas do Estado de Urgência e o Realirismo na obra ficcional saramaguiana, para isso analisando quatro de seus romances: *A jangada de pedra*, *Ensaio sobre a cegueira*, *Ensaio sobre a lucidez* e *As intermitências da morte*.

## CAPÍTULO 4

### Os quatro caminhos da perda

“O mundo está todo aqui dentro”  
(*Ensaio sobre a cegueira*, José Saramago)

“no luminoso fundo dos poços,  
que é onde melhor se percebe  
a altura a que está o céu”  
(*As intermitências da morte*, José Saramago)

“somos uma pequena e trémula chama  
que a cada instante ameaça apagar-se,  
e temos medo, acima de tudo temos medo”  
(*Ensaio sobre a lucidez*, José Saramago)

“queremos dizer amor e não nos chega a língua,  
queremos dizer quero e dizemos não posso,  
queremos pronunciar a palavra final  
e percebemos que já tínhamos voltado ao princípio.”  
(*A jangada de pedra*, José Saramago)

Como já espero ter ficado claro, as duas últimas etapas desta minha jornada são sobre José Saramago: uma sobre sua voz, outra sobre sua obra. Se, no capítulo anterior, embarquei numa elucubração, falando sobre uma possível origem para o narrador ficcional saramaguiano, que me parece ser mais esperançoso que o próprio autor, no presente capítulo tentarei demonstrar de forma mais clara e concreta de que maneiras Saramago se utiliza de sua voz narrativa para estabelecer uma relação diferente com o mundo, relação esta que se manifesta no âmbito das Poéticas do Estado de Urgência e através do lugar literário que é o Realirismo. Para tanto, como também adiantei ao final do terceiro capítulo, farei recortes de quatro romances saramaguianos, buscando enredá-los em um fio narrativo comum: o da perda.

José Saramago pode não ter vivido a era do Instagram e do TikTok, ou da IA generativa e dos bebês *reborn*, uma vez que morreu em 2010, mas certamente possuía uma visão mais ampla do futuro que se preparava para a humanidade, baseada principalmente no

que viu e ouviu ao longo do século XX. Prenunciando, em seus livros, como o mundo iria desgastar a estátua que parecemos ser, tornando-a esponjosa e levando-nos em direção à pedra que, no fundo, somos nós, Saramago testemunhou, presencialmente no mundo e virtualmente na escrita, um processo que o poeta polonês Czesław Miłosz chama de *desintegração*.

Durante suas *Norton Lectures* (ocorridas quatro anos antes de estas [não] receberem o já várias vezes aqui citado Italo Calvino), Miłosz (2012, p. 113) define o processo de desintegração humana como o “desmoronamento de todas as noções e critérios correntes”, quando a ordem em que as pessoas costumam viver pode deixar de existir, uma ocorrência rara e característica apenas dos períodos mais tempestuosos da história. Nesses particulares estados de emergência que levam uma coletividade humana à desintegração, seja “uma guerra, o governo do terror ou catástrofes naturais”, Miłosz diz que uma “hierarquia de necessidades está inscrita na própria realidade”. De modo que “satisfazer a fome, então, é mais importante do que a sensibilidade do palato a estas ou aquelas comidas; o mais simples ato de bondade humana em face do próximo adquire maior significado do que o refinamento do espírito de alguém.” (Miłosz, 2012, p. 111)

Acredito, pois (e pretendo demonstrá-lo nas páginas a seguir), que o processo de desintegração humana descrito por Czesław Miłosz é exatamente o que se pode encontrar nos livros de José Saramago sobre os quais falarei. As situações excepcionais e fantásticas que lhes servem de enredos são, enquanto exercícios de imaginação levados às últimas consequências, manifestações claras de estados de emergência, mas que trazem, em suas entrelinhas, o perene estado de urgência em que hoje vivemos, refletindo, portanto, o mundo que Saramago viu no passado, estava vendo no presente, e imaginava que poderia ser visto no futuro.

Nas quatro histórias sobre as quais nos deteremos a partir de agora, as *peças de livro* (expressão que Saramago adota para falar de suas personagens)<sup>10</sup> vão perdendo, aos poucos, algo que as caracteriza como seres humanos (*identidade, percepção, autonomia, finitude*), mas, em contrapartida, ao longo de suas jornadas elas também *ganham* algo que lhes devolve essa mesma humanidade (*a esperança*). O curioso é que, junto das peças de livro, nós, que as lemos, também passamos pelo mesmo processo: perdemos a fé na humanidade à medida

---

<sup>10</sup> “Disse Raimundo Silva, como se respondesse a uma observação feita em voz alta, não creio que se possa chamar-lhes personagens, **Pessoas de livro são personagens**, contrapôs Maria Sara, Vejo-os antes como se pertencessem a um escalão intermédio, diferentemente livres, em relação ao qual não fizesse sentido falar nem da lógica da personagem nem da necessidade contingente da pessoa”. (Saramago, 2017c, pp. 292-293, destaque meu)

que os acontecimentos ficcionais se desdobram, nos relembrando das constantes e (aparentemente) insolúveis angústias com que o tempo presente nos aflige (eis as Poéticas do Estado de Urgência); mas, ao mesmo tempo, na beleveza discursiva das coisas que o Realismo permite que se vislumbre por entre as linhas que maculam o branco do papel (ou da tela), redescobrimos nossa condição humana e a esperança de seu florescimento.

#### 4.1 *A jangada de pedra e a perda da identidade*

À época da publicação de *A jangada de pedra*, em 1986, três dos romances anteriores de José Saramago (todos escritos na primeira metade da década de 1980) já o tornavam conhecido em Portugal. No entanto, se em *Levantado do chão*, *Memorial do convento* e *O ano da morte de Ricardo Reis* Saramago usou a História de Portugal para falar, por exemplo, das lutas que o povo português enfrentou durante a ditadura que durou mais de 40 anos, em *A jangada de pedra* o escritor aproveitou um acontecimento extraordinário (mas não impossível, pelo menos para uma mente aberta e curiosa como a dele) para falar das lutas que cada ser humano do planeta (sobretudo quem habitava o Velho Continente) enfrentava nos últimos estágios do que ficou conhecido como Guerra Fria.

Quando a Península Ibérica inexplicavelmente separa-se do restante da Europa na altura dos Pireneus e começa a vagar em direção ao Ocidente, com ela vão portugueses e espanhóis, povos que, se antes, quando estacionários, já não contavam com uma atenção europeia maior do que a de ser o destino turístico para os mais abastados em férias, agora, à deriva, têm de encontrar meios alternativos para, caso queiram continuar independentes, se inserirem novamente na política e na economia globais.

Como é de praxe nos romances saramaguianos, ponto ao qual tomarei a liberdade de repetidamente retornar ao longo deste capítulo (peço desculpas antecipadas), a situação extrema (para não utilizar o termo *fantástica*) será retratada por dois ângulos, aos quais irei me referir utilizando termos cinematográficos: o primeiro, que chamarei de *plongée* (fazendo referência ao momento em que a câmera enquadra a cena de cima para baixo), dá-nos a visão do alto escalão institucional, seja ele governamental (os ministérios e os aparatos policiais) ou social (os meios de comunicação e a Igreja), dando conta das medidas (se ainda se recordam do conceito de emergência que apresentei no Capítulo 1) cuja implementação acredita-se necessária para que a situação excepcional possa ser sanada e transformada o mais breve possível em normalidade; por outro lado, há o segundo ângulo, o *contra-plongée*, que irá

mover em 180 graus a câmera através da qual acompanhamos a narrativa, fazendo com que agora nossa visão enxergue de baixo para cima, ou seja, sob a perspectiva dos cidadãos comuns que são as personagens principais (mas que também somos cada um de nós que as leem), promovendo assim uma outra forma de se narrar a História (ainda que ficcional), que é mais uma característica marcante da escrita saramaguiana.

De maneira que esse cenário (para continuar nas expressões cinematográficas, ou, quem sabe, teatrais), que mistura a ficção dos errantes ibéricos na jangada de pedra com a realidade vivida pelos europeus durante a segunda metade do século XX e que destaca sobretudo as incertezas sobre o futuro da humanidade (se é que haveria/há algum), ecoa através do espaço-tempo, devido à globalização neoliberal, e conversa diretamente com quem lê o romance, mesmo 40 anos depois de sua publicação e em um continente diverso do europeu. As pessoas de então (na ficção e na realidade) permaneciam em constante estado de urgência, ou seja, em constante medo, não necessariamente da iminência de um evento extraordinário (que, no caso do romance, já havia ocorrido), mas em preparação para o advento de algo que pudesse lhes causar (mais) sofrimento.

Entre o questionamento do absurdo da situação e a necessidade de seguir em frente, os três homens (Joaquim Sassa, José Anaiço e Pedro Orce), as duas mulheres (Joana Carda e Maria Guavaira) e o cão Argent (já que, na obra saramaguiana, os cães merecem sempre ao menos um parêntese), as pessoas de livro que acompanhamos mais intimamente ao longo do romance (com a câmera por sobre seus ombros, se preferirem retomar as associações cinematográficas) mudaram mesmo sem perceberem, assim como as águas que a jangada de pedra ia singrando à medida que avançava. Atormentadas até pelas angústias que as banalidades da própria vida pressupõem, elas (falo agora das pessoas, unicamente, e não mais das águas) iniciam um verdadeiro processo de desintegração; ou seja, pouco a pouco, vão perdendo algo que, mesmo sem se darem conta anteriormente, sempre caracterizou-as como humanas, seja no mais íntimo de seus pensamentos, seja junto ao senso comum: sua *identidade*.

“[D]e futuro lembrem-se”, diz o narrador saramaguiano em dado momento, “do vexame que é ir uma pessoa ao mapa ver se está lá o lugar onde veio ao mundo e encontrar um espaço em branco, vazio, desta maneira é que se têm gerado gravíssimos problemas de identidade pessoal e nacional” (Saramago, 2017b, p. 66); o que nos leva a refletir que o ato de questionar de onde se vem e para onde se vai, de lutar contra os determinismos lexicais

(entendidos aqui não necessariamente como apenas linguísticos, mas como algo culturalmente herdado) e as imposições sociais, faz com que desçamos ao fundo de nós mesmos, ao centro da pedra, em busca de uma autêntica identidade. Acabei de escrever “ao centro da pedra”, referindo-me ao mergulho interior que se faz durante o processo de desintegração por que passamos nós durante situações extremas, e não foi mera coincidência o termo remeter às duas já mencionadas fases da escrita de José Saramago (a da estátua e a da pedra, para os que não se recordam).

Apesar de *A jangada de pedra* ser da primeira fase (ou seja, a da estátua), o mineral em estado bruto encontra-se presente não apenas no seu título, mas também no precoce (muito embora já evidente) movimento de, “no mais profundo de nós mesmos”, questionar “o quê e quem somos. E para quê” (Saramago, 2013, p. 43). De maneira que, na alternância de enquadramentos do romance à medida que a narrativa se desenrola, ou seja, da sucessiva passagem de um *plongée* (que mostra como o mundo reage ao indivíduo) para um *contra-plongée* (que retrata como o indivíduo reage ao mundo), não estamos mais diante de professores, farmacêuticos, ajudantes de escritório, secretárias, esposas ou viúvas; não vemos mais, sequer, portugueses, espanhóis ou europeus; o que vislumbramos são, pura e simplesmente, seres humanos, perdidos, sem chão, querendo encontrar a si e aos outros, e falhando (na maioria das vezes) miseravelmente durante a busca.

Mas não é apenas no imaginário que podemos encontrar esses indivíduos sem chão e sem mundo, que não localizam nos mapas e nos nomes suas ancestralidades ou algum local que possam vir a chamar de *casa*, pois também na realidade eles estão (e, talvez, sempre estiveram) presentes. É precisamente essa noção o que leva Peter Sloterdijk (2002) a fazer um paralelo entre o que escreveu o filósofo Günther Anders (2022) sobre as pessoas do pós-Segunda Guerra Mundial e a situação psicológica do cidadão europeu após a queda do Muro de Berlim (evento que ocorre apenas três anos depois da publicação do livro de Saramago). “Uma vala”, diz Sloterdijk (2002, p. 22), “parecia separar para sempre os indivíduos de suas tarefas ordinárias, e somente por um salto absurdo as pessoas – que, apesar de tudo, queriam voltar a ser úteis – podiam alcançar a terra firme do trabalho em um projeto concreto.”

Para Sloterdijk (2002, p. 42), portanto, desde o fim da Segunda Guerra, e durante toda a chamada Guerra Fria, o ser humano passou a “buscar a salvação atirando-se a uma tarefa”, tentando reencontrar sua *identidade*, e, assim, sua humanidade. Em virtude disso, ainda

segundo o pensador alemão, cria-se um *vácuo ideológico*, onde as “orientações políticas são substituídas por caprichosas problemáticas de difusão de identidade”, o que faz com que só possa se pensar a Europa como “a unidade de suas diferenças” ou como o “conjunto de suas contradições”. Por esse ponto de vista, a problemática situação psicossocial europeia que Peter Sloterdijk descreve encaixa perfeitamente na que José Saramago retrata em seu romance, escrito quase uma década antes: a inusitada tarefa a que as personagens se atiram (atravessar Portugal e Espanha, primeiro para ver a Península afastar-se da Europa, e depois para abrigar-se da iminente colisão com os Açores) constitui-se como o “salto absurdo” necessário para o redescobrimento de si e do outro, numa atitude de (re)afirmação identitária.

A “vala” de que fala Sloterdijk, que separa os indivíduos de suas vidas anteriores e na qual se depositam os sonhos que não fazem mais sentido serem sonhados com o advento da “nova normalidade”, também está presente em *A jangada de pedra*, e não apenas figurativamente (ainda que com outras proporções, volumes e profundidades). Quando, no início do romance, Joana Carda faz um risco no chão com uma vara de negrilho (ao qual ela posteriormente leva os companheiros de viagem para mostrar que este, por mais que se tente, não se apaga ou deforma), o que se estabelece é uma divisão entre identidades, tanto pessoais (como é o caso de quando a personagem faz referência à sua vida junto ao ex-marido [Saramago, 2017b, p. 140]) quanto coletivas (que é o ponto em questão: dos indivíduos agrupados, porém sem rumo definido).

De maneira que o risco de Joana Carda tem, então, uma dupla significação: representa, primeiramente, um fenômeno que chamo de *companheirismo do fim do mundo*, ao qual retornarei posteriormente nos últimos dizeres desta tese, mas que por ora basta definir como um sentimento de solidariedade que se instaura durante o processo de desintegração sobre o qual venho falando até aqui; mas significa também, e é o ponto sobre o qual gostaria de me estender por agora, a separação entre um *antes* e um *depois* identitário, ou seja, o estar do *lado de cá* ou do *lado de lá* do risco.

Como primeiro exemplo dessa separação, trago novamente Joana Carda, agora não mais em conselho de viagem com todos os membros da comitiva (como ocorreu no caso do inexplicável risco no chão), mas em íntima conversa somente com seu recém descoberto par José Anaiço, e que em decorrência da análise que se fará adiante, vale a pena citar de forma completa:

Em tempos passados a família *tinha* o apelido de Cardo, mas a uma avó que depois de lhe morrer o marido ficou com a família à custa começaram-lhe a dar o nome de

Carda, tinha merecido bem o seu próprio nome de mulher, Julguei que fosses carda de prego, Agora já podia ser, e outra coisa, uma vez fui procurar-me ao dicionário e vi que carda era também um instrumento de dilacerar as carnes, pobres mártires, esfolados, queimados, degolados, cardados, É isso que me espera, Se eu **voltasse** ao nome de cardo não ganharias com a troca, Sempre picarás, Não, eu não **sou** o nome que **tenho**, Quem és, então, **Eu**. (Saramago, 2017b, p. 150, destaques meus)

Com o intuito de (tentar) explicar a origem de seu sobrenome, algo que se mostra muito corriqueiro no processo de se fazer conhecer por alguém, Joana Carda acaba na verdade fazendo algo muito mais profundo: um exercício de inquirição interior que traz como consequência a definição de um (novo) *eu* para si. A utilização de dois tempos verbais, primeiro no passado (*tinha, voltasse*) e depois no presente (*sou, tenho*), denota muito claramente a separação entre duas situações da personagem, ou melhor, a passagem de uma à outra, dando conta de que o *eu que é agora* não voltará a ser o *eu que antes tenha sido*. No entanto, a certeza com que Joana Carda profere o *Eu* final não quer dizer que sua crise identitária esteja resolvida, ou sequer perto do fim, uma vez que o *antes* não permanecer no *agora* não significa necessariamente que se tenha uma clareza sobre o que será o *depois*.

Sobre isso, basta pensarmos, desta feita num nível que vai além das personagens individualizadas, no interessante evento que é narrado logo na sequência da conversa entre Joana Carda e José Anaiço comentada acima. Falo, agora, da crise identitária coletiva que se instaura no restante do continente europeu após a separação da Península Ibérica e que começa com a escrita, numa parede qualquer, de uma simples frase em francês: *Nous aussi, nous sommes ibériques* [Nós também somos ibéricos] (Saramago, 2017b, p. 153). A declaração, que o narrador não precisa se foi escrita na própria França ou em outro país francófono europeu, por despertar e nomear um sentimento que até então permanecia dormente, mas que dá a entender que se fazia presente entre os “inconformes e os desassossegados” de toda a Europa, rompe as delimitações materiais do local de origem e aparece então “nas fachadas dos grandes edifícios, nos frontões, no asfalto das ruas, nos corredores do metropolitano, nas pontes e viadutos”, até o ponto de alastrar-se por vários países do continente, sempre expressa nas suas diversas línguas.

Dessa situação, podemos retirar a percepção não apenas de mais uma característica muito marcante da escrita saramaguiana, a enumeração (ou seja, a criação de extensas listas),<sup>11</sup> mas também outro efeito da crise identitária que vim descrevendo. Se Joana Carda (e,

---

<sup>11</sup> Como outros exemplos da referida característica tem-se: a enumeração dos nomes dos trabalhadores em ordem alfabética que aparece no *Memorial do Convento* (pp. 269-270), a longa sequência dos martírios a que os cristãos

assim como ela, os outros integrantes do grupo que cruza a Península, primeiro de carro e depois de galera) padece de uma necessidade de buscar um outro *eu* que vá além de seu nome, também os europeus, diante da absurda situação, buscam encontrar outras identidades coletivas que vão além de suas nacionalidades. É por isso que, “[d]a noite para o dia a Europa apareceu coberta destas inscrições”, e aquilo que “ao princípio talvez não tivesse passado de um mero e impotente desabafo de sonhador, foi alastrando até tornar-se grito, protesto, manifestação de rua” (Saramago, 2017b, p. 154).

Claro está, no entanto, que diante dessas manifestações as reações institucionais, tanto sociais quanto governamentais (ambas sendo narradas, obviamente, em *plongée*), não seriam de recepcionar a angústia dos “inconformes e desassossegados”, mas de reprimi-la:

Uma acção de contrafogo decidida pelos governos europeus consistiu em organizar debates e mesas-redondas na televisão, com a principal participação de pessoas que tinham fugido da península quando a ruptura se consumou e tornou irreversível, não aquelas que lá tinham estado como turistas e que, coitadas, não tinham ganho para o susto, mas os naturais propriamente ditos, aqueles que, apesar dos apertados laços da tradição e da cultura, da propriedade e do poder, tinham virado as costas ao desvario geológico e escolhido a estabilidade física do continente. Essas pessoas traçaram o negro quadro das realidades ibéricas, deram conselhos, com muita caridade e conhecimento de causa, aos irrequietos que imprudentemente estavam a pôr em perigo a identidade europeia, e concluíram a sua intervenção no debate com uma frase definitiva, olhos nos olhos do espectador, em atitude de grande franqueza, Faça como eu, escolha a Europa. (Saramago, 2017b, p. 154)

Escolher a Europa, portanto, seria admitir que a separação entre a Península e o Continente sempre esteve lá. Basta lembrar, por exemplo, de quando, no início do romance, relata-se que um “arrepio de medo” perpassou a Península, mas também a “próxima Europa” (p. 28), o que denuncia justamente que ambas (península e Europa), apesar de fisicamente ainda unidas, na realidade encontravam-se política e economicamente apartadas antes mesmo do aparecimento da rachadura que daria início aos insólitos acontecimentos que vimos comentando até aqui. É também possível, então, fazer uma associação entre o ficcional movimento de identidade transibérica retratado no romance e o que Peter Sloterdijk (2002, p. 79) apregoa sobre o necessário despertar real da Europa, não enquanto continente imperialista (como o fora até então), mas como berço de sonhos lúcidos de uma nova união sociopolítica, no sentido de que a “nova política começa, para nós, com a arte de criar palavras que, a bordo da realidade, permitam descortinar o horizonte.”

---

seriam submetidos narrada por Deus no *Evangelho segundo Jesus Cristo* (pp. 379-383), as atrações que Cipriano Algor encontra ao ir morar no Centro em *A caverna* (p. 317).

Não é à toa que, por duas vezes, o narrador saramaguiano chame a história que conta de *verdadeira*: “É tempo de explicar que quanto aqui se diz ou venha a dizer é verdade pura e pode ser comprovado em qualquer mapa” (p. 28); e “Aqui teria cabimento a lamentação primeira de não ser libreto de ópera este verídico relato” (p. 33). Os horizontes que José Saramago pretende descortinar, através da manipulação de elementos e angústias que o rodeavam enquanto cidadão do mundo (as Poéticas do Estado de Urgência), utilizando-se de uma outra voz e em um idioma particular (o Realirismo), são exercícios de imaginação, por óbvio, mas que podem ter utilidades práticas muito palpáveis. Talvez a mais importante que posso apontar no momento é justamente o fio que vai nos conduzir adiante em nossa análise: a de, sem desviar os olhos, aprender a encarar os problemas do mundo presente de frente e então partir para de fato resolvê-los. É o que encontramos expresso como epígrafe no livro que passaremos a analisar agora: “Se podes olhar, vê. Se podes ver, repara.”

#### **4.2 Ensaio sobre a cegueira e a perda da percepção**

Quase dez anos depois da publicação de *A jangada de pedra*, José Saramago escreveu aquele que possivelmente é seu romance mais conhecido: *Ensaio sobre a cegueira*. Em 1995, as incertezas acerca de uma possível guerra nuclear que acabaria com o mundo começavam a se dissipar, mas eram substituídas por outras: *para onde* os caminhos do futuro levariam a humanidade? Além disso, na passagem do mundo *analógico* para o *digital*, outra invisível mudança estava em curso, uma vez que a tecnologia crescia em ritmo vertiginoso (tão rápido que não havia tempo para pensar nisso com muita clareza). Os prognósticos de então dividiam-se em duas frentes: alguns diziam que o novo milênio seria, finalmente, o Céu na Terra (sobretudo os capitalistas neoliberais, donos das novas tecnologias que promoviam as mudanças no mundo); enquanto outros (se estão lembrados de Linus van Pelt, Charlie Brown e Italo Calvino) não conseguiam dormir à noite, preocupados com a silenciosa solidão que se instalava no mundo.

Em meio a essas questões geradoras de ansiedade, Saramago escreveu uma história sobre uma doença silenciosa mas avassaladora, que rapidamente espalhou-se por toda uma cidade, talvez até por todo o país ou, porque não, pelo mundo inteiro. “O disco amarelo iluminou-se” (Saramago, 2017d, p. 11), diz-nos o narrador saramaguiano nas primeiras linhas do romance, referindo-se tanto ao sinal de trânsito no qual se detêm os prudentes automobilistas (como os denomina) que estão à espera da outra cor, aquela que os porá em

movimento mais uma vez, como também se refere à mudança real que se operava no mundo às portas de um novo milênio, mundo esse que se encontrava estacionando depois do movimento incessante de quase um século inteiro em constante alerta, ficando então à espera de um sinal para seguir em frente rumo a não se sabe muito bem onde. No entanto, mesmo após aceso o sinal verde, os carros (e o mundo) continuam parados, pois o primeiro da fila não arrancou; dentro dele, o condutor desespera-se: está a ver tudo branco.

No desenrolar do romance, acompanhamos então um pequeno grupo de personagens que, assim como a cidade em que habitam, não têm nome, possuindo, ao invés disso, apenas predicados identitários (a rapariga dos óculos escuros, o médico, o velho da venda preta), e que navegam pelo mar de brancura que, misteriosa e implacavelmente, lhes toma a visão. Perdidos, primeiro no manicômio onde são trancafiados a título de prevenção, e, depois, numa cidade já completamente cega e entregue ao caos, as pessoas de livro do *Ensaio sobre a cegueira* são guiadas por uma voz, a da única pessoa ainda a enxergar: a mulher do médico. Esta, por uma questão de protagonismo, representação e importância (não necessariamente nessa ordem), há muito penso merecer levar outro nome. Não o seu de fato, que este (como já foi dito em outro lugar, mas pela mesma voz)<sup>12</sup> não conhecemos nem conheceremos; não o seu nome de fato, dizia eu, mas aquele através do qual a ela nos referimos e referiremos. Dito isso, passo, então, como já o fiz em outras oportunidades, a chamá-la, daqui até o final, de *a mulher que vê*.

É, portanto, através da voz da *mulher que vê* que o grupo de seis cegos (além dos já mencionados acima, há também o primeiro cego, sua esposa e o rapazito estrábico) tem algum acesso ao mundo exterior. Isso porque, à medida que fomos evoluindo como humanidade (e sociedade), houve uma verdadeira primazia da *visão* sobre os outros sentidos, a tal ponto que perdê-la significa (pelo menos *a priori*) também perder o acesso imediato ao mundo exterior. De maneira que, no romance, a perda da visão pelo *mal-branco* (como alguns membros do governo resolveram chamá-lo) representa na verdade uma perda total da *percepção*. E, na medida em que nossos sentidos são a ponte que nos liga ao mundo, bem como o material mesmo de que é feito o próprio mundo, isso acarreta que sua perda, seja ela total ou parcial, modifica a forma como lidamos tanto com o interior quanto com o exterior: em outras palavras, tanto com o *eu*, quanto com o *outro*.

---

<sup>12</sup> “Aí está uma palavra que soa bem, cheia de promessas e certezas, dizes metamorfose e segues adiante, parece que não vês que as palavras são rótulos que se pegam às cousas, não são as cousas, nunca saberás como são as cousas, nem sequer que nomes são na realidade os seus, porque os nomes que lhes deste não são mais do que isso, os nomes que lhes deste”. (Saramago, 2017h, p. 72)

É nesse sentido que Maurice Merleau-Ponty, no seu *Fenomenologia da percepção* (2018, pp. 3-4), diz que

Eu não sou um “ser vivo” ou mesmo um “homem” ou mesmo “uma consciência”, com todos os caracteres que a zoologia, a anatomia social ou a psicologia indutiva reconhecem a esses produtos da natureza ou da história — eu sou a fonte absoluta; minha experiência não provém de meus antecedentes, de meu ambiente físico e social, ela caminha em direção a eles e os sustenta, pois sou eu quem faz ser para mim (e portanto ser no único sentido que a palavra possa ter para mim) essa tradição que escolho retomar, ou este horizonte cuja distância em relação a mim desmoronaria, visto que ela não lhe pertence como uma propriedade, se eu não estivesse lá para percorrê-la com o olhar.

Se, então, seguindo o raciocínio de Merleau-Ponty temos que a *minha* experiência da realidade é construída pela forma como os *meus* sentidos interpretam o mundo interior e exterior (ou seja, pela *minha* percepção), isso nos leva a duas consequências lógicas: a primeira é a de que não há apenas uma Realidade (possibilidade que, se estão lembrados, avengei no Capítulo 2), mas tantas quantas forem as percepções de cada indivíduo, e o que comumente entendemos como a *Realidade* é, no fim das contas, uma amálgama das várias *realidades* percebidas individualmente, compondo assim uma *realidade compartilhada*, à qual chamamos de *mundo*; além desta, a segunda consequência de se refletir a partir de uma fenomenologia da percepção é a de que, caso venha a ocorrer uma falha na estrutura perceptiva, consequentemente a experiência com o mundo também sofrerá sérias modificações, a ponto de se pensar que o mundo acabou, ou se *desintegrou*.

Eis que a desintegração volta a aparecer, e com ela a hierarquização de prioridades que lhe é inerente (relembrando: “satisfazer a fome, então, é mais importante do que a sensibilidade do palato a estas ou aquelas comidas” e “o mais simples ato de bondade humana em face do próximo adquire maior significado do que o refinamento do espírito de alguém” [Miłosz, 2012, p. 111]). Não são poucos os exemplos de desintegração que podemos retirar do *Ensaio sobre a cegueira*, mas por ora irei me contentar com apenas três.

Senão vejamos o primeiro: quando o estoque de comida enviado pelo governo começa ser monopolizado pelos “homens maus” das camaratas do lado esquerdo, os integrantes das outras camaratas do manicômio veem-se obrigados a trocar tudo o que possuem por um mísero pedaço de pão seco e duro; até chegar ao disparate de se usar, como moeda corrente, o corpo e a dignidade das mulheres, então levadas e violentadas em troca de migalhas, que se não são suficientes para matarem a fome, são o suficiente para que a fome não os mate. (Saramago, 2017d, p. 165)

Vamos adiante: quando o ladrão do carro está a padecer de dor e a arder de febre, ambas devido à infecção causada pelo golpe que levou à perna durante uma frustrada tentativa de assédio no manicômio, a rapariga dos óculos escuros (que foi quem deu-lhe o golpe) vai pedir-lhe perdão, aos trambolhões (estes causados pela clara escuridão que a engole) e aos prantos (estes causados pelo peso do remorso). Naquele momento, ele não era mais um ladrão ou sequer um assediador frustrado, mas alguém que sofria, à míngua, prostrado numa cama, e ela, não era apenas mais uma mulher que se defendeu de um abuso, mas alguém que, fugindo de seu pacífico costume, fez mal a um semelhante, talvez de forma fatal. (Saramago, 2017d, p. 68)

Por fim, uma última correspondência entre o romance e a desintegração: muitas coisas horrendas já havia presenciado a *mulher que vê*, bem como diversas vezes já havia desejado cegar e ter o fardo de ser a única a ver retirado de seus ombros (ou olhos). Mas sua queda vem de fato, avassaladora, quando ela percebe que esqueceu de dar corda no relógio de pulso que levou consigo para o manicômio. Sem o relógio, não há mais como saber que horas são, e ela deve, a partir de então, guiar-se e localizar-se ao longo do tempo apenas pela claridade, pela escuridão e pelos reclames do estômago. Em meio ao pranto convulso pela perda de mais uma parte de sua vida antiga, a *mulher que vê* para e chega à conclusão de que, como o tempo passado não parece ter chances de voltar a ser o que uma vez fora, o melhor seria esquecê-lo de todo. (Saramago, 2017d, p. 100)

Essas situações que destaquei, portanto, dizem respeito ao processo de desintegração que Czesław Miłosz apregoa, pois em cada uma delas, as personagens estão hierarquizando suas prioridades existenciais e perdendo um pouco daquilo que lhes fazia humanos: a *fome* ficando acima da *dignidade*, o *remorso* ficando acima da *raiva*, o *agora* ficando acima do *antes* e do *depois*. Nessa dinâmica de encolhimento, ou se me permitem o neologismo, nesse movimento de *subsolização* (ou seja, de metamorfose do indivíduo no homem do subsolo de que fala Fiódor Dostoiévski [2009], que vai ficando mais irascível, egoísta e perdido à medida que desce ao interior de si mesmo), não parece haver lugar para esperança. E, tampouco, para o futuro, pois, como diz Albert Camus em *O mito de Sísifo* (2021, p. 46), o “homem sem esperança e consciente de sê-lo não pertence mais ao futuro.”

Os dramas retratados em *Ensaio sobre a cegueira*, portanto, tocam exatamente na questão do que resta depois da desintegração, ou seja, da perda do que nos liga ao mundo, transformando-nos em fantasmas. Quem irá apreciar a obra de arte exposta no museu, se não

há mais olhos para ver? Quem irá se preocupar em ir jantar em um restaurante refinado, se não há mais comida suficiente para se escolher? Quem irá se lembrar de que tem amor próprio e dignidades, quando não há mais nada a seu redor a não ser repetidos exemplos da degradação a que pode chegar o ser humano?

Em todas as situações dadas aqui como exemplo, fica estabelecida, portanto, uma nova relação com um mundo, algo que poderíamos nomear, já que citei acima Merleau-Ponty, de *fenomenologia da ausência*: na mesma medida que a perda de algo deixa um buraco, um vazio, este acaba preenchido pela presença que a adaptação representa. Assim, apesar da inimaginável (para não dizer novamente *fantástica*) adversidade “a vida continua”, como diz a *mulher que vê*; mas continua de maneira modificada, transformada por um aprendizado, uma espécie de *pedagogia da falta*: se não se pode mais ler histórias por ter o mundo ficado inteiramente branco, contam-se as que ficaram de memória, ou inventam-se outras, de improviso; se não se pode ter grandes banquetes com as comidas mais diversas e refinadas, um simples copo de água pura e cristalina torna-se a iguaria mais desejada; se não se pode acreditar na antiga bondade humana, cria-se uma nova.

É precisamente disso que, para encerrar esta seção e passar à próxima, quero lhes falar agora. Como sempre recorro a Saramago, então permitam-me mais dois exemplos retirados de *Ensaio sobre a cegueira*. O primeiro diz respeito ao momento em que a rotina na primeira camarata da direita finalmente se estabelece, ao ponto de o tédio se igualar à miséria. Num dado momento, alguém sugere que se contem histórias; outro, aproveitando a deixa, diz que seria ótimo se alguém soubesse, de memória, a Bíblia (Saramago, 2017d, p. 110). É somente algum tempo depois que o velho da venda preta revela ter trazido consigo um tesouro para a camarata: um rádio (p. 121). Com dificuldade, ele procura entre as estações alguma notícia do mundo exterior, mas interrompe a busca quando escuta uma voz fraca e intermitente a cantar. Nós, e a *mulher que vê*, presenciamos, então, a lenta procissão de cegos que vai se aproximando da voz proveniente do rádio. Não importa que seja uma canção que nem todos gostem; não importa que, daí a pouco, o velho vá interromper a cantoria para economizar as pilhas do rádio. Naquele momento, mesmo que o produto não venha a se concretizar, os cegos da camarata *sonham*.

O segundo exemplo, dá-se quando, depois de saídos do manicômio, e sempre com a ajuda da *mulher que vê*, o primeiro cego e sua esposa visitam a antiga morada (pp. 275-277). Lá chegando, descobrem que esta foi invadida por um escritor e sua família, todos,

obviamente, também cegos. Durante as combinações de como a situação iria se resolver, descobre-se que o escritor, mesmo sem poder ver, continua a trabalhar: com a ajuda das depressões que a caneta faz no papel, o escritor cego registra, em forma de palavras e em linhas que às vezes se sobrepõem, o mundo que lhe rodeia. Naquele momento, mesmo que ninguém vá ler, o escritor cego *escreve*.

Em ambas as situações, as personagens estão presas entre um passado a que não têm como voltar e um futuro com o qual não se dão ao luxo de sequer sonhar. A diferença entre os dois exemplos é que, no primeiro, algo as fez *esquecer*, mesmo que por alguns momentos, o presente que as confina; no segundo, o confinamento é transformado em motor de criatividade: não para esquecer, mas para *lembrar*. No entanto, novamente, em ambas ainda está presente a esperança: a espreitar por entre uma voz misturada à estática, a se esconder por entre palavras misturadas umas às outras em linhas tortas.

Percebam que, ao longo desta seção, estive sempre a dizer “o mundo perdeu”, “o mundo ficou”, quando, na verdade, quem perdeu e ficou foram as pessoas (de livro). Essa aparente contradição se dá, como já mencionei, por termos os sentidos como instrumentos para nossos embates com o mundo; no entanto, mesmo com as perdas da desintegração, *algo* sempre permanece em nós, aguardando por surgir quando menos esperarmos, algo que representa verdadeiramente nossa humanidade. De maneira que a cegueira branca que assola os personagens de seu livro permitiu a Saramago falar mais uma vez sobre o quão frágil e perdida é a humanidade, não importa *onde* ou *quando* ela esteja; mas igualmente deu a oportunidade de reafirmar que essa mesma humanidade pode ter momentos de iluminação e lucidez em meio ao caos. É sobre um desses momentos que quero lhes falar agora.

### **4.3 Ensaio sobre a lucidez e a perda da autonomia**

Com a chegada do novo milênio, Saramago regressa à obra que o tornou conhecido em todo o mundo (e que possivelmente contribuiu para que lhe fosse atribuído o Nobel de Literatura em 1998) e escreve outro *Ensaio*, ocorrendo o segundo (chamado *Ensaio sobre a lucidez*) alguns anos após os eventos do mal-branco retratados no primeiro (o *Ensaio sobre a cegueira* que acabamos de comentar).

Novamente, outra situação improvável (mas não impossível) é o desencadeador de uma série de questionamentos existenciais, que talvez estivessem dentro das pessoas o tempo

todo, mas sem que elas os percebessem. Em 2004 (ano da publicação do segundo *Ensaio*), o medo não se traduzia na preocupação acerca de *para onde* se estava indo, mas sim em *como* seria quando lá se chegasse. A angústia não era sobre uma guerra (como à época de *A jangada de pedra*), nem sobre a velocidade da mudança (como à época do *Ensaio sobre a cegueira*), mas sobre as instituições que foram sendo criadas ao longo do caminho.

Como já mencionei, o *Ensaio sobre a lucidez* é a continuação direta do *Ensaio sobre a cegueira*, desenvolvendo-se o seu enredo quatro anos após a insólita epidemia que cegou todos os anônimos habitantes de uma cidade também sem nome, não sendo à toa o lapso temporal escolhido para separar os dois romances (falo, aqui, por óbvio, do lapso intranarrativo, pois cronologicamente foram nove os anos que se passaram entre as publicações dos dois *Ensaio*s): quatro anos, ao menos nas estáveis democracias ocidentais, corresponde ao tempo decorrido entre uma eleição e outra.

É, portanto, precisamente num dia de eleição que começa o narrador saramaguiano a nos contar a história do *Ensaio sobre a lucidez*, e desde as primeiras linhas, mesmo que não se possa ainda ter a certeza de que se trata de uma sequência direta do primeiro *Ensaio*, já é perceptível, no entanto, que algo une os dois romances: em primeiro lugar, a presença da tradicional proposta de escrita saramaguiana, que denota uma particular marcação da oralidade (tanto nos diálogos, quanto na narração) e uma utilização narrativa do lirismo para, assim, promover um novo tipo de romance; em segundo lugar, percebe-se também o fato de as personagens não serem chamadas por seus nomes próprios, mas por predicativos que nos remetem sempre à sua primeira aparição no que está a ser narrado, unindo-se, dessa forma, narrativa e linguagem na premissa a que me referi no capítulo anterior como *homerização do romance*, mas também sugerindo uma intenção particular do autor em universalizar sua escrita, a partir do ocultamento de nomes próprios e da possibilidade dada ao leitor de imaginá-los ao longo da narrativa.<sup>13</sup>

---

<sup>13</sup> Acerca da relação entre Saramago e ausência de nomes próprios, veja-se o *Manual de pintura e caligrafia*, pp. 22-23: “Qualquer homem é também isto, enquanto não morre (morto já não é mais possível saber quem foi); dar-lhe nome é fixá-lo num momento do seu percurso, imobilizá-lo, talvez em desequilíbrio, dá-lo desfigurado. Deixa-o indeterminado a inicial simples, mas determinando-se no movimento. [...] Qualquer nome começado por aquela inicial pode ser o nome de S. Todos são sabidos e todos são inventados, porém nenhum nome será dado a S.: é a possibilidade de todos eles que torna impossível a escolha de um. Conheço a minha razão e confirmo-a já. [...] O nome é importante, mas não tem qualquer importância quando releio, de seguida, sem pausa, todos quantos escrevi: logo na segunda linha me impaciento, e na terceira venho a concordar que a inicial me satisfaz completamente. [...] Outras pessoas aqui terão nome: não são importantes. De Adelina, por exemplo, direi o nome: apenas durmo com ela: não a conheço nem desejo (conhecê-la). Mas despojá-la-ia do nome, tal como a dispo ou lhe peço que se dispa, no dia em que esse nome começasse a ser para mim a cor da tinta dentro do tubo ou uma bolha na vidraça. Diria A”.

Narrativa esta que, no caso do *Ensaio sobre a lucidez*, gira em torno das consequências do inusitado evento de a maior parte dos habitantes de uma cidade, que também é a capital do país, não ter votado no partido da direita (p.d.d.), nem no partido do meio (p.d.m.), nem no partido da esquerda (p.d.e.), mas em branco. O fantástico da situação encontra-se não necessariamente na quantidade de votos em branco durante uma eleição, mas no fato de tal decisão, tomada por 83% da população, aparentemente não ter sido combinada previamente.

Diante de um “inesperado e irresponsável procedimento de um eleitorado que, engeguecido para os superiores interesses da pátria por uma estranha e funesta perversão”, tinha transformado a vida política e social da nação “de um modo jamais visto antes, empurrando-a para um beco tenebroso do qual nem o mais pintado lograva ver a saída” (Saramago, 2017g, p. 43), é um estupefato aparato governamental que tenta lidar com a crise que se estabelece a partir de então, denominada por alguns de “golpe brutal contra a normalidade democrática em que decorria” (p. 35) a vida pessoal e coletiva do país.

A primeira medida tomada pelo governo foi estabelecer um estado de exceção, retirando os direitos políticos e as garantias constitucionais dos cidadãos, bem como conclamando os “habitantes da capital, todos eles, a uns para que melhor possam proteger-se da terrível ameaça que paira sobre as suas cabeças, aos outros, sejam eles culpados, sejam eles inocentes de intenção, para que se corrijam da maldade a que se deixaram arrastar sabe-se lá por quem” (p. 36). Como não se podia saber quem, de fato, havia votado em branco, visto que o sufrágio era secreto, todo e qualquer cidadão passa, a partir daquele momento, a ser suspeito de conspiração contra o Estado. Razão pela qual quinhentas pessoas são levadas às entranhas do Ministério do Interior para passarem por questionamentos.

Apesar de alguns terem sido apenas imaginados pelo narrador (“Trememos só de pensar no que amanhã poderá suceder àquele inocente se o levam a interrogatório” [p. 31]), os extensos e intrincados interrogatórios que de fato ocorrem (inclusive com a utilização do polígrafo) e que são retratados, a partir daí, nas páginas do romance (a exemplo do que ocorre em outras obras saramaguianas como *Levantado do chão* [2020a, pp. 115-116] e *A jangada de pedra* [2017b, p. 120]), servem para demonstrar que não era interesse das instituições governamentais entender o que se passava, mas encontrar uma prova para a teoria conspiratória que já havia sido criada pelo próprio Estado. E essa intenção do governo encontrava respaldo, ou melhor, o governo encontrava respaldo para sua intenção no inusitado das situações que se vislumbravam pelas janelas e ruas da capital, como a aparição das

bandeiras brancas após a decretação do estado de exceção (p. 74), bem como, posteriormente, nas luzes que se acendiam à medida que o aparato governamental debandava da cidade. (p. 85)

Como antecipei no parágrafo anterior, diante da infrutífera tática adotada inicialmente pelo governo, e com o intuito agora de “fugir ao vírus que tinha atacado a maior parte dos habitantes da capital e que, já que o pior sempre está esperando atrás da porta, talvez acabasse por infectar o que restava deles e até mesmo, quem sabe, todo o país” (p. 77), o primeiro-ministro, então, decide abandonar a cidade dos *brancosos* (como ficaram conhecidos os que em branco votaram) e, movendo toda a máquina estatal para outra cidade, lá estabelecer a capital do país, deixando os insurretos se autogovernarem. Em seu pronunciamento oficial, diz o primeiro-ministro que agora a antiga capital será “uma cidade sem lei”, sem um governo para impor o que os cidadãos devem e o que não devem fazer; da mesma forma, nenhuma autoridade de segurança pública estará presente nas ruas para combater os “ladrões, violadores e assassinos” que certamente surgirão aos montes. “[A]s ruas serão vossas, pertencem-vos, usai-as como vos apeteça”, diz o primeiro-ministro no seu pronunciamento oficial, que termina numa afirmação carregada de ironia: “essa será a vossa liberdade, desfrutai dela.” (p. 96)

É neste ponto que interrompo o relato do enredo do *Ensaio sobre a lucidez* para começar a falar do elemento humano que se perde ao longo da desintegração institucional por que passam os personagens no romance: a *autonomia*. Para tanto, utilizo-me da linha de raciocínio que Robert Audi desenvolve em seu texto intitulado “Autonomy, reason and desire” (1991). Nele, Audi começa dizendo que a “noção de autonomia é frequentemente central na recente literatura ética”, e que, por sua vez, se pode “facilmente ter uma ideia geral do que se pensa ser a autonomia”, no entanto, adverte ele que “é muito difícil caracterizá-la filosoficamente” (Audi, 1991, p. 247, tradução minha).<sup>14</sup> Apesar de feita a ressalva, ao longo do referido texto ele tenta, e a tática utilizada para se chegar a uma possível conceituação filosófica da autonomia é a de focar, num primeiro momento, na manifestação concreta e observável desta, para, depois, se deter nos obstáculos que se impõem, interna e externamente, à sua identificação no indivíduo.

---

<sup>14</sup> “The notion of autonomy is often pivotal in recent ethical literature. (...) One easily gets a general sense of what autonomy is thought to be, but it is quite difficult to characterize philosophically, if indeed there is any single conception that can be plausibly taken as basic.” (Audi, 1991, p. 247)

“Assim”, escreve Audi (1991, p. 248, tradução minha), “ações autônomas podem ser concebidas, *grosso modo*, como aquelas que, pela forma como são fundamentadas em algumas razões do agente, expressam a autonomia do agente”. Logo, conclui ele, se “pudermos compreender adequadamente a autonomia dos agentes, outras noções de autonomia podem ser explicadas com muito mais facilidade.”<sup>15</sup> É nesse sentido que Audi irá confrontar a autonomia de um indivíduo, respectivamente, com sua liberdade, e, depois, com sua independência, dando conta de que ambas, separadas ou em conjunto, não são suficientes para caracterizar a autonomia (pp. 248-249).

É por isso que, em seguida, na tentativa de, por esse caminho, encontrar uma solução para o dilema filosófico a que se propôs, Audi apresenta os empecilhos ou “ameaças” que podem surgir à autonomia de um agente, sendo estes a *compulsão*, que pode ser externa (“como quando alguém atua sob graves ameaças”) ou interna (“como onde medos paranóicos levam a pessoa a um comportamento desesperado no qual se está ‘fora de controle’”);<sup>16</sup> a *dissociação*, que é apenas interna e diz respeito ao engano com relação ao mundo (p. 250); e, por fim, a *incontinência*, ou o agir contra o próprio bom senso. (p. 251)

No entanto, para encerrar esta fase de seu pensamento (mas chegando à mesma conclusão anterior), Audi argumenta que pode acontecer de a compulsão, a dissociação e a incontinência afetarem a liberdade e a independência de um agente e este, mesmo assim, continuar a ser autônomo. Diante desse cenário, o que, na opinião de Audi, caracteriza de fato a autonomia é a *capacidade de autogoverno* de um agente: “Como entendo a autonomia nos contextos que mais importam — acima de tudo aqueles em que a autonomia é apresentada como um ideal em discussões éticas e políticas — a noção implica não uma mera autolegislação, mas o autogoverno” (p. 248, tradução minha),<sup>17</sup> sendo este uma capacidade geralmente desejável que os agentes possuam, uma vez que “a noção de governar a si mesmo tem aplicação mais clara onde o julgamento prático não apenas mostra a direção que a conduta deve tomar”, mas também “tem o poder para conduzir alguém nessa direção: para

---

<sup>15</sup> “Thus, autonomous actions may be conceived roughly as those that, by virtue of the way they are grounded in certain of the agent’s reasons, express the autonomy of the agent. If we can adequately understand the autonomy of agents, the other notions of autonomy can be explicated far more readily.” (Audi, 1991, p. 248)

<sup>16</sup> “This can be external, as where one acts on severe threats, or internal, as where paranoiac fears drive one to desperate behavior in which one is ‘out of control.’” (Audi, 1991, p. 250)

<sup>17</sup> “As I understand autonomy in the contexts that matter most — above all those in which autonomy is put forward as an ideal in ethical and political discussions — the notion implies not mere self-legislation, but self-government.” (Audi, 1991, p. 248)

fechar a lacuna entre o que *deve ser* e o que *é*.” (p. 252, tradução minha, destaques no original)<sup>18</sup>

É nesse ponto que retomamos o *Ensaio sobre a lucidez* onde o deixamos. Como vimos, para Robert Audi (1991, p. 248), é o autogoverno que caracteriza mais fortemente a autonomia, de maneira que, “de forma geral, quanto mais autogoverno tiver um agente, mais autônomo ele será”.<sup>19</sup> Ora, no romance, quando o aparato governamental se retira da capital, ainda que seu objetivo imediato fosse o de que com esta ação a “cidade insurgente” ficasse entregue a si mesma, tendo, a partir daí, “todo o tempo de que precisar para compreender o que custa ser segregada da sacrossanta unidade nacional”, até chegar o momento “quando não puder aguentar mais o isolamento, a indignidade, o desprezo, quando a vida lá dentro se tiver tornado num caos, então os seus habitantes culpados virão a nós de cabeça baixa a implorar o nosso perdão” (Saramago, 2017g, p. 75); ainda que fosse seu objetivo, retomo, deixar a cidade em calamidade pública, sem a proteção das instituições políticas e a intervenção das forças policiais, o tiro, pode-se assim dizer, saiu pela culatra, pois o que de fato ocorreu foi ter se dado à população de uma cidade inteira, talvez pela primeira vez, a oportunidade de se autogovernar.

E os habitantes da cidade aproveitam a oportunidade. Depois de apenas um dia, passado em festa por uns, e em apreensão por outros, apesar dos nefastos prognósticos engendrados pela máquina governamental (que continuava a funcionar mesmo que à distância) e propagados pelos meios de comunicação, a cidade voltou à vida, primeiro por iniciativa das mulheres, para, três dias depois, serem seguidas pelos homens (pp. 97-104). A partir daí, mesmo com a diminuição de sua liberdade e de sua independência, devido ao cerco estabelecido à antiga capital por aqueles que a abandonaram (o que, inclusive, gerou falta de alimentos e outros insumos básicos), os habitantes da cidade assumiram a responsabilidade e tomaram para si o governo de suas vidas, não apenas enquanto indivíduos, mas coletivamente.

Este é, precisamente, outro importante detalhe apontado por Audi (1991, p. 252) em sua busca pela caracterização filosófica da autonomia, pois, segundo ele, não faria sentido um indivíduo se autogovernar por leis que somente ele viesse a seguir: “Ainda assim, tal como um legislativo pode precisar de um executivo, um agente autônomo pode ser aquele em quem

---

<sup>18</sup> “Granted, the notion of governing oneself has clearest application where one’s practical judgments not only show the direction conduct is to take, but also have the power to lead one in that direction: to close the gap between *ought* and *is*.” (Audi, 1991, p. 252)

<sup>19</sup> “We may certainly say this much: other things equal, the more self-governing an agent is, the more autonomous.” (Audi, 1991, p. 248)

a motivação para agir de acordo com seus julgamentos relevantes não é interna para eles, mas requer um desejo de cooperação.”<sup>20</sup>

Para se exercer a autonomia, portanto, há a necessidade, portanto, de um sentimento de cooperação. Sentimento este que, combinado à aparente falência ou incompetência das instituições públicas em garantir os direitos humanos e aos empecilhos impostos pela invisível mão do mercado, o próprio José Saramago enalteceu ao receber o Prêmio Nobel de Literatura, em 1998, no que ficou conhecido como “Discurso de Estocolmo”:

Alguém não anda a cumprir o seu dever. Não andam a cumpri-lo os governos, porque não sabem, porque não podem, ou porque não querem. Ou porque não lho permitem aquelas que efectivamente governam o mundo, as empresas multinacionais e pluricontinentais cujo poder, absolutamente não democrático, reduziu a quase nada o que ainda restava do ideal da democracia. Mas também não estão a cumprir o seu dever os cidadãos que somos. [...] **Tomemos então, nós, cidadãos comuns, a palavra. Com a mesma veemência com que reivindicamos direitos, reivindicamos também o dever dos nossos deveres. Talvez o mundo possa tornar-se um pouco melhor.** (Saramago, 2013, p. 90, destaque meu)

Não é de se espantar, portanto, que no romance o governo tenha ficado insatisfeito com os poucos resultados de suas estratégias. Por duas vezes tentou-se deixar os cidadãos ao léu, entregues a si mesmos, e o que se constatou, através dos espias enviados a vigiar os insurretos em ambas as tentativas, foi uma tranquilidade nunca antes experimentada na cidade: “Não há polícia na cidade, senhor comissário, foi retirada quando se declarou o estado de sítio, disse o inspector, Ah, agora compreendo, por isso estava a estranhar a tranquilidade” (Saramago, 2017g, p. 219). Crimes, não os houve mais do que o normal, talvez até menos; banho de sangue, só o proporcionado pela explosão do metrô engendrada pelo próprio Ministério do Interior, com o objetivo de instaurar o pânico. Assim como não é de se espantar que os esforços finais do governo tenham sido no sentido de, já que não era possível encontrar um culpado para o impossível da situação, então deveria se produzir um, alguém que pudesse ligar o mal-branco de agora ao de outrora.

O escolhido, ou melhor, a escolhida como bode expiatório para a conspiração que nunca houve foi justamente a única pessoa que não cegara quatro anos antes: a mulher do médico, ou, como já disse que prefiro chamá-la, a *mulher que vê*. Por meio da distribuição de discursos inflamados assinados pelas mesmas autoridades que haviam se retirado da capital, bem como da divulgação de uma fotografia que retratava a *mulher que vê* e as pessoas que

<sup>20</sup> “Still, just as a legislature may need an executive, an autonomous agent can be one in whom motivation to act on the relevant judgments is not internal to them, but requires a cooperating desire.” (Audi, 1991, p. 252)

esta salvou quatro anos antes, o governo tentava criar, através de provas contundentes, uma conexão que, até para os agentes policiais designados para plantá-las, era completamente improvável.

Diante dessa situação, a reação do papagaio-do-mar (ou seja, do comissário responsável pelo desmantelamento da conspiração) foi a de, assumindo ele sua autonomia, escrever também uma carta, mas agora relatando todo o esquema criminoso do Ministro do Interior. Esta carta, publicada em dois jornais que logo foram recolhidos de circulação, acabou nas ruas por meio da distribuição de panfletos impressos pelos próprios habitantes da cidade. Desta forma, a cor branca, como o título do romance já adianta, reaparece no segundo *Ensaio* não mais como uma forma de cegueira, mas de lucidez: “o voto em branco é uma manifestação de cegueira tão destrutiva como a outra, Ou de lucidez, disse o ministro da justiça, Quê, perguntou o ministro do interior, que julgou ter ouvido mal, Disse que o voto em branco poderia ser apreciado como uma manifestação de lucidez por parte de quem o usou”. (p. 172)

É claro que estamos diante de uma obra de ficção, ou uma fábula, para usar as palavras do próprio narrador (“Os mais satisfeitos com a performance, a eles pertence o termo bárbaro, não a quem esta fábula vem narrando” [p. 36]); numa situação real, talvez as coisas tivessem se dado de forma diferente (basta lembrarmos do caos que se instaura quando ocorrem greves gerais das forças de segurança pública). Por outro lado, também parece clara a mensagem, ou as mensagens cifradas em meio à fábula e que já estavam expressas nos citados discursos de Estocolmo: é preciso que nós, cidadãos comuns, façamos algo diante da nossa desintegração. Não necessariamente votar em branco, como ocorre no romance; mas que, como também ocorre no romance, tomemos para nós a responsabilidade de fazer o que pode ser feito: tanto a complexa e estafante reivindicação por respeito aos direitos e garantias que arduamente foram conquistados ao longo de séculos de luta; bem como o simples, o banal, o óbvio, mas que precisa ser reafirmado diariamente como nossos deveres enquanto seres humanos.

A lucidez que nos é lembrada no título de um romance que há pouco completou 20 anos de existência, continua premente e atual. Uma vez que muitos dos direitos e deveres do ser humano não podem ser exercidos e protegidos diretamente por nós (seja em um situação “normal” de estado de urgência, seja em uma situação “emergencial” de desintegração), então é nossa responsabilidade exigi-los a quem delegamos parte de nossa voz: os representantes políticos eleitos por nosso voto. Todos os dias, incansavelmente, e não apenas de quatro em

quatro anos, é preciso, portanto, que façamos como prescrito no virtual *Livro das Vozes* utilizado como epígrafe do *Ensaio sobre a lucidez*: “Uivemos, disse o cão”. E quanto antes o fizermos, melhor; pois o mesmo cão que uiva de excitação antes de uma empreitada, também pode gritar de desespero quando perde algo que muito prezava, como expresso nas últimas páginas de *A jangada de pedra* (2017b, p. 314): “Está morto, foi então que o cão se aproximou e gritou, como se diz que uma pessoa uiva”.

Se não nos lembrarmos disso, de cães, uivos e gritos, nossas vozes continuarão assumindo o branco, mas não o da lucidez de amanhã, e sim o da cegueira de sempre. Razão pela qual passamos agora ao último romance a ser comentado neste capítulo, e que nos levará a refletir sobre nossa relação com o tempo.

#### **4.4 As intermitências da morte e a perda da finitude**

Um ano depois de voltar à *mulher que vê* e ao grupo de ex-cegos (ou seja, em 2005), Saramago publicou um de suas últimas e mais impactantes histórias (a partir de então, só viriam mais outros três livros antes de sua morte: *A viagem do elefante* [2007], *Caim* [2009] e o inacabado *Alabardas, alabardas, Espingardas, espingardas* [publicado postumamente em 2014]). Em *As intermitências da morte*, novamente um acontecimento extraordinário parece ocorrer em uma cidade sem nome, com pessoas também sem nome (o que, como já comentei anteriormente, torna a história passível de universalização), mas que traz consigo um peculiar estado de emergência (talvez o mais insólito de todos apresentados por Saramago e comentados até aqui): a morte decide tirar férias.

As palavras que abrem o romance (“No dia seguinte ninguém morreu”), apesar de nos colocarem direta e imediatamente diante de seu *leitmotiv*, trazem consigo uma importante questão temporal a partir da qual começo mais essa etapa de minha análise crítica. Primeiramente, vale apontar que ao se dizer “no dia seguinte” pressupõe-se, como consequência lógica, que haja o dia anterior ao qual se seguiu, ou seja, antes de um *amanhã* há necessariamente um *ontem*. Calhou de que o *ontem* escolhido por Saramago para o início de sua narrativa fosse exatamente o Ano Novo, com toda a sua simbologia de encerramento ou conclusão, mas também de recomeço ou renovação. Digo “calhou” pois é deveras curioso que justamente na ocasião em que mais se espera que seja diferente do *ontem*, o *amanhã* tenha vindo com mudanças tão profundas e inquietantes, a ponto de deixá-lo imutável.

Assim como ocorre nas outras três obras que analisei anteriormente neste capítulo, também em *As intermitências da morte* pode-se encontrar a dinâmica cinematográfica do *plongée* e do *contra-plongée*, o que, de certa forma, reafirma a necessidade de pensá-las (falo das obras) dentro de um conjunto. De maneira que, num primeiro momento (que preenche quase um terço das 200 páginas do romance), acompanha-se as consequências gerais do caos que se instaura diante do que ficou conhecido como “vida suspensa”, especificamente sob o ponto de vista das instituições governamentais que têm que lidar com o fato de que, não importa a gravidade do acidente que sofram ou da doença que lhes acometa, as pessoas daquele inominado país não podem mais morrer.

Utilizei o termo “gerais” para me referir às consequências abordadas, pois (como também está presente nos outros três romances) Saramago, utilizando-se da voz realírica de seu narrador, irá descortinar desde os eventos mais (aparentemente) banais, como a iminente falência econômica dos estabelecimentos funerários (Saramago, 2017h, p. 25), aos mais (aparentemente) complexos, como a instalação de um novo poder paralelo (a maphia) que passa a se responsabilizar pelo contrabando dos vivos (ou mortos) em suspenso para fora do país, uma vez que no resto do mundo continuou-se a morrer normalmente (p. 50).

No entanto, a partir de determinado momento no segundo terço do romance, Saramago promove uma mudança: a câmera através da qual acompanhamos o desenrolar da trama passa a exercer um movimento pendular (de vai e vem), ora permanecendo no alto escalão (como na primeira parte), ora descendo ao solo e focando agora em como a suspensão da morte promove nas personagens tanto um isolamento com relação ao resto do mundo que continua a morrer (a exemplo do que já vimos ocorrer também nas outras três obras saramaguianas aqui analisadas), como também uma reflexão acerca da urgência de suas próprias vidas anteriores diante de mais um insólito acontecimento.

A nova situação se estabelece sete meses após a perda da finitude na virada do Ano Novo, com a chegada de uma misteriosa carta à mesa do diretor-geral da empresa de televisão fiel ao governo (p. 87). Tal carta, assinada pela morte (grafada propositalmente com letras minúsculas, pois se trata não da Morte de todos, mas apenas da morte de alguns), afirma que aquela cometeu um erro ao deixar de matar os humanos daquele país, e que, a começar do dia seguinte, a suspensão da mortandade teria um fim, mas com a adição de um novo sistema: agora as pessoas receberiam um aviso por carta (semelhante à enviada para o diretor-geral), tendo a partir daí exatos sete dias para se prepararem para morrer.

Mais do que a perda, o retorno da finitude traz graves consequências à psiquê das pessoas de livro que Saramago retrata em *As intermitências da morte*. E isso se dá não apenas pelo impacto de outra reviravolta de cunho sobrenatural, mas sim pelo contato repentino com a própria morte que se impõe novamente. Uma vez que — como escreve Freud (2024, p. 117) em texto intitulado “Considerações contemporâneas sobre a guerra e a morte”, datado de 1915, — “no fundo, ninguém acredita na sua própria morte ou, o que é a mesma coisa, no inconsciente, cada qual está convencido da sua imortalidade”, mesmo antes da suspensão da morte o inconsciente dos habitantes daquele país já os considerava imortais (sem o serem de fato), afastando-os assim da realidade de sua própria finitude. De maneira que a retomada de atividades da morte, acrescentando-se o drama do recebimento da carta que (não ironicamente) iria dar um ponto final às suas vidas, as coloca violentamente em confronto direto com algo que pareciam (querer) ignorar desde sempre.

Sendo, portanto, uma das molas mestras da complexa dinâmica humana — que por sua vez poderia ser definida como uma “atividade destinada, em sua maior parte, a evitar a fatalidade da morte, a vencê-la mediante a negação de que ela seja o destino final do homem” —, a “ideia da morte e o medo que ela inspira”, escreve Ernest Becker (2024, p. 11), “perseguem o animal humano como nenhuma outra coisa”. Nesse sentido, o medo da morte, para continuarmos com Becker, “deve estar por trás de todo o nosso funcionamento normal, a fim de que o organismo possa estar sempre armado em prol da autopreservação”. No entanto, esse temor biológico não pode “estar presente de forma constante no funcionamento mental do indivíduo, caso contrário o organismo não poderia funcionar”. (2024, p. 37)

Portanto, mesmo ignorando-a (na maior parte do tempo), pelas razões que vimos acima com Freud e Becker, a finitude é elemento intrínseco da condição humana, sendo uma indissociável da outra. Razão pela qual, voltando ao romance saramaguiano, toma a morte a decisão de, na parte final da narrativa, assumir a forma humana e descer ao mundo físico para tentar entender algo sobre a humanidade que não pode compreender enquanto se encontra trancada em uma fria sala, tendo por companhia apenas sua desconfiada gadanha (foice) e as cartas de cor violeta que envia para quem vai morrer.

“Tenho um grande favor a pedir-te”, diz a morte para a gadanha, que como sempre não respondeu, mas continuou a ouvir o restante do pedido: “Vou ter de estar fora durante uma semana”, continua a morte, “e necessito que durante esse tempo me substituas no despacho das cartas, evidentemente não te estou a pedir que as escrevas, apenas que as envies”

(Saramago, 2017h, p. 178). Deixando, então, a gadanha responsável pelo envio das cartas (que já haviam sido todas escritas), a morte cria um corpo feminino (etéreo, inicialmente, mas que depois torna-se eminentemente físico) e sai em busca de suas respostas, passeando pela cidade que padeceu sete meses sob o peso de sua decisão: a inicial de abandonar o ofício, e a posterior de retomá-lo com o questionável aviso prévio.

É nesse caminhar da morte, portanto, e no diálogo que esta mantém com os humanos que vai encontrando ao longo do caminho, que se constitui uma espécie de pedagogia: a da (perda da) finitude. É curioso chegar a essa conclusão, uma vez que o termo ἄγω (ágō), que compõe a palavra que nos acostumamos a associar ao ensino, também é usado para compor outro termo, ψυχαγωγία (psykhagogía), este por sua vez associado à condução das almas rumo ao Hades, ou seja, o mundo dos mortos. (Aristóteles, 2017, p. 83, nota 75)

De maneira que essa pedagogia da finitude sobre a qual venho lhes falando consiste na condução do ser humano, através da reflexão sobre a própria finitude, rumo ao aprendizado do que significa, de fato, *viver*. No romance saramaguiano, este é um duplo caminho de duplas (peço perdão pelo pleonasma), na medida em que é possível pensar tanto em uma pedagogia *da* morte, quanto em uma pedagogia *sobre* a morte. Explico-me: se, por um lado a personificação da morte aprende com os humanos o que significa morrer, por outro os mortais também aprendem com a morte o que significa viver. É, portanto, um caminho a ser percorrido em duplas, de preferência de mãos dadas: a daquela que, por não possuir um *antes* ou um *depois*, também não tem um *agora*; e a daqueles que, por remorso do *antes* e por receio do *depois*, não vivem o *agora* que têm..

Uma vez que, como vimos com Freud, em nosso inconsciente somos sempre imortais, sendo, agora de acordo com Elizabeth Kübler-Ross (2017, p. 6), “inconcebível para o inconsciente imaginar um fim real para nossa vida na terra”, quando ficamos diante de seu iminente ou súbito fim (como quando nos acomete uma grave doença ou quando sofremos um acidente) “este será sempre atribuído a uma intervenção maligna fora de nosso alcance. É somente então que começamos a encarar essa condição de mortais a que, no entanto, estamos fadados desde o nascimento.”

É por isso que, ao fazer o fechamento de seu já citado texto “Considerações contemporâneas sobre a guerra e a morte” (que continua extremamente atual, mesmo um século depois de sua escritura), diz Freud (2024, p. 132) as seguintes palavras: “Lembremo-nos do velho ditado: *Si vis pacem, para bellum*. Se quiser manter a paz, arme-se

para a guerra. Seria adequado à atualidade alterá-lo: *Si vis vitam, para mortem*. Se quiser suportar a vida, prepare-se para a morte”. Nesse sentido, refletir sobre nossa finitude, ou seja, caminhar ao lado da morte, pode ser, também, uma maneira de aprender a viver melhor.

De maneira que, sob ambos os enquadramentos utilizados em *As intermitências da morte* (tanto sob o *plongée* das autoridades, quanto sob o *contra-plongée* da vida banal), fica evidente a mesma conclusão: assim como nos três outros estados de emergência que vimos até aqui (ou seja, a separação da Península Ibérica, a cegueira e o voto em branco), a perda de algo essencial traz consigo a possibilidade de questionar as bases do que se considera como *ser humano*. Nessas quatro histórias, as pessoas de livro vão perdendo, aos poucos, algo que as torna humanas (*identidade, percepção, autonomia, finitude*); no entanto, durante o processo, por meio da reflexão e do autoconhecimento, elas começam a descobrir e entender o que realmente significa *ser humano*. O *quadrivium* da perda apresentado por Saramago, então, me parece ser uma tentativa do autor português de, através de uma forma literária que mistura o peso da realidade com o lirismo do imaginário, fazer as pessoas aprenderem a conviver com suas angústias e medos, alertando-as para não se deixarem cegar pelo excesso de luz, para não se deixarem aprisionar pelo excesso de liberdade, para não se desumanizar pelo excesso de humanização.

Resta, então, falar ainda de um último tópico; talvez o mais importante de todos. É precisamente aquilo que se ganha após a perda, algo que une os viajantes da jangada de pedra quando esta finalmente lhes mostra sua nova identidade, à *mulher que vê* quando esta olha pela janela e percebe que o mundo continua e sempre esteve lá, ao uivo do cão das lágrimas pouco antes do derradeiro momento de lucidez, à morte que em seu primeiro momento de finitude dorme nos braços do violoncelista: a *esperança*.

## ÚLTIMOS DIZERES

“A esperança, só a esperança, nada mais,  
chega-se a um ponto em que não há mais nada senão ela,  
é então que descobrimos que ainda temos tudo.”  
(*O ano da morte de Ricardo Reis*, José Saramago)

“E as pessoas nem sonham”, diz Ricardo Reis para si mesmo (e para nós que o lemos), “que quem acaba uma coisa nunca é aquele que a começou, mesmo que ambos tenham um nome igual, que isso só é que se mantém constante, nada mais” (Saramago, 2017a, p. 48). Essas palavras e(s)coam através do tempo e do espaço, do imaginário e da realidade, e chegam até mim neste exato momento em que me vejo às voltas com mais um dilema, digno das boas e más línguas que (se estão lembrados) ficaram lá nos Primeiros Dizeres: se é preciso saber por onde começar, também faz-se necessário saber quando terminar.

No entanto, o enfadado encorajamento de Ricardo Reis (“agora que está começado, vai ser preciso acabá-lo, é como uma fatalidade” [p. 48]) é-me de pouca valia agora, pois meu problema é outro: não sofro de falta de ideias ou de carência de palavras, meu real medo é de não conseguir parar de escrevê-las. Fui contaminado pela saramaguiana escrita infinita, ao ponto de me apossar das suas palavras como se fossem minhas, e agora confessar que realmente o que quero é dizer quem sou, o que quero é que através dessa tese possa aparecer a pessoa que sou, a tal que não se repetirá mais, aquela que não acontecerá outra vez, então não se trata apenas de escrever uma tese para contar uma ideia: trata-se de escrever uma tese para tentar dizer tudo.<sup>21</sup> Nada mais, tudo isto.<sup>22</sup>

Não peço mais: peço muito, eu sei.<sup>23</sup> Provavelmente porque eu não sou um ensaísta; provavelmente eu sou um romancista que precisa de escrever ensaios (ou teses) porque não sabe escrever romances.<sup>24</sup> Como H. em seu *Manual*, aplicadamente, cuidando do desenho da letra, escrevo e torno a escrever estas palavras. Viajo devagar. O tempo é este papel em que

---

<sup>21</sup> “Se afirmo que o que quero é dizer quem sou, que o que quero é que através do romance possa aparecer a pessoa que sou, a tal que não se repetirá mais, aquela que não acontecerá outra vez, então não se trata apenas de escrever um romance para contar uma história: trata-se de escrever um romance para tentar dizer tudo”. (Saramago *apud* Reis, 2018, p. 122)

<sup>22</sup> Saramago, 2017g, p. 38.

<sup>23</sup> Saramago, 2022a, p. 268.

<sup>24</sup> “Provavelmente eu não sou um romancista; provavelmente eu sou um ensaísta que precisa de escrever romances porque não sabe escrever ensaios”. (Saramago *apud* Reis, 2018, p. 40)

escrevo.<sup>25</sup> Não tenho pressa, mas não posso perder tempo. Por isso, assim como a escrita de H., a minha também há de terminar, tendo durado o tempo que era necessário para se acabar um homem e começar outro, restando a importância de ter ficado registrado o rosto que ainda é, e se apontassem as primeiras feições do que nasce.<sup>26</sup>

Se, portanto, há que se terminar de alguma forma, que seja então pelo que se ficou por responder no capítulo passado: o que encontramos após fugirmos (ou cairmos) às profundezas de nosso ser, em virtude da perda de algo essencial para a caracterização de nossa condição humana? A resposta, a meu ver, só pode ser uma: a *esperança*. No entanto, essa resposta abre espaço para outra pergunta básica (mas não menos complexa), através da qual desejo começar o meu término: O que, afinal, é a esperança?

Faço esse questionamento tomando emprestada a arguta curiosidade de Agostinho de Hipona (2017, p. 319), que, no décimo primeiro livro de suas *Confissões*, questiona muito diretamente “O que é o tempo, então?”, para logo depois acrescentar, “Se ninguém me perguntar, eu sei; mas, se quiser explicar a alguém que me pergunte, não sei”. Uma das lições que se pode extrair dessa resposta de Agostinho é a de que os conceitos mais básicos para a compreensão e/ou explicação do universo, incluindo-se aqueles relacionados ao ser humano, geralmente são os mais complexos de se desenvolver e expressar através da linguagem. O que resta dizer que, assim como o tempo, não há apenas um conceito de esperança.

Senão vejamos:<sup>27</sup> a esperança pode ser o “compromisso ativo com a desejabilidade e a realizabilidade de um determinado objetivo” (Shade, p. 62); mas pode da mesma forma ser “uma fantasia terapêutica que nos mantém vivos ao nos convencer a ir atrás de um objetivo utópico depois do outro” (Pope, p. 63); como também “um desejo que tem a convicção de que vai se realizar” (Hobbes, p. 71); ou mesmo “uma paixão pelo possível” (Ricoeur, p. 71); e ainda “um movimento ou uma amplificação do desejo na direção de um bem difícil” (Tomás de Aquino, p. 73); sendo até “uma sensação agradável do seu futuro objeto, um pouco como a memória pode fazer com algum acontecimento passado” (Aristóteles, p. 80); bem como “o prazer na mente que sentimos quando antevemos uma futura fonte de alegria” (Locke, p. 80); sendo, portanto, “uma estrutura existencial fundamental da vida.” (Hooft, p. 88)

---

<sup>25</sup> Saramago, 2022a, p. 253.

<sup>26</sup> Saramago, 2022a, p. 268.

<sup>27</sup> Todas as definições de esperança que se seguem foram retiradas de Eagleton (2023). As paginações indicadas dentro dos parêntesis são as de onde as citações podem ser localizadas na referida obra.

Compromisso, fantasia, desejo, paixão, movimento, sensação, prazer, estrutura. Essas definições, que perpassam vários estágios e estratos do conhecimento humano (e que, estando longe de serem exaustivas, devem ser encaradas meramente como exemplificativas), nos confirmam que de fato não parece haver um consenso em relação à natureza da esperança. No entanto, se as analisarmos com cuidado, perceberemos que todas apresentam (ainda que não explicitamente) um ponto em comum: a esperança, em última medida, está sempre relacionada ao *futuro*.

Essa constatação me leva a pensar que a nossa relação com a dinâmica do tempo é extremamente paradoxal, uma vez que as formas através das quais encaramos as conexões que se estabelecem entre passado, presente e futuro nos deixam sendo jogados de um lado para o outro, sem sabermos muito bem onde de fato estamos. Em meio ao pensamento judaico-cristão ocidental, costuma-se pensar o tempo de forma linear, ou seja, traçando uma reta que liga diretamente os acontecimentos de *ontem* aos de *hoje*, e assim prevendo os de *amanhã*. Nesse sentido, diz Terry Eagleton (2023, p. 40) que “o passado não pode ser simplesmente deletado”, sobretudo “porque ele é um componente vital do presente”, e só podemos avançar para além dele “através das habilidades que ele [o passado] nos legou”.

Isso leva à reflexão, ainda com Eagleton (pp. 40-41), que um futuro não se constrói de uma hora para outra, entre um *click* e o seguinte, tendo em vista que hábitos (como a supremacia e a subserviência) e vícios (como a arrogância e a inércia), quando encontram-se firmemente enraizados de forma estrutural nas gerações, não são esquecidos e superados de maneira tão fácil: “Em vez disso, eles constituem um legado ibsenesco de culpa e pecado que contamina as raízes da criatividade humana, infiltrando-se nos ossos e na corrente sanguínea da história contemporânea e se entrelaçando com nossos impulsos mais refinados e emancipatórios.”

Outra possibilidade, mas ainda dentro da lógica temporal linear sobre a qual venho falando, é a de que o passado pode ser (e de fato é) influenciado diretamente pelo presente. É precisamente em que acredita Walter Benjamin (2020), para quem “o significado do passado está nas mãos do presente”. Sob esse olhar, a “história passada é fluida, instável, em suspenso”, tendo seu sentido que ser plenamente estabelecido *a posteriori*, ou seja, no presente. De maneira que somos nós, indivíduos contemporâneos, “que podemos dotá-la [a história passada] retrospectivamente de uma forma definitiva, não simplesmente decidindo interpretá-la de uma determinada maneira, mas em virtude das nossas ações.” Para Benjamin

(citado até aqui por Terry Eagleton [2023, p. 50]), portanto, nosso dever é nos esforçarmos “para manter o passado inacabado, recusando-nos a aceitar sua aparência de encerramento como a palavra final, abrindo-o novamente ao reescrever sua fatalidade aparente sob o signo da liberdade.”

É nesse ponto que Benjamin (2023) estabelece uma relação entre a História e a Arte, uma vez que o significado atribuído ao passado pelo presente evolui com a passagem do tempo, o que também acontece com a obra de arte:

Para Benjamin, as obras de arte se assemelham a pavios que queimam lentamente e geram novos significados ao entrarem em novos contextos, contextos esses que não poderiam ter sido previstos no momento da sua criação. Verdades que ficaram escondidas nesses artefatos desde o início podem ser liberadas pela primeira vez por meio de uma combinação de circunstâncias em sua vida futura. Repito: o significado dos acontecimentos passados permanece, basicamente, sob a guarda do presente. Num lampejo dialético, um momento no presente descobre uma afinidade com um instante do passado, e, ao conferir àquele instante um novo significado, também consegue se perceber novamente, como uma realização potencial daquela promessa mais antiga. (Eagleton, 2023, p. 50)

No entanto, uma “civilização que só dispõe da sua experiência contemporânea para viver é realmente pobre” (Eagleton, 2023, p. 41), fazendo-se necessário, então, efetivamente pensar o futuro em alguma medida. Mas há entraves no caminho: o grande problema da “guarda” linear do passado pelo presente é que, a depender do tipo de sociedade que se estabelece, ele (o passado) torna-se verdadeiramente refém das interpretações às quais se optou por adotar, o que, em última instância, compromete também (e principalmente) a relação que se estabelece com o futuro (e conseqüentemente com a esperança, como veremos adiante). Por exemplo: se se habita uma época de medo e ansiedade, é assim que provavelmente se interpretará o passado (dizendo-se: “sempre foi assim”) e também o futuro (optando-se por viver um presente que seja perene, ou seja, que não se modifique).

Seguindo essa linha de pensamento, Terry Eagleton (2023, pp. 23-24) afirma que o “eu consumista” da sociedade contemporânea “habita este ou aquele momento do tempo”, e não “algo que se pareça a uma narrativa”, e que assim “não existe nenhum futuro radicalmente modificável a ser contemplado”. Conseqüentemente, continua ele o raciocínio, “a esperança numa escala significativa é obsoleta”, pois “não é provável que nada em nível histórico-mundial aconteça novamente, já que o espaço em que ele poderia ocorrer virou pó. O futuro será simplesmente um presente eternamente expandido”. Nesse contexto, cria-se uma desconfiança com relação à esperança, por esta olhar para o que está por acontecer tendo

já acontecido, e não somente na esfera de ação da modernidade (seja ela a clássica ou a tardia):

Em geral, os antigos gregos consideravam a esperança mais uma desgraça que uma bênção. Eurípedes a chama de maldição sobre a humanidade. Platão nos adverte em *Timeu* que a esperança pode nos induzir ao erro. Tomás de Aquino observa ironicamente que a esperança abunda entre os jovens, os bêbados e o tipo de idiota carente de prudência. “Por isso, nunca vivemos”, comenta Pascal em *Pensamentos*, “mas temos a esperança de viver”. Byron chama a esperança de prostituta encovada. Em *A repetição*, Kierkegaard descreve a esperança como uma donzela charmosa que nos escapa entre os dedos, embora ele tenha em mente desejos mundanos, não religiosos. Jean-Paul Sartre se refere à *sale espoir*. (Eagleton, 2023, pp. 64-65)

Para um bom número de pensadores ao longo dos séculos, portanto, o que parece mover a vida humana é a *ilusão* associada à esperança, e se ela “deve ser ratificada ou lamentada depende da ênfase que damos à luta ou ao autoengano”. Tendo em vista que somos “criaturas amnésicas”, como nos chama Terry Eagleton (2023, p. 65), passamos por cima do vazio deixado pelas esperanças passadas e vamos atrás do “fogo-fátuo sedutor” seguinte; e é esse círculo vicioso, essa “produção sem fim de autoesquecimento”, que fica então conhecida como “vida humana”. Sob essa perspectiva, a esperança é um “fetichismo do futuro que reduz o passado a um grande prólogo e o presente a uma simples expectativa vazia”.

Como mostrei no Capítulo 1, em diálogo com Byung-Chul Han e outras vozes, vivemos uma época de extrema angústia com relação ao porvir (a soci[ansi]idade), que se estabelece sobretudo por meio do império do medo. De maneira que o medo circula por nosso tempo “como um espectro”, nos confrontando permanentemente com “cenários apocalípticos: pandemia, guerra mundial e catástrofe climática”, levando a que o “fim do mundo ou o colapso da civilização humana” sejam invocados com uma recorrência cada vez maior. Diante, portanto, de uma multicrise, olhando “amedrontados para um futuro sombrio” onde “falta esperança em toda a parte” (Han, 2024, pp. 9-10), desejamos que o presente não se modifique em futuro, mas que se mantenha constante onde é seguro.

Na soci(ansie)dade, trocamos a esperança pelo desejo, e apesar de ambos olharem para o futuro, “por serem direcionados para alcançar coisas que não existem no momento”, somente a esperança “envolve um grau de expectativa”, pois “ela tem em geral um aspecto mais narrativo que o desejo, que pode simplesmente passar de um objeto para o outro sem um roteiro muito evidente” (Eagleton, 2023, p. 75). De maneira que é a potencialidade narrativa, que articula passado, presente e futuro, o que estabelece o que Eagleton (2023, p. 76) chama de “infraestrutura material da esperança”. Nessa perspectiva, esperar significa então “se

projetar construtivamente num futuro que é compreendido como possível, e que, portanto, num sentido obscuro, já está presente”, ao invés de simplesmente “sofrer nas garras de um desejo”.

É verdade que, assim como o passado, o futuro não existe (e, se pararmos para pensar, nem mesmo o presente existe, uma vez que este “excede radicalmente a si mesmo, sendo apreendido no ato de reter um traço do passado enquanto passa instantaneamente para o futuro”); mas “um pouco como o passado sobrevive em seus efeitos, o futuro também pode estar presente como uma potencialidade” (Eagleton, 2023, p. 76). É o que Ernst Bloch, citado também por Eagleton (2023, p. 76), denomina a “consciência ainda não existente”, que significa “a maneira que o futuro pode ser descoberto, incubado tanto no passado como no presente, na forma de uma vaga premonição do que está por vir, e, portanto, como uma reminiscência invertida”. É por esse motivo que, como vimos acima, o futuro também fica à mercê da guarda das instituições (políticas, econômicas, sociais) do presente, e com ele a esperança.

No entanto, é através dessa mesma esperança que podemos quebrar as amarras do agora, pois é ela que “nos presenteia com o futuro” (Han, 2024, p. 10). Sendo assim, somente a esperança é capaz de “recuperar a *vida* que é mais que *sobrevivência*”, pois ela “estende o *horizonte do significativo*, que revitaliza a vida e lhe dá asas” (Han, 2024, p. 10). Se o medo nos paralisa e aprisiona num presente que só olha para trás e, tal qual a (f)era de Mandelstam,<sup>28</sup> vê as próprias vértebras feridas que tornam impossível o avanço adiante; a esperança, por outro lado, “ergue indicadores e sinalizadores dos caminhos”, nos dando “sentido e orientação”, sendo somente através dela que estamos realmente “*a caminho*” do futuro (Han, 2024, p. 12). Quem espera, portanto, “é *inspirado pelo novo*”, arriscando um “salto para uma nova vida”, pois o espírito da esperança “é caracterizado pela resolução de agir.” (Han, 2024, p. 68)

Em última instância, isso significa dizer que as pessoas só podem agir porque podem esperar, sendo o recomeço após a desintegração impossível sem a esperança. É somente agora, após chegar a essa conclusão, que se pode perceber a real dimensão e o quão acertada é a frase de Albert Camus (mencionada anteriormente nestas páginas) dando conta de que aquele que perde a esperança, e está consciente de a ter perdido, tem a si negado um lugar no

---

<sup>28</sup> “Minha era, minha fera, quem ousa, / Olhando nos teus olhos, com sangue, / Colar a coluna de tuas vértebras? / Com cimento de sangue — dois séculos — / Que jorra da garganta das coisas? / Treme o parasita, espinha langue, / Filipenso ao umbral de horas novas.” (Mandelstam, 2001, p. 210)

futuro. No entanto, mesmo diante dessa singela epifania, resta ainda um importante questionamento, o último que farei (prometo): é possível realmente perder-se no poço da desesperança total e dele não mais conseguir sair?

Para responder essa pergunta final, faz-se necessário, então, voltar a José Saramago.

Quando, no *Ensaio sobre a cegueira*, a *mulher que vê* diz “O mundo todo está aqui dentro” (Saramago, 2017d, p. 102), essa simples afirmação, tal qual todo discurso, traz camadas de significação; senão inúmeras, ao menos duas. A primeira delas é óbvia àqueles que acompanharam o enredo do romance: ao presenciar a discussão entre dois cegos, ocasionada por uma troca de camas após as respectivas idas às retretes (ou, ao menos, ao lugar que se lhes fazia de vez), a *mulher que vê* assim fala ao marido para expressar sua melancolia diante da percepção de que certos hábitos, sentimentos e mazelas permanecem naquele que parece ser o lugar onde o mundo encontrará seu derradeiro e triste fim. A segunda camada de significado dá conta de outra acepção para a expressão *aqui dentro*. Se, na primeira, o *aqui dentro* referia-se, espacialmente, ao interior da primeira camarata do lado direito (ou, até mesmo, ao manicômio inteiro, para onde foram levados os acometidos pelo mal-branco); na segunda significação, o *aqui dentro* refere-se, metafisicamente, ao interior da própria *mulher que vê*. Nesse entendimento, a personagem (assim como cada um e cada uma que ora lê este escrito, neste momento) traz dentro de si, mesmo sem perceber, o mundo todo.

E é precisamente por termos o mundo todo “aqui dentro” que, quando dele tentamos fugir, caindo para o fundo luminoso de poços cavados por nós mesmos, lá o encontramos novamente, encarando-nos de volta diretamente nos olhos. E é somente ali, no fundo do poço, “onde melhor se percebe a altura que está o céu” (Saramago, 2017h, p. 71), que temos a real dimensão do quanto somos frágeis, apenas “uma pequena e trémula chama que a cada instante ameaça apagar-se”, e por isso “temos medo, acima de tudo temos medo” (Saramago, 2017g, p. 56). E mais: também nos frustramos diante da nossa incapacidade de nos comunicarmos plenamente, pois “queremos dizer amor e não nos chega a língua, queremos dizer quero e dizemos não posso, queremos pronunciar a palavra final e percebemos que já tínhamos voltado ao princípio”. (Saramago, 2017b, p. 305)

Diante desse mosaico verbal, composto justamente pelas epígrafes que utilizei no Capítulo 4, onde apresentei os quatro caminhos da perda retratados por José Saramago, é apenas natural que impere a desesperança e o desamparo, sendo consequência lógica que a desintegração vire a regra ao invés da exceção. Perde-se a *identidade*, quando o próprio chão

em que se pisa começa a mover-se, sem direção; perde-se a *percepção*, quando falha o que permite a intermediação com o outro e com o mundo; perde-se a *autonomia*, quando a interna faculdade de agir transforma-se em mero assistir a decisões externas; perde-se a *finitude*, quando o ponto final da existência replica-se em intermináveis reticências. Cada um desses elementos que se perde parece essencial para se caracterizar a condição humana, e a vida que se segue à sua perda tende a ser considerada impossivelmente tomada de completo desespero. E de fato o é, como vemos nos primeiros terços das obras saramaguianas analisadas.

No entanto, há sempre um depois, pois a vida (real e ficcional) segue seu curso, como há de seguir sempre, e acabamos por nos habituar, ou assim dizemos (a nós e, também, uns aos outros) “com uma serenidade que parece autêntica, porque realmente não existe, ou ainda não se descobriu, outro modo de deitar cá para fora com a dignidade possível as nossas resignações, o que ninguém pergunta é à custa de quê se habitua a gente”. (Saramago, 2020b, p. 253) Instaura-se, portanto, um *novo normal*, essa quimera que ameaça nos engolir se não soubermos decifrar a charada que permite, ao fim, transformar a *perda* em *esperança*; pois esta última, assim como o sofrimento proveniente da primeira, também existe precisamente no fato de que as coisas passam.

Isso me lembra de quando, em *A jangada de pedra*, num dado momento, dois homens dividem um quarto de hotel e, cada qual em sua cama, sem correrem o risco de as trocarem pois ambos têm as vistas boas (ao menos as físicas), estão a conversar sobre as consequências do evento extraordinário que os faz querer viajar em direção à Espanha. Apreensivo com a subida do nível das águas no continente que vai ficando para trás, um dos viajantes, de nome Joaquim Sassa, comenta com o companheiro: “E Veneza, que estará para lhe acontecer?”. O outro, chamado José Anaiço, tranquilamente lhe responde: “Fica sabendo que a mais fácil das coisas difíceis do mundo seria salvar Veneza.” (Saramago, 2017b, p. 71)

Por entre camas, camadas e angústias, unindo as palavras de uma mulher que é a única a ver num manicômio repleto de cegos, às de um professor cujos únicos pupilos são os estorninhos que o acompanham em sua busca por um homem que sente a terra tremer sem parar, temos que: se o mundo todo está dentro de nós (como diz a primeira), com ele estão não apenas suas coisas *difíceis* (como diz o último), mas também as *fáceis* (digo eu agora). São essas coisas todas que trazemos aqui dentro (o *aqui* interior, que fique explicitado), tanto as fáceis quanto as difíceis, são essas coisas que nos fazem humanos. Carregamos, como diria

Walt Whitman,<sup>29</sup> antigos e doces fardos em nossas perambulações pelo mundo real; mas, geralmente, só nos damos conta do que estes representam quando somos forçados a encará-los através de sua ausência, ou seja, de sua perda.

Essa longa digressão exemplificativa me leva a pensar que, se a mais fácil das coisas difíceis seria salvar uma cidade do avanço extraordinário das águas, como disse José Anaíço, então, acrescento eu agora, a mais difícil das coisas fáceis do mundo é perder-se a esperança. No entanto, assim como se diz que a esperança se encontra no fundo da caixa de Pandora, também a descobrimos no último nível da hierarquia de prioridades que se estabelece no processo de desintegração de que fala Czesław Miłosz (e que apresentei brevemente no início do Capítulo 4): na base dos poços de nós mesmos, para onde o desespero dos estados de urgência nos leva. A questão, portanto, é de como trazer essa esperança de volta à superfície.

A solução para este dilema me parece residir em um caminho duplo, ao qual, no Capítulo 2, dei o nome de Realirismo. Assim como o da pedagogia da finitude (de que lhes falei no Capítulo 4), o caminho do Realirismo é para ser trilhado em duplas (ou trios, ou grupos), e de mãos dadas: nós (que lemos) e as pessoas de livro (que são lidas). Enquanto elas, do lado de lá, vão passando por processos de desintegração diversos, com suas consequentes hierarquias de prioridades; nós, do lado cá, vemos nossas próprias angústias refletidas, através de pequenos vislumbres da beleveza discursiva das coisas, possíveis somente por meio de uma linguagem que une peso e leveza.

É aqui que retomo o que, também no capítulo anterior, chamei de *companheirismo do fim do mundo*. Se, como venho tentando defender ao longo de toda esta tese, a esperança é o que nos resta depois de perdermos (quase) tudo — processo que pode ser chamado de desintegração (Miłosz, 2012, p. 111) ou destruição geral (Eagleton, 2023, p. 155) —; e se, da mesma forma, é também ela o que nos convence de que, mesmo em meio a um estado de emergência catastrófico, a vida ainda vale a pena ser vivida; isso só é possível se estivermos junto ao outro (ainda que fisicamente separados). Isso porque, como afirma Byung-Chul Han (2024, pp. 128-129), a esperança “não obtém sua força da imanência do si-mesmo”, sendo seu centro real no outro. De maneira que quem espera “está, na verdade, a caminho do outro” e confia, assim, “no que transcende o si-mesmo”. É essa “instância do outro como transcendência” que nos ergue diante do desespero absoluto, que nos capacita a “permanecer de pé no abismo”. Quem espera, portanto, não está sozinho: do lado de cá do risco, que foi

---

<sup>29</sup> “Still here I carry my old delicious burdens, / I carry them, men and women, I carry them with me wherever I go”. (Whitman, 2019, p. 132)

traçado no chão com uma vara de negrilho, estamos acompanhados de todos e todas que junto sonham com o futuro. Em última medida, o “sujeito da esperança é um *nós*”. (Han, 2024, p. 19)

Esses sonhos compartilhados (ainda que despertos)<sup>30</sup> só são possíveis no *lugar* que é a arte, onde se faz a mistura do imaginário com o real, onde se utiliza um (falo do real), para se construir o outro (falo do imaginário). E, por ser lugar, o sonhar desperto da arte não nos acode apenas do lado de lá da relação estética, mas também do lado de cá: não é somente no escrever (ou no pintar, ou no cantar) que se sonha; também, e, porque não, principalmente, no ler (ou no contemplar, ou no ouvir) encontramos a esperança, escondida no fundo de nós mesmos. Seguimos, portanto, lado a lado (autor, obra e leitor) em busca de um futuro.

Por esses e outros motivos, José Saramago não traz magia no nome à toa: como bom mágico que é, nunca revela seu segredo, apenas deixando margem a alguns palpites. Às vezes, seus enredos me parecem vir da mente de uma criança, alguém que ainda não foi corrompido pelo mundo e perdeu a capacidade de imaginar o inimaginável. Noutras, parecemos estar diante das maquinações de um louco, que se deleita em virar o mundo de pernas para o ar apenas porque é capaz de fazê-lo. E, no fim das contas, Saramago é os dois. Esse infante desvairado transmuta o preceito aristotélico de que, enquanto o historiador se ocupa do que *foi*, o poeta se ocupa do que *poderia ter sido*. Saramago é, portanto, um arcano do “E se?”

E se a Península Ibérica atravessasse o Oceano Atlântico? E se todos ficassem cegos? E se ninguém aparecesse para votar? E se a Morte decidisse tirar férias? Talvez esses e outros absurdos já tenham sido pensados antes; a diferença entre quem os pensou e José Saramago é que este não só os pensou, como materializou os seus absurdos. Sabendo que escrever é viajar para o futuro, e que ler é uma viagem ao passado, Saramago parece compreender em sua escrita duas instâncias distintas da ilusão chamada presente: a sua e a do leitor. Assim, num misto de história e fantasia, de realidade e lirismo, construiu histórias atemporais: no mesmo sentido em que falam de eventos que aconteceram em um passado não tão próximo, também falam de coisas que podem acontecer em um futuro não tão distante.

Nascido na segunda década do século XX, Saramago presenciou os acontecimentos mais importantes de sua época e com eles compôs seus quase 40 livros, sobretudo na segunda metade do século, quando as incertezas sobre o futuro (se é que haveria algum futuro) fizeram

---

<sup>30</sup> “Assim, quando alguém que está crescendo deixa de brincar, nada mais faz a não ser esse empréstimo aos objetos reais; em vez de brincar, agora fantasia. Ele constrói castelos no ar, cria o que chamamos de sonhos diurnos.” (Freud, 2021, p. 55)

com que as pessoas vivessem em constante estado de urgência. Nesse contexto, pode-se argumentar que poucos escritores estiveram mais envolvidos com seu próprio tempo do que o escritor português. E, embora as características neoliberais ainda estivessem em ascensão, Saramago conseguiu captar o medo e a angústia que emanavam do seu tempo e assim antecipar que estes não eram efêmeros, mas que perdurariam nas gerações futuras.

Uma vez que “aqueles que esperam estão presentes e ausentes num sentido diferente, já que estão divididos entre o que é palpável, mas imperfeito, e o que é inexistente, mas atraente, entre a insistência do presente e a promessa de um futuro” (Eagleton, 2023, p. 119), seria então legítimo dizer que José Saramago tinha esperança na humanidade? Bem, não posso categoricamente afirmar o que alguém sente ou deixa de sentir; o que posso sim fazer (e é o que, em última medida, todos nós humanos fazemos) é analisar as evidências que são deixadas e a partir delas construir uma narrativa. Como apontei no Capítulo 3, acredito sim que Saramago tinha esperança, mas que para expressá-la foi preciso criar outra voz: uma que passasse do *eu* da perda para o *nós* da esperança.

Através da arte, portanto, José Saramago tentou remodelar a realidade, mas sem a arredondar demais, deixando algumas pontas afiadas para nos penetrar, pois sabia que ela (a arte) é também produto daquilo com o qual trabalha (a realidade), e que dessa condição não há fuga total. Nesse sentido, a obra de arte, enquanto “um modo pelo qual a Natureza fornece os recursos da sua própria transformação” (Eagleton, 2023, p. 168), é o lugar perfeito para o florescimento da esperança. De maneira que, assim como a cultura ou a educação, pode-se “transmitir a esperança como um legado para a posteridade, embora nós mesmos tenhamos sido privados dela” (Eagleton, 2023, p. 172). A esperança, então, para ser efetivamente sentida, tem antes que ser aprendida (Bloch, 1996, p. 3), e sobretudo lembrada. Pois, se por um lado, esquecê-la parece ser “um efeito natural do tempo e das ansiedades do viver”; por outro, se “a sabedoria antiga ainda serve para alguma coisa”, e se “ainda pode ser de alguma utilidade para as ignorâncias modernas”, então “recordemos com ela, discretamente, para que não se riam de nós, que enquanto houver vida, haverá esperança.” (Saramago, 2020b, p. 111)

É por isso que, no *Ensaio sobre a cegueira*, quando vemos o médico, ou melhor, o *marido da mulher que vê*, conversando com o primeiro primeiro cego (aquele indivíduo que, na primeira página do romance, foi acometido pelo mal-branco enquanto estava parado no semáforo) justamente sobre a esperança (ou a falta dela). Afirmando não se considerar um otimista (o que deixaria Terry Eagleton orgulhoso), o *marido da mulher que vê*, então, fala,

meio ao companheiro, meio a si mesmo: “Alguma coisa vai ter de suceder aqui” (Saramago, 2017d, p. 144). Assim como as palavras de sua esposa, essas trazem um *aqui* que na verdade são dois: tanto o exterior, (ou seja, o mundo), quanto o interior (ou seja, o peito). Pois eu lhe digo, caro senhor doutor, que algo já aconteceu, acontece e acontecerá enquanto tivermos olhos para ouvir, ouvidos para ler, mãos para falar e um corpo para navegar por esse mar de incertezas que é a vida. Esse algo é o motivo pelo qual nos reunimos hoje, aqui, nestas páginas; esse algo, caro senhor doutor, chama-se *Literatura*.

Pode parecer estranho relacionar o tempo, a vida e a literatura; mas, na verdade, isso só causaria espanto àqueles para quem o viver é algo mecânico, automático. Para nós outros, que sonhamos de olhos bem abertos, é preciso escrever, e ler, e sentir, já que o mero respirar não basta. Dito isso, digo mais: o tempo, apesar de ilusão, é a medida que escolhemos para a vida. Assim sendo e sendo assim, no entanto, poderia muito bem ter sido outra a nossa escolha (falo da medida, mas, também, da ilusão). Ao invés de contar anos, dias e horas, se a opção tivesse sido pela literatura, contaríamos a vida em páginas, lidas e escritas; contaríamos personagens, bons e maus; contaríamos inícios e desfechos, maus e bons.

Contaria eu, nos dedos, as sete mil, setecentas e noventa e oito páginas de José Saramago que li; contaria eu as Blimundas, as Joanas Cardas, as Marias Saras, as mulheres que veem, por quem me apaixonei e ando, ainda, a procurar no imenso mundo vazio; contaria eu os pontos e as vírgulas que foram substituídos pelo descanso da voz, pelo silêncio da poesia; e acabaria, por fim, com as mãos cheias, dos sorrisos que dei, das lágrimas que verti, dos poços que cavei, dos goles de esperança que sorvi.

Contaria, contarei, conto.

Pois agora, meu caro José, é a sua vez de me ler a mim. Já é hora de dar-te uns papéis que aqui tenho, para leres. Segredos, pergunta-me você, sorrindo. Sim, segredos, digo eu, sorrindo também, Coisas escritas.

## REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

AGOSTINHO. **Confissões**. Trad. Lorenzo Mammi. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

ANDERS, Günther. **Mensch ohne Welt: Schriften zur Kunst und Literatur**. München: C.H. Beck, 2022.

ARISTÓTELES. **Poética**. Trad. Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2017.

AUDI, Robert. "Autonomy, reason and desire". **Pacific Philosophical Quarterly** (72), pp. 247-271, 1991.

BACHELARD, Gaston. **A poética do devaneio**. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2018.

BARROS, Manoel de. **Poesia completa**. São Paulo: Leya, 2010.

BARTHES, Roland. **A câmara clara: nota sobre a fotografia**. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.

BAUMAN, Zygmunt; DONSKIS, Leonidas. **Cegueira moral: A perda da sensibilidade na modernidade líquida**. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

BAUMAN, Zygmunt. **Tempos líquidos**. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2021.

BECKER, Ernest. **A negação da morte: Uma abordagem psicológica sobre a finitude humana**. Trad. Luis Carlos do Nascimento Silva. Rio de Janeiro: Record, 2024.

BEI, Aline. **O peso do pássaro morto**. São Paulo: Editora Nós, 2017.

BENJAMIN, Walter. **Sobre o conceito de história**. Trad. Adalberto Müller. São Paulo: Alameda, 2020.

\_\_\_\_\_. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Trad. Gabriel Valladão Silva. Porto Alegre: L&PM, 2023.

BLOCH, Ernst. **The Principle of Hope: Volume One**. Trans Neville Plaice, Stephen Plaice and Paul Knight. Cambridge: MIT Press, 1996.

BORGES, Jorge Luis. **Inquisiciones / Otras inquisiciones**. Buenos Aires: Debolsillo, 2014.

CALVINO, Italo. **Seis propostas para o próximo milênio**. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CAMUS, Albert. **O mito de Sísifo**. Trad. Ari Roitman e Paulina Watch. Rio de Janeiro: Record, 2021.

CORTÁZAR, Julio. **Valise de cronópio**. Trad. Davi Arriguci Jr. e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 2008.

COSTA, Horácio. **O período formativo**. Belo Horizonte: Moinhos, 2020.

COTRIM, Ana. **Literatura e Realismo em György Lukács**. Porto Alegre: Zouk, 2016.

COUTO, Mia. **Terra sonâmbula**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

\_\_\_\_\_. **E se Obama fosse africano?** São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

\_\_\_\_\_. **Estórias abensonhadas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

CSIKSZENTMIHALYI, Mihaly. **Creativity: Flow and the Psychology of Discovery and Invention**. New York: Harper Collins, 2009.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. **Memórias do subsolo**. Trad. Boris Schnaiderman. São Paulo: Editora 34, 2009.

DUARTE JUNIOR, João-Francisco. **O que é realidade?** Coleção Primeiros Passos - nº 115. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

EAGLETON, Terry. **Esperança sem otimismo**. Trad. Fernando Santos. São Paulo: Editora UNESP, 2023.

FREUD, Sigmund. “O poeta e o fantasiar”. In: **Arte, literatura e os artistas**. Trad. Ernani Chaves. Belo Horizonte: Autêntica, 2021.

\_\_\_\_\_. **O mal-estar na cultura e outros escritos**. Trad. Maria Rita Salzano Moraes. Belo Horizonte: Autêntica, 2024.

FUKS, Julián. **Romance: História de uma ideia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

GÓMEZ AGUILERA, Fernando (org.). **As palavras de Saramago**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

GIELEN, Pascal. **Criatividade e outros fundamentalismos**. Trad. Sharine Machado Cabral Melo. São Paulo: Annablume, 2015.

HAN, Byung-Chul. **A sociedade do cansaço**. Trad. Enio Paulo Giachini. Petrópolis: Vozes, 2017a.

\_\_\_\_\_. **A sociedade da transparência**. Trad. Enio Paulo Giachini. Petrópolis: Vozes, 2017b.

\_\_\_\_\_. **Topologia da violência**. Trad. Enio Paulo Giachini. Petrópolis: Vozes, 2017c.

\_\_\_\_\_. **A agonia do eros**. Trad. Enio Paulo Giachini. Petrópolis: Vozes, 2017d.

\_\_\_\_\_. **A salvação do belo**. Trad. Gabriel Salvi Philipson. Petrópolis: Vozes, 2019.

\_\_\_\_\_. **A sociedade paliativa**. Trad. Lucas Machado. Petrópolis: Vozes, 2021.

\_\_\_\_\_. **O espírito da esperança**. Trad. Milton Camargo Mota. Petrópolis: Vozes, 2024.

HEGEL, Georg W. F. **Cursos de estética: Volume IV**. Trad. Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle. São Paulo: EDUSP, 2004.

HOBBSAWN, Eric. **Tempos interessantes**. Trad. S. Duarte. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

KAFKA, Franz. **Letters to Friends, Family, and Editors**. Trans. Richard and Clara Winston. New York: Schocken Books, 2016.

KÜBLER-ROSS, Elizabeth. **Sobre a morte e o morrer**. Trad. Paulo Menezes. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2017.

LIMA, Rogério. O tempo presente e o essencial na criação de objetos narrativos. **Contextos: Estudos De Humanidades Y Ciencias Sociales**, (43), 2019. Disponível em <<http://revistas.umce.cl/index.php/contextos/article/view/1461>>. Acesso em 20/11/22.

LOPES, João Marques. **Saramago: Biografia**. São Paulo: Leya, 2010.

MÃE, Valter Hugo. **Homens imprudentemente poéticos**. Rio de Janeiro: Biblioteca Azul, 2016.

\_\_\_\_\_. **As doenças do Brasil**. Rio de Janeiro: Biblioteca Azul, 2021.

MANDELSTAM, Óssip. “A Era”. In: **Poesia russa moderna**. Trad. Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Boris Schnaiderman. São Paulo: Perspectiva, 2001.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. Trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 2018.

MIŁOSZ, Czesław. **O testemunho da poesia**. Trad. Marcelo Paiva de Souza. Curitiba: Ed. UFPR, 2012.

MURAKAMI, Haruki. **Ouçã a canção do vento & Pinball, 1973**. Trad. Rita Kohl. São Paulo: Alfaguara, 2016.

NEWTON, Isaac. **Principia**: Principios Matemáticos de Filosofia Natural - Livro I. Vários tradutores. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2016.

NOGUEIRA, Carlos. “José Saramago: (re)escrever a vida”. In: NOGUEIRA, Carlos (org.). **José Saramago: A escrita infinita**. Lisboa, Tinta-da-china, 2022, pp 11-16.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **As flores da escrivãinha**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

\_\_\_\_\_. **As artemages de Saramago**. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

PESSOA, Fernando. “Hora absurda”. In: **O guardador de rebanhos e outros poemas**. São Paulo: Círculo do Livro, 1985.

REAL, Miguel. **Pessoa & Saramago**. Alfragide: Dom Quixote, 2021.

REIS, Carlos. **Diálogos com José Saramago**. Belém: EDUFPA, 2018.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. **Dicionário de Narratologia**. Coimbra: Almedina, 2007.

ROSA, Hartmut. **Aceleração: a transformação das estruturas temporais na Modernidade**. Trad. Rafael H. Silveira. São Paulo: Editora UNESP, 2019.

SARAMAGO, José. “O autor como narrador”. **Revista LER**, nº 38, pp. 35-41, 1997.

\_\_\_\_\_. **Terra do pecado**. Lisboa: Caminho, 2010.

- \_\_\_\_\_. **As pequenas memórias.** São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- \_\_\_\_\_. **Da estátua à pedra e Discursos de Estocolmo.** Belém: EDUFPA, 2013.
- \_\_\_\_\_. **Cadernos de Lanzarote - Diário I.** Lisboa: Porto Editora, 2016.
- \_\_\_\_\_. **O ano da morte de Ricardo Reis.** São Paulo: Companhia das Letras, 2017a.
- \_\_\_\_\_. **A jangada de pedra.** São Paulo: Companhia das Letras, 2017b.
- \_\_\_\_\_. **História do cerco de Lisboa.** São Paulo: Companhia das Letras, 2017c.
- \_\_\_\_\_. **Ensaio sobre a cegueira.** São Paulo: Companhia das Letras, 2017d.
- \_\_\_\_\_. **Cadernos de Lanzarote - Diário III.** Lisboa: Porto Editora, 2017e.
- \_\_\_\_\_. **Cadernos de Lanzarote - Diário IV.** Lisboa: Porto Editora, 2017f.
- \_\_\_\_\_. **Ensaio sobre a lucidez.** São Paulo: Companhia das Letras, 2017g.
- \_\_\_\_\_. **As intermitências da morte.** São Paulo: Companhia das Letras, 2017h.
- \_\_\_\_\_. **Cadernos de Lanzarote - Diário V.** Lisboa: Porto Editora, 2018a.
- \_\_\_\_\_. **Último caderno de Lanzarote.** São Paulo: Companhia das Letras, 2018b.
- \_\_\_\_\_. **Levantado do chão.** São Paulo: Companhia das Letras, 2020a.
- \_\_\_\_\_. **A caverna.** São Paulo: Companhia das Letras, 2020b.
- \_\_\_\_\_. **Manual de pintura e caligrafia.** Lisboa: Porto Editora, 2022a.
- \_\_\_\_\_. **Folhas políticas.** Lisboa: Porto Editora, 2022b.
- \_\_\_\_\_. **Deste mundo e do outro.** Lisboa: Porto Editora, 2023.
- SARTRE, Jean-Paul. **Que é a Literatura?** Trad. Carlos Felipe Moisés. Petrópolis: Vozes, 2015.
- SCHULZ, Charles M. **The Complete Peanuts: 1991-1992 (Volume 21).** Seattle: Fantagraphics Books, 2014.

SLOTTERDIJK, Peter. **Regras para o parque humano: uma resposta à carta de Heidegger sobre o humanismo**. Trad. José Oscar de Almeida Marques. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.

\_\_\_\_\_. **Se a Europa despertar**. Trad. José Oscar de Almeida Marques. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

\_\_\_\_\_. **No mesmo barco: ensaio sobre a hiperpolítica**. Trad. José Oscar de Almeida Marques. São Paulo: Estação Liberdade, 2012.

TEZZA, Cristovão. **O espírito da prosa: uma autobiografia literária**. Rio de Janeiro: Record, 2012.

TODOROV, Tzvetan. **A literatura em perigo**. Trad. Caio Meira. Rio de Janeiro: Difel, 2009.

UnB NOTÍCIAS. “Obras de arte em diferentes formatos podem ser conferidas no campus Darcy Ribeiro”, 26/05/2022. Disponível em:

<<https://noticias.unb.br/124-esporte-e-cultura/5750-obras-de-arte-em-diferentes-formatos-podem-ser-conferidas-no-campus-darcy-ribeiro>>. Acesso em 11/02/2025.

VALÉRY, Paul. **Lições de poética**. Trad. Pedro Sette-Câmara. Belo Horizonte: Âyiné, 2020.

WHITMAN, Walt. “Song of the open road”. In: **Leaves of grass**. London: Alma Books, 2019.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo, Cosac Naify, 2007.