

# A História e a construção histórica na obra de José Saramago\*

JOÃO VALENTE AGUIAR\*\*

NÁDIA BASTOS\*\*\*

## Uma breve nota introdutória

José Saramago (1922-2010), único Prémio Nobel de Literatura de língua portuguesa (1998), construiu a maior parte de sua prolífica obra literária nos últimos 30 anos de sua vida. De origem camponesa, da aldeia portuguesa de Azinhaga, concelho de Golegã, Saramago desempenhou profissões simples e modestas como a de serralheiro mecânico antes de publicar o seu primeiro romance – *Terra do pecado* (1947) – e de se tornar editor e tradutor, a partir da segunda metade da década de 1950. Saramago tornou-se jornalista do *Diário de Lisboa* em 1971 e, com a Revolução dos Cravos, em 25 de abril de 1974, ocuparia o cargo de director-adjunto do *Diário de Notícias* até novembro de 1975, quando, por via do golpe contrarrevolucionário de 25 de novembro do mesmo ano, foi demitido do jornal por causa de suas posições políticas de esquerda e de sua ligação com o Partido Comunista Português, do qual já era membro desde 1969 e onde permaneceria militante até à sua morte.

A expulsão de José Saramago do *Diário de Notícias* iria ser, paradoxalmente, o ponto a partir do qual o autor pôde afirmar todo um talento literário e criativo até aí ainda por explorar em todo o seu esplendor. “Sem emprego uma vez mais e, ponderadas as circunstâncias da situação política que então se vivia, sem a

---

\* Na sua quase integralidade, foi mantido o português original dos autores.

\*\* Pesquisador do Instituto de Sociologia da Faculdade de Letras da Universidade do Porto (ISFLUP), Portugal.

\*\*\* Artista plástica e mestre em Educação Visual e Tecnológica pela Escola Superior de Educação do Porto.

menor possibilidade de o encontrar, tomei a decisão de me dedicar inteiramente à literatura: já era hora de saber o que poderia realmente valer como escritor” (Saramago, 2010), escreveria, mais tarde, o próprio autor, num texto autobiográfico. Falando dos seus livros, disse também: “Creio que nada ou quase nada do que fiz depois do 25 de abril podia ter sido feito antes” (idem), palavras que confirmam que sua obra é, também, uma conquista da Revolução de Abril. O resultado não poderia ser melhor, com a publicação sucessiva de um vasto conjunto de obras que o afirmariam como figura cimeira da literatura portuguesa e mundial: *Levantado do chão* (1980); *Memorial do convento* (1982); *O ano da morte de Ricardo Reis* (1984); *A jangada de pedra* (1986); *História do cerco de Lisboa* (1989); *O Evangelho segundo Jesus Cristo* (1991); *Ensaio sobre a cegueira* (1995); *Todos os nomes* (1997); *A caverna* (2000); *O homem duplicado* (2002); *Ensaio sobre a lucidez* (2004); *As intermitências da morte* (2005); *A viagem do elefante* (2008); *Caim* (2009), além de peças de teatro, livros de crónicas e de viagens, e um diário.

Ao longo de todo esse período de profícua produção literária, o escritor comunista prosseguiu a sua actividade político-partidária: nas eleições autárquicas de 1989, proposto pelo PCP, integra a lista da coligação *Por Lisboa* e é eleito presidente da Assembleia Municipal. Foi ainda candidato ao Parlamento Europeu em todas as eleições, de 1987 a 2009.

Em 2003, como prova de um largo reconhecimento mundial, o crítico literário norte-americano Harold Bloom, no seu livro *Genius: A Mosaic of One Hundred Exemplary Creative Minds*, considerou José Saramago “o mais talentoso romanista vivo nos dias de hoje”, referindo-se a ele como “O Mestre”.

A morte do escritor deixou a literatura de língua portuguesa naturalmente mais pobre, mas a sua obra constituirá seguramente um dos mais enriquecedores legados culturais e literários do século XX. Com efeito, com uma obra tão imbricada com o compasso histórico dos últimos 50 anos, surge-nos como pertinente procurar relacionar, brevemente, de que forma a ficção saramaguiana incorpora a História e, por seu turno, expõe visões sobre a História por via da narrativa evidenciada pelas personagens desenhadas e tornadas vivas pelo génio do escritor. Assim, desdobraremos o restante artigo em torno de três secções interligadas: a forma como a crítica literária mais conservadora aborda a obra saramaguiana a partir de um viés ideológico; algumas das propriedades fundamentais do que, em traços muitos largos, se pode afiançar como uma possível “grande” obra literária; e, por último, como a ficção de Saramago se articula, em alguns dos seus textos mais significativos, com os processos históricos abordados pelo autor.

### **Comentários ideológicos paradigmáticos à obra de Saramago...**

No âmbito da literatura portuguesa dos últimos 30 anos, Saramago inscreveu a sua obra no topo do campo literário do seu país e, com um impacto igualmente crescente, no estrangeiro. Todavia, tal “ascensão” como figura da literatura portuguesa arrastou consigo algumas críticas (e, por que não dizê-lo, invejas) que,

no essencial, se direcciona(va)m para a tese de que a obra de Saramago seria amplamente ideológica e condicionada pelas suas posições políticas e, consequentemente, sem valor estético relevante. Citaremos aqui apenas dois exemplos de como, quando da morte do escritor, certos sectores do campo literário português, minoritários, mas com reconhecimento mediático não despidendo, concebem a obra de José Saramago. O primeiro exemplo é o de Pedro Rosa Mendes, escritor e jornalista português autor de dois *best-sellers* nesse país: *A baía dos tigres* e *Peregrinação de Enmanuel Jhesus*.

O que o Lobo Antunes tem a mais do que o Saramago como grande autor é a liberdade ideológica; é ser um homem livre. Várias vezes tive a sensação de que Saramago era um escritor aprisionado dentro de um homem livre nas suas opiniões, no sentido em que o homem era mais livre do que o escritor, mais livre do que a ficção que escrevia. Há um programa e há uma obrigação política na ficção do Saramago. Isso comporta a qualidade da coerência física, mas tem o grande problema da qualidade criativa (Mendes, 2010).

Por conseguinte, para Mendes, Saramago seria um autor panfletário, o que lhe retiraria criatividade literária. Quando o escritor português Lobo Antunes, maior rival no campo literário português de Saramago, apoia candidatos políticos que postulam medidas neoliberais ou quando dá entrevistas elogiando o actual primeiro-ministro português José Sócrates pela “coragem” na execução de reformas na saúde, na educação e no trabalho de recorte, repetimos, neoliberal e destruidor de direitos sociais e políticas da classe trabalhadora, então ele seria um “homem livre” e aparentemente despojado de imperativos ideológicos. No contexto da obra propriamente dita, na obra de Lobo Antunes o vector fundamental é o de considerar a vida dos trabalhadores e das populações excluídas apenas em termos da sua alienação – nomeadamente, como alienação inata às camadas populares e, por isso, *eterna* – e, nessa perspectiva, só restaria à arte retirar prazer e matéria estética para descrever esse universo congelado e unidimensional. Retirar a alegria, a convivialidade e a possibilidade de luta às classes populares, fazer delas apenas gente infeliz e desgraçada e, por fim, considerá-las como mero contingente populacional que anda pelo mundo a subsistir e a “arrastar-se” é amplamente parcial da parte de António Lobo Antunes. É verdade que, do ponto de vista formal e criativo, Lobo Antunes é um escritor interessante. Todavia, o carácter fragmentário e caótico da sua escrita espelha vivamente a sua concepção negativista e unilateral do viver popular. É possível que tal postura de Lobo Antunes seja mais inconsciente do que consciente, mas, cabe perguntar, não é essa a consagração máxima das ideologias dominantes? Apresentar as concepções de um escritor fortemente mergulhadas no caldo simbólico-cultural prevalecente no capitalismo como um sinal de liberdade e considerar que Saramago apenas quis

fazer panfletarismo com a sua escrita é, no mínimo, um enredo ficcional com peças de *puzzle* fora do lugar e uma dualidade de critérios a todos os títulos gritante na avaliação dos dois escritores portugueses mais reconhecidos internacionalmente da segunda metade do século XX.

Um segundo exemplo é o de Ana Cristina Leonardo, crítica literária no jornal *Expresso*, o semanário português de maior tiragem. Segundo ela,

Quanto aos livros, a primeira coisa que li dele foi *Memorial do convento*. Acabei-o irritada com a mensagem: fazer equivaler os obreiros de Mafra aos operários da modernidade era demasiado anacronismo, mesmo para uma alegoria. No resto dos textos, a coisa repetia-se. Romances que defendiam *ideias* escritos segundo uma *fórmula* estilística usada à exaustão.

Resumindo: para mim, literatura é outra coisa. Ofício de palavras e não de ideologias (Leonardo, 2010).

De facto, não deixa de ser embaraçoso para Ana Cristina Leonardo (ACL) considerar que existem romances sem ideias... Mesmo o romance mais formal e que apenas se concentra em aspectos estritamente abstractos não existe sem o que ACL denomina de “ideias”. Na realidade, a postura formalista, ao rebelar-se contra a possibilidade de ideias e conteúdos substantivos no romance e na obra literária em geral, está a induzir uma ideia-chave. A saber, a elevação do paradigma – social e culturalmente construído – da “arte pela arte” ao seu máximo formalista, por conseguinte, concretizando um princípio literário contextualizado historicamente na modernidade capitalista e não como algo planando sobre as sociedades humanas e sobre as ideias.

Essas concepções reflectem uma postura equivocada na relação que a forma literária do romance estabelece com conteúdos, mais ainda quando uma obra literária relaciona uma forma inovadora com o enquadramento de ideais progressistas no seu seio, sem com isso cair no domínio do panfletário. O que era o caso de Saramago.

### ...a “grande” obra literária<sup>1</sup>...

A certa altura, o pintor francês Henri Matisse escreveu o seguinte: “*Toda a arte traz o cunho da sua época histórica, mas a grande arte é aquela em que esse*

---

1 “Grande” arte não tem aqui um carácter sinónimo com cultura erudita ou qualquer sentimento ou desejo de superiorizar aprioristicamente uma qualquer obra de arte. Por um lado, como se poderá ver, recorreu-se aos termos de Henri Matisse, sobretudo pela maior legibilidade terminológica que a expressão permite. Evidentemente, tal facto não impede de se considerar que, em um estudo mais amplo e aprofundado sobre a temática, a terminologia invocada por Matisse pode-se prestar a equívocos. Preferiu-se, porém, neste breve artigo, a legibilidade e a facilidade expositiva a uma discussão alargada dos termos apresentados. Assim se explica porque se recorreu à aplicação de aspas aquando do uso do termo “grande”.

*cunho está mais profundamente marcado*” (Matisse, 1972) [grifos nossos]. Com essas importantes palavras de Matisse, procuramos assinalar dois pontos principais e que nos auxiliarão na compreensão da obra literária de José Saramago como um contributo de primeira água no panorama artístico da segunda metade do século XX. *Primeiro*, a constatação que Matisse tem da dimensão social e histórica que se encontra embebida na obra de arte. No fundo, a obra estética não resume uma existência à parte da sociedade e da História. Pelas palavras de Matisse, compreende-se igualmente que a obra de arte tem a sua especificidade própria. Não será um mero acaso que o pintor francês tenha enunciado que a “arte *traz* o cunho da sua época histórica” [grifos nossos] e não que a arte *é/seria* a sua época histórica. Não se está aqui a discutir semântica, mas a distinta avaliação que se pode ter da (obra de) arte. Se a arte *traz*, isto é, se a arte comporta e integra historicidade, inegavelmente sobressai um seu desdobramento em várias dimensões. Uma *dimensão histórica*, dada pelo momento espaço-temporal da sua criação/produção e pelos elementos de ordem social que se inscrevem no seu seio. Uma *dimensão formal*, fundamento do aparato técnico-formal em que se alicerça a obra de arte. Uma *dimensão universal*, em que a conjugação das dimensões anteriores permite que uma obra de arte seja lida e (re)interpretada em diferentes contextos históricos pelo que ela era no momento da sua concepção: como uma obra de arte. Uma obra de arte motivadora de emoções, juízos, reflexões e inovações que divergem de sociedade para sociedade, de período histórico para período histórico, mas que abraçam essa mesma obra de arte. Neste ponto entra em cena o segundo aspecto principal da frase de Matisse: “a grande arte é aquela em que esse cunho [histórico, nota nossa] está mais profundamente marcado”.

Lancemos primeiramente as seguintes interrogações. Haverá aqui uma contradição entre a dimensão universal da obra de arte e a ainda mais vincada historicidade da “grande arte”, tal como clama Matisse? Como uma “grande” obra de arte – pense-se na *Odisseia* de Homero ou no *Hamlet* de Shakespeare – é apropriada individual e colectivamente em várias épocas históricas e, ao mesmo tempo, radica profundamente na sua época? Será porque a “grande” obra de arte está vinculada a ideais supra-históricos e que mais dizem respeito à natureza humana que lhe é conferido esse estatuto?

Do nosso ponto de vista, não podemos partir do pressuposto de que há uma *natureza humana* e que subsistem valores a-históricos, quer dizer, descartados da acção e experiência humanas concretas. Os sentimentos de humanidade – enquanto comunidade dos seres humanos –, liberdade, beleza etc., nunca se solidificaram institucional e socialmente da mesma forma. Em certos casos, o mesmo termo aplicou-se (e aplica-se) a percepções e práticas completamente distintas em termos substantivos do que é a liberdade ou a igualdade, para recorrer a duas exemplificações possíveis. Por outro lado, a historicidade de uma obra de arte não se concretiza como um domínio antagónico e excludente da sua possibilidade de

apropriação trans-histórica.<sup>2</sup> De facto, o enraizamento profundo de uma obra de arte no seu húmus histórico não se caracteriza, em primeiro lugar, porque abraça todos os elementos sociais que se encontram presentes no seu contexto, e, em segundo lugar, nem porque colocaria a descrição simplesmente enumerativa – *à la inventário* – à frente da recriação da matéria-prima social. É exactamente esta *recriação* dos elementos sociais, que ao retrabalhar uma determinada matéria sócio-histórica, sublinhe-se num quadro formal inovador, se espelha (ainda) mais criativamente uma época histórica (uma sua faceta ou como determinados comportamentos são percebidos numa cultura). Assim, pensamos que a maior ou menor projecção da (historicidade da) obra de arte em um plano temporal mais alargado surge como o eixo articulador entre o “cunho [histórico] mais profundamente marcado” na “grande” obra de arte e a apropriação que esta vai sofrendo ao longo do desenvolvimento histórico da sociedade humana.

Nesse sentido, a obra de José Saramago, independentemente de apreciações subjetivas e individuais que possamos ter de cada uma das suas composições literárias, constitui-se como um acervo de “grandes” obras de arte da contemporaneidade, na medida em que inscrevem na sua matriz formal e textual dinâmicas estruturais e estruturantes da época histórica em que se inserem e, em paralelo, têm fundado avanços estético-formais relevantes desde o momento da sua publicação.

Em suma, a historicidade inscrita na obra de José Saramago não se fecha em um panfletarismo qualquer, mas em um escopo complexo de mediações entre a inovação estética, formal e técnica e o papel dos indivíduos e dos colectivos humanos na História. A esse propósito, poder-se-á reproduzir a leitura de Edmund Wilson e de Engels, citados pelo ensaísta Eugénio Lisboa, acerca da importância da renovação estética como força motriz da exposição de facetas da complexidade do real social e histórico.

Edmund Wilson recorda, quase com perfídia (salutar), que Engels “avisava sempre os romancistas socialistas contra os perigos da *Tendenz-Literatur*” e que, ao escrever à romancista Minna Kautsky, acerca de um dos seus romances, lhe dizia que o herói e a heroína “ficaram dissolvidos nos princípios políticos que representavam”. E citava a passagem célebre da carta de Engels: “você, evidentemente, sentiu a necessidade de tomar publicamente partido, neste livro, de proclamar ao mundo as suas opiniões... Mas eu acredito que essa tendência deveria emergir naturalmente

---

2 O termo (e conceito) “trans-histórico” é aqui formulado em uma base diferenciada do de “supra-histórico”. Este último funda uma perspectiva em que ideias, práticas, estruturas e representações se elevariam *acima* da História, portanto, exteriores e independentes de qualquer enquadramento histórico. Essa é a visão que concebe as grandes obras de arte a partir da afirmação da aproximação destas aos fundamentos (ideais, valores etc.) de uma natureza humana imutável e transcendente à organização social que se edifica historicamente. Pelo contrário, “trans-histórico” é uma categoria que implica tão-somente uma transversalidade de uma criação estética ao longo de várias épocas históricas ulteriores à época específica em que foi produzida.

da própria situação e da própria acção, sem ser explicitamente formulada, e que o poeta não tem a obrigação de fornecer ao leitor a solução histórica pré-fabricada para o futuro do conflito que descreve” (Lisboa, 2009, p.334).

### **...e a mediação da História com a ficção na obra de José Saramago**

Diferentemente de uma perspectiva positivista ancorada numa “factualidade da ficção” (Seixo, 1999, p.83), a obra de José Saramago comunica a partir da indução de sentimentos de “incredulidade” e de “inverosimilhança” (Seixo, 1999, p.84) no leitor. Com esse facto contribui a forma inesperada e desconcertante como Saramago iniciava várias das suas obras. Mencionando apenas algumas das mais significativas, lembremos a continuação de Ricardo Reis, heterónimo de Fernando Pessoa, em vida quando este já tinha falecido no ano anterior (*O ano da morte de Ricardo Reis*); o cataclismo que separa a Península Ibérica do resto da Europa e a coloca à deriva no Oceano Atlântico (*A jangada de pedra*); a epidemia de cegueira que assola todo um país de um momento para o outro (*Ensaio sobre a cegueira*); um professor de História que descobre outro homem exactamente igual a ele aquando do visionamento de um filme (*O homem duplicado*); a suspensão da morte durante alguns meses em um determinado país (*As intermitências da morte*).

Por conseguinte, ao inusitado se junta um “jogo de pessoas múltiplas” (Seixo, 1999, p.85) na estruturação do romance. Quer dizer, indo para além da relação entre personagens enquanto indivíduos, as pessoas múltiplas que são aqui aludidas referem-se igualmente à condensação de processos históricos – e correlatos desdobramentos – no corpo da narrativa. Nesse sentido, abordar-se-ão alguns dos romances de Saramago que mais criativamente abordaram a relação entre ficção e História.

O estilo saramaguiano teve a sua inauguração em *Manual de pintura e caligrafia* (1977). Aí, o autor envereda por um exercício de autoquestionamento sobre o papel do artista na sociedade actual. Escrito em estilo autobiográfico, a passagem do artista-pintor enquanto artista que responde a encomendas de burgueses para produzir retratos destes para um estado em que o artista-pintor se alça à condição de sujeito individual capaz de produzir objectos estéticos sem ter necessariamente de executar réplicas e, ao mesmo tempo, como sujeito capaz de aderir a ideais progressistas de luta pela liberdade e pela democracia popular. Tal trajectória é possível, nesta obra, por via da elaboração de um registo escrito de reflexão pessoal e social do artista no quadro da ditadura fascista portuguesa. A palavra escrita cumpre, assim, uma função inescapável para a compreensão do mundo.

Já em 1980, Saramago publica *Levantado do chão*, primeiro romance com grande sucesso editorial no seu país de origem. Nessa obra de ficção, Saramago aborda, por um lado, a história da vida e morte do latifúndio, com efeito, desde a Idade Média até finais dos anos 1970 e, por outro lado, em um espaço histórico mais curto, a saga da família Mau-Tempo

que, em três gerações (Domingos Mau-Tempo, seu filho João e seus netos António e Gracinda, esta casada com outra personagem central, António Espada), vai conquistar a terra para as capacidades do seu trabalho, vai arrancar-se à vergonha das humilhações, vai preencher a fome de uma falta total. O romance é, assim, a história de um fatalismo desenganado, constantemente combatido pelo apontar da esperança feita luta (Seixo, 1987, p.39).

As duas ondas históricas entrelaçam-se em um período de tempo que vai do final do século XIX até aos anos seguintes à Revolução de 25 de abril de 1974. Essa articulação entre dois planos tem a vantagem de oferecer uma problematização assaz instigante do papel e do lugar do(s) indivíduo(s) no desenvolvimento histórico mais vasto.

*Memorial do convento* (1982) foi o romance que se seguiu. Sendo para muitos o romance mais significativo da prolífica obra saramaguiana, aqui a história dos explorados e oprimidos construtores do Convento de Mafra, monumento religioso mandado edificar por D. João V, entrelaça-se com a história do casal Baltasar e Blimunda. A Inquisição, a perseguição aos infiéis ou o abafar do conhecimento científico pelo receio eclesiástico ao poder que a reflexão científica poderia dar aos homens e mulheres, mais ainda aos provenientes das classes populares, constituem pontos-chave no cenário histórico apresentado. A relação amorosa entre Baltasar e Blimunda tem igualmente um papel central enquanto reflexão histórica e ficcional. Para além de muitos outros aspectos, cabe apontar o facto de nessa relação se respaldar os limites de relações sociabilítárias igualitárias entre homem e mulher e de um amor que é necessariamente um confronto com o poder absolutista da época.

No romance seguinte, *O ano da morte de Ricardo Reis* (1984), Saramago joga com a possibilidade de Ricardo Reis, heterónimo de Fernando Pessoa, sobreviver à morte deste. Nessa obra, Ricardo Reis, recém-chegado do Brasil, assiste, nesse ano de 1936, à vitória da Frente Popular em Espanha, ao início da Guerra Civil Espanhola, ao avanço do fascismo na Europa e à repressão do fascismo português ao jovem movimento operário de então. Na perspectiva característica de passividade dessa personalidade pessoana, o narrador lança Ricardo Reis pelos meandros do amor por Marcenda, jovem filha de um proprietário fundiário do interior de Portugal, e por Lídia – musa literária nos poemas do heterónimo e transformada no romance em empregada do hotel da personagem principal e, mais tarde, amante de Ricardo Reis. O abanar provocado pelos conflitos de classe ocorridos na época reflectir-se-ão, por exemplo, na própria ambiguidade do heterónimo em relação às duas mulheres apresentadas e à própria forma de amá-las. Da incapacidade de Ricardo Reis em se inserir no mundo político e social de então e da oscilação constante entre o desejo da carne em Lídia e da comunhão de uma vida em conjunto com Marcenda, resultará a necessidade de Ricardo Reis acompanhar Fernando Pessoa – fantasma do primeiro ao longo da trama narrativa. Em suma, uma arte incapaz de reflectir sobre os pilares estruturais do seu tempo, sem com



isso se equiparar a um qualquer panfletarismo doutrinário, seria, assim, uma arte condenada a, em um primeiro momento, se demitir de si mesma e da vida e, por conseguinte, se autodesvanecer enquanto arte.

Outro momento significativo na obra de Saramago é dado pelo romance *O Evangelho segundo Jesus Cristo* (1991). Mais do que as polémicas e reacções conservadoras e militantemente antissaramaguianas por parte da Igreja Católica e do Vaticano, o romance trata da intertextualidade bíblica enquanto resultado de uma construção cultural. Ou seja, se a figura de Jesus Cristo é apresentada na Bíblia e nos textos litúrgicos oficiais da Igreja Católica como fiel seguidor da mensagem divina de Deus, no *Evangelho...* Cristo condensa a possibilidade humana de interpretar a mensagem religiosa anterior e de a reconstituir como espaço simbólico de reprodução do poder humano a partir de uma justificativa religiosa e transcendental. Por conseguinte, o legado judaico-cristão converte-se em uma aparelhagem simbólica e ideológica construída a partir dos interesses sociais e históricos de toda uma época, portanto, como o resultado de acções direccionadas para a permanência e eternização de mecanismos de poder. Assim, a religião tem no céu apenas o ponto de partida para a repressão e a dominação cultural, política e ideológica na Terra. Tal exercício saramaguiano de brilhante desconstrução só é possível pela notável criação da personagem literária de Jesus Cristo como filho de um José mergulhado em sentimentos irreprimíveis de autoculpabilização e, em um plano ainda mais relevante, como filho de Deus e desafiador dos preceitos religiosos dogmatizados mais tarde pela Igreja Católica. Ora, só se Cristo enfrentar Deus directamente – o diálogo entre Jesus Cristo, Deus e o Diabo é, a todos os títulos, um momento literário de inquestionável qualidade performativa das personagens em “palco” – poderá, assim, ser sacrificado na cruz, momento edificante por excelência da fundação do cristianismo e, em última instância, episódio simbólico e ideológico detonador do reinado de uma Igreja (senhorial) na Terra. A edificação ficcional da personagem principal surge, desse modo, como a chave para a compreensão histórica da dominação secular – política e ideológica – da Igreja Católica.

Em 1995, *Ensaio sobre a cegueira* surge em um momento em que o neoliberalismo já se tinha estabelecido hegemonicamente um pouco por todo o mundo. Iniciando uma nova abordagem de Saramago em relação aos problemas sociais mais candentes, o autor cria uma parábola amplamente metafórica sobre a cegueira vislumbrada pela *esmagadora maioria* da humanidade em face da amplificação da barbárie neoliberal.<sup>3</sup> Grifamos a expressão “esmagadora maioria” precisamente

---

3 No ano anterior, o escritor condena o neoliberalismo de forma contundente em um dos seus cadernos de diários: “privatize-se tudo, privatize-se o mar e o céu, privatize-se a água e o ar, privatize-se a justiça e a lei, privatize-se a nuvem que passa, privatize-se o sonho, sobretudo se for diurno e de olhos abertos. E finalmente, para florão e remate de tanto privatizar, privatizem-se os Estados, entregue-se por uma vez a exploração deles a empresas privadas, mediante concurso internacional. Aí se encontra a salvação do mundo... e, já agora, privatize-se também a puta que os pariu a todos” (Saramago, 1994, p.148).

porque não nos é oferecida no romance qualquer tipo de unilateralidade sobre a dinâmica dos processos sociais e políticos. Quer dizer, a personagem “mulher do médico” (relembre-se que nesse romance nenhuma personagem tem um nome próprio atribuído, reforçando, assim, o grau de alienação vivido) representa o que de melhor a humanidade pode criar, mesmo em contextos totalitários e sufocantes para um viver humano mais digno. Traçando boa parte do romance em um asilo aonde vão chegando sucessivas vagas de invisuais recentemente atacados por uma cegueira branca, a narrativa concentra-se no enclausuramento da humanidade em um ciclo de sobrevivência quase animal. O registo literário da parábola encontra-se em outros romances relevantes do autor, destacando-se *Todos os nomes* (1997), *A caverna* (2000), *As intermitências da morte* (2005) e *A viagem do elefante* (2008).

Não pretendendo esgotar o tema, resumiremos, num registo sintético e final, alguns dos pontos fundamentais da comunicação entre ficção e História na obra de José Saramago. Assim, importa considerar a História como “substância da ontologia” (Lessa, 2005, p.81), do ser e do fazer humano.

Ora, na obra de Saramago a História é retratada em dois níveis. Por um lado, como *pano de fundo*, como cenário onde as personagens bebem determinações históricas e sociais que enquadram e moldam a sua condição humana. Os exemplos de João Mau-Tempo como operário agrícola; Baltasar Sete-Sóis como filho de camponeses no século XVIII e que é tomado, no início de *Memorial do convento*, como “carne para canhão” pelo Estado absolutista português para as suas aventuras militares; ou Cipriano Algor (personagem central de *A caverna*), como o pequeno oleiro defrontado com o fim das encomendas de cerâmica por parte dos centros comerciais capitalistas, todos esses exemplos, entre muitos outros possíveis, demonstram esse lado de inserção e de formação do indivíduo no e pelo contexto histórico e social, portanto, pela materialidade do real. Complementarmente, por outro lado, a História surge na obra do escritor português como uma *construção ficcional concreta*. A diversidade e complexidade de tabuleiros em equação – vida familiar das personagens, relações de trabalho, o impacto da política e dos processos de tomada de decisões na subjectividade das personagens, a religião como espelho deflector das perspectivas da humanidade sobre o mundo, a reflexividade autónoma das personagens, o papel do narrador na condução do leitor pelos meandros do enredo etc. – assomam como um conjunto de mediações complexas e intrincadas na ficção saramaguiana. Complexidade que não se confunde com fechamento hermenêutico, mas inversamente como espaço de reflexividade para o próprio leitor, a partir da abertura de possibilidades, de condicionamentos ou de encruzilhadas descritas nos romances do autor. O todo coerente apresentado não é nunca unidimensional, mas uma trama multivariável onde a possibilidade de acção das personagens procura apresentar o que constrange e liberta, o que pode condicionar ou amplificar práticas sociais em um determinado contexto histórico. Explicitando a substância do concreto e recorrendo a uma formulação de Karl Marx,

o concreto é concreto, porque é a reunião de muitas determinações, portanto, é unidade do diverso. No pensar, ele aparece, pois, como processo da reunião, como resultado, não como ponto de partida; apesar de ele ser o ponto de partida real e, portanto, também o ponto de partida da intuição e da representação (Apud. Moura, 1997, p.47).

Assim, o concreto acaba naturalmente por apelar à dimensão aludida previamente – relembre-se, a História como pano de fundo para a acção dos protagonistas – mas apela sobretudo à formação do devir histórico por parte das práticas individuais e colectivas das personagens. Como Marx já tinha formulado na 8ª *Tese sobre Feuerbach*, “toda a vida social é essencialmente prática”.

Consequentemente, a materialidade dos processos humanos descritos na obra de Saramago está longe de se afirmar como uma coisificação, na medida em que “não se circunscreve às coisas, abrange de um modo igualmente fundamental os processos e as diferentes instâncias que na sua configuração concretamente inter-vêm” (Moura, 1997, p.111). Esse é um ponto largamente comum, não apreendido mecânica e acriticamente por Saramago, entre a sua obra e a forma relacional como Marx observou e explicou a realidade social e económica do capitalismo. Condensando essa asserção, José Barata-Moura sublinha o contributo marxiano no descongelar do capital da sua aparência fixista, dando relevo ao seu maior dinamismo e fluidez, produto que é das relações de produção capitalistas.

O capital não é “uma” coisa, por um lado, porque é função de todo um sistema de relações (sociais) que se formam e desenvolvem sobre a base de um determinado modo (histórico) de organizar a produção e a reprodução do viver. Por outro lado, o capital também não é uma “coisa”, no sentido em que esta é tradicionalmente considerada separada do seu movimento, do próprio processo em que consiste e no horizonte do qual somente a questão da sua identidade e determinação pode ser frutuosa colocada (Moura, 1997, p.119).

Também em Saramago, a construção histórica vive longe de uma cristalização dos comportamentos dos agentes sociais e das próprias personagens que estão igualmente muito longe de se resumirem a tipos sociais fixos, mas consubstanciam-se como agentes sociais e históricos que, no final das contas, constituem a argamassa e a espessura dos processos históricos. As personagens ficcionais da obra de Saramago recordam a dupla dimensão dos agentes sociais como produtos e produtores da História.

A abordagem estética ao real empreendida por Saramago enquadra-se, então, em sede de uma *ficcionalização do real* histórico e de uma *realização da ficção*. Por outras palavras, *ficcionalização do real*, pois o real histórico é retrabalhado pelo escritor tendo em vista não uma sistematização interpretativa e conceptual,

mas duplamente, como já se referiu, trazendo os processos históricos para dentro da obra de arte como *pano de fundo* e como *construção ficcional concreta*. Simultaneamente, a *realização da ficção* ocorre como propriedade matricial na obra de Saramago, na medida em que o processo e o devir histórico não são colados naturalista ou jornalisticamente no *corpus* da narrativa, mas é a própria forma narrativa desenvolvida por Saramago (pontuação, incorporação de um registro oral de raízes populares e setecentistas, o lugar do narrador como um “amigo” que conduz o leitor à reflexão e não lhe impõe uma visão monocolor do real, a sucessão discursiva entre o narrador<sup>4</sup> que interpela o leitor e o turbilhão dos diálogos que procuram espelhar a espontaneidade das conversações entre os indivíduos), como dizíamos, é a própria forma narrativa que dá unidade (e totalidade) entre a estética propriamente dita e a historicidade contemplada no enredo das obras do autor.

### Referências bibliográficas

- BLOOM, Harold. *Genius: A Mosaic of One Hundred Exemplary Creative Minds*. New York: Warner Books, 2003.
- LEONARDO, Ana Cristina. “Foi o único português a ganhar o Nobel da Literatura: nem por isso sou obrigada a gostar dele”. *Meditação na pastelaria*. Disponível em: <http://www.meditacaonapastelaria.blogspot.com/2010/06/foi-o-unico-portugues-ganhar-o-nobel-da.html>, (2010).
- LESSA, Sérgio. “História e ontologia: a questão do trabalho”. *Crítica Marxista*. São Paulo: Editora Revan, n.20, 2005, p.70-89.
- LISBOA, Eugénio. *Indícios de ouro II*. Lisboa: INCM, 2009.
- MATISSE, Henri. *Écrits et propos sur l'art*. Paris: Hermann, 1972.
- MENDES, Pedro Rosa. “A nova geração de escritores no ano da morte de José Saramago”. *Jornal Público*, edição online de 5 de agosto de 2010. Disponível em: <http://ipsilon.publico.pt/livros/texto.aspx?id=262923>.
- MOURA, José Barata. *Materialismo e subjectividade*. Lisboa: Edições Avante, 1997.
- SARAMAGO, José. *Autobiografia*. Lisboa: Fundação José Saramago, 2010.
- . *Cadernos de Lanzarote III*. Lisboa: Caminho, 1994.
- SEIXO, Maria Alzira. *Lugares da ficção em José Saramago*. Lisboa: INCM, 1999.
- . *O essencial sobre José Saramago*. Lisboa: INCM, 1987.

---

4 Não por acaso Maria Alzira Seixo considera que na obra saramaguiana se constrói um “sujeito-narrador que emerge na constituição do objeto literário” (Seixo, 1999: 85), portanto, como um construtor central e presente na narrativa e como conversador com o leitor, de modo a poder abrir portas a reflexões por parte deste último.

## A História e a construção histórica na obra de José Saramago

JOÃO VICENTE AGUIAR E NÁDIA BASTOS

*Resumo:* Este artigo examina o significado e relevância da obra literária de José Saramago, escritor comunista recentemente falecido. Dividido em três seções, o artigo discute a recepção de sua obra pela crítica reacionária de Portugal, postula que a ficção de Saramago se qualifica como uma “grande obra literária” da contemporaneidade e, por fim, demonstra como ela se articula com o processo histórico e social de seu tempo.

*Palavras-chave:* José Saramago, ficção literária, crítica e história.

*Abstract:* This article analyses the meaning and relevance of José Saramago’s work, communist writer late deceased. Divided in three sections, the article discuss the reception of his work by the reactionary critics in Portugal, defend that Saramago’s fiction is a contemporary great work and reveal your articulation with the historical and social process of his time.

*Keywords:* José Saramago, fiction, critics, historical process.