

Maria Irene Ramalho

*Universidade de Coimbra*

## *Todos os nomes:*

# José Saramago e a poesia lírica\*

*... quando os homens forem todos poetas param de escrever versos...*

*A jangada de pedra*

Neste trabalho debruço-me sobre a arte poética de José Saramago. Não me ocupo, no entanto, dos poemas que o autor publicou em dois volumes aparecidos em 1966 e 1970.<sup>1</sup> Servindo-me do pequeno texto de Fernando Pessoa sobre “Os graus da poesia lírica”, que articulo com a concepção nietzschiana de lírica “objectiva”, falo antes do que entendo ser a liricidade essencial da ficção de Saramago.<sup>2</sup>

Começo por convocar *O ano da morte de Ricardo Reis* (Saramago, 1984). O ano da morte de Ricardo Reis, segundo Saramago, foi 1936, um ano depois da morte de Fernando Pessoa. Ricardo Reis, o heterónimo pessoano que escreve refinadas odes horacianas, é um gesto de Pessoa antes de ser uma personagem de Saramago. Ricardo Reis surgiu na “mente” de Pessoa no dia 29 de Janeiro de 1914. Mais tarde, Pessoa diria que o “poeta pagão” lhe apareceu primeiro em 1912 (Pessoa, 1982: 139; 96).<sup>3</sup> Mas, na “vida” que Pessoa lhe inventa, Ricardo Reis nasceu no Porto no dia 19 de Setembro de 1887, tinha um irmão chamado Frederico Reis, foi educado pelos Jesuítas, aprendeu bem o Latim e licenciou-se em medicina. Como era monárquico, em 1919 Ricardo Reis emigrou para o Brasil, tinham passado nove anos depois da instauração da República e um ano depois do fracasso da *Monarquia do Norte*. Servindo-se do mais original

---

\* Agradeço a Próspero Saíz um comentário oportuno, que deu forma a este trabalho. Como sempre, a leitura atenta de Boaventura de Sousa Santos obrigou-me a um maior rigor de exposição.

<sup>1</sup> José Saramago, *Os poemas possíveis* (Lisboa: Portugalia, 1966) (segunda edição, revista e emendada: Lisboa; Caminho, 1982); *Provavelmente alegria* (Lisboa: Livros Horizonte, 1970) (segunda edição revista e emendada: Lisboa; Caminho, 1985).

<sup>2</sup> Não me ocupa aqui, como se verá, a questão da hibridiz de géneros no romance português contemporâneo, de que muito bem trata Ana Paula Arnaut em trabalho recente. Interessa-me, sim, a questão do “literário” (ou “poético”), à maneira de Blanchot. Assim, os destaques que eu e aquela autora damos ao *Manual de pintura e caligrafia* de Saramago têm claramente objectivos distintos. Cf. Arnaut, 2002.

<sup>3</sup> A fonte principal da origem dos heterónimos pessoanos é a carta que o poeta endereçou a Adolfo Casais Monteiro no seu último ano de vida (Pessoa, 1982: 93-99).

gesto de nomear poético do modernismo ocidental, que é a heteronímia pessoana, Saramago faz de um dos heterónimos uma personagem realística e fantástica ao mesmo tempo, para escrever um conto invulgar sobre a identidade poética e o nome próprio, situado em Lisboa durante a Guerra Civil de Espanha.

O facto e a ficção, ou melhor, a história e o poético, misturam-se de forma intrincada neste romance. Há, por um lado, o facto que constitui a morte de Fernando Pessoa no dia 30 de Novembro de 1935 e a textura do processo histórico de que ele é parte. Enredando a sua narrativa de alusões sugestivas aos acontecimentos sociais e ao clima cultural durante o *Estado Novo*, Saramago convoca jornais da época para lembrar a malograda revolta comunista encabeçada por Carlos Prestes no Brasil, o avanço do fascismo na Europa, o apoio do governo português a Franco, e uma fracassada revolta de marinheiros contra o regime de Salazar. Por outro lado, há a poderosa imaginação de Saramago, sempre a interromper o fluir da narrativa, em ousado diálogo com os factos objectivos. Ricardo Reis regressa do Brasil logo que toma conhecimento da morte de Pessoa por um telegrama que lhe enviou o Álvaro de Campos, instala-se sossegadamente num hotel da Baixa lisboeta até se mudar para um apartamento, e morre cerca de um ano mais tarde, sem ter chegado a consolidar a sua prática clínica no solo pátrio. Durante o seu último ano de vida em Lisboa, Ricardo Reis é visitado de vez em quando por Fernando Pessoa, que regressa dos mortos para entabular conversa com o antigo colega.

Em *O ano da morte de Ricardo Reis* Saramago presenteia o heterónimo horaciano de Pessoa com uma vida “real”, confirmando-lhe, no nome ficcionalizado, o seu conteúdo lírico. Que de mais “real” haverá do que o corpo-que-morre de uma “pessoa”? Da maior importância poética é justamente o facto de o conteúdo do re-nomear saramaguiano ser a morte (*a morte de Ricardo Reis*). Tal como esse inculto não-poeta bucólico, mestre deles todos, Alberto Caeiro, que “nasceu” em 1889 e “morreu” em 1915, mas continuou a escrever poemas até aos anos trinta, o Ricardo Reis de Saramago, que sobrevive quase um ano ao seu criador, ainda “escreve” umas odes depois da sua chegada a Lisboa em Dezembro de 1935. Saramago não se satisfaz com jogar apenas com odes não datadas no espólio pessoano; vai ao ponto de “citar” de uma inexistente ode de Reis (“Serenos e vendo a vida à distância a que está”). Além disso, se Álvaro de Campos é o heterónimo que de si nos dá a imagem autoparódica de suscitar o gáudio das criadas de hotel, o Ricardo Reis de Saramago tem o maior êxito com uma delas, de nome Lídia, porém muito longe de personificar a clássica figura assexuada que povoa muitas das horacianas odes nossas conhecidas (“Lídia, ignoramos. Somos estrangeiros/ Onde quer que estejamos”). A Lídia do Ricardo Reis de Saramago é antes uma muito solícita criada de hotel, de improvável nome para uma criada no Portugal dos anos trinta do século XX, que começa por propiciar ao doutor refrigério sexual em encontros furtivos no hotel, e mais tarde o visita no seu apartamento nos dias de folga para lhe fazer o serviço doméstico – e o outro (como diria o Pessoa de Saramago).<sup>4</sup> Quando o romance acaba, Lídia está grávida. Ao sugerir que, quando chega a sua hora de acompanhar Pessoa até ao reino dos mortos, Reis deixa um filho no mundo, Saramago con-

<sup>4</sup> Para o comentário de Álvaro de Campos sobre a sua reputação junto das criadas de hotel, cf. “Poema em linha recta” (“Eu, que tenho sido cómico às criadas de hotel”) (Pessoa, 1981: 353). A ode de Reis citada aparece na página 222.

clui o seu *tour de force* intertextual com uma jocosa alusão à imortalidade poética. Alusão menos jocosa e mais explícita é a que é feita às cruéis guerras coloniais dos anos sessenta, e o destino provável de uma criança portuguesa do sexo masculino nascida em finais dos anos trinta.

Naquele que é, a meu ver, o encontro mais importante entre o Reis “vivo” e o fantasmático Pessoa “morto” em *O ano da morte de Ricardo Reis*, Saramago delicia-se e delicia-nos com uma fascinante meditação sobre a identidade poética, a forma poética e, sobretudo, o nomear poético. O meu propósito neste trabalho é analisar a apropriação que Saramago faz da heteronímia pessoana para reinventar a ficção para a pós-modernidade. Tendo em mente “Os graus da poesia lírica” de Pessoa, pretendo mostrar como a narrativa de ficção de Saramago surge ao mesmo tempo que o autor se dá conta, na sua condição de extrema posterioridade, de que a poesia lírica propriamente dita deixou de ser possível na modernidade. Ou que só é possível, como demonstram os romances de Saramago, *contra a ideia* da sua radical impossibilidade.

O passo a que me refiro ocorre quase no princípio do romance. Ricardo Reis está em Portugal há cerca de um ano; vive ainda no hotel; manifesta um certo interesse platónico por Marcenda, uma jovem de Coimbra que sofre de um braço paralisado e se instala no hotel quando o pai a traz a Lisboa para tratamento;<sup>5</sup> beneficia todas as noites do conforto sexual de Lídia, a criada de quarto; e é ocasionalmente visitado por Fernando Pessoa, aparentemente regressado dos mortos para falar da vida, da morte, da poesia e da não existência. A cena é o quarto-de-hotel de Reis. É tarde. Reis chegara do teatro (onde fora por causa de Marcenda) e enfiara-se na cama com um romance policial (género que Pessoa afinal também cultivou), com os pés aquecidos por uma botija decerto fornecida por Lídia. Pergunta-se ele se nessa noite Lídia ainda virá ou não, quando de repente Fernando Pessoa se lhe planta aos pés da cama. Não admirará que a conversa comece por tocar a óbvia preocupação de Reis de que a poética e funérea visita dê cabo da outra visita, não menos clandestina mas bem mais carnal. Contudo, o animado diálogo entre um lascivo Reis “vivo” e um pudibundo Pessoa “morto” rapidamente muda de rumo. O passo revela com clareza a perspicaz visão cultural de Saramago, a finura da sua ironia, o seu agudo sentido de humor, a sua poderosa arte narrativa e estilo inimitável – e sobretudo a forma como Saramago se posiciona perante a poesia lírica. Das primeiras especulações joco-sérias sobre a Lídia das odes, um nome próprio sem mulher, e a criada-de-quarto, uma mulher de im-próprio nome Lídia, ou, noutra perspectiva, das mulheres como musas às mulheres como objectos sexuais, a conversa avança gradualmente para meditação mais sofisticada sobre a existência, ou não existência, do autor das odes, para finalmente abordar o problema do estatuto do acto poético, a questão da identidade do poeta, o gesto do nomear poético, e por último a própria possibilidade da poesia num tempo tardio e interrompido (ou em tempos de indigência, como disse há mais de duzentos anos um grande

<sup>5</sup> “Marcenda”, impossível nome para uma mulher mas cruelmente adequado a uma mulher com um braço paralisado, é uma requintada apropriação de um gerúndio pessoano numa das odes de Reis (“E colho a rosa porque a sorte manda./ Marcenda, guardo-a; murche-se comigo ...”). O epíteto esperado seria “marcescente” or “marcescível” (do Lat. *marcescere* [que é susceptível de murchar e desaparecer]) mas Pessoa recua ao Lat. *marceo, marcere* [murchar], para exprimir o próprio processo gradual do emurchecer. (Pessoa, 1981: 226).

poeta alemão).<sup>6</sup> No final, o encontro sexual de Reis e Lídia funciona estruturalmente como o limite irônico da teoria da lírica de Pessoa, ao mesmo tempo que problematiza a própria teoria da narrativa de ficção de Saramago (Saramago, 1984: 118-119).

Recordemos o passo respectivo:

Meu caro Reis, você um esteta, íntimo de todas as deusas do Olimpo, a abrir os lençóis da sua cama a uma criada de hotel, a uma serviçal, eu que me habituei a ouvi-lo falar a toda a hora, com admirável constância, das suas Lídias, Neeras e Cloes, e agora sai-me cativo duma criada, que grande decepção, Esta criada chama-se Lídia, e eu não estou cativo, nem sou homem de cativo, Ah, ah, afinal a tão falada justiça poética sempre existe, tem graça a situação, tanto você chamou por Lídia, que Lídia veio, teve mais sorte que o Camões, esse, para ter uma Natércia precisou de inventar o nome e daí não passou, Veio o nome de Lídia, não veio a mulher, Não seja ingrato, você sabe lá que mulher seria a Lídia das suas odes, admitindo que exista tal fenómeno, essa impossível soma de passividade, silêncio sábio e puro espírito, É duvidoso, de facto, Tão duvidoso como existir, de facto, o poeta que escreveu as suas odes, Esse sou eu, Permita-me que exprima as minhas dúvidas, caríssimo Reis, vejo-o aí a ler um romance policial, com uma botija aos pés, à espera duma criada que lhe venha aquecer o resto, rogo-lhe que não se melindre com a crueza da linguagem, e quer que eu acredite que esse homem é aquele mesmo que escreveu Sereno e vendo a vida à distância a que está, é caso para perguntar-lhe onde é que estava quando viu a vida a essa distância, Você disse que o poeta é um fingidor, Eu o confesso, são adivinhações que nos saem pela boca sem que saibamos que caminho andámos para lá chegar, o pior é que morri antes de ter percebido se é o poeta que se finge de homem ou o homem que se finge de poeta, Fingir e fingir-se não é o mesmo, Isso é uma afirmação ou uma pergunta, É uma pergunta, Claro que não é o mesmo, eu apenas fingi, você finge-se, se quiser ver onde estão as diferenças, leia-me e volte a ler-se, Com esta conversa o que você está a preparar-me é uma boa noite de insónia, Talvez a sua Lídia ainda venha por aí embalá-lo, pelo que tenho ouvido dizer as criadas que se dedicam aos patrões são muito carinhosas, Parece-me o comentário de um despeitado, Provavelmente, Diga-me só uma coisa, é como poeta que eu finjo, ou como homem, O seu caso, Reis amigo, não tem remédio, você, simplesmente, finge-se, é fingimento de si mesmo, e isso já nada tem a ver com o homem ou com o poeta, Não tenho remédio, É outra pergunta, É, Não tem porque, primeiro que tudo, você nem sabe quem seja, E você, alguma vez o soube, Eu já não conto, morri, mas descanse que não vai faltar quem dê de mim todas as explicações, Talvez que eu tenha voltado a Portugal para saber quem sou, Tolice, meu caro, criança, alumbramentos assim só em romances místicos e estradas que vão a Damasco, nunca se esqueça de que estamos em Lisboa, daqui não partem estradas, Tenho sono, Vou deixá-lo dormir, realmente é essa a única coisa que lhe invejo, dormir, só os imbecis é que dizem que o sono é primo da morte, primo ou irmão, não me lembro bem, Primo, creio eu, Depois das pouco agradáveis palavras que lhe disse, ainda quer que eu volte, Quero, não tenho muito com quem falar, É uma boa razão, sem dúvida, Olhe, faça-me um favor, deixe a porta encostada, escuso eu de me levantar, com o frio que está, Ainda espera companhia, Nunca se sabe, Fernando, nunca se sabe.

Meia hora depois, a porta abriu-se. Lídia, tremendo da longa travessia por escadas e corredores, enfiou-se na cama, enroscou-se, perguntou, Então, o teatro foi bonito, e ele disse a verdade, Foi, foi bonito.

“E ele disse a verdade” soa, no contexto, um tudo nada absurdo. “Ele disse-lhe a verdade” seria mais adequado no contexto erótico do passo. Reis tinha ido ao teatro por

<sup>6</sup> Cf. Friedrich Hölderlin (1959: 216): “wozu Dichter in dürftiger Zeit?” (“Brot und Wein”, 7).

causa de Marcenda, e Lídia, que tinha recebido ordens para vincar as calças do melhor fato do doutor, suspeitara disso e sentira ciúmes. Reis estava até receoso que ela nem aparecesse nessa noite. “Ele disse-lhe a verdade” significa que ele não esconde dela o prazer que teve, um prazer que Lídia, na sua condição de mera criada-de-quarto, evidentemente ressentida por causa da possibilidade do encontro dele com Marcenda no teatro. Pelo contrário, ele disse a verdade, em sua quase bíblica solenidade, não faz sentido no contexto do encontro sexual entre a criada e o hóspede doutor. Só estruturalmente faz a expressão sentido, ou seja, só faz sentido como o limite irônico de onde a poesia de Pessoa, no trecho anterior, aparece como aquilo que ela é: um drama complexo de ocultação, não verdade, transgressão, violação de fronteiras e interrupção mútua de diferentes *personae*, que em última análise significam *a verdade*, ou desocultação, da lírica objectiva e sem sujeito que o jovem Nietzsche tinha já concebido e teorizado em *O nascimento da tragédia*.<sup>7</sup>

No quinto capítulo de *O nascimento da tragédia*, Nietzsche empenha-se em pôr em causa a “estética moderna” de Hegel que define a verdadeira arte como “objectiva”, parecendo assim, na leitura de Nietzsche, negar um estatuto verdadeiramente artístico ao poeta lírico, o qual, tem de reconhecer-se, “está sempre a dizer ‘eu’ e a cantar-nos toda a escala cromática das suas paixões e desejos”. Também para Nietzsche, toda a arte é “objectiva”. Por isso, a fim de resgatar a poesia lírica do “eu” [*Ich*] e transformar o poeta lírico [*Lyriker*] num artista [*Künstler*], Nietzsche invoca o entendimento que Schiller tem da gênese poética como uma “disposição musical” [*musikalische Stimmung*] e articula-o com a antiga identificação do poeta lírico com o músico [*Musiker*]. É assim que, raciocina Nietzsche, mesmo quando ele “nos aterra com os seus gritos de ódio e desprezo”, como acontece em Arquíloco, o artista lírico é uno “com a unidade primordial [*Ur-Einen*], sua dor e contradição”, e só esta identificação lhe propicia voz e visão. O apolíneo e o dionisíaco, juntos, permitem o aparecimento da lírica como arte *objectiva*. Quando o artista lírico se despoja da sua subjectividade no processo dionisíaco e alcança a imagem simbólica através da inspiração apolínea, a subjectividade torna-se (muito pessoanamente, diria eu) “uma ficção” [*Einbildung*]. Demonstrada assim a objectividade da lírica, Nietzsche identifica o coro, ou seja o espírito da música, como a primeira origem da tragédia grega. O mais interessante para mim é a apropriação que Nietzsche faz de uma ideia de August Wilhelm Schlegel neste contexto. Citando Schlegel aprovadamente no sétimo capítulo, Nietzsche mantém que o coro trágico, indistinto da essência musical da lírica, é já drama, pois que contém em si simultaneamente o espectáculo e o espectador. E é por esta via, inspirada pela brilhante encenação que Saramago nos oferece do drama heteronímico em *O ano da morte de Ricardo Reis*, que regresso ao gesto pessoano de desmultiplicação heteronímica na emergência de uma poesia lírica sem sujeito, sem identidade, sem autor. Numa palavra: uma poesia lírica “objectiva”. Enquanto Nietzsche põe toda a ênfase no espírito da música para a disso-

<sup>7</sup> *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* (1872), in Nietzsche, 1980: I: 42ss. A tradução portuguesa de Teresa R. Cadete aparece no primeiro volume das *Obras escolhidas* de Nietzsche do Círculo de Leitores. O sexto e o sétimo capítulo são também relevantes para o meu raciocínio. Se Pessoa leu *O nascimento da tragédia* ou não, não tem aqui importância. Para o conhecimento que Pessoa tinha de filosofia, incluindo de Nietzsche, cf. Coelho, 1971. Cf. ainda Monteiro, 2000. Nenhuma destas obras, porém, se debruça sobre a concepção poética de Pessoa.

lução do eu empírico e individuado, Pessoa, como a ficção de Saramago tão bem sublinha, serve-se da encenação dramática para dar lugar à despersonalização do sujeito poético. E é assim que, se de facto tal é possível no nosso tempo, isto é, se o poético de facto *aparece* sem a intervenção *peçoal* do poeta, a poesia lírica diz o mundo, e não a subjectividade individual do poeta.

A escassa teorização que Pessoa nos deixou sobre a possibilidade da lírica moderna aparece num fragmento tardio, datado talvez de 1930, conhecido pelo título de “Os graus da poesia lírica”. Os graus da poesia lírica, segundo Pessoa, são cinco e são, com efeito, graus de despersonalização. Variam por ordem crescente de despersonalização, desde (1) a subjectividade extrema que lapidarmente exprime a formulação wordsworthiana de “spontaneous overflow of powerful feelings”, (2) a também wordsworthiana “emotion recollected in tranquillity”, (3) o keatsiano poeta sem carácter, (4) os monólogos dramáticos de Browning e os solilóquios de Shakespeare, até (5) ao drama heteronímico da lírica de Pessoa. Este quinto nível é o grau mais elevado de despersonalização, já que permite ao poeta lírico ser dramaticamente outro, sem ceder à forma dramática propriamente dita, deixando de ser lírico. O fraseado do passo, pelo uso que faz do conjuntivo, põe no entanto em causa a potencialidade, se não mesmo a existência, de um poemar a tal ponto despersonalizado. “Suponhamos, porém”, diz o autor, “que o poeta, evitando sempre a poesia dramática, externamente tal, avança ainda um passo na escala da despersonalização. Certos estados de alma, pensados e não sentidos, sentidos imaginativamente e por isso vividos, tenderão a definir para ele uma pessoa fictícia que os sentisse sinceramente (...)” (Pessoa, 1982: 274-75). Embora em Saramago a cena diga explicitamente respeito ao Pessoa ortónimo e ao heteronímico Reis, o diálogo performativo sobre identidade poética e sobre a possibilidade ou impossibilidade da poesia lírica implica, no seu todo, a pessoana poética heteronímica da interrupção do sujeito. “[Você] nem sabe quem seja”, diz o Pessoa de Saramago dirigindo-se a Reis. Quando Reis replica, “E você alguma vez o soube”, Pessoa responde, “Eu já não conto, morri”, após o que se apressa a consolar o colega, “mas descanse que não vai faltar quem dê de mim todas as explicações”. Entre esses terá de contar-se o romancista José Saramago, neste trecho que é não só um fragmento intertextual de hábil narrativa ficcional e uma reflexão oportuna sobre quem se dedica aos estudos pessoanos (como eu), mas também, e sobretudo, uma interrogação rigorosa do próprio modo lírico. A dramatização que Saramago oferece do poético em *O ano da morte de Ricardo Reis* traça o limite de como Pessoa concebe e escreve a lírica: *fazendo o poeta morrer no acto mesmo do poema*. Quando Pessoa se refere à heteronímia como “drama em gente” e “pessoas livros”, fala de livros “objectivos” que são “sujeitos” por paradoxalmente na sua acção ter desaparecido a pessoa (ou o Pessoa). A suprema lírica pessoana da possibilidade de tal impossibilidade é “Autopsicografia”, o poema que, por silenciá-los a todos, diz bem alto todos os nomes de um invisível Pessoa. Mais tarde, tendo Pessoa em mente, mas não só Pessoa, Saramago referir-se-á à “invisibilidade” do poeta (Reis, 1998: 70).

A ficção de Saramago revela traços do seu próprio envolvimento com a lírica e com o nomear próprio da lírica. Direi mesmo que os romances de Saramago encerram o modo como ele dá conta do problema da escrita da poesia lírica no nosso tempo. Se descontarmos *Terra do pecado* (1947), um livro *que lhe publicaram*, como ele diz

(“publicaram-mo” [Reis, 1998: 35]), concluímos que Saramago começou a sua carreira de escritor com a publicação de dois livros de poesia (tinha ele 44 anos): *Os poemas possíveis* (1966) e *Provavelmente alegria* (1970). Ambos os livros lhe mereceram edições revistas, em 1982 e 1985, respectivamente, ou seja, já depois de Saramago ter começado a publicar os grandes romances que haveriam de granjear-lhe o Nobel (*Levantado do chão*, 1980; *Memorial do convento*, 1982; *O ano da morte de Ricardo Reis*, 1984). Não é este o lugar para especular por que razão se decidiu Saramago a reeditar os seus livros de versos, já que o autor, em termos poéticos, não parece ter a sua poesia em tão elevada estima como os seus romances: “nos romances que faço”, diz ele, “há provavelmente muito mais essencialidade poética do que na poesia propriamente dita” (Reis, 1998: 111). Concordo inteiramente. Mas o que é interessante é que Saramago tenha sentido vontade de fazer revisões nos poemas antes de os reeditar. Mesmo que partamos do princípio de que o objectivo das revisões do poeta é tornar os poemas “melhores”, o que ressalta do cotejo das primeiras e segundas versões é o diálogo que os poemas ensaiam com a precisão reflexiva das odes horacianas de Reis.<sup>8</sup>

As óbvias afinidades entre os poemas de Saramago e as *Odes* de Ricardo Reis foram imediatamente apontadas na altura por Óscar Lopes. O próprio Saramago recorda com gosto o seu fascínio primeiro com as *Odes*, numa altura em que até pensava “que havia realmente um senhor chamado Ricardo Reis” (Reis, 1998: 37). Facilmente se entenderá, portanto, que as *Odes* de Ricardo Reis constituíram para Saramago um *espaço poético* antes que a ideia de Pessoa como *o poeta* se tivesse perante ele presentificado. A primeira experiência de Saramago enquanto jovem leitor de Reis foi que Pessoa não existia – ou, como diria Álvaro de Campos, que era *nada*. As *Odes*, pelo contrário, tornaram-se presença tão importante que haveriam mais tarde de presidir a um dos romances mais notáveis do século XX. Neste romance, Saramago cai mesmo na tentação de escrever um verso que com verosimilhança atribui a Reis: “Serenos e vendo a vida à distância a que está” não é um verso de uma ode de Reis, como diz o Pessoa de Saramago, mas é obra, como o poeta me haveria de dizer mais tarde, inteiramente de sua *lavra*.<sup>9</sup> Acabo de dizer *o poeta*, e isso é o que Saramago é para mim, essencialmente, na capacidade que ele tem nos seus romances de habitar a língua para a fazer falar como se pela primeira vez. “Há razões para pensar”, disse Saramago num catálogo que escreveu uma dia para uma exposição sobre Pessoa, “que a língua é, toda ela, obra de poesia”. A originalidade de *O ano da morte de Ricardo Reis* consiste em o romance, sem deixar de ser romance, fazer o poético aparecer, ao mesmo tempo que teoriza a poesia lírica. Enquanto os poemas de Saramago são “fabricados”, como ele próprio diz, embora acrescentando cuidadosamente, “no melhor sentido que a palavra tem”, a poesia nos seus romances manifesta-se, diz o poeta, como “afloramentos”. Eu digo que a poesia nos romances de Saramago é *o puro estar-presente lírico*. Ninguém o diz melhor que o poeta ao usar o termo “aparição”. Não seria decerto desproposi-

<sup>8</sup> Parece ser esta a conclusão a tirar do comentário de Horácio Costa sobre “Arte poética”, se bem que este crítico não formule nenhum juízo de valor. Cf. Costa, 1997, esp. o segundo capítulo.

<sup>9</sup> Saramago em email endereçado a MIR, Setembro de 2002: “Claro que não encontra a frase nas odes do Reis. Como é que poderia encontrá-la se é, palavra por palavra, de lavra minha? Um destes dias, quando me puxar o capricho, vou pôr-me a produzir odes à Reis e proclamo-as como misteriosíssimo achado, nada mais nada menos que um outro baú encontrado num vulcão de Lanzarote...”

tado ouvir aqui a *Unverborgenheit* de Heidegger, a desocultação luminosa do ser-que-é-presente – ou a verdade (*aletheia*).<sup>10</sup> Ouçamos as próprias palavras do poeta (Reis, 1998: 111-112):

Quando escrevi poesia, tudo aquilo foi muito pensado; lembro-me de que o poema era muito *fabricado*, no melhor sentido que a palavra tem, ao passo que os afloramentos poéticos nos meus romances *surgem*, não há fabricação poética nos meus romances. A mesma coisa não posso dizer, talvez, da poesia. A poesia é fabricadamente poesia. E aquilo a que chamei essencialidade e agora estou a chamar afloramento, esses afloramentos poéticos que surgem e que qualquer leitor encontra, reconhece e define ou classifica como tal, surgem no próprio fluxo narrativo com espontaneidade; quer dizer, quando eu falava de essencialidade poética, é porque nela não há fabricação: há aparição.

O primeiro romance de Saramago digno de registo é *Manual de pintura e caligrafia. Ensaio de romance* (1977). Num dos seus diálogos com Carlos Reis, Saramago explica por que motivo na segunda edição (1983) se desfez do subtítulo (*Ensaio de romance*). *Manual de pintura e caligrafia* foi a sua primeira tentativa na escrita de romance, e isso mesmo é o que *ensaio* quer dizer. Tendo já publicado versos e prosa ensaística, resolveu-se então a ensaiar o romance com o *Manual*. Em 1983, publicados já *Levantado do chão* e *Memorial do convento* e *O ano da morte de Ricardo Reis* praticamente pronto para publicação, Saramago tinha então a certeza de que era um romancista. Faz sentido. Porém, vou permitir-me reclamar aquele subtítulo na forma modestamente rejeitada por Saramago na altura: *romance de ensaio*.<sup>11</sup> O *Manual*, segundo Saramago, o mais autobiográfico dos seus romances, é um romance sobre o romance. Tendo em mente as palavras do autor (“O *Manual de pintura e caligrafia* é um romance que sucessivamente faz reflexões, um romance que está a pensar”), eu diria mesmo que este romance trata do que significa habitar poeticamente a linguagem. Não admira nada, por isso, que Saramago associe o *Manual* a *O ano da morte de Ricardo Reis*.<sup>12</sup> Ambos os romances levantam o problema da verdade (lembremos “E ele disse a verdade” do Ricardo Reis de Saramago). A verdade, como naquele “The the” a concluir “The Man on the Dump” de Wallace Stevens, é o *não nomeável que se deso-*

<sup>10</sup> *Aletheia* é um conceito que Heidegger desenvolve a partir de Heraclito (Fragmento 16: “Como pode alguém esconder-se do que nunca se põe?”). Cf. “Aletheia (Heraklit, Fragment 16)” (1954), in Heidegger, 2000: VII: 265-288.

<sup>11</sup> “Chamei-lhe *Ensaio de romance* porque estava mais ou menos consciente de que havia nesse romance qualquer coisa de diferente, que era uma espécie de reflexão sobre o próprio romance. O *Manual de pintura e caligrafia* é um romance que sucessivamente faz reflexões, um romance que está a pensar, bem ou mal, certo ou errado, não é isso que conta. Então (e não é que nessa altura eu tivesse pensado nisso), de uma certa maneira poder-se-ia dizer que o *Manual* é um romance de ensaio, entrando nessa classificação dada a um certo tipo de romances, também eles muito reflexivos. Simplesmente, parecia-me pretencioso da parte de alguém que acaba de chegar, porque aquele era de certa forma o meu primeiro romance, pôr ali *romance de ensaio*. Se se me apresentou a ideia, foi para rejeitá-la imediatamente. Então, entrei num jogo (que, no fundo, aparece em toda a minha obra até hoje), inverti os termos e passei a chamar ao *Manual ensaio de romance*, o que me dava alguma satisfação, porque efectivamente como romance ele era um ensaio, no sentido de *tentativa* (...)” (Reis, 1998: 139-140).

<sup>12</sup> Cf. “(...) *O ano da morte de Ricardo Reis* levanta questões: por exemplo, uma que tem a ver com o *Manual de pintura e caligrafia*, ou seja, o que é a verdade, quem é o outro? É esta indagação, que aliás vai aparecer agora no romance que eu estou a escrever, o tal *Todos os nomes*, é ela que é em tudo (de uma forma metafórica, claro está) a procura do outro, ainda por cima a procura do outro que não se encontra lá nunca” (Reis, 1998: 46).



*culta e se torna presente* (Stevens, 1967: 201-203). A demanda de *Todos os nomes*, que exige indagação mais aprofundada do que o espaço deste ensaio permite, diz justamente respeito a este problema essencialmente lírico. Pois não diz Saramago que *Todos os nomes* encerra uma “indagação ... que é em tudo (de uma forma metafórica, claro está) a procura do outro”?<sup>13</sup>

Em 1975, depois de publicados os dois livros de poemas de Saramago e antes de aparecer o *Manual de pintura e caligrafia*, veio a lume um livro que não é facilmente classificável. *O ano de 1993* é um livrinho feito de fragmentos-versículos, reunidos, como se de poemas em prosa se tratasse, em trinta secções numeradas (Saramago, 1987). Os críticos comentam-lhe com justeza o título orwelliano, o surrealismo épico, o modo disfórico, a referência utópica do fecho e as tonalidades apocalípticas. As suas afinidades com a ficção científica apontam também para uma concepção de tempo não linear, que é próprio da poesia lírica. Aliás, é curiosa a forma como Saramago define o tempo do *seu* romance como um “tempo poético, feito de ritmos, de suspensões, um tempo simultaneamente linear e labiríntico, instável, movediço, tempo com as suas leis próprias, um fluxo verbal que transporta uma duração e que uma duração por sua vez transporta, fluindo e refluindo como uma maré entre dois continentes. Este, repito, é um tempo poético, pertencente à recitação e ao canto” (Reis, 1998: 136). Mas o que mais me parece digno de nota em *O ano de 1993* é a sua estrutura fragmentária, que também não passou despercebida dos críticos.<sup>14</sup> Se é possível dizer que *O ano de 1993* tem princípio, o que é teoricamente discutível, este livro não tem fim. Com os leitores fica “o impossível”, ou “a simples memória de ter sido”. Nada existe “debaixo da sombra”. A “sombra” aparecera já na primeira secção, onde claramente se apresenta uma alegoria da escrita-como-rasura. “Uma das pessoas vai riscando no chão uns traços enigmáticos”, lê-se num dos versículos; e mais à frente: “Uma sombra estreita e comprida toca no dedo que risca a poeira do chão e começa a devorá-lo”. A experiência recente (“impossível”?) da Revolução de Abril de 1974 não pode andar longe. É bem possível que *O ano de 1993* seja um passo firme em direcção à narrativa de ficção, como sugere Maria Alzira Seixo (Seixo, 1987); mas, se assim é, o que ele anuncia de facto é a saudade de o romancista tem do dizer absoluto que só é paradoxalmente possível na precariedade do fragmento, naquilo a que os românticos alemães chamaram “romantische Poesie”. Os escritores, diz Saramago, querendo dizer poetas, aspiram “a essa forma de expressão total” (Reis, 1998: 100).

*Manual de pintura e caligrafia* dá conta da concepção que Saramago tem da narrativa de ficção como a arte do poeta para desocultar a verdade, ou para tornar possível *aletheia*. Do *Manual* em diante, os romances de Saramago denunciam uma grande saudade do poético, de que é claro sinal a obsessão com os nomes. Nomes, de A a Z, que ele quer fazer presentes para todo o sempre, como no *Memorial do con-*

<sup>13</sup> Cf. Reis, 1998: 46. Veja-se também o deleite com que o último romance de Saramago, *O homem duplicado* (2002), faz repetidamente soar os nomes invulgares das suas personagens. De resto, *O homem duplicado*, na sua dramatização do diálogo entre a história e o cinema, encena magistralmente esse problema fundamental da poesia lírica que é o da representação. Mas tudo isto terá de ficar para trabalho mais abrangente sobre a obra de Saramago.

<sup>14</sup> Horácio Costa regista com cuidado interpretações anteriores e fornece uma boa e pormenorizada leitura de *O ano de 1993* no sexto capítulo do seu *José Saramago*.

*vento*,<sup>15</sup> ou nomes que ambicionam fazer presente, dizendo, o que não existe, como em *Todos os nomes*. O próprio nome do poeta, Saramago, não é realmente o nome.<sup>16</sup> E se Saramago não é realmente Saramago, quem é, o que é Saramago? Regressamos a Pessoa: poeta é aquele cujo nome diz *nada* para além de nomes outros, que são os seus poemas.

No *Manual de pintura e caligrafia*, havia já, logo no título, uma outra alusão oblíqua àquilo a que os poetas chamam a poesia e o poético. “Manual” é o que se faz com as mãos. A particularidade das mãos, segundo Heidegger na sua interrogação sobre o que significa pensar, ou “como se chama o pensar”, é que elas tornam presente “agarrando” (*greifen*).<sup>17</sup> A materialidade do pensar heideggeriano irrompe luminosamente nos poetas. No poemar de Gertrude Stein, por exemplo, o pensar (*thinking*, a “arte” “mais simples” e a “mais difícil”, insiste Heidegger) é a meu ver indissociável da presença da coisa (*thinging*). Também no *Manual de pintura e caligrafia* de Saramago se manifesta o poético como a arte material da pintura e da escrita. *Manual* é o que se faz com as mãos, é a “artesanía” da tinta ou da caligrafia. E como podemos não lembrar, neste contexto, “a caligrafia rápida” dos versos de Álvaro de Campos em “Tabacaria”? Manual é, pois, o ofício-arte do poeta, como quando Paul Celan diz, ecoando nitidamente as palavras de Heidegger e dando-lhes a presença humana do ser-pessoa: “Arte-ofício (*Handwerk*) é coisa que se faz com as mãos. E estas mãos, por sua vez, não podem senão pertencer a *uma* pessoa, ou seja, a um ser único e mortal, que busca um caminho com a sua voz e a sua mudez. Só mãos verdadeiras escrevem poemas verdadeiros. Não vejo qualquer diferença essencial entre um aperto de mão e um poema”.<sup>18</sup>

Facilmente Saramago subscreveria estas palavras. Pois não deixa ele que mãos e obras sejam poeticamente o mesmo nas palavras trocadas entre Bartolomeu de Gusmão e Domenico Scarlatti no *Memorial do convento*? “Como se mostram variadas as obras das mãos do homem, são de som as minhas”, diz Domenico Scarlatti. E o múltiplo diálogo saramaguiano de permutáveis sujeitos prossegue: “Fala das mãos, Falo das obras, tão cedo nascem logo morrem, Fala das obras, Falo das mãos, que seria delas se lhes faltasse a memória e o papel em que as escrevo, Fala das mãos, Falo das obras” (Saramago, 1982: 165).

<sup>15</sup> Cf. Saramago, 1982: 242: “(...) já que não podemos falar-lhes da vida, por tantas serem, ao menos deixemos os nomes escritos, é essa a nossa obrigação, só para isso escrevemos, torná-los imortais, pois aí ficam, se de nós depende, Alcino, Brás, Cristóvão, Daniel, Egas, Firmino, Geraldo, Horácio, Isidro, Juvino, Luís, Marcolino, Nicanor, Onofre, Paulo, Quitério, Rufino, Sebastião, Tadeu, Ubaldo, Valério, Xavier, Zacarias (...)”.

<sup>16</sup> Cf. Reis, 1998: 39: “Eu devia chamar-me simplesmente José de Sousa. Porque assim o meu pai julgou que me tinha registado na Conservatória do Registo Civil da Golegã; e, sete anos depois, quando eu entro na escola, e o meu pai tem de pedir uma certidão de nascimento minha, ele descobre com assombro que o filho se chama José de Sousa Saramago, porque o empregado do Registo Civil tinha, por sua conta e risco, acrescentado ao nome a alcunha da família”.

<sup>17</sup> *Was heisst Denken?* (1952), in Heidegger, 2000: VII, 127ss.

<sup>18</sup> “Brief an Hans Bender” (18 de Maio de 1960), in Celan, 1983: III, 177. Cf. Celan, 1996: 66.

## BIBLIOGRAFIA

- ARNAUT, Ana Paula (2002), *Post-modernismo no romance português contemporâneo, Fios de Ariadne-Máscaras de Proteu*, Coimbra, Almedina.
- CELAN, Paul (1983), *Gesammelte Werke*, In fünf Bänden, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag.
- \_\_\_\_\_ (1996), *Arte poética. "O Meridiano" e outros textos*, Trad. João Barrento e Vanessa Milheiro, Org. João Barrento, Lisboa, Cotovia.
- COSTA, Horácio (1997), *José Saramago. O período formativo*, Lisboa, Caminho, 1997.
- COELHO, António Pina (1971), *Os fundamentos filosóficos da obra de Fernando Pessoa*, 2 vols, Lisboa, Verbo.
- HEIDEGGER, Martin (2000), *Gesamtausgabe*, Hrg. Friedrich-Wilhelm von Herrmann, Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann.
- MONTEIRO, António Enes (2000), *A recepção da obra de Friedrich Nietzsche na vida intelectual portuguesa, 1892-1939*, Porto, Lello/ Univ. Católica Portuguesa.
- HÖLDERLIN, Friedrich (1959), *Poemas*. Prefácio, selecção tradução e notas de Paulo Quintela, Coimbra, Atlântida.
- NIETZSCHE, Friedrich (1880), *Sämtliche Werke*. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Hrgs. Giorgio Colli und Mazzimo Montinari, Berlin/ München, de Gruyter/ Deutscher Taschenbuch Verlag.
- PESSOA, Fernando (1982), *Obra em prosa*, Ed. Cleonice Berardinelli, Rio de Janeiro, Nova Aguilar.
- \_\_\_\_\_ (1981), *Obra poética*, Ed. Maria Aliete Galhoz, Rio de Janeiro, Nova Aguilar.
- REIS, Carlos (1998), *Diálogos com José Saramago*, Lisboa, Caminho.
- SARAMAGO, José (1966), *Os poemas possíveis*, Lisboa, Portugalia [segunda edição, revista e emendada, Lisboa, Caminho, 1982].
- \_\_\_\_\_ (1970), *Provavelmente alegria*, Lisboa, Livros Horizonte [segunda edição revista e emendada, Lisboa, Caminho, 1985].
- \_\_\_\_\_ (1982), *Memorial do convento*, Lisboa, Caminho.
- \_\_\_\_\_ (1984), *O ano da morte de Ricardo Reis*, Lisboa, Caminho.
- \_\_\_\_\_ (1987), *O ano de 1993*, Lisboa, Caminho [1975].
- SEIXO, Maria Alzira (1987), *O essencial sobre José Saramago*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- STEVENS, Wallace (1967), *Collected Poems*, New York, Knopf [1954].

