

A postulação do real em Saramago: procedimentos metaficcionalis historiográficos e alegóricos na representação da República.

Maria Lúcia Wiltshire de Oliveira*

RESUMO:

O artigo observa os procedimentos metaficcionalis historiográficos e alegóricos na representação da República portuguesa na obra de Saramago, com o objetivo de discutir a postulação do real com base em Pellejero quando diz que pôr “a ficção no lugar da verdade (...) não é desfazer-se da verdade em si”, o que demonstra a sua importância na construção do conhecimento, tal como faz o autor ao repensar a nação em obras historiográficas e em narrativas alegóricas.

Palavras-chave: Saramago. República. Metaficção historiográfica. Alegoria.

Se me disserem que é absurdo falar assim de quem nunca existiu, respondo que também não tenho provas de que Lisboa tenha alguma vez existido, ou eu que escrevo, ou qualquer coisa onde quer que seja. PESSOA *apud* SARAMAGO, 1984.

1

Ao se completar o primeiro centenário da República portuguesa, proclamada em 1910, parece oportuno rever a sua representação na ficção do mais galardoado escritor português que, por ironia do destino, despediu-se da vida no ano exato desta comemoração. O período republicano, no qual viveu e deu testemunho como cidadão e homem de letras, recebeu de Saramago um tratamento ficcional extensivo e intensivo, ora de forma direta, ora de modo oblíquo, mas sempre voltado a novas interpretações da realidade histórica fixada nos textos canônicos. Ao lado de fatos nacionais relevantes, como o cerco de Lisboa na Idade Média, as dificuldades em torno da publicação d' *Os Lusíadas* no Renascimento ou a construção do convento de Mafra no século XVIII, a República é o pano de fundo de muitas narrativas saramaguianas, sobretudo *Levantado do chão*, que justifica uma atenção especial ao tema. Mas antes de abordar a postulação da realidade – “*cette notion si flottante*”, na visão de Marguerite Yourcenar, tomada como epígrafe do *Memorial do convento* – e o abismo existente entre o real e a sua representação, convém rever alguns operadores teóricos que ajudam na observação da metaficção historiográfica e da alegoria como estratégias narrativas da prosa de ficção de José Saramago, sem esquecer que também servem de marcos formais ou temporais da produção romanesca do autor.

Deixo de lado a grande discussão teórica, que contrapõe a alegoria ao símbolo, de Goethe a Benjamin, para focalizar o parentesco existente entre o conceito benjaminiano de alegoria e o de figura de Auerbach, ambos de natureza concreta e sensível e, portanto, altamente eficazes para entender a estética moderna. O famoso crítico e autor de *Mimesis*, segundo aponta José Guilherme Merquior, identificou a dimensão histórico-sensível do universal problemático na *Divina Comédia* de Dante mostrando que as personagens e as situações são simultaneamente individuais e exemplares graças à interpretação figural que o poeta faz da realidade. Esta visão se opõe às tendências abstracionistas da Idade Média e consiste em estabelecer “uma conexão entre dois acontecimentos ou pessoas, em que o primeiro significa não apenas a si mesmo mas também ao segundo, enquanto o segundo abrange ou preenche o primeiro. Os dois pólos da figura estão separados no tempo, mas ambos, (...) estão dentro da corrente da vida

histórica” (AUERBACH, 1997, p. 46). Diferente da alegoria antiga e distinta do símbolo, a figura em Auerbach aplica-se à história (ou ao acontecimento) e ganha uma interpretação a partir de um quadro de valores pré-estabelecidos, no caso, a Bíblia, ao contrário da visão moderna benjaminiana em que “(...) o acontecimento é sempre auto-suficiente (...)” (AUERBACH, 1997, p. 50).

Diz Merquior que “a verdadeira diferença entre a visão alegórico-figural de Dante [estudada por Auerbach] e o pensamento de nossa época reside naquela certeza relativa à direção geral da interpretação própria ao contexto medieval, isto é, ao conteúdo fixo do enquadramento semântico do universo” (MERQUIOR, 1969, p. 110) que desaparece na modernidade. Com esta ressalva, a figura se aproxima do conceito polissêmico, aberto e histórico da alegoria moderna, hostil a qualquer espécie de monismo na interpretação da realidade, com a qual Benjamin trabalhou o mundo de Kafka.

Chega-se à altura de aproximar a alegoria moderna ou benjaminiana do conceito de metaficção historiográfica. Começo por identificar nesta última a presença de uma conexão entre dois polos, o primeiro de natureza temporal e o segundo de caráter metalinguístico. Sirva-nos de exemplo a *História do cerco de Lisboa* em que o narrador recolhe o fato histórico do passado para re-interpretá-lo a partir do seu tempo presente, ao mesmo tempo em que pratica a autorreferencialidade pelas alusões constantes aos procedimentos de revisão da história empregados pelo narrador-protagonista.

No entanto, ainda que toda metaficção historiográfica possa ganhar uma dimensão alegórica pela conexão entre os dois polos – presente e passado –, permitindo a releitura deste por aquele, a sua representação nem sempre escapa ao realismo mimético que a distancia da alegoria moderna. Não é este o caso da obra de Saramago, onde identifico procedimentos metaficcionais que ultrapassam a realidade meramente historiográfica do relato, abrindo-se a uma interpretação polissêmica para além de uma segunda versão histórica, sem desprezar contudo a realidade histórico-sensível que sustenta a narrativa.

2

O “25 de Abril” é um desses importantes eventos históricos ficcionalizados pelo autor sob as duas formas, direta e oblíqua, acima referidas. Ora ele é pontualmente recuperado na diegese sob o olhar crítico do presente, como se faz na metaficção historiográfica, ora ele é identificável como possibilidade interpretativa na prosa figural alegórica. Ao primeiro caso pertence a última cena do romance *Manual de pintura e caligrafia* (1977), quando o casal de namorados, após o ato de amor e inflamados de esperança, assiste da varanda às comemorações da Revolução:

O regime caiu. Golpe militar como se esperava. Não sei descrever o dia de hoje: as tropas, os carros de combate, a felicidade, os abraços, as palavras de alegria, o nervosismo, o puro júbilo. (...) Abraçámo-nos (meu amor, estás a chorar), e embrulhados no mesmo lençol, abrimos a janela: a cidade, oh cidade, ainda noite por cima das nossas cabeças, mas já uma claridade difusa ao longe (SARAMAGO, 1983a, p. 315).

Além de encerrar apoteoticamente a narrativa, a revisitação ao passado recente - o livro foi publicado dois anos após o fato - atesta o entusiasmo e o compromisso do narrador com uma visão idealista da nova República, atribuindo um acento triunfalista ao golpe dos capitães.

Também a peça teatral *A noite*, publicada e encenada dois anos depois (1979) retoma de modo realista-mimético o acontecimento político numa redação de jornal, igualmente de forma entusiástica e empenhada. A ação se passa em Lisboa, na noite de 24 para 25 de Abril de 1974, concluindo-se com a celebração do evento pelo grupo de funcionários progressistas do jornal que, ao longo da peça, se

contrapõe ao grupo dos jornalistas chamados fascistas. Entre os primeiros, destaca-se Torres, que traz com esfuziante alegria a auspiciosa notícia para ser publicada na edição extra do periódico:

Aconteceu! Aconteceu! (...) É tudo verdade! Há tropas na Emissora, na Televisão, no Rádio Clube. E o Quartel-General, em S. Sebastião, está cercado. E outros locais. Fora de Lisboa, também. Eu escrevo a notícia, tenho aqui os apontamentos, eu escrevo. Esperem, é só um bocadinho, vai ser rápido. Eu não demoro... eu não demoro... (Não vê mais nada, vê a sua alegria, vê o que lhe mostram as palavras que agitado escreve. Ninguém se atreve a fazer um movimento.) Pronto, já está. Querem ouvir? (SARAMAGO, 1979, p. 112).

A problematização ideológica do fato aparece em *Levantado do chão*, publicado no ano seguinte (1980), que recupera na linha (neo) realista da metaficção historiográfica, não apenas o 25 de Abril, mas a história da República desde a sua proclamação até alguns anos depois da Revolução dos Cravos. É de se reconhecer que, passados seis anos, o ardor revolucionário arrefece e cede lugar a uma reflexão que o ultrapassa através do recurso a elementos fantásticos, de resto já empregados pelo autor em obras anteriores da fase chamada formativa¹. Para compreender esta mudança, recorto algumas passagens sintomáticas da modulação ideológica do narrador que registram a alienação do povo, a militância consciente de um grupo, a decepção e radicalização política de uns poucos e, por fim, a emergência de muitos sob uma atmosfera fabulosa de fundo alegórico.

Começo por relembrar o capítulo fulgurante e irônico em que o narrador anuncia de forma breve e abrupta – “Então chegou a república” -, saltando das andanças privadas de Domingos e Sara da Conceição para o evento público e histórico que, ao contrário do tempo narrativo, avança lentamente pelo país: “Então chegou a república. (...) A república veio despachada de Lisboa, andou de terra em terra pelo telégrafo, se o havia, recomendou-se pela imprensa, se a sabiam ler, pelo passar de boca em boca, que sempre foi o mais fácil” (SARAMAGO, 1982, p. 33).

Os vivos são dados - “Viva a república, Viva” - mas as condições sociais e de trabalho não se alteram, embora o povo tenha ilusões e peça melhores salários: “Patrão, quanto é o salário agora”[?]. O fato libertário não traz benefícios para a população do campo em absoluto estado de pobreza e de sujeição aos donos da terra, pois “entre o latifúndio monárquico e o latifúndio republicano não se viam diferenças e as pareças eram todas” (SARAMAGO, 1982, p. 34). Com ironia, a voz narrativa acrescenta que para muita gente não faz mal o rele aumento de um vintém por jornada, pois “onde não comem sete, não comem oito” (SARAMAGO, 1982, p.33).

No entanto muitos “camponeses andavam agitados”, corria pelas herdades “um vento mau de insurreição” a que cabia dar um basta para servir de exemplo e lição. A esta empresa se devota a guarda nacional republicana que voa por esses campos afora, como uma “amorosa filha desta república”, levando para as prisões a gente amarrada como animais, “cada um em suas cordas, e todos a uma corda só, como galés” (SARAMAGO, 1982, p. 35). Sob os vivos dos praças – “viva a guarda da república, viva a república da guarda” (SARAMAGO, 1982, p. 35) – lá vão os sediciosos escoltados por soldados da tropa que, como gente da terra, temem uma inversão de posições no futuro, “se não haverá outro soldado que [os] prenda e leve desta maneira a Lisboa, no comboio da noite, na escuridão desta terra” (SARAMAGO, 1982, p. 36). Afinal, coitados, quando lhes deram uma arma, não sabiam que devessem apontá-la ao latifúndio a que pertencem. Domingos Mau Tempo já passara da idade de servir na tropa, além de não ter personalidade para reagir, mas ao longo dos setenta anos da República portuguesa, seus herdeiros aprendem a resistir. Ao narrar a saga de uma família de camponeses, o romance contará

a história desta infame senhora Dona República que, nas suas três fases, quase sempre não é uma res pública, servindo antes aos interesses privados dos poderes da época: Estado, Igreja e latifúndio.

Se compararmos este acontecimento luso à implantação do parlamento na Inglaterra em 1688 ou à experiência presidencialista americana de 1766, a República chega a Portugal dois séculos depois, atraso que se explica pela desarticulação completa dos Conselhos municipais e pelo fortalecimento do poder da monarquia, que com D. João V atinge o ápice do autoritarismo. Não sem razão no *Memorial do convento* estão os primeiros Mau-Tempo a sofrerem em Mafra, como todo o povo, os desmandos e caprichos do monarca joanino. Somente depois da Revolução Francesa, e após prolongadas disputas entre liberais e monarquistas, o parlamento se instala em Portugal, sem contudo ser capaz de reverter o atraso econômico e social do país como desejaram os “Vencidos da vida”. Em resposta a este desamparo nacional, a propaganda da República no último quartel do século toma a forma de panaceia, um fármaco para todos os males.

Às expectativas não cumpridas pelos governos da 1ª República, seguem-se as decepções no Estado Novo, referido pela primeira vez em *Levantado do chão* através do atentado a bomba a Salazar (SARAMAGO, 1982, p. 108), época da maturidade de João Mau-Tempo que sofre as péssimas e inalteradas condições de vida no latifúndio. Sob as sombras desta 2ª República de feição ditatorial, dá-se a tortura e morte do personagem histórico Germano dos Santos Vidigal, assim como a tortura do próprio João Mau Tempo, preso durante seis meses em 1945. Na década de 50, a Ditadura já está bastante combalida, mas enfrenta a luta das searas (SARAMAGO, 1982, p. 303), a perda das colônias asiáticas (p. 324), o assalto a Beja (p. 325), a luta pelas oito horas de trabalho diário (p. 327) e, por fim, dois anos depois da morte de João Mau Tempo, a queda do regime. Esta última notícia chega ao conhecimento dos personagens pelo rádio a pilha:

Neste lugar do latifúndio, tão longe do Carmo de Lisboa, não se ouviu por aqui um tiro nem anda gente a gritar pelos descampados, não era fácil de entender o que é uma revolução, e como se faz (...) É porém certo que o governo foi deitado abaixo. Quando o rancho se reúne (...) já toda a gente sabe (...) pelo menos têm agora um rádio pequeno, desses de pilhas que parecem canas rachadas, (...) (SARAMAGO, 1982, p. 351).

Tal como sucedera na proclamação da República, a passagem citada denota o afastamento do povo em relação ao acontecimento político que sacode o poder constituído, gerando, no máximo, uma inofensiva perplexidade entre os camponeses: “sabia-se o que tinha acabado, não se sabia o que tinha começado” (SARAMAGO, 1982, p. 351). Repete-se que “o governo foi à terra, acabou-se o Tomás [Américo Tomás, Presidente] e acabou-se o Marcelo [Marcelo Caetano, 1º ministro] e agora quem é que manda”? (p. 352). Alguém se refere à “junta”, mas os camponeses não entendem a palavra que para eles “é de freguesia ou para produtos pecuários, para o trigo” (p. 352). No entanto, diversamente do que fez na passagem sobre a chegada da República, quando não menciona diretamente os Mau-Tempo, o narrador faz entrar em cena a jovem e intrépida Adelaide que parte em busca de novidades sobre os recentes acontecimento para trazê-los aos da terra. Como um alterego feminino do autor, a herdeira dos olhos azuis vai a Monte Lavre com uns amigos, lá é tomada de emoção, e se

começar a chorar não se admirem, chorará nesta mesma noite quando ouvir dizer no rádio, Viva Portugal, será nesse instante, ou já terá sido antes, às primeiras notícias de ontem, ou quando atravessou a rua para ver mais de perto os soldados, ou quando eles lhe acenaram, ou quando se abraçou ao pai, nem ela sabe, percebe que a vida mudou e será ela a dizer, Gostava tanto que o avô,

não pode acrescentar outra palavra, é o desespero do que não tem remédio (SARAMAGO, 1982, p. 354).

Passado o 25 de Abril, fala-se do “alvorço público” que é a possibilidade de um novo 1º de Maio, tão diferente do clima de repressão do ano anterior em que os militantes andavam a esconder-se, e agora diz Manoel Espada, o pai da moça emocionada, que “o primeiro de Maio será festejado livremente, é dia feriado em todo o país,” (SARAMAGO, 1982, p. 355). Depois da euforia, “tão pouco tempo passado depois de Abril e Maio, voltaram ao latifúndio os rigores conhecidos, não os de guarda e pide,” (p. 357). É que as searas estavam maduras, mas os donos da terra, em represália às mudanças de rumos, não as deixaram ceifar, subtraindo os postos de trabalho e avivando o espectro da fome na mente das mulheres ceifadeiras:

Tanto se apregou de mudanças e esperanças, saíram as tropas dos quartéis, coroaram-se os canhões de ramos de eucalipto e os cravos encarnados, diga vermelhos, minha senhora, que agora se pode, andam aí a rádio e a televisão a pregar democracias e outras igualdades, e eu quero trabalhar e não tenho onde, quem me explica que revolução é esta (SARAMAGO, 1982, p. 357).

Os latifundiários podem se dar ao luxo de puxar fogo ao trigo, de lançar searas ao gado, de não semear a terra, “tanto pão perdido, tanta fome agravada” (SARAMAGO, 1982, p. 359), diz o narrador em voz de camponês. Em resposta, e pela articulação dialética entre ficção e realidade, o narrador conta que “num sítio qualquer, a história lembrar-se-á de dizer qual, os trabalhadores ocuparam uma terra” (p. 361). A atitude se espalha como formigueiro pelo latifúndio, tornando-se a verdadeira revolução, “pois nunca se viu tanta formiga de cabeça levantada” (p. 361). Os Mau-Tempo e seus amigos planejam e executam esta nova e verdadeira guerra sob o sol da justiça que queima e inflama a terra:

De todos os lugares confluem máquinas, o grande avanço dos blindados, ai esta linguagem guerreira, quem a pudesse esquecer, são tractores que avançam, vão devagar, (...) vêm dos outros sítios (...) a coluna engrossou (...) há quem caminhe a pé, são os mais novos, para eles é uma festa (...) (SARAMAGO, 1982, p. 364).

Os camponeses ocupam as terras não para roubar, porque são trabalhadores. Em todos os montes e herdades os proprietários de terra estão “ausentes, para onde foram, sabe-se lá. A guarda não sai do posto, os anjos varrem o céu, é dia de revolução, (...)” (SARAMAGO, 1982, p.364). Neste ponto a narrativa ganha um teor fantástico sob a visão cinematográfica do milhano, esta ave inimiga da seara que mede “quantos fizeram o feito, mil vivos e cem mil mortos”, porque é preciso contar os visíveis e os invisíveis, todos os “que se ergueram do chão” (p. 364). Segue-se o conhecido final do romance em que o cortejo fantasmagórico reúne mortos e vivos - “hoje quem é que seria capaz de os segurar nas suas covas conformados quando os tractores atroam o latifúndio e as palavras não se calam” (p. 365). Faustina, que não ouve nada, nem sente, começa a cantar, lembra-se do tempo em que dançava com seu marido João Mau-Tempo, falecido há três anos. Por fim, o narrador se afasta, convidando o leitor a acompanhá-lo num *travelling* para cima que acentua o clima simultaneamente épico e sublime da passagem:

E olhando nós de mais longe, de mais alto, da altura do milhano, podemos ver (...) Vão todos, os vivos e os mortos. E à frente, dando os saltos e as corridas da sua condição, vai o cão (...), podia lá faltar, neste dia levantado e principal [?] (SARAMAGO, 1982, p. 366).

Como se vê, *Levantado do chão* (1980) é um relato irônico, mas também esperançoso, da República portuguesa a ultrapassar a data-símbolo da Revolução dos Cravos, forjando a ideia de que a mudança há-de acontecer cotidianamente graças à ação de mortos e vivos. É bom insistir que a cena assenta num momento revolucionário bem mais radical por meio de um cortejo que se afasta da representação realista, aderindo a um realismo mágico ou fantástico cujas raízes estão no modelo alegórico de livros anteriores. Aqui instala-se um outro tipo de triunfalismo, que contagia personagens e leitores por meio do sonho ou da miragem, criando-se uma atmosfera idealista de convivência harmoniosa entre os homens. Já não se trata de uma revisão crítica do passado pela qual a história é submetida ao processo metaficcional: a matriz realista inclina-se para a forma fantástica como uma resposta estética aos autoritarismos de qualquer época. O procedimento dialoga em parte com a alegoria de *O ano de 1993* e dos contos de *Objecto quase*, respectivamente de 1975 e 1978, sendo retomada no *Ensaio sobre a cegueira*, em *Todos os nomes*, *n'A caverna*, e em alguns outros romances subsequentes dedicados a uma interlocução com o presente sem o apoio de um quadro fixo de valores. São obras que se desgarram da realidade para melhor representar a realidade histórico-sensível de nossa época.

Antes de avançar no exame de narrativas alegóricas seminais da fase experimental de Saramago, há que se comentar a experiência metaficcional de *O ano da morte de Ricardo Reis* (1984), romance meta-historiográfico que revive o ano de 1936, quando o país está sob as sombras de um regime republicano de direita, sob o peso de uma polícia política nascente que instaura pouco a pouco a opressão e a repressão. A obra é um afresco melancólico daquele fatídico ano em que as ditaduras se instauravam em nome da paz, já de todo comprometidas com a guerra-ensaio que se travava na Espanha. Apesar dos fantasmáticos e vertiginosos diálogos entre Ricardo Reis e seu criador Fernando Pessoa, a narrativa faz a representação mimética de um período infausto da República mediante a leitura dos jornais que chegavam às mãos do protagonista. Desta maneira distanciada do real, Ricardo Reis é uma personagem individualíssima, mas ao mesmo tempo metonímia da abulia e alienação dos portugueses da época. O romance faz uma singular mescla de metaficção historiográfica e alegoria, ao sustentar o fingimento da arte, sustentada pelas palavras de Pessoa na epígrafe do romance, tomada também para este ensaio; mescla que justamente expande a realidade para outras esferas igualmente poderosas da imaginação, em eco àquela epígrafe incompletamente anunciada de Marguerite Yourcenar no *Memorial do convento*: “*Je sais que je tombe dans l'inexplicable, quand j'affirme que la réalité — cette notion si flottante —, la connaissance la plus exacte possible des êtres est notre point de contact, et notre voie d'accès aux choses qui dépassent la réalité*” (SARAMAGO, 1983b, p. 9). Nos diálogos inexplicáveis entre Pessoa e o heterônimo horaciano integrante da *coterie* das “Ficções de interlúdio”, a postulação do real toma a forma de dupla ficcionalização (Pessoa é personagem da ficção e Reis o é duas vezes por ser ficção do poeta) e se abre a discussões extemporâneas sobre a função da arte, a posição do intelectual, a relação entre arte e vida e a congeminação entre o ficcional e o real pela tematização da intertextualidade, o que leva o romance a ultrapassar as condições históricas de sua diegese, sem deixá-las de lado.

3

Passo agora ao exame de duas narrativas alegóricas na obra de Saramago: a primeira, *O ano de 1993*, é uma antevisão ficcional ao modo da *science fiction* que, graças ao próprio título, se projeta no futuro, desenraizada de um passado histórico específico e desvinculada de um povo ou uma nação em particular. A segunda é o conto “A cadeira”, parte da coletânea *Objecto Quase* que, a despeito dos sinais identificáveis de sua conexão direta com a queda de Salazar, não confessa de saída os seus liames históricos com o passado do país, o que leva o leitor a outras interpretações de totalitarismos de todo tipo, lugar e época. Ambas encenam a alegoria da resistência, aplicável não só à realidade histórica portuguesa, mas a outros contextos opressores.

Em *O ano de 1993* recortam-se dois eixos, o do pesadelo e o da utopia. Ao primeiro estão associadas imagens negativas de opressão, desolação e reificação humana; ao segundo se dispõem, ao longo do terço final da narrativa, cenas de resistência, de reconquista e de um novo gênesis social. O clímax ocorre no 20º bloco, quando a cidade chega ao limite do insuportável e o suicídio se afigura como a única opção possível para os homens reduzidos a rebanho num ambiente adverso de chuva e lama: “Todas as calamidades haviam caído já sobre a tribo a ponto de se falar da morte com esperança” (SARAMAGO, 1987, 20-1)². No entanto, em meio ao pesadelo, faz-se a passagem gradativa para a utopia quando um casal é recolhido por uma árvore: “E a árvore a que se apoiavam transidos abriu-se por uma qualquer razão que não veio a saber-se nunca e recebeu-os dentro de si juntando a seiva e o sangue (...) Assim a noite passou sobre esta paz que não conhecia pesadelos” (SARAMAGO, 1987, XX-11 e 13).

Depois de alguns confrontos e da alta resistência da tribo,

(...) do lado do mar se aproxima voando o primeiro bando de gaivotas que desde há muito tempo é visto nesta terra ocupada. Sinal de que talvez nos reconheça enfim a vida e de que nem tudo se perdeu nas abjeções que consentimos algumas vezes cúmplices (SARAMAGO, 1987, XXVII-, 10 e 11).

Passada a tempestade, chega a bonança e “uma após outra as cidades foram reconquistadas e de todos os lugares afluíam as hordas que outro nome começavam a merecer” (SARAMAGO, 1987, XVIII-1). Os homens deixam de ser animais e agora “vinham (...) pelas planícies como vagarosos formigueiros outros subindo e descendo pelas lombas das colinas outros cortando caminho a meia encosta das montanhas” (SARAMAGO, 1987, XVIII-2). A confraternização lembra o 25 de Abril porque “quando chegavam à vista das cidades vinham os de dentro a recebê-los levando flores e pão porque de ambos tinham fome os que haviam vivido nas terras devastadas” (SARAMAGO, 1987, XVIII-4).

Em síntese, esta singular peça literária de Saramago, misto de poesia e prosa, oscila entre a ficção científica e a pedagogia política, o que a faz ao mesmo tempo próxima às alegorias modernas e à literatura de fundo meta-historiográfica.

Em “A cadeira”, conto inicial do volume *Objecto Quase*, publicado no ano seguinte (1978), alude-se diretamente à queda fatal de um homem por força da ação corrosiva de cupins que roem lentamente a cadeira, numa narração em *slow motion* que metaforiza a longa duração da ditadura salazarista. Depois de pormenorizar a ação de cair, de enumerar em minúcias as características da cadeira e de enaltecer as habilidades do caruncho, o narrador faz a descrição cômico-grotesca deste acontecimento da vida privada que teve imensos efeitos na vida da República portuguesa, exortando a atenção dos compatriotas: “Calma, portugueses, escutai e tende paciência” (SARAMAGO, 1994, p. 27). Aplica vagarosamente um zoom sobre o edema que se forma na cabeça do acidentado, ao mesmo tempo em que canta a vitória sobre o grande inimigo da nação que não merece compaixão:

Uma ligeiríssima equimose (...) não parece que por aqui a morte possa entrar. Em verdade, já lá está dentro. Que é isto? Iremos nós apiedar-nos do inimigo vencido? É a morte uma desculpa, um perdão, uma esponja, uma lixívia para lavar crimes? O velho abriu agora os olhos e não consegue reconhecer-nos, (...) Treme-lhe o queixo, (...) julga-nos autores do atentado (...) (SARAMAGO, 1994, p. 29).

O conto se aproxima do clímax e do desenlace quando, no coágulo mortal, se aloja Anobium, o general dos carunchos que desfere o golpe final como um Buck Jones a limpar a arma e a meter balas no

tambor. Assim como nas outras narrativas saramaguianas, há a comemoração da vitória de um tempo promissor, mas aqui o romantismo e a emotividade chorosa são substituídos pela ironia e pelo sarcasmo atirados aos asseclas do ditador: “Já aí vêm buscar o velho. Aquele raspar de unhas, aquele choro, é das hienas, não há ninguém que não saiba. Vamos até à janela. Que me diz a este mês de Setembro? Há muito tempo que não tínhamos um tempo assim” (SARAMAGO, 1994, p. 30).

Ligadas ao panorama histórico-sensível de um país que acabara de vencer a tirania, as duas narrativas podem ser interpretadas de uma forma aberta ou polissêmica, seja como a figura de Auerbach, numa escolha de clave marxista, seja como a alegoria moderna de Benjamin, em opção não fixada por régua prévia de valores.

4

Para encerrar, esboço uma reflexão que articule à noção de verdade as duas estratégias narrativas estudadas. Começo pela alusão a Platão que expulsou os falsários da *República* de modo a salvá-la dos perigos representados pelos poetas e ficcionistas que se afastam da verdade e da razão através de formas que aparentam ser a verdade. A respeito dessa entronização platônica da verdade, Nietzsche radicaliza e reverte os valores consagrados: “Se realmente há algo que deva venerar-se, tal será a aparência; pois a mentira, e não a verdade, é divina” (NIETZSCHE, 1967, p. 12- 49, *apud* PELLEJERO, 2009, p. 11). Segundo Nietzsche, a verdade é

Um batalhão móvel de metáforas, metonímias, antropomorfismos, enfim, uma soma de relações humanas que foram enfatizadas poética e retoricamente, transpostas, enfeitadas, e que, após longo uso, parecem a um povo sólidas, canônicas e obrigatórias: as verdades são ilusões, das quais se esqueceu que o são, metáforas que se tornaram gastas e sem força sensível, moedas que perderam sua efígie e agora só entram em consideração como metal, não mais como moedas (NIETZSCHE, 1983, p. 48).

Na mesma linha de pensamento, Badiou sustenta a fragilidade da verdade como uma espécie de aposta que corre o risco de cristalizar como uma moeda sem efígie que se torna hegemônica: “Como se verifica no cientismo e no totalitarismo, existe sempre o desejo de uma onipotência da Verdade. Aí está a raiz do Mal. O Mal é a vontade de denominar a *qualquer preço*” (BADIOU, 1994, p. 50). Observa-se, ao contrário, que o conceito de ilusão livra o pensamento dos totalitarismos da verdade, que passa a ser provisória, propiciando alterações da realidade, o que ativa a sua potência subversiva que não interessa em absoluto às forças do poder dominante. Se por um lado a verdade é uma ficção hegemônica ou privilegiada, por outro a ficção não se reduz a uma mentira ou falsidade, mas ao modo de ser do mundo humano. O pensamento deve encontrar espaço para a proposição de “ficções alternativas às ficções hegemônicas” (PELLEJERO, 2009, p. 16) e, como diz Rancière, em *Les noms de l'histoire*, é possível uma “política-ficção” pela qual se constrói a história como auto e hetero nomeação dos homens. Esta ideia se aproxima do conceito bergsonianos de fabulação como uma série de representações fictícias que fazem o fundamento das sociedades humanas levando os homens a se agenciarem como grupo. Elas funcionam como vinculativas, embora sejam fruto de um trabalho ficcional. Daí Deleuze extrai muitas lições, entre as quais a de que, “livre da sua sujeição à verdade, o pensamento redescobre a ficção como uma força entre outras, ou seja, na ficção reconhece a sua própria potência expressiva, para além da representação objectiva do real” (PELLEJERO, 2009, p. 17).

Disse Foucault que é preciso “provocar uma interferência entre a nossa realidade e o que sabemos da nossa história passada. Se resulta, esta interferência produzirá efeitos reais sobre a nossa história presente” (FOUCAULT, 1994, p. 81 *apud* PELLEJERO, 2009, p. 21). Esta afirmação se aproxima do método da metaficção historiográfica que intencionalmente provoca um curto-circuito entre o presente

e o passado. Se o enunciado do filósofo não se refere diretamente à literatura, mas à vida, assinala por isso mesmo para o equívoco que as separa como coisas distintas, quando a rigor a literatura conserva em si a verdadeira essência da vida, que é a potência do falso capaz de mover a própria vida.

Apontei no início do artigo para a existência de um abismo entre, de um lado, a representação e, de outro, a realidade em si. Isto se aplica tanto à metaficção, e a seu compromisso com a história, quanto à alegoria e seu desligamento do real, por que ambas são produtos ficcionais que representam o real mas, paradoxalmente, não o podem substituir dada a natural inapreensibilidade da realidade pelo discurso da História. O risco da ficção tem assombrado o trabalho dos historiadores, mas Certeau, de modo destemido, defende que a historiografia é um misto de ciência e de ficção, buscando entendê-la como uma atividade que se encaixa no gênero “dos relatos que explicam o-que-passa” (CERTEAU, 2002, p. 60 *apud* PELLEJERO, 2009, p. 22). Assim a História se torna uma das formas que falam em nome do real ao lado de outras “vozes encantadoras da narração que transformam, deslocam e regulam o espaço social” (CERTEAU, 2002, p. 63 *apud* PELLEJERO, 2009, p. 22-23). Sob este viés, a posição de Certeau coloca em pauta a premência para a repolitização da historiografia (e das ciências em geral), já que são discursos igualmente sujeitos às idiossincrasias da História. Por meio da historicização da historiografia, é possível reconhecer a ficção como “a parte reprimida deste discurso legitimado como científico” (PELLEJERO, 2009, p. 23).

Para Pellejero, “pôr a ficção no lugar da verdade, contudo, não é desfazer-se da verdade em si, não é negar o seu valor para a vida; é, simplesmente, afirmar que a verdade é segunda, que não está dada mas deve ser criada, que não é princípio mas produto” (PELLEJERO, 2009, p. 12) que faz efeito e muda o mundo. Geralmente a literatura é considerada uma irmandade de falsários, constituída por aqueles que inventam mais, como os alegoristas, ou pelos que não inventam tanto, como os metafictionistas historiográficos. No entanto mesmo a História não escapa da pecha de ficção que, ao fim e ao cabo, se torna fundamento e potência criadora do pensamento produtivo. O plagiário “copia”, o impostor “faz como”, o artesão “dá forma”, mas só o artista “cria”. Saramago pertence a esta última corporação e talvez por isso defendia tão veementemente a verdade dos seus narradores. Na sua letra reconhecemos as miragens representacionais da República que oprimiram os homens, mas também vemos alegorias ou metaficções que se tornaram “ficções alternativas” que se sobrepõem às “ficções hegemônicas”.

The postulation of the real in Saramago: procedures of allegory and historiographical metafiction on the representation of the Republic

ABSTRACT:

The article observes some procedures of allegory and historiographical metafiction on the representation of Portuguese Republic in the fiction of Saramago with the objective to discuss the words of Pellejero: “put the fiction in place the truth (...) is not undo-if the truth in itself”, which demonstrates the importance of fiction in the construction of knowledge, as does Saramago to rethink the nation in historiographical and allegoric novel.

Keywords: Saramago. Republic. Historiographical metafiction. Allegory.

Notas explicativas

* Professora Associada III da Universidade Federal Fluminense (UFF), Instituto de Letras, Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas.

¹ “Formativo” é o termo usado por Horácio Costa para designar o período que compreende as obras do autor publicadas antes de 1980 (cf. COSTA, 1997).

² Na falta de indicação regular de páginas, usamos o método de Horácio Costa ao referir em algarismos romanos o bloco/capítulo e em arábico o verso/versículo/parágrafo. (cf. COSTA, 1997).

Referências

- AUERBACH, Erich. *Figura*. Trad. Duda Machado. São Paulo: Ática, 1997. 86 p.
- BADIOU, Alain. *Para uma nova teoria do sujeito*. Conferências brasileiras. Trad. Emerson Xavier da Silva e Gilda Sodré. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002. 116 p.
- CERTEAU, Michel de. *Histoire et psychanalyse: entre science et fiction*. Paris: Gallimard, 2002. 320 p.
- COSTA, Horácio. *José Saramago: o período formativo*. Lisboa: Editorial Caminho, 1997. 289 p.
- FOUCAULT, Michel. *Dits et écrits*. V. 3, Paris: Gallimard, 1994. 848 p.
- MERQUIOR, José Guilherme. *Arte e sociedade em Marcuse, Adorno e Benjamin*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1969. 311 p.
- NIETZSCHE, F. Verdade e mentira no sentido extra-moral. In: *Obras incompletas*. Trad. Rubens Rodrigues. 3 ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983. 416 p.
- _____. *Kritische studienausgab, werke*. Berlin / New York: Ed. G. Colli e M. Montinari, 1967.
- PELLEJERO, Eduardo. *A postulação do real*. Filosofia, literatura, política. Lisboa: Edições Vendaval, 2009. 197 p.
- SARAMAGO, José. *A Noite*. Teatro. 2. ed. Lisboa: Editorial Caminho, 1979. 116 p.
- _____. *Levantado do chão*. São Paulo: Difel, 1982. 366 p.
- _____. *Manual de pintura e caligrafia*. 3. ed. Lisboa: Editorial Caminho, 1983a. 315 p.
- _____. *Memorial do convento*. São Paulo: Difel, 1983b. 357 p.
- _____. *O ano da morte de Ricardo Reis*. 6 ed. Lisboa: Editorial Caminho, 1984. 415 p.
- _____. *O ano de 1993*. Lisboa: Editorial Caminho, 1987. 128 p.