

***DESASSOSSEGO* EM DOIS TEMPOS DE OLHAR INVERSO: DE *CAIM* AOS ESCRITOS DA JUVENTUDE**

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v14i27p5-11>

Horácio Costa ¹

Se não uniforme em todos os cenários, é plausível afirmar que a batalha levada adiante nos séculos dezenove e vinte pelos modernizadores das constrações literárias e artísticas herdadas do passado foi bem-sucedida na maior parte dos contextos nos quais se deu. Entretanto, um dos efeitos principais para esta vitória — taxativa e relativamente fácil às vezes, e via de regra lenta e complexa — foi o haver dado a oportunidade para a criação de grupos de *cognoscenti* que se arvoraram a controlar a qualidade e, principalmente, o *gosto* dos produtos originários em tal processo, com discursos e atitudes algo diversos dos tradicionais, mas que, ao fim e ao cabo, terminavam por reiterar o mesmo papel de, através de suas práticas, augurar a “canonização” daquilo que aprovavam, e o oblívio do que não lhes parecia digno de seu reconhecimento. Em resumo, a modernização das artes — seu *aggiornamento* — não escapou dos processos de exclusão de diferenças e construiu *Bunkeren* de controles e sanções; assim como propiciou a, pois, vitoriosa implantação do momento moderno nos mais diferentes âmbitos, terminou por afirmar a herdada ignorância ou o descaso para com os que não participavam do, chamemos assim, principal palco cênico da instituição literária. Em suma, fora deste ficavam, assim como antes, os que não tinham tido acesso às suas luzes ou andavam a circular por outros cenários e tempos pelas mais variadas razões, que não os próprios dos *haut-lieux* modernocêntricos e/ou modernólatras.

¹ Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil.

Se não houve, exatamente, adesão “de manada” ao núcleo de proa da alta modernidade — que coincide, lembremo-nos bem, às pregações e práticas da vanguarda desde as décadas finais do século dezanove até o primeiro terço do vinte —, o poder da informação sobre seus valores e práticas proporcionou mudanças ou adaptações de padrões estéticos e comportamentais à pregação ideológica do espírito moderno. Nesse sentido, a adequação da expressão de escritores iniciantes a este processou-se de forma mais ou menos tradicional, em termos de sua necessária adesão: para que tal se desse, a persuasão do moderno e a dinâmica do gosto foram elementos complementares e suavemente (ou não) autoritários; ambos atuando seja para convencer seja para impor sua razão.

Aos que se não atentam ao caráter persuasivo do moderno e não se atêm a esta mecânica autoritária um tanto *cachée*, caberia o risco — ou a indignidade — de não obterem atenção sob forma de comentários críticos, principalmente em suas obras de estreia ou iniciais. Assim sendo, o silêncio crítico seria o mínimo preço a pagar por esta sua inadequação ao *modus operandi* do segmento sancionador da instituição literária. Em resumo: terem que sobreviver como observadores hipossuficientes ao principal teatro letrado. Ainda nesse sentido, o preço máximo seria o de ter que conviver com a pecha de não preenchimento dos quesitos necessários para sua aceitação como partícipes no festim, e daí ter que se adaptar a algo como um longo exílio da república das letras até que — e se, e finalmente! —, e sempre depois de alguma provação, sua cidadania plena franqueada lhe fosse.

O tema foi explorado à saciedade no romance: o literato recém-chegado a Paris que não consegue reconhecimento da instituição literária dá o tom, como um capítulo da humana comédia segundo Balzac, a *Les Illusions Perdues* (1836-43), apenas para citar um exemplo. O desastre moral do provinciano Lucien de Rubempré oferece a outra face para a enfermidade, hodiernamente conhecida como “bovarismo”, que Emma Bovary desenvolve, personagem-emblema que Flaubert dizia tratar-se, ao fim e ao cabo, dele mesmo (“*Madame Bovary, c’est moi*”). Algumas estratégias autorais para encontrar brechas na fortaleza da instituição literária entraram para a história, bem-sucedidas e muitas vezes confundidas com a excepcionalidade do conceito de “gênio” — Pessoa que o diga —, porém, no mais das vezes tais terminam por dar com os burros n’água (Botto que o diga).

Uma estratégia mais simples e certa, menos dependente da fortuna e mais do tempo, é a dedicação ao trabalho e a manter uma distância psíquica o mais higiênica possível frente aos cantos de sereia dos canonizadores. Nem todos os que se sentem mais ou menos apartados da referida cidadela conseguem estabilizar o norte de sua bússola fixo na produção e não no reconhecimento que poderá ou não dela advir. Alguns casos nesse processo tornam-se paradigmáticos: nas literaturas que se expressam em língua portuguesa, nenhum tão sintomático como o de José Saramago.

Sua estreia com *Terra do Pecado* (1947), aos 25 anos, foi particularmente pouco auspiciosa. O silêncio com o qual foi recebido o livro é compreensível: a escritura revela-se ainda caudatária do romance naturalista *à la* Abel Botelho, a construção das personagens é canhestra; o desenvolvimento do enredo e a progressão das falas, não menos. Basicamente, trata-se de uma paródia ingênua — isto é, não intencional — daquilo que tinha estado em voga na ficção portuguesa de havia meio século. Como é sabido, Saramago não recebeu educação formal e provinha de uma família de poucas posses do Alentejo que migrara a Lisboa; não fez parte dos círculos literários portugueses até muito mais tarde — basicamente, até que lhe fosse conferido o Prêmio Cidade de Lisboa em 1980 por *Levantado do chão*. Ora, de 1947 a 1980, há muito tempo. Sem embargo do não reconhecimento crítico de sua obra pela instituição literária, estas décadas foram preenchidas por um incessante trabalho literário e crítico, e talvez principalmente autocrítico, por parte do escritor.

O romancista ele mesmo não se enganava sobre a qualidade da sua estreia. Em um trecho do *Caderno de Lanzarote — Diário I*, de 22 de abril de 1994, no qual se refere à surpresa que minha tese recém-recebida lhe tinha causado por analisar o que chamei de seu período de formação, José Saramago qualifica *Terra do Pecado* como “esse primeiro e cândido romance que teria saído a público com o título *A Viúva* [...]” (SARAMAGO, 1997, p. 270-276)¹. Por sua vez, na “Nota da 2ª edição” de *Os poemas possíveis* (1ª ed., 1966), o escritor se questiona:

Pode-se perguntar se estes versos merecem uma segunda oportunidade ou se não ficaram devendo a porventura mais cabais

¹ Referentes à tese *José Saramago: período formativo* (Universidade Yale, 1994), posteriormente publicada em Portugal (Lisboa, Caminho, 1997), em tradução para o espanhol (Cidade do México, Fondo de Cultura Económica, 2004) e no Brasil (Belo Horizonte, Moinhos, 2020).

demonstrações do autor no território da ficção. Se [...] pelo contrário, foi a constante poética do trabalho deste que legitimou a ressuscitação do livro, porque nele teriam começado a definir-se nexos, temas e obsessões que viriam a ser a coluna vertebral, estruturalmente invariável de um corpo literário em mudança (SARAMAGO, 1981, p. 13).

O que revela esse percurso é a tenacidade do escritor e sua capacidade de auto-superação, como se pode aferir por ambas as citações. Em resumo, o que importa frisar sobre sua malograda estreia e ao silêncio crítico que a seguiu é o fato de Saramago dedicar-se por quase trinta anos a praticar vários registros genérico-literários até sentir-se apto a retornar à prosa de ficção com *Manual de pintura e caligrafia* (1976), provavelmente, *et pour cause*, um de seus textos mais experimentais.

Observamos, assim, o estabelecimento de um sistema de escrita que é passível considerar-se como autocrítico, uma vez que incorpora tanto os aspectos positivos dos terrenos genérico-literários que explora, assim como “corrige” aquilo que, segundo o seu próprio tirocínio — já que pouco contou até muito avançada a sua trajetória com o subsídio da crítica literária —, não termina por satisfazer-lhe. Assim sendo, ziguezagueia: a dois livros de poesia, seguem-se duas peças de teatro, duas recolhas de crônicas publicadas em jornal, duas compilações de sua atividade como editorialista político e alguns textos mais ou menos experimentais; isto, além de haver-se desempenhado como tradutor e crítico literário. Apenas ao final da década de 70, com o mencionado *Manual...* e os contos de *Objecto quase*, é que prepara o salto para a prosa de ficção de gênero romance, que corresponderá ao seu coroamento entre os grandes nomes da arte de narrar do século passado.

Tal é a conformação do terreno sobre o qual edifica a sua prosa a partir de *Levantado do chão*. Nesse sentido, não é Saramago um autor que “nasce feito” como parte da crítica que se ocupou de seus romances parece assumir, assim como tampouco é este ziguezaguear genérico-literário algo como sua *Jugendwerk*. Trata-se de trabalho literário: do húmus sobre o qual medra a sua frondosidade.

A proposta editorial da *Desassossego* é rastrear a obra saramaguiana da galharia presente às sementes que lhe deram origem e em sentido inverso: se se quiser, uma multifacetada viagem literário-crítica à semente. Recebemos, não surpreendentemente, material expressivo dos colaboradores da revista, como um todo, de notável qualidade. Tal nos

exigiu dividir em dois volumes esta nossa homenagem a José Saramago em seu centenário. No primeiro volume, concentram-se mormente os ensaios sobre sua obra a partir dos anos 1990, sobretudo referidos à sua produção em prosa de ficção. No segundo volume, a mirada reversa acentua-se até chegar à análise de obras de juventude só vindas à luz nas últimas décadas. Assim sendo, de *Caim* (2009) a *Alabardas, alabardas, espingardas, espingardas* (póstumo, 2014), o leitor de ambos esses volumes poderá avaliar o quociente de trabalho literário que foi imprescindível para que a floresta saramaguiana nos acolhesse, sem velaturas, confortavelmente, com suas múltiplas camadas de sombreamento. Ao abrigo e, a um só tempo, sob o escaldante sol da História que a informa.

O êxito de José Saramago, contundente, poderá bem significar um divisor de águas na alta cultura de expressão portuguesa, como um exemplo no sentido de desafiar os processos de avaliação literário-críticos a tornarem-se mais inclusivos. Ainda, em um aspecto específico: Saramago soube manter um alto padrão de escrita ao passo em que se tornou, na língua portuguesa e nas que teve sua obra traduzida, um notável fenômeno editorial. Unir um grande público leitor, sem que, com isso, a qualidade escritural minorara, foi um dos feitos mais distintivos — e não menos exemplares — da realização saramaguiana. Através desta, a postura aristocratizante da selecta moderna vê-se posta em causa. É possível vender e ser lido e respeitado a partir de um produto literário excelso. A crítica futura sempre poderá retornar ao significado desse aspecto da obra de José Saramago para nele inspirar-se.

Os ensaios coligidos neste presente volume 27 da *Revista Desassossego* detêm-se sobre a produção que abarca os finais dos anos 2000 até o início da década de 1990, sobremaneira os romances. Fazendo o movimento de mergulho às nascentes do rio saramaguiano, partimos das perquirições dos romances pós-Nobel, numa aproximação entre personagens como *caim* e *Jesus*, no ensaio de Valéria Hernandorena Monteagudo de Campos; do narrador em deambulação como sugestão de síntese saramaguiana, no ensaio de Daniele dos Santos Rosa; das crises de identidade de *O homem duplicado*, abordadas por Isabela Padilha Papke; e das experiências e projeções que bruxuleiam em *A caverna* (2000), em três

ensaios, de Letícia Costa e Caio Gagliardi, Thaíla Moura Cabral e Diego Kauê Bautz.

Avançando (ou retrocedendo, a depender do referencial), surge a autoconstrução, não num romance, mas nos *Cadernos de Lanzarote* (1997), observados por Marcelo Brito da Silva e Vinícius Carvalho Pereira. Depois, retornando aos romances, vemos as interações que se formulam ora como a busca de *Todos os nomes* (1997), nos ensaios tanto de Pedro Fernandes de Oliveira Neto, quanto o de Adriana Gonçalves da Silva, ora como os obstáculos alegóricos em *Ensaio sobre a cegueira* (1995), nos ensaios de Jean Paul D’Antony e de Maria Islane de Moura Silva e Cristiane Feitosa Pinheiro. Por fim, reportando-se ao *Evangelho segundo Jesus Cristo* (1991), o ensaio de Teresa Cristina Cerdeira da Silva se torna movimento desse jogo textual que se mascara e se revela.

Além disso, fechamos esse primeiro volume com entrevistas realizadas com três biógrafos e estudiosos de José Saramago: Fernando Gómez Aguilera, Ricardo Viel e Miguel Real.

Boa leitura!
Os editores.

REFERÊNCIAS


SARAMAGO, José. *Caderno de Lanzarote – Diário I*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

SARAMAGO, José. “Nota da 2ª edição”. In: *Os poemas possíveis*. Lisboa: Caminho, 1981.

Horácio Costa

Poeta. Professor de Literatura Portuguesa na Universidade de São Paulo.


Contato: horaciocosta23@hotmail.com

 <https://orcid.org/0000-0002-7804-8499>

Saulo Gomes Thimóteo

Professor na Universidade Federal da Fronteira Sul – UFFS. Doutor em Letras pela Universidade de São Paulo. Mestre em Letras pela Universidade Federal do Paraná.

Contato: sthimoteo@gmail.com

 <https://orcid.org/0000-0002-3874-9215>

Gabriela Silva

Professora na Universidade Federal de Rio Grande. Doutora em Teoria da Literatura pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Contato: srtagabi@gmail.com

📄: <https://orcid.org/0000-0001-6249-5166>

Ilse Maria da Rosa Vivian

Pós-doutoranda na Universidade Federal de Santa Maria. Doutora em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Contato: ilsevivian@hotmail.com

📄: <https://orcid.org/0000-0002-3788-1572>

A **Revista Desassossego** utiliza a **Licença Creative Commons Attribution** que permite o compartilhamento do trabalho com reconhecimento da autoria e publicação inicial neste veículo – **Attribution-NonCommercial-NoDerivates 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0)**, e reconhece que os Autores têm autorização prévia para assumirem contratos adicionais separadamente para distribuição não-exclusiva de versão dos seus trabalhos publicados, desde que fique explicitado o reconhecimento de sua autoria e a publicação inicial nesta revista.