

LISBOA DE TODA VIDA: A REPRESENTAÇÃO DA CIDADE NOS ROMANCES SARAMAGUIANOS

Nefatalin Gonçalves Neto¹

RESUMO: Buscaremos, por meio de nossa análise, mostrar como se dá a relação do escritor José Saramago com o espaço idealizado das cidades ficcionais apresentadas em seus romances; lugar que em vários momentos se confunde com a factual Lisboa e local em que as personagens saramaguianas criam vida e buscam sentido a essas mesmas. Inflamado por uma relação nada pacífica com esse espaço, o escritor português constrói sua cidade numa relação dialética de amor-ódio, relação essa que tentaremos aqui mapear.

PALAVRAS-CHAVE: Representação Figurativa; Espaço Literário; Criação Literária.

LISBON OF ALL LIFE: THE REPRESENTATION OF THE CITY IN THE NOVELS BY JOSÉ SARAMAGO

ABSTRACT: We seek, through our analysis, show how the relationship of writer Jose Saramago with the idealized space of fictional cities presented in his novels; place at various times to be confused with factual Lisbon and the place where the characters come to life and Saramago seek direction. Inflamed by a peaceful relationship with all that space, the Portuguese writer builds his city in a dialectical relation of love-hate, relationship we try to map here.

KEY-WORDS: Figurative Representation; Literary Space; Creative Writing.

¹ Mestrando em Literatura Portuguesa (FFLCH/USP/Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas), nefata12@yahoo.com.br

“Sobre a nudez forte da fantasia o manto diáfano da verdade.”

(SARAMAGO)²

A FACE

Quando nos deparamos com um conjunto de livros de um determinado escritor (sejam eles romances, contos, crônicas ou poesia) fica claro que, em cada escrito, há um tema, uma tópica a ser explanada e que domina toda a escrita, do princípio ao fim. No entanto, ao examinarmos, numa disposição crítica, os seus elementos estruturais, podemos reconhecer aspectos que pairam como que intangíveis sob o signo lingüístico, mas que se revelam pouco a pouco pelas brechas da narrativa. Esse fator permite ao leitor, no fluxo de suas investidas sobre a obra a qual se debruça, trazer à baila a existência desses elementos e deles retirar um extrato de significação. Extrato este que revela algo do projeto que o escritor visa erigir com suas palavras dispostas no antes branco do papel.

Essa temática ulterior, inserida quase que suavemente na estrutura de uma obra, é o que tentaremos desvelar no conjunto de escritos do Nobel português José Saramago.

Ao nos determos sobre a obra do escritor de *Ensaio sobre a cegueira*, percebemos que a cidade de Lisboa é um espaço marcado e comum em sua obra. Essa relação é tão forte que o escritor português acaba por levar, inevitavelmente, o nome dessa cidade na capa³ de um de seus livros, mostrando que o que parece incidental ao olhar comum tem algo a revelar a seus leitores. Há na Lisboa de Saramago um significado oculto que clareia o caminho de seus leitores.

Analisando esta faceta do manto narrativo saramaguiano, percebemos que o escritor português nutre uma relação que varia entre o amor e o rancor para com a cidade de Lisboa; ou, por outro ponto de vista, uma relação dialética expressa para com a capital portuguesa. Essa Lisboa, que o escritor português ama e, ao mesmo tempo, repulsa também expressa, por meio de seus habitantes, um sentimento que, igualmente ao escritor, pende entre o amor e o ódio (relação de mão dupla, portanto). Esta relação será construída ficcionalmente nos romances saramaguianos e permeará sua escrita.

² Aqui, Saramago ousou, sabiamente, inverter a metáfora queirosiana, reconstruindo-a ao contrário na assertiva “Sobre a nudez forte da fantasia o manto diáfano da verdade” (SARAMAGO, *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, 1988, p. 62)

³ O livro de que falamos é *Historia do cerco de Lisboa*. (São Paulo: Companhia das Letras, 1998).

Segundo Bakhtin/Voloshinov (1997), a linguagem é criadora de uma imagem do mundo. Um objeto qualquer do mundo interior ou exterior mostra-se sempre perpassado por ideias gerais, por pontos de vista, por apreciações dos outros; dá-se a conhecer para nós descreditado, contestado, avaliado, exaltado, categorizado, iluminado pelo discurso alheio, materializando-se enquanto mundo criado, mas criado pelo discurso. Tal afirmação contém em si a ideia de uma visão de mundo que determina nossa maneira de ver e conceber a realidade de forma direcionada.

A linguagem, nessa perspectiva, é vista como um molde, uma moldura que ordena o caos, sendo essa linguagem a realidade em si. Mais que isso, a linguagem, no conceito bakhtiniano, é um produto feito de signos que constrói e serve como delimitadora de nossa visão de mundo⁴. É nesta perspectiva que a Lisboa saramaguiana será construída nas páginas do escritor português. Uma cidade imagética que reflete a original, mas que não é e nem nunca será ela. Uma imagem que tenta ordenar linguisticamente sua própria existência, buscando no referente exterior uma ancoragem.

O ambiente urbano produzido por Saramago em seus livros se constitui como um aglomerado de signos que atua, junto e disperso pelas diversas linhas e capítulos de cada livro, transformando-se em suporte de representação de imagens, significações e desejos. Assim, a “fala” particular da cidade do escritor português é presidida por uma semiose, mescla de sentidos que dão verossimilhança à cidade real transfigurada em ficção. Completando essa postura, acrescentamos o que o geógrafo Milton Santos diz quando fala que “o espaço geográfico é a natureza modificada pelo homem através do seu trabalho”; e que

o espaço se define como um conjunto de formas representativas de relações sociais do passado e do presente e por uma estrutura representada por relações sociais que estão acontecendo diante dos nossos olhos e que se manifestam através de processos e funções (SANTOS, 1990, p. 119).

Ou seja, o espaço é, na verdade, uma estrutura real ou ficcional na qual temos a representação de relações diversas que expressam uma visão particular do mundo, tal qual o espaço de significação da estrutura romanesca de Saramago.

A presença deste aglomerado sóico/semiótico se inaugura no período formativo, no momento em que as crônicas do escritor retratam o tecido urbano lisboeta de forma irônica e crítica, prefigurando a característica do romancista em estado de formação. Em uma crônica, há tempos publicada pelo escritor e resgatada em *O Caderno*, Saramago revela-nos que ama

⁴ Para mais detalhes, indicamos o livro de Bakhtin *Marxismo e Filosofia da Linguagem* (vide referência completa na bibliografia).

Lisboa, e mais, ele tem necessidade de saber como se construiu essa cidade que tanto ama. Nas palavras do próprio escritor:

(...) a mim interessar-me-ia muito, não só saber, mas ver, no exacto sentido da palavra, como veio mudando Lisboa desde aqueles dias. Se o cinema já existisse então, se os velhos cronistas fossem operadores de câmara, se as mil e uma mudanças por que Lisboa passou ao longo dos séculos tivessem sido registadas, poderíamos ver essa Lisboa de oito séculos crescer e mover-se como a um ser vivo, como aquelas flores que a televisão nos mostra, abrindo-se em poucos segundos, desde o botão ainda fechado ao esplendor final das formas e das cores. *Creio que amaria Lisboa por cima de todas as cousas.* (SARAMAGO, 2009, p. 18 grifos nossos)

Nestas linhas vemos o começo do delineamento daquilo que chamaremos – por indicação do próprio escritor – de retórica da cidade (cf. *Idem*, p. 20).

O amalgamento entre a temática da cidade à questão da vida do homem contemporâneo – que se enreda na pessoalidade da vida do autor implícito – é mote para que averiguemos mais detidamente a questão da função do espaço citadino nas narrativas saramaguianas.

A presença de Lisboa em Saramago desenvolve, em suas linhas, a gestação de uma relação entre o escritor e a cidade, iniciando-se nas crônicas, alçando voos mais altos em *Viagem a Portugal* e culminando em seus romances. É com o livro *Viagem a Portugal* que o escritor vai, declaradamente, desvelar seu sentimento pela cidade/constructo e tentará, por meio de sua escrita, apresentar este espaço citadino amado a seus leitores. E esse leitor – do qual se exige sempre uma posição dentro do romance saramaguiano – é induzido pelo narrador, no final do livro, a expressar suas considerações em favor desta imagem ali gestada e a procurá-la sempre, numa espécie de eterno retorno. Essa indução se realiza em um tom quase que exclamatório quando o narrador expressa:

“Não há mais que ver”, sabia que não era assim. O fim duma viagem é apenas o começo doutra. É preciso voltar aos passos que foram dados para os repetir, e para traçar caminhos novos ao lado deles. É preciso recomeçar a viagem. Sempre. O viajante volta já. (SARAMAGO, 1990, p. 257)

Voltar. Esse movimento, que é também a última frase do livro de Saramago, aponta para o seu projeto ficcional e revela sua trajetória. O escritor sabe bem que todo texto ultrapassa o campo da ficção e atinge outros níveis de conhecimentos, mas, quando literário, sempre se mantém, prioritariamente, como objeto artístico. Ele entende que a narrativa de sua viagem evoca o real, mas é pura ficção. E, sabendo-se construtor dessa ficção, reconhece que é impossível recriar todo o factual por meio da palavra. É sempre necessário ver de outra maneira, tentar novamente ou, em outras palavras, vivenciar que “o fim duma viagem é apenas o começo doutra”. Sabe Saramago que o livro que se encerra é apenas mote para os próximos

que virão – que também serão livros/viagem. Constructos que voltam “aos passos que foram dados para os repetir, e para traçar caminhos novos” (*Idem, Ibidem*) ao lado dos antigos já caminhados. O escritor compreende perfeitamente que “é preciso recomeçar a viagem. Sempre.” E, ao dizer que o viajante volta já, apenas demonstra que seu narrador voltará. Não ao tema propriamente dito, mas à narrativa, à construção, ao re-criar ficcionalmente.

A obra artística é um mundo e a nós convém, antes de tudo, pesquisar nela mesma as razões que a sustentam como tal. A sua *razão* é a disposição dos núcleos de significado, formando uma combinação *sui generis*, que, se for determinada pela análise, pode ser traduzida num enunciado exemplar. Em todo romance da fase madura de Saramago, o espaço lisboeta surge assim, como elemento de significação que, apesar de factual, se trans-realiza, trans-cria, trans-veste.

Os procedimentos de construção objetiva do mundo consistem em construir uma *visão de verdade* sobre o mundo, *qualificando* os seres com a ajuda de traços que possam ser verificados por qualquer outro sujeito além daquele que é o falante. Um desses traços é o espaço. Para Maingueneau,

os procedimentos de construção subjetiva do mundo consistem em permitir ao sujeito falante descrever os seres do mundo e seus comportamentos através de sua própria visão, a qual não é necessariamente verificável. O universo assim construído é relativo ao imaginário pessoal do sujeito. Esse imaginário pode ser construído de duas maneiras:

- como o resultado de uma *intervenção* pontual do narrador a propósito da descrição do mundo. Essa intervenção deixa transparecer os sentimentos, os afetos e as opiniões do sujeito descritor, a tal ponto que, às vezes, o mundo descrito pode se confundir com os estados de alma daquele que descreve (como nos românticos, mas não somente nestes). Trata-se, neste caso, de *descrição subjetiva*.

- como construção de um mundo *mitificado* pelo narrador, o qual existe de maneira unificada no âmbito de um imaginário simbólico (em contraste com o mundo realista, que existe de *maneira* fragmentada no contexto de um imaginário realista). Esse imaginário simbólico pode estar *ancorado* em uma certa realidade (ver observação a seguir) ou fora desta, e abrir-se para o irracional (como nos contos maravilhosos ou fantásticos). Neste último caso, trata-se de *descrição ficcional*. (1996, p. 125-126)

São essas duas posturas que, alternadamente, se realizarão nos romances de José Saramago. Primeiro como descrição subjetiva, que aparece no romance citado. Mas também, em certos momentos, essa cidade trans-criada aparece como descrição ficcional realizada e que retorna, várias vezes, à escrita saramaguiana, como se uma resposta ao eco da voz narrativa que, em uma antiga *Viagem*, disse que era preciso voltar. E volta.

Esse exercício reafirma-se em *Memorial do convento*, romance que constrói a imagem de uma cidade-fruição, uma Lisboa onde o amor alegórico das personagens Baltasar e Blimunda representa o amor de todos os seres humanos. Aqui, o espaço lisboeta surge associado aos

dois protagonistas, assim como a ação e o escoar do tempo, fazendo com que a cidade ganhe participação e vida no processo narrativo. Este processo é o espaço em que a visão de mundo é transfigurada e remodelada pelo artista, que se mostra capaz de dotar a realidade histórica de atributos outros que não os simplesmente exteriores, mas também os elementos de realização da forma literária.

Após *Memorial do Convento*, Lisboa volta ao romance saramaguiano em *O Ano da Morte de Ricardo Reis*. Na narrativa, a recuperação de uma Lisboa paisagística, em que mortos e vivos por ela circulam, é realizada por meio de uma fina e acirrada pesquisa que Saramago leva a cabo e na qual deixa entrever o fio de amor que nutre pela “sossegada cidade” (*Idem*, 1984, p. 409). Neste romance o espaço lisboeta se cinge com a irrealidade da narrativa, tornando-se mais uma vez um espaço histórico e trans-real. Nele, o centro da cidade detém as atenções do narrador o qual, deambulando por suas ruas e prisões por meio do protagonista Ricardo Reis, acaba por elaborar um cenário de barbárie crescente.

É esta cidade que atrai o olhar tanto da personagem quanto do interlocutor que lê o romance. A personagem deambula pelo centro, sobe e desce a Rua da Madalena, passa pela Sé, compra jornais perto do teatro e atrai nosso impávido olhar para notar a face de uma cidade que, já em 1936, é uma metrópole, um conglomerado de vidas que buscam sentidos para si, um espaço no qual a vida destila seus momentos e virtudes. Lisboa transborda a narrativa do escritor português. Contamina sua escrita. E nessa sequência de périplos vai se moldando aos olhos do leitor mais atento.

É essa Lisboa travestida de realidade que serve como pano de fundo para a ficção criada pelo escritor passear. E, nesse jogo de realidades e irrealidades, a capacidade artística de Saramago se revela e a cidade surge como criação, uma cópia inventada da realidade. Ela, a cidade, surge da citação de Fernando Pessoa, e que no contexto saramaguiano desta obra, constitui a porta de entrada da narrativa:

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, s.d., p. 93).

A Lisboa, tanto no livro de Saramago quanto para Fernando Pessoa, acaba por se tornar apreensão ou recuperação de um espaço cuja referencialidade se esvai aos poucos; no primeiro, porque desconhece o que não seja ficção, no segundo, porque a narrativa se revela constructo, espaço de construção da ficcionalidade.

Essa Lisboa que emana a real e que se revela paisagem no livro está em constante movimento. É uma Lisboa que é “uma sossegada cidade com um rio largo e histórico”

(SARAMAGO, 1984, p. 409). Vai se construindo pelas brechas da narrativa, tentando formar sua característica própria: “alguém transporta uma criança, que pelo silêncio portuguesa deve ser (...)” (*Idem*, p. 13).

Automeando-se ficção, o romance se expõe como tal em todos os seus eixos. Aqui, o discurso ficcional, que se disfarçava em *Viagem a Portugal*, declara-se e assume-se senhor privilegiado de toda a narrativa. Essa contaminação do ficcional que Lisboa realiza nos textos saramaguianos continuará se efetivando e terá sua maior aproximação em *História do Cerco de Lisboa*. A relevância textual deste livro do escritor não estaria na representação realista dos fatos, mas em um complexo e intrincado jogo entre o factual e o ficcional. Nesse jogo, o leitor pode prescindir de informações histórico-sociais e presenciar, por meio da descrição da Lisboa saramaguiana, a diluição entre verdade e ficção. Esse jogo permite àquele que lê visualizar novas possibilidades romanescas e novos procedimentos formais utilizados.

Lisboa, no romance, se desnuda clara e objetivamente, revelando seus encantos e recônditos. É nesta cidade atrativa, idealizada, mas ao mesmo tempo aderente à realidade, que a diluição entre realidade e ficção se realiza de forma primorosa, transformando-se em um espaço mágico, que poderíamos chamar de maravilhoso, lugar de cotejo entre o que poderia ter sido e o que pode mudar, como já referido anteriormente. Um belo exemplo deste processo é o trecho em que o narrador descreve as ruas de Lisboa pelas quais andam os pés de Raimundo, sua forma factual transformada em signo:

Três são os caminhos principais que ligam a casa de Raimundo Silva à cidade dos cristãos, um que, seguindo pela Rua do Milagre de Santo António, e conforme o ramo que escolher da trifurcação tanto o pode deixar no Caldas e na Madalena como no Largo da Rosa e suas adjacências baixas e altas, na eminência a Costa do Castelo, nos fundos as Escadinhas da Saúde e o Largo de Martim Moniz, e, medianamente, o arranque da Calçada de Santo André, o Terreirinho e a Rua dos Cavaleiros, outro que pelo Largo dos Lóios o leva na direcção das Portas do Sol, e finalmente o mais comum, pelas Escadinhas de S. Crispim, todo a descer, que em poucos minutos o põe na Porta de Ferro, onde espera o carro eléctrico que o transportará ao Chiado, ou donde parte, ainda por seu pé, para a Praça da Figueira, se precisar utilizar o metro, como é o caso de hoje. A editora está perto da Avenida do Duque de Loulé, longe de mais, a esta hora já declinante, para subir a Avenida da Liberdade (...) (SARAMAGO, 1998a, p. 159)

Ruas e adjacências perpassam a narrativa e vão construindo o espaço lisboeta que contamina o romance. Quase que podemos ver o Largo da Rosa, a Praça da Figueira ou a Calçada de Santo André em nossa frente ao lermos a descrição pormenorizada que o narrador faz destes espaços. Aqui, temos aquela *intervenção* pontual do narrador da qual nos informa Maingueneau, onde a descrição do mundo deixa transparecer os sentimentos, os afetos e as opiniões do sujeito descritor, mais próxima da subjetividade do que da ficcionalidade.

A NUDEZ

Assim como a vida possui fases e ênfases, a ficção saramaguiana também carrega esta marca, sendo mutável e, nesta mudança, indica uma necessidade de reflexão. Se, em um primeiro momento a escrita de José Saramago busca delinear amorosamente os vários perfis que Lisboa possui em um segundo momento essa ênfase será encontrada na desconstrução de um perfil citadino – aqui não mais de uma cidade específica como Lisboa, mas um espaço urbano como lugar em que o caos e o abuso do poder regem uma sociedade tolhida pelo erro e pela ganância.

Importa notar que essa mudança de tratamento para com a cidade acontece justamente em uma transformação na escrita saramaguiana. Transformação esta descrita pelo próprio escritor quando ele diz:

Eu estou percebendo que depois de uma expressão mais barroca (...) estou me aproximando cada vez mais de uma narrativa seca, cada vez mais seca. Encontrei outro dia uma fórmula que me parece boa, é como se durante todo esse tempo eu estivesse descrevendo uma estátua – o rosto, o nariz – e agora eu me interessasse muito mais pela pedra de que se faz a estátua. Quer dizer, já descrevi a estátua, todo mundo já sabe que estátua é essa que eu estive descrevendo desde *Levantado do Chão* até o *Evangelho segundo Jesus Cristo*. *A partir de Ensaio sobre a Cegueira*, em *Todos os Nomes* e no próximo romance, se o escrever, trato da pedra. (COSTA, 1998, p.24).

É o próprio Saramago quem vai denominar essas duas fases de sua escrita como *Estátua* e *Pedra*. A crítica, menos metafórica que o escritor, chamará a esses períodos de Local e de Universal. É nessa passagem do Local ao Universal, em que a estátua se torna menos que a pedra que a cidade de Lisboa, amada e configurada textualmente, como que desaparece da narrativa de Saramago para ceder lugar a um espaço diferente, mas com grandes traços de semelhança com aquele espaço/cidade trans-real criada pelo ficcionista. Nesses romances da fase pétrea, Saramago criará cidades sem nome, metrópoles de aparência universal, mas que são, por meio das descrições do narrador, de aparência muito próxima com a Lisboa agora “desaparecida” da narrativa saramaguiana.

As marcas do imaginário urbano re-criado (nesta fase não temos mais a cidade re-presentada) que os textos passam a focalizar revelam o avesso do desejo: os medos, erros e problemas da cidade que agora perde seu nome e identidade para se trans-vestir e, por cima de sua trans-versão, ficcionalizar uma ficção.

Há, nesses romances, um rancor, uma espécie de sentimento dirigido contra a urbe desumana e universal que está presente em toda metrópole. Um urbano insano, e por isso mesmo, necessário de se (re)pensar, (re)avaliar e de ser (re)construído.

E isso se mostra latente em toda narrativa pós *Evangelho Segundo Jesus Cristo*, já se repensam, se reavaliam e se reconstróem os espaços em que os cegos sem nome vagueiam após a epidemia em *Ensaio sobre a Cegueira*. Logo que a visão retorna às personagens deste romance, eles precisam, novamente, reconstruir o espaço que foi degradado pelo caos da cegueira. É preciso também retornar aos espaços que o shopping d’*A Caverna* acabou por apagar da mente das pessoas abduzidas pelo prédio do consumismo. Espaço buscado longe da caverna dominadora no qual o shopping se torna. Vemos, sempre ao final destes romances, este novo espaço se delinear. Contemplamos a construção de um sonho contra a desumanidade universal que assola cada cidade real. O narrador saramaguiano, ao criar esse “novo” *locus*, revela o caráter e sua figuração simbólica enquanto espaço.

Esse local ficcional recoberto de factualidade, no entanto, aparece, aos olhos do leitor, como lugar irreconhecível, inominado, novo. Na reconstrução dessa urbe moderna em seus escritos, Saramago não nomeará o espaço físico no qual seus personagens atuam, mas nos fornecerá pistas que permitem, com todo o cuidado que se deve reservar a tal, encontrar os elementos que apontem para uma semelhança com a Lisboa já desenhada em seus romances, mas que, ao mesmo tempo, caminha para a construção de um espaço utópico de “fantasia e diáfana verdade”. Uma cidade alegórica que se destrói para construir um novo presente; um lugar que não só nos fornece uma imagem deste mundo, apresentando-se como modelo, mas ajuda a sua consolidação como casa comum. Aqui temos, então, um processo de ficcionalização da cidade que já havia sido ficcionalizada pelo escritor. Uma espécie de mimese da mimese, já que a urbe saramaguiana apresentada nesta segunda fase dos romances é uma representação que toma por base a Lisboa criada linguisticamente na primeira fase de romances do escritor. Espaço este que, por sua vez, é recriação de uma Lisboa real. É nessa urbanidade caótica e alienante que as personagens dos romances vão atuar buscando, a serviço do autor, erigir “um libelo contra a situação desprotegida do ser humano. Um hino a um tempo fictício que tenta arrumar o presente” (GONÇALVES NETO, 2007, p. 4).

Se, como dissemos, em *O Ano da Morte de Ricardo Reis* temos a recuperação de uma Lisboa paisagística, no primeiro romance em que uma figura de cidade não nomeada aparece – *Ensaio sobre a Cegueira* – o rancor pela urbe moderna acaba por eclodir. O romance em questão enfoca a busca por uma nova vida e um novo espaço, reconquistados por meio de uma luta contra a cegueira visual, espiritual e intelectual. Nele, as personagens são acometidas de uma cegueira repentina que domina, gradativamente, todos os habitantes da cidade. Um grupo de cegos que se tornam amigos tenta, enquanto vagam pelas ruas da cidade, enfrentar os

problemas advindos desta cegueira e lutam contra as caoticidades desencadeadas pela vida cosmopolita. Essa cidade, fonte de opressão e de calamidades, tem as mesmas conjunturas que aquela na qual um homem, certo dia, descobre que é idêntico a um ator de filmes secundários, e mais, parece ser idêntica àquela em que um dia a morte resolve parar de atuar por um tempo.

Apesar de forçosa a proximidade que ora propomos ela é, antes de tudo, uma ideia saramaguiana – ideia comum em todos os seus escritos e que se evidencia seja pelas falas do escritor, seja pela temática, seja pela intratextualidade realizada e que se revela abertamente no fragmento que segue:

O que por aí mais se vê, a ponto de já não causar surpresa, é pessoas a sofrerem com paciência o miudinho escrutínio da solidão, como foram no passado recente exemplos públicos, ainda que não especialmente notórios, e até, em dois casos, de afortunado desenlace, aquele pintor de retratos de quem nunca chegámos a conhecer mais que a inicial do nome, aquele médico de clínica geral que voltou do exílio para morrer nos braços da pátria amada, aquele revisor de imprensa que expulsou uma verdade para plantar no seu lugar uma mentira, aquele funcionário subalterno do registro civil que fazia desaparecer certidões de óbito (...)
(SARAMAGO, 2002, p.10).

É o próprio narrador quem indica a seus leitores que é numa única cidade que as várias personagens (o H de *Manual de Pintura e Caligrafia*, o Ricardo Reis de *O ano da Morte de Ricardo Reis*, Raimundo de *História do Cerco de Lisboa* e o José de *Todos os Nomes*) vivem e, todas elas, perdidas na solidão da urbe moderna e gigante – que os ameaça engolir e petrificar – lutam para não serem tragadas por seus problemas, assim como a personagem do livro da qual provém a citação, Tertuliano Maximo Afonso. Aqui, notamos que a primeira aproximação entre a Lisboa ficcional de Saramago e a cidade inominável de seu segundo momento se aproximam pelo tipo de personagens que apresentam: seres depressivos em busca de um direcionamento e sentido para a vida.

Os espaços que os romances *Ensaio sobre a Cegueira*, *Todos os Nomes*, *A Caverna*, *O Homem Duplicado* e *As Intermittências da Morte* evocam e repetem essa aproximação e, para além dela, deflagram uma mesma e calamitosa urbe gigante e plural. Nesses romances, a trama ficcional se desenvolve em uma cidade urbana e polifônica, onde a luta contra o vazio é modelada romancista, que tenta encarar o tempo presente e os homens presentes para expressá-los. Fabula-se, nesses escritos, uma cidade subjetiva no interior da escrita impulsionando todo um agregado de caminhos para este princípio. Uma incursão por uma nova língua, uma batalha de resistência ao significante ditador, que se (re)territorializa em um novo espaço, numa existência fabular que transborda na escrita saramaguiana. Veja-se como exemplo a cidade de Tertuliano:

Tirou da bolsa lateral da porta do carro um roteiro da cidade e procurou a rua onde Daniel Santa-Clara vive. Está situada num bairro que não conhece, pelo menos não se lembra de por lá ter passado alguma vez, e ainda por cima encontra-se longe do centro, como acaba de verificar no mapa que desdobrou sobre o volante. Não importa, tem tempo, tem todo o tempo do mundo. Saiu para pagar o estacionamento, voltou ao carro, apagou a luz do tejadilho e arrancou. O seu objectivo, como facilmente se adivinha, é a rua onde mora o actor. Quer ver o prédio, olhar de baixo o andar em que ele vive, as janelas, que tipo de gente habita o bairro, que ambiente, que estilo, que modos. O trânsito é denso, os automóveis movem-se com lentidão exasperante, mas Tertuliano Máximo Afonso não se impacienta, não há nenhum perigo de que a rua aonde se dirige mude de lugar, está prisioneira da rede viária da cidade que por todos os lados a cerca, como muito bem se pode confirmar neste mapa. (*Idem*, p. 154).

Esse cenário urbano, que nasce em *Ensaio sobre a Cegueira*, aparece aqui em *O Homem Duplicado* e prevalece até *As Intermittências da Morte* apresenta um lugar em que as ações se desenvolvem e que, aos poucos, se transforma em terreno arrasado, propício para a reconstrução. É aqui, neste terreno em estado gerúndio, que o Ricardo Reis saramaguiano um dia passou, em que Blimunda amou Baltasar ou em que a passarola de Padre Bartolomeu de Gusmão voou pela primeira vez. Mas também um grupo de cegos poderia ter vivido suas aventuras, um historiador encontrar outro homem idêntico a si ou um espaço onde a morte poderia vir a passar e resolver não mais matar ninguém.

Neste espaço que traduz ansiedades, desejos e processos, também encontramos personagens como Cipriano Algor – do romance *A Caverna* –, um viúvo que vive com sua filha num lugar próximo a uma grande cidade, num ambiente que, segundo Costa (2002, p. 188), retrata a transição entre o mundo marcado pela produção em escala (os cinturões de indústria, o chamado cinturão verde, no qual se desenvolve a agricultura) e o campo, ou melhor, o ambiente não-urbano.

Assim, como o foco simbólico do espaço da família é o forno no qual o oleiro produz seus objetos, o foco simbólico da ordem da cidade é o chamado “Centro”, um enorme complexo comercial residencial. Cada um destes espaços apresenta a configuração de uma caverna ainda que com dimensões e materializações diversas. Nesse sentido, a cidade agora passa a ser representação de um espaço de aprisionamento que novamente se transforma em irreabilidade, local que enlouquece o ser humano, e o obriga a fugir em busca de seu próprio eu. Nessa trajetória, podemos perceber como se faz importante questão do espaço na constituição desse sujeito em processo na contemporaneidade. É esse espaço que constitui os sujeitos d’*A Caverna* e influencia a constituição do sujeito de *Todos os Nomes*.

Em *Todos os Nomes* temos uma personagem – o Sr. José – que trabalha em um espaço altamente influente no romance – a Conservatória. Tão importante que podemos conceber o

prédio da Conservatória como o centro do mundo. Tanto que, até determinado momento da narrativa, só existe a Conservatória como referência espacial do protagonista. É nela que acontecem as ações – foi lá que o Sr. José teve a sua iniciação na sua longa caminhada até chegar a assumir o estágio de “senhor dos arquivos.” Também é para lá que ele termina retornando, após a sua saída deste espaço em busca de suas dúvidas e questionamentos. Não esqueçamos que a Conservatória é um espaço que “guarda” todos os nomes, seja dos vivos ou dos mortos, representando a burocracia da sociedade atual.

Porém, também como local de constituição, temos em *Todos os Nomes* o espaço psicológico que atua em função de referência dialógica, permitindo ao ser humano desvendar parte de seu próprio eu.

Quando o Sr. José finalmente chegou à rua as pernas tremiam-lhe, o suor inundava-lhe a testa, Estou feito uma pilha de nervos, repreendeu-se. Depois, disparadamente, como se o cérebro se lhe tivesse de súbito desgovernado e movido em todas as direções, como se o tempo houvesse encolhido todo, de trás para a diante e de diante para trás, comprimido em um instante compacto, pensou que a criança a quem tinha ouvido chorar por trás da porta era, trinta e seis anos antes, a mulher desconhecida, que ele próprio era um rapaz, de catorze anos sem qualquer motivo para andar à procura de alguém, muito menos a estas horas da noite. Parado no passeio, olhou a rua como se não a tivesse visto ainda, há trinta e seis anos os candeeiros de iluminação pública davam uma luz mais pálida, a calçada não era asfaltada, mas de pedras alinhadas, a tabuleta da loja da esquina anunciava sapatos e não comida rápida. O tempo moveu-se, recomeçou a dilatar-se aos poucos, depois mais depressa, parecia que dava sacões violentos, como se estivesse dentro de um ovo e forcejasse por sair, as ruas sucediam-se, sobrepunham-se, os prédios apareciam e desapareciam, mudavam de cor, de feitio, todas as coisas buscavam ansiosas os seus lugares antes que a luz do amanhecer viesse mudar novamente os sítios. O tempo pusera-se a contar os dias desde o princípio, agora usando a tábua de multiplicação para recuperar o atraso, e com tanto acerto o fez que o Sr. José já tinha outra vez cinquenta anos quando chegou a casa. Quanto à criança lacrimosa, essa só estava uma hora mais velha, o que demonstra que o tempo, ainda que os relógios queiram convencer-nos do contrário, não é o mesmo para toda a gente. (SARAMAGO, 1998b, p. 46).

O trecho em questão se passa quando o Sr. José está voltando do prédio da mulher desconhecida para sua casa. A duração cronológica deste devaneio se dá no espaço de tempo de uma hora. Todavia, a dimensão psicológica se mostra em dois movimentos. Um primeiro de retração ocorre quando a personagem imerge no passado, deslumbrado pela possibilidade de aquela criança ser a mulher desconhecida trinta e seis anos antes, e ele, então, apenas um rapaz de catorze anos de idade. Nesta sobreposição de tempos passado e presente se juntam e formam um só instante. Porém, a impossibilidade de que esse fato seja real acomete o Sr. José no momento em que, parado na calçada, ele observa a rua e vê as mudanças ocorridas no espaço físico da cidade. A expansão do tempo se dá nas sucessivas mudanças ocorridas no

espaço físico e aquele momento comprimido no espaço psicológico se desfaz ao se deparar com a realidade do mundo exterior.

Este curto devaneio promove a aproximação do indivíduo consigo mesmo, uma vez que para si o percurso feito do prédio à casa não teve somente a duração de uma hora de relógio, e sim de trinta e seis anos. Aqui, espaço temporal e psicológico se juntam para proporcionar ao sujeito uma forma de ver-se e (re)pensar-se enquanto ser humano e constituinte de sua própria identidade.

O Sr. José preenche sua vida através da memória, e se refaz ao cotidiano por meio da atuação simples e contundente do espaço em que está atuando. Refletir sobre a condição do homem na atualidade é preocupação primordial das obras de José Saramago. O escritor propõe em seus romances uma análise do homem como sujeito agente e paciente, na medida em que sofre as ações exteriores e as reações provenientes de suas ações por parte do mundo exterior no processo histórico tanto individual quanto coletivo. E, neste jogo de ações entre situações interiores e exteriores, a cidade desponta como único espaço propício para que essas transformações aconteçam, como se a urbe fosse *conditio sine qua non* para tal constituição identitária – uma espécie de metamorfose constituinte.

Como podemos então notar, o espaço por excelência destes romances é a cidade polifônica, uma cidade semi-real. Cidade

formigueiro de cinco milhões de habitantes irrequietos, que são muitos os acidentes e os acidentados muitos mais, que é necessário identificá-los, ir depois à procura das famílias, tarefa nem sempre fácil porque há pessoas tão descuidadas que vão para a estrada sem ao menos um papel no bolso que previna, (...) (*Idem*, p. 300).

Em *As Intermittências da Morte* vemos ressurgir a mesma ideia cidadina na qual o autor constrói um espaço delimitado por fronteiras tanto físicas quanto metafísicas, possuidor de uma marca negativa que não possibilita ao ser que nela vive se libertar das amarras que o prendem. O espaço d'*As Intermittências* é enclausurante já que não permite que seus “prisioneiros” tenham uma vida autônoma, mas, por meio de seus limites geográficos, manipula e domina o ser humano. A cidade criada não mantém um perfil exclusivo, mas seu modelo metropolitano impõe-se como paradigma de urbanização.

É dentro destas cidades ficcionais que podemos encontrar o eco perene da Lisboa factual e ficcional de Saramago. Um espaço de eterno retorno e de novas viagens. Um lugar de encontro entre criação e realidade. O espaço citadino funciona como uma espécie de elemento encadeador de significados, instaurando o novo, mas resgatando o antigo e o factual sempre

de forma inusitada, além de prender seus personagens em suas vias labirínticas e cheias de confrontos identitários.

Em todos esses romances, no entanto, as personagens tentam – com sucesso na maioria das vezes – se livrar desta espacialidade labiríntica. Em *Ensaio sobre a Cegueira*, os cegos conseguem, no desfecho da narrativa, livrar-se da doença branca que a alienação gerou neles; é neste momento que os homens, com sua visão recuperada, vão em busca de reconstruir a cidade devastada pelo caos. Em *A Caverna*, a família do oleiro abandona o shopping a procura de um novo espaço para viver. Em *Todos os Nomes*, o senhor José encontra um sentido para sua busca. Em *O Homem Duplicado*, Tertuliano Máximo Afonso consegue livrar-se de sua cópia, assume uma nova vida e escapa de uma vida sobremodo depressiva em favor de reencarnar em um novo processo de vivência urbana. N' *As Intermittências da Morte*, temos, por fim, um estado de semicaoticidade às avessas, já que no final do romance a Morte, personagem imortal e sem sentimentos, resolve abandonar sua profissão para viver ao lado do músico que durante tempos perseguiu, mas nunca conseguiu capturar.

A cidade polifônica, plural em seus desenvolvimentos, mas essencialmente uma, no que diz respeito ao reconhecimento dos mesmos códigos e dos mesmos valores, re-significa-se nos romances de Saramago. Local de purgação dos erros humanos, os espaços desses romances geram um tipo (raro) de narrativa, onde o indivíduo e as sociedades se desvendam reciprocamente como dois lados possíveis da realidade, segundo uma técnica aparentemente inadequada, num universo de subentendidos e informações fragmentárias e obscuras.

Essa cidade saramaguiana, marca subjetiva e figuracional de um espaço real em uma primeira fase, se trans-realiza pela composição sígnica em uma segunda fase de criação, é a forte expressão de uma construção que sempre retorna e significa em suas narrativas. Tentando encerrar estas reflexões sobre a questão da urbe em seus romances, reconhecemos que ela esbanja um lastro antitético: o amor pela metrópole é contrabalanceado pelo rancor e insanidade de sua frieza urbana. Restam-nos ainda dúvidas a respeito dessa questão; dúvidas que se dão por dois motivos: o primeiro é que este que escreve ainda não tem suficiente maturidade para alcançar toda a dimensão da obra de Saramago. O segundo é que talvez nem o homem-romancista José Saramago tenha consciência do porte do seu trabalho que se (re)constrói a cada nova leitura, permitindo, assim, o encontro de suspiros diversos sobre uma respiração máxima que é sua obra.

Bibliografia

- AUGÉ, Marc. *Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. 5ª Ed. Campinas: Papirus, 2005.
- BAKHTIN, Mikhail (Voloshinov). *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. Trad. Michel Lahud et all. São Paulo: Hucitec, 1997.
- COSTA, Horácio. “José Saramago, o despertar da palavra”. In: *Revista CULT*, São Paulo, nº 17, p. 16-24, 1998.
- _____. A Caverna, de José Saramago. In: *Revista Via Atlântica*, São Paulo, nº 5, p. 186-89, 2002.
- GONÇALVES NETO, Nefatalin. “Tradição e modernidade: a releitura saramaguiana do mito d’O Anfitrião”. In: *Anais do encontro regional da ABRALIC*, 2007, disponível em <http://www.abralic.org.br/enc2007/anais/41/723.pdf>.
- MAINGUENEAU, Dominique. *Pragmática para o discurso literário*. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- PESSOA, Fernando. *Páginas íntimas de auto-interpretação*. Lisboa: Ática, s.d.
- SANTOS, Milton. *Por uma Geografia nova: da crítica da Geografia a uma Geografia crítica*. São Paulo: Hucitec, 1990.
- SARAMAGO, José. *O Memorial do Convento*. São Paulo: Bertrand, 1987.
- _____. *O Ano da Morte de Ricardo Reis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- _____. *Viagem a Portugal*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- _____. *A Jangada de Pedra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- _____. *História do Cerco de Lisboa*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- _____. *Ensaio sobre a Cegueira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998a.
- _____. *Todos os Nomes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998b.
- _____. *A Caverna*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000b.
- _____. *O Homem Duplicado*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- _____. “Entrevista ao Caderno 2”, Ano XVII, n. 5.634, 2 de novembro de 2002, D1.
- _____. *As Intermittências da Morte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- _____. *O Caderno*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

Artigo recebido em: 01 de Abril de 2012.

Artigo aprovado em: 28 de Novembro de 2012.