

José Saramago

Nascido para Isto

Conferências do Congresso Internacional
“José Saramago: 20 Anos com o Prémio Nobel”

Carlos Reis

(Org.)



Fundação
José Saramago

Não nasci para isto, mas isto foi-me dado

JOSÉ SARAMAGO

TÍTULO: José Saramago. Nascido para isto

ORGANIZAÇÃO: Carlos Reis

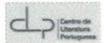
© Fundação José Saramago

GRAFISMO DE COLEÇÃO: Estudio Manuel

Estrada ISBN: 978-989-95820-7-1

DEPÓSITO LEGAL: 473790/20

Impresso na Gráfica Mealhadense, agosto de 2020



Este trabalho é financiado por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do projeto UIDB/00759/2020

Índice

ABERTURA

Nosotros, los lectores 13
PILAR DEL RÍO

José Saramago: nascido para isto..... 17
CARLOS REIS

CONFERÊNCIAS

Ricardo Reis: o mesmo e o outro 23
ANA PAULA ARNAUT

Sobre Saramago e Deus 41
ANSELMO BORGES

José Saramago, transiberista 47
ANTONIO SÁEZ DELGADO

José Saramago e a personagem como alegoria	63
CARLOS REIS	
De crónicas familiares à construção de um romance: da génese de <i>Levantado do Chão</i>	85
DAVID FRIER	
Notas sobre as adaptações dramatúrgicas de <i>Memorial do Convento</i> e <i>O Ano da Morte de Ricardo Reis</i> de José Saramago.....	125
FILOMENA OLIVEIRA e MIGUEL REAL	
Deus como mito literário na escritura de José Saramago	135
GERSON LUIZ ROANI	
Intermedialidad y transformación en el cine sobre Saramago	153
JORGE URRUTIA	
<i>Blimunda</i> de Azio Corghi/José Saramago encenada por Jérôme Savary (1990).....	167
MÁRIO VIEIRA DE CARVALHO	
El nervio de su mejor fuerza. Una lectura de João Mau- -Tempo y Cipriano Algor en clave comparativa	183
MIGUEL ALBERTO KOLEFF	
<i>Disjecta membra</i> do século breve. Memórias em risco e a história a contrapelo em dois romances de José Saramago	199
ROBERTO VECCHI	
Primo Levi e José Saramago: o livro eterno e o quadro infinito	219
TERESA CRISTINA CERDEIRA	

ABERTURA

Disjecta membra do século breve.
Memórias em risco e a história a contrapelo
em dois romances de José Saramago

ROBERTO VECCHI
Universidade de Bolonha

Na corrente da crítica *post mortem* de José Saramago, deve-se considerar um tropo, o da prosopopeia, como uma estratégia intencional e reiterada da interrogação da sua obra. O nome torna-se assim inteligível como o rosto (De Man, 1984, p. 76). A figura da prosopopeia procura restituir a voz a quem já passou ou a quem é desprovido de voz. E estamos a pensar num autor, como Saramago, que deixou um manancial imenso de testemunhos, de rastos vocais, inclusive e predominantemente metaliterários, em particular depois do Nobel. E ainda – e é o papel do intérprete do rosto do autor defunto, do legado que nos entregou – é oportuno procurar não mais uma voz que se apagou, mas indícios, relações, rastos dispersos e disseminados pela obra que procuram uma revocalização pela leitura.

Uma perspetiva que se consome toda dentro daquele problema crítico que é parte da grande herança literária do escritor, ou seja, o papel da subjetividade ética nos tempos opacos das crises. Talvez sobre a capacidade de resgate destas combinações textuais inesperadas se funde uma exegese atual e capaz de auscultar, nestas condições, agora, a obra.

E continuar a interrogá-la. Pensando sempre que o papel da crítica é também – e sobretudo – cuidar dos vivos.

Explica-se assim porque podemos começar de dois finais, dois epílogos. E procurar uma genealogia desta convergência, por um lado previsível, por outro surpreendente, num escritor que nunca se repete.

Como facilmente lembramos, o primeiro final é aquele do *Manual de pintura e caligrafia* de 1977, plebiscitariamente considerado “um cadinho de elaboração de todas as tendências pré-ficcionais” do escritor (Seixo, 1987, pp. 28-29). E o outro é o desenlace do romance seguinte, *Levantado do chão* (1980), que alguns críticos assumem como o emblema de uma maturidade, dentro de uma visão processual da obra que aqui – de certo modo – se tenta discutir ou pelo menos repensar. Os dois finais são tão conhecidos que é quase dispensável mencioná-los:

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 (Saramago, 1993, p. 311).

as pavorosas notícias de revolução que de Lisboa vinham, todo o gentio nas ruas, manifestações por tudo e nada, bandeiras, e logo no primeiro dia a polícia intimada a entregar as armas, coitados (Saramago, 1991, p. 358).

E o símbolo epónimo da Revolução que encabeça plasticamente este “Quarto estado” pictórico que exalta a épica emancipadora, de saída da longa noite da história: “E à frente, dando saltos e as corridas da sua condição, vai o cão Constante, podia lá faltar, neste dia levantado e principal” (Saramago, 1991, p. 366). O “dia levantado e principal” é quase escusado constar de modo tão vistoso nos dois desfechos romanescos consecutivos.

Ao mesmo tempo – será um pouco este o percurso que aqui se propõe¹ – eles adensam uma concordância que permite desmontar conjeturalmente um dispositivo ao mesmo tempo memorial e histórico sobre o que foi o século breve (ou não), o século xx, de um ponto de vista alternativo, recalcado ou apagado. O que chama indubitavelmente a atenção é como duas narrativas contíguas mas muito diferentes, tanto na forma, como no desenvolvimento, no próprio conteúdo e compromisso literário, substancialmente irreduzíveis em suma, se projetem num mesmo final, um final comum, ainda que externo e histórico.

Tender para um mesmo *telos* embora dentro de uma diversidade considerável: o que significa exatamente isto no momento em que o sentido da história sofre uma diminuição do sentido histórico (Bodei, 2007, p. 76) justamente porque ela deve ser repensada a partir da queda de uma certeza que o tempo tende para um fim e este fim seja de algum modo progressivo em relação ao presente?

Por outro lado, poder-se-ia imaginar uma insistência diria agora – entre aspas – “monumentalizadora” reservada ao evento principal de 25 de Abril, mas que se consagre não como um monumento estático, um memorial granítico, mas muito mais como uma monumentalização problematizadora, porque coloca em jogo um repensamento sobre o século xx português como um todo, num momento de trânsito da identidade arqueológica atlântica, derrubada pelo evento da Revolução e o limiar de um novo tempo, um outro destino não providencial que assume o nome de Europa.

¹ Este texto inscreve-se na linha de discussão dos Memory Studies e foi elaborado em parte no âmbito do projeto MEMOIRS – Filhos de Império e Pós-memórias Europeias, financiado pelo Conselho Europeu para a Investigação (ERC) no quadro do Horizonte 2020, programa para a investigação e inovação da União Europeia (contrato n.º 648624).

De facto, o referente, mesmo que fantasmaticamente em contacto com a obra, desempenha uma função relevante, em particular para pensar numa conexão não casual, quase etiológica, da sequência entre *Manual de pintura e caligrafia* e *Levantado do chão*. No paratexto dos romances, em particular no volume *Diálogos com Saramago* de Carlos Reis, pela voz do autor, temos uma explicitação do eixo entre os dois textos divergentes: quando o autor fala do seu encontro consigo próprio como romancista, em *Levantado do chão*, pensado depois de uma estadia no Alentejo em 1976, observa que é “certo que escrevi o *Manual de Pintura e Caligrafia* e *Objecto Quase* provavelmente (há algum exagero nisto, mas apetece-me dizê-lo) porque não sabia como havia de escrever o *Levantado do Chão*” (Reis, 1998, p. 42). Análise autorrepresentativa, certamente, mas que mostra que há uma estrutura submersa, um palimpsesto em comum que justifica uma leitura em combinação, não só pela periodização bibliográfica, mas porque há fluxos e refluxos de questões compartilhadas entre as duas obras. Ainda mais portanto, o contexto temporal assume um valor significativo porque vai evidenciar traços históricos de uma época conturbada em múltiplos sentidos.

Trata-se de facto duma década complicada para Portugal aquela que vai das Descolonizações (1975) à entrada na Europa. Uma década onde são poucas as ferramentas interpretativas sincrónicas úteis da retorta ontologia portuguesa, sobrevivente da experiência colonial. O texto dorsal aqui, que completa agora 40 anos da sua publicação, é *O labirinto da saudade* de Eduardo Lourenço, em particular o seu ensaio mais acutilante, a “Psicanálise mítica do destino português”. Esta observação não pretende sobrecarregar o romance da responsabilidade de um trabalho de autocohecimento externo a questões de ordem estética e que pertence a outros campos culturais. No entanto, o peso de um

passado incómodo e de um horizonte incerto grava também em cima da arte literária (como das outras artes) com o fantasma da decadência pairando em cima das ruínas de um Portugal que tinha sido. A pressão da crise insiste nos textos, de maneira mais visível em *Manual de pintura e caligrafia* que aliás a tematiza, como também na tensão histórica que emerge do *Levantado do chão*. Entre um passado que cumpre o seu destino ruinoso pressagiado e a inapreensibilidade do futuro, é um tempo intersticial esse para Portugal. Um tempo que se insinua e se dissemina pelos romances deste tempo. E um tempo que resta, um resto de tempo, intersticial justamente neste sentido, sempre possui traços do tempo messiânico. Este tempo, tempo de rearticulações identitárias, numa dualidade morfológica – de uma morfologia dos tempos do fim – que muito deve a um aspeto menos evidente mas fundamental que marca a configuração dos tempos últimos: a anfibiologia inerente ao tempo messiânico que se situa e replasma os tempos “finais” como pode ser, por uma outra vertente, o tempo do fim de um certo Portugal, ou da descolonização, que problematizam ou tornam inviáveis metáforas recursivas como as de rotura ou de fratura. Ou de fim, justamente.

O equívoco que a proximidade temporal engendra deve ser pensado através de um elemento parcialmente quiasmático que decorre de uma intuição de Gianni Carchia: o messiânico não é o fim do tempo, mas o tempo do fim (Agamben, 2000, p. 63), o que permite distinguir de maneira nítida e não equivocável o messianismo do apocalipse. Este interstício que corresponde ao resto temporal permite repensar o tempo messiânico de um modo próximo daquele que sugere Walter Benjamin (ou seja, onde no “agora” se disseminam os estilhaços do passado; Agamben, 2000, p. 135), possibilitando uma outra legibilidade da época em questão. O tempo do fim – que para alguns poderá ser, por deslize semântico, um tempo apocalítico, um fim do tempo: cuja forma histórica se

encontra em várias páginas da história portuguesa contemporânea (se pense por exemplo nos “retornados” como emblema desta forma na descolonização) – é um resto cujo termo *a quo* poderá ser inscrito numa periodização muito ampla (o *Ultimatum* inglês que já inaugura este sentimento de tempo do fim) e tem como termo *ad quem* a queda de Salazar e do Marcelismo, a estação que se inaugura com as descolonizações, a época anterior à europeização de Portugal.

O quadro histórico da crise é uma componente constitutiva da narrativa também “de urgência”, mas com uma forte e crescente consciência do compromisso estético, não circunstancial, da literatura. No eixo polimorfo de *Manual de pintura e caligrafia* e *Levantado do chão*, que subentende uma revisão profunda alimentada pela crise – estética, literária, ideológica, histórica, filosófica etc. –, há a sombra espessa e incontrovertível – no sentido que desempenha uma função tutelar – de um escritor do século XIX que estruturou o seu *opus magnum* no vórtice de uma outra profunda crise histórica, aquela consequente à modernização do Constitucionalismo. Trata-se de Almeida Garrett, que é espectralmente presente no contexto da narrativa de Saramago neste tempo de escrita da crise, e que no fundo coloca, atrás dos dois romances que elegemos como *corpus* desta leitura, uma terceira obra em contemporâneo em preparação, que explicita a homenagem ao escritor oitocentista, *Viagem a Portugal* (1981). Ou seja, há um “paradigma garrettiano” que insiste sobre as vocalidades narrativas entrelaçadas deste tempo crítico e que – como palimpsesto fantasmático – explica melhor algumas opções tomadas pelo autor e que, bem além das divergências bastante flagrantes, mostra uma tensão comum entre os romances.

Muito já se escreveu sobre a densidade metafórica de um título que combina dimensões tão diferentes (nas primeiras edições), manual, ensaio etc. Devo dizer que tenho uma dificuldade em naturalizar a trajetória de Saramago dentro de

uma linha quase organicista ou progressiva, que remete para um amadurecimento ou uma formação de acordo com diretrizes coerentes e evolutivas. Parece-me muito mais – quando transformações inclusive radicais são apreciáveis em variadas “fases” – que o que age é uma força que decorre não da linearidade, mas da acumulação, onde é sempre problemático, em termos teóricos, fixar um andamento teleológico e que, muito mais do que linhas, há forças em jogo que são de modo heterogéneo repensadas e reamalgamadas dentro de diferentes projetos. De modo genealógico portanto, inclusive pela arte do próprio autor.

Neste sentido a conexão entre *Manual de pintura e caligrafia* e *Levantado do chão* é fértil não pela conjugação imediata, mas também pela inversão que admitiria, sendo óbvio que a densidade metaliterária do *Manual* comunica com a composição de *Levantado do chão*, mas também admitindo que a textura de *Levantado do chão* possibilita uma outra leitura, pelo avesso, do *Manual*. O que abre também uma possibilidade de reler os dois finais comuns dos romances.

Manual de pintura e caligrafia marca – é escusado observá-lo – um lugar dominante na exegese saramaguiana pela sua densa abertura metaliterária, pelo riquíssimo conteúdo crítico, genológico e temático (a viagem, o duplo, as interartes, a crise da representação etc.). Não é por acaso que poderia ser aproveitado como um manual, sim, mas de teoria literária e de teoria cultural, pelas camadas reflexivas espessas que contém. A melhor crítica sobre o autor deteve-se longamente, também em função desta característica, sobre a obra explicando o funcionamento do romance como dispositivo, como narrativa que aliás alimenta a imagem de um escritor que se descobre na própria escrita.

Além da superfície imediata do romance – a crise do pintor, a metamorfose da arte em escrita etc. – encontramos uma questão que é narrativizada e encena uma crise não

pessoal mas de um inteiro complexo cultural no momento de rotura do pacto mimético (Rella, 1998, p. 14) com que se depara todo o século xx. Um trauma, é claro, mas um “trauma síntese” onde convergem a crise individual, a crise da mimese, a crise de Portugal, assim escorrendo uma lista praticamente *ad infinitum* de tópicos. Estilhaços de um passado que se disseminam pelo presente, *dissecta membra* de um tempo do fim onde rastros, imagens, impasses do passado reemergem para enturvar o presente. Poderia ser só o fragmento a forma que configura uma preocupação crítica desta magnitude. A escrita torna-se assim uma experiência individual (neste caso, de H.) mas que ocorre num espaço público (a literatura) convertendo portanto, numa concetualização da experiência, a experiência singular, a *Erlebnis*, em *Erfahrung*, ou seja, em experiência transitiva e vivenciável, cuja tentada superação, sempre de acordo com Walter Benjamin, caracterizaria a grande literatura na época da crise irreversível da experiência comunicável.

Perante a paisagem do “século breve” para Portugal, no momento da sua superação, Saramago torna-se assim aquilo que Horácio, na *Sátira IV*, no *Sermonum Liber Primus*, chama de “(*Invenias etiam*) *disiecti membra poetae*” (1.4.62.), os fragmentos dispersos do poeta, que o poeta latino refere aos fragmentos sobreviventes de um poeta antecessor, Ênio, que são revivificados pela força da citação e portanto reconhecíveis na sua reexumação poética. Percebe-se no *Manual de pintura e caligrafia* uma preocupação pelo menos dupla: salvar e conhecer como única possibilidade (Saramago, 1993, pp. 46-47), proporcionada pela caligrafia, por esta “escrita que não é romance”.

H., o eu especulativo do romance, transforma-se, no quadro da crise da representação que o leva a reinventar-se como sujeito, em testemunha (“Repetir hoje tudo isto, para que tudo viesse a ter a testemunha que faltou: eu”, Saramago,

1993, p. 196, associado à referência à guerra em África), em sobrevivente: para comunicar a sua experiência, para transmitir todo o mundo que em si se encontra, enveredando pela via da autorrepresentação. E esta via proporciona uma outra possibilidade de relação. Como observa Franco Rella, “é a ostensão ilimitada de mim que torna visível o mundo – a minha experiência do mundo – para o outro. (...) A autorrepresentação é então cosmogónica, enquanto transforma em mundo o deserto de ruínas que a construção do Eu puro do pensamento tinha deixado atrás de si” (Rella, 1998, p. 12). Autorrepresentar(-se) torna-se um dos modos ou o modo de representar, próprio do nosso tempo – das ruínas do nosso tempo. Enquanto escrevo, escrevo-me (e como repete H.: “quem retrata, a si mesmo se retrata”, Saramago, 1993, p. 113), ou então, aproximando-nos da convicção de que, enquanto me escrevo, represento.

Por isso, a estrutura do romance funda-se numa intersecção atenta de fragmentos discursivos distintos, na insuficiência “mimética” em si ou dos géneros literários escolhidos (retrato, autorretrato, biografia, crónica, diário, autobiografia, romance de formação), que, no entanto, através da montagem e pelo consciente recurso à dimensão do fingimento, criam um enredo subtil e transformam performativamente o ato de narrar em narrativa, o ato de representar em representação, tornando transitiva a experiência singular e em si mesma não comunicável do protagonista, porque os termos da sua comunicação são explícitos.

É nesta opção metaficcional e metadiscursiva – criticar o objeto enquanto se constrói – que se caracteriza a transmissão de uma crise, já transfigurada em narração: «Escrever não é outra tentativa de destruição mas antes a tentativa de reconstruir tudo pelo lado de dentro, medindo e pesando todas as engrenagens, as rodas dentadas, aferindo os eixos milimetricamente, examinando o oscilar silencioso das

molares e a vibração rítmica das moléculas no interior dos açós» (Saramago, 1993, pp. 53-54).

Assim, se a ação do conhecimento fica exposta, aquela da salvação – do reconstruir tudo pelo lado de dentro – deve ser pensada. Quando esta surge, H. inscreve nela uma preocupação crítica: “Que ficou aí a fazer a palavra ‘salvação’? Nada mais retórico neste lugar e nesta circunstância, e eu detesto a retórica, embora dela faça profissão, pois todo o retrato é retórico” (Saramago, 1993, p. 46). Poder-se-ia de imediato pensar na salvação do próprio sujeito narrador entendendo-a como construção do novo H., como palingenesia do velho pintor no novo escritor. Aqui o movimento inverso entre os dois romances, do *Levantado do chão* para o *Manual de pintura e caligrafia*, contribui para captar um movimento interno da relação entre as duas obras.

O que está em jogo nestes dois romances “políticos” é um risco de perda que a própria fratura da Revolução/descolonizações aporta, não só na periodização do século xx, mas também de uma certa ideia de história que nunca aflorou e foi sempre apagada em função de uma dominação esmagadora, agora finalmente derrotada. Se *Manual de pintura e caligrafia* contorna o colapso da mimese, o naufrágio do realismo, não corta as pontes com o mundo do passado. Mas põe à prova a consciência da sua impossibilidade para resgatar – portanto tentar salvar – a perda de *realia* irrepresentadas. É como se as *Viagens* de Garrett tivessem iniciado em Santarém e não na euforia da saída de Lisboa, com a consciência da falsidade das mitologias historicistas do Romantismo. Começa-se pela derrota, antes de esboçar um novo caminho.

Já em *Manual de pintura e caligrafia* define-se o intuito – para expressá-lo pelas palavras de Walter Benjamin numa das teses sobre o conceito de história (a tese VII) – de “escovar a história a contrapelo” (Benjamin, 1997, p. 31).

E como Benjamin numa nota preparatória da tese pondera “O momento destruidor: demolição da história universal, eliminação do elemento épico, nenhuma identificação com o vencedor. A história deve ser escovada a contrapelo. A história da cultura como tal é abandonada: ela deve ser integrada à história da luta de classes” (Benjamin, 1997, p. 92).

O *Manual* enfrenta alguns nós críticos sobre a representação que destroem monumentos consagrados, materiais e imateriais, das continuidades professadas discursivamente da história de Portugal, de uma visão idealizada e depurada das barbáries de um tempo tão obscuro e ainda tão próximo. Fica assim compreensível como o *Manual de pintura e caligrafia* desbloqueia a escrita de *Levantado do chão*, proporcionando um arsenal crítico para realizar o ato político do grande afresco contraépico do campo.

Para estreitar esta conexão entre as duas obras, mais uma vez é oportuno recorrer aos materiais paratextuais dos *Diálogos com José Saramago*. Aqui o escritor configura uma proximidade ideológica entre *Viagem a Portugal* e *Levantado do chão* capaz de alimentar também a releitura política, garrettiana, do *Manual de pintura*.

Embora na *Viagem a Portugal* não se repita o modelo narrativo do *Levantado do chão*, há qualquer coisa nela que tem a ver com aquele romance. Portanto, a *Viagem a Portugal* é importante por essas duas razões, uma de ordem material e outra que tem a ver com outro aspecto: é que *Viagem a Portugal* é provavelmente o último livro sobre um Portugal que já não existe, que estava a deixar de existir naquele momento. E é curioso como se pode fazer uma aproximação, outra aproximação, não só a estilística, entre o *Levantado do chão* e a *Viagem a Portugal*: assim como o *Levantado do chão* é, por assim dizer, o último romance do Neo-Realismo, fora já do tempo neo-realista, a *Viagem a Portugal* é também o livro que

mostra a última imagem de qualquer coisa. Naquele momento era o País que tínhamos e que estava em transformação (Reis, 1998, p. 118).

A analogia entre as duas obras seria assim nos tempos últimos de um mundo em extinção. E, no tempo do fim da conjuntura de um tempo messiânico, a literatura desempenha um papel de salvação de restos condenados, salvo tentativas de restauro e resgate, ao apagamento. O *Manual* proporcionaria o instrumental para conseguir esta finalidade profunda, mais política do que estética. Dentro desta linha, *Levantado do chão* suplementaria as *Viagens de Garrett*: a negatividade do contacto procurado e malogrado com o passado em Santarém (Mendes, 1999) deixaria por fora, neste sentido como resquício de um romantismo que marcou o seu impasse, só o “povo”. E é este o sujeito assumido pela operação literária de Saramago que procura salvar da crise da representação uma sua possível sobrevivente memória através de um agir literário antiapocalítico em relação ao passado em risco. O passado do povo. Porque no tempo do fim se entrelaçam, como vimos, várias temporalidades. Como anota Giorgio Agamben na leitura de São Paulo da “Epístola aos Romanos” em *O tempo que resta*, são três as metáforas dos agentes temporais nesta reconstrução: o apóstolo que atua no presente, o profeta que se constitui em relação ao futuro, enfim justamente o apocalipse que marca o último dia, o dia da cólera, o fim do tempo. O equívoco surge na apreensão do “tempo de agora”, que é a definição “apostólica” e técnica do tempo messiânico em São Paulo, que ocorre quando este tempo é confuso com outro tempo, o tempo escatológico, ou seja, o tempo apocalítico, aquele que contempla o fim do tempo.

A ideia que surge pela tentativa de salvação de um passado que parece chegar a seus últimos dias é subtraí-lo à

perda e reinscrevê-lo como um tempo novo, profético, virado para o futuro. É curioso notar que isto ocorre numa obra que representa – como diz Saramago – o último romance do Neorealismo, depois de o *Manual* ter dissolvido qualquer ilusão ingénuo mimética. É mostrado também como a salvação de um “real” impossível ocorre por um desmembramento do mundo e uma sua reconstrução fragmentária, a partir do que resta daquela destruição, do que sobrevive à violência da história. Um autor que age, como o poeta de Horácio, sobre as “*disjecta membra*” do passado, um guardador escrupuloso no manuseio dos fragmentos remanescentes.

Este empenho para salvar memórias não dominantes e em perigo – que faz ressoar uma famosa citação de Brecht (“quem construiu a Tebas das sete portas?” das “Perguntas de um leitor operário”, uma das *Svendborger Gedichte* de 1835) e faz parte dos materiais que Benjamin usa para a formulação da tese VII (Benjamin, 1999, p. 31) e Saramago de facto aplica em várias obras – é uma característica recorrente também da literatura portuguesa. Lembro como exemplo, na tradição do século XX, o caso de Aquilino Ribeiro que em *O Malhadinhas* pretende salvar do desaparecimento os modos, a voz, os costumes e a própria língua de um universo rural em extinção. Mas é oportuno assumir esta tendência restauradora em relação às perdas da experiência e das vozes da história como um grande traço da literatura portuguesa pós-Revolução: não é só a tendência obsessiva identitária a pautar a literatura como convencionalmente se afirma, mas é sobretudo o gesto titânico de arrancar à perda restos irrepresentados pela história oficial: é este o mesmo intuito contra o risco de revisionismo histórico que marca curiosamente parte da obra de António Lobo Antunes sobre a guerra colonial (com algumas páginas antológicas de *Os cus de Judas*) ou contra o recalçamento de Angola na memória contemporânea ou sua liquidificação nas

flutuações, subjetivas mas politicamente perniciosas, da saúde, da nostalgia colonial.

Uma melancolia por um passado totalmente outro em relação às versões oficiais que em *Levantado do chão* se apresenta desde o limiar da obra, na dedicatória-memorial a dois militantes comunistas, trabalhadores rurais, Germano Vidigal e José Adelino dos Santos, torturados e assassinados pela ditadura, e pela epígrafe engajada – e inevitável – de Garrett sempre das *Viagens na minha terra*² e que evoca de perto o passo citado de Brecht.

O século breve dos tormentos republicanos e do longo outono do Salazarismo, no plano histórico tão nítida e brilhantemente periodizado, constrói-se sobre um metrónimo que oscila entre os factos da grande história assim como se pode perceber pelas distorções óticas da periferia com os tempos da saga familiar dos Mau-Tempo, como metonímia alentejana, expressada através da metáfora aquática do latifúndio como grande mar (Saramago, 1991, p. 363): assim o latifúndio funciona – mais do que como prosopopeia – como um sujeito histórico vivo e coletivo (o latifúndio monárquico, o latifúndio republicano etc.) estruturado sobre vozes vicárias, de que o narrador esboça o retrato onde a aporia da representação já fora anatomizada em *Manual de pintura e caligrafia*: “isto é o Alentejo.” O que torna assim o latifúndio um nome com a força de nome próprio: “O latifúndio tem boa memória” (Saramago, 1991, p. 108). Retrato de uma galeria de outros retratos que alteram a monumentalidade

oficial da história que o autor quer subtrair a uma museificação canonizada e ideologicamente obscurantista.

Esta postura do autor como o “materialista histórico” de Benjamin (*Sobre o conceito de história*) intervém no processo de transmissão do passado onde atrás do ato de cultura há sempre uma dobra da barbárie (Benjamin, 1999, p. 31). A “história a contrapelo” caracteriza-se pela produção de fraturas, de descontinuidades na linha temporal aparente onde “a classe oprimida” se converte em sujeito de conhecimento (Benjamin, 1999, p. 43): “A história das searas repete-se com notável constância, mas tem suas variantes” (Saramago, 1991, p. 303), como se repete no romance do Alentejo.

A persuasão de continuidade na verdade deixa emergir um tempo fraturado, os restos justapostos de algo que se pretende salvar da perda. A teleologia por hipótese existiria se se pudesse escrever mesmo tudo e mais do que isso, se escrita e experiência coincidissem integralmente: “Todos os dias têm a sua história, um só minuto levaria anos a contar, o mínimo gesto, o descasque miudinho duma palavra, duma sílaba, dum som, para já não falar dos pensamentos, que é coisa de muito estofa, pensar no que se pensa, ou pensou, ou está pensando, e que pensamento é esse que pensa o outro pensamento, não acabaríamos nunca mais” (Saramago, 1991, p. 59). A combinação de temporalidades e histórias permite a salvação não tanto da grande história, já coagulada em outras narrativas, mas das experiências encobertas, da *Erlebnis*, da experiência singular, incomunicada, dos atores populares, das massas anónimas exploradas, algo fadado a ficar sem rasto, pela naturalização da injustiça que dominou o século.

Desanonimizar e construir um nome a esta contramemória pela trajetória familiar encenada no palco rural (mas também urbano) do Portugal novecentista evidencia qual sentido político possui a representação de um mundo próximo da extinção. No gesto literário surge por um lado a

² “Eu pergunto aos economistas políticos, aos moralistas, se já calcularam o número de indivíduos que é forçoso condenar à miséria, ao trabalho desproporcionado, à desmoralização, à infância, à ignorância crapulosa, à desgraça invencível, à penúria absoluta, para produzir um rico?” (Almeida Garrett, 1983, p. 96).

possibilidade de salvação de um passado de experiências e atos ameaçados pelas versões e revisões de uma história impermeável que não baixa o seu ângulo de visão, na investida, como ocorrera no romance de Garrett, de uma modernidade destrutiva, por outro, o esforço de restituição a outros atores históricos de uma memória de luta (portanto o romance funciona como um epitáfio coral de heróis à margem das épicas oficiais).

A preservação de um tempo outro torna-se evidente em muitas passagens em que ocorre o confronto entre formas de vida desqualificadas e história, um mundo aparentemente parado mas onde tudo está a mudar:

O latifúndio tem às vezes pausas, os dias são indiferentes ou assim parecem, que dia é hoje. É verdade que se morre e nasce como em épocas mais assinaladas, que a fome não se distingue na necessidade do estômago e o trabalho pesado em quase nada se aligeirou. As maiores mudanças dão-se pelo lado de fora, mais estradas e mais automóveis nelas, mais rádios e mais tempo a ouvi-los, entendê-los é outra habilidade, mais cervejas e mais gasosas, porém quando o homem se deita à noite, ou na sua própria cama, ou na palha do campo, a dor do corpo é a mesma, e muita sorte sua se não está sem trabalho (Saramago, 1991, p. 125).

O memorial (que no caso de Saramago é nome comum mas tornar-se-á também nome próprio de romance) revela cenas apagadas que se recolocam pela narração no centro, ocupando a memória social do passado. A materialização do memorial, presente de modo fragmentário em vários momentos, chega ao acme na cena da câmara de tortura de Germano Santos Vidigal: a perspetiva como se lembra é aquela excecional e estranhada das formigas, onde

Lavra grande indignação entre as formigas, que assistiram a tudo, ora umas, ora outras, mas entretanto juntaram-se e juntaram o que viram, têm a verdade inteira, até a formiga maior, que foi a última a ver-lhe o rosto, em grande plano, como uma gigantesca paisagem, e é sabido que as paisagens morrem porque as matam, não porque se suicidem (Saramago, 1991, p. 176).

A dedicatória do romance, que funciona como epitáfio, associada à restituição pela escrita da brutalidade da cena da violência, refunda a ideia de património cultural quando este, enquanto tradição dos vencedores, é, sempre com Benjamin da tese VII, “espólios de guerra transportados por um cortejo triunfal” (Benjamin, 1999, p. 31). O que aparece de modo macroscópico aqui é o projeto de remonumentalização de um passado em risco. Um gesto que vai além das *Viagens* de Garrett porque opõe aos escombros, às ruínas do passado um outro projeto, extremo, de resgate e de salvação.

Vale a pena lembrar aqui a reflexão sobre a monumentalização das memórias traumáticas que toma forma na década de 80 e procura superar os impasses retóricos das monumentalizações. A ideia de “contramonumento” surge a partir da obra de artistas como Jochem Gerz ou Esther Shalev Gerz que criam espaços memoriais, de acordo com James Young, que desafiam “as premissas da sua própria existência” (Zevi, 2014, p. 71) voltadas a desaparecer ou a naturalizar-se.

Levantado do chão parece inscrever-se nesta linha da construção de uma contramonumentalidade não no sentido de construir uma obra que depois desapareça, mas pelo contrário erguer um monumento, o romance, sem a monumentalidade falsificadora do século. Um “monumento por defeito”, como os define a historiadora italiana Adachiara Zevi (2014, p. VII), que constrói a sua comemoração sem as retóricas museificadas e superficiais do passado, sem as celebrações dos dominadores, mas pelo contrário erguendo,

do chão, um memorial de um mundo invisível e em extinção, que tributa uma memória menos precária aos dominados, aos subalternos, ao latifúndio emendado que, de maneira inesperada mas irrefreável, toma consciência e voz. *Levantado do chão* vai contra a corrente da “destruição sem ruína” – a terrível invenção do século xx (Wajcman, 1998, p. 21) – e incorpora e vocaliza os rastos remanescentes, as sobrevivências mais teimosas.

Pode-se assim voltar ao começo e perguntar-se porque dois romances tão entrelaçados como os que constituem o arco da memória pós-Cravos convergem em seus desfechos sobre o tempo do fim da Revolução e das descolonizações. Este duplo signo messiânico serve não só para reativar uma memória ameaçada antes do seu definitivo apagamento, mas também para configurar uma outra monumentalização do passado.

O tempo do fim não é um fim do tempo mas pode tornar-se – isto sim – construção e destruição perante os estilhaços do passado. O momento intersticial do *Manual de pintura e caligrafia* e *Levantado do chão* incorpora de modo ambivalente uma esperança e um medo, uma luz e uma sombra. Um passado e um possível futuro. Como ocorre nos momentos messiânicos. As duas obras não poderiam ir além deste duplo limiar. E a paisagem que se enxerga do “tempo que vem” será ao mesmo tempo o salto dialético ou a negação ou a destruição da história. Uma história que, na beira romanesca deste tempo grávido e incerto, configura, na crise da década de um Portugal entre Atlântico e Europa, um grande futuro. Possivelmente não do passado, mas do passado outro que se solidificará em sua contramonumentalidade. Levantada e principal.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGAMBEN, G. (2000). *Il tempo che resta. Un commento alla Lettera ai Romani*. Bollati Boringhieri. Torino.
- ALMEIDA GARRETT, J.B. (1983). *Viagens na minha terra*. Estampa. Lisboa.
- BENJAMIN, W. (1998). *Sul concetto di storia*. Einaudi. Torino.
- BODEI, R. (2007). *Se la storia ha un senso*. Moretti & Vitali. Bergamo.
- DE MAN, P. (1984). *Autobiography As De-Facement. The Rethoric of Romanticism*. Columbia. University Press, New York, pp. 67-81.
- MENDES, V.J. (1999). *Almeida Garrett. Crise na representação nas Viagens na minha terra*. Cosmos. Lisboa.
- REIS, C. (1998). *Diálogos com José Saramago*. Caminho. Lisboa.
- RELLA, F. (1998). *Negli occhi di Vincent. L'io nello specchio del mondo*. Feltrinelli, Milano.
- SARAMAGO, J. (1991). *Levantado do chão*. 9.^a edição, Caminho. Lisboa.
- SARAMAGO, J. (1993). *Manual de pintura e caligrafia*. 4.^a edição, Caminho. Lisboa.
- SARAMAGO, J. (1998). *Viagem a Portugal*. 16.^a edição. Caminho. Lisboa.
- SEIXO, M.A. (1987). *O essencial sobre José Saramago*. Imprensa Nacional-Casa da Moeda. Lisboa.
- WAJCMAN, G. (1998). *L'objet du siècle*. Verdier. Lagrasse.
- ZEVI, A. (2014). *I monumenti per difetto*. Donzelli. Roma.