

Sobre o poético e o político em José Saramago

Burghard Baltrusch

(I Cátedra Internacional José Saramago, Universidade de Vigo)

Resumo: Este estudo¹ quer demonstrar a importância do poético-político para toda a obra de José Saramago e sugerir a sua necessária revisitação a partir da filosofia e da política. Argumenta-se, tanto desde uma perspectiva geral como a partir da microanálise de um exemplo de *Memorial do Convento*, que a escrita saramaguiana se caracteriza por um poético-político não-lírico que excede a história narrada ou o livro publicado. Mostra-se como os grandes textos saramaguianos criam um poético-político e uma responsabilidade ética com base numa ontologia da liberdade inserida num contexto sócio-histórico.

Palavras-chave: José Saramago – poético ontológico – político.

Quando eu digo que começo a ter dúvidas sobre se sou realmente um romancista, não digo de brincadeira, digo muito sinceramente, porque começo a compreender que o romancista é provavelmente algo diferente do que eu sou. Sou uma espécie de poeta que vai desenvolvendo uma ideia. Nos meus livros as coisas acontecem um pouco como uma fuga musical. Há um tema que depois é sujeito a tratamentos diferentes quanto a timbres e movimentos. Isso pode ocorrer em algum de meus livros. Chega-se ao final da leitura com a impressão de ter lido um longo poema (Fernando Gómez Aguilera 188).

 Estas palavras de José Saramago, proferidas em 1989, numa entrevista dada a César Antonio Molina, são só uma de várias justificações possíveis de que a sua obra narrativa precisa de ser revisitada desde uma perspectiva poética. Este estudo não tem a intenção de falar do poético em José Saramago em termos do género literário da poesia, que o autor também cultivou, ou da expressão lírica presente na sua obra,² mas daquilo que considero ser o poético ontológico em relação com o

¹ Este trabalho foi realizado no contexto do projecto de investigação Poesía Actual y Política (II): Conflictos sociales y dialogismos poéticos (PID2019-105709RB-I00), financiado pelo Ministerio de Economía y Competitividad do Governo de Espanha.

² Seja lembrada esta afirmação de Saramago a respeito: “não é que eu me envergonhe dos versos que escrevi, mas sinto uma espécie de mal-estar, como se tivesse começado a querer dizer quem era pela

político na sua obra,³ um contexto sobre o qual ainda não existem estudos específicos. Embora só se trate de uma primeira tentativa de aproximação, em termos muito gerais, o meu objectivo é reunir aqui uma série de argumentos e exemplos que considero serem indispensáveis para uma análise do que na obra saramaguiana se constitui como um poético-político, pensado como um conjunto inseparável, e que dialoga de forma intensa com muitos problemas universais que caracterizam a nossa actualidade.

Parto da ideia de o poético e o político estarem caracterizados por um dialogismo que envolve um vasto contexto sociocultural, no sentido que lhe deu Mikhail Bakhtin:

[...] pode-se compreender a palavra “diálogo” [...] não apenas como a comunicação em voz alta, de pessoas colocadas face a face, mas toda comunicação verbal, de qualquer tipo que seja. O livro, isto é, o acto de fala impresso, constitui igualmente um elemento da comunicação verbal. Ele é objeto de discussões ativas sob a forma de diálogo e, além disso, é feito para ser apreendido de maneira ativa, para ser estudado a fundo, comentado e criticado no quadro do discurso interior, [...]. [...] Assim, o discurso escrito é de certa maneira parte integrante de uma discussão ideológica em grande escala: ele responde a alguma coisa, refuta, confirma, antecipa as respostas e objeções potenciais, procura apoio, etc. (Bakhtin 123)

Em José Saramago, esta “discussão ideológica” em forma de diálogo “em grande escala” representa uma intervenção intencional no real, onde a afirmação de Bakhtin de que “[c]ompreender é opor à palavra do locutor uma contrapalavra” (Bakhtin 131) adquire um significado claramente político.

A literatura, como toda a produção cultural, acaba por ser uma forma com a que a pessoa que a produz transmite diferentes imaginários, sejam estes sociais, históricos, políticos, etc., e que, em última instância, podem ser considerados representativos da sua cosmovisão. Apesar de se tratar de uma banalidade, continua a ser importante repetirmos que nenhuma produção cultural pode ser realizada desde um lugar e uma atitude neutra, e que a realização de uma tal “arte pura” é uma ilusão. Quando José Saramago confronta, em *O ano da morte de Ricardo Reis* (1986, AMRR), o heterónimo pessoano com um mundo real, a experiência serve-lhe também para demonstrar a impossibilidade de uma criação artística, literária neste caso, ser produzida desde o exterior absoluto de um contexto socio-económico-político. O AMRR insiste em que a poesia de Ricardo Reis, consciente ou inconscientemente, só serviria para ocultar o matiz político que toda a arte transporta inevitavelmente, e que até o próprio processo de o

forma errada [...]. De qualquer modo, aquilo que devo notar é que, nos romances que faço, há provavelmente muito mais essencialidade poética do que na poesia propriamente dita” (Reis 111).

³ Não tratarei aqui a questão da “liricidade essencial” em Saramago, na linha em que foi estudada por Maria Irene Ramalho em 2006, mas no sentido de um do poético não-lírico (Baltrusch e Lourido).

ocultar já revelaria uma intenção política. O refinamento da poesia de Reis não lhe garante uma posição de autoridade ou critérios válidos que possam ser considerados independentes das discussões sociais e políticas. A persistência nesta atitude faz com que Ricardo Reis acabe por representar um apoio ao *status quo* do regime corporativista da ditadura, uma circunstância que irá forçar a sua saída de cena ao final do romance, quando abandona a realidade para se juntar a Fernando Pessoa no Cemitério dos Prazeres.

Saramago expressou, em diferentes ocasiões, que a poesia de Ricardo Reis lhe causou, simultaneamente, um fascínio estético e um sentimento de repulsa, uma vez que esta poética justifica as mais abomináveis indiferenças perante o sofrimento humano. A forma como Saramago entreteceu a célebre ode de Reis, “Ouvi contar que outrora...”, com os acontecimentos políticos internacionais do ano 1935, dos que o protagonista do romance não se pôde esquivar, nem sequer na plácida Lisboa do futuro Estado Novo, mostra de forma paradigmática como o contexto pesa, forçosamente, no olhar poético e no seu público leitor:

Ouvi contar que outrora, quando a Pérsia, esta é a página, não outra, este o xadrez, e nós os jogadores, eu Ricardo Reis, tu leitor meu, ardem casas, saqueadas são as arcas e as paredes, mas quando o rei de marfim está em perigo, que importa a carne e o osso das irmãs e das mães e das crianças, se carne e osso nosso em penedo convertido, mudado em jogador, e de xadrez. Addis-Abeba quer dizer Nova Flor, o resto já foi dito. Ricardo Reis guarda os versos, fecha-os à chave, caíam cidades e povos sofram, cesse a liberdade e a vida, por nossa parte imitemos os persas desta história, se assobiámos, italianos, o Negus na Sociedade das Nações, cantarolemos, portugueses, à suave brisa, quando sairmos a porta da nossa casa, O doutor vai bem-disposto, dirá a vizinha do terceiro andar, Pudera, doentes é o que nunca falta, acrescentará a do primeiro, fez cada qual seu juízo sobre o que lhe tinha parecido e não sobre o que realmente sabia, que era nada, o doutor do segundo andar apenas ia a falar sozinho (*O ano da morte* 302).

O texto saramaguiano despedaça, desconstrói e reescreve a poesia de Ricardo Reis, realizando, assim, não somente um novo poema, mas também uma profunda análise dos seus discursos supostamente apolíticos e que acabam por revelar, agora, à luz da sua impossível neutralidade, todo o seu potencial reaccionário.

O político

Porém, se toda a arte é intrinsecamente política, só resta a questão como distinguimos obras como a de Ricardo Reis, que no fundo reiteram o *status quo* do passado, daquelas que defendem valores universais como, por exemplo, os direitos humanos ou o direito a uma vida plena? Como distinguir entre as obras que anseiam por recuperar um passado idealizado daquelas que contêm uma intenção eticamente responsável de mudança social ou política, ou seja, realmente libertadora?

Não foi só com AMRR que Saramago ensaiou uma resposta. De praticamente toda a sua obra podemos dizer que visa a necessidade de recuperarmos a história daquilo ou de quem ficou silenciado, de lhe restaurar a memorabilidade a assuntos e a pessoas que a memória institucionalizada e os discursos hegemônicos não quiseram tornar visíveis. A obra saramaguiana caracteriza-se, precisamente, por uma poética política que assume a impossibilidade de ser neutra e cuja responsabilidade ética demanda uma ação. A sua bem conhecida técnica narrativa do passado reescrito e do futuro pré-escrito é disso um dos melhores exemplos. Com ela, Saramago procura sempre revelar aquilo que o discurso hegemônico oculta, aquilo que impede, por exemplo, a vigência dos direitos humanos ou do direito a uma vida plena.

Assim, o político aparece quando a arte se articula com o contexto social para permitir a irrupção no cenário de quem, tendo sido parte do sistema, não teve direito a participar, que é descartado do relato hegemônico. Com uma tal poética política revela-se, também, a contradição interna das nossas sociedades superficialmente democráticas, que nos querem convencer de que o princípio democrático legítimo, do qual deve emanar o poder, seja unicamente o consenso. Rancière, Panagia e Bowlby mostraram como este discurso veladamente autoritário, inerente à todas as democracias liberais, anula a quem designam como “sujeitos excedentes”:

The essence of politics resides in the modes of dissensual subjectification that reveal the difference of a society to itself. The essence of consensus is not peaceful discussion and reasonable agreement as opposed to conflict or violence. Its essence is the annulment of dissensus as the separation of the sensible from itself, the annulment of surplus subjects, the reduction of the people to the sum of the parts of the social body, and of the political community to the relationship of interests and aspirations of these different parts. Consensus is the reduction of politics to the police (Rancière et al. 4).

Esta “subjectificação dissensual”, que é anulada pela imposição do policiamento através do consenso, visto como um processo de alheamento do sensível, está presente na discrepância libertária que caracteriza praticamente a todas e a todos os grandes protagonistas das histórias saramaguianas. Mas também os sujeitos plurais que nelas aparecem, como o povo em *Levantado do chão* (LdC) ou em *Memorial do Convento* (MdC). Há sempre uma confabulação de ética e estética (Baltrusch 2014), na qual o político não

afecta somente o passado reescrito mas também se projeta, através de constantes evocações prospetivas (por exemplo, quando as mulheres engravidam nos finais de *O ano de 1993* e *A jangada de pedra*), para um futuro pré-escrito, no qual os “sujeitos excedentes” poderiam chegar a ser co-protagonistas da história.

Ainda que o texto saramaguiano se tenha desenvolvido, numa primeira fase, centrado em contextos históricos mais ou menos concretos (até ao *Evangelho segundo Jesus Cristo*, EsJC), e antes de abraçar temas que permitiam mensagens de carácter mais universal, a percepção crítica das contradições internas das nossas democracias ocidentais da actualidade sempre tem sido uma constante na sua obra. Esta preocupação também ficou óbvia nos paratextos, por exemplo, numa conferência em Sevilha, dada em 1991, na qual Saramago questionou as bases do funcionamento da democracia ocidental:

O sistema de organização social que até aqui temos designado como democrático tornou-se cada vez mais numa plutocracia (governo dos ricos) e cada vez menos uma democracia (governo do povo). [...] É impossível negar que, na mais do que problemática hipótese de que os pobres formassem governo e governassem politicamente em maioria, como a Aristóteles não repugnou admitir na Política, ainda assim não disporiam dos meios para alterar a organização do universo plutocrático que os cobre, vigia e não raramente afoga. É impossível não nos apercebermos de que a chamada democracia ocidental entrou em um processo de transformação retrógrada que é totalmente incapaz de parar e inverter, e cujo resultado tudo faz prever que seja a sua própria negação (*Verdade e Ilusão Democrática*).

Trinta anos depois, esta análise continua a ser de uma actualidade flagrante. Surpreende também como Saramago vira o presságio marxista (de que o capitalismo se iria a destruir a si mesmo) contra a própria democracia: “Não é preciso que alguém assuma a tremenda responsabilidade de liquidar a democracia, ela já se vai suicidando todos os dias” (*Verdade e Ilusão Democrática*). Para depois reclamar uma discussão contínua e séria deste sistema político:

[...] discutamo-la a todas as horas, discutamo-la em todos os foros, porque, se não o fizermos a tempo, se não descobirmos a maneira de a reinventar, sim, de a re- inventar, não será só a democracia que se perderá, também se perderá a esperança de ver um dia respeitadas neste infeliz planeta os direitos humanos (*Verdade e Ilusão Democrática*).

Não se pode dizer que este aviso se tenha materializado num debate público, presente nos principais meios de comunicação social. Continua a ficar limitado aos debates de carácter mais académico e quem talvez melhor tenha resumido os fundamentos filosóficos deste indispensável questionamento são, novamente, Rancière, Panagia e Bowlby:

It is not the laboring and suffering populace that comes to occupy the terrain of political action and to identify its name with that of the community. What is identified by democracy with the role of the community is an empty, supplementary, part that separates the community from the sum of the parts of the social body. This separation, in turn, grounds politics in the action of supplementary subjects that are a surplus in relation to any (ac) count of the parts of society. The whole question of politics thus lies in the interpretation of this void (Rancière et al. 5).

Este vazio que demanda ser interpretado, também podia ser caracterizado como um terceiro espaço, esquecido e silenciado, muitas vezes intencionalmente oculto, que se abre entre a comunidade, o soberano (*hegemon*) que exerce o poder (*potentia*), e “os sujeitos excedentes” que procuram um “espaço público de aparição” (Hannah Arendt) que não têm. É este terceiro espaço que Saramago costuma criar e interpretar, na sua ficção, a modo de um horizonte do possível.

Desde uma perspectiva holística sobre a vida e obra de JS podemos ainda dar outro passo para caracterizar melhor o poético-político que representa. Tendo em conta o continuado e insistente activismo de Saramago ao longo de toda a sua vida, caberia também perguntar se não seria possível indicar nela um impulso artista. O activismo, entendido, de uma forma generalizada, como a combinação de arte e activismo com o propósito de promover agendas políticas, faz com que a/o artista se manifeste no espaço público contra os discursos hegemónicos, autoritários, iliberais, ou contra qualquer restrição do “foro da liberdade de cada um” (Gómez Aguilera 309) que se queira impor numa sociedade. É certo que o activismo é hoje um conceito que se relaciona mais com a arte urbana e os movimentos sociais contemporâneos. Costuma conter tendências à hibridização e interdisciplinaridade; buscar os mais altos níveis de visibilidade; negar a distância entre criador e criação ou entre público e acção; atribuir um papel central ao humor, ao absurdo e à ironia; e renunciar a toda centralidade, a definições e encapsulamentos (Proaño Gomez 50). Embora nem todas as características do activismo moderno sejam aplicáveis à trajetória vital e literária de Saramago, e apesar de a sua criação literária se ter mantido no contexto da escrita de livros (se exceptuarmos as conferências e discursos públicos), a sua concepção do escritor como activista, ou seja, como um gerador de acontecimentos poético-políticos, resulta inegável que a confluência de literatura e política seja uma característica essencial da sua vida e obra.

Logo no ano da revolução de Abril, na “Entrevista do jornalista José Carlos Vasconcelos ao escritor José Saramago”, sobre a sua vida pessoal, a obra literária, e o momento que se vivia em Portugal no pós-25 de Abril, Saramago perguntava: “O que é que o escritor vai ser neste país que queremos renovado? O que é que uma dada sociedade quer do escritor?” (*Entrevista*). A resposta que o escritor apresentou naquele momento foi a de que o escritor tem de sair do “gueto cultural” (*Entrevista*), vencer as “barreiras da incompreensão” (*Entrevista*), e incluir a sua actividade política na obra literária. Em consequência, seria fácil demonstrar como muitos dos seus romances ao

longo de várias décadas – por exemplo, *A Jangada de pedra* (JdP), EsJC ou *Caim* – foram sempre acompanhados por intervenções públicas de um alto teor político, principalmente, através de entrevistas e conferências associadas ou dos debates que originaram, sempre num contexto não só nacional mas maioritariamente internacional. Houve, de facto, uma clara sobreposição de criação artística e activismo em José Saramago, na qual tanto o escritor como o cidadão nunca deixaram de questionar as condições sistémicas. Numa entrevista a Rosa Miriam Elizalde, de 2003, Saramago autodefiniu-se como

um comunista libertário, uma pessoa que defende a liberdade de não aceitar tudo o que vem, e que assume o compromisso juntamente com três perguntas que devem sempre nos orientar na vida: por quê?, para quê?, para quem? Essas são as três perguntas básicas, e, efetivamente, você pode aceitar um conjunto de regras e acatá-las disciplinadamente, mas tem de manter a liberdade de perguntar: por quê?, para quê?, para quem? (Gómez Aguilera 311).

Neste sentido, para Saramago, uma dada actividade cultural tem de ser, forçosamente, testemunha do seu tempo e das respectivas condições de vida. Para isso, os significados políticos e a dimensão cívica combinaram-se na sua obra, em várias ocasiões, com uma estética chocante, como aquela tão omnipresente ao longo de *Ensaio sobre a cegueira* (EsC). O ponto de partida desta estética, talvez possa ser situado nas violências e violações descritas já em *O ano de 1993* (A1993), publicado em 1975. Este livro resulta fundamental para compreender como a obra saramaguiana começa a suscitar uma vivência do choque, e como pretendeu deslocar a experiência estética do metafísico para a observação do concreto, com a intenção de provocar uma sensação de incómodo quase física, um desassossego ontológico e quotidiano. Enquanto o *épater le bourgeois* modernista tinha sido uma reivindicação primordialmente de política estética, o projecto saramaguiano é, antes de tudo, um desejo de incomodar a cidadania com uma reclamação ético-política.

Saramago viveu para além dos cataclismos resultantes da II Guerra Mundial, da ditadura, da revolução de Abril, da queda do muro de Berlim, da globalização e do neoliberalismo. Presenciou e rebelou-se contra o sentimento de crise num mundo cada vez menos ético, e atravessou muitos momentos, nos quais a conduta humana acaba por representar uma escolha fundamental, em última instância, existencialista. Exemplos seriam a sua decisão de ir para o Alentejo depois do 25 de Novembro de 1975, ou de se exilar em Lanzarote depois da censura a *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, em 1991. Mas também na sua literatura encontramos numerosas personagens que, num momento concreto, realizam uma escolha que marcará profundamente os seus percursos vitais, e que justifica as suas existências, que determinará as suas vidas sociais e afectivas: Raimundo Silva na *História do cerco de Lisboa* (HdCL), as cinco personagens protagonistas em JdP, a mulher do médico de EsC, ou a mulher em *O conto da ilha desconhecida*, entre

tantos outros. Na biografia da maioria das figuras protagonistas de Saramago, há sempre uma escolha vital básica condicionada desde o exterior, que determina o seu humanismo, o seu ser, e a sua consciência.

Também o humanismo da mulher do médico em EsC se constrói a partir do Outro, a partir da experiência do abandono, quando ela compreende que a ética começa no ser humano abandonado, condenado a decidir sobre si mesmo. De forma paradigmática, podemos observar em toda a obra saramaguiana um humanismo que nunca se contenta com a auto-contemplação mas que está virado para uma constante procura do Outro, para aquilo que está fora de nós mesmos (Sartre, *L'Existentialisme*) e que nos conecta com o mundo. O leitor Raimundo Silva, de HdCL, num acto de negação, toma a liberdade de imaginar o mundo de forma diferente e também o comissário em *Ensaio sobre a lucidez* (EsL) pratica uma escolha individual e assume a correspondente responsabilidade. O acto insurgente tem sempre um carácter libertador e reclama uma ideia de liberdade como forma de ser, porque, antes de uma qualquer e suposta essência humana, sempre está a liberdade que a possibilita.

Em consequência, podemos dizer que todos os grandes textos saramaguianos criam um poético-político e uma responsabilidade ética em base a esta ontologia da liberdade, sempre inserida num contexto socio-histórico. Em EsL, é esta inquietação ontológica e ética que motiva a acção individual, por exemplo, no momento em que o ex-presidente da câmara participa numa manifestação contra o sistema político e confessa, a um repórter perplexo, que o seu “desconcerto moral” tinha sido o início de um momento revolucionário pessoal (*Ensaio sobre a lucidez* 142). Também A1993 ou EsC criam alegorias de uma liberdade humana que só pode existir se for praticada. Porém, no seu discurso do Nobel, Saramago também advertiu que esta liberdade radical tem de ser completada com uma ética igualmente radical da responsabilidade, para que o seu efeito libertador não se perca (*De como a Personagem*). O carácter ontologicamente libertador da acção dos protagonistas saramaguianos tem sempre uma orientação moral e, nas palavras de Jean-Paul Sartre, “tal responsabilidade absoluta não é resignação: é simples reivindicação lógica das consequências de nossa liberdade” (*O ser e o nada* 678). Saramago nunca deixou de sublinhar a importância da sua responsabilidade como cidadão em relação a tudo que fazia, insistindo em que se tratava de uma escolha livre e individual (Reis 54, 113, 120).

Na sua escrita, podemos ver como esta liberdade concreta nasce da prática individual e libertadora dentro de um contexto socio-histórico, como abre o caminho para a acção política, para a construção de comunidades livres e autodeterminadas, como nos casos da quadrindade terrestre em MdC ou o grupo da JdP, capazes de praticar uma liberdade comum. No *Último caderno de Lanzarote*, de 1998 e só publicado em 2018, Saramago regressa à citação de Marx e Engels que já colocara como epígrafe a *Objecto quase*, de 1978, e que pode ser entendida como o mote que orientou toda a sua vida e obra: “Se o homem é formado pelas circunstâncias, é necessário formar as circunstâncias humanamente” (*Último caderno* 196). Porém, é numa revisitação actualizadora do célebre aforismo comunista, neste caso de Jean-Paul Sartre, que podemos encontrar uma

caracterização paradigmática de uma filosofia que se corresponde muito melhor com as acções individual e colectivamente libertadoras de muitos dos protagonistas saramaguianos:

[...] somos sempre responsáveis pelo que fizeram de nós, mesmo que não possamos fazer nada além de assumir essa responsabilidade. Acredito que nós, seres humanos, sempre podemos fazer algo do que fizeram connosco. Esta é a definição que eu daria hoje à liberdade: esse pequeno movimento que torna um ser social totalmente condicionado numa pessoa que não reproduz tudo o que recebeu através do seu condicionamento (*Sartre par Sartre* 101).

O poético

Mas como se relaciona, agora, o que é obviamente político em José Saramago com o poético? Penso que nos devemos aproximar desta questão desde um ponto vista ontológico e fenomenológico. Em 1998, Saramago dizia o seguinte:

O que quero é que se note nos meus livros que passou por este mundo (valha isso o que valer, atenção!) um homem que se chamou José Saramago. Quero que isso se saiba, na leitura dos meus livros; desejo que a leitura dos meus livros não seja a de uns quantos romances acrescentados à literatura, mas que neles se perceba o sinal de uma pessoa (Reis 98).

Sabe-se que Saramago costumava negar a linha divisória entre voz narradora e instância autora, numa saudável rejeição de certos excessos da narratologia moderna, querendo recuperar a tradição oral e a presença, originalmente também corpórea, de quem conta histórias ou recita poesia. Saramago também justificou a presença do “sinal de uma pessoa” (Reis 98) nas suas vozes narrativas com o característico estilo que adaptou, a partir de 1980, com a publicação de *LdC*. Moldado a partir do discurso oral e da ideia da “conversa contínua” (Reis 98) das pessoas, argumentou que este estilo nunca poderia ter sido criado se tivesse escrito uma história urbana e não o *LdC*, estando no próprio Alentejo e visando um movimento de ida e volta entre a estética de produção e de recepção: “como se eu estivesse a contar às pessoas que me contaram as suas histórias essas mesmas histórias” (Reis 98).

É importante relacionarmos esta viragem estética na obra saramaguiana não só com a literatura oral em geral mas, muito especialmente, com a milenar tradição da poesia oral e popular. Estas tradições sempre foram menosprezadas pela crítica académica e pela história da literatura e a opção saramaguiana de as recriar acaba por ser, também, uma afirmação de política cultural. Richard Chamberlain demonstrou como a recepção académica não chegou a compreender que os deslocamentos (“shifters”) espaciais do “aqui” e do “lá” no discurso poético oral estavam entrelaçados com os correspondentes processos temporais do “agora” e do “então”, e como este discurso académico não

conseguiu incorporar estes fenómenos nas suas categorias pré-estabelecidas (47). Tal como a poesia oral, também a escrita saramaguiana foge do canonicamente pré-estabelecido, uma vez que nela podemos entrever o mesmo “metaphoric skipping through time” (47), que se exemplifica com a já referida passagem de um passado reescrito para um futuro pré-escrito, e vice-versa. A estética da oralidade também transporta para a narrativa a ideia do acto performativo, que torna mais fácil evadir padrões e de reafirmar, entre outros efeitos, diferenças ideológicas.

A estética da “conversa contínua” permite definir um poético ontológico que não está sujeito aos constrangimentos das tradições discursivas dominantes. Para apoiar esta argumentação, podíamos evocar a fenomenologia, na versão existencialista de Maurice Merleau-Ponty, quem entendeu a sua filosofia como uma forma de arte. Na sua influente *Fenomenologia da percepção*, este pensador francês traçou numerosas comparações com a escrita literária de Balzac, Proust e Valéry mas, sobretudo, com a pintura de Cézanne, cuja preferência por motivos e objectos do quotidiano apresentou como metáfora ideal para exemplificar o processo fenomenológico: apreender o mundo, renová-lo e devolvê-lo praticamente inalterado, excepto pelo facto de já ter sido observado anteriormente (Merleau-Ponty, *Fenomenologia* 427, 432 ou 442). Já argumentei noutra estudo (Baltrusch, *All Poetry is Political*) que se trata de um processo comparável àquele que realiza o poético quando ‘toma’ o mundo para recriá-lo e restituiu-lo depois, só com uma diferença fundamental: este mundo não tinha sido somente observado mas, além disso, sentido e vivido e, também, alterado. Na já citada entrevista a Carlos Reis, Saramago define a sua estética da “conversa contínua” (Reis 98) precisamente como “[u]ma pequena subversão, do meu ponto vista, mas essa subversão (se existe) é de natureza ontológica, sem querer ser pedante” (Reis 98). Talvez seja esta a afirmação mais inequívoca do nosso autor, na qual se assinala o fundamento ontológico do poético-político na sua escrita.

Porém, importa lembrarmos que a concepção do poético na ficção saramaguiana não se restringe à expressão verbal, como se pode deduzir desta passagem de *A viagem do elefante*: “Nem tudo são letras no mundo, meu senhor, ir visitar o elefante salomão neste dia é, como talvez se venha a dizer no futuro, um acto poético, Que é um acto poético, perguntou o rei, Não se sabe, meu senhor, só damos por ele quando aconteceu” (*Viagem* 19). Este episódio de um livro, que também pode ser lido como um tratado anti-especista ou uma crítica pós-colonial, sugere três dimensões do poético: a possibilidade de uma poética independente da linguagem verbal; a importância do evento, do acontecimento; e, finalmente, a importância do momento político-performativo que deriva do contexto da complexa relação entre um secretário muito mais inteligente e o seu rei, de cuja benevolência ele depende. Saramago apresenta este “acto poético” não só como um evento performativo mas também desencadeia na cabeça do rei uma sensação de a sua consciência ter ficado “ligada” à do seu secretário súbdito:

A culpa, pelo menos em parte, cabia ao secretário, àquela sua conversa sobre actos poéticos que ainda lhe estava dando voltas à cabeça. Olhou com ar de

desafio ao por outras razões estimado funcionário, e este, como se lhe tivesse adivinhado a intenção, disse, Acto poético, meu senhor, foi ter vindo vossa alteza aqui, o elefante é só o pretexto, nada mais. O rei resmungou qualquer coisa que não pôde ser ouvida (*Viagem* 22-23).

O “acto poético” aqui representado pode ser relacionado ao que hoje se denomina “embodied cognition”, uma teoria que iniciou uma mudança de paradigma na ciência da cognição, ao mostrar que a consciência precisa de um corpo e de uma interacção física, e que se pode estender, no tempo e no espaço, através de outras pessoas e objectos. Esta teoria tornou-se cada vez mais importante não só para a filosofia ou a psicologia mas também para as artes plásticas, entre muitas outras áreas. No caso saramaguiano, é interessante observarmos como o aspecto performativo no espaço público está presente tanto em protagonistas individuais (como no caso da Blimunda) como em sujeitos plurais (o povo) já mencionados, através da criação de uma atmosfera afectiva ou emocional, ou seja, na consciência de sujeitos individuais que formam parte de uma grande rede cognitiva e significativa.

Esta perspectiva sobre o que na obra saramaguiana pode ser interpretado em termos performativos ou de cognição incorporada, também nos permite situar o autor no contexto do grande processo de viragem paradigmática de uma tradicional e clássica estética da obra para uma estética da experiência (Baltrusch, *A sua jangada*), e que começou a marcar, com cada vez mais insistência, a produção artística ocidental desde o final do século XIX. No caso português, o ponto de partida mais nítido talvez possa ser observado em Cesário Verde, enquanto em Saramago, agora já na segunda metade do século XX, só se comece a revelar com uma absoluta nitidez na fusão inovadora de um surrealismo político com um neo-realismo actualizado em *O ano de 1993*, publicado em 1975. Esta viragem para uma filosofia e estética da experiência já começou a ser analisada, a inícios do século XX, por pensadores tão dispares como Martin Heidegger ou Walter Benjamin (Vattimo 58). Naquele momento, Walter Benjamin destacara a “necessidade de o ser humano se expor aos efeitos de choque [que] é a sua adaptação aos perigos que o ameaçam” (503, tradução minha). Trata-se de uma observação que hoje, quase um século depois, continua a ser de uma actualidade e urgência flagrantes. E seria útil recuperarmos esta ideia para o caso de Saramago, uma vez que a sua obra é um autêntico breviário de exemplificações da contínua necessidade de nos enfrentarmos de forma crítica àquilo que resulta chocante (em termos éticos, ecológicos, humanitários) na realidade histórica e sociopolítica deste século XXI. Vivemos hoje imersos numa exposição inevitável e constante aos mais diversos efeitos de choque. As causas e os efeitos são distintos mas ainda comparáveis àqueles que Benjamin detectou há quase cem anos, se pensarmos, por exemplo, no regresso dos populismos fascistas disfarçados como democracias iliberais. Saramago já nos mostrou em *A1993* como tomar uma consciência crítica daquilo que resulta chocante nos termos já descritos podia fomentar uma violência semiótico-política do poético. A sua perseverança na observação, descrição e análise do desconcertante e desassossegador fez com que o poético-político na sua obra adquirisse uma actualidade

atemporal, o que também é válido para a interpretação do seu activismo ao longo da vida.

Também podemos relacionar estas considerações com a citação inicial, que nos convidava a compreender cada texto literário saramaguiano como “um longo poema”. Esta percepção poética da obra, junto com o já referido humanismo activista que caracterizou a sua biografia, permite deduzirmos uma condição fenomenológico-existencialista da sua expressão poético-política. O poético que aí transparece desenvolve-se dentro nas limitações da existência humana que são, afinal, as mesmas que o ligam ao mundo e que lhe permitem ter um espaço de percepção e de acção. Neste enquadramento, o poético é o resultado daquilo que efetivamente somos na nossa condição histórico-sócio-afectiva, daquilo que nos torna permeáveis ao que nos circunda e que nos obriga constantemente a fazer escolhas e tomar decisões. Nesta condição de permeabilidade, nasce tanto o poético como o político. Se observarmos a prática individual e libertadora dos protagonistas saramaguianos, que sempre acontece dentro de um contexto socio-histórico concreto, podemos entrever como o acontecimento poético representa em cada caso também uma acção política. Um exemplo concreto seria a metáfora, estética e filosoficamente poderosíssima, da quadrindade terrestre do MdC⁴. Desde um ponto de vista fenomenológico, esta metáfora representa a tentativa de conferir forma a algo que, em última instância, é impossível de descrever ou representar completamente. No contexto da obra saramaguiana, simboliza também um certo desejo holístico, aquilo que o autor também denominou como tentativa de “descrição totalizadora”, ou de “dizer tudo” numa “espécie de soma” (Reis 138). Isto equivale, praticamente, e em termos poéticos mais tradicionais, a uma aspiração épica, um aspecto importante e ainda não estudado em profundidade, mas desenvolvê-lo agora afastar-nos-ia do tema.

Mas independentemente da questão do épico, a quadrindade terrestre e a passarola constituem sobretudo fenómenos poéticos nos quais confluem percepções, acções, afectos e sentimentos que representam sobreposições e interferências que são comparáveis a processos sinestésicos: a racionalidade do Pe. Bartolomeu, a capacidade vidente e empática da Blimunda, a artesanaria de Baltasar, a arte de Scarlatti. Novamente, ajuda regressarmos a Merleau-Ponty, que caracterizou a sinestesia como a forma de percepção humana mais habitual:

⁴ O que em MdC e na maioria dos estudos se denomina “trindade terrestre” representa tão-só a superfície metafórica, tendo em conta que se trata, na realidade, de uma quadrindade. Compõe-se da filosofia e a ciência representadas pelo Pe. Bartolomeu, do saber fazer e a artesanaria de Baltasar, da inteligência emocional e parapsicológica da Blimunda, e da arte de Domenico Scarlatti. A música funciona aqui como *pars pro toto* da arte em geral, da expressão e criação artísticas, do elemento lúdico-estético que apoia tanto as vontades como o trabalho de Blimunda na tarefa da superação dos condicionamentos sistémicos (Baltrusch, *O Memorial de Blimunda*).

A percepção sinestésica é a regra, e, se não percebemos isso, é porque o saber científico desloca a experiência e porque desaprendemos a ver, a ouvir e, em geral, a sentir, para deduzir de nossa organização corporal e do mundo tal como o concebe o físico aquilo que devemos ver, ouvir e sentir (*Fenomenologia* 308).

Neste sentido, a inteligência emocional e as capacidades parapsicológicas da Blimunda em MdC, por exemplo, acabaram por criar um poético comparável a uma *blue note*, uma nota ou impressão que se afasta das estruturas regulamentadas e institucionalizadas, e que representa uma percepção subversiva. Os “longos poemas” de Saramago funcionam, neste sentido, de uma forma semelhante aos processos de redução aidética da fenomenologia, que querem encontrar “atrás do fluxo das impressões um invariante fixo que dê razão dele, e em ordenar a matéria da experiência” (*Fenomenologia* 172). Se quiséssemos observar a liricidade destes “longos poemas”, ainda que isto não seja o tema deste estudo como já indiquei, a perspectiva fenomenológica permitir-nos-ia recorrer à metáfora da melodia:

Quando percebo esta mesa, é preciso que a percepção da tampa não ignore a percepção dos pés, sem o que o objecto se desmembraria. Quando ouço uma melodia, é preciso que cada momento esteja ligado ao seguinte, sem o que não haveria melodia. E todavia a mesa está ali com suas partes exteriores. A sucessão é essencial à melodia (*Fenomenologia* 546-547).

Em MdC, a música (como metáfora da arte em geral) funciona, além disso, como um panorama visual, sinestésico ou, desde uma perspectiva mais materialista, como um sentimento poético subversivamente telúrico:

O italiano dedilhou o cravo, primeiro sem destino, depois como se estivesse à procura de um tema ou quisesse emendar os ecos, e de repente pareceu fechado dentro da música que tocava, corriam-lhe as mãos sobre o teclado como uma barca florida na corrente, demorada aqui e além pelos ramos que das margens se inclinam, logo velocíssima, depois pairando nas águas agitadas de um lago profundo, baía luminosa de Nápoles, secretos e sonoros canais de Veneza, luz refulgente e nova do Tejo, já lá vai el-rei, resguardou-se a rainha na sua câmara, a infanta debruça-se para o bastidor, de pequenina se aprende, e a música é um rosário profano de sons, mãe nossa que na terra estais (*Memorial* 161).



Este trecho permite propormos uma abstracção do facto poético-político que os “longos poemas” saramaguianos constroem. O “dedilhar” de Scarlatti não somente desencadeia o acontecimento poético, mas também estabelece a sua dimensão corpórea, inserida num espaço e lugar concreto (o paço). Cria, “fechado dentro da música”, uma subjectivação, uma cognição incorporada e uma atmosfera afectiva que se alastra através da sua audiência (rei, rainha, infanta) e do tempo (“de pequenina se aprende”). A comparação visual com a “barca florida”, as “águas agitadas” – novamente, com lugares a serem especificados (Nápoles, Veneza, o Tejo) – ou psicológica e auditiva (“secretos e sonoros canais”), compõe um conjunto sinestésico e cinestésico complexo. Há um claro desejo de transformação, em termos poético-ontológicos, primeiro, e abrindo-se, depois, a uma dimensão política, quando o rosário e o orar cristãos são secularizados através da música (isto é, a arte). Estabelece-se uma relação política entre acontecimento, corpo, lugar, subjectivação e poesia. O poético surge da dinâmica fenomenológica da sinestesia e da cinestesia, como subjectivação do acontecimento por meio de um clima afectivo em comunidade. A poeticidade (poesia, música e arte entendidas como universais) representa uma ideia já mais abstracta, um ideal que aponta para a transformação do sistema e a subversão do discurso normativo, e é formada por um desejo de transformação através de três momentos de trânsito-tradução. A própria arte estaria aqui mais associada à poeticidade, enquanto o poético permanece num espaço intermédio e dialógico, entre a acção e o pensamento, entre o sensível e os afectos associados.

O poético-político

Os símiles sinestésico e da *blue note* no poético saramaguiano completam, também, a explicação do que denominei o terceiro espaço, e que se abre na sua narrativa entre o que é esquecido ou silenciado e o discurso hegemónico. É neste espaço intermédio que aparece o acontecimento do poético ontológico na sua literatura, por exemplo através das técnicas da reescrita e pré-escrita. É aqui que também se produz um duplo vínculo entre a capacidade humana de antecipar, recuperar e interpretar uma realidade, e a circunstância de que todos os fenómenos já chegam transformados por significados e expectativas com

as quais foram inicial e inevitavelmente apreendidas.

É neste momento, e na interacção com o Outro, que se estabelece a relação ontológica entre o poético e o político. Esta relação, tal como se exemplifica magistralmente na figura da Blimunda, na sua bondade e responsabilidade éticas, excede qualquer economia que consista só numa mera troca, no lucro, enfim, na ideia da retribuição (Baltrusch, *O memorial*). Na sua literatura, Saramago procura demonstrar de inúmeras formas como as especulações solipsistas sobre a realidade do Outro não fazem sentido, uma vez que tudo o que antecipamos em relação ao Outro parte de uma circunstância em que já estamos constituídos por aquilo que apreendemos. Um exemplo seria o momento em MdC, em que Blimunda comunica empaticamente com a mãe, Sebastiana Maria de Jesus, que chama a atenção da filha para Baltasar que está ao seu lado.

Há em Saramago uma constante preocupação para desactivar os solipsismos metodológico e ético. A quadrindade terrestre e a passarola são as metáforas que questionam a ideia de não haver nada exterior à nossa experiência pessoal e que seria impossível conseguirmos estabelecer uma relação directa entre o eu e o Outro. A reescrita e pré-escrita da história também refutam o cepticismo de um solipsismo do momento presente. Esta preocupação anti-solipsista da obra saramaguiana pode ser relacionada com o poético-ontológico. Também poderia ajudar a explicar o que levou Saramago a desviar-se da ortodoxia da teoria política marxista na sua dependência do critério económico. A melhor forma de o explicar encontra-se, novamente, na teoria fenomenológica de Merleau-Ponty:

O materialismo histórico não é uma causalidade exclusiva da economia. Seríamos tentados a dizer que ele não faz a história e as maneiras de pensar repousarem na produção e na maneira de trabalhar, mas mais geralmente na maneira de existir e de coexistir, nas relações inter-humanas. Ele não reduz a história das idéias à história econômica, mas as recoloca na história única que ambas exprimem, a história da existência social. O solipsismo enquanto doutrina filosófica não é um efeito da propriedade privada, mas na instituição econômica e na concepção do mundo projeta-se uma mesma preferência existencial de isolamento e desconfiança (*Fenomenologia* 634).

Porém, a perspectiva da filosofia fenomenológica tem de ser ampliada para podermos descrever melhor a complexa relação ontológica e ôntica entre o poético e o político em José Saramago. Não seria suficiente com “rigorosamente pôr em palavras aquilo que, em geral, não se formula por meio delas, aquilo que às vezes é considerado inexprimível” (Merleau-Ponty, *Oeuvres* 23), ou de simplesmente constatar que “a poesia [...] é uma modulação da existência” (Merleau-Ponty, *Fenomenologia* 209). Convém acrescentar o que em Saramago é inexorável: a consciência poética sempre nos devolve um mundo alterado. Alterado precisamente por ter sido observado, sentido e vivenciado, e que é nesta condição ontológica que reside o potencial político do poético, porque reescreve, transforma o dado. E uma parte imprescindível desta transformação consiste na

desocultação daquilo que tinha sido silenciado ou deturpado pelo discurso hegemónico.

Neste sentido, a poíesis saramaguiana é sempre já acção poética com um claro carácter onto-sócio-político. Esta acção poética abrange tanto a estética de produção como de recepção, de interpelação ao Outro: “esta é a página, não outra, este o xadrez, e nós os jogadores, eu Ricardo Reis, tu leitor meu” (*O ano da morte* 302). É uma poíesis que não pode ser entendida somente no seu sentido etimológico, como uma acção que cria algo novo. Há uma acção poética que aqui se transforma em acção política através do processo de constante trânsito-tradução (Baltrusch, *Poetics*), o imaginário reescrito e uma construção histórico-política nova, pré-escrita. Neste processo de trânsito-tradução, o poético ontológico se entrecruza com o político no terceiro espaço entre os discursos insurgente e hegemónico. Ao abrir este espaço de percepção, reflexão e afectividade, o discurso poético saramaguiano cria um efeito poético-político que excede a história narrada ou o livro publicado. O público leitor, que é poética e eticamente interpelado, recria o acontecimento poético e a sua função política e, nesta comunicação holística, pode aparecer o que antes era invisível, imperceptível. Assim, o poético-político pode representar um acontecimento em dois sentidos, na própria dinâmica de produção como na de recepção. A sua poeticidade contém o ideal da reescrita subversiva do discurso hegemónico, mas também serve para visibilizar o excluído, o que o discurso dominante quis tornar inexplorável e intraduzível. O poético, propriamente dito, seria o desejo e a acção transformadora, a prática individual e libertadora no seu contexto socio-histórico dos protagonistas saramaguianos.

Esta interpretação do poético-político saramaguiano questiona também as relações institucionalizadas entre arte e vida. No seu *Último caderno de Lanzarote*, Saramago mostrou-se muito cético em relação à própria ideia de literatura: “cada vez menos me interessa falar de literatura, que duvido até que se possa falar de literatura” (*Último caderno* 146). O conceito de literatura estaria esgotado; a sua capacidade de mudar a História e o seu potencial de intervenção política e de libertação individual são postos em causa. Penso que estamos novamente perante uma tentativa do nosso autor de subverter a questão de género textual e discursivo, de nos lançar uma advertência para desconfiarmos das etiquetas e das normas prefabricadas, e de todo o sistema de organização da vida social e cultural que nos pretende constituir como sujeitos adaptados às necessidades sistémicas. Mas o poético-político que surge da obra de Saramago não se quer ver reduzido a uma questão formal, artística, literária. É uma mensagem estética, sim, mas com agenda política e esta acaba por ter uma certa independência do formato escolhido, porque quer criar um sujeito plural (literário e leitor), consciente da sua condição de sujeito, de ser humano com direitos éticos que é preciso reivindicar.

Neste sentido, podemos interpretar o poético-político saramaguiano a partir do conceito do “space of appearance”, que Hannah Arendt cunhou para descrever a necessidade vital de os seres humanos poderem estar presentes num espaço público, juntamente com a sua actualização por Judith Butler no contexto político dos movimentos sociais contemporâneos (*Notes*). Os protagonistas saramaguianos querem

preencher o espaço público com sua presença, reclamam o seu espaço de aparição a partir das suas acções subversiva e insurgentes. As formas institucionalizadas e padrões já não servem como substituição e serão rejeitadas ou, até, negadas. No seu lugar, criam-se espaços afectivos como a quadrindade terrestre ou o grupo da JdP, comunidades que são futuríveis, capazes de promover mudanças e que fazem com que o sujeito único e enunciador do poder do discurso hegemónico (estado, justiça, sociedade, etc.) perca a sua centralidade.

Concluindo, creio que estas considerações sobre o poético-político em Saramago mostram que é preciso visitar a obra já não tanto desde as perspectivas dos estudos literários, mas sobretudo a partir de questões de filosofia e política. Nos textos saramaguianos coloca-se-nos a questão literária em termos poéticos não-líricos (Baltrusch e Lourido), ou seja, como um questionamento do institucionalizado e normativizado. Criam lugares de expressão que possibilitam um “espaço público de aparição” de sujeitos individuais ou de um sujeito plural, habitualmente ocultos, e que promovem atmosferas afectivas ou emocionais, nos quais um poético ontológico e a sua expressão poético-política podem realmente aparecer. Um bom exemplo é o EsJ e o conhecido processo da sua censura que levou ao “autoexílio” de Saramago em Lanzarote. Desde uma perspectiva fenomenológico-existencialista podíamos dizer que a reacção do sistema a este livro, à escolha de Saramago de escrevê-lo ou à acção poético-política que representou a sua publicação em Portugal, não teve nem legitimidade moral nem significou, em termos filosóficos, uma restrição da liberdade do autor. Nas palavras de Merleau-Ponty, o próprio acto da “escolha e a acção nos liberam de nossas âncoras” (*Fenomenologia* 612), e foi isso que aconteceu na vida de Saramago e o que explica também a dinâmica do poético-político na sua obra.

OBRAS CITADAS

- Bakhtin, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. Hucitec, 1992.
- Baltrusch, Burghard. “A nova mensagem do trans-iberismo – Sobre Alguns Aspectos Utópicos e metanarrativos no discurso saramaguiano”. *“O que transforma o mundo é a necessidade e não a utopia” – Estudos sobre utopia e ficção em José Saramago*, edited by Burghard Baltrusch, Frank & Timme, 2014, pp. 53-72.
- Baltrusch, Burghard. “Poetics in Public Space: Towards a Hermeneutic Framing of Ephemeral Poetic Expressions”. *Cosmos and History: The Journal of Natural and Social Philosophy*, vol. 14, no. 3, 2018, pp. 168-195.
- Baltrusch, Burghard. “A sua jangada ainda flutua sobre as águas: revisitando José Saramago dez anos após a sua morte – com Sena e Sartre ao Fundo”. *Santa Barbara Portuguese Studies*, 2nd Ser., vol. 5, 2020, pp. 1-25.
- Baltrusch, Burghard. «“All poetry is political” – Elementos para pensar o poético e o político na actualidade». *Poesia e política na actualidade – Aproximações teóricas e práticas*, ed. por Burghard Baltrusch et al., Afrontamento, 2021, pp. 29-55.
- Baltrusch, Burghard. “O memorial de Blimunda – Reflexões sobre a reinvenção da ética em José Saramago”. *Revista de Estudos Saramaguianos*, no. 15, 2022 [no prelo].

- Baltrusch, Burghard, e Lourido, Isaac. “Sketching Non-lyric Discourses in Contemporary Poetry”. *Non-Lyric Discourses in Contemporary Poetry*, ed. por Burghard Baltrusch e Isaac Lourido, Peter Lang, 2012, pp. 1-11.
- Benjamin, Walter. “Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit”. *Gesammelte Schriften*, vol. VII, ed. por R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser, Suhrkamp, pp. 350-384.
- Butler, Judith. *Notes Toward a Performative Theory of Assembly*. Harvard University Press, 2015.
- Chamberlain, Daniel F. “Oral Poetry Inc. and Offense in Comparative Literary History”. *Non-Lyric Discourse in Contemporary Poetry*, ed. por Burghard Baltrusch e Isaac Lourido, Peter Lang, 2012, pp. 45-58.
- Gómez Aguilera, Fernando (org.). *As palavras de Saramago. Catálogo de reflexões pessoais, literárias e políticas*. Tradução de Rosa Freire d’Aguiar, Bernardo Ajzenberg, Eduardo Brandão, Federico Carotti. Companhia das Letras, 2010.
- Merleau-Ponty, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. Tradução de Carlos Alberto Robeiro de Moura. Martins Fontes, 1999.
- Merleau-Ponty, Maurice. *Oeuvres*. Org. por C. Lefort. Gallimard, 2010.
- Proaño Gómez, Lola. “Artivismo y potencia política. El colectivo fuerza artística de choque comunicativo: cuerpos, memoria y espacio urbano”. *Telondefondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, vol. 13, no. 26, 2017, pp. 48-62.
- Ramalho, Maria Irene. “Todos os nomes: José Saramago e a poesia lírica”. *Estudos em homenagem a Margarida Losa*, ed. por Luísa Amaral e Gualter Cunha, Universidade do Porto, 2006, pp. 377-387.
- Rancière, Jacques, et al., editors. “Ten Theses on Politics”. *Theory and Event*, vol. 5, no. 3, 2001, pp. 3-5.
- Reis, Carlos. *Diálogos com José Saramago*. Caminho, 1998.
- Saramago, José. “Entrevista do jornalista José Carlos Vasconcelos ao escritor José Saramago, sobre a sua vida pessoal, a obra literária, e o momento que se vive em Portugal no Pós-25 de Abril de 1974”, RTP Arquivos, 17/09/1974, arquivos.rtp.pt/conteudos/jose-saramago-4.
- . *O ano da morte de Ricardo Reis*. Caminho, 1984.
- . *Memorial do Convento*. Caminho, 1986.
- . “Verdade e Ilusão Democrática”, 1991, www.josesaramago.org/conferencia/verdade-e-ilusao-democratica.
- . *Ensaio sobre a lucidez*. Caminho, 2004.
- . *A viagem do elefante*. Caminho, 2008.
- . “De como a personagem foi mestre e o autor seu aprendiz” [discurso na entrega do Prémio Nobel de Literatura, Estocolmo, 7 de dezembro de 1998]. <https://tinyurl.com/mw7cktn8>.
- . *Último caderno de Lanzarote. O Diário do Ano do Nobel*. Porto Editora, 2018. Sartre, Jean-Paul. *L’existentialisme est un humanisme*. Les Éditions Nagel, 1970.
- . “Sartre par Sartre”. *Situations IX*, Gallimard, 1972.
- . *O ser e o nada. Ensaio de ontologia fenomenológica*. Trad. e notas de Paulo Perdigão. Editora Vozes, 2011.
- Vattimo, Gianni. *A sociedade transparente*. Tradução de Hossein Shooja e Isabel Santos. Relógio d’Água, 1992.