

Pessoa & Saramago.

Transgressão estética: a heteronímia e o autor-narrador

Miguel Real

CLEPUL – Centro de Literaturas e Culturas Europeias e Lusófonas
da Universidade de Lisboa

Resumo: Neste artigo, pergunta-se e tenta-se responder: O que os une e os distingue, o que os avizinha e os separa, a Pessoa e a Saramago? Um sendo sobretudo poeta e outro sobretudo prosador, o que de comum os vincula à literatura? Vivendo ambos separados por meio século, o que os aproxima e, ao mesmo tempo, os distingue?

Palavras-chave: Fernando Pessoa – José Saramago – heteronímia – autor – narrador.

Fernando Pessoa (1888–1935) e José Saramago (1922–2010) podem ser figurativamente representados como as pontas de uma corda esticada, tensíssima, que foi a literatura portuguesa ao longo do século XX. Entre ambos, o labirinto de uma centena de autores, que constitui a substância da literatura portuguesa neste século. Pessoa, no início da corda, com um projeto literário simultaneamente profano e sagrado, de dimensão sobretudo poética; Saramago, no final, com um projeto social e ateu, sem, porém, olvidar uma dimensão espiritual e, no final da sua vida, humanista. Ambos, com oficinas literárias diferentes (Pessoa: a heteronímia; Saramago: o autor-narrador), interrogam e problematizam os fundamentos religiosos e filosóficos da nossa civilização, propondo uma outra (Pessoa: o Quinto Império; Saramago: o comunismo e, a partir da década de 90, o humanismo, cruzamento da valorização dos direitos humanos e dos direitos ambientais).

Pensamos que o que une estes dois autores consiste numa imensa capacidade literária de Transgressão – ambos superaram o universo das categorias literárias do seu tempo, transgredindo-as, subvertendo-as, criando outras categorias e novos modos de expressão do e no campo literário: a Heteronímia (um poeta que, além da sua poesia em nome próprio, se constitui igualmente como três diferentes, tendo em conta a não existência de arbitrariedade na escolha destes, não se tratando de um mero artifício, um jogo artístico pelo qual o autor buscaria dimensões diferentes da habitual) e o autor-narrador em Saramago, que, fundado na sua conceção de tempo, era, de certo modo, tudo de todas maneiras: épico e lírico, objetivo e subjetivo, realista e maravilhoso, histórico e atual, coletivo e confessional, um autor que se funde com o

narrador, ou, dito de outro modo, talvez mais correto, o narrador é, para Saramago, incorporado no conceito de autor.

Embora firmados em dois projetos literários diferentes, em dois tempos mentais diferentes, quase antagônicos, se não mesmo contraditórios, duas características são comuns a ambos os autores:

1. A total transgressão dos códigos estéticos do seu tempo, balizando um novo vinco na história da literatura.

2. Uma representação absolutamente original da língua, do homem e da sociedade: Pessoa, da crise do sujeito literário e existencial do princípio do século, respondendo com a originalíssima multiplicação da identidade autoral e narrativa; Saramago, da situação crítica do mundo ocidental no final do século, postulando uma escrita que funde o romance com o ensaio, uma escrita que não intenta apenas revelar o mundo, mas sobretudo, usando a sua visão pessoal, problematizá-lo, complexificando o estatuto do narrador, incorporando neste o autor.

Pelo primeiro ponto, efetuam uma rutura com o passado da história da língua e da literatura; pelo segundo, assumem ambos uma nova visão da essência da humanidade do homem representada esteticamente pela literatura.

Como é evidente pela escrita de ambos, Pessoa e Saramago são igualmente dois autores muito diferentes. O primeiro escreve uma obra nublada em sombras (e até em sombras de sombras, como Vicente Guedes, sombra de Bernardo Soares, ou o diálogo crítico de Campos com Caeiro, por sua vez sombras luminosas de Pessoa), em ambiguidades heterorreferenciais que, verdadeiramente, são autorreferenciais, minando o terreno alagadiço e aparentemente esgotado da identidade autoral, penetrando pela floresta (então praticamente virgem) da anfibologia literária, desprezando, ou pelo menos minimizando, a autoria e a identidade autoral únicas, repartindo-se por um jogo tensional, labiríntico e dramático entre os heterónimos, que são Pessoa mas também não são Pessoa, e mesmo quando é Pessoa, o próprio, a escrever reconhece ser apenas tanto a mão de alguém que por ele escreve (“Emissário de um rei desconhecido / Eu cumpro informes instruções de além”; “Não meu, não meu é quanto escrevo / A quem o devo?”) como ser, não o cidadão Fernando Pessoa, mas parte constitutiva de um jogo dramático, uma “comunidade só minha”, criando assim a nova realidade poética do “drama em gente”. Embora mergulhada em sombras e ambiguidades, em penumbras espectrais, em fantasmas literários que são apenas seres de papel, a obra de Pessoa, no final, resulta numa esplêndida luminosidade e originalidade, como nenhuma outra foi criada na civilização ocidental e, presumimos, em todo o mundo.

Ao contrário de Pessoa, Saramago é transparente, tem um registo claro da ideia que intenta escrever e os seus romances possuem uma mensagem ética apresentada como socialmente verdadeira em tempo de pós-verdade. E ainda que a sua escrita se complexifique como uma igreja barroca brasileira, resta, no fundo, uma visão autoral clara, geralmente enunciada de um modo límpido e lapidar nas entrevistas de apresentação dos livros. *Memorial do Convento* e *Ano da morte de Ricardo Reis* são exemplares neste aspeto, a complexidade tortuosa da frase dilui-se na ideia límpida restada na mente do leitor. O primeiro romance reivindica o estatuto de uma épica da mulher e do trabalho (Blimunda e Baltasar) e da criatividade (Bartolomeu de

Gusmão e Domenico Scarlatti); o segundo, uma lição ética contra o indiferentismo moral de Ricardo Reis e, por via deste, contra o próprio Pessoa. Cruzando-se os romances, diários e entrevistas de Saramago, constata-se a existência de uma continuidade e uma coerência entre o que diz e o que publica, entre o que escreve na década de 80 e o que afirma na primeira década do século XXI, em suma, existe uma continuidade e uma identidade autoral mental e estética entre 1974 e 2010. Mas – timbre de grande autor – não se repete, no romance seguinte evidencia uma nova ideia original, nunca anteriormente pensada, de *Levantado do chão* e *Jangada de pedra* a *A caverna* e *As intermitências da morte*. Do mesmo modo, as denúncias políticas e sociais, embora mudem de destinatário consoante as zonas geográficas (Portugal, Europa, Chiapas/México, Amazónia, Argentina, Sarahoui, Palestina/Israel...), a finalidade é sempre idêntica, combater a exploração económica e a injustiça das desigualdades sociais.

Porém, a claridade autoral de Saramago é posta em causa pelo próprio quando, em 1998, no discurso perante a Academia Sueca, “De como a personagem foi mestre e o autor seu aprendiz” (*Personagem* s.d.), dá a entender que as suas personagens mais importantes não só não tinham sido criadas arbitrariamente como não eram independentes do autor, pelo contrário, eram-lhe, à semelhança dos heterónimos de Pessoa, constitutivas, orgânicas, vitais, intrínsecas à sua formação e à sua visão do mundo. Retratou-se retratando-as, narrou-se narrando-as, realizou-se como escritor realizando-as, foram elas, criando-as, estabelecendo o seu destino narrativo, que ensinaram Saramago, por um lado a escrever romances e, por outro, a revelarem e a concretizarem a sua visão do mundo. Ficção de ficção ao modo de Pessoa? Não, apenas consciência de que, afinal, a unidade e a identidade autorais de Saramago eram tecidas da multiplicidade de vidas alheias figuradas como personagens: analogicamente, as personagens funcionam na arte poética de Saramago como os heterónimos na de Pessoa. Traçava assim a rota da sua vida: criar personagens literárias provindas do seu íntimo, como se elas revelassem, cada uma e todas, mesmo aquelas que considerava negativas, a sua visão do mundo.

Como diz Saramago a Carlos Reis, “No caso dos romances [diferentemente das crónicas], nenhuma personagem minha é inspirada por pessoas reais” (Reis 131). Neste sentido, mais do que inspiradas em pessoas reais, como “títeres” da mente do autor e das conveniências do narrador, ajustadas a esquemas narrativos formatados, as personagens transformaram-se em autênticos “mestres”: criando-as, com elas aprendia, desvendando-as e desenvolvendo-as nelas extravasava e unificava o seu pensamento (sem nunca o subordinar a propaganda política) e, como autor que também era cidadão, projetava o seu entendimento da sociedade e do mundo. Tal como os heterónimos de Pessoa, as personagens de Saramago são-lhe constitutivas, e eram, segundo as suas palavras, os seus “verdadeiros mestres”, porque nelas, na sua multiplicidade e diversidade, na sua superficialidade e profundidade, no seu contraste e na sua unidade, se espelhava a si próprio um homem e cidadão que atravessou o século XX, assim atingindo a natureza universal do homem. Não se tratava de seres independentes do autor ou de tipos sociais, mas de realizações literárias do autor. Eram simultaneamente o símbolo e a alegoria do seu pensamento.

Pessoa necessitou de se multiplicar, Saramago, como autor, necessitou igualmente de se multiplicar sem que criasse outras figuras autónomas (a heteronímia pessoana), foi-lhe suficiente o ato operativo, quase demiúrgico, da criação das personagens, vistas, não como inventados seres de papel, mas como seres com um fundo real (mesmo as negativas) na mente do autor, frutos da sua formação e vivência, ou, como ele sintetiza, da sua “intimidade” (Gómez Aguilera 102). Dito de outro modo, Saramago, incorporando as personagens, desenvolvendo-as física, psicológica, social e mentalmente, vai reconhecendo-as, não como imagens de si, não como títeres narrativos, mas como partes integrantes do seu eu, da sua visão do mundo, concorrentes para sua formação. Daí o título do discurso: “De como a personagem foi mestre e o autor seu aprendiz”.

Como autor uno e múltiplo, Saramago confessa ser “o eco das vozes conjuntas das minhas personagens”, e acrescenta não ter “mais voz que a voz que elas tiveram”, ao contrário de Pessoa, que, encenando o “drama-em-gente” da sua heteronímia, guardou para si, ortónimo, uma longa obra poética, mítica (*Mensagem*) e esotérica (*Poemas esotéricos*). Por isso, ainda que múltiplo como múltiplas são as personagens, Saramago é uno, e Pessoa, ainda que uno, é sobretudo múltiplo, isto é, plural.

Constituem os dois autores duas ontologias ficcionais, a de Saramago centrada na unidade, no Ser; a de Pessoa numa pluralidade sem centro.

Assim, se Pessoa é indubitavelmente o original criador dos heterónimos, cuja rede de relações estéticas e semânticas o ultrapassam e condicionam a interpretação que hoje fazemos do autor; melhor: mais do que uma rede, um autêntico labirinto de visões do mundo, que, cruzadas, nos dão a mentalidade social do princípio do século XX e um retrato temporal da humanidade do homem, em Saramago inverte-se o processo heteronómico, são as personagens que criam esteticamente o autor, isto é, revelam a visão do mundo una e plural do autor José Saramago.

Com efeito, se a obra e a espiritualidade em Pessoa são determinadas por “seres superiores” (ele o diz por mil vezes, a última na carta sobre os heterónimos a Adolfo Casais Monteiro), as de Saramago, filosoficamente materialista, nascem do que ele designa por sua “intimidade”, não separada da “realidade”, isto é, da sua formação cultural e vivência existencial, de que as personagens são expressão, e donde lhe provém um “olhar irónico” (cf. folha autógrafa datilografada em Gómez Aguilera 102).

O “olhar irónico” que Saramago diz querer revelar nos seus romances não é o mesmo “olhar irónico” de Pessoa no ato de criação dos heterónimos e das obras respetivas? Ou, segundo Maria Paula Lago, até do próprio escritor que se vê escrevendo” (13): “registo de grande liberdade”, “grande diversidade de registos” e “diversos graus de conhecimento”, “personagens comentadoras” (13) caracterizam e sintetizam o autor-narrador de José Saramago, isto é, um autor que incorpora na sua “intimidade” e no seu “olhar irónico” tanto o narrador como as personagens, ou, em síntese, escreve livros “que levam uma pessoa dentro” – essa pessoa é o autor.

Como afirma Maria Lúcia Dal Farra sobre a obra de Pessoa, o conjunto dos «quatro textos formados pelos heterónimos e ortónimo [...] perfazem como quatro leituras diferentes de um só e mesmo problema: a polipartição do homem moderno [dotado de uma identidade não fixa, mas “dispersiva”]» (10). Mais:

E é interessante que a justificação “psicológica” dada por Fernando Pessoa para a diferenciação interior da sua obra esteja sob o signo da modernidade: o da “dispersão” [...]. De uma maneira geral, a *Mensagem* do ortónimo revela, através de uma ironia abafada amarguradamente, uma dicotomia nacionalista entre o ontem e o hoje português, entre o que foi e o que fatalmente é. Em Caeiro, a proposta de uma visão «referencial» que pretende destituir o objeto estético de qualquer revestimento cultural, aponta a insatisfação perante as poéticas tradicionais. Em Campos, a distância entre o “eu” civilizado e o “eu” emocional mostra o embate entre o homem moderno e a tecnificação. Em Reis, o altruísmo resultante do choque entre a “moral” cristã e a pagã indicia a oscilação ética do século XX (10-11).

Acrescentaríamos a este texto luminoso de Dal Farra que a poética de Caeiro renega e destrói todas as filosofias iluministas e positivistas provindas do século anterior. Pedro Martín Lago, em *Poética y metafísica em Fernando Pessoa*, considera que as personagens heteronómicas de Pessoa são “representantes individualizadas de diferentes soluções de um problema filosófico” relativo ao conhecimento da realidade (82): Caeiro, a apologia da sensibilidade *tout court*; Campos, a apologia do Progresso, pensado igualmente como motor de um tempo de decadência; Reis, um regresso ao ceticismo clássico; Mora um combate contra o domínio do cristianismo católico e um elogio do neopaganismo; Baldaia, uma exploração do esoterismo, inclusive da astrologia clássica. Neste sentido, o conjunto dos heterónimos sintetizaria uma reação do eu de Pessoa ao todo ou às perspetivas mais importantes da filosofia da passagem do século XIX para o XX. Assim, conclui Pedro Martín Lago, “o grande mérito de Fernando Pessoa consiste precisamente em ter passado do universo poético para o universo da metafísica, dramatizando os seus problemas existenciais na produção heteronímica” (85).

A obra de Pessoa assume-se tanto como final de um processo literário, enquanto resultado de um passado, como a sua presente continuidade explosiva, a sua rutura, o seu momento final, seja em *Orpheu* (Antero de Quental, António Nobre, Teixeira de Pascoaes, o simbolismo, Cesário Verde, Camilo Pessanha), que, enfim, desembocaria, como plenitude poética, no interseccionismo e no sensacionismo de Pessoa e Mário de Sá-Carneiro; seja em *Mensagem*, este como final de um processo histórico português, anúncio de um Império espiritual a fazer-se, iniciado no “Antemanhã” de Viriato, prosseguido nos Descobrimientos pela galeria de “heróis” à Carlyle (Carlyle, 1956), visionado por Bandarra, teorizado por padre António Vieira e cumprido, enquanto revelação futurística, por Fernando Pessoa. Entre a penumbra das sombras levantada pelos heróis, a claridade da luz de *Mensagem* é manifesta.

Do mesmo modo, Saramago, minimizando, senão mesmo desprezando, o neorealismo como fundo literário da sua intervenção pós-25 de Abril (leia-se *O Ano de 1993*, 1975, *Manual de pintura e caligrafia*, 1977, e *Objeto quase*, 1978), subverte igualmente o realismo tradicional, de origem queirosiana, com *Levantado do chão*, 1980, e *Memorial do Convento*, 1982, ostentando um “estilo” totalmente novo, causando estranheza e espanto, semelhantes, aliás, aos que Pessoa causara em 1913 e 1915 com

a revelação dos três heterónimos entre os seus amigos (Sá-Carneiro 145 – 164). Saramago referiu-se ao seu realismo, em diversas ocasiões, como um “realismo de portas abertas”, ou seja, tudo nele estilisticamente cabe: o épico e o lírico, o fantástico e o mítico, a história e a atualidade, o maravilhoso e a reflexão ensaística, acusando, portanto, o antigo realismo (em que certamente, como continuidade, incluiria o neorealismo) de se encontrar encarcerado no interior de uma estética limitada, não representativa da complexidade da sociedade.

Entre vários epítetos classificativos, Saramago foi acusado de a sua escrita ser barroca, o barroco como algo de literariamente negativo, o barroco como complexidade sintática e morfológica escusada num tempo ideológico de simplicidades, quase uma provocação ao leitor, e de ter confundido o estatuto da vírgula com o do ponto. Saramago respondeu que era mesmo barroco (até *Ensaio sobre a cegueira*, exclusive) e que o seu grande inspirador na escrita fora o Padre António Vieira, que flexibilizava sintaticamente a língua ao ponto de, para a engrandecer e sublimar, a distorcer segundo a visão do senso comum. Com efeito, como que Saramago opera um curto-circuito na história da língua e da literatura, unindo a inspiração realista do século XX (*Levantado do chão*) ao estilo barroco vieirino do século XVII e da primeira metade do século XVIII (*Memorial do Convento*) gerando um estilo novo, justamente designado por “saramaguiano” – uma narrativa que, ainda que lida, se destinava a ser “ouvida”, como se o leitor fosse lendo o texto em voz alta:

Todas as características da minha técnica narrativa atual (eu preferiria dizer: do meu estilo) provêm de um princípio básico segundo o qual *o dito* se destina a ser *ouvido*. Quero com isto significar que é como narrador oral que me vejo quando escrevo e que as palavras são por mim escritas tanto para serem lidas como para serem ouvidas. Ora, o narrador oral não usa de pontuação, fala como se estivesse a compor música e usa os mesmos elementos que o músico: sons e pausas, altos e baixos, uns, breves ou longas, outras (*Cadernos de Lanzarote II* 49).

Mas, a falar verdade, não seria Pessoa tão barroco quanto Saramago? Haverá algo de mais excessivo, desmesurado, des-ordenado, anticlassicista, anti-gosto estético criado pelos limites do senso comum, fundado no equilíbrio da ordem e na unidade nascida da multiplicidade de proporções, que a catedral inconclusa e imperfeita da totalidade da obra de Pessoa? Haverá algo de barrocamente mais transgressivo que a heteronímia pessoana e os seus apêndices figurativos como Barão de Teive, António Mora, Bernardo Soares e Raphael Baldaia? Se uma página de *Memorial do Convento* pode ser interpretada como um exemplo luminoso do barroco atual, a totalidade da obra de Pessoa, que deve incluir obrigatoriamente os poemas e a prosa esotéricos, é a concretização mental e escrita de uma *paixão da forma* própria do barroco, que dá sentido à substância do texto. Dificilmente se encontrará no século XX em Portugal outro poeta, no todo da sua obra, mais barroco do que Pessoa.

Pessoa anuncia a vinda para breve (“É a Hora!” – assim termina *Mensagem*) do Quinto Império, Saramago anuncia o mundo novo do comunismo. Ambos são detentores de uma fortíssima espiritualidade, tão forte que alguns elementos dos seus

discursos são indubitavelmente proféticos, Pessoa o diz: em cada página que escreve, indicia a presença de uma transcendência estabelecadora do sentido da existência e da história. Saramago, nos *Cadernos de Lanzarote. Diário – III*, escreve: “há uma evidência que não deve ser esquecida: no que respeita à mentalidade, sou um cristão. Logo, escrevo sobre o que fez de mim a pessoa que sou” (*Cadernos de Lanzarote III* 81). É o que Manuel Frias Martins designa por “espiritualidade clandestina” de Saramago (Martins, 2014) e Marcio Cappelli de “teologia ficcional” (Cappelli, 2019). Neste sentido, Saramago é o escritor ateu que leva mais a sério a religião, buscando uma espiritualidade alternativa que dê sentido transcendente à existência humana individual e à história coletiva. Numa primeira fase (a “fase de formação”, como a designa Horácio Costa (Costa, 1997), desenvolve uma espécie naturalismo, como é retratado em *Terra do pecado* (1947); na década de 60 adere ao marxismo, substância do seu pensamento até à década de 90; no final da vida, Saramago tateia várias hipóteses alternativas ou atualizadoras do marxismo, por exemplo a do conceito ético de bondade: “existindo e atuando de facto, a bondade seria talvez, neste mundo, a mais inquietante de todas as coisas...” (*Cadernos de Lanzarote I* 51-52), a que, no mesmo livro, acresce o poder do “perdão”: “O perdão é humano. E o único lugar da transcendência é, acaso, a mais imanente de todas as coisas: a cabeça do homem” (*Cadernos de Lanzarote I* 137) – bondade e perdão, virtudes cristãs soterradas pelo racionalismo e pelo positivismo dos últimos dois séculos. Finalmente, no discurso perante a Academia Sueca, encontra na Declaração dos Direitos Humanos o elo ético comum que pode não salvar, mas apaziguar a humanidade, a que junta, na instauração da Fundação José Saramago, em 2007, os direitos ambientais. Noutras ocasiões, entre este tateamento de alternativas sólidas ao marxismo “real”, o soviético, Saramago fala da importância de se ser boa pessoa, de cada pessoa procurar a “Bondade”. No marxismo, o conceito ético de bondade não é sobrevalorizado, substituído pelo de solidariedade, que vincula elementos da família, do grupo ou da classe entre si, auxiliando-se mutuamente segundo um forte desejo de igualdade. Bondade seria, para Saramago, em 1999, a expressão do conceito budista de compaixão, uma comoção com o sofrimento físico, psíquico ou social de alguém que lhe é alheio.

A espiritualidade de Saramago e de Pessoa manifesta-se igualmente num espírito de missão e numa visão profética da História. Diz Pessoa/Álvaro de Campos: “A civilização europeia atual está moribunda. Não é o capitalismo, nem a burguesia, nem nenhuma outra dessas fórmulas [sociológicas] vazias que está morrendo, é a civilização atual – a civilização greco-romana e cristã. Já nada a pode salvar” (*Prosa* 82-83). Como em eco, Saramago podia repetir convictamente esta frase de Pessoa. Três dos seus melhores romances, *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, *Ensaio sobre a cegueira* e *Todos os nomes*, são dirigidos contra o coração da Civilização Ocidental: o Deus único da religião cristã, o racionalismo iluminista, fundamento do progresso europeu, e a sociedade industrial e tecnocrática criadora do monstro da burocracia. Com efeito, até à queda do Muro de Berlim (1989) e à implosão da União Soviética (1991), a palavra de Saramago parecia conter o timbre profético de quem conhece e domina o determinismo da História. A partir da década de 90, continuando a militar no Partido Comunista Português e a denunciar a exploração económica e a pobreza dos povos, afasta-se da política geral dos partidos comunistas (Cuba, o Partido Comunista

Português). Ele o diz a João Céu e Silva: “O meu Partido tem as suas ideias e eu tenho as ideias do meu Partido, mas não necessariamente da mesma maneira” (Silva 129). Ao contrário de Fernando Pessoa que quanto mais envelhece mais fortalece a sua veia profética (o cristianismo gnóstico, o sebastianismo racional), terminando a vida pública com a publicação de *Mensagem*, o profetismo de Saramago claudica na década de 90 e quase desaparece na primeira década do século XXI, procurando uma nova visão do mundo que a substitua, chegando a intitular-se, em 2004, provocatoriamente, “comunista libertário”. “Comunismo libertário”, “comunismo anarquista” – indiciam um Saramago a despir-se da teoria que lhe alimentara as crónicas políticas de *Os apontamentos*, 1975, emergindo deste modo uma espiritualidade ambígua, cruzada de uma terminologia humanista.

Ao longo da década de 20 e até ao ano da sua morte, Pessoa tornou-se uma ilha mental, individual e singular, mas iluminada e clarividente, porém tão vasta quanto o céu que nela se refletia; após a década de 60, divulgada a sua obra, tornou-se um continente literário. Saramago, depois de 40 anos à procura da expressão correta da sua vocação literária, tornou-se, ao longo das décadas de 80 e 90, um continente literário, e assim permaneceu até à sua morte. Pessoa precisou de morrer para se tornar no que sempre fora desde 1915 (ano de *Orphen*), quando publicava para 30 ou 50 leitores, Saramago conheceu a glória e o triunfo em vida – existencialmente, duas diferentes vidas literárias, as mesmas consequências e o mesmo resultado. Fernando Pessoa, sempre iconoclasta e anti-institucional (contra Afonso Costa, contra os republicanos, contra Salazar, mas sempre ansiando por um “herói” – Sidónio Pais – que “corrigisse a história de Portugal), dificilmente apreciaria a escrita de José Saramago, e este, igualmente iconoclasta, mas muito institucional, com empenho político sobre o Estado, certamente que não privaria com Pessoa. Para Saramago, tanto quanto interpretamos um texto seu sobre Pessoa posterior a *O ano da morte de Ricardo Reis*, a obra de Pessoa, como veremos, seria a perfeita representação da imagem de um labirinto em forma de existência humana.

Saramago teve oportunidade de escrever sobre Pessoa. Com efeito, *O ano da morte de Ricardo Reis*, de 1984, constitui o grande embate literário-ideológico de Saramago com Pessoa. É um Saramago marxista, otimista quanto ao futuro igualitário que a história revelaria, defrontando-se com um Pessoa/Reis cético, estoico, crente numa razão clássica, que captaria ou refletiria do real os equilíbrios duradouros da natureza e da humanidade, defensor de que a sabedoria consistiria na apreciação do espetáculo do mundo, roçando uma indiferença social que é exigido ao narcisismo como um primeiro grau de crueldade face aos outros. Mas esta ideia – a principal do romance – esconde outra, que Saramago registará um ano depois, em 1985: a do Labirinto como figuração da vida e da obra de Pessoa. De facto, Ricardo Reis furta da biblioteca do navio que o trouxera a Lisboa um livro de Herberto Quain, *The God of Labyrinth*. Tanto o nome do autor quanto o título do livro são retirados por Saramago de *Ficções*, de Jorge Luis Borges e indicia o que verdadeiramente Saramago pensa de Pessoa, não de Ricardo Reis, sobre o qual só pretende demonstrar que o seu ceticismo conduz a um indiferentismo cruel. No do final romance, Reis e Pessoa, como personagens, estão a morrer e caminham os dois em direção ao jazigo da avó Dionísia, onde os seus corpos serão definitivamente acolhidos. Com eles, segue o livro “O Deus

do Labirinto”, que não mais verá a luz do sol. É a palavra “labirinto” que nos dá conta do que verdadeiramente Saramago pensa de Pessoa.

Em 1985, um ano após a publicação do romance, Saramago escreve o texto “Da impossibilidade deste retrato” (publicado em primeira versão em AA. VV., *Um rosto para Fernando Pessoa*, livro que compendia obras de 35 artistas portugueses contemporâneos que intentaram retratar a figura de Pessoa. Finalmente, reeditado em 2008, como “Apresentação” do livro de Hermenegildo Sábat, *Anónimo transparente. Uma interpretação gráfica de Fernando Pessoa*, baseado em textos de Bernardo Soares. Neste breve texto, ao todo quatro páginas, Saramago aplica à figura de Pessoa a ideia principal presente em *Manual de pintura e caligrafia* (1977), isto é, da impossibilidade de se retratar o verdadeiro rosto de um homem. O narrador, pintor, cria dois retratos do banqueiro que lhe encomendara o quadro, o retrato físico, por assim dizer, normal segundo o senso comum, e um segundo retrato, que lhe captaria a verdadeira personalidade, uma mancha preta na tela. Ora, como captar a verdadeira personalidade de Pessoa, ele que, além de ser um, era três heterónimos e mais outras dezenas personalidades literárias? No texto, Saramago, depois de expor as inúmeras personalidades de Pessoa (*Um Rosto* 51-52), pergunta: Caso fosse Pessoa a fazer o seu autorretrato, como o desenharia e pintaria? Saramago demora a responder, intercala na figuração de Pessoa as “dez mil” que já se fizeram sobre Camões, tonando verdadeiramente invisível a sua essência figurativa, a não ser “uma pálpebra caída, uma barba, uma coroa de louros” (*Um Rosto* 52). Neste sentido, “é fácil de ver que Fernando Pessoa também vai a caminho da invisibilidade” (*Um Rosto* 52), e, tendo em contra a heteronímia, “já voluntariamente confundido nas criaturas que produziu, entrará no negro absoluto [certamente alusão à mancha negra de *Manual*...] em muito menos tempo” (*Um Rosto* 52) que Camões (*Um Rosto* 52). Quem o quiser pintar como o fará? Segundo uma pose “reverente” ou “irreverente”? Tanto faz, já que será apenas uma pose que “vai juntar-se à dez mil representações que o precederam” (*Um Rosto* 52), cada uma e todas contribuindo para aproximar Pessoa da “invisibilidade, daquele negro absoluto que não refletirá nenhuma luz” (*Um Rosto* 53-54). E Saramago, sempre com um olhar inclinado para a questão social, conclui: “entre a reverência e a irreverência, num ponto indeterminável, estará talvez o homem que Fernando Pessoa foi. Talvez, porque também é isso não é certo” (*Um Rosto* 52).

O que significa a expressão “negro absoluto” aplicada ao retrato de Fernando Pessoa? Significa a impossibilidade do conhecimento cabal da sua personalidade (e da sua obra) devido à multiplicidade de instâncias figurativas que Pessoa, inclusive, segundo ele próprio, a dos “seres superiores” a que obedece a sua vida e obra. Assim, sendo Pessoa plural, uno e múltiplo, qualquer retrato seu ficaria incompleto, a sua figura ficaria amputada, sobretudo desse traço enigmático, mesmo misterioso, que foi a criação dos heterónimos. Da vida, disse Saramago: “Labirinto sem portas. Ora aí está uma excelente definição da vida” (*Intermitências* 205). E três anos depois: “como já deveríamos saber, a representação mais exata, mais precisa, da alma humana é o labirinto. Com ela tudo é possível” (*Elefante* 239). Em síntese, a vida é um labirinto, nunca uma linha reta, e, acrescentamos nós, o mais perfeito retrato do conjunto de vida e obra de Fernando Pessoa é a imagem de um labirinto, certamente com muitas entradas, mas nenhuma “porta” de saída. Álvaro de Campos, em “Notas para a

recordação do meu mestre Caeiro”, assim retrata o seu criador: um novelo com a ponta virada para dentro. Tanto em vida como na obra, Pessoa teria sido, para Saramago, o autor que mais perfeitamente exprimiu a imagem do labirinto que é a própria vida, cuja representação final é uma mancha de “negro absoluto”, que, não refletindo “luz nenhuma”, criou uma luz outra, poética, espectral, que não se deixa analisar: um labirinto escuro de cuja totalidade nasceria a luz poética mais brilhante que o século XX originou.

Fernando Pessoa é um dos poetas portugueses que mais desenvolvem uma poesia espiritual, religiosa, “cristica” ou cristã, mas não católica, igreja que considera uma perversão da mensagem de Jesus Cristo, uma instituição que teria cominado uma duradoura aliança com o poder de Estado para dominar cultural e mentalmente os povos. Saramago é ateu, ele o diz por mil vezes, mas também, como vimos, reclama que a sua formação é cristã e, portanto, possui uma mentalidade religiosa que transporta para os seus livros, contestando-a, sobretudo em *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, *In nomine Dei* e *Caim*. A partir de pontos de vista diferentes, Pessoa motivado pelo desejo de mais religião, Saramago pelo desejo de negação, e até anulação, de qualquer tipo de religião institucional, aproximam-se na contestação ao catolicismo, e, se Pessoa é animado por uma espiritualidade do sagrado, Saramago é-o por uma “espiritualidade atea”, promotora de uma “teologia ficcional” (expressões de Marcio Cappelli) ou por uma “espiritualidade clandestina” (expressão de Manuel Frias Martins).

Se não é necessário provar a espiritualidade em Pessoa, como toda a sua abundante poesia esotérica o prova, a de Saramago necessita de algumas observações. Com efeito, após a morte do autor, tem-se procedido, ao nível da hermenêutica da sua obra, a uma recuperação da sua “espiritualidade” e a contestação da qualidade grosseira do seu ateísmo. O primeiro passo deu-o Manuel Frias Martins, em 2014, com a publicação de *A espiritualidade clandestina de Saramago*, recentemente aumentado e saído em segunda edição. O segundo deu-o Marcio Cappelli, em *A teologia ficcional de José Saramago*, de 2019. Vejamos o primeiro.

Historiograficamente, *A espiritualidade clandestina de Saramago* veio provocar uma pequena revolução na hermenêutica saramaguiana, denunciando de um modo muito fundamentado a identificação da obra do autor com um materialismo e um ateísmo grosseiros, que Saramago nunca teria defendido. Socorrendo-se de vários autores, Manuel Frias Martins demonstra que “a profundidade cognitiva da obra saramaguiana nunca se desliga de uma espécie de celebração da língua portuguesa” (21), fazendo com que o leitor participe sempre “numa festa da inteligência, da imaginação e do conhecimento, mas também no espetáculo de uma fascinante fertilidade da linguagem” (21). Neste sentido, Manuel Frias Martins defende que, tal como não existe em Saramago um materialismo rude, não existe também um ateísmo descarnado. Pelo contrário o seu ateísmo, não deixando de o ser, é reflexivo, problemático, complexo, buscando espiritualmente – no interior da literatura – uma alternativa civilizacional ao domínio absoluto da religião cristã na Europa, isto é, procurando uma outra espiritualidade ou uma nova visão do mundo, propulsora de um novo fôlego para a literatura.

Manuel Frias Martins desenvolve o seu conceito de espiritualidade como “estado poético do espírito” (61), unindo-o ao seu conceito de “matéria negra”:

um estado de possibilidade criativa, ou um nada germinal de representação (literária) cuja força é potência reveladora de motivações espirituais, sobretudo as mais recônditas, ou um signo zero da experiência de algo que aguarda o momento singular para a sua revelação espiritual ou, finalmente, a matéria negra cujo rosto (designadamente o rosto espiritual) se dá a ver de cada vez que se opera uma troca simbólica ou material com o Outro” (61-62).

E, muito importante, esclarece:

a noção de estado poético do espírito abre uma via de manifestação da poesia como algo que se liga menos a um modo exclusivo de expressão artística e mais a um modo imediato de apreender a realidade na sua constância e simultânea impermanência, bem como uma forma bela de existência das coisas, ou uma busca de beleza, de toda e qualquer beleza, onde quer que ela se manifeste ou se dê a ver (62).

A seguir apresenta a tese da “espiritualidade enquanto ser para o outro como para si mesmo” (75), desenvolvendo a “ética da compaixão” (78-81), presente na obra de Saramago.

Pensamos que com este livro fica clara a existência de uma “espiritualidade” na obra de Saramago, conceito que tanto subsume e ultrapassa as inúmeras teses académicas sobre o “maravilhoso”, o “fantástico”, o “lirismo”, a “religião” na obra de José Saramago, quanto nega determinadamente a figuração de Saramago como “uma espécie de patrono dos Ateus Unidos” (Martins 189).

Em 2019, foi lançado em Portugal o livro de Marcio Cappelli *A teologia ficcional de José Saramago. Aproximação entre romance e reflexão teológica*, em que, constatando que “Saramago possui muito do inconformismo dos profetas” (19), confessa que «pretendemos afirmar que, especialmente nos romances em que reescreve episódios bíblicos, o nosso autor toca a teologia de maneira crítico-criativa e elabora, a partir de ferramental teórico, o que chamamos de “teologia ficcional”» (18-19). Neste sentido, a “teologia ficcional” intentaria “enfatizar a substância teológica que há na ficção a partir da força imaginativa que compõe o género romance frente à teologia de carácter conceitual” (110). Ou seja, o autor considera que “o romance como género literário narrativo, aberto, antidogmático, que inclui criticamente os temas da fé, pode ser considerado como portador de uma *ratio theologica* explícita” (163), tendo em conta que – extraliterariamente – não crer em Deus é igualmente uma forma de crer ou uma crença, ou seja, “mesmo obras literárias de autores ateus podem conter autêntica teologia, na medida em que, por meio da criação ficcional [por um forte empenho da imaginação] põem-se no âmbito da cultura cristã, problematizando suas afirmações fundamentais” (163). No capítulo 4, Marcio Cappelli enquadra o ateísmo como um “locus theologicus”. Considera que o “ateísmo do autor [Saramago] e a sua visão

crítica acerca do cristianismo transparecem não só em suas declarações, mas marcam de maneira profunda o seu *corpus* literário” (165-166), desenvolvendo, como resposta à teologia ortodoxa, institucional, uma “teologia ficcional”, isto é, o conteúdo dos seus romances bíblicos.

Atendendo ao conceito de “locus theologicus”, Saramago, ao escrever romances sobre Deus e a Bíblia, tornou-se teólogo, criou uma “teologia saramaguiana”, isto é, um discurso narrativo sustentado numa interpretação de Deus (189), ou uma “teologia ateia” de natureza “ficcional” (189), que, por sua vez, “na busca de ressignificar os Evangelhos, o escritor português despojará o texto sagrado da sua interpretação dogmática [tradicional] e autoritativa. O sarcasmo mistura-se à elaboração simbólica das personagens religiosas numa carnavalização [o conceito literário de “carnaval” de Mikhail Bakhtine] constante [...] (199).

Dos escritores portugueses do século XX, são os dois autores que melhor refletem e sintetizam a cultura portuguesa do seu tempo, refletindo, pela intensidade e profundidade literárias, traços da cultura e da literatura universal, que é como quem diz da representação estética do homem universal. Pessoa estando na origem do modernismo europeu em Portugal (a frase conhecida de Robert Bréchon é absolutamente marcante: o mal “dont souffre Pessoa est de nature culturelle” (Bréchon 89); Saramago transformando e reinventando o realismo – cultivado em Portugal desde há cem anos, esgotado como corrente literária na década de 60 do passado século – através de novas inspirações narrativas, cruzando-o com a narração épica, o lirismo, o fantástico, a reflexão filosófica, o mítico e o maravilhoso, o trágico, jogando com a ironia e o jocoso, o pícaro, ostentando nos seus romances uma nova visão do tempo narrativo: “o tempo é todo um”, isto é, nos seus romances não existem separados e diferentes as três dimensões do tempo, passado, presente e futuro.

Saramago, em 1998, declara a Carlos Reis:

Tentando exprimi-lo de uma maneira gráfica: entendo o tempo como uma grande tela, uma tela imensa, onde os acontecimentos se projetam todos, desde os primeiros até aos de agora mesmo. Nessa tela, tudo está ao lado de tudo, numa espécie de caos, como se o tempo fosse comprimido e além de comprimido, espalmado, sobre essa superfície; e como se os acontecimentos, os factos, as pessoas, tudo isso aparecesse ali não diacronicamente arrumado, mas numa outra “arrumação caótica”, na qual depois seria preciso encontrar um sentido. Isto tem muito que ver com uma ideia (consequência imediata daquela, provavelmente) que é a da não existência de presente. Quer dizer: a única coisa que efetivamente há é o passado e o presente não existe, é qualquer coisa que se joga continuamente, que não pode ser captado, apreendido, que não pode ser detido no seu curso. [...] Foi esta ideia de tempo como uma tela gigantesca (o que a História conta e o que a História não conta), foi isso que meteu na minha cabeça uma espécie de vertigem, de necessidade de captação daquele todo; e a par dessa, uma outra necessidade que é a de compreender como se ligam as coisas todas que não têm (ou que parecem não ter) nada que ver ali:

Auschwitz ao lado de Homero, por exemplo; ou o homem de Neanderthal ao lado da Capela Sistina (Reis 80).

Não se trata da conhecida “corrente de consciência” de Virginia Woolf e James Joyce, mas do ritmo e da combinação labiríntica dos factos da consciência aplicados à História como um todo, superando a mera representação mental e ancorando solidamente na realidade, no caso, na realidade histórica. Nesse sentido, Saramago repetirá por múltiplas vezes a frase de Benedetto Croce de que “toda a história é história contemporânea”, ou seja, toda a interpretação do passado e todo o anúncio ou previsão do futuro são feitos a partir das visões ambíguas e labirínticas do presente. Neste sentido, todos os romances de Saramago são e não são históricos: são históricos porque partem da concepção de que o que se narra é o resultado da evolução do homem e, neste sentido, retratam, em continuidade, uma fatia do tempo; não são históricos porque não intentam representar, segundo postulados oitocentistas, um momento do tempo social. Escreve Saramago (uma citação um pouco longa mas claramente elucidativa do que o autor entende por romance histórico e da ligação constitutiva ao conceito de tempo):

Porque, se é verdade que Alexandre Herculano ou Walter Scott, por exemplo, escreveram romances que sem discussão podemos classificar de históricos, no sentido de que são tentativas de reconstituição de uma época e mentalidade determinadas, sem qualquer intromissão do presente (à exceção da linguagem), onde o autor finge ignorar o seu tempo para colocar-se no momento do Passado que pretende reconstituir, no meu caso tenho de dizer que a situação é diferente. No fundo, um romance histórico é como uma viagem que o autor realiza ao Passado, vai, faz uma fotografia e depois regressa ao Presente, coloca a fotografia diante dele e descreve o que viu e a fotografia mostra. Nenhuma das suas preocupações de hoje interferirá de maneira direta na reconstituição dum tempo passado. [...] *Memorial do Convento* [bem como *História do cervo de Lisboa*] não pertence a este tipo de romance histórico. É uma ficção sobre um dado tempo do passado, mas visto da perspectiva do momento em que o autor se encontra, e com tudo aquilo que o autor é e tem: a sua formação, a sua interpretação do mundo, o modo como ele entende o processo de transformação das sociedades. Tudo isto visto à luz do tempo em que ele vive, e não com a preocupação de iluminar o que os focos do passado já tinham clarificado. Dar ao autor a liberdade de entrar e sair do romance que está a escrever, porque ele, no seu trabalho, é onisciente, não está a realizar uma obra de arqueologia, os anacronismos são intencionais já que a visão pessoal do autor é tão válida e pertinente como a dos personagens que o autor-narrador inventa e situa no tempo escolhido (*A Estátua e a Pedra* 24-25).

Numa palavra: o conceito de tempo, presente em todos os romances de Saramago, torna todos os seus romances históricos segundo a sua visão singular do tempo, mas nenhum é estatuído como romance histórico no sentido tradicional do termo. Dito de outro modo, Saramago tem a conceção de que cada romance que escreve é uma síntese da História, um resultado presente do passado e um elo a ligar aquele ao futuro.

Pessoa e Saramago criam duas obras que abrem dois novos horizontes na nossa visão estética do mundo, rompendo com os cânones académicos estabelecidos para a arte. Não existia, no tempo de Pessoa, teoria literária que acolhesse a sua heteronímia, considerada, inclusivamente pelo próprio, como manifestação de uma psicopatologia: “a origem dos meus heterónimos é o fundo traço de histeria que existe em mim. Não sei se sou simplesmente histórico, se sou mais propriamente um histeroneurasténico”, escreve Pessoa em 1935 na “Carta sobre a Génese dos Heterónimos”, que aqui cito de cor; no início da década de 1980, quando Saramago publica os romances *Levantado do chão* e *Memorial do Convento*, a perplexidade sobre o seu modo de escrever, o seu novo “estilo”, é imensa entre os professores de literatura e os escritores seus colegas. Tratava-se de uma escrita nova, totalmente virgem, inspirada paradoxalmente nos dois registos de escrita mais antitéticos possíveis: a oralidade popular e o estilo barroco, o primeiro assente numa semântica de referentes concretos, os factos, o segundo numa semântica de referentes imagéticos e abstratos, as ideias.

De certo modo, realizava-se o que nunca fora possível pensar no interior das categorias literárias tradicionais: a Heteronímia (um poeta que, além da sua poesia em nome próprio, se constitui igualmente como três diferentes, tendo em conta a não existência de arbitrariedade na escolha destes, não se tratando de um mero artifício, um jogo artístico pelo qual o autor buscaria dimensões diferentes da habitual) e o autor-narrador em Saramago, que, fundado na sua conceção de tempo, era, de certo modo, tudo de todas maneiras: épico e lírico, objetivo e subjetivo, realista e maravilhoso, histórico e atual, coletivo e confessional, um autor que se funde com o narrador, ou, dito de outro modo, talvez mais correto, o narrador é, para Saramago, incorporado no conceito de autor.

Neste sentido, o estatuto da ficção em Saramago levantar-se-ia no seio de ou a partir desta circularidade temporal una como totalidade inconsútil (a narrativa de um livro), criando, como autor, um narrador plural, que, devido justamente à natureza de ausência de limites temporais para a ficção, se torna “tudo de todas as maneiras” – simultaneamente exterior e interior, ausente e participante, majestático e empenhado, individual e coletivo, reflexivo e descritivo, memorialístico e atual, erudito e ligeiro, épico e lírico, evenencial e profético, grave e irónico, psicológico e sociológico. É justamente este tipo revolucionário de autor-narrador que confere singularidade aos seus romances, como a heteronímia confere singularidade à obra poética de Pessoa.

Em José Saramago, o conceito de narrador é, como se sabe, substituído pelo de autor, ou, dito de outro modo, Saramago ressuscita a importância do autor depois de, na década de 60, ter sido considerado morto ou um empecilho pelos estudos científicos da literatura. Daí a necessidade de se acrescentar ao termo narrador o de autor quando falamos dos romances de Saramago.

São estes dois operadores estéticos, perfazendo a singularidade dos seus autores como escritores universais, que estilhaçaram as normas vigentes, subvertendo a tradição literária, transgredindo-a. É justamente o que os une – a capacidade da descoberta e criação de novos vetores estéticos que desobedecem ao pensamento culturalmente dominante, eminentemente lírico, ainda romântico mas também realista e positivista no caso de Pessoa, realista ao modo tradicional, herdado longinquamente de Eça de Queirós e proximamente do neorealismo, no caso de Saramago. A transgressão é realizada através destes dois operadores estéticos totalmente inéditos, recebidos não só como insólitos (estranhos às rotinas e classificações institucionais do campo literário), mas também com estranheza cultural. São eles que constituem o meio por que ambos se elevam à universalidade da literatura.

OBRAS CITADAS

- Gómez Aguilera, Fernando. *A consistência dos sonhos. Cronobiografia*. Caminho, 2008.
- Bréchon, Robert. *Le jeu des hétéronymes: la conscience et le monde*. Separata de *Arquivos do Centro Cultural Português*, vol. XXI, Fundação Calouste Gulbenkian, 1985.
- Cappelli, Marcio. *A teologia ficcional de José Saramago. Aproximação entre romance e reflexão teológica*. Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2019.
- Carlyle, Thomas. *Os Heróis*. Tradução Álvaro Ribeiro. Guimarães Editores, 1956.
- Costa, Horácio. *José Saramago: o período formativo*. Caminho, 1997.
- Dal Farra, Maria Lúcia. *As pessoas de uma incógnita – Estudos sobre Fernando Pessoa e os “inéditos”*. Separata de *Boletim Cultural da Assembleia Distrital de Lisboa*, III série, no. LXXXIII, 1977.
- Lago, Maria Paula. *José Saramago. O autor, o narrador, pressupostos éticos, estéticos e ideológicos*. Universidade de Santiago de Compostela, 2012.
- Martín Lago, Pedro. *Poética y metafísica em Fernando Pessoa*. Universidade de Santiago de Compostela, 1993.
- Martins, Manuel Frias, *A espiritualidade clandestina de José Saramago*. 2.^a ed. Fundação José Saramago, 2020.
- Pessoa, Fernando. *Prosa de Álvaro de Campos*. Edição de Jerónimo Pizarro e Antonio Cardillo. Ática, 2012.
- . *Poemas esotéricos*. Edição de Fernando Cabral Martins e Richard Zenith. Assírio & Alvim, 2014.
- Reis, Carlos. *Diálogos com José Saramago*, Editorial Caminho, 1998.
- Sá-Carneiro, Mário de. *Correspondência com Pessoa*. Vol. I. Edição de Teresa Sobral Cunha. Relógio d'Água, 2003.
- Saramago, José. *Discursos de Estocolmo*. Fundação José Saramago, s.d.
- . *Cadernos de Lanzarote. Diário – III*. Editorial Caminho, 1996.
- . *As intermitências da morte*. Caminho, 2005.
- . *A viagem do elefante*. Editorial Caminho, 2008.
- . “Um Rosto para Fernando Pessoa.” Sábat, Hermenegildo. *Anónimo transparente. Uma interpretação gráfica de Fernando Pessoa*. Baseado em textos de Bernardo Soares. Assírio & Alvim, 2008, pp. 51-55.
- . *A estátua e a pedra*. Fundação José Saramago, 2013.

- . *Cadernos de Lanzarote. Diário – I*. Porto Editora, 2016.
- . *Cadernos de Lanzarote. Diário – 1I*. Porto Editora, 2016.
- Silva, João Céu e. *Uma longa viagem com José Saramago*. Porto Editora, 2009.