

A presença do poético na prosa saramaguiana

Maria Elena Pinheiro Maia*

Resumo



Procuramos aproximar a prosa saramaguiana, apesar de seu caráter histórico, descritivo e narrativo, à poesia, levando em consideração que tudo quanto este narrador expressa é perpassado por sua subjetividade e subjugado ao poder de sua voz soberana, levando-o a transitar nos tênues limites da prosa lírica.

Palavras-chave: Prosa; Poesia; Prosa-lírica.

*Não falta por aí, nunca faltou, quem
afirme que os poetas, verdadeiramente,
não são indispensáveis, e eu pergunto
o que seria de todos nós se não viesse
a poesia ajudar-nos a compreender
quão pouca claridade têm as coisas a
que chamamos claras*

José Saramago

José Saramago foi jornalista,
cronista, crítico literário, crítico político, tradutor

* Professora da Universidade Estadual de São Paulo.

e poeta e hoje, renomado romancista; portanto, sua convivência com a língua, ou melhor, sua dependência dela, já que língua e literatura são inseparáveis, vem de longa data.

A prosa foi sua primeira inclinação. Em 1947, aos 24 anos, escreveu o primeiro romance – *Terra do pecado* – cujo título original seria *Viúva*, obra que não obteve reconhecimento do público, nem da crítica. Entre 1966 e 1973 publicou poesias e crônicas. Em 1975 surge *O ano de 1993*, obra “cujas matrizes se radicam na poesia e cujos desdobramentos se materializam na ficção subsequente” (OLIVEIRA FILHO, 1999, p. 197). A partir daí, optou pela prosa, à qual amalgamou sua experiência poética, tornando-se um narrador que tece poeticamente suas histórias. Saramago afirma, numa entrevista com Carlos Reis, que há mais essencialidade poética nos seus romances do que em suas poesias, pois estas são **fabricadamente** poesias, enquanto nos romances os afloramentos poéticos surgem espontaneamente no próprio fluxo narrativo. E é essa singular habilidade que o transforma num escritor original, cujos romances ocupam um lugar de destaque na literatura.

No decorrer de suas obras e entrevistas, Saramago faz questão de revelar, através de suas reflexões metalingüísticas, seu laborioso processo de construção do texto, sua árdua luta para moldar artisticamente as palavras retiradas da comunicação de todos os dias e recolocá-las em suas produções. Seu desejo de penetrar “milimetricamente” em cada uma delas, sentir-lhes a vibração rítmica e a beleza plástica já está expresso em *Manual de pintura e caligrafia* (1977), seu primeiro romance reconhecido, que Seixo considera o cadinho de elaboração de todas as tendências pré-ficcionistas de Saramago. Para esse artesão da palavra, escrever não é outra tentativa de destruição mas antes a tentativa de reconstruir tudo pelo lado de dentro, medindo e pesando todas as engrenagens, as rodas dentadas, aferindo os eixos milimetricamente, examinando o oscilar silencioso das molas e a vibração rítmica das moléculas no interior dos aços (SARAMAGO, 1991c, p. 651).

Em *O essencial sobre José Saramago*, Seixo enaltece a produção poética de Saramago, não devidamente valorizada pelos críticos e até mesmo pelo próprio autor, que a classificam como tentativa incipiente de expressão artística. Seus poemas só teriam merecido atenção da crítica por constituírem o ponto de partida de sua atividade literária e por anteciparem temas que viriam a ser desenvolvidos posteriormente na sua ficção – opinião com a qual não concorda, pois, segundo ela, a obra poética saramaguiana apresenta coerência orgânica, unidade temática e coesão estrutural e ainda nela estão, como o próprio autor confirma, “os nexos, temas, obsessões que viriam a ser a coluna vertebral, estrutural e invariável de um corpo literário em mudanças” (SARAMAGO, 1991a, p. 5).

Saramago declara, ao reeditar *Os poemas possíveis*, dezesseis anos depois de sua primeira publicação, que, embora nenhum poema tivesse sido retirado, eles foram revistos e emendados, visto que “o romancista de hoje decidiu raspar com unha seca e irônica o poeta de ontem, lacrimal, às vezes” (SARAMAGO, 1991a, p. 6). Outro julgamento não totalmente aceito por Seixo, pois, ainda que ele tenha raspado com unha seca e irônica, apenas o lacrimal foi descartado: a essência poética permaneceu e subjaz a sua prosa com todo vigor. E é ela que sensibiliza seu leitor e o seduz, mesmo quando ele conta uma história arquivada.

Seixo ressalta também a importância de suas crônicas, já que ele assume, diante de seus romances, postura semelhante à do cronista que foi. Suas crônicas revelam sua preocupação com o momento presente, com a concisão do texto, com a qualidade artística e com a marca de sua subjetividade. Na visão de Seixo, quase tudo parece já lá estar:

Não só no que diz respeito à temática: a relação identidade/alteridade; a articulação entre o homem e a terra; o projeto humano e a sua transposição, ou transcendência; a concepção do "homo viator" e a sua incidência temporal; não só também no que diz respeito à constelação de motivos preferenciais que preenchem essa temática: a água, a embarcação, a estrela, o silêncio, a pedra, o rumor - mas também nas atitudes dominantes: cepticismo radical no limite do desengano em fulgurações entretecido por um ilimitado entusiasmo na capacidade de construção humana, no projeto que é o sonho; mas também ainda na frase tensa que não se fecha completamente à irrupção lírica, na mordacidade que não exclui a ternura, na ironia que quase sempre traz a cumplicidade do afago. (SEIXO, 1987, p. 15-16)

A citação acima fez-se necessária pelo seu poder de síntese. Seixo realmente consegue com maestria o objetivo a que se propõe: dizer o essencial sobre José Saramago. E tendo suas palavras como base de sustentação, podemos compreender melhor os eixos temáticos e a poeticidade da prosa saramaguiana. Essa prosa que valoriza a palavra, visando não só o seu conteúdo, mas também a sua construção, que procura fundir a linguagem sintetizada e metafórica da poesia à sua linguagem contínua e fluente, fazendo emergir um ritmo que vai além de sua própria cadência.

Para compreendermos melhor o texto artístico a partir do século XX, é necessário que consideremos prosa e poesia, não como construções isoladas uma da outra sem atração recíproca, pois é impossível assinalar com exclusividade os fenômenos que pertencem a cada uma e estabelecer uma fronteira rígida entre essas duas formas de manifestações artísticas. Se quisermos distingui-las, será melhor ressaltar o que é mais típico e expressivo numa e noutra forma, sem nos esquecermos dos intercâmbios entre elas, em maior ou menor intensidade. É dessa recíproca atração que, como nos confirma Moisés "advém o fato de certos trechos de romance constituírem autênticas clareiras poéticas, não raro contrariando as veleidades objetivistas do prosador." (MOISES, 1984, p. 100), Tentaremos definir, a partir de conceitos elaborados por Bakhtin, por Massaud Moisés e por Octavio Paz, o que achamos imprescindível para classificar o texto artístico como poesia ou como prosa, com a finalidade de detectar o grau de contaminação poética na prosa saramaguiana.

Bakhtin elabora seu conceito de linguagem e língua, tentando definir que lugar a palavra estética ocupa neste espaço, antes mesmo de indagar o que é literatura e qual a distinção entre prosa e poesia. Para compreender realmente sua visão, é necessário termos em mente a concepção dialógica da linguagem, fundamento básico de sua epistemologia; caso contrário, poderíamos correr o risco de reduzir seus conceitos e diminuir seus méritos.

Um dos elementos mais importantes na teoria da linguagem de Bakhtin é a "palavra do outro", já que nossas palavras não são exclusivamente nossas, pois estão sempre impregnadas das contribuições alheias que assimilaram na sua trajetória histórico-social, são respostas explícitas ou implícitas às vozes que nos rodeiam.

A linguagem jamais é única. No íntimo de uma língua virtualmente coexistem e se correlacionam inúmeras linguagens alimentando-se reciprocamente. A linguagem literária cria a sua maneira singular de relacionar-se com o outro e, ao mesmo tempo que se nutre das inúmeras vozes que a cercam, é também uma delas.

A distinção entre poesia e prosa na teoria bakhtiniana não se situa nos elementos intrínsecos da linguagem (polissemia X monossemeia), nem nos temáticos (elevado X vulgar), pois para ele esses conceitos desconhecem a natureza dialógica da linguagem. A questão primordial “é o lugar do outro na linguagem de quem escreve”, isto é, a relação de força entre a perspectiva de quem escreve e a perspectiva do outro.

A linguagem não é neutra, está repleta de intenções de outrem, mas o poeta, ao apropriar-se dela no desejo de construir seu próprio discurso, precisa submetê-la às próprias intenções e acertos, ou seja, “os fios semânticos, os acertos, as associações, as indicações, as alusões, as coincidências, que procedem de cada discurso poético, todos eles servem a uma só linguagem, a uma única perspectiva, e não a contextos sociais plurilíngües” (BAKHTIN, 1988, p. 104). No discurso poético a palavra nasce, portanto, de uma única perspectiva – a do poeta; há uma intenção centralizadora e absoluta: se não houver a soberania de uma única voz, o discurso poético transformar-se-á em prosa. Do mesmo modo que o prosador se transformará em poeta se as diversas vozes de seu discurso perderem o caráter intencional, a sua autonomia. É exatamente refletindo sobre esses dois posicionamentos que podemos situar Saramago. A sua prosa nasce de uma única perspectiva: a sua. E, apesar de permitir que diversas vozes povoem seu discurso, a sua voz é soberana.

Assim sendo, a prosa literária se diferencia da poesia pelo modo como cada uma manipula seus discursos específicos. O prosador apropria-se da linguagem do outro, sem eliminá-la, respeitando sua perspectiva sócio-ideológica, para tentar, inclusive, dizer o que lhe é próprio. Sua linguagem é, assim, marcada por um plurilingüismo social. Portanto, enquanto a prosa romanesca elabora seu discurso fazendo com que surjam e interajam múltiplas vozes, o discurso poético, a fim de atingir unidade verbal absoluta, elimina o discurso citado, deixando claro que a sua intenção é única, mas isso não quer dizer que ele não seja dialógico, pois a linguagem é por natureza dialógica. A poesia é tão social quanto a prosa, apenas não é relativizada pela voz de outrem, a perspectiva do poeta reina absoluta.

Essa distinção, que Bakhtin faz entre poesia e prosa, é tema de um estudo de Cristóvão Tezza (2003, p. 5), que de modo esclarecedor, numa entrevista realizada pelo jornal O Estado de São Paulo, assim a simplifica:

a poesia para Bakhtin não se define por suas formas composicionais, externas ou internas (o que classicamente tem sido a norma), mas pela intensidade centralizadora da linguagem (e as formas externas e internas, aí, são estratégias de centralização). Para isso fazer sentido, é preciso lembrar que Bakhtin vê a linguagem viva não como um sistema abstrato, autônomo e unilateral, mas como um “evento” de que participam pelo menos duas pessoas (mesmo quando falamos sozinhos). Na prosa, toda a força desse evento se desloca para o “outro” (você pode escrever uma narrativa inteira do ponto de vista de um criminoso, e o leitor, mesmo não concordando com nenhuma palavra do narrador, pode amar o livro). Na poesia, os “outros” desaparecem, ou perdem completamente a autonomia - o poeta assina embaixo de cada palavra que diz. Assim, o poeta exige a nossa

adesão completa - é impossível gostar de um poema detestando o que ele nos diz. Estou obviamente simplificando aqui - é claro que há uma gradação enorme entre o máximo de prosa e o máximo de poesia. (TEZZA, 2003, p. 5)

Em *O Evangelho Segundo Jesus Cristo* é a preponderância da voz do narrador que o aproxima do comportamento do eu-lírico da poesia, pois, como já afirmamos, embora lance mão de outras vozes, a única perspectiva possível é a sua. Não queremos dizer que a autoridade do texto saramaguiano esteja apenas decalcada na intencionalidade poética, já que sua ideologia¹ percorre toda sua produção artística. Mas, é o uso da linguagem poética que lhe permite tornar mais sensível aquilo que deseja dizer ao leitor, principalmente neste romance que invade os textos sagrados. As considerações abaixo, de Tezza, levam-nos a entender melhor o uso da intencionalidade poética na prosa saramaguiana.

Em primeiro lugar, podemos perceber que a intencionalidade poética pode, na verdade, invadir qualquer outra linguagem, sempre a serviço de uma centralização ideológica. Pensemos, por exemplo, no discurso religioso - nos sermões, nas profecias, nas cosmogonias, na Bíblia, enfim - em que o locutor, na intenção de dominar o outro pela força da autoridade, lança mão de recursos composicionais poéticos (a exortação, o léxico precioso, a elevação temática, a singularidade sintática, a metáfora, o ritmo, isto é, tudo aquilo que se opõe ao coloquial, ao rasteiro, ao dia-a-dia) para maior eficácia de seu projeto. Pensemos, igualmente, na linguagem filosófica de um Nietzsche, saturada de formas poéticas, ou, no Brasil, de um Euclides da Cunha, com sua linguagem científica contaminada de poesia para, pelo encantamento, conseguir a pronta adesão e a conversão de seu leitor (TEZZA, 1988, p. 59).

Considere-se também que alguns traços típicos do discurso poético acentuam a solidariedade do poeta com a sua própria palavra. O ritmo, por exemplo, reforça a unidade da palavra: através dele a voz do poeta torna-se mais acentuada e singular. A palavra do outro, ao entrar na poesia, terá que ser submissa a seu ritmo, será reacentuada, perdendo sua autonomia original. No discurso romanescos, ao contrário, as diversas linguagens se contrapõem, estabelecendo um confronto dialógico entre elas. A palavra do outro é um constituinte indispensável da prosa romanescas.

A unidade poética reside no estilo, no ritmo, na estrutura fechada, no código homogêneo e embora a prosa possa se utilizar desses elementos, sua unidade resulta da multiplicidade de linguagens sociais, como visões de mundos autônomos. Segundo Bakhtin,

o próprio ritmo dos gêneros poéticos não favorece qualquer estratificação substancial da linguagem. O ritmo, ao criar a participação direta de cada momento do sistema acentual do conjunto (através das unidades rítmicas mais próximas) destrói em estado ainda embrionário aqueles mundos e pessoas virtualmente contidos no discurso: em todo o caso, o ritmo coloca-lhes determinadas barreiras, não lhes permitindo se desenvolver e se materializar; ele fixa e enrijece ainda mais a unidade e o caráter fechado do estilo poético e da linguagem única que é postulada por este estilo. (BAKHTIN, 1988, p. 104)

Portanto, o poeta relaciona-se com o mundo exterior diferentemente do prosador. Sua atitude é contemplativa; sua subjetividade, o objeto de suas indagações. "Assim a poesia tem por objeto o 'eu' (enquanto a prosa o "não-eu", isto é, o mundo exterior), de modo que o 'eu' , que confere o ângulo do qual o artista 'vê' o mundo, se volta

para si próprio” (MOISÉS, 1984, p. 84), já a prosa é a expressão do “não-eu”, direcionando-se por um sentido oposto ao da poesia: a realidade exterior torna-se relevante, valendo a pena desvendá-la. Embora a postura também seja subjetiva, o foco de interesse está além do “eu”, no “não-eu”, no outro. Os elementos exteriores não são mais projeções do “eu”, mas objetos de atenção do artista.

O poeta, segundo Moisés assume duas atitudes diante do mundo: “ser e ver”, ou seja, ele será sujeito e objeto de suas indagações e expressará sua vivência interior por meio de palavras polivalentes, num ritmo próprio. O mundo exterior surge, no poema, interiorizado na medida em que o poeta se vê refletido nele. Em muitas passagens deste evangelho o relacionamento do narrador saramaguiano com o mundo exterior assemelha-se ao do poeta. É visível uma mudança na postura mental do narrador, por exemplo, no trecho transcrito abaixo que focaliza a comunicação não expressa por palavras entre José e Ananias; não porque eles não têm o que dizer, mas porque não sabem dizer aquilo que sentem. O narrador, deixando-se levar pela emoção é capaz de captar essa comunicação indizível. E, ao mesmo tempo que contempla a cena, o narrador vê o mundo exterior solidário a esse momento. E assim, interiorizando a paisagem, expressa sua emoção num ritmo e com imagens bem próximas da poesia.

José segurou-lhe na mão para acalmá-lo, no mesmo momento em que também a mão de Ananias, tateando cega, parecia procurar algo, uma arma para se defender, outra mão para apertar, e foi assim que ficaram os três, um vivo entre dois moribundos, uma vida entre duas mortes, enquanto o tranqüilo céu nocturno ia fazendo rodar as estrelas e os planetas, lá para diante trazendo do outro lado do mundo uma lua branca, refulgente que boiava no espaço e cobria de inocência toda a terra da Galileia (SARAMAGO, 1992, p. 160).

Esta passagem faz-nos lembrar dos últimos versos de “Protopoema”: “Haverá o grande silêncio primordial quando as mãos se juntarem às mãos. / Depois saberei tudo” (SARAMAGO, 1991 b, p. 118). Os silêncios nem sempre são embaraçosos, podem ser “apenas um tempo diferente entre o tempo das palavras”. (...) “uma outra forma de continuar o diálogo” (SARAMAGO, 1991 c, p. 881). A preocupação de Saramago com a comunicação plena, indizível, latente entre os homens e expressa nesse silêncio poético vai, como confirma Seixo “desembocar numa figuração de tipo simbolista que se resolve verbalmente e pelo apontamento da mais pura materialidade da escrita”. (SEIXO, 1987, p. 9),

O conceito de poesia, elaborado por Moisés, vem, assim, ao encontro de nosso objetivo - ressaltar as emanações poéticas da prosa saramaguiana. A poesia é: “A expressão metafórica do “eu”, cujo resultado, o poema, pode ser em verso ou em “prosa”. Como vimos, o verso parece corresponder mais de perto à essência da poesia, graças ao seu jogo rítmico. Mas pode o verso não ter poesia, e esta pode exprimir-se em prosa (MOISÉS, 1984, p. 84).

Quando Moisés diz “o verso parece corresponder mais de perto à essência da poesia, graças ao seu jogo rítmico”, afirma-nos que é mais fácil obter o ritmo através dos versos, seja pela sua descontinuidade sintática, seja por sua ligação inicial com a música ou por sua longa tradição histórica. Mas nada impede que o encontremos na prosa, dependendo da habilidade e cosmovisão do escritor.

Transcrevemos duas passagens, cujo sentido metafórico das palavras faz aflorar um ritmo que atesta o processamento do fenômeno poético na prosa saramaguiana:

A gula é um lobo que come o filho depois de ter devorado o pai, Esse lobo de que falas, já comeu o meu pai, Então só falta que te devore a ti, E tu, na tua vida, foste comido ou devorado, Não apenas comido e devorado, mas vomitado (SARAMAGO, 1992, p. 213). Olharei a tua sombra se não quiseres que te olhe a ti, disse-lhe, e ele respondeu, Quero estar onde a minha sombra estiver, se lá é que estiverem os teus olhos (SARAMAGO, 1992, p. 431).

O ritmo é a alma da poesia e quando lemos Saramago, sentimos o desejo de o fazer em voz alta para melhor sentir a melodia de sua prosa delicada e lúdica, a maneira peculiar com que ele nos impõe o seu ritmo, inclusive rompendo com as regras de pontuação comuns à prosa tradicional, colocando-nos numa atitude de espera, indicando-nos o caminho, dando-nos uma direção. Exemplifiquemos: “Calhou estar o tempo como de rosas acabadas de colher, fresco e perfumado como elas, e as estradas limpas e amenas como se adiante andassem anjos salpicando de orvalho o caminho, para depois varrerem com vassouras de loureiro e murta” (SARAMAGO, 1992, p. 407).

O conceito de ritmo dado por Moisés parece-nos adequado para ajudar a perceber de que modo a poesia invade a prosa saramaguiana. Antes de abordar a função do ritmo, o crítico alerta-nos para a distinção entre cadência e ritmo, já que aquela “participa da formulação do ritmo, mas não o determina: na verdade, o ritmo engloba a cadência, como o todo implica a parte” (MOISÉS, 1984, p. 178).

O ritmo é mais que a alternância das sílabas longas e breves, ou tônicas e átonas. Isso seria função da cadência. A escansão ajuda-nos a marcar esses acidentes versificatórios. O ritmo exige outros aspectos que vão além da marcação mecânica, eles contribuem para a significação do texto, envolvendo o leitor. O ritmo, pela sua natureza, varia conforme o leitor e o momento da leitura. Se atentarmos para o trecho abaixo e deixarmos-nos levar pela sua musicalidade, perceberemos que a seqüência sonora das palavras (reincidência de sons nasais, de encontros vocálicos, de consoantes fricativas) reflete o ritmo lento e dificultoso do andar dos caminheiros pelas terras áridas do deserto de Judéia:

Tínhamos deixado o vale de Isreel. A estrada, ladeando penedias ,vencia custosamente a primeira encosta, depois do que se embrenharia nas montanhas de Samaria, pelo lado do poente, ao longo dos espinhaços áridos por trás dos quais, descaindo para o Jordão e arrastando na direcção do sul a sua rasoira ardente, o deserto de Judeia queimava e requeimava a antiqüíssima cicatriz duma terra que, havendo sido prometida a uns tantos, nunca viria a saber a quem entregar-se (SARAMAGO, 1992, p. 63).

Moisés lembra que a Literatura pertence às artes do tempo e este pressupõe movimento, dinamismo. “O ritmo constitui a sucessão de unidades melódico-emotivo-semânticas, movendo-se na linha do tempo numa continuidade que gera a expectativa na sensibilidade e na inteligência do leitor” (MOISÉS, 1984, p. 180-181). E ao provocar expectativa, engendra em nós uma disposição de ânimo. A sua continuidade alimenta o nosso desejo, intensifica a nossa busca. Tanto é assim que, ao ser interrompido, sentimos um impacto, que gera a queda do nosso envolvimento emocional. “O ritmo não é medida, mas tempo original”, isto é, um tempo que é inerente a nossa condição humana, pois, como nos diz Paz, “quando o ritmo se desdobra diante de nós, algo passa com ele: nós” (PAZ, 1982, p. 69).

Para Paz, o ritmo era um rito que provocava o renascer do mito. O ritmo não é medida vazia, já que nele se apóia a dupla realidade do mito e do rito. O ritmo é visão de mundo, sendo assim, cada sociedade possui um ritmo próprio que dá origem às suas criações. O ritmo “é a manifestação mais simples, permanente e antiga do fato decisivo que nos torna homens: seres temporais, seres mortais e lançados sempre para ‘algo’, para o ‘outro’: a morte, Deus, a amada, nossos semelhantes” (PAZ, 1982, p. 73).

Numa entrevista com Noé Jitrik, ao ser interrogado sobre sua maneira peculiar de escrever, Saramago justifica-se dizendo que se expressa como um músico por meio de sons harmoniosos e seu leitor, inserido neste concerto musical, terá que acompanhá-lo, preenchendo os espaços vazios, contribuindo, com suas projeções interpretativas, para o acabamento da obra. Quando algum leitor lhe diz que é difícil entender sua obra pela ausência de uma pontuação tradicional, ele pede-lhe que leia em voz alta, ou deixe ecoar na sua mente essa fala, obedecendo às pausas breves e longas, representadas pelas vírgulas e pontos finais, porque isto lhe permitirá penetrar no mundo de sons melódiosos e significativos que representam sua obra. Vejamos ainda, mais uma vez, como ele próprio concebe seu estilo:

Regresso a um tema recorrente. Todas as características da minha técnica narrativa actual (eu preferiria dizer: do meu estilo) provêm de um princípio básico segundo o qual todo 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 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. Certas tendências, que reconheço e confirmo (estruturas barrocas, oratória circular, simetria de elementos), suponho que me vêm de uma certa idéia de um discurso oral tomado como música. Pergunto-me mesmo se não haverá mais do que uma simples coincidência entre o carácter inorganizado e fragmentário do discurso falado de hoje e as expressões “mínimas” de certa música contemporânea... (SARAMAGO, 1997, p. 223).

Como pudemos observar na citação acima, o próprio autor se auto-intitula um narrador oral, que valoriza a musicalidade e a poesia da linguagem natural, pois dá a sua fala a entonação necessária para conquistar e prender a atenção de seu ouvinte, e compõe a sua narrativa com todos os recursos da oralidade.

O ritmo musical de sua prosa conduz o seu leitor, como ele nos afirma:

Hacemos el juego de la música, de la entonación, de la suspensión y todo eso y el interlocutor me entiende. Entonces, y esto tiene que ver con el ejercicio muscular del lector, frente a um livro mio el lector sabe lo que le espera, no tiene auxilio ni guía, tiene que poner todo lo que le falta y lo que le falta es todo, porque le falta la entonación, la música de la palabra dicha (SARAMAGO apud JITRIK, 1996, p. 145)².

Saramago impõe um ritmo poético a sua prosa e é necessário que o leitor se envolva para apreender melhor o seu sentido.

E fingindo-se contador de história, elabora artisticamente seu discurso, apropriando-se da frase feita, muitas vezes, modificada, e valorizando os provérbios que representam, com fina sabedoria e economia de palavras, as alegrias e tristezas, as grandezas e mesquinharias da condição humana. “O grande narrador tem sempre

suas raízes no povo, principalmente nas camadas artesanais” (BENJAMIN, 1975, p. 75). Registremos alguns traços dessa oralidade:

bem certo é o que se tem dito, que cada pessoa tem a sua hora, e cada coisa o seu tempo (SARAMAGO, 1992, p. 197).

aqui devemos citar o conhecido refrão, Cabra que berra, bocada que erra, que é outra maneira de dizer o mesmo, Chorar e comer não faz bom viver (SARAMAGO, 1992, p. 241).

aqui se diria, com a rude franqueza da gente simples, que viu reduzir-se-lhe de repente a razão, À hora de comer, sempre o Diabo traz mais um (SARAMAGO, 1991, p. 293).

Ora, quem tem um pássaro na mão, não será tão tolo que o vá deitar a voar, antes lhe faz com os dedos mais segura gaiola (SARAMAGO, 1992, p. 415).

Assim, esse narrador é tanto um representante da vida concreta como representante de sua própria reflexividade. Sua atitude remete-nos às observações de Benjamin a propósito do narrador. Para o crítico, são poucas as pessoas que ainda sabem narrar, que possuem a faculdade de intercambiar experiências e dar conselhos, e Saramago é uma delas. A narrativa saramaguiana confirma o que diz Benjamin: “ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. Assim se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso”. (BENJAMIN,1975, p. 69)

Consideremos ainda que, se nos ativermos à estrutura sintática de um poema para analisá-lo, perderemos a sua essência, atitude esta perfeitamente possível na prosa, pois enquanto na poesia a estrutura sintática é submetida às leis rítmicas e métricas, na prosa ela obedece à ordem lógica do pensamento, tornando-se elemento que garante a eficácia do texto. No entanto, podemos observar que a construção da prosa saramaguiana obedece, muitas vezes, mais à estrutura da poesia do que ao encadeamento lógico da prosa. As palavras são escolhidas e dispostas na frase mais pelo seu lirismo, pela sua sonoridade, pelo colorido e pelo seu poder de sugerir imagens do que pela sua necessidade de dar sentido ao texto. Os trechos abaixo poderiam ter sido expressos numa linguagem mais prosaica, porém não foi esse o caminho escolhido pelo narrador:

[...] também este crepúsculo estava que era uma beleza, com os seus mil fiapos de nuvens esparsos pela amplidão, rosa, nácar, salmão, cereja, são maneiras de falar da terra para que possamos entender-nos, pois estas cores, e todas as outras, não têm, que se saiba, nomes do céu (SARAMAGO, 1992, p. 32).

Maria acompanhou-a até a saída da aldeia, e aí se despediram. Chua, então, já não chorava, mas os seus olhos nunca mais voltarão a estar secos, que esse é o choro que não tem remédio, aquele lume contínuo que queima as lágrimas antes que elas possam surgir e rolar pelas faces (SARAMAGO, 1992, p. 149).

As distinções entre prosa e poesia devem, então, ser consideradas tendo em vista não somente seus aspectos intrínsecos, mas ainda a maneira de “ser e ver” o mundo, pois é isso que difere o poeta do prosador. O comportamento poético é “essencialmente anti-histórico, antidescritivo e antinarrativo” (MOISÉS, 1984, p. 99), comportamento completamente diferente daquele resultante da cosmovisão do prosador. No entanto, procuramos aproximar a prosa saramaguiana, apesar de seu caráter histórico, descritivo e narrativo, da poesia, levando em consideração que tudo que

esse narrador expressa é perpassado por sua subjetividade e subjugado ao poder de sua voz soberana, num ritmo que lhe é peculiar, levando-o a transitar nos tênues limites da prosa lírica.

Ainda para exemplificar o lirismo presente neste romance citemos as passagens nas quais o narrador, pela voz de Jesus, descreve Maria de Magdala, reaproveitando os versículos bíblicos de *Cântico dos Cânticos*, os quais são escritos em linguagem predominantemente poética.

Os teus cabelos são como um rebanho de cabras descendo das vertentes pelas montanhas de Galaad. A mulher sorriu e ficou calada. Depois Jesus disse, Os teus olhos são como as fontes de Hesebon junto à porta de Bat-Rabim (SARAMAGO, 1992, p. 281).³

As curvas dos teus quadris são como jóias, o teu umbigo é uma taça arredondada, cheia de vinho perfumado, o teu ventre é um monte de trigo cercado de lírios, os teus dois seios são como dois filhinhos gémeos de uma gazela (SARAMAGO, 1992, p. 282).⁴

Originalmente, os poemas que compõem o *Cântico dos Cânticos*, assim chamados por ser o mais belo dos cânticos, eram destinados às solenidades nupciais. Essas festas, para os antigos judeus, eram a ocasião propícia para a manifestação de sua fé nos destinos da nação escolhida que era considerada como esposa do Senhor. Viam na união dos jovens nubentes a perpetuação da aliança de Deus com seu povo.

Os cristãos, ampliando o simbolismo do *Cântico*, passaram a interpretá-lo como a demonstração do amor de Cristo à Igreja, considerada como sua esposa. Ressaltemos, ainda, que a Igreja utiliza o *Cântico* para celebrar o amor da Virgem Santíssima por seu filho.

Literalmente, o *Cântico dos Cânticos* possui um sentido claramente erótico, e foi com essa acepção reaproveitado por Saramago para enaltecer a iniciação sexual de Jesus, tornar essa relação carnal uma sublime manifestação de amor verdadeiro. É importante também notar que o *Cântico* prega a fidelidade e Maria de Magdala, após conhecer Jesus, dedica-se de corpo e alma exclusivamente a ele.

As referências à transcendência divina não são mencionadas no romance. O *Cântico* foi transcontextualizado pelo seu potencial poético e pelas suas sugestões eróticas.

O narrador saramaguiano retornará ao *Cântico* em outros momentos de intenso lirismo, como quando Maria de Magdala diz a Jesus: “Respondo-te com as palavras do rei Salomão, o meu amado meteu a mão pela abertura da porta e o meu coração estremeceu” (SARAMAGO, 1992, p. 284),⁵ e, também, quando Jesus deixa Maria de Magdala e se dirige a sua casa em Nazaré: “Confortai-me com uvas passas, fortalecei-me com maçãs, porque desfaleço de amor” (SARAMAGO, 1992, p. 291).⁶

Podemos observar também o encantamento pela palavra poética, principalmente, nas passagens descritivas, pois nesses momentos de afrouxamento da narratividade, Saramago dá vazão a seu eu-lírico cuja visão analógica do universo deixa marcas na construção lingüística. E, segundo Paz, é graças ao ritmo que percebemos essa correspondência universal.

As descrições não são meramente decorativas: elas exercem papel importante na construção da obra; há nelas elementos que anunciam e preparam o surgimento das ações subseqüentes, elas armazenam informações. Tanto as descrições do espaço geográfico-telúrico quanto as do espaço social estão ligadas aos eventos diegéticos;

portanto elas são elementos textuais importantes de que o narrador se vale para tornar os fatos mais verossímeis, provocar o “efeito de real”, segundo Barthes, ou até mesmo inscrevê-los num universo fantástico. As descrições espaço-temporais, como podemos perceber, são projeções culturais e constituem-se com a finalidade de expressar a visão de mundo do narrador, elas participam da construção de sentido do texto. Em *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*, o tempo e os espaços geográficos já são antecipadamente esperados pelo leitor – Belém, Nazaré, a gruta, o deserto e as viagens empreendidas nesta região delimitada.

Hamon considera a descrição um lugar privilegiado onde se organiza (ou se destrói) a legibilidade e a coerência de todo texto narrativo, assegurando a compatibilidade entre o desenrolar das ações, os atributos dos personagens e os condicionamentos do meio. Segundo o crítico:

Dessa forma, a descrição será o lugar onde a narrativa se interrompe, onde se suspende, mas igualmente, o espaço indispensável onde se põe em conserva, onde se armazena a informação, onde se condensa e se redobra, onde personagens e cenário, por uma espécie de ginástica semântica, para retomar a expressão de Valéry, entram em redundância; o cenário confirma, precisa, revela a personagem como feixe de traços significativos simultâneos. [...] Pode-se dizer, então, que por um lado, desempenha o papel de um organizador da narrativa, e, por outro lado – pela redundância que nela introduz –, o papel de sua memória (HAMON, 1976, p. 73-74).

A voz soberana do narrador saramaguiano conduz o leitor, mostrando-lhe por qual perspectiva deve olhar para poder ver e apreciar os acontecimentos que se desenvolvem. No exemplo abaixo, a descrição da aldeia de Nazaré gera um clima tenso e misterioso como presságio dos futuros acontecimentos: Vão chegar aí os grandes calores, os campos pelados, só restolho e segura, Nazaré é uma aldeia parda rodeada de silêncio e solidão nas sufocantes horas do dia, à espera de que venha a noite estrelada para poder ouvir-se o respirar da paisagem oculta pela escuridão e a música que fazem as esferas celestes ao deslizarem umas sobre as outras (SARAMAGO, 1992, p. 43).

Transcrevemos ainda mais um trecho que focaliza a manhã de estranho nevoeiro cujos elementos descritivos participam do “real” criado pelo texto e são de fundamental importância para aumentar a tensão e o temor diante da proximidade do tão esperado encontro de Jesus, Deus e o Diabo.

O nevoeiro abre-se para Jesus passar, mas o mais longe a que os olhos chegam é a ponta dos remos, e a popa, com a sua travessa simples a servir de banco. O resto é um muro, primeiro baço e cinzento, depois, à medida que a barca se aproxima do destino, uma claridade difusa começa a tornar branco e brilhante o nevoeiro, que vibra como se procurasse, sem o conseguir, no silêncio, um som. Numa roda maior de luz, a barca pára, é o centro do mar. Sentado no banco da popa, está Deus (SARAMAGO, 1992, p. 364).

Às vezes, o narrador descreve um espaço físico já conhecido pelo leitor, mas alerta-o de que não tem as características que ele (leitor) espera, pois o termo utilizado adquiriu, neste novo contexto, matizes especiais. Vejamos:

Este deserto de aqui não é uma daquelas largas, longas e conhecidas extensões

de areia que o mesmo nome usam. Este deserto de aqui é mais um mar de secas e duras colinas arenosas, encavaladas uma nas outras, criando um labirinto inextricável de vales, no fundo dos quais mal sobrevivem umas raras plantas que parecem só feitas de espinhos e cerdas, e a que talvez pudessem atrever-se as sólidas gengivas duma cabra, mas que rasgariam, ao primeiro contacto, os beiços sensíveis duma ovelha (SARAMAGO, 1992, p. 260).

Observemos, também, o tom poético com que marca a passagem do tempo através do calendário judaico, associando os meses às estações, ressaltando as particularidades de cada uma.

O tempo foi passando, um lento mês seguindo-se a outro, o de Elul, ardente como uma fornalha, com o vento dos desertos do sul varrendo e queimando os ares, época em que as tâmaras e os figos se tornam em pingos de mel, o de Tishri, quando as primeiras chuvas do outono amaciam a terra e chamam os arados à lavoura para as semeaduras, e foi no mês seguinte, o de Marhesvan, tempo da apanha da azeitona, que finalmente, arrefecendo já os dias, José se resolveu a carpintear um rústico catre, [...] onde Maria, depois de esperar tanto, pôde descansar o pesado e incômodo ventre (SARAMAGO, 1992, p. 44-45).

Esse narrador lírico, muitas vezes, secundariza o uso da metáfora em favor da alegoria, também entendida como uma sucessão ou aglutinação de metáforas. Vejamos:

A manhã subia, expandia-se, e em verdade era uma visão de beleza quase insuportável, duas mãos imensas soltando aos ares e ao voo uma cintilante e imensa ave-do-paraíso, desdobrando em radioso leque a roda de mil olhos da cauda do pavão-real, fazendo cantar perto, simplesmente, um pássaro sem nome (SARAMAGO, 1992, p. 26).

A metáfora literária, por ser conotativa, não aceita paráfrases, ela é o próprio termo, o signo adequado para expressar a imagem desejada, ela é insubstituível. Como nos afirma Moisés (1984, p. 209), “é imediato concluir que a metáfora, ao contrário do que outrora já se predicou e se praticou, é tudo menos adorno estilístico: a matéria literária é substancialmente um tecido de metáforas”.

Da mesma maneira, também, outras imagens poéticas, decorrentes do uso artístico da língua, que a retórica classificou como comparações, símiles, paronomásias, sinestésias e outras manifestações similares, preservam a pluralidade de significados sem quebrar a unidade sintática da frase. Diferentemente da prosa cujas palavras são suscetíveis de serem explicadas por outras, as imagens poéticas não podem ser traduzidas, perdem essa mobilidade, só elas podem dizer o que dizem, são irredutíveis, pois a linguagem deixou de ser um meio para ser um fim. Que palavras poderiam substituir a sensação, a ternura e a delicadeza expressas pelas imagens produzidas nos momentos de enlevo amoroso que remetem a “Maria de Magdala, com os seios escorrendo suor, os cabelos soltos que parecem deitar fumo, a boca tímida, olhos como de água negra” (SARAMAGO, 1992, p. 284), ou quando Jesus “respirava o cheiro doce e morno que lhe subia dos seios” (SARAMAGO, 1992, p. 350)? Utilizando as palavras de Paz (1982, p. 86-87), podemos dizer que essa “prosa se nega a si mesma; as frases não se sucedem obedecendo a uma ordem conceitual ou narrativa, mas, são presididas pelas leis da imagem e do ritmo. Há um fluxo e refluxo de imagens, acentos e pausas, sinal inequívoco da poesia”.

Saramago é um artesão da palavra. Tece com esmero suas metáforas, mas considerando que se trata de prosa, embora repleta de afloramentos poéticos como

procuramos demonstrar, é necessário pensar também no sentido de suas metáforas dentro da totalidade da obra.

Em *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*, Deus é a grande metáfora, o símbolo de toda opressão, a rejeição de todos os dogmas que oprimem o homem. Em contrapartida, temos o Diabo, e um não existe sem o outro - constituem os dois lados da natureza humana (Bem/Mal).

Saramago é um comunista democrático e tem na dialética sua arma mais eficaz de compreensão do mundo. A dialética é, em si, anti-dogmática. Poderíamos perguntar, aliás, se, na obra, não seria também uma outra metáfora o aproveitamento da matéria bíblica para discutir o dogmatismo dos "Partidos Comunistas", já que Deus representa uma estrutura de poder e uma superestrutura de manipulação.

E, embora este singular narrador assuma seu diálogo com o Novo Testamento de um ponto de vista racional e irônico, esmera-se para atingir a docilidade da poesia e a leveza do lúdico. É com razão que Wladimir Krysinski (1999, p. 411) afirma: "*Le romanesque et le sacré se constituent en une totalité cognitive que Saramago reinvente et pousse au paroxysme de la tendresse. Car, somme toute, c'est dans la tendresse du regard et du style que resident l'intelligence et la sagesse ... de ce discours.*"

Abstract

We try to approach José Saramago's prose, in spite of his historical, descriptive and narrative character, to poetry, taking into consideration everything that this narrator expresses through his subjectivity is subjugated to the power of his supreme voice, taking him to the tenuous limits of the lyrical prose.

Keywords: Prose; Poetry; Lyrical prose.

Notas explicativas

¹ Faz-se necessário esclarecer o sentido polêmico da palavra ideologia. Há em princípio, tantas ideologias quantas visões de mundo vinculadas às classes sociais. Ideologia significa "um conjunto de idéias que serve para justificar e explicar a ordem social, as condições de vida do homem e as relações que ele mantém com os outros homens (FLORIN, 1993, p. 28). A ideologia dominante é a da classe dominante que procura ocultar as relações mais profundas, expressando-as de um modo invertido, de acordo com seus interesses. O sentido ideológico que atribuímos ao texto de Saramago tem conotação positiva, ou seja, o objetivo de desnudar, desmascarar as relações e os jogos de interesse ocultos pela ordem dominante. Neste sentido poderíamos pensar no termo: contra-ideologia. Ceres Costa Fernandes (1990, p. 42), na tentativa de escolher um termo menos comprometido e mais adequado aos textos saramaguianos, opta por considerá-los "pedagógicos", evitando, assim, uma palavra que há muito carrega uma conotação fortemente pejorativa.

² Fazemos o jogo da música, da entonação, da suspensão e tudo isso o interlocutor me entende. Então, isto tem a ver com o exercício muscular do leitor, frente a um livro meu o leitor sabe o que o espera, não tem auxílio nem guia, tem que pôr tudo o que lhe falta e o que lhe falta é tudo, por que lhe falta a entonação, a música da palavra dita.

³ Cf. Bíblia Sagrada, Ct. 6,5; 7,5

⁴ Cf. Bíblia Sagrada, Ct 7,3; 4,5

⁵ Cf. Bíblia Sagrada, Ct 5,4.

⁶ Cf. Bíblia Sagrada, Ct. 2,5)

- ⁷ O romanesco e o sagrado se constituem numa totalidade cognitiva que Saramago reinventa e leva ao paroxismo da ternura. Pois, em suma, é na ternura do olhar e do estilo que residem a inteligência e a sabedoria de seu discurso

Referências Bibliográficas

- BAKHTIN, M. O discurso na poesia e o discurso no romance. In: _____. *Questões de literatura e de estética. – A teoria do romance*. Tradução Aurora Fornoni Bernardini et al. São Paulo: Hucitec, 1988.
- BARTHES, R. O discurso da história. In: _____. *O rumor da Língua*. São Paulo: Brasiliense, 1988, p.145-147.
- BENJAMIN, W. O Narrador. In: *OS PENSADORES*. São Paulo: Abril Cultural, 1975. p. 63 – 81. v 48.
- Bíblia Sagrada*. 89. ed. São Paulo: Ave Maria. 1993.
- FERNANDES, R. C. *O narrador do romance: e outras considerações sobre o romance*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1996.
- FIORIN, J. L. *Linguagem e ideologia*. 3. ed. São Paulo: Ática, 1993 (Série Princípios).
- HAMON, P. O que é uma descrição. In: _____. *Categorias da narrativa*. Lisboa: Vega, 1976.
- JITRIK, N. Conversacion en la Habana com José Saramago. *Continente Sul Sur*, Porto Alegre, n. 3, p. 135-161, dez.1996.
- KRYSINSKI, W. Le romanesque et le sacré observations sur *L'Évangile selon Jésus Chris*°. *Colóquio Letras*, Lisboa, n. 151/152, p. 403-411, jan.-jun.1999.
- MOISÉS, M. *A criação literária: poesia*. 9. ed. São Paulo: Cultrix, 1984.
- OLIVEIRA FILHO, O. J. *Carnaval no convento: intertextualidade e paródia em José Saramago*. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1993.
- PAZ, O. *O arco e a lira*. 2. ed. Tradução Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- REIS, C. *Diálogos com José Saramago*. Lisboa: Caminho, 1998.
- SARAMAGO, J. Os Poemas Possíveis. In: _____. *Obras de José Saramago*. Porto: Lello & Irmão. Editores, 1991a. v. 1.
- SARAMAGO, J. Provavelmente alegria. In: _____. *Obras de José Saramago*. Porto: Lello & Irmão. Editores, 1991b. v. 1.
- SARAMAGO, J. Manual de Pintura e Caligrafia. In: _____. *Obras de José Saramago*. Porto Lello & Irmão. Editores, 1991c. v. 2.
- SARAMAGO, J. *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- SEIXO, M. A. *O essencial sobre José Saramago*. Lisboa: Casa da Moeda, 1987.
- TEZZA, C. Discurso poético e discurso romanesco na teoria de Bakhtin. In: FARACO, C.A. e outros. *Uma introdução a Bakhtin*. Curitiba: Hatier, 1988.
- TEZZA, C. Seminário discute fronteira entre poesia e prosa, segundo Bakhtin. *O Estado de São Paulo*, 21 jul. 2003. Caderno 2. p. D-5.