

# Poeta apesar de si mesmo

Maria da Glória Bordini\*

## RESUMO:

Com a análise de *Provavelmente alegria* (1970), procura-se revelar o alcance da poesia de José Saramago, em três formas poéticas principais, a ode, a elegia e o poema de amor, de modo a perceber como se dá sua relação com o leitor e com o trabalho poético.

**Palavras-chave:** Jose Saramago. *Provavelmente alegria*. Ode, elegia e poema de amor. Trabalho poético e relação com o leitor.

José Saramago, ao alcançar sua indubitável consagração como romancista inovador no âmbito da língua portuguesa, tendeu a subestimar sua produção poética anterior, alegando ter transportado com êxito para o romance a poeticidade que, nos poemas, não teria exercido à sua satisfação. Não é que rejeitasse a poesia, tida sempre em alta conta, mas considerava que seu trabalho poético com a linguagem surtia melhores frutos na prosa de ficção:

No fundo, não deixei de ser poeta, mas um poeta que se expressa através da prosa e provavelmente – e está é uma idéia lisonjeira que eu quero ter de mim mesmo – é possível que eu seja hoje mais e melhor poeta do que pude ser quando escrevia poesia. [...] Essa mesma poesia que eu abandonei, formalmente, está presente em toda a minha obra de romancista. Expresso-me poeticamente através da prosa com mais força, talvez com mais segurança e talvez mais poeticamente do que consegui quando oficiava de poeta (SARAMAGO, 2010, p. 234).

O conjunto da obra romanesca do escritor – nascido na aldeia de Azinhaga, com seus extintos olivais, seus campos, rio e homens descalços – testemunha o ímpeto dessa poeticidade que se lineariza como se as linhas jamais chegassem ao fim. Trata-se de uma escrita que se derrama torrencialmente na frase encadeada em outra e mais outra, sem pontuação, e que projeta seres muito humanos, por vezes demasiado humanos, mas capazes de uma singular iluminação do mundo. Em contraponto a essa derrama irrefreável – que tem levado alguns críticos a caracterizar o romance saramaguiano como neobarroco –, a poesia, para o autor, teria o senão de que exige uma escrita de caso pensado, em que a palavra precisa ser escolhida e limada a fim de produzir o efeito desejado. Para Saramago, a poesia é mais cerebral do que a prosa – pelo menos a sua prosa, em que ele vê a poeticidade aflorar sem estudo prévio:

Quando escrevi poesia, tudo aquilo foi pensado; lembro-me de que o poema era muito *fabricado*, no melhor sentido que a palavra tem, ao passo que os afloramentos poéticos nos meus romances *surtem*, não há fabricação poética nos meus romances. A mesma coisa não posso dizer, talvez, da poesia. A poesia é fabricadamente poesia (SARAMAGO, 2010, p. 240).

A crítica, entretanto, não concorda com essa autodepreciação. Negando-se a aceitar a hipótese de que a poesia de Saramago fosse apenas um estágio de preparação para o exercício da prosa, Fernando Martinho, talvez o mais agudo crítico de poesia em Portugal, decide-se a estudá-la enquanto poesia, sem

compará-la aos romances (MARTINHO, 1999, p. 21). Numa revisão de toda a obra poética do autor, constata que nela a tradição se reencena sob a perspectiva da modernidade, apontando o uso pessoalizado que Saramago faz dos processos de intertextualidade em seus poemas. Sua análise identifica dívidas para com a épica e a lírica de Luís de Camões, para com o simbolismo protomoderno de Camilo Pessanha, o decidido modernismo de Fernando Pessoa/Álvaro de Campos, o presencismo de Reinaldo Ferreira, e o neorealismo de António Gedeão. Percebe ainda traços da renovadora Poesia 61, de ares surrealistas e definitivamente enquadrada no melhor “paradigma modernista” de valoração da objetualidade do texto. E acaba por definir a década de 1970, quando Saramago deixa a poesia para dedicar-se à prosa de ficção, como marco de um novo período literário em Portugal, em que a poesia teria perdido sua usual inscrição grupal, para tornar-se mais individualizada e de difícil classificação.

O próprio José Saramago confirma a presença constante dos clássicos portugueses em sua estante de leitura: “Sempre fui uma pessoa muito virada para a leitura dos clássicos. Fiquei com essa marca de formação e nunca me afastei dessa convivência” (SARAMAGO, 2010, p. 192). Seu repertório de autores canônicos, que incluía António Vieira, Francisco Manuel de Melo, Tomás Pinto Brandão, Nicolau Tolentino, Almeida Garrett, Raul Brandão, José Régio, mostra sua preferência por um estilo de escrita mais depurado e comprometido com a interpretação da realidade portuguesa. Não é de surpreender, pois, que sua obra venha impregnada dos ecos da literatura que o precedeu, uma vez que, para ele, nada surge, na esfera criativa, que não tenha antes deitado raízes no solo da história:

Tudo aquilo que fazemos é feito com aquilo que os outros fizeram. Não é feito exclusivamente com aquilo que os outros fizeram, mas, se os outros não o tivessem feito, aquilo que nós estamos a fazer sê-lo-ia de outra maneira. E não é só na poesia que acontece isso, é no romance, é no que quer que seja. Qualquer arte, qualquer expressão artística (e também a expressão literária) tem um passado e não podemos separar-nos dele, de maneira nenhuma (SARAMAGO, 2010, p. 248).

Assim vinculado à história literária de seu país, Saramago situa o início de sua criatividade poética em 1961, após a leitura de *Filho do homem*, de José Régio e de uma intensa experiência sentimental que teria ocorrido em 62/63. Estreia em 1966, com *Os poemas possíveis*, cuja “maturidade expressiva” decorreria, no entender de Fernando Martinho (MARTINHO, 1999, p. 22), de suas atividades de tradutor e editor, que lhe teriam facultado o domínio da escrita manifestado nesse primeiro livro de poemas. Herdeiro ambíguo da tradição clássica e da poética de ruptura do modernismo, nessa obra e na que lhe segue, *Provavelmente alegria*, de 1970, o mais notável é a tentativa de ordenar o caos provocado pelos procedimentos modernistas através de uma aproximação às formas advindas da tradição popular (MARTINHO, 1999, p. 28).

Ao historiar a situação da poesia portuguesa contemporânea, Nelson de Oliveira aponta para a repercussão da Revolução dos Cravos, de 25 de abril de 1974, sobre a poesia dos anos 70, que tenderia a um novo realismo, buscando reinstaurar a narratividade no poema. Nos 80, segundo ele, os poetas tenderiam ao “cruzamento de referências de diferentes espaços e tempos” (OLIVEIRA, 2009, p. 104), determinando que o leitor as identificasse para interpretar o poema.

Saramago não é citado por ele entre os poetas dos 70 aos 90, mas, além de seu jogo com a intertextualidade e com as inovações propostas pela Poesia 61, destacados por Fernando Martinho, uma característica levantada por Oliveira que poderia ser atribuída a sua obra seria a de “tentar preencher o vazio deixado pela tendência formalista [dos anos 60]” e devolver “à linguagem sua função mimética” (OLIVEIRA, 2009, p. 104). Nessa direção, sua última obra poética, *O Ano de 1993*, de 1975, composta de 30 fragmentos,

sem pontuação, anuncia sua virada para a prosa, tendo como centro temático a dicotomia utopia/distopia, tão cara ao escritor, e trabalhada repetidamente em seus romances. Não se pode afirmar, porém, que este último texto recaia na ilusão da representação através de uma linguagem direta. Ao contrário, formalmente leva a fragmentação ao extremo, rompendo com a ideia de verso e de período oracional, e no plano do conteúdo, reinvoca o real magicamente subvertido que logo motivaria sua melhor arte romanesca.

A poesia de Saramago, reduzida a três recolhas, pertence a um momento da história literária portuguesa em que “a modernidade de si mesma se despede” (LOURENÇO, 2003, p. 5), e que ainda hesita entre um passado recente de afirmação do sujeito, de vertiginosas inovações formais e temáticas, e um presente de incertezas, em que tudo parece esgotado. Segundo João Barrento, esse seria o tempo de uma nova sensibilidade, “mais narrativa e coloquial, mais atraída por fragmentos e ruínas de um quotidiano pessoal ou de uma tradição européia comum” (BARRENTO, 1995, p. 160), mas não preocupada em encontrar seu lugar de sentido num panorama mais amplo.

Ele diagnostica essa sensibilidade como percepção de uma crise civilizatória que atinge a Europa e provoca um sentimento de melancolia, e que desencadeia na poesia um “desencanto reactivo” ambivalente, em que a desilusão das promessas da modernidade se mistura com a permanência da inventividade pujante do sujeito moderno (BARRENTO, 1995, p. 163). É a essa sensação de perda de relevância que Saramago – de pés plantados no seu chão – resiste com uma poesia “fabricada”, próxima das fontes clássicas, em que se acentuam a medida, a contenção e o tema do amor como redenção, numa tentativa de reaproximação com a realidade e o público, dois elementos que a modernidade esquecerá em favor da onipotência do sujeito criador.

### ***Provavelmente alegria: o sujeito desconcertado, o amor e as perdas***

Na coleção de poemas publicada em 1970, Fernando Martinho vê traços da Poesia 61, tais como procedimentos reiterativos, a modo de refrões, o fragmentarismo, as enumerações e inventários, mas subvertidos por recursos ordenadores, herdados do neorrealismo, como o metro e a rima e a divisão em estrofes (MARTINHO, 1999, p. 29-31). É visível também o uso de formas provenientes da lírica trovadoresca e renascentista, como as oitavas, as décimas, os sextetos, as quadras, os tercetos, para subverter a contemporaneidade dos temas, prenunciados na abertura, “Poema para Luís de Camões”. A ele o sujeito poético se dirige como a um amigo, numa ode a novas grandezas, que lhe causam espanto e o induzem ao canto: o céu que é “nada”, a terra que se basta no fim do caminho, o corpo como “escala do mundo”, as “terras da alma” por detrás das “veredas mais fundas da palavra”, os “corpos percutidos como sílex”, em “dura combustão”, as “grutas do pavor”, onde sombras de peixes penetram “sob a névoa confusa do discurso”, as “estátuas jazentes” que se reanimam e cujos olhos “se fundem/na lágrima comum” (SARAMAGO, 1998, p. 13-14).

Essa ode, que rememora a de Camões às grandezas de Portugal, inverte o sinal ufanista e opõe o homem e a terra como medida das coisas, nas suas próprias materialidades, à linguagem que recobre o mundo de aparências, chamando de volta à vida os monumentos da história, em pranto. Ao longo da obra, o processo criativo do poeta, sem renúncia ao questionamento da existência pessoal e social e ao privilégio do corpo, realiza sua intenção classicizante, como expressa no sexteto “A forja”, em que a reminiscência camoniana é franca:

Quero branco o poema, e ruivo ardente  
O metal duro da rima fragorosa,  
Quero o corpo suado, incandescente,  
Na bigorna sonora e corajosa,  
E que a obra saída desta forja

Seja simples e fresca como a rosa  
(SARAMAGO, 1998, p. 20).

Nem tudo, porém, se pauta pela exaltação da ode inicial ou pela medida das formas do século XVI, por vezes violadas com a inclusão de mais um verso na estrofe ou de uma rima assonante. Em meio da coleção, intrometem-se quatro poemas de versos longos, livres e narrativos, tematizando, o primeiro, um pesadelo, armado com a coerência improvável da lógica do sonho, o segundo, a inebriante libertação que certas horas trazem quando o mundo “aparece explicado definitivamente”, o terceiro, em tom jocoso, uma aula iniciada com uma alusão a Montaigne em que um aluno sai “pela janela” e tem uma revelação erótica sob um salgueiro, que “ficou sendo um lugar de peregrinação”, e, por fim, um “Protopoema” de fundo erótico em que o sujeito se torna um rio que vai “para o fulvo remanso que as espadas verticais circundam”.

Após esse *intermezzo*, trazendo a obra para os ditames da poesia dos anos 70, retornam as formas metrificadas, de corte moldado pela tradição do classicismo, embora apresentando por vezes algumas rupturas, encerrando-se o livro com o poema “Palma com palma”, de nove versos rimados, à exceção de um, em que se celebram a fusão dos corpos, a verdade das palavras, as linhas das mãos que dão caminho livre aos passos “firmes/da rainha e do rei desta cidade”. Levando-se em conta que a maior parte dos textos antes e depois do citado *intermezzo* são, ou meditações sobre o eu e o mundo, ou sobre o amor, um amor em construção e trânsito, o poema-fecho da obra também soa como uma ode, desta vez ao triunfo dos amantes finalmente entrosados, “coração e coração” (SARAMAGO, 1998, p. 98).

## A ode: interrogação do poder

Como quer que se caracterize a ode, essa forma instável, na modernidade ela “surge da reflexão privada que leva a um saber epigramático cuja ressonância ultrapassa a experiência individual” (PHILLIPS, 2007, p. 89, tradução minha.). Nos tempos clássicos, ficou marcada como celebração de um indivíduo excepcional, por Píndaro, e por uma intimidade familiar extraída de uma situação cotidiana, em Horácio. Em ambos, porém, há um ensimesmar-se meditativo, que reconhece as grandezas e as agruras da vida, e que, no poeta romano, se estende do sério ao cômico (PHILLIPS, 2007, p. 103).

Em Saramago, a ode não possui o sentido coletivo do coral trágico dirigindo-se a uma audiência que compartilha o horror e a piedade. É pessoal, e embora seu emprego dessa forma por vezes lembre o tom elevado de Camões, é Fernando Pessoa, com seu Ricardo Reis, mas sem o ceticismo deste, que nela está mais presente. A ode saramaguiana examina a experiência de um ponto de vista pessoal, embora por vezes implique uma denúncia e, portanto, um movimento para além do sujeito, visando comover o leitor. Veja-se o poema “Nesta rasa pobreza”, com suas interrogações que remetem tanto ao sujeito que fala quanto a quem o escuta:

Nesta rasa pobreza que ficou  
De jardins floridos, de searas  
Como espelhos do sol ao meio-dia,  
Quem esperaria que nascessem nardos  
E que as romãs abertas mostrariam  
Corações lapidados e auroras?  
Mas todo o tempo é tempo começado,  
E a terra adivinhada, transparente,  
Cobre a fonte serena e misteriosa  
Que torna a sede ardente  
(SARAMAGO, 1998, p. 23).

A ode enfatiza o advento de um acontecimento inesperado, obra do tempo, um dos temas mais constantes da lírica. Entretanto, sob a metáfora do renascimento, do tempo que avança, balsâmico e sempre inaugural, impende a sombra da “rasa pobreza” e a “sede ardente” porque a terra que cobre a fonte, embora transparente, é apenas adivinhada.

O recurso à interrogação, que chama à consciência pública o que passa despercebido, se repete em “Obra de fogo”, onde, além do intertexto com Reinaldo Ferreira, assinalado por Fernando Martinho, protesta-se contra a degradação, primeiro da rua, lembrando a figura de Jó, depois do povo, privado de sua pureza, de sua vergonha, sua língua, de seus olhos e almas limpos, daqueles que o espelhavam e o mostravam para si mesmo, transformado em espantalho. A estrofe conclusiva reitera a indagação sobre o culpado e anuncia a depuração a ser promovida pelo incêndio que se gesta no lixo humano. Há no texto uma arrebatada indignação e os indícios textuais remetem, para o leitor que ainda vive a ditadura, a imagem do regime que vai cultivando a própria extinção:

Lama, detrito, entulho, lixo e côdeas:  
Onde estão as vassouras que me varram,  
Onde estão as mangueiras, as lixívias,  
Que me lavem dos escarros que me escarram?

Onde estão as purezas mais profundas,  
As faces, que eram minhas, da vergonha,  
A língua original, antes que fosse  
A via da mentira e da peçonha?

Onde estão os meus olhos sem remela  
E a brancura da alma, grave e nua?  
Quem partiu os espelhos que falavam,  
Quem me pôs espantalhos nesta rua?

Quem foi e quem sujou? Quem, e porquê?  
Mas na funda estrumeira vai lavrando  
Lento, seguro e oculto o grande incêndio  
Que será a resposta do teu quando  
(SARAMAGO, 1998, p. 57).

As odes de Saramago têm um endereço público. Apesar de estruturadas como lamentação pessoalmente irada ante situações humilhantes e degradadas, destinam-se ao outro, senão para sublevá-lo, para adverti-lo da história de uma tenaz resistência ante a violência do poder, sintetizada numa individualidade que padece, como em “Duas pedras de sal”:

Duas pedras de sal sobre a pupila;  
Os punhos bem cerrados, apertando  
As agudas arestas do cristal;  
Vem-me sangue na água, laivo brando,  
Navegando nos olhos, enquanto o grito  
Bate forte nos dentes que o degolam:  
Ao tempo que o sorriso me disfarça  
O rosnar, a ameaça, o cão de fila  
(SARAMAGO, 1998, p. 61).

Não se pode esquecer que Saramago sempre se postou na resistência à ditadura instalada por 44 anos em Portugal, tendo militado nas esquerdas até o ponto em que as diferenças com a direita começaram a esfumar-se. A ferida aos direitos humanos tornou-se a sua principal bandeira, levando-o a denunciá-la não só no dia-a-dia sofrido do território português, mas também nos horrores da guerra colonial na África. A reiteração do verbo “dizer” em “Digo pedra”, supera a simples repetição anafórica que confere ao poema um ritmo incisivo, para alcançar, com sua força sonora e semântica, todos os versos, criando correspondências entre pedra, água, luz baça, lamas milenárias, asas fulminadas, terra, guerra, fundo, sol, céu, recados, noite, ramos retorcidos, tempo, corda e alma, rosas degoladas, morte e face decomposta, num poderoso canto de repúdio às múltiplas formas da morte:

Digo pedra, esta pedra e este peso,  
Digo água e a luz baça de olhos rasos,  
Digo lamas milenárias das lembranças,  
Digo asas fulminadas, digo acasos.

Digo terra, esta guerra e este fundo,  
Digo sol e digo céu, digo recados,  
Digo noite sem roteiro, interminada,  
Digo ramos retorcidos, assombrados.

Digo pedra no seu dentro, que é mais cru,  
Digo tempo, digo corda e alma frouxa,  
Digo rosas degoladas, digo a morte,  
Digo a face decomposta, rasa e roxa  
(SARAMAGO, 1998, p. 64).

Saramago não acreditava no poder emancipatório da literatura, como declara em 1989 ao jornal ABC, de Madrid, numa entrevista a Jesús Fonseca: “A literatura é irresponsável, mas não se pode imputar-lhe nem o bem nem o mal da humanidade. Pelo contrário, ela atua como um reflexo mais ou menos imediato do estado das sociedades e de suas sucessivas transformações” (SARAMAGO, 2010, p. 182). Ao desqualificar a função social do literário, ele assume lukacsianamente a teoria do reflexo, mas duvida de que possa, como queria Lukács, ser a autoconsciência da humanidade. Esse desencanto fornece o tom inconformado, mas muito pessoal às suas odes voltadas para as questões sociais.

## **A elegia: pranto amordaçado**

A elegia é tradicionalmente “um poema de luto e lamentação, uma forma de pranto articulado, ritualizado, pela perda de alguém amado ou importante para o poeta”. Gradualmente, na medida em que se desenvolve a idéia da construtividade das coisas pela linguagem, esse sentido de perda a ser lamentada atinge o próprio estatuto da poesia, pois a palavra nunca é a coisa que representa: “Assim a elegia recria a perda inerente a toda poesia, toda linguagem; expressa o desejo de substituir o que foi perdido com um símbolo, uma imagem, uma palavra para o que já se foi” (BAKER; TOWNSEND, 2007, p. xiii, tradução minha). Numa versão ainda mais moderna, a elegia tem sido vista como auto-elegia, meio de vencer a morte, mergulhando o poeta “na terra e suas qualidades sensuais”, “na mortalidade, para superá-la tornando-se parte dela” (JACKSON, 2007b, p. 29, tradução minha).

A elegia, em Saramago, está próxima de seus mestres Camões e Fernando Pessoa/Alberto Caieiro. Ensaia, porém, um pranto amordaçado, que, assim impedido, pelo eu ou pelo outro, não pode ser

derramado. O lamento ocorre ante possibilidades de libertação frustradas, ante a prisão do tempo, da qual não há evasão, ante as projeções do eu, que se colam irremediavelmente nele, ante os sonhos que se esvaem na dureza das horas. É o que se percebe em “Antes calados”, com seus versos a indagarem diversas formas de repressão, a pesar as consequências – não explicitadas, pois as perguntas não podem ser respondidas – de luta contra elas. A seleção vocabular enfatiza partes de um corpo torturado, e as aberturas anafóricas a cada dois versos com a expressão condicional “e se” geram um ritmo cíclico, hipnotizante. Todavia, trata-se de uma ilusão de continuidade: se nas duas primeiras vezes em que a hipótese é lançada, ela é contrariada pela oração subordinada temporal ao fim dos períodos, nas duas últimas, é contemplada com maior chance de sucesso. O elegíaco reside, não tanto nessa estrutura interrogativa, mas na pergunta final ao amado/a, que comanda o silêncio ante as possibilidades de rebelião do grito, do uivo e dos versos – o que, se parece sardônico, também pode ser entendido como precaução, silenciar para não revelar a insurreição antes do tempo:

E se dentro os ossos ranguessem quando os gritos  
Dentro do sangue negro se amordaçam?  
E se os olhos uivassem quando a lágrima  
Grossa de sal amargo rasga a pele?  
E se as unhas mudadas em navalhas  
Abrissem dez caminhos de desforra?  
E se os versos doessem mastigados  
Entre dentes que mordem o vazio?

(Mais perguntas, amor? Antes calados)  
(SARAMAGO, 1998, p. 40).

Na linha do sarcasmo de si mesmo – pois o poeta se recusa a prantear a sério a sua própria mortalidade – “Tenho um irmão siamês” se organiza ao gosto popular. Vale-se de dois sextetos e um quarteto com um refrão inicial repetido a cada estrofe. Estas apresentam versos rimados no esquema ABCDEB e rimas interestróficas, nos quartos versos dos dois sextetos. No quarteto final, a rima é ABBA, mas a rima A ecoa todas as demais AA dos sextetos. Essa tessitura sonora confere ao texto um balanço que desmente a seriedade do tema: a presença da morte durante toda a vida. Ao invés de chorar a inevitabilidade do fim, o poema desconstrói o luto que se antecipa pelo cômico da metáfora que está ali insistentemente repetida – a sombra do sujeito, sinal de sua futura morte, é como um irmão siamês, do qual não pode livrar-se:

Tenho um irmão siamês  
(Há quem tenha, mas o meu,  
Ligado à sola dos pés,  
Anda espalhado no chão,  
Todo mordido da raiva  
De ser mais raso do que eu.)

Tenho um irmão siamês  
(É a sombra, cão rafeiro,  
Vai à frente ou de viés  
Conforme a luz e a feição,  
De modo que sempre caiba  
Nos limites do ponteiro.)

Tenho um irmão siamês  
(Minha morte antecipada,  
Já deitada,  
À espera da minha vez)  
(SARAMAGO, 1998, p. 41).

Entretanto, a passagem do tempo e a iminência do fim encontram outras metáforas menos cômicas para sustentar o apego à vida. No poema “Estou onde o verso faço”, a criação poética, em geral vista como meio de escapar, pela sobrevivência do escrito, ao desaparecimento do eu, é destituída de eficácia, pois o tempo corrói o corpo e o lugar de onde ela nasce, promovendo sua falha. Nessa situação de impotência, o sujeito poético insiste, retirando do corpo descarnado aquilo que alimenta o poético: a lembrança do que foi. A metáfora do animal enjaulado, que morde o caroço amargo do fruto para nele lembrar seu mel, traduz à perfeição essa ideia de que a poesia nasce de um corpo frutuoso:

Estou onde o verso faço, e erro o verso  
Porque a fuga do tempo, ao núcleo escasso,  
Tira a carne do fruto até o osso.  
Rilho no fel o dente e o desafio,  
Tal, vagaroso, o bicho em jaula morde,  
No travor do caroço, a memória do mel  
(SARAMAGO, 1998, p. 48).

O destino do sujeito e do mundo também se constitui em tema para a elegia de Saramago. Trata-se de um fim esperado, mas que não se realiza enquanto o tempo vai passando e matando à míngua as esperanças de redenção. Em “Elegia à moda antiga”, cinco quartetos setessilábicos, portanto em redondilha maior, não rimados, retomam a forma tradicional folclórica, em atitude de petição, dirigida não a alguma entidade transcendente, mas ao próprio sujeito. Nos versos, ressoam o dito popular, a reflexão heraclitiana, a lírica camoniana, a espera do Encoberto, a desilusão política. Não há limites entre essas alusões históricas e a corrente incessante do que se pede. Nela se roga ao destino que não venha nem tarde nem cedo e se lamenta que ele acabe por vir, sendo acolhido em silêncio. Lamenta-se o fim da descoberta das coisas do mundo, do amor e do desejo, as inalcançáveis “margens verdes eternas”, o sonho ansiado, e se lastimam a falta de novidade, a tendência à saudade, a inércia, o atolar-se no lodo, as “quatrocentas gerações” que ignoram os céus que se toldam. O poema oscila nessas oposições temáticas, tanto quanto o ritmo vai e vem na redondilha, causando uma impressão de continuidade sem saída, em que tudo o que é positivo na vida se perde:

Nem tão tarde que me farte  
Nem que me raive de cedo  
Quando o mundo não tiver  
Nada mais por descobrir

Quando o amor se acabar  
Morra com ele o desejo  
De ficar a ver as sobras  
Os restos da vida cheia

Parado à beira do rio  
Onde as águas não descansam

No outro lado milagres  
E margens verdes eternas

Enterro os dedos no lodo  
Quatrocentas gerações  
Um grande sonho pairando  
Em quanto o céu se carrega

Ai o destino dos homens  
Ai o destino de mim  
Corta-se a voz ao princípio  
Tranca o soluço no fim  
(SARAMAGO, 1998, p. 67-68).

A elegia de Saramago revela sua descendência dos clássicos em dois aspectos: obedece à temática do lamento íntimo, por vezes risonho, à maneira horaciana, ante a fuga do tempo e a aproximação da morte; e utiliza-se de formas advindas da antiga poesia popular, com algumas ressonâncias trovadorescas, para formalizar seus conteúdos. Desse modo, associa o legado erudito ao popular, numa síntese que bem manifesta sua posição de intelectual proveniente do povo, que não nega suas raízes, mas não se restringe a elas. Por outro lado, ele inova as características modernas da elegia e da autoelegia, assumindo um sujeito poético que é ao mesmo tempo individual e coletivo, e que assim pode propor um canto de luto ao destino não só de existências pessoais, mas também ao de seu país. A persistência de tonalidades populares em suas poesias pode ser, como aponta a crítica, reflexo de sua fase neorrealista, mas igualmente se mostra um eficaz recurso retórico para falar a públicos que “parecem ter renunciado ao futuro...” (SARAMAGO, 2010, p. 105).

## O poema de amor: amantes de mãos dadas

O poema de amor se constrói entre dois sujeitos textuais, o amante e a amada (nos casos de heterossexualidade, tradicionalmente os mais comuns, embora já em Safo a amante e a amada sejam mulheres). Componentes obrigatórios dessa forma poética são o apelo ou o diálogo sentimental, por vezes a exortação à entrega, nos processos de sedução. Mas também não é incomum, na poesia erótica propriamente dita, a descrição, em geral metafórica, do corpo amado ou do ato sexual.

O poema de amor, entretanto, não se resume à “caça da presa” nem ao encontro sexual. O que se inicia como atração física pode metamorfosear-se em transcendente comunhão espiritual, como a relação de Dante com Beatriz, na *Divina Comédia*. No *Fedro* de Platão, Sócrates vê a possessão do poeta pelas Musas como um transe em que Eros eleva a alma da beleza física para a espiritual. Afirma Richard Jackson que “o amante, ao mover-se do físico para o espiritual, não abandona o físico e o sexual, mas usufrui de uma existência sensual enriquecida pelo espírito”. E acrescenta:

A essência de Eros é o desejo, o que nos leva de onde estamos aonde poderíamos estar, do presente ao eterno, da ignorância ao conhecimento, do eu ao outro, da comunidade ao cosmos. É o que move as palavras do início ao fim do verso só para encontrar um novo começo no próximo verso, no próximo poema. É o que nos move do começo para o fim do poema, [...] é o poder da linguagem de nos transformar e comover, de nos *transportar*. Essa é talvez a mais nobre finalidade da poesia, de ligar-nos ao mundo ao nosso redor, tornar o desejo em amor,

abraçar, enfim, o que sempre se evade, o que está sempre além, mas está sempre lá – o não-dito, o espírito, a alma (JACKSON, 2007a, p. 84-85, tradução minha).

Na poesia amorosa de José Saramago, o transporte do físico para a transcendência é presença dominante. Nos textos em que se fala de paixão, não há sedução. Os amantes já são retratados no encontro carnal, pois Saramago não se contenta com a mulher rarefeita que a tradição lírica medieval poderia lhe ter emprestado. Sempre já conquistada, sua amada, porém, não é mero instrumento para o desafogo do sexo. Na sua feminilidade altamente estimada pelo amante, é também o regaço acolhedor, que ressuscitará a esperança num homem esmagado pelo peso da vida. Só mais raramente a amada é a fêmea desejada, cujo corpo se abre docilmente para a penetração do falo e que, aceitando-o, permite ao guerreiro o seu descanso.

No poema “Ao inferno, senhores”, o convite ao convívio amoroso se endereça, não à amada, mas aos companheiros homens, produtores do “inferno” da solidão pelo isolamento que promovem entre si. Esse não é o inferno da religião, mas um espaço desocupado, que o *enjambement* no quarto verso, destacando a palavra “ausência”, torna solitário e aflitivo. O ritmo dos versos é empolgado, sôfrego, chegando a truncar a sintaxe da frase. Ao final, quando a cadência dos versos se acalma, surge a amada, em meio a essa multidão de homens sozinhos. O sujeito poético a exorta a manter-se de mãos dadas com ele, como se, tendo encontrado o amor, “palavra nova”, ele precisasse da mulher, de sua claridade, para convocar os outros homens a vencerem o deserto que criaram.

Ao inferno, senhores, ao inferno dos homens,  
Lá onde não fogueiras, mas desertos.  
Vinde todos comigo, irmãos ou inimigos,  
A ver se povoamos esta ausência  
Chamada solidão.  
E tu, claro amor, palavra nova,  
Que a tua mão não deixe a minha mão  
(SARAMAGO, 1998, p. 21).

A relação amante-amada atinge outra altura, menos coletiva e mais íntima, numa série de poemas em que o homem se encanta ante a mulher recém-descoberta e o encontro sexual que o exalta. Este é o tema de “Onde”, em que o momento do coito derrota o tempo, e o entrelaçar dos membros sôfregos dissolve os amantes no cosmos, tornando-os parte do universo. Repare-se nos versos finais dessa décima, cujo ritmo se enovela pela repetição anafórica de “onde”, em que o auge da epifania erótica tolhe o fechamento das frases:

Onde os olhos se fecham; onde o tempo  
Faz ressoar o búzio do silêncio;  
Onde o claro desmaio se dissolve  
No aroma dos nardos e do sexo;  
Onde os membros são laços, e as bocas  
Não respiram, arquejam violentas;  
Onde os dedos retraçam novas órbitas  
Pelo espaço dos corpos e dos astros;  
Onde a breve agonia; onde na pele  
Se confunde o suor; onde o amor  
(SARAMAGO, 1998, p. 18).

A experiência da fusão dos amantes altera sua condição anterior, de seres incertos num mundo onde não há convergência e o discurso se degradou. Em “Onde a sombra de ti”, a solidariedade da conjunção

carnal os descorporifica, projetados um na sombra do outro, e cria um lugar de onde é possível recuperar o frêmito, a voz pura, o enraizamento. Ao unirem-se, recriam o tempo e se divinizam. A imagem das mãos dadas continua a simbolizar a confiança mútua e a ligação sensível dos dois:

Onde a sombra de ti, o meu perfil  
É linha de certeza. Aí são convergentes  
As vagas circulares, no seu limite  
O ponto rigoroso se propaga.  
Aí se reproduz a voz inicial,  
A palavra solar, o laço da raiz.  
Nasce de nós o tempo, e, criadores,  
Pela força do perfil coincidente,  
Amanhecemos deuses de mãos dadas  
(SARAMAGO, 1998, p. 29).

Mas Saramago não se rende à transcendência do encontro amoroso, que ele aprecia, mas não absolutiza. No poema de cunho mais erótico, não tem pejo de deter-se ante o ato sexual, que ele representa através de metáforas facilmente compreensíveis para aquela terceira parte do erotismo poético, que é o leitor intrometido no quadro retratado, aquele que retira seu gozo do texto e o torna seu. Veja-se “Água azul”, em que as imagens do mar, do leito, da onda e do peixe traduzem o ato sexual com delicadeza, sem perder o tom másculo e acentuando a potência do amante e seu assombro ante o orgasmo:

Altos segredos escondem dentro de água  
O reverso da carne, coro ainda.  
Como um punho fechado ou um bastão,  
Abro o líquido azul, a espuma branca,  
E por fundos de areia e madrepérola,  
Desço o véu sobre os olhos assombrados.

(Na medida do gesto, a largueza do mar  
E a concha do suspiro que se enrola.)

Vem a onda de longe, e foi um espasmo,  
Vem o salto na pedra, outro grito:  
Depois a água azul desvenda as milhas,  
Enquanto um longo, e longo, e branco peixe  
Desce ao fundo do mar onde nascem as ilhas  
(SARAMAGO, 1998, p. 89).

A poesia amorosa de Saramago revela uma sensibilidade única no trato com o amor e o sexo, que ele não compartimentaliza. Ele não degrada a relação e, sem falsos moralismos, nos poemas de amor ou nos textos eróticos, atribui à mulher um *status* misterioso, capaz de melhorar os homens. Diz ele que não idealiza as mulheres, mas que sente que são melhores que os homens: “Eu não posso dizer que conheço as mulheres, mas tenho a consciência das incoerências dos homens, não os vejo como heróis, mas como seres inseguros na sua relação com a mulher. Por isso sobe a importância das mulheres” (SARAMAGO, 2010, p. 263). Embora seus poemas de amor se pautem pela visão masculina – a mulher neles não tem voz –, o modo como são apresentados ao leitor os amantes é sempre dignificado e contido, mesmo nos transportes amorosos mais erotizados. Saramago faz do desejo não só um estímulo para a satisfação física,

mas o vínculo mais legítimo entre corpo e alma, homem e mulher, com a potencialidade de derrotar a solidão e dar forças de impulso ao conagração com os outros homens.

## Um poeta a contragosto

Apesar de provar seu domínio da tradição e uso renovado das formas líricas em *Provavelmente alegria*, Saramago declarava-se mais interessado na prosa de ficção, onde conseguiria o efeito poético sem fabricação. De fato, a poesia exige uma autoconsciência do poeta que se estende a todos os níveis da linguagem, além de requerer uma sensibilidade muito apurada para a refiguração da experiência existencial, não só no plano individual, mas no coletivo. Para o poema conter poeticidade, os aspectos fonéticos, lexicais, morfossintáticos e semânticos da linguagem têm de ser correlacionados, assim como os signos linguísticos necessitam entrar em diálogo produtivo com as coisas que significam, a sociedade, a vida, a história. Não é tarefa fácil, e o nível de exigência dessa composição de fatores nem sempre pode ser atendido satisfatoriamente. Alguns o obtêm intuitivamente, outros por meio de muito esforço. Se acontece no caso de Saramago, como ele o diz, por fabricação, essa atitude não desmerece sua poesia. O advento da poeticidade na prosa também não ocorre com a espontaneidade que ele advoga.

A questão da irrelevância da poesia, na sua carreira, pode residir em outro elemento, desconsiderado pelo escritor e que aflora em seu poema “Assente em água e fogo”:

Assente em água e fogo, orbitada  
Na vertigem do espaço, a terra densa  
Ultrapassa a palavra que a nomeia  
(SARAMAGO, 1998, p. 85).

O poema explicita o credo subjacente a toda a produção literária de Saramago, não só atinente à poesia. A materialidade do mundo aí se sobrepõe ao poder de nomeação da linguagem. Essa crença contraria a reflexão filosófica, cada vez mais vigente, que concede à linguagem a posse do mundo. Nas palavras de Georges Gusdorf, a linguagem seria “a mais originária de todas as técnicas. Ela constitui uma disciplina econômica de manipulação das coisas e dos seres. Uma palavra faz muitas vezes mais e melhor do que um utensílio ou do que uma arma para a tomada de posse do real” (GUSDORF, 1998, p.13, tradução minha). Para Saramago, o real é mais poderoso, daí sua hesitação em confiar na literatura e na iluminação peculiar que a poesia produz sobre a realidade humana.

Entretanto, ele não deixa de levar a sério a sua atividade poética no que ela pode agir sobre o público, esse outro indispensável para que a linguagem cumpra o seu papel de dizer o mundo ao homem. Toda palavra supõe o seu emissor e um receptor. Sem os dois, em estado de dicionário, ela não significa. Na poesia, o sujeito poético que se pronuncia nos versos, visa não só a expressão de suas inquietações e certezas, mas um certo tipo de ouvinte, que ele prefigura no tecido dos versos. Esse leitor implícito corresponde ao autor implícito, pois nem o escritor em si, nem o leitor que o lê, podem estar ali presentes (a linguagem sempre distancia o signo da coisa significada). Mas esse autor implícito precisa seduzir seu leitor visado, e o faz pelos efeitos estéticos que mobiliza através da linguagem para conservar sua atenção e emocioná-lo, já que a lírica acumulou uma tradição de mover os ânimos desde a antiguidade.

Nas formas poéticas empregadas por Saramago em *Provavelmente alegria*, as estruturas de apelo ao leitor ocorrem pela reivindicação, pela exortação, pela interrogação, pela denúncia, pela metáfora que requer a descoberta das semelhanças e por vezes pela lacuna do verso, como a análise de alguns dos poemas constata. Todavia, o que transparece nos textos é que ele espera do leitor que ele ouça, pondere

e decida livremente como portar-se. O poema “Voto” bem poderia ser a súplica desse seu segundo livro de poesia:

Cada verso uma pedra. Que o poema  
Seja mais alicerce que muralha.  
Que debaixo da terra se reforcem  
As palavras, as minas e as fontes.

Que a paisagem se esqueça e se retire.  
Que do espaço não falem outras vozes.  
Que se faça silêncio entre os terrestres,  
Enquanto outros anúncios se preparam.

Que tudo recomece em lento parto,  
Sem cor e sem perfume. As rosas, não.  
Mas um dorso de pedra que se arranque  
Do poema profundo, dos ossos, do chão  
(SARAMAGO, 1998, p. 92).

Para o sujeito lírico, a poesia deveria ser contundente, mas não a ponto de impedir os homens de moverem-se em liberdade; deveria ser alicerce, na mesma condição das minas e das fontes, que sustentam o homem; não deveria almejar a representação, e sim o prenúncio; deveria ser recebida no silêncio da escuta; e ser um recomeço dos tempos. O contraste entre pedra e rosa assinala a contradição que persegue o autor fora do texto: fazer uma poesia de luta ou de introspecção, privilegiar o coletivo ou o individual, a matéria ou o espírito. Seu livro atesta que, a despeito de si mesmo, Saramago faz poesia, nem sempre tão fabricada quanto pensa, e essa poesia, sabiamente conformada à tradição antiga e moderna, consegue dizer-se e atingir sua audiência, pois de modo algum é insignificante.

## A Poet despite himself

### ABSTRACT:

Analysing Saramago's *Probably Joy* (1985), this article is meant to deploy the extent of his poetry, in three major poetic forms, the ode, the elegy and the love poem, so as to perceive the ways he relates to his reader and to the workings of the poem.

**Keywords:** Jose Saramago. *Probably Joy*. Ode, elegy, and love poem. Poetical rhetorics and the reader.

## Nota explicativa

\* Professora Colaboradora Convidada do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFRGS. Pesquisadora 1B do CNPq e Coordenadora do Acervo Literário de Erico Verissimo.

## Referências

BAKER, David; TOWNSEND, Ann (Eds.) Introduction. In: \_\_\_\_\_. *Radiant lyre: essays on lyric poetry*. Saint Paul, Minn.: Graywolf Press, 2007, p. xi-xvi.

IPOTESI, JUIZ DE FORA, v. 15, n. 1, p. 211-224, jan./jun. 2011

- BARRENTO, João. O astro baço: a poesia portuguesa sob o signo de Saturno. In: *Revista Colóquio/Letras*. Lisboa, n. 135-136, p.157-168, jan. 1995.
- GUSDORF, Georges. *La parole*. Paris: Presses Universitaires de France, 1998. 126 p.
- JACKSON, Richard. Eros and the erotics of writing. In: BAKER, David; TOWNSEND, Ann (Eds.) *Radiant lyre: essays on lyric poetry*. Saint Paul, Minn.: Graywolf Press, 2007a, p. 66-85.
- \_\_\_\_\_. One's own sad stead: American Elegy as self-elegy. In: BAKER, David; TOWNSEND, Ann (Eds.) *Radiant lyre: essays on lyric poetry*. Saint Paul, Minn.: Graywolf Press, 2007b, p. 20-30.
- LOURENÇO, Eduardo. *Tempo e poesia*. Lisboa: Gradiva, 2003. 244 p.
- MARTINHO, Fernando J. B. Para um enquadramento periodológico da poesia de José Saramago. *Revista Colóquio/Letras*, Lisboa, n.151-152, p. 21-33, jan. 1999.
- OLIVEIRA, Nelson de. *Axis mundi: o jogo de forças na lírica portuguesa contemporânea*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.
- PHILLIPS, Carl. The ode. In: BAKER, David; TOWNSEND, Ann (Eds.) *Radiant lyre: essays on lyric poetry*. Saint Paul, Minn.: Graywolf Press, 2007. p. 89-112.
- SARAMAGO, José. *As palavras de Saramago: catálogo de reflexões pessoais, literárias e políticas*. Org. e sel. de Fernando Gómez Aguilera. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. 480 p.
- \_\_\_\_\_. *Provavelmente alegria*. Lisboa: Caminho, 1998. 98 p.