

NAS FRANJAS DAS APORIAS CONTEMPORÂNEAS: CONFIGURAÇÕES POLÍTICO-ESPACIAIS NA LITERATURA DE JOSÉ SARAMAGO

Lilian Reichert Coelho*

Resumo

Apresenta-se uma aposta de leitura das relações entre espaços, história, política e ficção nos romances *O ano da morte de Ricardo Reis* (1984) e *Memorial do Convento* (1982), de José Saramago. Para tanto, do ponto de vista teórico-conceitual, propõe-se articular a crítica temática à crítica textual. Metodologicamente, recorre-se à topoanálise, para cuja concretização foram utilizadas, à guisa de balizas analíticas, noções espaciais de diversificadas matrizes teóricas, no intuito de garantir mirada abrangente sobre a constituição das espacialidades nos referidos textos literários.

Palavras-chave

Contemporaneidade; Espaço; José Saramago; Literatura; Política.

Abstract

This paper presents one possible reading of the relationship between space, history, politics, and fiction in the novels *O ano da morte de Ricardo Reis* (1984) and *Memorial do Convento* (1982), written by José Saramago. To do so, in a theoretical and conceptual point of view, thematic criticism is aligned to textual criticism. Methodologically, topoanalysis is developed through spatial notions of diversified theoretical frameworks in order to ensure a comprehensive gaze on the constitution of spatiality in these literary texts.

Keywords

Contemporaneity; José Saramago; Literature; Politics; Space.

* Departamento de Comunicação Social/Jornalismo – Universidade Federal de Rondônia - UNIR/Vilhena – 76980-000 - Vilhena – RO - Brasil. E-mail: lilireichert@gmail.com

Coordenadas de Partida

Enfrentam-se, na contemporaneidade, feixes distintos de posicionamentos no que concerne à compreensão do espaço e da relação espaço-tempo. Dentre a diversidade de argumentos propostos por pensadores das mais variadas áreas, consolidaram-se, nos anos finais do século XX e na primeira década do XXI, ao menos três pontos de vista, tornados até, sob certos aspectos, senso comum no meio acadêmico. É evidente que tais proposições – abaixo sumariamente expostas – abarcam nuances e apresentam variações de grau, conforme exigências teóricas, práticas e políticas. Mas, em que pesem radicalismos e relativismos de toda ordem, a discussão assenta-se sob matrizes reveladoras de traços tanto positivos quanto negativos no que concerne aos encaminhamentos do que se convencionou chamar “globalização” e suas relações com os múltiplos espaços onde se inscreve, no cenário contemporâneo.

Um dos pontos de vista a que se aludiu acima diz respeito às consequências do fenômeno de globalização, dentre as quais se costuma destacar, com ênfase, a anulação do espaço, também denominada *aespacialidade*, sob o argumento da desterritorialização do capital, das atividades e da comunicação humanas, bem como pela homogeneização cultural dos lugares, que perdem traços locais para tornarem-se quase indistintos uns dos outros. Tal concepção revela certo acento na dimensão temporal em detrimento do espaço, que estaria comprimido pela velocidade e volatilidade das transações financeiras e pela intensificação da mobilidade das pessoas, devido à “diminuição das distâncias” ocasionada pelos meios de transporte rápidos e pela instantaneidade possibilitada pelos meios de comunicação, agora locativos.

No polo oposto, situa-se outro posicionamento, orientado pela visão positiva do espaço, cujo fio condutor é a afirmação do local, dos lugares, em termos de especificidades e horizontalidades, para além das forças homogeneizadoras acionadas pelo processo de globalização. Bairros, comunidades, tribos e grupos humanos são termos empregados com frequência em abordagens que visam à demonstração desse movimento de reforço, na contemporaneidade, de valores e contextos marcados pela pequena dimensão, por algum grau de tradição e pela coesão via laços afetivos tradicionalmente constituídos e espacialmente partilhados.

Por último e de modo aparentemente conciliatório, erige-se argumento segundo o qual as duas orientações expostas, antagônicas à primeira vista, podem ser conjugadas, pelo estabelecimento de diálogo bilateralmente transformador entre local e global. No âmbito da sociologia, criou-se até um termo próprio para afiançar tal imbricamento: *glocal*. Nesse sentido, valoriza-se o local sem desconsiderar a força do global e, simultaneamente, permite-se que o global esteja em permanente reconstrução a partir de contatos com diferentes “locais”, que o fagocitam, transformando-o ao sabor das idiosincrasias de cada lugar. É evidente que, a depender da orientação de cada estudo e dos processos sociais em curso, tal relação pode acontecer mais serenamente, apaziguando as inevitáveis tensões ou de modo mais turbulento.

Os argumentos mencionados são apresentados e debatidos nos mais diversos ambientes discursivos, teóricos, jornalísticos e também artísticos e literários. No que concerne a esta esfera, embora não se pretenda adentrar nas já conhecidas querelas sobre a mímesis, convoca-se brevemente Compagnon (2003) – que, por sua vez, recupera Frye e Ricouer –, ao apontar a capacidade de a literatura constituir-se reflexão e discurso sobre o mundo e sobre o ser

humano situado neste mundo – ou em outro qualquer, mas sempre espacialmente localizado, tocado pelo entorno e constituindo-o ininterruptamente. E, pelo que se pode notar, a literatura contemporânea não se exime de participar da discussão acerca do espaço nestes umbrais de século, como bem se pode exemplificar pelo escritor sobre cuja produção se debruça o esforço empreendido neste trabalho: José Saramago.

Do escritor português falecido em 2010, optou-se por abordar a construção do espaço em dois romances, com o objetivo de compreender possíveis articulações entre espaços e posicionamento político-ideológico. Para tanto, foram selecionados *Memorial do Convento* (1982) e *O ano da morte de Ricardo Reis* (1984). As razões que motivaram tal opção dizem respeito à peculiaridade como cada obra tematiza o espaço geográfico, imaginário, simbólico e político português e estabelece conexões com o momento presente da escritura de ambas: a década de 1980, quando intensas transformações se processavam em todo o mundo. No que tange ao percurso interpretativo, optou-se pela orientação a partir de um espaço particular, figurativizado pela cidade de Lisboa, em *O ano da morte de Ricardo Reis*, até um tipo expandido, o espaço do país, Portugal, e do próprio império, em *Memorial do Convento*. Antes, é necessário, ainda que brevemente, contextualizar o espaço-tempo específico da produção de José Saramago, marcado pelo lugar de fala do sujeito-escritor, a partir do qual situa suas narrativas e que pretende, de algum modo, problematizar. Tal movimento mantém consonância com certa tendência, verificada por alguns autores, ao assinalarem que:

A sociedade portuguesa Moderna vem apresentando no curso de sua história razões particulares de engajamento político, em especial nas últimas três décadas, numa tentativa complexa de negociação de sua identidade principalmente em termos espaciais. A ditadura salazarista, a Revolução dos Cravos, a perda das colônias africanas e mais recentemente a incorporação da Ibéria na União Europeia acarretaram num redimensionamento identitário lusitano. Desse modo, num período curto de tempo, Portugal deixou o isolamento político-econômico e tecnológico para seguir rumo ao dinamismo globalizado da Europa pós-moderna. Ao deixar a sombra da periferia europeia, Portugal enfrenta bruscamente a necessidade de se redescobrir historicamente e politicamente. É dentro dessa perspectiva, do redescobrimto de Portugal, que encontramos Saramago em busca da palavra ibérica perdida, entremeadada pela tradição e modernidade (DINIZ, 2008, p. 05).

Definidas as circunstâncias e a fim de compreender os modos como os mencionados espaços são construídos narrativa e discursivamente por Saramago, considerando-se o modo íntimo como o escritor entrelaça elemento espacial, solidariedade humana e política expõem-se, doravante, os aspectos epistemológicos e teóricos que orientam o trabalho. O percurso apresentado desenvolve-se no âmbito da chamada crítica temática, que possibilita a compreensão da dinâmica situada da vida e, portanto, organicamente vinculada ao espaço. Embora haja ciência de que a abordagem temática tenha se desenvolvido com base no projeto de conquista de autonomia como “escola crítica”, a dispersão dos estudos, individualmente considerados, ainda não lhe permitiu definir-se tal *status* (BERGEZ, 2006).

Como razão e reflexo disso, observam-se propostas fundamentalmente diferenciadas, tal como referida e praticada por eminentes pesquisadores³², o que não deve ser considerado, em absoluto, negativo. Isso apenas reforça o

³² Podem-se citar Gaston Bachelard, Georges Poulet, Jean-Pierre Richard e Jean Starobinski, dentre outros.

argumento segundo o qual a crítica temática não se constituiu ainda terreno teórico-metodológico provido de corpo doutrinal dogmático. Na verdade, crê-se que tal abertura resulta muito mais proveitosa e desafiadora do que prejudicial, pois obriga o pesquisador a construir relações que lhe possam oferecer melhores condições para realizar o empreendimento proposto. A despeito da citada heterogeneidade, de qualquer modo, tema constitui conceito-chave e é definido, no ambiente da abordagem temática, “por sua recorrência, por sua permanência através das variações do texto” (BERGEZ, 2006, p. 110). Recorrência que assume contornos superlativos na obra romanesca de Saramago, revelando-se – na perspectiva própria de um trabalho preliminar como este – profícua na leitura das duas narrativas, que abordam o mesmo tema, sob invólucros e artifícios aparentemente diferenciais. No horizonte do escritor, sempre a humanidade, as injustiças sociais e a crítica às ideologias dominantes, com destaque para o cristianismo, tal como inscrito na cultura lusitana.

Justamente em função da citada ausência de corpo teórico-metodológico “engessante” e da explícita preferência histórica da abordagem temática pelo estudo da poesia³³, optou-se, no desenvolvimento dos apontamentos aqui realizados sobre o espaço no universo romanesco de José Saramago, pela vinculação da crítica textual à abordagem temática. Esta evoca a compreensão da obra literária como sistema de signos (VALENCY, 2006), acrescentando-se, portanto, como “inventário técnico” (BERGEZ, 2006) – mas não apenas isso – indispensável para a leitura proposta. De antemão, salienta-se que a mirada aqui encetada não pretende constituir-se abordagem estrutural das obras literárias, mas de certa observação do poético³⁴, em estreito vínculo com o estético³⁵ e o comunicacional³⁶.

No escopo deste trabalho, crê-se justificativa para a articulação proposta entre abordagem temática e crítica textual o fato de ambas, cada ao devido modo, acentuarem a recusa do psiquismo do autor, do biografismo e/ou do sociologismo como modos preferenciais de compreensão da obra literária. Além disso, ressalte-se que ambas se orientam pela perspectiva relacional, tanto no que diz respeito à reciprocidade das relações entre criador e obra quanto na atenção dispensada a todos os elementos que, na dinâmica própria ao texto, deslindam a dinâmica da escrita. Ambas imbuem-se também da tarefa de buscar a coerência interna da obra sob leitura, expondo “afinidades secretas” (STAROBINSKI, 1991) entre aspectos aparentemente dispersos. A fim de cumprir tal objetivo, a crítica temática assume as exigências fenomenológicas da observação – através dos textos literários – referentes ao modo idiossincrático de o escritor “estar-no-mundo”, enquanto a crítica textual pressupõe a leitura do texto entendido como materialidade criada por um sujeito espacial – e, no presente caso, politicamente – situado.

Em que pesem as confluências apontadas, evidenciam-se também disparidades entre as duas abordagens: enquanto a crítica temática orienta-se pela sondagem de “imagens” recorrentes na obra, por meio de esforço globalizante, a leitura textual conduz-se pela busca minuciosa das relações entre

³³ Observável, principalmente, nas obras de Gaston Bachelard.

³⁴ Concebido como tudo o que diz respeito à construção artística, no caso, romanesca, em seus aspectos intrínsecos.

³⁵ Observado em termos dos efeitos decorrentes do encaminhamento poético, considerados indiscerníveis a este em virtude das intencionalidades da obra e dos modos de adesão em relação ao leitor.

³⁶ Parte-se do pressuposto de que o texto literário existe em função do tipo de contato estabelecido entre as diversas instâncias “subjetivas” evocadas, a saber: escritor, autor, autor-implícito, narrador, leitor-pressuposto, leitor empírico.

os elementos constitutivos, concentrando-se, portanto, no detalhe. Outro ponto de tensão entre as duas abordagens é o acento descritivo da crítica temática, enquanto a crítica textual sublinha a análise. Diferenciam-se também em ponto fulcral: enquanto a linha temática parte da Fenomenologia, a abordagem textual é tributária da Linguística e da Teoria Literária. No entanto, apesar de tais diferenças – e ainda de outras que poderiam ser destacadas –, não são abordagens de todo conflitantes, a ponto de impedir pontos de contato propícios à tarefa de ler os espaços literários.

Nesse sentido, torna-se necessário salientar o que a abordagem temática compreende por “tema”, já que o concebe como baliza norteadora. Tema consiste na designação “de tudo o que, numa obra, é um indício particularmente significativo do ‘estar-no-mundo’ peculiar do escritor” (BERGEZ, 2006, p. 118). Complementa o conceito a propriedade do tema de ser “susceptível de remeter tanto a um ‘conteúdo’ quanto a uma realidade formal” (BERGEZ, 2006, p. 118), o que parece – a despeito da aparente divergência epistemológica entre as duas abordagens – aproximá-las.

Referidos os aportes epistemológico e teórico que sustentam a leitura empreendida, resta por definir o que se entende aqui por espaço literário, já que esta é a opção norteadora do olhar dispensado aos textos de Saramago. Nesse intuito, toma-se a proposta de Soethe, que define espaço como:

conjunto de referências discursivas, em determinado texto ficcional e estético, a locais, movimentos, objetos, corpos e superfícies, percebidos pelas personagens ou pelo narrador (de maneira efetiva ou imaginária) em seus elementos constitutivos (composição, grandeza, extensão, massa, textura, cor, contorno, peso, consistência), e às múltiplas relações que essas referências estabelecem entre si. Esse conjunto constitui o entorno da ação e das vivências das personagens no texto e surge sob a visão mediadora de um ou mais sujeitos perceptivos no interior da obra, que o apreendem (ou imaginam) e que elaboram verbalmente o resultado da percepção (própria ou alheia, seja com recursos objetivos e descritivos, seja com formulações criativas, metafóricas e associativas) (SOETHE, 2007, p. 223–224).

Assim considerado, toma-se como fio condutor metodológico a topoanálise, tal como proposta por Borges Filho, a partir de Bachelard, definida como visada analítica das “inferências sociológicas, filosóficas, estruturais, etc., [que] fazem parte de uma interpretação do espaço na obra literária” (BORGES FILHO, 2007, p. 33) examinada com foco em sua singularidade. No caso específico de Saramago, obra explícita e ideologicamente localizada no contexto sócio-geopolítico-cultural-artístico contemporâneo. E mais: situada nas frinchas das aporias típicas da contemporaneidade, como se pretende demonstrar no transcurso interpretativo entre os dois romances.

Ao lado da função, outros conceitos impõem-se à topoanálise, derivados de diferentes lugares teóricos, a saber: topia, isotopia, utopia e heterotopia. Os lugares, se nomeados e referenciados, direta ou indiretamente, são caracterizados por Lefebvre (1999) como “topias fundamentais”. O filósofo apresenta também os conceitos de *isotopia*, *heterotopia* e *utopia*. O primeiro é definido como “um lugar (topos) e o que o envolve (vizinhança, arredores imediatos), isto é, o que faz um *mesmo lugar*. Se noutra parte existe um lugar homólogo ou análogo, ele entra na isotopia” (LEFEBVRE, 1999, p. 45). Quanto à heterotopia, Lefebvre a caracteriza como lugar que se delineia como diferença em relação a uma isotopia, portanto, o “lugar inicialmente considerado”. Disso depreende-se que não é possível definir um lugar deslocado de seu contexto, isto é, em si mesmo, mas apenas na relação com outros lugares. Lefebvre aponta

ainda a possibilidade de conformação de um “elemento neutro”, “que pode consistir na ruptura-sutura dos lugares justapostos: a rua, a praça, o cruzamento (de caminhos e percursos), ou então o jardim, o parque” (LEFEBVE, 1999, p. 45). Nos limites deste trabalho importa, desta noção, a ideia de justaposição espaço-temporal, como se pretende fique claro ao longo da trilha aqui traçada.

Lefebvre completa sua noção de *isotopia*, caracterizando-a como as “partes comparáveis do espaço que se expressam e se leem (nos planos, nos percursos, nas imagens mais ou menos elaboradas pelos “sujeitos”) de modo que se possa aproximá-las” (LEFEBVE, 1999, p. 119). As isotopias, “lugares do mesmo”, confrontam-se com as heterotopias, lugares “do outro, ao mesmo tempo excluído e imbricado” (LEFEBVRE, 1999, p. 120). Concreta e historicamente, Lefebvre explica que, “em relação ao espaço rural todo espaço urbano teve um caráter heterotópico, até a inversão que, na Europa, começa no século XVI e termina com a invasão dos campos pelo tecido urbano” (LEFEBVE, 1999, p. 120). Este exemplo foi convocado porque *Memorial do Convento* trata, especificamente, da problematização desse lugar movediço, indefinido, dos inícios do século XVIII, na península ibérica.

O referido teórico evidencia também a existência do “alhores, o não-lugar que não acontece e, entretanto, procura seu lugar” (LEFEBVE, 1999, p. 45). Pela definição, observa-se superposição entre o alhores e o utópico, na proposição de Lefebvre, paradoxal por excelência, pois é real, embora não seja pontual. Na verdade, é o lugar do alojamento do imaginário, portanto; o alhores “está em toda parte, e em nenhuma parte” (LEFEBVRE, 1999, p. 45-46). O acento na necessidade de serem assinalados lugares no ambiente urbano que plasmem o simbólico, atribuindo-lhe existência física, ainda que numa materialidade que pode restar implícita, é evidente em Lefebvre. Por isso é que seus não-lugares preferenciais são as praças e os jardins, que se afirmam como vazios, mas não destituídos de sentido, em meio à plenitude de objetos e pessoas, característica primordial do urbano. Pelo exposto, nota-se que a concepção de Lefebvre difere da proposta antropológica de não-lugar de Marc Augé (2005), que o define como lugar de passagem, de todos e de ninguém, de presença humana fugaz, pouco propícia à interação social.

Gonçalo Vilas-Boas ressalta, ao tratar da *utopia*, seu caráter plural, podendo ser concebida tanto como *topia* positiva (ao estilo de Morus, Bacon e Campanella) quanto como *distopia* (tendência contemporânea, na literatura e no cinema). De qualquer sorte, são “projeções num não-lugar”. Sobre as heterotopias, ele acredita serem “momentos utópicos realizáveis no espaço, embora sejam impossibilidades se projetadas no eixo temporal” (VILAS-BOAS, 2002, p. 101). As heterotopias constituem, na formulação de Michel Foucault (2006), lugares reais, “inscritos na organização social, por assim dizer anti-espacos ou contrafortes, utopias realizadas verdadeiramente, nas quais os espacos reais dentro das respectivas culturas são simultaneamente representados, contestados ou invertidos” (FOUCAULT *apud* VILAS-BOAS, 2002, p. 100). Trata-se, portanto, de contra-espacos. Conforme defende Vilas-Boas,

as heterotopias não são utopias ideais, no sentido de configurarem um *locus amoenus* ou um espaco alternativo positivo, mas lugares outros, que, pela sua presença, podem, dependendo do receptor, questionar o presente extratextual, subvertê-lo, transgredi-lo, como se transgridem limites. Contrariamente ao que acontece nas utopias e distopias tradicionais, a transposição feita nas heterotopias surge a nível do [*sic*] verossímil, do concretizável na realidade do mundo representado no texto literário (VILAS-BOAS, 2002, p. 100).

Em *Outros espaços*, Foucault apresenta definição própria de heterotopia, a partir de reflexões inovadoras sobre o espaço no mundo contemporâneo. Salienta a ênfase conferida ao tempo durante o século XIX e a importância atribuída ao espaço na época atual (o texto é de 1967), alegando que: “Estamos em um momento em que o mundo se experimenta, acredito, menos como uma grande via que se desenvolveria através dos tempos do que como uma rede que religa pontos e que entrecruza sua trama” (FOUCAULT, 2006, p. 411). Afirma também que o espaço porta historicidade e, portanto, não pode ser desvinculado definitivamente do tempo.

Foucault aponta a possibilidade de descrição de dois grandes tipos de posicionamento, denominados utopias e heterotopias, sendo as primeiras definidas como posicionamentos sem lugar real, enquanto as segundas seriam lugares concretos, mais exatamente

espécies de contraposicionamentos, espécies de utopias efetivamente realizadas nas quais os posicionamentos reais, todos os outros posicionamentos reais que se podem encontrar no interior da cultura estão ao mesmo tempo representados, contestados, invertidos, espécies de lugares que estão fora de todos os lugares, embora eles sejam efetivamente localizáveis (FOUCAULT, 2006, p. 415).

Apresenta ainda a espacialidade do espelho, tipo intermediário de espaço, localizado *entre* as utopias e as heterotopias. Interessante notar que, embora não apresente classificação rígida das heterotopias, Foucault aponta um conjunto de seis princípios que regeriam a existência desse tipo de espaço. Antes de tudo, indica o caráter, simultaneamente genérico e local das heterotopias, entendidas como “uma constante de qualquer grupo humano. Mas as heterotopias assumem, evidentemente, formas que são muito variadas, e talvez não se encontrasse uma única forma de heterotopia que fosse absolutamente universal” (FOUCAULT, 2006, p. 416).

Em que pesem as diferenças políticas e ideológicas que distinguem a obra dos dois autores convocados, Lefebvre e Foucault, julga-se oportuno, para o exercício aqui desenvolvido, o emprego das nuances apresentadas tanto por um quanto por outro. Além das noções já expostas, que auxiliam teórica e metodologicamente na identificação, qualificação e relação entre lugares, dois operadores de análise foram considerados pertinentes, quais sejam: a “extensão entre dois pontos” e o “deslocamento de um corpo por entre esses pontos”. Sobre a primeira, Soethe explica que “a percepção e apreensão dessa realidade torna-se possível ao leitor e ao personagem por uma unidade de sentido figurativa, que fixa a dimensão em imagens visuais dinâmicas” (SOETHE, 2007, p. 225), enquanto pela segunda entende tratar-se da “descrição progressiva da percepção dessas imagens visuais, pelo narrador, e da interação com outros sujeitos que aí se encontram” (SOETHE, 2007, p. 225). Acrescente-se que, para analisar com eficácia o universo ficcional de Saramago, crê-se na necessidade de se manter sempre no horizonte o estreito e indissociável vínculo entre os espaços, narrativa, discursiva e artisticamente criados, e a concepção política que lhes plasma o escritor. Assim, doravante, apresenta-se a elaboração de uma topoanálise em *O ano da morte de Ricardo Reis* e *Memorial do Convento*.

Itinerários topoanalíticos em *O ano da morte de Ricardo Reis*

Em *O ano da morte de Ricardo Reis* (1984), as ações concentram-se em Lisboa, que se configura, portanto, como topia fundamental ou lugar paradigmático no romance. No entanto, a personagem focal, o médico e poeta Ricardo Reis, regressa à capital portuguesa após 16 anos de ausência, período em que esteve no Brasil, na cidade do Rio de Janeiro, onde exerceu com sucesso a medicina, o que lhe permite certo conforto material. A abertura do romance é fundamental para se compreender a extensão entre esses dois pontos, que abarca as figuras das duas cidades nominadas e a do próprio mar, além, principalmente, do deslocamento, não apenas geográfico, mas de significado profundo para a personagem, do ponto de vista psicológico. O deslocamento espacial das personagens é imagem recorrente nas duas obras sob foco, constituindo, no cerne, o temário preferencial em Saramago. O movimento das personagens ocorre, em geral, pela travessia marítima ou fluvial, como lembra Soethe, ao elencar “Jesus na barca com seus discípulos, a acalmar os ventos e as ondas, e Caronte, na mitologia grega ou em Dante” (SOETHE, 2007, p. 224) como (arqui)movimentos, permitindo o trânsito entre mundos diferentes.

Em *O ano da morte de Ricardo Reis*, tal passagem de um mundo a outro é inaugurada pela narração dos momentos que antecedem a chegada do navio ao porto de Lisboa, quando o narrador expõe a moldura espacial das ações narradas, antecipando o desfecho. No horizonte, uma cidade lúgubre, cinzenta, fantasmática, para onde Ricardo Reis retorna para morrer, como afirma o próprio título do romance, conduzido pelo Caronte invisível que governa o navio, um deus ou destino que traz a personagem de volta, ao útero mortal da pátria tempos atrás abandonada. Assim avalia o narrador associando, por analogia, a imagem aterradora aos sentimentos de Ricardo Reis: “[era] como se o Highland Brigade viesse a escorrer do fundo do mar, navio duas vezes fantasma. Por gosto e vontade, ninguém haveria de querer ficar neste porto” (SARAMAGO, 2005, p. 08 – colchetes nossos). É evidente, até óbvia, a utilização da imagem espectral e da palavra “fantasma” como antecipação da morte da personagem.

Se Lisboa constitui a topia, o Rio de Janeiro figura no romance como espaço heterotópico por excelência, onde o monarquista português Ricardo Reis fizera fortuna. Enquanto Lisboa é topofóbica para a personagem, a cidade do Rio de Janeiro simboliza a topofilia (BACHELARD, 1993), como se depreende pelo trecho em que o narrador relata um sonho do protagonista: “agora sim, dorme, sonha que está uma manhã de sol e vai passeando pela Rua do Ouvidor, no Rio de Janeiro, à ligeira por ser muito o calor, começa a ouvir tiros ao longe, rebentamentos de bombas, explosões, mas não acorda, não é a primeira vez que sonha este sonho” (SARAMAGO, 2005, p. 45-46). A dinâmica do sonho confirma o caráter heterotópico e algo quimérico, nas atuais circunstâncias, após o regresso, da cidade brasileira, instaurando a superposição contrastiva de lugares, fatos e temporalidades, pois os tiros e bombas ocorrerão, no futuro, em Lisboa, e não no Brasil. O efeito de sentido, alcançado pelo recurso à antecipação, ainda que algo vaga, é de confinamento num mundo distópico de onde não é possível escapar, sequer em sonho, pois a realidade nefasta se impõe inexoravelmente sobre a personagem que, quando acordada, tenta alhear-se ao máximo dos acontecimentos.

A força da imagem do deslocamento espacial e sua onipresença na narrativa pode ser mensurada pela gradação sensorial, visual, construída por descrições detalhadas – algo cinematográficas – da cidade, a demonstrar sua abjeção na leitura da personagem focal, e pela homologia entre fatores climáticos e os sentimentos de Ricardo Reis. A conjugação entre elementos

estruturantes do espaço através da atividade psicológico-emocional da personagem e fatores climáticos constitui os chamados “efeitos de ambientação”³⁷ (TOMACHEVSKI, 1989), que têm como produto a expectativa, pela criação de atmosfera que antecipa fatos apenas posteriormente narrados. Em *O ano da morte de Ricardo Reis*, a chuva incessante e a oscilação da sua intensidade estão em homologia com os sentimentos da personagem focal, embora estes variem pouco em profundidade, devido à incapacidade de Ricardo Reis de sentir-se parte da cidade, do país, da população, quiçá, da humanidade. A personagem tenta manter-se distante dos acontecimentos que se assomam no entorno; isso justifica a recorrência da figura da janela, limiar que mantém Ricardo Reis em segurança, apartando-o do mundo dos outros, dos pobres assolados pela chuva, dos seres humanos comuns, com os quais faz questão de lidar do modo mais distanciado possível, incomodando-se com olhares e palavras que lhe parecem invasivos. No início, ainda na travessia, ele entrevê a cidade ignóbil “por trás dos vidros embaciados de sal” (SARAMAGO, 2005, p. 08), portanto, mantendo-se distanciado, o que pode significar também falta de clareza na visão, dada a opacidade da janela, que lhe turva a vista, imagem que funciona como metáfora do distanciamento da personagem frente à realidade.

O movimento de literal descida dos viajantes do navio compartilhado por Ricardo Reis que, de longe, os avalia remete – cultural e literariamente – às imagens infernais, cuja configuração funesta, desértica, algo pós-apocalíptica, é construída pelo narrador por meio de palavras e expressões como “ruína”, “vulto”, “ilusão”, “luzem mortificamente”, “vigias baças”, “ramos esgalhados de árvores”, “negros, os guindastes estão quietos”, além do emprego insistente do verbo “morrer”. A descida dos outros é assim descrita, como um caminhar por paragens íferas, portanto, negativas:

Descem os primeiros passageiros. De ombros encurvados sob a chuva monótona, trazem sacos e malas de mão, e têm o ar perdido de quem viveu a viagem como um sonho de imagens fluidas, entre mar e céu, o metrônomo da proa a subir e a descer, o balanço da vaga, o horizonte hipnótico (SARAMAGO, 2005, p. 09).

Tal descida também indicia o descenso de Ricardo Reis, que retorna à pátria para decair socialmente, tornando-se até suspeito de subversão pelos agentes do sistema fascista de Salazar; desce também moralmente, diante de si mesmo e dos seus pares, por envolver-se com uma empregada de hotel; move-se para baixo ao sentir-se paradoxalmente perdido na familiaridade de Lisboa, outrora abandonada, e também por estar em crise poética, o que o impede de desenvolver alguns versos já esboçados. Além de tudo isso, evidentemente, o caminhar vagaroso rumo à morte figura como descida e encerra o romance, sob o signo de uma atmosfera tumular. Do ponto de vista filosófico-literário, a descida está associada, no romance em geral, à procura pelo autoconhecimento ou por algo perdido, refletindo “uma inquietação interna, como o Graal, por exemplo” (FREIRE, 2007, p. 179). No entanto, não parece ser este o caso de *O ano da morte de Ricardo Reis*. A personagem afirma, aos que lhe perguntam, que a volta à pátria está associada à morte de Fernando Pessoa, cujo fantasma aparece de quando em quando a Ricardo Reis, superpondo formas existenciais

³⁷ Constituem “efeitos de ambientação” os modos de representação do espaço aparentemente “real”, isto é, a construção das relações entre personagens e meio físico-social que as circunda pelo apelo a elementos reconhecíveis no mundo extraliterário.

pelo recurso ao fantástico, revelando jogo intertextual e metaficcional diretamente ligado à própria escolha do protagonista, pois

É uma ficção decalcada de outra ficção cuja realidade se baseava no fato de ser uma ficção. A realidade do Ricardo Reis de Saramago estará sempre medida contra a ficção explícita do Ricardo Reis de Pessoa, e por isso, por mais “realista” que seja a figura de Saramago, a menção do seu nome impede a suspensão da nossa descrença na existência dele como personagem de romance (MACNAB, 1989, p. 142).

Consequentemente, pela lógica predominantemente realista impressa à narrativa, Ricardo Reis, heterônimo de Fernando Pessoa, não poderia morrer depois dele, a não ser pela permeabilidade oferecida pelo traço fantástico.

A descida do médico e poeta condiz com o caminho rumo à própria morte que, dado o modo como a personagem vive – em coerência com os *modus vivendi* e *faciendi* do heterônimo de Fernando Pessoa –, apenas passando por ela, algo incólume, numa existência leve e diáfana, mas sem qualquer valor político-ativista para a sociedade. Assim, a descida de Ricardo Reis não reflete sequer a busca pela morte, mas indica uma condução natural para ela, sentida pela personagem do modo apático (no sentido mesmo de ausência de *pathos*), indiferente, tal como sempre vivera. Isso parece ser o mais terrível do romance, cujo herói não é a personagem focal, mas os trabalhadores Lídia e seu irmão, aqueles que, de fato, agem na sociedade com fins de transformá-la, com acento na figura masculina.

Ainda no que se refere ao percurso descensional da personagem ao aportar em Lisboa, na alfândega, o narrador, pela estratégia do movimento gradativo do sentido da visão, sempre pela máscara protetora e confortável de uma janela, acrescido do sentido do olfato, que informa, confirmando e antecipando a morte da personagem focal. O sentimento preferencial e imutável da personagem focal em relação a Lisboa é ligado à imagem de um limbo onde se aguarda a morte, antevista de uma janela qualquer. Acentua o traço límbico da cidade topofóbica para Ricardo Reis o fato de procurar um hotel para viver. No caminho entre o cais e o hotel que o taxista lhe indica, a personagem observa poucas mudanças na cidade; mesmo assim, sente-se como se entrasse num labirinto. A construção da imagem labiríntica da cidade ajuda a construir o espaço como topofobia, além de remeter ao sentimento de Ricardo Reis perante si mesmo, renunciando a iminência do caos político no país. Tradicionalmente, a imagem do labirinto é paradigmática na construção do sentir-se perdido, funcionando como *locus* que encerra um segredo, revelado na narrativa ou não.

Não é gratuito, portanto, o fato de a personagem estar em processo de leitura de um livro intitulado *The god of the labyrinth* que, tanto ela quanto o narrador, valoram negativamente, como demonstra a definição do narrador: “romance policial, uma vulgar história de assassinio e investigação” (SARAMAGO, 2005, p. 20). De fato, Ricardo Reis parece mesmo sentir-se um deus que relega suas criaturas ao sabor das próprias querelas, pairando absoluto e cego acima de todos os seres humanos e de toda a vulgaridade do mundo concreto e da vida ordinária. Ao remeter diversas vezes à inconclusão da leitura do livro pela personagem, o narrador propõe certa homologia entre o protagonista do romance e o leitor empírico, incitando-o a problematizar o próprio lugar na sociedade, instando-o a decidir-se entre ser mero espectador passivo ou agente ativo de transformações.

Em *O ano da morte de Ricardo Reis*, observa-se que o labirinto nada tem a revelar, a não ser camadas superpostas do passado que se atam ao presente de

modo incômodo na visão do protagonista, como informa o narrador. Sem precisar do trabalho para sobreviver, Ricardo Reis adquire o hábito de perambular pela cidade de Lisboa, apresentando-a ao leitor como se turista fosse, entediado com as estátuas e monumentos, refletindo com amargor sobre a perenidade das pedras e a efemeridade da vida humana. Um dos trechos sobre tais passeios triviais e sem especial propósito da personagem pela cidade é revelador, pois cria uma imagem contrastiva entre a pedra tumular que figura altiva como jazigo de um médico outrora ilustre e o caráter perecível do ser humano, invisível ante a monumentalidade da pedra. Assim, percebe-se que, ao flunar despreocupadamente pelas ruas labirínticas de Lisboa, a personagem depara-se com o jazigo e com a memória de tempos passados inscrita na cidade porque se recusara a descer a rua, movimento indigno para alguém da estirpe de Ricardo Reis, que sempre prefere subir a descer, movimento que revela sua atenção para o mundo restrito da arte que produz, elitizada, "elevada", inacessível aos incautos que carregam pedras ou que limpam o chão nas regiões baixas da cidade.

A apatia de Ricardo Reis frente à cidade, ao passado, às transformações sociais, não escapa da análise crítica do narrador, que ridiculariza o protagonista sempre que possível, mostrando-se desencantado com os discursos oficiais, seja a arte, seja a história de Portugal. O logro de Ricardo Reis e, ao que parece, de todos os artistas legitimados como símbolos lusitanos, o que o conduz à descida fatal é sua inutilidade perante uma sociedade em transformação, o que Saramago capta da contemporaneidade, especialmente, das guinadas políticas pelas quais passou e continua passando Portugal e, por que não dizer, o mundo. Nos anos 1980, quando o escritor lança *O ano da morte de Ricardo Reis*, o cenário português ainda avalia a ditadura e a situação derivada da Revolução dos Cravos, ainda recente. Além disso, é época de crescimento das reivindicações e mobilizações sociais dos grupos até então marginalizados, silenciados, com o que colabora Saramago, ao revestir as pessoas comuns de carne e de voz, por meio de suas personagens. Logo, percebe-se o estabelecimento de conexões entre o Portugal dos anos pré-fascismo e o Portugal pós-ditadura, pois, de fato,

O 25 de abril transformou a vida de todos os portugueses, modificando as instituições sociais e, sobretudo, influenciando o âmbito artístico lusitano. A abordagem da produção literária portuguesa desses últimos 25 anos não pode prescindir de sondar o modo como esse acontecimento histórico influenciou a atividade escritural dos autores de Portugal contemporâneo. Essa sondagem mostra-se instigante, no caso da ficção portuguesa contemporânea, pois pode ser demonstrada uma estreita vinculação das alterações sociais com a renovação do próprio percurso artístico dos escritores portugueses anteriores e subsequentes a 1974 (ROANI, 2006, p. 23-24).

O elemento figurativo que permite tal leitura é o jornal, do qual se vale a personagem para atualizar-se sobre o contexto português, do qual estivera ausente por tanto tempo, mas, pela gravidade e fragmentação dos conteúdos jornalísticos passa quase que distraidamente, sem sair da zona de conforto que a apatia lhe oferece. Em que pese a evidência desse traço de caráter do protagonista observa-se, em diversos trechos, certa inquietude, mas não suficiente para provocar-lhe os ânimos rumo à ação social efetiva. Há quem interprete a escolha de uma personagem tão insossa para protagonizar um romance ambientado nos auspícios da Guerra Civil Espanhola e próximo da Segunda Guerra Mundial como movimento satírico e irônico de Saramago, argumentando-se que

Não é que decida não tomar posição e daí ficar olímpicamente desinteressado. Simplesmente, por definição, resta *a priori* isolado e inconsciente, preocupado com coisas de pouca importância, com as banalidades do seu cotidiano. Não se apaixona por nada nem por ninguém porque é um homem sem qualidades. [...]

Essa impassibilidade dum entidade que parece não merecer a nossa atenção perante o espetáculo a se desenrolar em redor dela tem uma tonalidade grotesca, e só podemos supor que a conjuntura do inventado com o histórico é uma grande ironia, pois como é, teríamos de definir a sua visão da história como anárquica (MACNAB, 1989, p. 141-142).

Por tal viés de leitura, não se trata de opção pelo alheamento do mundo concreto, mas da condição de certa cepa de artistas, e também de leitores, que preferem recolher-se nos limites burgueses de uma arte pura, desenganada e morta, contra a qual se insurge Saramago com seu projeto artístico contestador. No intuito de construir a ideia de distanciamento político-ideológico, nada melhor do que o não-lugar de um hotel, definido pelo narrador como “lugar neutro, sem compromisso, de trânsito e vida suspensa” (SARAMAGO, 2005, p. 18), mas lido pela personagem da forma usual, alienada: “é como estar em casa, no seio da família, do lar que não tenho” (SARAMAGO, 2005, p. 25). O hotel escolhido, bem como sua localização, voltado para o rio, auxilia na criação da atmosfera lúgubre, pois parece soterrado sob os despojos da decadência monárquica que arrasara todo o país, acentuada pela iminência dos regimes fascistas que se instalam na Europa.

A toponímia e a descrição do ambiente confirmam tal aposta interpretativa. Sentindo-se estrangeiro na terra pátria, a personagem prefere a espacialidade impessoal de um hotel chamado Bragança, cuja arquitetura e decoração algo *kitsch*, associada ao tom utilizado pelo narrador, conferem certa austeridade decadente ao lugar, extensível aos hóspedes, o que também pode ser lido como uma descida na dinâmica da narrativa, dados o anacronismo e o desencaixe do monarquista Ricardo Reis em tempos que se anunciam turbulentos. O gerente destina a Ricardo Reis um quarto no andar superior, indicando a superioridade social que a personagem inspira, ao contrário dos subalternos: o funcionário esforça-se muito e até se machuca ao subir as escadas do hotel com a pesada mala, quando da chegada do hóspede; a empregada Lídia deve subir para servir, portanto, seu lugar é sob o quarto do hóspede.

Microespaço de intimidade no ambiente impessoal e coletivo do hotel, o protagonista solicita ao gerente um quarto “de onde pudesse ver o rio” (SARAMAGO, 2005, p. 15). Na dimensão da narrativa sob foco, o rio simboliza a morte, percurso de Caronte de ambígua duração, nove meses, os mesmos de que dispõe Fernando Pessoa antes de desaparecer definitivamente. Na verdade, *O ano da morte de Ricardo Reis* constitui imagem apocalíptica de um mundo prestes a findar – repetindo o episódio bíblico do Antigo Testamento – em água. A intermitência da chuva e a recorrência da palavra “dilúvio” assim o permitem demonstrar, além de ser Ricardo Reis nada mais do que um fantasma, como a maioria das outras personagens, meros espectros a assombrar a cidade, também ruína. Condensa tudo isso a imagem visual descrita cinematograficamente pelo narrador:

A chuva recomeçou a cair, faz sobre os telhados um rumor como de areia peneirada, entorpecente, hipnótico, porventura no seu grande dilúvio terá Deus misericordioso desta maneira adormecido os homens para que lhes fosse suave a morte, a água entrando maciamente pelas narinas e pela boca, inundando sem sufocação os pulmões, regatinhos que vão enchendo os

alvéolos, um após outro, todo o oco do corpo, quarenta dias e quarenta noite de sono e de chuva, os corpos descendo para o fundo, devagar, repletos de água, finalmente mais pesados do que ela, foi assim que estas coisas se passaram, também Ofélia se deixa ir na corrente, cantando, mas essa terá de morrer antes que se acabe o quarto acto da tragédia, tem cada um o seu modo pessoal de dormir e morrer, julgamos nós, mas é o dilúvio que continua, chove sobre nós o tempo todo, o tempo nos afoga (SARAMAGO, 2005, p. 43).

Os signos representados pelos substantivos concretos água, chuva, dilúvio, corpo, avizinham-se em movimento de gradação no interior do universo semântico composto pela morte no romance. Os mecanismos que funcionam como reforço para a cena emblemática são: a descrição detalhada do movimento de queda pela submersão dos corpos nas águas infernais e a intertextualidade estabelecida com o *Hamlet*, Shakespeare, justamente pela personagem afogada. O trecho citado também permite entrever recurso caro à poética de Saramago, bem sucedido no romance em questão: a remissão a outras artes, seja pelos meandros da evidente intertextualidade, seja pela criação poética de imagens nas filigranas do texto. Tudo isso reverbera na dimensão estética, provocando os efeitos pretendidos na recepção, em termos da adesão sensorial e emocional do leitor. Sensorial pela sinestesia, alcançada tanto pela musicalidade das palavras quanto pela criação de imagens. Emocional porque os recursos linguísticos e poéticos são articulados em função da catarse que a inversão da morte trágica de Ricardo Reis consegue provocar, apesar da aparente naturalidade e da antecipação. Registre-se que há, aqui, subversão do sentido aristotélico de tragédia, bem ao gosto contemporâneo, pois o destino a ser cumprido, no caso, é a morte, inexorável, mas que não ocorre após grande feito ou sacrifício, dada a insipidez, o alheamento e a anestesia existencial do “herói” de Saramago.

Outro aspecto importante, a piedade, constrói-se pela ausência de ação, pelo fato de a personagem estar perdida num mundo que desaba, sem nada compreender. Há, ainda, que se considerar o horror diante da inexorabilidade da morte, mas este é apenas um prenúncio, pois o verdadeiro horror reside no espaço-tempo ulteriormente construído, apontado, mas ainda fora dos limites temporais do texto: os países onde se aloja o fascismo, com destaque para Portugal. Portanto, pode-se afirmar que, em *O ano da morte de Ricardo Reis*, o anúncio, desde o título, da morte do protagonista, funciona na antecipação do final da narrativa, mas não apenas isso, orienta o leitor para o espaço-tempo sócio-histórico. Assim, a morte do protagonista perde em importância, ante todo o detalhamento do percurso humano rumo à morte e ao discurso político que exala da narrativa.

Todos os aspectos citados conferem à cidade de Lisboa o traço de *locus* fúnebre, espacialidade tumular que abriga apenas mortos-vivos e mortos de fato. Correspondem aos mortos-vivos duas categorias de personagens. A primeira diz respeito aos subalternos, do ponto de vista social, pois são eles que lutam e morrem para tentar libertar Portugal do regime salazarista. São, portanto, personagens arraigadas ao lugar, conferindo-lhe um mínimo de dinâmica, colorido e esperança, embora estejam localizadas nos patamares mais baixos na estratificação social: a empregada de hotel Lídia e o marinheiro, seu irmão. Quanto ao segundo tipo, constituem maioria, subdivididas em: portugueses alienados, que saem às ruas para dar vivas a Salazar, participando das tradicionais festas populares sem perceber sua conversão em meros comícios fascistas; o poeta Fernando Pessoa, recém-falecido, que tem nove meses (os mesmos nove da gestação) para “viver” numa espécie de limbo, vagando entre mundo dos supostamente vivos e o cemitério, até o completo desaparecimento,

ao final do prazo; o próprio Ricardo Reis, pequeno-burguês, médico, poeta mais afeito ao mundo das musas intangíveis do que à realidade social, negando-lhe a importância; Marcenda e o pai, burgueses hipócritas, solidários ao regime fascista. Quanto aos mortos, são representados por personagens históricas conhecidas, que resistem à degenerescência do mundo contemporâneo em forma de estátuas distribuídas pela cidade, para as quais ninguém olha, mas que a todos vigiam, do alto de seus postos, situando-se acima das pessoas comuns, decadentes aos olhos do narrador, por não terem contribuído senão para a descida, em amplos níveis, do país e do povo, tendo se tornado instrumentos do discurso oficial.

Disso tudo deriva a impossibilidade de se descolar as dimensões artística e política que envolvem a produção do escritor, presentes tanto na construção das personagens quanto nas relações estabelecidas entre elas, emergindo do texto pela crítica à arte que não atua politicamente, guiada por princípios pretensiosos de distanciamento das contingências históricas. Aflora dos textos também a crítica à intransponibilidade das fronteiras sociais (Ricardo Reis permite-se manter relações sexuais com a empregada Lídia, mas pensa em propor casamento a Marcenda, moça de família tradicional que, simbolicamente, tem paralisada a mão esquerda, símbolo do comunismo, inimigo dos fascismos apoiados pela classe social à qual pertence a personagem) e, conseqüentemente, à ausência de reconhecimento do papel fundamental, ativo e silenciado pelos discursos oficiais, dos segmentos populares, a quem Saramago dedica especial atenção em sua poética. Tanto é assim que Lídia é a única personagem capaz de despertar a mínima atenção de Ricardo Reis para o mundo circundante, mas a barreira social é dotada de mais peso do que a inclinação que, porventura, ele pudesse ter pela empregada e amante. Somente ela, a musa invertida, transmutada de inefável realidade a mais tangível das mulheres comuns, é que tem o poder, atribuído pelo narrador, de servir a Ricardo Reis como uma espécie de guia amoroso e, ao mesmo tempo crítico, pelo mundo familiar e, concomitantemente, não-familiar, apontando-lhe a concretude.

No entanto, as dificuldades da vida daqueles a quem é impossível ater-se à mera contemplação não suscita qualquer interesse em Ricardo Reis para além de alimentar-lhe os olhos, enquanto a morte não chega. Por isso, talvez, se verifique o exacerbado e proposital emprego dos verbos “ver” e “assistir”, sempre utilizados com carga semântica vinculada à apatia social e à falta de interesse mais profundo por qualquer elemento externo à personagem e ao seu atávico tédio existencial.

Percursos espaciais em *Memorial do Convento*

Do ponto de vista dos vetores político-espaciais, enquanto em *O ano da morte de Ricardo Reis* pode-se observar concentração nas relações superioridade/inferioridade, tanto no que diz respeito à cidade de Lisboa – como se sabe, marcada, topograficamente, pela divisão entre Cidade Alta e Cidade Baixa – quanto à estratificação social, em *Memorial do Convento* percebem-se formas mais esgarçadas e refinadas de tratamento do espaço e das relações humanas nele alojadas. É inegável a persistência da crítica social pela denúncia da estratificação mas, no romance sob foco, as relações contrastivas entre alto e baixo não se restringem ao cotidiano de pessoas comuns, mas à verticalidade do poder sobre os que se situam nos lugares mais baixos da sociedade. Em virtude

do caráter incisivo da opressão exercida pelos poderosos sobre os desprivilegiados, o acento positivo recai sobre as relações horizontais entre os alijados do poder, expondo-se a configuração de uma rede solidária que imprime certa esperança à humanidade. No entanto, o mundo é também topofóbico, assim como o de Ricardo Reis, com um pequeno lugar reservado para a transgressão pela via do sonho, permitido pela relação ambígua entre o sobrenatural, o miraculoso e o maravilhoso (LE GOFF, 1989; CARVALHO, 2006), típica do medievo.

Pelo exposto, percebem-se condições históricas para algumas personagens agirem por movimentos de insurreição contra a ordem vigente, ainda que não vivam tal subversão de modo consciente, com vistas à ação política. Exemplos disso em *Memorial do Convento* são: o poder da protagonista, Blimunda, de ver por dentro das pessoas e até de roubar-lhes as “vontades” (energia vital, desejos), a construção da “passarola” (máquina de voar) e a problematização feita pelas personagens dos dogmas cristãos, o que lhes acarreta perseguição e morte pelo tribunal do “Santo” Ofício. Os elementos pagãos, típicos do maravilhoso, são condensados, em *Memorial do Convento*, pelo tema do sonho, recorrente na obra romanesca de Saramago e responsável pela ligação do humano com o mundo concreto e não o contrário, como se costuma apregoar, pelo senso comum. Sobre isso, afirma o narrador: “Além da conversa das mulheres, são os sonhos que seguram o mundo na sua órbita. Mas são também os sonhos que lhe fazem uma coroa de luas, por isso o céu é o resplendor que há dentro da cabeça dos homens, se não é a cabeça dos homens o próprio e único céu” (SARAMAGO, 2000, p. 113). Sonho e transgressão coadunam-se no romance em leitura, pois o sonho do padre Bartolomeu Lourenço o conduz à Holanda, onde busca conhecer os segredos alquímicos que lhe permitirão desvendar o mistério de voar por meio de uma máquina, cuja aparência assemelha-se a um pássaro. Tanto é assim que, durante a aventura aérea, sobrevoando as personagens focais Mafra, o povo, ao avistar a passarola, agradece a Deus pelo “prodígio”, “mandando voar por cima das obras da basílica o seu Espírito Santo” (SARAMAGO, 2000, p. 200). Portanto, para os dominados, a transgressão sempre será vista a partir do discurso dominante, que introjeta valores e sistemas explicativos eficientes, no sentido de inculcar certa visão de mundo, por diversos mecanismos de coerção, obnubiladores da criatividade e inibidores da dúvida.

Importa reconhecer que, na dinâmica do romance, o sonho parece mais real, útil e inofensivo do que as realizações concretas dos poderosos, cujos vestígios foram legados à posteridade, como o convento de Mafra. Para a tresloucada construção, também um sonho, que se torna o tormento de muitos homens, forçados a trabalhar na obra, foi necessário recorrer a quase uma epopeia, descrita com detalhamento no texto de Saramago. Pela descrição dos sofrimentos por que passam os trabalhadores da obra, apresenta-se a crítica à loucura despótica e à futilidade do rei (extensível aos poderosos em geral), condensada no episódio da pedra gigante, por terem sido mobilizados inquantificáveis esforços humanos e animais, quedando alguns mortos pelo caminho. Irônico, manifesta-se o narrador, ao relatar todas as aflições da busca por uma pedra gigante em outra localidade e, no retorno, a submissão dos trabalhadores que, mesmo cansados, vão à missa, agradecer a Deus. De fato, o narrador não se exime de criticar, sempre que possível, a cegueira do povo perante as seduções do poder, oscilando de modo ambíguo entre tal olhar negativo, tristonho e cruel, e a amorosidade pelos que sofrem. Vários episódios

demonstram a crítica: a alegria do povo ante as mortes de “hereges” nos autos-de-fé, em praça pública, ante as touradas, ante a troca das princesas entre Portugal e Espanha, ante as visitas do rei às aldeias, sendo o povo incapaz de perceber que figura apenas como espectador passivo, mas legitimador, do poder real, como se depreende do seguinte trecho:

Aglomerado nas margens do rio, o povo não via nada, mas servia-se das suas próprias experiências e recordações de boda, e assim imaginava os abraços dos compadres, as efusões das comadres, as malícias sansas dos noivos, os rubores calculados das noivas, ora, ora, tanto faz rei como carvoeiro, não melhor que o parrameiro, isto, a bem dizer, é um povo de grosseirões (SARAMAGO, 2000, p. 309).

Evidentemente e como já mencionado, o narrador não apenas critica o povo, mas deita-lhe avaliação positiva, amorosa e, até, poder-se-ia afirmar, cristã, não fosse isso ultrajante a Saramago. O procedimento utilizado nesse sentido pelo escritor configura-se como uma espécie de micro-história irônica, à qual são acrescentadas encenações de encontros que não ocorreram “verdadeiramente”, mas que poderiam ter ocorrido, fosse o mundo mais justo, se as pessoas comuns não estivessem relegadas ao papel de massas espectadoras e passivas diante das ações praticadas pelas personagens que ocupa(ram) cargos de poder, tal como narradas pela historiografia oficial e ridicularizadas por Saramago. Tanto é assim que figuram como personagens focais em *Memorial do Convento* pessoas do povo e não apenas os poderosos que, inclusive, são sempre tratados com desdém por Saramago e seus narradores, o que demonstra movimento paródico duplo, afim tanto com demandas contradiscursivas da contemporaneidade quanto com relatos que circulavam com regularidade na Idade Média, centrados na apresentação de um mundo às avessas, inversões da “realidade” social que se impunha com a violência exercida, sobretudo, pela Igreja Católica, com especial destaque para as ações da Inquisição.

A ambiguidade parece ter sido intrínseca ao mundo medieval europeu pois, apesar da imposição católica, viu circular relatos que portavam elementos de concepções pré-cristãs, melhor dizendo, pagãs, tal como apontado tanto pelo medievalista Le Goff (2003) quanto por Bakhtin (1993). No entanto, nos limites deste trabalho, considera-se que a leitura do romance pelo viés conceitual da paródia permite compreender satisfatoriamente as configurações político-espaciais sem, obrigatoriamente, enveredar pela noção de carnavalização. Define-se paródia como relação polêmica estabelecida entre referentes de linguagem por referência direta e não entre um enunciado e a realidade social. Vale salientar que, por polêmica, se entende a relação de contrariedade assumida por um enunciado frente a outro, anteriormente proferido e em circulação pelo ambiente discursivo social, como aponta Fiorin (2009). Portanto, em estreito vínculo com a memória discursiva. A modalidade preferencial para a materialização da polêmica é a paródia, recurso considerado por Fiorin (2009) o mais exemplar da bivocalidade discursiva, marcado pela orientação divergente em relação ao texto-fonte, “imitado por ridicularização”. Isto é, invertido pela crítica (HUTCHEON, 1989). A paródia reivindica a fala do outro como sua, com vistas à negação da legitimidade da voz alheia, provocando reflexão e propondo mudanças radicais. Segundo Bakhtin, o “uso da palavra parodística é análogo ao uso irônico ou a qualquer uso ambivalente das palavras de um outro emissor, uma vez que também nesses casos as palavras da outra pessoa são empregadas de modo a transmitir projetos antagônicos” (BAKHTIN, 1983, p. 473). No caso

em questão, a paródia incide sobre textos já institucionalizados produzindo, como saldo, “um riso, às vezes, macabro” (MANTOLVANI, 2007, p. 02). No caso de Saramago e de seus narradores, riso debochado, como se percebe quando da inauguração da obra por D. João V, a 17 de novembro de 1717:

Venha pois sua majestade para que se comecem os dias gloriosos da vila de Mafra, para que os seus moradores levantem as mãos ao céu, eles que com os seus percíveis olhos vão ver a quanto alcança a grandeza de um rei, monarca sublime, graças a quem podemos gozar estas antecâmaras do paraíso enquanto às celestiais moradas não acedermos, tarde seja, que mais apetece estar vivo que morto (SARAMAGO, 2000, p. 127).

A paródia realiza-se, em *Memorial do Convento*, por procedimento especial, configurado por um tipo de relato que se convencionou denominar “romance histórico” ou “metaficção historiográfica” (HUTCHEON, 1991), nomenclaturas diferenciadas e já amplamente discutidas e problematizadas no ambiente dos estudos literários contemporâneos e por cujas sendas não se arvora neste trabalho. De qualquer sorte, parece fácil observar que, na contemporaneidade, há uma intensa “sedução pela memória” (HUYSSSEN, 2000), que incita a remissão ao passado para provocar reflexões sobre o presente, sobre as relações intrincadas entre permanências e contingências. O que deve ser sublinhado é o fato de que o passado, mesmo se aludido pela referência explícita a textos historiográficos ou de outras ordens discursivas dominantes e subvertido, jamais será de todo apreendido em sua dinâmica, pois “nunca é um a priori dado e acabado, mas uma construção ou efeito do presente da enunciação. Por definição, o passado é uma ausência presentificada na metáfora do discurso” (HANSEN, 1998, p. 20). Assim considerado, recorre-se a Vázquez que, ao aprofundar as teses de Halbwachs (2004) sobre a memória, observa que: “os fatos não estão dados, a narrativa não é elaborada mediante a seleção de acontecimentos ou fatos, mas fatos e acontecimentos se convertem em tais por meio da organização narrativa dos discursos” (VÁZQUEZ, 2001, p. 109).

Tal acento na mirada para o passado – o “boom de memória” referido por Martín-Barbero (2000) –, verificável na contemporaneidade em várias artes e até no mundo *pop*, suscita a questão da memória e esgarça a reflexão sobre o espaço, físico, geográfico, arquitetônico e imaginário, que assume feições de palimpsesto, imbricando temporalidades não necessariamente ajustáveis, mas oscilantes na dinâmica entre memória e esquecimento. Le Goff introduz outro aspecto relevante para a leitura da obra sob foco e seu contexto, ao pontuar que “a memória é um elemento essencial do que se costuma chamar identidade, individual ou coletiva, cuja busca é uma das atividades fundamentais dos indivíduos e das sociedades de hoje” (LE GOFF, 2003, p. 46). Comprova este argumento o inegável interesse contemporâneo por remeter e problematizar a historiografia oficial como discurso dotado de uma “vontade de verdade” (FOUCAULT, 2003).

No que diz respeito a tais imbricações entre espaço e tempo, memória e esquecimento, na dinâmica da interdependência entre passado e presente, entende-se que a complexidade dos espaços construídos em *Memorial do Convento* é compreensível na vertente das “heterocronias do tempo que se acumula infinitamente” (FOUCAULT, 2006, p. 419), o que se pode denominar também, pelo tipo da relação estabelecida, palimpsesto, devido à superposição de camadas de fatos, personagens e possíveis históricos e ficcionais registrados no espaço da cidade de Lisboa, de Portugal, do império. A observância desse traço conduz a outro tipo de heterotopia, a “heterotopia por excelência”, que

Foucault relaciona ao navio. Neste caso, a literatura, a própria arte, funciona como o outro lugar, o utópico em sua plasmação realizável, ainda que no plano exclusivo da imaginação de um escritor.

O mundo por onde perambulam as personagens de *Memorial do Convento* tem como *locus* principal – topia do romance, derivada do apelo aos relatos historiográficos – a cidade de Lisboa, centro do poder decisório e *habitat* da corte de D. João V, mas com o vetor apontado para Mafra, cidade, onde se decide construir o convento franciscano que dá título ao romance. Ambas refletem, cada uma a seu modo, o estágio de transformação por que passava o que seria Portugal no futuro; na verdade, toda a Europa, que oscilava entre o mundo medieval e o mundo desconhecido que se descortinava. Tal oscilação, no entanto, estruturou-se de modo diferente, a partir de diversificados focos de interesse, como evidenciam as disparidades entre os modelos de colonização implantados nos Estados Unidos, por exemplo, e nas colônias portuguesas. Fato é que todas as certezas estavam abaladas pois, “nessa época, a mentalidade europeia estava em plena transição dos valores dominantes no mundo medieval para valores modernos, e a “descoberta” do Novo Mundo constituiu golpe fatal para a teocracia, fundando novas racionalidade, episteme e cartografias” (COELHO, 2009, p. 155), o que, no entanto, não ocorreu de modo organizado nem automático, tendo sido necessário aguardar o século XVIII para que as monarquias ditas absolutistas e despóticas fossem capazes de construir discursos e práticas capazes de equilibrar os interesses da Igreja Católica com os interesses comerciais dos impérios que dividiam o “mundo novo” entre si. Enfim, como sintetiza o narrador de *Memorial do Convento*, tratava-se de “um tempo de contrariedades” (SARAMAGO, 2000, p. 91), e aproveita para salpicar o texto com ironias como esta: “nem parecemos aquele país civilizado que deu mundos novos ao mundo velho, quando o mundo tem todo ele a mesma idade” (SARAMAGO, 2000, p. 105).

Traço parodístico e, ao mesmo tempo, orgânico em relação ao barroquismo típico da época e também ao modo como Saramago utiliza os procedimentos narrativos, é o contraste, quem também figura como imagem recorrente no texto. Em *Memorial do Convento*, o mundo medieval contrasta com as novidades ainda suspeitas de um mundo diferente, constituído pela imbricação entre heterotopia e utopia. A primeira configura-se pela anexação, territorial e no imaginário, dos espaços desconhecidos, aglomerando espacialidades e temporalidades diferentes no nascente império português. Tais espacialidades, as colônias, são mencionadas na narrativa como outros espaços, ao mesmo tempo exóticos e fontes de exploração, sustentáculos da topia, caracterizada não por Lisboa como espaço em si, mas por todo o seu “mobiliário”: os próprios monarcas, a corte, o poder, a constituição de um centro para um mundo heterogêneo que se volta para si próprio, sendo obrigatória a construção de uma identidade lusa, capaz de congrega todas as diferenças e aproximar simbolicamente as enormes distâncias.

Mas, enquanto as chamadas grandes navegações implicaram o deslocamento marítimo dos poderosos que institui a nova ordem, o sonho de voar, concretizado na narrativa pela figura da passarola, constitui uma utopia, no sentido de um lugar ou condição que não existe, mas que as personagens sentem como realizável no mundo concreto, assim como a conquista de territórios que a mentalidade medieval defendia não existirem. A utopia alada, imagem móvel como a época em leitura, entretanto, deve ser condenada, à loucura ou à fogueira da Inquisição, pois avilta a vontade de poder e legitimação

dos novos impérios realizada pela demarcação territorial, ao passo que a liberdade de vagar pelo céu afronta o controle dos caminhos permitidos, ultrapassando as fronteiras da península ibérica. E, note-se, ainda mais perniciosa, pois permite ao padre Bartolomeu Lourenço e ao casal herege (Baltasar e Blimunda) ascender para perto de Deus, aproximando-se do *locus* celestial. No entanto, para os sonhadores/construtores da passarola, ela é uma “máquina” de voar que lhes poderia alçar não para perto de Deus, mas para longe da Inquisição. A utopia erige-se ainda mais complexa e incisivamente, pois encarna a ciência, que se avizinha como discurso dominante (tecnologia que concretiza sonhos), embora ainda mesclada às crenças cristãs medievais (representadas pela referência à alquimia, ao éter). Em suma, tudo em *Memorial do Convento* parece circunscrever-se à esfera oscilante de um tempo que se vê em amplo processo de transformação, ainda não desarraigado dos valores antigos e não plenamente certo dos que os substituirão. Conforme provoca Fonseca:

Assim é que idealizadores do arrojado invento – Baltasar, Blimunda e o Padre Bartolomeu – enformam, metaforicamente, os princípios renovadores contrapostos, com incipiente sucesso, à arcaica mentalidade de raízes medievais da época representada pela teocracia política e religiosa, cujo instrumento de controle sócio-moral fora a instituição da Inquisição (FONSECA 1994, p. 36).

A contradição está no fato de que, inicialmente, o visionário padre Bartolomeu Lourenço é apadrinhado de D. João V, que lhe permite até construir a passarola na quinta do Duque de Aveiro, em poder do rei, que venceu algumas contendas judiciais. Mas, depois, os discursos do padre tornam-se suspeitos, bem como o invento que, outrora, tanto agradava e cujo sucesso era esperado com ansiedade. Na opinião de Fonseca (1994), tal contradição materializa narrativamente as próprias contradições históricas das relações entre Estado e Igreja, bem como “as razões inquisitoriais”, permitindo compreender o artifício de Saramago, pois

Esta técnica de enfatizar um conflito que naturalmente deveria inexistir – dadas as condições éticas que a situação deveria por princípio preservar – torna-se extremamente efetiva como estratégia retórica utilizada para denegar os objetivos básicos da ideologia inquisitorial. [...] Como resultado, tem-se a impressão de que o século dezoito português apresenta-se afundado num absurdo domínio religioso, rendendo, praticamente sem saída, a razão e o bom senso a um estado de absoluto mutismo e inação (FONSECA, 1994, p. 37).

Trata-se, portanto, de um mundo confuso, barroco no que tem de ambíguo, de excessivo e de terrível, simultaneamente mundano e profano (MANTOLVANI, 2007; SANTOS, BATALHA, s/d), o que é acentuado na narrativa, do ponto de vista estritamente espacial, pela indefinição entre ruralidade e urbanidade. Lisboa é lugar de todos, não em sentido democrático ou topofílico, mas topofóbico, espécie de palco de um mundo pretensamente cosmopolita que se inaugura, sem que ninguém ainda seja capaz de captar-lhe os contornos, porque inaugurais, vez que:

Foi preciso a época burguesa para que o movimento inverso nascesse: a expulsão dos elementos populares do centro para as heterotopias periféricas ainda rurais, transformadas desde então em “subúrbios”, receptáculos do habitat, dotados de uma isotopia particularmente bem legível. Desse modo, a

heterotopia corresponde, mas apenas em certa medida, à *anomia* dos sociólogos. Os grupos anômicos produzem espaços heterotópicos, cedo ou tarde capturados pela *práxis* dominante (LEFEBVRE, 1999, p. 121).

É por isso que Lisboa deve ser considerada o espaço tópico por excelência, e as localidades do interior devem ser entendidas como heterotopias, pois são os lugares habitados pelos “outros”, olhados com benignidade por Saramago porque subjugados ao poder monárquico e megalômano de D. João V e de sua corte. No entanto, tal relação entre os espaços citados é engendrada de modo complexo no romance pois, sempre que a corte joanina desloca-se pelo território português, tais lugares e suas insígnias tornam-se, provisoriamente, extensões da topia básica, devido à presença real, celebrada pelo povo, que almeja assemelhar-se ao dominador, ao invés de se lhe opor como resistência, o que é recorrentemente criticado pelo narrador. Diante da dificuldade de conseguir e manter emprego em Lisboa, mesmo subalterno, diz o narrador sobre as possibilidades de Baltasar: “mas lá estão os caldos das portarias, as esmolas das irmandades, é difícil morrer de fome em Lisboa, e este povo habituou-se a viver com pouco” (SARAMAGO, 2000, p. 84).

Tanto é alienado o povo que parece não perceber as mudanças em processo, apresentadas pelo narrador, com frequência, por meio de imagens especulares invertidas. Algumas, inclusive, são reforçadas ao longo da narrativa, com a reiteração dos contrastes entre: grandeza e pequenez, figurativizadas pela suntuosidade crescente da corte, enquanto a vida das pessoas comuns é cada vez mais difícil, suja, abjeta (de Baltasar e Blimunda, os protagonistas, e a dos trabalhadores da obra); pela indiferença em relação à morte do filho da irmã de Baltasar, enquanto o filho do rei recebe um funeral que mobiliza grandes contingentes e pompa; trabalho intelectual do padre x trabalho braçal de Baltasar e Blimunda.

Além dos valores em oposição grandeza/pequenez, outra imagem de inversão é a fronteira entre um mundo fechado e limitado que finda e um novo que se aproxima, com vetor orientado para fora dos limites territoriais, com ambições cosmopolitas. Isso é narrativizado: 1) pelos assassinatos nos autos-defé, vividos como espetáculos, como qualquer outra festa popular, encontrando paralelo nas touradas; 2) pelas alterações profundas nas festas populares, com inserção de elementos típicos do capitalismo nascente, como a venda de produtos pelas ruas, e o aparecimento de um novo agregado social, a multidão urbana; 3) pela ambivalência entre a permanência do tempo cíclico a reger a existência humana nos estratos sociais mais baixos (o romance inicia com a morte da mãe de Blimunda pela Inquisição e termina com a morte de Baltasar na mesma situação), afim à concepção temporal do mundo medieval, contrariamente à seta do tempo, de vocação teleológica, típica da modernidade; 4) Pela sujeira típica da cidade de Lisboa, atenuada para as novas festas.

A tendência cosmopolita manifesta-se pela presença de Domenico Scarlatti na corte portuguesa, encarregado de introduzir os infantis no mundo da música. No entanto, a imaginação subversiva de Saramago constrói relações de amizade entre o forasteiro Scarlatti, o insano padre Bartolomeu e o casal de trabalhadores. A evidente musicalidade que a presença da personagem Scarlatti traz para a narrativa tem efeito de sentido sinestésico (funcionando quase como o som intradieético das trilhas sonoras no cinema), dado o modo como o narrador descreve a música e como utiliza poeticamente a musicalidade das palavras, às vezes por aliterações, às vezes criando imagens visuais, ao associar os sentidos semânticos à sonoridade das palavras, em descrições detalhadas.

Nesse novo espaço sócio-histórico-cultural e geográfico em (re)configuração, a topia citadina expande-se de Lisboa para outras localidades, como Mafra, gestando-se a isotopia lusitana urbana, apresentada no romance pelo assombro de Baltasar ante a própria aldeia, quase irreconhecível:

Baltasar abre a boca de espanto, vem duma aldeia e entra numa cidade, bem está que Lisboa seja o que é, nem poderia ser de menos a cabeça de um reino senhor do Algarve, que é pequeno e perto, mas também doutras partes grandes e distantes, que são o Brasil, África e Índia, mais uns tantos lugares avulsos espalhados pelo mundo, bem está, digo, que seja Lisboa aquela desmedida confusão, porém, este ajuntamento enorme de telheiros e casas de muitos e variados tamanhos, é coisa que só vendo ao perto se acredita (p. 204) [...] Está um pouco azamboado Sete-Sóis, que nova Mafra é esta, cinquenta moradas lá em baixo, quinhentas cá em cima, sem falar noutras diferenças (SARAMAGO, 2000, p. 207).

Em que pese a força da isotopia em processo de crescimento, o romance também instala espaços heterotópicos, onde os despossuídos vivem, muitas vezes, de modo transgressor, como Baltasar e Blimunda, que sequer são oficial e religiosamente casados. São personagens que apenas transitam por Lisboa, pelos espaços públicos, sem qualquer acesso aos espaços do poder, vivendo sempre nos espaços heterotópicos, marginais, nada suntuosos, dos não-nobres, dos relegados, como aponta Mantolvani:

Ao tratar os locais exteriores ao centro, afastados do poder, pelo viés do sério, os narradores assumem uma posição comprometida com o espaço das margens, com o espaço dos excluídos da história dos dominantes, silenciados no tempo e no espaço pelas instituições absolutistas, afrontando o pensamento monológico e valorizando, na ficção, o mundo do trabalho e o homem comum como construtor de sua própria história. (MANTOLVANI 2007, p. 07).

Assim, pelo imbricamento de lugares heterogêneos, conclui-se que os tempos inaugurais da modernidade portuguesa careciam de um *locus* diferente das topias orientadas pelo fechamento medieval. Inicialmente, a abertura confundiu, como demonstra Saramago em *Memorial do Convento*, estabelecendo conexões orgânicas pela recorrência aos traços do barroco, até a conformação moderna das cidades e do urbano, como pontua Tuan:

Na escala temporal da evolução cultural, o começo do urbanismo, com o desenvolvimento concomitante das ideias de transcendência, rompeu a concha do lugar-orientado, nutridor de vida, das comunidades neolíticas. A atração das cidades baseia-se em grande parte na justaposição do aconchegante e grandioso, da escuridão e claridade, do íntimo e do público (TUAN, 1980, p. 31).

Ampliando a reflexão de Tuan, por que não dizer, na justaposição de temporalidades e espacialidades? Ao serem apropriados e (re)construídos por Saramago no contexto contemporâneo, fatos, personagens, lugares do passado português afloram como signos heterocrônicos, índices da acumulação de tempos e espaços impossíveis de completa reconstituição, mas que podem ser problematizados, discutidos e denunciados como vontade de verdade, como discurso incidente, de algum modo, na contemporaneidade, constituindo-a e, ao mesmo tempo, corroendo-a pelas entranhas, em eterna aporia.

Como conclusão, somente a deriva

Após trilhar o percurso acima exposto por entre as filigranas espaciais dos romances *O ano da morte de Ricardo Reis* e *Memorial do Convento*, dificilmente algo se conclui. A literatura de Saramago é tão prenhe de detalhes, de jogos, de pistas, de erudição e de polissemias que o entrançado torna-se quase intransponível, no que reside sua beleza e poder de comunicação com leitores afeitos aos riscos. De qualquer sorte, em que pesem tais considerações, certo risco foi assumido, portanto deve-se, ainda que provisória e precariamente, encerrá-lo, nos limites de um trabalho que, ao menos, tentou lançar um olhar amoroso sobre a obra de escritor-cidadão tão comprometido com a humanidade, seus percalços e esperanças, e com a arte. Pululam dos seus textos não apenas o rigor literário e o riso irônico, mas também as conexões poéticas estabelecidas com a pintura, o cinema, a música, o mundo do trabalho, do intelectual ao braçal.

Ao convocar de modo tão explícito e crítico a historiografia oficial e ao recorrer às poesias e aos poetas alçados à categoria de símbolos da nação portuguesa, como fez em outros romances, sempre ancorado na realidade social – tal como recolhida e recomposta dos documentos oficiais, crônicas da época e criada pela imaginação artística –, Saramago obriga o leitor a aceitar comprometer-se com o pacto melindroso que o cerzimento entre literatura, espaço concreto e História impõe. Complicado porque, ao mesmo tempo em que parece próximo, às vezes até por movimentos homo e autodiegéticos (GENETTE, s/d) dos narradores e das personagens, pelo recurso à paródia, sobretudo em *Memorial do Convento*, “estabelece-se uma relação que é crítica e anti-nostálgica, pois se afirma a partir do distanciamento irônico” (PEREIRA; LOPONDO, 2008, p. 06). Só assim, pela distância espacial e temporal, mas jamais com frieza, ao contrário, com ardor ideológico, é que Saramago consegue posicionar-se como artista-político, alcançando lugar próprio e único no universo literário contemporâneo, definido por Santiago como lugar de exposição “da pobreza da experiência, dissemos, mas também da pobreza da palavra escrita enquanto processo de comunicação. Trata, portanto, de um diálogo de surdos e mudos, já que o que realmente vale na relação a dois estabelecida pelo olhar é uma corrente de energia, vital (grifemos: vital), silenciosa, prazerosa e secreta” (SANTIAGO, 2002, p. 56-57).

Tal relação entre subjetividades (no caso, a comunicação entre escritor e leitor) espacial e temporalmente situadas, além do posicionamento político explícito de José Saramago fortalecem o argumento segundo o qual se deve compreender a literatura como expressão subjetiva da vida, dos diversos modos de experienciá-la e de lidar e aprender com ela. Esta opção estética está diretamente ligada à proposta poética do escritor português, centrada no tensionamento máximo da linguagem. Vale pontuar que a subjetividade da experiência é prerrogativa da abordagem temática, bem como sua expressão para fins comunicacionais, pois, conforme registra Starobinski ao refletir sobre Rousseau: “A linguagem tornou-se o lugar de uma experiência imediata, enquanto permanece o instrumento de uma mediação. [...] A palavra é o eu autêntico, mas por outro lado revela que a perfeita autenticidade ainda falta, que a plenitude deve ainda ser conquistada, que nada está assegurado se a testemunha recusa o seu consentimento” (STAROBINSKI, 1991, p. 106–107 - grifos do autor). Se de comunicação se trata aqui, convém assinalar os modos

como Saramago dialoga com o leitor, a fim de garantir a compreensão de seu projeto artístico-político.

Nesse sentido, Saramago não permite ao leitor o esquecimento sobre o fato de estar diante de uma obra literária, posicionando-se, portanto, “contra a incidência alienante da distância estética sobre o espectador” (BOOTH, 1961, p. 101 - tradução nossa). Com o objetivo de alcançar tal efeito cognitivo e, com isso, garantir a adesão do leitor até a última página, o escritor utiliza com eficácia mecanismos como: alteração no *status* do narrador (em termos de voz e nível narrativos, cf. GENETTE, s/d); inserção de personagens poetas (Ricardo Reis e Fernando Pessoa) e inventores (Padre Bartolomeu Lourenço de Gusmão, Baltasar, Blimunda, Scarlatti e o próprio monarca, D. João V); recorrência a elementos não-realistas e evocação de situações pautadas pelo inusitado, sempre devidamente glosadas pelos narradores. Por tudo isso, compreende-se que o leitor não pode ser mero observador externo, pois a convocação de sua subjetividade ocorre não apenas por representação, mas por interpelação direta, ao ser inserido como elemento fundamental da própria forma do romance e, como tal, evidenciado pelo escritor, o que revela o princípio constitutivo do próprio estilo romanesco (cf. KAYSER, 1977, p. 70 – tradução nossa).

Ao tentar compreender, ainda que preliminar e superficialmente o trabalho de um escritor de tamanho estofo, criou-se uma lógica interpretativa para a observação do espaço nos dois romances a partir da proposta de um percurso que iniciou na cidade de Lisboa, onde se concentram as ações narradas em *O ano da morte de Ricardo Reis*, e no espaço mais complexo, que engloba um mundo em transformação, compreendendo o país, Portugal, com Lisboa figurando ao centro, e o império português, em *Memorial do Convento*. Dessa forma, depois de percorrida a trilha, pode-se afirmar que todos os espaços mencionados, inclusive os heterotópicos, com exceção apenas da cidade do Rio de Janeiro, constituem topofobias na leitura de Saramago, isto é, lugares de negatividade, de vida difícil para o ser humano, não como consequência de propriedades intrínsecas ao próprio espaço, mas derivada da presença e da ação (ou inação, no caso de Ricardo Reis) humanas. No entanto, ao mesmo tempo há, inegavelmente, um sabor topofílico dispensado aos referidos espaços, o que parece entremear de maneira orgânica a indecidibilidade típica de Saramago entre crença e descrença na humanidade e nos discursos e ideologias por ela produzidas, entre desespero e esperança, notadamente no universo da sociedade e da cultura portuguesas.

Articula-se ao tratamento oscilante dos espaços um dos traços poéticos recorrentemente verificados nas obras em tela, a sinestesia – a conjugação de sentidos pela musicalidade, pela criação de imagens visuais e pelo estabelecimento de relações entre elementos da cultura popular e da cultura erudita –, empregada para a afirmação do argumento da arte como lugar da libertação, possibilidade de emancipação humana frente aos poderes instituídos, à soberania imposta e mantida à custa de ideologias que se imprimem na sociedade e na cultura portuguesas. Quiçá, de todo o mundo ocidental, com especial acento para a crítica ao cristianismo católico, ainda que a relação com tal ideologia possa ser interpretada por viés aporético, alojado na indecidibilidade constitutiva do projeto artístico do escritor, que oscila entre o profundo amor e a crítica à humanidade, a Lisboa, a Portugal e ao *ethos* português, captado por Saramago com maestria, nos termos definidos por Fonseca:

No caso português, Saramago – com fina percepção da psicologia antropológica da sua cultura – ensaia uma plausível explicação para esta

dominância de poder [catolicismo] indicando que primariamente existe na sociedade portuguesa, como fato tradicional, duas disposições básicas e intimamente relacionadas: a pré-disposição para a aceitação da autoridade constituída e a decorrente e natural relutância para imediatamente aceitar ideias e inovações que obrigam a um radical reexame dos conservadores padrões e valores do seu *status quo* e da sua identidade coletiva. Saramago parece situar-se a meio caminho entre a rejeição categórica da existência de uma verdadeira índole religiosa característica da mentalidade portuguesa e a suposição de que tal povo representa sobretudo uma cultura cínica em termos de crença, cultura esta, entretanto, mesmerizada pelo gosto da extravagância solene e do ritualismo cerimonioso (FONSECA, 1994, p. 42-43).

Em geral, no que concerne às tessituras que englobam história, espaço e ficção, as narrativas de Saramago estudadas parecem constituir-se como “estórias-até-agora”, não apenas acumulações, mas sobreposições, tanto de fatos, personagens e espaços eleitos pela historiografia oficial e pela arte como dignos de nota quanto de fatos, personagens e espaços relegados ao esquecimento, cujas lacunas o escritor pretende preencher. Assim, conforme propõe Massey:

o espaço, nesta interpretação, é um produto de relações-entre, relações que estão, necessariamente, embutidas em práticas materiais que devem ser efetivadas, ele está sempre no processo de fazer-se. Jamais está acabado, nunca está fechado. Talvez pudéssemos imaginar o espaço como uma simultaneidade de estórias-até-agora (MASSEY, 2008, p. 29).

Tal simultaneidade é explicitada nas narrativas por meio de um dos procedimentos mais empregados por Saramago e já exaustivamente pesquisado: a construção topográfica da cidade de Lisboa e de Portugal, realizada na clivagem entre fronteiras fluidas que se movem entre: fatos históricos, isto é, o que aconteceu e, sobretudo, o modo como a historiografia oficial construiu discursivamente; ficções, o que poderia ter acontecido, nos limites do provável ou do possível; e o sonhado, isto é, o impossível, deliciosamente pensado, artisticamente configurado e esteticamente saboreado. As três dimensões são indissociáveis no contexto da obra romanesca de Saramago e articuladas, do ponto de vista técnico, narrativo, pelo acento na descrição e na criação de imagens por meio de comparações que, muitas vezes, funcionam como conectoras – por paralelismo – entre o passado e a contemporaneidade, tudo somado ao tom crítico, no estilo politizado do escritor.

Tal é a realidade contemporânea construída na ficção de Saramago, nos umbrais do século XXI: palimpsesto espaço-temporal, concentrado no espaço que nunca pode ser considerado o mesmo (Lisboa, Portugal, Mafra ou qualquer outro), pois camadas de tempo, de memória, superpõem-se, erigindo uma espacialidade sempre em processo, orientada contra as “imaginações hegemônicas” (MASSEY, 2008), por meio de um processo não de negação completa e cabal dos relatos oficiais, mas da “criação colaborativa” (STEINER, 2003), acrescentando outros exemplares à dispersão de documentos, fragmentos, monumentos, eleitos pelos discursos e agentes dominantes.

COELHO, L. R. On the Fringes of Contemporary Aporia: Political-spatial Configurations in José Saramago’s Literature. **Olho d’água**, v. 2, n. 2, São José do Rio Preto, p 87-114, 2010.

Referências

AUGÉ, M. *Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Trad. Maria Lúcia Pereira. 5. ed. Campinas: Papirus, 2005.

BACHELARD, G. *A poética do espaço*. Trad. Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BAKHTIN, M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: HUCITEC, 1993.

BERGEZ, D. A crítica temática. In: BERGEZ, D. (Org.) et al. *Métodos críticos para a análise literária*. Trad. Olinda Maria Rodrigues Prata. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BOOTH, W. C. *The Rhetoric of Fiction*. 2. ed. Chicago: University of Chicago Press, 1961.

BORGES FILHO, O. *Espaço e literatura: introdução à topoanálise*. Franca: Ribeirão Gráfica e Editora, 2007.

COELHO, L. R. *Nas filigranas do espaço: interioridades, liminaridades, exterioridades em A Trilogia de Nova York, Leviatã e Desvários no Brooklyn*, de Paul Auster. 2009. 280f. Tese de Doutorado (Mestrado em Letras e Linguística) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2009.

COMPAGNON, A. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. 2. ed. Belo Horizonte: editora UFMG, 2003.

DINIZ, M. G. Entre a Nau de Ícaro e a Jangada de Pedra: utopia e iberismo em Saramago. In: *Conhecimento em Debate*. João Pessoa, 8, 2008, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes – CCHLA – UFPB (Anais), João Pessoa, CCHLA-UFPB, 2008, p. 01-07. Disponível em <<http://www.cchla.ufpb.br/Conhecimentoemdebate/programação.php>>. Acesso em 14/09/2010.

FIORIN, J. L. A obra de Mikhail Bakhtin: conceitos-chave. Curso ministrado entre 13 e 17/04/2009, sob organização do NUPED-UFBA, Salvador, UFBA, 2009.

FONSECA, P. Ironia, sátira e secularização no *Memorial do Convento* de José Saramago. **Letras**, Curitiba, n. 43, p. 35-47, 1994.

FOUCAULT, M. Outros espaços. In: _____. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Org. e sel. de Manoel Barros da Motta. Trad. Inês Aufran Dourado Barbosa. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006. p. 411-422.

_____. Nietzsche, a genealogia e a história. In: _____. *Microfísica do poder*. Org. e Trad. Roberto Machado. 18 ed. São Paulo: Graal, 2003. p. 15-38.

FREIRE, J. A. T. Variações em torno do mesmo tema: a descida. **Aletria** – Revista de Estudos de Literatura, Belo Horizonte, v. 15, p. 178–187, jan./jun. 2007. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/poslit/08_publicacoes_txt/ale_15/ale15_jatf.pdf>. Acesso em 25/07/2010.

GENETTE, G. *Discurso da Narrativa*. Lisboa: Vega Universidade, s/d.

HUTCHEON, L. *Poética do Pós-Modernismo: história, teoria, ficção*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

HUYSEN, A. *Seduzidos pela memória*. Arquitetura, monumentos, mídia. Trad. Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

KAYSER, W. Qui raconte le roman? In: BARTHES, R.; KAYSER, W.; BOOTH, W.C.; HAMON, Ph. *Poétique du récit*. Paris: Seuil, 1977. p. 59-84.

LEFEBVRE, H. *A revolução urbana*. Trad. Sérgio Martins. Belo Horizonte: editora da UFMG, 1999.

LE GOFF, J. *História e memória*. 5. ed. Trad. Bernardo Leitão et al. Campinas: editora da UNICAMP, 2003.

_____. O maravilhoso e o cotidiano no Ocidente Medieval. In: _____. *O maravilhoso no Ocidente Medieval*. Trad. José António P. Ribeiro. Lisboa: Edições 70, 1989.

LOPONDO, L; PEREIRA, H. B. C. Um narrador sob suspeição: *Memorial do Convento*, de José Saramago. **Labirintos**, Feira de Santana, v. 4, n. 2, 2008. Disponível em: <http://www.uefs.br/nep/labirintos/edicoes/02_2008/13_artigo_lilian_lopondo_e_helena_pereira.pdf>. Acesso em 03/08/2010.

MACNAB, G. A interface história-invenção em três romances de José Saramago. **Letras**, Curitiba, n. 38, p. 134–143, 1989.

MANTOLVANI, R. M. Saramago e Pepetela: as representações dos espaços em *Memorial do Convento* e *A gloriosa família*. **Revista Crioula**, São Paulo, n. 1, mai./2007. Disponível em: <<http://www.fflch.usp.br/dlc/revistas/crioula/paginas/anteriores.php>>. Acesso em 06/09/2010.

MARTÍN-BARBERO. J. *Dislocaciones del tiempo y nuevas topografías de la memoria*. Rio de Janeiro: Artelatina, 2000.

MASSEY, D. *Pelo espaço: uma nova política da espacialidade*. Trad. Hilda Pareto Maciel e Rogério Haesbaert. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008.

ROANI, G. L. Sob o crivo dos cravos: as portas abertas por Abril. In: *Saramago e a escrita do tempo de Ricardo Reis*. São Paulo: Scortecci, 2006.

SANTIAGO, S. O narrador pós-moderno. In: _____. *Nas malhas da letra: ensaios*. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2002. p. 38-52.

SANTOS, E. M. C.; BATALHA, M. C. Blimunda: a mulher demônio enquanto elemento atuando no campo do sagrado. **Cadernos do CNLF**, Rio de Janeiro, v. IX, n.17, s/d. Disponível em: <www.filologia.org.br/ixcnlf/17/09.htm>. Acesso em 11/10/2010.

SARAMAGO, J. *O ano da morte de Ricardo Reis*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____. *Memorial do Convento*. 25. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.

SOETHE, P. A. Espaço literário, percepção e perspectiva. **Aletria** - Revista de Estudos de Literatura, Belo Horizonte, v. 15, n.1, p. 221-229, jan./jun. 2007. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/poslit/08_publicacoes_pgs/publicacao002114.html>. Acesso em 17/08/2010.

STAROBINSKI, J. *Jean-Jacques Rousseau – a transparência e o obstáculo*. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

STEINER, G. *Gramáticas da criação*. Trad. Sérgio Augusto de Andrade. São Paulo: Globo, 2003.

TOMACHEVSKI, B. Temática. In: TODOROV, T (Org.). *Teoria da Literatura II*. Trad. Isabel Pascoal. Lisboa: Edições 70, 1989.

TUAN, Y-T. *Topofilia – um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente*. Trad. Livia de Oliveira. Rio de Janeiro: Difel, 1980.

VALENCY, G. A crítica textual. In: BERGEZ, D. (Org.) et. al. *Métodos críticos para a análise literária*. Trad. Olinda Maria Rodrigues Prata. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006. p. 183-226.

VILAS BOAS, G. Utopias, distopias e heterotopias na literatura de expressão alemã. **Cadernos de Literatura Comparada**, Porto, s/v., n. 6-7, p. 95-118, 2002. Disponível em: <<http://repositorio-aberto.up.pt/bitstream/10216/23346/2/gvilasboasutopias000094761.pdf>>. Acesso em 18/09/2010.