

NOTAS SOBRE JOSÉ SARAMAGO E SUA MÁQUINA DE FAZER VOAR

MIRELLA MÁRCIA LONGO VIEIRA LIMA
Universidade Federal da Bahia

A Joidil Azevedo,
sempre amiga.

“Um desejo, não de ser ave,
Mas de poder
Ter não sei quê do voo suave
Dentro em meu ser”
Fernando Pessoa

Em um primeiro momento, um rapaz vem do rio. Traz no peito “os primeiros pelos da puberdade”. Espreitam-no “os olhos globuloso de uma rã”. Passa uma ave azul rasando a água. No outro lado do rio, uma rapariga olha o rapaz que ergueu a mão livre, desenhando “o gesto de uma palavra que não se ouviu”.

Num segundo momento, o rapaz sai do interior de uma casa onde se abrigara, atingido pelo som de “um apelo que não espera socorro”. Testemunha, então, um espetáculo sangrento, onde dois homens e uma mulher imobilizam um porco, enquanto outro homem corta esse porco, arrancando-lhe os testículos que, em seguida, lança ao espaço, de modo que o mesmo porco venha a mastigá-los.

Em um terceiro momento, após beber e molhar-se de água, o rapaz sai de casa e reencontra uma rã, fazendo com a boca fechada “uma prega de escárnio”. Sobre a água, um relâmpago azul. Despe-se o rapaz “como se estivesse curando uma cegueira de si mesmo”. Olha-o de longe a rapariga que depois também se despe. O rapaz nada para a outra margem, enquanto o vulto branco e nu da rapariga recua para “a penumbra dos ramos”.¹

Os três momentos compõem “Desforra”, um dos contos da coletânea **Objeto Quase**, escrita por José Saramago. O primeiro nos co-

loca diante de um encontra que não se realiza. Incluído num universo natural, o homem é aí parte de um quadro edênico, em meio a uma natureza dadivosa. Contudo, ao não completar o gesto deixa o mundo tal qual “um deserto suspenso da palavra povoadora”.² O gesto omitido é equiparado ao próprio desenrolar da narrativa, já que não postos em coincidência gesto e palavra: “todo o seu corpo desenhou o gesto de uma palavra que não se ouviu”. Dessa maneira, o personagem, ao omitir uma ação ameaça a fábula, a continuidade do discurso, fazendo com que a própria vida esteja a oscilar posta em suspensão.

Em sua obra, José Saramago deixa evidente a sua opção pela palavra proferida, pelo gesto executado. A omissão do gesto tende a ser sempre recusada, relegada mesmo a um espaço de condenação, conforme declara o espectro de Fernando Pessoa a Ricardo Reis,

O pior, porque é irremediável definitivamente, é o gesto que não fiz, a palavra que não disse, aquilo que teria dado sentido ao feito e ao dito... os vivos ainda têm tempo, mas o mesmo tempo lho vai acabando, para dizerem a palavra, para fazerem o gesto³

desvendando o equacionamento entre a omissão e a instância da morte.

Que gesto, que palavra, Não sei, morre-se de a não ter dito, morre-se de não o ter feito, é disso que se morre, não de doença...³

Em **O ano da morte de Ricardo Reis**, a trama é tecida em torno do questionamento lançado por Saramago sobre a sabedoria anunciada no verso de Ricardo Reis: “Sábio é o que se contenta com o espetáculo do mundo”. Curioso é que este questionamento, onde a omissão do gesto é signo de morte, transparece no texto, tanto pela voz do narrador, cuja capacidade analítica demarca todo o espaço da narrativa, como na fala do espectro de Fernando Pessoa que, uma vez morto, é dotado de aguda consciência crítica acerca da obra de Ricardo Reis. Esses dois discursos que muitas vezes se interceptam decretam a impossibilidade da sabedoria contemplativa preconizada nos versos de Ricardo, logo que se queira instalar tal sabedoria no cerne da existência.

Ora, Ricardo Reis é um espectador do espetáculo do mundo, sábio se isso for sabedoria, alheio e indiferente por educação e atitude⁴

Você sabe lá que mulher seria a Lúcia das suas odes, admitindo que exista tal fenômeno, essa impossível soma de passividade, silêncio sábio e puro espírito... Tão duvidoso como existir, de facto, o poeta que escreveu as suas odes⁵

Imerso no contínuo da vida, no horizonte de factualidade desenhado pela mundaneidade do cotidiano, Ricardo Reis recebe os chamamentos emitidos pela vida, sem jamais ceder inteiramente aos seus convites de participação, tendendo mesmo a furtar-se para uma distância de pura contemplação que no texto se resolve como opção pela morte. Na cena final, Ricardo Reis conclui pela sua própria impotência diante do outro ser: entre a opção de ajudar Lúcia - a amante desesperada pela perda do irmão assassinado - ou seguir o espectro de Fernando Pessoa em sua caminhada em direção ao túmulo, Ricardo Reis decide morrer.

Contudo, ainda que equacione morte e suspensão de linguagem, José Saramago não vê a linguagem como seara de pura salvação, admitindo, ao contrário, os riscos inerentes a cada ato de fala: "milagre é não endoidecerem os homens de cada vez que abrem a boca para falar"⁶

Reafirma a opção pela linguagem como risco supremo, perigo dos perigos; situando ainda uma espécie de tirania exercida sobre cada escritor

provavelmente, a língua é que vai escolhendo os escritores de que precisa, serve-se deles para que expressem uma parte pequena do que é⁶

O segundo momento de Desforra é recortado a partir da caminhada do rapaz que sobe a ladeira, "sem olhar para trás". A natureza já não se insinua como dádiva, mas com a intensidade de um apelo ameaçador: "o sol calcinava os torrões dos alqueives". Segue-se aí a cena de violência, sugerindo metaforicamente uma situação de isolamento absoluto, prisão da natureza que, "insultada e ferida", é desviada do seu curso e alimenta-se de sua própria castração

a ferida alargou-se, o testículo apareceu, leitoso e ralado de sangue, os dedos do homem introduziram-se na abertura, puxaram, torceram, arrancaram... um dos homens baixou-se e apanhou os dois bagos grossos e macios... atirou-lhos. O porco abocou, mastigou sófrego, engoliu⁷

Fica assim representado o ser que devora a si mesmo, ou mais precisamente mastiga a própria sexualidade. Aviltada ao extremo, a natureza promove uma autofagia, voltando-se para as próprias entranhas. Imagem semelhante adota Saramago em *O ano da morte de Ricardo Reis* quando, ao tomar as páginas do jornal como em painel do mundo contemporâneo, faz emergir deste jornal a imagem dantesca da cadela Ugolina devorando a própria ninhada:

Pelas ruas ermas de Lisboa anda a cadela Ugolina...,
mordendo furiosa o próprio ventre onde já está a gerar-se a próxima ninhada⁸

O mal-estar a que é submetida a natureza na civilização contemporâneo é representado como isolamento autofágico. Estão em paralelo o rapaz que omite o gesto que o conduziria à rapariga e o porco que é levado violentamente à castração e à conseqüente devoração de si mesmo como expressão de sexualidade.

No terceiro momento, aquele que descortina a desforra, o rapaz executa uma espécie de purgação através da água - "encheu um púcaro e bebeu, deixando que a água lhe corresse pelos cantos da boca, pelo pescoço..." - que lhe possibilita trilhar um caminho de volta. Reinstala-se a primeira cena, sendo agora verdadeiramente outra. O silêncio, longe de ser omissão, retenção de linguagem, surge como harmonia, plenitude de sentido que se "assentava sobre a líqüida pele daquele interminável corpo". Mergulham a rã e o rapaz que se desforra do isolamento autofágico de Thanatos, através do encontro de Eros na outra margem do rio.

...

Os três momentos de "Desforra" conduzem a um confronto situado pelo autor como base de sua narrativa. Trata-se de um Eros que se defronta com a intromissão de um Thanatos terrível capaz de revertê-lo em seu avesso, o que vale dizer, traduzir o princípio construtivo de Eros em castração e morte. Este confronto parece alicerçar uma teoria da criação intrínseca à obra literária de J. Saramago, encontrando um momento de excelência em *Memorial do Convento*, cuja narrativa é tecida em torno de um conjunto de reflexões acerca do homem enquanto criador. E embora seus focos se disseminem, na medida que acompanham as amplas relações do homem com a sua realidade, eles se dividem principalmente entre as construções da máquina de voar do Padre Bartolomeu de Gusmão e a de um convento em Mafra.

Versando sobre a capacidade produtiva do homem, “sobre como se mostram variadas as obras de suas mãos”⁹, o texto se inicia com a questão da reprodução biológica: D. João V e D. Maria Ana Josefa não conseguem “dar infantes à coroa portuguesa”. Por isso o rei promete erigir um convento de franciscanos na vila de Mafra no caso de vir a obter sucessão. Em paralelo, Blimunda - vidente que enxerga não o irreal, mas o real, a interioridade da terra e dos corpos - e Baltasar Mateus - soldado maneta - encontram-se em um Auto de Fé e se casam, na mesma ocasião em que se fazem amigos de Bartolomeu de Gusmão, o inventor da máquina voadora. Delineiam-se, assim, os grandes núcleos da narrativa que pouco a pouco começam a convergir para o trabalho de construção da máquina voadora a ser realizado pela “trindade terrestre”¹⁰ - Bartolomeu, Baltasar e Blimunda; e a construção de um enorme convento em Mafra, envolvendo centenas de operários.

É possível dizer que as duas edificações - o convento e a máquina - apresentam natureza originalmente distintas. O convento nasce como um pagamento ao Deus, em reconhecimento de seu suposto poder. Desvendando o milagre, o narrador sugere que D. Maria Ana, em sua maníaca devoção, entrou em cumplicidade com o artifício franciscano. Quanto à máquina, em que pese o fato de ser padre o seu inventor, nasce de um desafio ao Deus, da inaceitação da condição de criatura, da constatação de que “o homem é o próprio Deus” e de que “Deus não fica no homem quando quer, mas quando o homem o deseja tomar”.¹¹

Este contraste original é ampliado à medida que se desenvolve a narrativa e enquanto o convento é erguido com o esforço de milhares de operários que chegam oprimidos pelas circunstâncias, como Baltasar, ou arregimentados à força para o trabalho,

Foram as ordens, vieram os homens. De sua própria vontade alguns, aliciados pela promessa de bom salário, por gosto de aventura outros, por desprendimento de afetos também, à força, quase todos.¹²

a máquina de voar é fabricada em segredo, pela eleição e pelo zelo de Baltasar e Blimunda que na comunhão do prazer dão corpo ao projeto concebido pelo Padre Bartolomeu.

Desta forma, o horizonte narrativo dimensiona-se entre as duas construções como espaço de confronto entre repressão e libertação. E é sobre este confronto entre produção opressiva e produção libertária que Saramago tece um dos principais fios de sua rede discursiva, opondo o esforço laborioso do trabalho alienado à busca de um sonho perseguido por

um pequeno grupo de margem - Bartolomeu, Baltasar e Blimunda - três dos favoritos de Deus, "doidos, defeituosos, excessivos, mas não familiares do Santo Officio"¹³.

Ao alistar-se para conduzir os carros-de-mão nas obras do convento, Baltasar se retira sem obter qualquer sensação de participação de sua própria subjetividade na ação que realiza, pois, de acordo com o narrador:

um homem deve ser capaz de ganhar o seu pão de qualquer maneira e em qualquer lugar, mas se é o caso de esse pão não lhe alimentar também a alma, satisfaz-se o corpo, a alma padece¹⁴

A produção opressiva - aquela que não satisfaz também a alma, na óptica do narrador do Memorial - é representada em sua potência maximamente destrutiva no episódio do transporte da pedra de Pêro Pinheiro para Mafra. Como em "Desforra", aí se expõe mais uma vez a situação do homem que, sob o recalçamento das forças de Eros, relaciona-se com uma natureza opressora.

Tão grande fora o sofrimento durante este arrastado dia que todos diziam Amanhã, não pode ser pios, e no entanto sabiam que iria ser pior mil vezes. Lembravam-se do caminho que descia para o vale de Cheleiros, aquelas apertadas curvas, aqueles declives espantosos... Em todo aquele Verão não houve dia mais quente, a terra parecia uma braseira, o sol uma espora cravada nas costas¹⁵

A anulação do impulso vital de ordem erótica dá-se pela interferência de um poder destrutivo que determina a aniquilação do desejo e a presentificação das forças de morte. Assim, os anseios amorosos de Francisco Marques - "esta noite em companhia da mulher é que ninguém lha tiraria" - são postos em confronto com a castração e a morte do trabalhador esmagado pelo peso da pedra de Pêro Pinheiro.

Tiraram Francisco Marques de debaixo do carro. A roda passara-lhe sobre o ventre, feito numa pasta de vísceras e ossos, por um pouco se lhe separavam as pernas do tronco, falamos da sua perna esquerda e da sua perna direita que da outra, a tal do meio, a inquieta, aquela por amor da qual fez Francisco Marques tantas caminhadas, dessa não há sinal, nem vestígio, nem um simples farrapito.¹⁶

Inserido em um contexto, onde as energias são canalizadas para a destruição, o homem desenvolve uma ação da qual se dissocia. Neste aspecto, a pedra de Pêro Pinheiro adquire função quase alegórica, atingindo tanto o presente da narrativa como a época contemporânea que a todo momento é posta em cena pela voz do narrador. O peso da pedra indicia o esmagamento do ser que luta unicamente pela sobrevivência sob destrutivas relações de produção, indiciando ainda, e em última instância, o peso de uma história adversa contra a qual se age, sem que seja possível acrescentar a esta ação o combustível de um impulso desejante

que é realmente um homem quando só for a força que tiver, quando mais não for que o medo de que lhe não chegue essa força para reter o monstro que implacavelmente o arrasta¹⁷

O episódio do transporte da pedra que serviria de sustentáculo para a varanda do convento em Mafra ilustra a reversão das forças produtivas em forças destrutivas, ficando a cargo da construção da máquina de fazer voar a representação da produção libertária, sedimentada no desejo e orientada para a busca de uma satisfação.

Revedo o discurso de Freud, que enxerga a existência de uma aversão original do homem em relação ao trabalho¹⁸, Marcuse sustenta a possibilidade de uma civilização não repressiva, onde o instinto erótico seja alimentado por novas relações de trabalho

a correlação freudiana “repressão instintiva - labor socialmente útil - civilização” pode ser significativamente transformada na correlação libertação instintiva - trabalho socialmente útil - civilização¹⁹

Para estabelecer o seu modelo de civilização não - repressiva, Marcuse recorre à arte como forma de trabalho gratificante;

há um modo de trabalho que oferece um elevado grau de satisfação libidinal, cuja execução é agradável. O trabalho artístico - sempre que genuíno - parece brotar de uma constelação instintiva não-repressiva e visar finalidades não-repressivas²⁰

elegendo o processo de criação artística como modelo de produção não-repressiva e arauto da civilização que propõe. Assim, também a construção

da máquina de voar apresentada em **Memorial do Convento** como exercício de libertação pode ser vista como uma imagem da produção artística, ou mais precisamente da produção literária, tal como fica anunciado por Luís de Sousa Rebelo

Na sua construção põe-se tal delicadeza e há nela tal engenho e arte em domar o ferro, o lenho e o pano à vontade e ao sonho do homem, que a obra se iguala à obra fina cujos materiais de composição são a palavra e o som²¹

A analogia existente entre a máquina de voar e a produção da obra de arte emerge de forma explícita no próprio texto do Memorial, quando Bartolomeu Lourenço informa a Domenico Scarlatti sobre um segredo capaz de anular o peso da matéria e impulsionar a máquina em direção ao sol. Este segredo contido nas esferas que, ficamos sabendo mais tarde, é o princípio das “vontades” dos homens aproxima-se dos sons musicais de Domenico Scarlatti

Padre Bartolomeu de Gusmão, decerto não quer dizer-me que estas esferas vão conter música, Não, mas quem sabe se com ela não subiria também a máquina, tenho de pensar nisso, afinal, pouco falta para que me erga eu ao ar quando o ouço tocar no cravo, É um gracejo, menos do que parece, senhor Scarlatti²²

...

A aproximação criada entre a máquina de fazer voar e a obra de arte faz emergir, no texto de Saramago, um nível metapoético, conferindo ao discurso um índice acentuado de auto-referência. Assim sendo, é possível inferir a partir da descrição da máquina e de seu funcionamento uma teorização acerca do próprio processo de criação artística.

O impulso ascensional a que se refere Bartolomeu - “pouco falta para que me erga eu ao ar” - é dado tanto pela música de Scarlatti como o será pela passarola que se está a construir. De acordo com Bachelard, que o focaliza nos depoimentos poéticos e particularmente nos relatos das experiências de vôos oníricos, este impulso liga-se a uma necessidade de libertação e de renovação inerente ao psiquismo humano.

Esta leveza de todo o ser se mobiliza sob um impulso ligeiro, fácil, simples: um rápido golpe de calcanhar contra a terra nos dá a impressão de um movimento liberta-

dor. Parece que este movimento parcial libera em nós um poder de mobilidade que desconhecíamos...²³

A busca do vô surge então em correspondência a um impulso libertador, deslocamento para um outro espaço, saída para uma realidade nova e diferente da que se demonstra hostil e opressiva. Nestes termos, o texto de **Memorial do Convento** situa tanto a máquina de fazer voar como a música de Scarlatti como engenhos propulsores deste vô, configurado como movimento de saída, deriva, raptura para com o espaço vigente sem que seja contudo definido que novo espaço se procura. Importa antes o ar, na própria dinâmica do vô:

Então Blimunda perguntou, Aonde vamos, e o padre respondeu, Lá aonde não possa chegar o braço do Santo Ofício, se existe esse lugar.²⁴

No discurso de **O Anti-Édipo**, Deleuze e Guattari chamam movimento de desterritorialização²⁵ a este ato de levantar-se do chão, implicando perda de território, movimento antiedípiano de ruptura exercido por uma polaridade revolucionária inerente ao processo de criação artística. Para Saramago, trata-se de representar o momento da aventura criativa do exercício de um vô alimentado pela força do desejo.

A máquina tem a aparência de uma barca com asas, seu funcionamento dá-se sob o princípio da atração entre os diversos elementos que a compõem

o sol atrai o âmbar, e o âmbar o éter, e o éter atrai o iman, e o iman atrai o ferro.²⁶

A libertação do peso e a conseqüente obtenção do impulso ascensional advêm do éter que deveria estar contido nas esferas e que, segundo declara Bartolomeu, é o lugar onde ficam as estrelas, o ar que Deus respira. Fazendo ressoar na sua a voz de Dante, Saramago afirma ser "a vontade dos homens que segura as estrelas". Tal concepção se completa na visão de uma continuidade de fluxos entre o homem enquanto máquina produtora de desejos e a própria natureza. Assim é que este éter, inalcançável pelas artes da alquimia, inacessível no céu para aqueles que não voam, só pode ser obtido pelo estranho exercício de captação dos desejos humanos. Captado dos que dele se desprendem, o éter será guardado nas esferas de âmbar o fará a máquina voar.

o éter... antes de subir aos ares e ser onde as estrelas se suspendem, vive dentro dos homens e das mulheres... o éter não se compõe das almas dos mortos, compõe-se, sim, ouçam bem, das vontades dos vivos²⁷

Fica assim sediada no desejo - que Saramago rotula como "vontade dos vivos" e representa sob a forma de uma nuvem fechada - a energia produtiva que leva o homem ao passo da invenção, ou seja, ao vôo, aqui compreendido como movimento de desterritorialização, dinâmica revolucionária. Cabe a Blimunda a captação dos desejos, o recolhimento das "vontades" que estão para abandonar os corpos. Compreende-se, dessa forma, que o combustível da máquina voadora - o que equivale dizer o impulso libertador que leva ao processo de criação poética - não se encerra no âmbito de um único indivíduo, mas antes corresponde a um fluxo de desejo que se propaga na história; é assim de natureza histórica e pressupõe um trânsito sem barreiras entre as instâncias do individual e do coletivo.

esse é o indecifrável mistério das vontades, onde couber uma, cabem milhões, o um é igual ao infinito²⁸

Enquanto movimento de ruptura, o ato de invenção não se alimenta apenas no horizonte do indivíduo, mas se revela como mecanismo propulsor da história. É interessante notar que um dos principais motivos da narrativa do **Memorial do Convento** encontra-se no exercício de denunciar a presença virtual de uma época futura, velada no cotidiano, e analisar como esta existência em potencial conduz a história a uma contínua transformação. Assim é que, ao longo de todo o romance, o narrador do **Memorial** lança-se num permanente trânsito entre a época dos fatos que narra e a época contemporânea, onde situa a sua voz...

indo Domenico Scarlatti à quinta, viu, já chegando perto, levantar-se de repente a máquina, num grande sopro de asas... não há nada mais triste que uma ausência, corre o avião pista fora, levanta-se ao ar, só fica uma pungente melancolia, esta que faz sentar-se Domenico Scarlatti ao cravo e tocar um pouco, quase nada²⁹

de modo a fazer com que aportem no seu outros textos que navegam na história literária. Este é por inúmeras vezes o seu modo de descobrir uma linguagem nova que só virá à tona como fruto de uma transformação de

velhos textos, estando consciente este autor de que “entre a mão e o fruto, há um espigão de ferro”³⁰

Neste ponto, podemos situar a figura do criador que, embora se enfatize em Bartolomeu, assume a imagem tripartida da “trindade terrestre”: Bartolomeu, Baltasar e Blimunda. Esta última traz em si a polaridade vidente, a percepção aguçada do artista, estigmatizado por uma demasiada intuição, uma excessiva atenção dedicada à realidade.

Blimunda... ver como tu vês é a maior das tristezas... este é o dia de ver, não o de olhar, que esse pouco é o que fazem os que olhos tendo, são outra qualidade de cegos... o poder de Blimunda tinha mais de condenação que de prêmio³¹

A tristeza de Blimunda - que em determinado ponto da narrativa quase a faz parecer, sendo salva tão somente pela beleza da música de Scarlattí - completa-se na tortura de Bartolomeu, cujo desvario consubstancia a angústia do criador como ser que rompe as fronteiras individuais e aproxima-se de um subjetividade excêntrica, pluralizando-se através de um passeio por múltiplas identidades

pregador na igreja, erudito na academia, cortesão no paço, visionário e irmão de gente mecânica e plebéia em São Sebastião da Pedreira, e que torna ansiosamente so sonho para reconstruir uma frágil, precária unidade, estilhaçada mal os olhos se lhe abrem³²

A visão do processo de criação poética, como descentramento da subjetividade, passeio por várias identidades, está assinalada em **Memorial do Convento** nesta explosão que se apresenta em Bartolomeu, como também está amplamente discutida em **Manual de Pintura e Caligrafia**, quando H, executando um processo de criação artística que corresponde a uma busca de si mesmo, compreende que encontrar-se é antes perder-se na experimentação de várias identidades.

Nasci no ano de 1632, na cidade de York... meu apelido era Robinson Kreutzmaer, mas devido às habituais corruptelas das palavras em Inglaterra somos agora chamados, ou, melhor, chamamo-nos a nós próprios... Crusóé... Nasci em Genebra, em 1712, do cidadão Isaac Rousseau e da cidadã Susanne Bernard... Marguerite Yourcenar memoriza Adriano, é Adriano na memória que lhe inventa³³

Para H, não se trata de uma identificação com as pessoas, mas da experimentação de nomes que identificam determinadas intensidades e efeitos. A partir de Nietzsche - "cada nome da história sou eu" - Deleuze e Guattari analisam este processo como destruição da idéia de um ser estagnado numa unidade.

Nunca se trata,..., de identificar-se a personagens, como se diz erradamente de um louco que "se tomaria por...", não há um eu que se identifica com raças, com povos, com pessoas, sobre uma cena da representação, mas nomes próprios que identificam raças, povos e pessoas com regiões, com limiares ou com efeitos numa produção de quantidades intensivas³⁴

Dilacerado, Bartolomeu dissocia-se em efeitos múltiplos, atingindo à experimentação do que ele mesmo compreende como lugar da divindade, visto agora não mais como a indelocável origem, mas como um efeito passível de ser instalado a cada gesto

o homem é quase Deus, ou será afinal o próprio Deus, sim, sim, se em mim está Deus, eu sou Deus³⁵

De Bartolomeu jorra a principal vertente reflexiva do discurso que termina por aprofundar a tendência filosófica do narrador principal. Este última veste suas reflexões com altas doses de humor que disfarçam o halo trágico de muitas das suas constatações. Em Bartolomeu, ao contrário, a angústia é inteiramente desvelada. Como se atingisse o próprio caos, chega ele a um momento de intensa agitação discursiva. A esta turbulência di-nisfaca da obra por criar opõe-se a limpidez da forma já expressa, a linguagem já apolineamente organizada no discurso musical de Scarlatti

poderia Blimunda ver os órgãos e também as vontades, mas não pode ler os pensamentos, nem ela a estes entenderia, ver um homem pensando, como em um pensamento só, tão opostas e inimigas verdades, e com isso não perder o juízo, ela o visse, ele porque tal pensa.

A música é outra coisa... Scarlatti pôs-se a tocar... organizando os sons em pequenos segmentos, como se escolhesse entre o certo e o errado, entre a forma repetida e a forma perturbada, entre a frase e o seu corte, enfim articulando em discurso novo o que parecera fragmentário e contraditório³⁶

Para além da limpidez de uma forma medida, Bartolomeu surge na deriva dionisíaca do caos criativo.

A percepção exacerbada - o ver demais e o demais sentir - que estigmatiza Blimunda aplica-se, desta forma, na deriva de Bartolomeu, que delinea em si a imagem do criador como aquele que atravessa uma crise de onde surgirá a obra de arte, produto que se deve inserir no curso da história. Esta crise inventiva de Bartolomeu encontra ressonância em um dos pontos de reflexão de H que, em **Manual de Pintura e Caligrafia**, a situa como vivência do deserto, recorrendo às figuras do Cristo no Jardim das Oliveiras e Lawrence da Arábia, para melhor expressá-la.

Será agora tempo de deserto? E porquê de deserto?... Transposta e sem os discípulos... é esta a cena de Lawrence, voltado, em agonia, para o deserto, durante uma noite inteira... se no Monte das Oliveiras tivesse Jesus morrido daquela hemorragia que benignamente e não fatalmente o acometeu, haveria depois cristianismo? Não havendo, a história teria sido outra, a história dos homens e de suas obras.³⁷

A imagem do criador segue, no texto de Saramago, o princípio de uma representação descontínuo que transita nos três pontos da "trindade terrestre", oscilando do desvario de Bartolomeu para a vidência de Blimunda e reafirmando-se ainda em Baltasar que traz em si a imagem do homem como "faber", aquele que, domando os ferros e o arame, é capaz de dar corpo ao projeto e atingir a materialidade de uma forma. Trata-se do Deus maneta que agrega em si a imperfeição do homem e a sua máxima potencialidade. A ausência da mão esquerda, no caso de Baltasar, e a paralisia desta mesma mão esquerda, no caso de Marcenda em **O ano da morte de Ricardo Reis**, parecem representar um ponto de limitação humana, uma falha, uma falta essencial que leva à imperfeição, na medida mesma que confere uma certa divindade.

Eu não sei nada, sou um homem do campo, mais do que isso só me ensinaram a matar, e assim com me acho sem esta mão, com essa mão e esse gancho podes fazer tudo quanto quiseres... e há coisas que um gancho faz melhor que a mão completa... e eu te digo que maneta é Deus, e fez o universo... Se Deus é maneta e fez o universo, este homem sem mão pode atar a vela e o arame que hão de voar.³⁸

Em **A negação da morte**, Ernest Becker apresenta a existência humana como a contínua manifestação de um conflito entre uma identidade simbólica que se recusa à morte, buscando expandir-se na permanência, e uma materialidade sujeito às leis naturais e particularmente ao avanço para a morte.

O homem possui uma identidade simbólica que o destaca nitidamente da natureza... Esta imensa expansão dá ao homem praticamente o "status" de um pequeno Deus na natureza... No entanto, ao mesmo tempo,..., o homem é comida para vermes... ele está fora da natureza e irremediavelmente dentro dela³⁹

Nestes termos, Baltasar representa o artista, aquele que se volta para a permanência ao buscar a construção de uma forma menos transitória que o seu próprio corpo; ciente de que "mais duram afinal as obras da pedra e da cor do que esta fragilidade de carne"⁴⁰; "a obra é longa, a vida é curta"⁴¹. Baltasar é ainda cada homem em sua sede de produzir, projetando formas numa tentativa de suplantar a certeza do desaparecimento de sua própria individualidade. Como criador, Baltasar é ilimitado, doma o ferro e, contrariando as leis, constrói uma máquina de voar. Como o homem, é limitado, devendo guardar dos olhos de Blimunda o espetáculo da própria finitude, de sua invencível perecibilidade.

Nunca te olharei por dentro... Vejo o que está dentro dos corpos,..., o que está por baixo da pele... o interior destes animais não era realmente um gosto para a vista... com este sangue não vale a pena benzer-nos, porque não é de vida, sim de morte⁴²

O paradoxo entre a busca da permanência e a certeza da transitoriedade manifesta-se como uma extensão do debate entre as forças vitais e a instância da morte, conduzindo mais uma vez à temática de Eros x Thanatos. Tal confronto que se presentifica no artista projeta-se na própria obra. É assim que, em **Memorial do Convento**, o voo da máquina situa a experiência da máxima libertação diante do risco da morte - "a vida... sendo excessiva mata"⁴³. O movimento ascensional que distancia o grupo de margem do braço do Santo Ofício pode conduzir diretamente ao sol ou à queda vertiginosa sobre a terra. Evidencia-se a necessidade de que a aventura criativa encontre o ancoradouro de uma linguagem; necessidade de conduzir o voador a um território de passagem, de modo a evitar-se a

dupla ameaça de interrupção ou absolutização do processo.

se não abrimos a vela, continuaremos a subir, aonde iremos parar, talvez ao sol... Se abrimos de repente a vela, cairemos na terra como uma pedra⁴⁴

A aventura do vôo - aqui relacionada ao processo de criação artística - reproduz as tensões entre vida e morte. Como atesta H, em **Manual de Pintura e Caligrafia**.

Entre morte e vida, entre grafia de morte e grafia de vida, vou escrevendo estas coisas, equilibrado na estreitíssima ponte, de braços abertos, agarrando o ar, a desejá-lo mais denso - para que não fosse ou não seja demasiado rápida a queda⁴⁵

Podemos afirmar, contudo, que embora sediando a tensão entre vida e morte, o texto de Saramago aponta para uma vitória das forças vitais, ao situar a existência de um mecanismo de captação do desejo, capaz de dissociá-lo do corpo perecível do indivíduo. Tal mecanismo parece ser a emersão do desejo em uma linguagem que o dissemine, tendendo a universalizá-lo. Assim, morre Baltasar, mas a sua nuvem fechada permanece na terra, captada por Blimunda que pela primeira vez o vê por dentro. Morre o homem, não o seu desejo, se este dele mesmo se desprende, se ultrapassa as fronteiras daquele que o produz. Morrem os homens, não os seus desejos que se inserem no curso histórico através do objeto artístico. Assim, num diálogo entre Baltasar e Blimunda, a linguagem é apontada como o horizonte de um novo nascimento

O pecado não existe, só há morte e vida... morreu quem fomos, nasce quem somos, por isso é que não morreremos de vez. E quando vamos para debaixo da terra, e quando Francisco Marques fica esmagado sob o carro de pedra, não será isso morte sem recurso, Se estamos falando dele, nasce Francisco Marques, Mas ele não sabe, Tal como nós não sabemos bastante quem somos e, apesar disso, estamos vivos⁴⁶

Nestes termos, o discurso de Memorial do Convento abala a noção do fundamento da existência localizado no pensamento consciente, privilegiando a linguagem, ainda que seja ela um circuito, instância transitória; desfaz-se a máxima potencialidade da morte na vida que emerge em um ato criativo de enunciação.

NOTAS

1. SARAMAGO, José. Desforra. In: - **Objeto Quase**. Lisboa, Caminho, 1984. p.135-38.
2. ———. Centauro. In: - Op. cit. p.130.
3. ———. **O ano da morte de Ricardo Reis**. Lisboa, Caminho, 1984. p.148.
4. Ibid., p.90.
5. Ibid., p.118.
6. Ibid., p.62.
7. ———. Desforra. In: - **Objeto Quase**. Lisboa, Caminho, 1984. p.136.
8. ———. **O ano da morte de Ricardo Reis**. Lisboa, Caminho, 1984. p.31.
9. ———. **Memorial do Convento**. São Paulo, DIFEL, 1983. p.165.
10. Ibid., p.169.
11. Ibid., p.173.
12. Ibid., p.291.
13. Ibid., p.198.
14. Ibid., p.213.
15. Ibid., p.256.
16. Ibid., p.259.
17. Ibid., p.257.
18. FREUD, S. "O mal-estar na civilização". In: - **O futuro de uma ilusão. o mal-estar na civilização e outros trabalhos**. v. XXI. Rio de Janeiro, Imago, 1974/75. (Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud)
No entanto, como caminho para a felicidade, o trabalho não é altamente prezado pelos homens... A grande maioria das pessoas só trabalha sob a pressão da necessidade, e esta natural aversão humana pelo trabalho suscita problemas sociais extremamente difíceis.
19. MARCUSE, H. **Eros e civilização**; uma interpretação filosófica do pensamento de Freud. Rio de Janeiro, Zahar, 1978. p.143.

20. Ibid., p.88.
21. REBELO, Luís de S. "Os rumos da ficção de José Saramago". In: SARAMAGO, José. **Manual de pintura e caligrafia**. Lisboa, Caminho, 1983. p.16-7.
22. SARAMAGO, José. **Memorial do Convento**. São Paulo, DIFEL, 1983. p.170.
23. BACHELARD, G. **L'air et les songes; essai sur l'imagination du mouvement**. Paris, José Corti. 1976. p.38.
24. SARAMAGO, J. **Memorial do Convento**. São Paulo, DIFEL, 1983. p.200.
25. O termo desterritorialização indica perda de território, tendência à ruptura com a anterioridade, estando ligado a um movimento que Deleuze e Guattari rotulam como antiedipiano. Ao lado deste, os autores apontam, ainda, na própria arte, a existência de uma polaridade anti-revolucionária que fortemente se adere ao passado, e por isso é chamada edipiana, sendo ainda associada à neurose e à paranóia. Cf.: DELEUZE e GUATTARI. **O anti-édipo; capitalismo e esquizofrenia**. Rio de Janeiro, Imago, 1976.
26. SARAMAGO, J. **Memorial do Convento**. São Paulo, DIFEL, 1983. p.92.
27. Ibid., p.123.
28. Ibid., p.124.
29. Ibid., p.198.
30. Referimo-nos à incorporação dos discursos de Petrarca e Luís de Camões sob uma nova óptica. Cf.: REBELO, Luís de Sousa. Op. cit., p.21-2.
31. SARAMAGO, J. **Memorial do Convento**. São Paulo, DIFEL, 1983. p.78-9.
32. Ibid., p.176.
33. SARAMAGO, J. **Manual de pintura e caligrafia**. Lisboa, Caminho, 1983. p.131, 133, 134.
34. BELEUZE e GUATTARI. Op. cit., p.115.
35. SARAMAGO, J. **Memorial do Convento**. São Paulo, DIFEL, 1983. p.173.
36. Ibid., p.173.
37. SARAMAGO, J. **Manual de pintura e caligrafia**. Lisboa, Caminho, 1983. p.192.
38. ———. **Memorial do Convento**. São Paulo, DIFEL, 1983. p.68.

39. BECKER, E. **A negação da morte**. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1976. p.45.
40. SARAMAGO, J. **Manual de pintura e caligrafia**. Lisboa, Caminho, 1983. p.202.
41. ———. **Memorial do Convento**. São Paulo, DIFEL, 1983. p. 281.
42. *Ibid.*, p.57, 78.
43. *Ibid.*, p.129.
44. *Ibid.*, p.197.
45. SARAMAGO, J. **Manual de pintura e caligrafia**. Lisboa, Caminho, 1983. p.171.
46. ———. **Memorial do Convento**. São Paulo, DIFEL, 1983, p.331.

BIBLIOGRAFIA

- BACHELARD, G. **L'air et les songes; essai sur l'imagination du mouvement**. Paris, José Corti, 1976.
- BECKER, E. **A negação da morte**. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1976.
- DELEUZE e GUATTARI. **O anti-édipo, capitalismo e esquizofrenia**. Rio de Janeiro, Imago, 1976.
- FREUD, S. **O Futuro de um ilusão, o mal-estar na civilização e outros trabalhos**. v. XXI. Rio de Janeiro, Imago, 1974/75 (Edição standard das obras psicológicas completas de S. Freud)
- MARCUSE, H. **Eros e civilização; uma interpretação filosófica do pensamento de Freud**. Rio de Janeiro, Zahar, 1978.
- REBELO, Luís de S. "Os rumos da ficção de José Saramago". In: SARAMAGO, J. **Manual de pintura e caligrafia**. Lisboa, Caminho, 1983.
- SARAMAGO, J. **O ano da morte de Ricardo Reis**. Lisboa, Caminho, 1984.
- . **Manual de pintura e caligrafia**. Lisboa, Caminho, 1983.
- . **Memorial do convento**. São Paulo, DIFEL, 1983.
- . **Objeto Quase**. Lisboa, Caminho, 1984.
- VIEIRA LIMA, Mirella Márcia Longo. **O legado de Apolo e Dionísio**. Salvador, UFBA., Mestrado de Letras, 1981.