

OS QUASE OBJETOS DE JOSÉ SARAMAGO

Tércia Montenegro Lemos*

Resumo

Este estudo se concentra numa leitura do livro Os Quase Objectos, de José Saramago, enfocando sobretudo o primeiro conto deste volume. A análise aborda principalmente os recursos estilísticos típicos da obra do escritor português, tais como a metalinguagem, o uso de alegorias, do discurso fantástico etc. Tal leitura demonstra ainda como José Saramago constrói, a partir de sua prosa, uma reflexão crítica sobre a humanidade nos tempos modernos: dentro da ficção, são trabalhados aspectos como a tirania, o poder social do povo, a reificação dos seres humanos e a conseqüente antropomorfização dos objetos.

Palavras-chave: Alegoria; narrador; tempo e dinâmica.

Résumé

Cet étude est concentré dans une lecture du livre Os Quase Objectos, de José Saramago, en focalisant surtout le premier conte du volume. L'analyse aborde principalement les recours stylistiques qui sont typiques de l'oeuvre de l'écrivain portugais, comme le métalangage, l'usage d'algories, du discours fantastique etc. La lecture démontre encore la façon avec laquelle José Saramago construit, à partir de sa prose, une réflexion critique sur l'humanité dans les temps modernes: par la fiction, il travaille des aspects comme la tyrannie, le pouvoir social du peuple, la réduction des êtres humains à choses et la conséquente anthropomorphisation des objets.

Mots-Clé: Alégorie; narrateur; temps et dynamique.

INTRODUÇÃO

Recentemente, a obra de José Saramago tem merecido uma crescente fortuna crítica. Na verdade, o escritor portu-

guês, prêmio Nobel de 1998, é um dos melhores exemplos da ficção pós-moderna. Seus livros, diversificados em vários gêneros, apresentam as marcas da contemporaneidade, através de um estilo que se tornou inconfundível. Porém, de um modo ou de outro, as análises e preferências críticas a respeito de Saramago se voltam para suas obras de maior fôlego: os romances. Um livro de contos como *Objecto Quase* fica praticamente esquecido, por seu caráter bissexto. Entretanto, nestas histórias curtas, percebe-se um microcosmo onde a qualidade saramaguiana é incontestável. Apesar de o experimentalismo com a pontuação não se encontrar neste caso, todos os outros recursos da ficção de Saramago se inserem, nestes seis contos. Ironia, metalinguagem, discurso fantástico e maravilhoso, intertextualidade – diversos aspectos se conjugam neste volume.

Embora a nossa tentação fosse explorar cada um dos contos de *Objecto Quase*, é preciso levarmos em conta os limites deste trabalho e restringir a análise. Digamos, como apresentação, que pelo menos três das histórias que compõem este livro estão relacionadas ao título da obra. “Cadeira”, “Embargo” e “Coisas” tratam da antropomorfização de objetos, ao passo que os seres humanos sofrem (nos dois últimos exemplos) um processo de reificação: em “Coisas”, os indivíduos alcançam o extremo de serem identificados por letras que, ao mesmo tempo em que os massificam em classes hierarquizadas, chegam a torná-los máquinas, vítimas de um mundo onde reina o caos da tecnologia. “Embargo” também nos mostra o momento contemporâneo rompido pelo fantástico. A conhecida sensação de que o homem moderno está amputado, se lhe tiram o carro, é aqui exagerada aos limites da alegoria: não é mais o homem quem dirige, mas ele se deixa conduzir pela máquina, é obrigado a fazer-lhe as “vontades”, sob o temor de ser descoberto, pois a sociedade marginaliza o que não é concebível.

* Mestranda em Letras pela Universidade Federal do Ceará e bolsista pela CAPES.

O próprio título do livro, *Objecto Quase*, ressalta a posição estranha que os objetos adquirem, na ficção: assim como o advérbio “quase” assume o papel de adjetivo, graças à inversão oracional, nos contos de Saramago, os objetos também têm seu sentido invertido. Nas três citadas histórias, eles se personificam, extrapolam o seu sentido convencional e passivo, permitindo-se adentrar a esfera do absurdo.

Em nosso trabalho, vamos nos concentrar na primeira história, “Cadeira”, que é, talvez, a mais representativa deste microcosmo saramaguiano. Deixemos para outra oportunidade o estudo dos demais contos, em futuras incursões inesgotáveis, dentro da literatura do escritor português. Nossa investigação crítica será preferencialmente prática, sem uma exclusiva tendência de método ou doutrina. Naturalmente, buscamos pontos de apreciação. Para tanto, na maioria dos casos elegemos opiniões e estudos de escritores-críticos, como forma de embasamento. Tal escolha foi motivada pelo próprio estilo de Saramago, que sempre encontra espaço para a reflexão criadora, em sua obra. Assim, nada melhor que utilizar a sensibilidade crítica e artística juntamente, para uma eficaz leitura. Além do que, conforme encontramos em Silva (2000), esta “tendência do discurso ficcional à hibridização ensaística e à conseqüente exposição e reflexão do *modus operandi* da narração” nos parece, de fato, uma tendência da atualidade que o estudioso contemporâneo não pode subestimar.

UMA CADEIRA QUE CAI

A cena apresenta uma cadeira que está caindo, tendo sobre si um velho. Uma narrativa desafiada ao longo de 19 páginas: já de início, vem a surpresa. Como é possível escrever um conto com um argumento desses? A falta de enredo contraria toda a tradição literária, que sempre frisou ser a *história* o ponto essencial da prosa artística. A ficção não subsistiria sem este aspecto mínimo, o algo a dizer, a contar. Daí nasce a dinâmica de personagens, a ação com seus obstáculos, que evolui até um desenlace.

Mas “Cadeira”, de José Saramago, é apenas aparentemente um conto sem história. O que lhe forma a mensagem, o “recheio”, é uma grande alegoria, que pode não ser percebida, à primeira vista. Logo na caracterização do objeto, são notáveis os recursos de antropomorfização, de que o autor se utiliza: sobre a cadeira, será dito que é “membro de uma família” de móveis, componente inferior, dentro de uma escala hierárquica:

(...) nada que se aproxime, em tamanho ou função, desses robustos patriarcas que são as mesas, os aparadores, os guarda-roupas ou pratos ou louças, ou as camas, das quais, naturalmente, é muito mais difícil cair.(Saramago, 1994, p.12)

A apresentação continua, infiltrando-se de metalinguagem, outro procedimento muito freqüente nas obras de Saramago e, sobretudo, neste conto:

Nem cremos que importe dizer de que espécie de madeira é feito tão pequeno móvel, já de seu nome parece que fadado ao fim de cair, ou será conto-dovigário lingüístico esse latim cadere, se cadere é latim, porque devia sê-lo. (p.12)

Mais adiante, o narrador, falando ainda do objeto, vai se referir àquela “dura e misteriosa pele macia de madeira polida”, com o “jeito de ombro ou joelho ou osso íliaco” que o braço da cadeira tem. A personalização dá realce ao objeto, portanto. Mais do que isto, abre espaço a um paralelismo com o personagem humano, o velho, que se sentou na cadeira prestes a cair.

Desta figura, diz-se que “há muitas e também diversas razões, e antigas elas são, para duvidar de sua humanidade”. O velho seria, ao final das contas, uma espécie de monstro, tirano, ditador? É o que se conclui, das sutilezas esparsas que o texto fornece. Uma cadeira que cai proporciona a queda de um poderoso. Um móvel simples, ignorado ao longo de décadas, processa dentro de si a lenta transformação, pelo caruncho, que será a causa do tombo: de uma cadeira personalizada, retiramos a alegoria do povo, sobre o qual os tiranos se sentam majestosamente e sem receio, anos a fio. A hipótese desta alegoria se confirma em alguns momentos do conto. Retomando a referência ao objeto, afirma o narrador:

A cadeira ainda não caiu. Condenada, é como um homem extenuado por enquanto alguém do grau supremo da exaustão: consegue agüentar o seu próprio peso. (...) Vê-a de longe o velho que se aproxima e cada vez mais de perto a vê, se é que a vê, que de tantos milhares de vezes que ali se sentou a não vê já, e esse é que é o seu erro, sempre o foi, não reparar nas cadeiras em que se senta por supor que todas elas são de poder o que só ele pode.(p.20)

Nas passagens grifadas por nós, percebe-se claramente a comparação da cadeira com um ser humano, enquanto que, do velho, foi dito que seria possível duvidar de sua humanidade. Este homem, símbolo do poder, ignora a fragilidade do objeto sobre o qual se senta, fragilidade irônica esta, pois ao fim do conto se verá que o velho não apenas é destruído, mas morto, por conseqüência do tombo: sinal de que o poder da cadeira (ou do povo) era bem grande, afinal.

A descrição do velho ao sentar-se, aliás, já permite supor a perda de sua aura de prestígio, finalmente destruída com a queda:

(...) há-de pousar as mãos ou agarrar com força os braços ou abas da cadeira, para não deixar descair bruscamente as nádegas enrugadas e o fundilho das calças no assento que lhe tem suportado tudo.(p.20)

O narrador, em sua posição explícita (da qual falaremos melhor mais adiante), não esconde o sentimento da vingança contra o tirano. Vale lembrar que o próprio Saramago assume claramente a identificação entre narrador e autor¹, o que nos leva a pensar na figura humana do escritor português, partidário das minorias, quando lemos passagens como esta:

(...) enquanto o som da queda não for ouvido, somos nós os senhores deste espectáculo, podemos até exercitar o sadismo de que, como o médico e o louco, temos felizmente um pouco, de uma forma, digamos já, passiva, só de quem vê e não conhece ou in limine rejeita obrigações sequer só humanitárias de acudir. A este velho não. (p.21)

Deixemos de lado por enquanto a questão do leitor incluso, que no extrato anterior também se percebe, para acentuar que em todas estas ocasiões de leitura vamos confirmando a hipótese da alegoria. Parece realmente que a cadeira representa um país, onde vive um povo submisso, na sua lenta gestação de revolta. A imagem do caruncho, que destrói ocultamente o pé do móvel e assim prepara a queda do velho, sugere sutis metáforas, que podem ser extraídas de alguns instantes do texto:

(...) ficando porém acautelado, considerada a brevidade da vida dos coleópteros, que muitas terão sido as gerações que se alimentaram deste mogno até o dia da glória, nobre povo nação valente. Meditemos um pouco na obra pacientíssima (...) que os coleópteros edificaram sem que dela nada pudesse ver-se por fora, mas abrindo túneis que de qualquer modo irão dar a uma câmara mortuária. (p.15)

A metáfora da câmara mortuária, que se estabelece a partir da imagem labiríntica dos caminhos traçados na madeira pelo caruncho, ao mesmo tempo em que é recurso de prolepse (pois que já anuncia a morte do velho), também funciona como trampolim para outra comparação: o homem será identificado com um faraó – mais um reforço para esta idéia de soberania na figura do velho que vai cair.

O tema da tirania, vale lembrar, é muito freqüente na literatura ocidental. Poderíamos encontrar inúmeros títulos onde esta ocorrência aparece, mas citemos apenas três, que recordamos de imediato: *O Papa Verde*, de Miguel Ángel Astúrias, *O Outono do Patriarca*, de Gabriel García Márquez, e *A Festa do Bode*, este último bem recente, de Mario Vargas Llosa. Apesar das limitações do gênero que “Cadeira” apresenta (um conto não pode exceder certo número de páginas), ousamos afirmar que, nesta obra, Saramago atingiu, pelo tratamento dado ao tema, a grandiosidade dos melhores romances calcados no assunto.

Se acompanhamos o texto, percebemos que o velho (ditador, tirano ou coisa que o valha), continua a sofrer seu processo de queda e degradação. Em certo momento, é comparado ao próprio diabo:

(...) enquanto a cadeira de belzebu se parte e cai para trás arrastando consigo satanás, asmodeu e legião. (p.22)

Saramago, ateu convicto, não poderia deixar de lado sua tradicional ironia para com a Igreja. Assim é que a esposa do velho é visualizada como uma “Eva doméstica e serviçal”, que entretanto não está tão atenta a ponto de acudir o marido da queda que lhe será fatal. Uma esposa com todas as piedosas qualidades exigidas pela religião:

(...) benfeitora de desempregados se sóbrios, honestos e católicos, buraco de martírio, poder medrado e merdado à sombra deste Adão que cai sem maçã nem serpente, onde estás? Tempo demais te demoras na cozinha, ou ao telefone atendendo as filhas de Maria ou as escravas do Sagrado Coração de Jesus ou as pupilas de Santa Zita. (p.23)

Na passagem por nós grifada, o que se percebe é todo o caráter submisso da mulher, que vive à sombra do poder “merdado” com que o marido se elevou. Nem sua beatice de esposa, entretanto, seria suficiente para impedir o rumo dos acontecimentos:

É tarde. Os santos estão de costas, assobiam, fingem-se distraídos, porque sabem muito bem que não há milagres, que nunca os houve, e quando alguma coisa de extraordinário se passou no mundo, a sorte deles foi estarem presentes e aproveitarem. Nem S. José, que no seu tempo foi carpinteiro, e melhor carpinteiro que santo, seria capaz de colar aquela perna da cadeira a tempo de evitar a queda. (p.23)

Não percamos, porém, nosso caminho de vista. Estávamos acompanhando a queda do velho, e agora o temos “como um cágado virado de pernas para o ar”. Durante este tempo, e com a proximidade da morte, há um breve momento para as recordações de infância, aquela espécie de “filme” que dizem passar pela mente das pessoas quando o final da vida se lhes aproxima:

O velho (...) logo a seguir é muito mais um seminarista de botas a masturbar-se quando vai a férias na casa dos senhores pais que andam na eira. É só isso, e nada mais. Suave terra, e bruta, e simples, para pisar e dizer depois que tudo são pedras, e que nascemos pobres e que pobres felizmente morreremos (...). Cai, velho, cai. (p.23)

¹ Cf. SARAMAGO, José. “Autor como narrador”. In: *Cult* (Revista Brasileira de Literatura, ano 2, n.º 17, pp. 24-27).

A degradação do tirano prossegue: neste instante, é apenas um corpo que em breve estará sob a terra, para ser corrompido, sem honrarias de passado ou poder. A cadeira que cai foi “mal colocada” – a distância do semicírculo que a queda vence é suficiente para que a cabeça do velho atinja uma quina de mesa, disposta logo atrás. Será um golpe, quase um assassinio que se comete, conforme se percebe pela personificação do objeto:

(...) aquela aresta, ou bico, ou canto de móvel que estende o seu punho fechado para um ponto no espaço. (p.14)

A morte se prepara internamente, por uma hemorragia dentro do cérebro. Agora é simples questão de tempo, tempo este que será ocupado pelo narrador com novas incur­sões de crítica religiosa:

O que tinha de acontecer, aconteceu. Eva pode acorrer ansiosa, murmurando orações como nunca se esquece de fazer nas ocasiões adequadas, ou desta vez não, se é verdade os cataclismos privarem de voz, embora não de grito, as suas vítimas. Por isso Eva doméstica, buraco de martírio, se ajoelha e faz perguntas. (...) Não tarda que de todos os lados venham subindo os Cains, se não é injusto afinal chamar-lhes assim, dar-lhes o nome de um infeliz homem de quem o Senhor desviou a sua face, e por isso humanamente tirou vingança de um irmão lambe-botas e intriguista. (p.26)

Os Cains, ou os traidores, os hipócritas, serão mais acertadamente designados pelo narrador como “hienas”, pois estas, “como os abutres, são úteis animais que limpam de carne morta as paisagens dos vivos”. Estes espectadores e aproveitadores da morte serão hienas, portanto, não apenas porque acorrem, prestimosos, a acompanhar o falecimento do velho – mas também porque poderíamos relacioná-los ao dito animal pelo riso, regozijo destas pessoas “apodrecidas”, que sempre rodeiam o poder. Delas, pode vir inclusive o perigo de uma sucessão para a tirania que se encerra:

E ainda assim, se interrompido esse ciclo, haverá que estar atentos ao que no ponto de ruptura dele pode enxertar-se, e poderá ser, aí não por enxerto, uma outra hiena nascendo do flanco purulento, como Mercúrio da coxa de Júpiter. (p.26)

Tendo nós observado a alegoria que se esconde no texto, está justificada a “história” que recheia o conto: esta é a simbólica história da queda de um tirano, representado no velho que tomba. No entanto, não é só uma representação que “Cadeira” nos sugere. Há muito mais a ser explorado neste conto, e a seguir tomaremos outras direções.

O NARRADOR E O AUTOR

Já é sabido que Saramago não costuma fazer distinção prática entre o narrador e o autor, em sua ficção. Aliás, esta técnica utilizada em sua obra foi mesmo explicitada por ele, em entrevista à revista Cult:

(...) os professores de Literatura, em geral, e os de Teoria da Literatura, em particular, têm acolhido com simpática condescendência – mas sem que se deixem abalar em suas convicções científicas – a minha ousada declaração de que a figura do narrador não existe, e de que só o autor exerce função narrativa real na obra de ficção, qualquer que ela seja, romance, conto ou teatro. (Saramago, 1988, p.24)

Saramago defende a idéia de que os “analistas de texto” costumam dar excessiva atenção à “escorregadia entidade” do narrador, esquecendo, muitas vezes, a importância do pensamento do autor, para a compreensão da obra. Correntes críticas como o formalismo russo e, sobretudo, o *new criticism* e o estruturalismo, durante muito tempo argumentaram que o texto literário é uma entidade independente, “livre das supostas relações determinantes da sociedade com o artista e deste com o texto”, conforme lemos em Teixeira (1998). Sendo o texto visto como um objeto autônomo, e não como documento ou manifestação de qualquer instância exterior, fazia-se um estudo aprofundado da obra apenas enquanto discurso literário.

Como sempre, a lacuna surge através do excesso, do exagero. A posição radical dos críticos que chegaram a celebrar a “morte do autor” revelou os defeitos desta abordagem. Sem dúvida, a figura do escritor é extremamente enriquecedora para a compreensão de um texto. Não se trata de biografismo, mas da simples evidência de que uma obra não nasce do nada; ela é, antes de tudo, resultado da elaboração de um indivíduo:

O que o autor vai narrando nos seus livros é, tão somente, a sua história pessoal. Não o relato da sua vida, não a sua biografia, quantas vezes anódina, quantas vezes desinteressante, mas uma outra, a secreta, a profunda, a labiríntica, aquela que com seu próprio nome dificilmente ousaria ou saberia contar. (Saramago, 1988, p.27)

No caso de Saramago, é bem explícito, este ponto: suas ideologias, suas reflexões, sua própria experiência humanística se refletem na construção de seus livros. Toda a postura socialista, o profundo senso crítico da sociedade e da religião, o pensamento do homem José Saramago, vem sendo exposto através de entrevistas e conferências – e o que se percebe é a absoluta integração entre estes temas (tão presentes na mente do escritor) e os argumentos de sua obra.

Logicamente, não se pretende voltar à velha indagação que presidia as aulas tradicionais de literatura, quando

o professor infalivelmente perguntava o que o autor tinha querido dizer com seu texto. A intenção de um escritor ao compor uma história, um poema, não deve ser utilizada como critério de interpretação. Pelo menos, não como critério *único*.

De fato, é óbvio que um autor, ao escrever, não o faz (salvo em alguns casos excepcionais) sem objetivos, mas procura obedecer a uma intenção. Tal intencionalidade surge como uma questão de coerência: a obra não foi composta a esmo, sem finalidade, mas perseguiu um sentido. O problema é que, muitas vezes, a intenção do autor pode não ter sido totalmente premeditada, de uma forma consciente. O processo de criação não se amarra por todos os lados, de um jeito matemático: há que deixar alguns fios soltos, apenas sugeridos, aqui e ali, na composição desta teia. O leitor, em certas ocasiões, é até capaz de conseguir visualizar um “nó” que o autor mesmo não tinha visto, e isto é perfeitamente legítimo. Afinal, uma obra literária, como qualquer obra artística, deve conter essa plurissignificação, que está na capacidade de um texto receber vários sentidos ao longo do tempo.

Outro problema que poderíamos apontar, quanto a esta questão da intencionalidade, é o fato de que nem sempre a intenção do autor é realizada. O que chega a nós é o texto, e não o pensamento primeiro do escritor, o seu desejo antes de tentar escrever a obra. Quando temos a oportunidade de ouvir (ou ler) depoimentos de escritores, fica bem evidente a distância que geralmente separa o projeto inicial de um texto e a sua publicação. Gabriel García Márquez, em livro (1995) que nasceu do resumo de aulas da Oficina da Escola Internacional de Cinema e Televisão de San Antonio de los Baños, dá bem a dimensão deste aspecto. A partir dos diálogos entre o romancista colombiano e um grupo de roteiristas dedicado à tarefa de construir histórias coletivamente, o leitor tem a demonstração de como, durante o processo de criação, são inúmeras as indecisões do escritor, as alterações e mudanças efetivadas, conforme o texto vai nascendo. Há algo de imponderável nisso, algo que não pode ser medido nem captado em toda a sua plenitude: no final, uma obra não surge necessariamente idêntica à intenção primeira do autor.

O que nos fica é a lição de tentar, não vasculhar a consciência de um escritor – como se fosse possível sondá-la perfeitamente através da literatura (ou mesmo, através de qualquer outro método) – mas abranger, da melhor maneira que pudermos, a relação entre o pensamento do autor e os argumentos de sua obra, de forma a esclarecer nossa leitura. No caso de Saramago, este caminho é imprescindível. O narrador de seus textos transfigura-se em autor, estendendo-se a essa dimensão maior (e mais humana) que nos permite identificar o pensamento de Saramago defendido em suas narrativas. É claro, não há, nos livros do escritor português, um caráter panfletário que absorva todo o sentido da arte; pelo contrário, a riqueza do tratamento literário que suas histórias recebem muitas vezes “camufla” uma abordagem política e social. Entretanto, este argumento continua existindo, mesmo em sua sutileza, como sinal do compromisso do

autor com o mundo e com seu tempo. Desenterrar esta mensagem nos parece a forma de aprofundar verdadeiramente uma leitura.

Voltemos a “Cadeira”, que abandonamos por algumas linhas. Neste conto, o narrador-autor estabelece, desde o início, o seu lugar e a sua presença na narrativa. A apresentação do objeto, que se faz no primeiro parágrafo do texto, é riquíssima em metalinguagem – e é através deste trampolim que o narrador começa a se intrometer na história:

A cadeira começou a cair, a ir abaixo, a tombar; mas não, no rigor do termo, a desabar. Em sentido estrito, desabar significa caírem as abas a. Ora, de uma cadeira não se dirá que tem abas, e se as tiver, por exemplo, uns apoios laterais para os braços, dir-se-á que estão caindo os braços da cadeira e não que desabam. Mas verdade é que desabam chuvadas, digo também, ou lembro já, para que não aconteça cair em minhas próprias armadilhas: assim, se desabam bâtegas, que é apenas modo diferente de dizer o mesmo, não poderiam afinal desabar cadeiras, mesmo abas não tendo? Ao menos por liberdade poética? Ao menos por singelo artifício de um dizer que se proclama estilo? Aceite-se então que desabem cadeiras, embora seja preferível que se limitem a cair, a tombar, a ir abaixo. (1994, p.11)

A digressão metalingüística continua, o que vai conferindo um certo caráter ensaístico ao conto. Na seqüência, temos a apresentação personificada da cadeira, ao lado de breves toques descritivos sobre o velho: destes aspectos, já falamos um tanto; interessa agora observar melhor o desenvolvimento do narrador, a partir de suas intromissões. Em alguns instantes, são expostos os procedimentos literários, enquanto a história se molda. É o que acontece, por exemplo, na ocasião em que se diz:

Nem cremos que importe dizer de que espécie de madeira é feito tão pequeno móvel, já de seu nome parece que fadado ao fim de cair (...). (p.12)

No trecho acima, por nós já citado, páginas anteriormente, fica clara a escolha do narrador-autor: não vai se deter nas descrições exteriores da cadeira; seu material não importa para o contexto. Mais adiante, porém, parece haver uma mudança de opinião, e temos a seguinte descrição da cadeira:

Foi construída não de propósito para o corpo que nela tem vindo a sentar-se desde há muitos anos mas escolhida por causa do desenho, por acertar ou não contradizer em excesso o resto dos móveis que estão mais perto ou mais longe, por não ser de pinho, ou cerejeira, ou figueira (...) e ser de madeira costumadamente usada em móveis de qualidade e para durar, verbi gratia, mogno. (p.13)

Numa abordagem deste tipo, temos o próprio processo de criação que se finge elaborar diante dos olhos do

leitor, como se o autor buscasse suas escolhas, revelasse suas indecisões, retrocedesse em alguns pontos. Uma afirmativa enunciada não se cristaliza de todo e pode ser superada: este é um recurso que, em Saramago, pode levar à ironia. O tom irônico, aliás, fica explícito mais ao final do conto, quando, referindo-se à queda da cadeira, o narrador comenta:

E não há ninguém que fixe este momento. O meu reino por uma polaroid, gritou Ricardo III, e ninguém lhe acudiu porque pedia cedo demais.(p.22)

Na citação acima, não só há a ridicularização da queda do velho, cujo poderio se coaduna à figura de Ricardo III – há também a ironia histórica da necessidade que teríamos de uma “polaroid” para os grandes momentos do passado da humanidade, enquanto hoje temos este “nada em troca deste tudo de mostrar o retrato dos filhos”. Mas existe ainda, e sobretudo, uma ironia na primeira frase, embutida: “E não há ninguém que fixe este momento”. No mesmo instante, pensamos: mas o que está fazendo o narrador, senão fixar-nos o momento da queda de uma cadeira, este momento impossivelmente alongado pelos recursos da arte? No desenrolar de nossa pesquisa, ainda teremos a oportunidade de abordar esta questão do tempo e da dinâmica cinematográfica, que tanto enriquecem o conto de Saramago. Por agora, fiquemos nesta constatação: o narrador-autor que encontramos é, além de intruso, um grande fingidor: finge até mesmo que não é narrador...

Era preciso, porém, buscar uma causa para a queda, que é a ação fundamental da nossa história. O caruncho vem como a justificativa, dentro daquela alegoria do povo, que já mencionamos. Porém, este caruncho, como herói e assassino de um tirano, necessita de um tratamento especial: não pode ficar reduzido a um inseto oculto no pé de uma cadeira. Assim é que vemos a sua antropomorfização, a sua heroicização – o caruncho, “do gênero *Hilotrupes* ou *Anobium* ou outro”, é transformado em mocinho de faroeste:

Este Anobium, já isto foi dito por forma mais ligada às banalidades de genética e reprodução, teve predecessores na obra de vingança: chamaram-se Fred, Tom Mix, Buck Jones, mas estes são os nomes que ficaram para todo o sempre registrados na história épica do Far-West e que não devem fazer-nos esquecer os coleópteros anônimos, aqueles que tiveram tarefa menos gloriosa (...). Nenhum desses teve o prêmio à espera dos lábios de Mary, nem a cumplicidade do cavalo Raio que vem por trás e empurra o cowboy tímido pelas costas para o braço da rapariga, que não espera outra coisa. (p.17)

Nesta passagem, temos a natural tendência de Saramago de privilegiar os anônimos, as massas populares: o caruncho será o herói desta história, semelhante a um mocinho dos filmes de faroeste; entretanto, não tem a mesma fama que seus predecessores, não vem revestido desta aura

de nobreza e perfeição que se costuma aplicar aos bravos justiceiros. A personalização do caruncho será também um recurso importante para as técnicas de cinema que encontramos neste conto. Porém, deixemos tal aspecto de lado, por enquanto. É preciso ainda analisar o papel do narrador.

As digressões permeiam toda a narrativa, e não só com a abordagem metalingüística, mas também com comentários profundamente filosóficos e poéticos, como no trecho que lemos a seguir:

É talvez uma questão de honra nossa: não ficarmos assim inermes, entregues, darmos de nós qualquer coisa, ou então para que serviria estar no mundo? O cutelo da guilhotina corta, mas quem dá o pescoço? O condenado. As balas das espingardas perfuram, mas quem dá o peito? O fuzilado. A morte tem esta peculiar beleza de ser tão clara como uma demonstração matemática, tão simples como unir com uma linha dois pontos, desde que ela não exceda o comprimento da régua. (p.19)

Nestas considerações, claramente destacadas do enredo do conto, a intrusão do narrador se faz explícita: é como um estabelecimento de território – o narrador demarca o seu lugar na história. Ao mesmo tempo em que observa a queda da cadeira e a decadência do tirano, também esclarece os seus pensamentos (identificados aos pensamentos do autor) e opiniões, além de se permitir a onisciência, como vemos no trecho abaixo:

O velho pensa que irá descansar digamos meia hora, que talvez dormite mesmo um pouco nesta boa temperatura do princípio de Outono, que certamente não terá paciência de ler os papéis que traz na mão.(p20)

O leitor incluso também é marca desta narrativa: é invocado sobretudo no final, quando o narrador-autor, assumindo uma irônica postura de professor, procura explicar o traumatismo craniano sofrido pelo velho, ao bater a cabeça na quina de um móvel, durante a queda. O discurso é impagável. Assim começa, com digressões científicas, mas sem perder o tom poético:

Calma, portugueses, escutai e tende paciência. Como sabeis, o crânio é uma caixa óssea que contém o cérebro, o qual vem a ser, por sua vez, conforme podemos apreciar neste mapa anatômico a cores naturais, nem mais nem menos que a parte superior da espinhal medula. Esta, que ao longo do dorso vinha de apertada, tendo encontrado espaço ali, desabrochou como uma flor de inteligência.(p.27)

Saramago, porém, não resiste muito tempo sem trabalhar com ironia; no seguimento deste discurso, vemos com que tonalidade crítica o narrador-autor mesclou erudição e coloquialidade, em sua linguagem:

Isto que sobressai aqui são os tubérculos quadrigêmeos ou lobos ópticos (não sendo aula de zoologia, a acentuação nos lobos faz-se forte no primeiro o). Esta parte ampla é o cérebro anterior, e aqui temos as célebres circunvoluções. Neste sítio, em baixo, está, evidentemente, toda a gente o sabe, o cerebelo, com a sua parte interna, chamada arbor vitae, que se deve, convém esclarecer, não vá julgar-se que estamos na aula de botânica, à plicatura do tecido nervoso num certo número de lamelas que dão origem, por sua vez, a pregas secundárias. (...) E, enfim, concluindo, informamos que esta coisa aqui é o nervo óptico, questão da mais alta importância, pois com isto ninguém ousará dizer que não viu o que neste lugar se passou.(p.28)

Na parte final do trecho acima, vemos que os leitores inclusos (pois que agora são vários, os leitores e alunos deste texto-aula) desempenham também o papel de observadores: têm seu papel definido, ao lado do narrador-autor. O leitor participa do processo da literatura, acompanha o desenrolar dos fatos e as artimanhas de criação — é um espectador ativo, desse conto-filme. E agora já devemos falar um pouco mais sobre a questão do cinema, ligada à temporalidade.

O TEMPO E A DINÂMICA

Toda a surpresa inicial que temos ao ler este conto, de tão parco conteúdo para uma extensão considerável (quase vinte páginas sobre a queda de uma cadeira) está ligada ao tempo. Como o escritor pôde “preencher” tanto espaço com um fato tão simples? Vimos que as digressões recheiam a narrativa de algum modo, e também há a abordagem alegórica, que nos ajuda a esclarecer algo do enredo. Mas a técnica principal, o “truque” literário que Saramago mais usa neste conto, é o trabalho com a temporalidade. Este efeito, em “Cadeira”, vem essencialmente ligado à dinâmica das ações e ao enquadramento das cenas, o que nos remete ao domínio cinematográfico.

Já dizia Paul Ricoeur (1994) que entre a atividade de narrar uma história e o caráter temporal da experiência humana se encontra uma forma de necessidade transcultural. Saramago, de fato, parece transcender o tratamento tradicional dado ao tempo em narrativas de ficção. É verdade que “Cadeira”, sob muitos aspectos, lembra o conto “Ninguém tem culpa”, de Julio Cortázar (1971): neste último, a história se concentra na luta de um sujeito que tenta vestir um pulôver, personificado em verdadeiro inimigo. Entretanto, no conto do escritor português, o trabalho temporal é o que permite efetivamente estender a narração por várias páginas, num intenso jogo de avanços e recuos.

Inicialmente, junto com a apresentação da cadeira, tem-se o argumento principal situado no momento presente: a queda. Muitas digressões se sucedem, sob vários pretextos,

até que chegamos à figura do caruncho, causador da grande ação desta história. É nesta ocasião que entra o primeiro recurso de cinema, aliado ao tratamento temporal: o narrador, como observador da cena, parece “paralisar” a câmera para fazer uma análise da situação:

Nenhuma investigação policial será feita, embora este fosse justamente o momento propício, quando a cadeira apenas se inclinou dois graus (...); seria agora o momento, repete-se, de dar a ordem, uma severa ordem que fizesse remontar tudo, desde este instante que não pode ser detido até não tanto à árvore (ou árvores, pois não é garantido que todas as peças sejam de tábuas irmãs), mas até ao vendedor, ao armazenista, à serração, ao estivador, à companhia de navegações que de longe trouxe o tronco aparado de ramos e raízes. Até onde fosse necessário chegar para descobrir o caruncho original e esclarecer as responsabilidades.(...) Está portanto garantida a impunidade por emudecimento da vítima e por inadvertência dos investigadores, que só pro forma e rotina virão verificar, quando a cadeira acabar de cair e a queda por enquanto ainda não fatal estiver consumada.(pp.14-15)

O narrador realiza tanto uma volta ao tempo (na tentativa de estabelecer uma investigação policesca sobre a causa da queda) como um avanço (quando projeta o instante em que a cadeira terminará de cair). Analepses e prolepses dentro de um recorte temporal tão breve como este, que é o tempo que uma cadeira leva para cair, certamente sugerem técnicas ligadas ao cinema: em Saramago, as imagens literárias extrapolam suas possibilidades textuais, fazendo com que o leitor acompanhe, como através da “câmera lenta” de um filme, os enfoques da ação. Aliás, sobre tais recursos ligados ao tempo, Benedito Nunes (1988) já enfatizava que encadear o fim ao começo e o começo ao fim corresponde a uma “totalidade temporal” na narrativa de ficção. Também estabelecia ser esta uma das diferenças entre o texto fictício e o texto histórico:

De tudo isso resulta que nada constrange o tempo ficcional a não ser a própria estrutura da narrativa que o articula; as anacronias interrompem e invertem o tempo cronológico, deslocando presente, passado e futuro; e a sucessão pode contrair-se num momento único, acrônico e intemporal. Essas modalidades de experiência temporal estão vedadas à História, sobre a qual pesa o constrangimento do tempo cronológico. À irrealidade sui generis da Ficção com o seu quase-passado, opõe-se o passado real da História. (p.25)

Em outras passagens do conto, poderíamos acompanhar o uso deste recurso novamente. Porém, talvez seja mais interessante concentrarmos nosso olhar sobre a questão da dinâmica das ações, que é favorecida pelo jogo temporal. A certa altura do conto, Saramago deixa bem claro o seu procedimento literário: o tempo está nas mãos do construtor da história:

Caindo assim a cadeira, sem dúvida cai, mas o tempo de cair é todo o que quisermos, e enquanto olhamos esse tombo que nada deterá e que nenhum de nós iria deter, agora já sabido irremediável, podemos torná-lo atrás (...). Torne pois a cadeira à sua vertical e comece outra vez a cair enquanto à matéria voltamos. (...) Eis o Anobium, agora em grande plano, com a sua cara de coleóptero por sua vez carcomida pelo vento do largo e pelos grandes sóis que todos nós sabemos assolam as galerias abertas no pé da cadeira que acabou agora mesmo de partir-se, graças ao que a dita cadeira começa pela terceira vez a cair. (pp.16-17)

O “enquadramento de cena” que o narrador sugere, e a própria dinâmica, nascida da metáfora que identificou o caruncho a um mocinho de faroeste, permite ao leitor “visualizar” perfeitamente bem a figura do justiceiro que chega “em grande plano”. Mais à frente, teremos uma abordagem bem clara da questão do escapismo pela arte do cinema:

Buck Jones já tem Mary nos braços e a palavra Fim nasce-lhe da boca e vai encher o ecrã. Seria a altura de se levantarem os espectadores, devagar, seguirem pela coxia para a luz crua que vem da porta, porque foram à matinée, fazendo força para regressar a esta realidade sem aventura, um pouco tristes, um pouco corajosos, e tão mal apontados à vida que na carreira de tiro espera, que há mesmo quem se deixe ficar sentado para a segunda sessão: era uma vez. (p.19)

A idéia cinematográfica e o clima de suspense permeiam a narrativa deste ponto em diante, embora em certa ocasião o narrador faça uma advertência:

Não nos impressionemos. Não se trata de um filme de terror; com quedas assim se fizeram e se farão excelentes cenas cômicas, gags hilariantes, como os fez Chaplin. (p.20)

A mudança de perspectiva se realiza depois, para observarmos o momento final da queda, num momento tão dilatado quanto se queira. É quando o narrador se dirige ao velho:

Cai. Porém, não tenhas pressa: ainda há muito sol no céu. Podemos mesmo, nós que assistimos, chegar a uma janela e olhar para fora, descansadamente, e daqui ter uma grande visão de cidades e aldeias, de rios e planícies, de serras e searas (...). Com os olhos deslumbrados, voltamos para dentro e é como se não estivesses. (p.24)

Em seguida, vem o recurso da câmera lenta:

Estás enfim mais perto do chão. Já o pé são e o pé mocho da cadeira resvalaram para a frente, todo o equilíbrio se perdeu. Distinguem-se os prenúncios da

verdadeira queda, o ar deforma-se em redor, os objetos encolhem-se de susto, vão ser agredidos, e todo o corpo é um retorcimento crispado, uma espécie de gato reumático, por isso incapaz de dar no ar a última volta que o salvaria, com as quatro patas no chão e um baque macio, de bicho vivíssimo. (...) E agora que espaço há, que espaço resta entre o canto do móvel, o punho, a lança em África, e o lado mais frágil da cabeça, o osso predestinado? Podemos medir e ficaremos espantados com o pouquíssimo espaço que falta percorrer, repare-se, não cabe um dedo, nem tal, muito menos do que isso, uma unha, uma lâmina de barbear, um cabelo, um simples fio de bicho-da-seda ou de aranha. Tempo ainda resta algum, mas o espaço vai acabar-se. (p.24)

Todo o suspense e a gradação vêm através de digressões. São estas que, em Saramago, ajudam a dilatação do tempo, enquanto o observador-narrador tece os seus comentários. Agora, mais do que nunca, é preciso valorizar as minúcias, como numa investigação policial:

A cabeça, como estava previsto e cumpre as leis da física, bateu e ressaltou um pouco, digamos, uma vez que estamos perto e outras medições tínhamos acabado de fazer, dois centímetros para cima e para o lado. (p.25)

Este recurso de intrusão, através de explicações destacadas do enredo, distende o instante da queda, valoriza a manipulação do tempo pelo escritor. Aliás, tomando de empréstimo a referência à física, que tivemos no trecho anterior, poderíamos mesmo nos lembrar da Teoria da Relatividade, de Einstein. Desta, retiramos o postulado de que, quanto maior a velocidade, maior o tempo (alguém viajando a uma velocidade igual ou superior à velocidade da luz, praticamente não envelheceria). Em Saramago, o que temos é a sugestão de uma Teoria da Relatividade revista às avessas: no conto “Cadeira”, é como se a velocidade mínima, de uma cadeira caindo, estivesse vinculada à distensão do tempo, que vai sendo alongado e manipulado segundo as vontades do narrador-autor. O tempo, então, admite todos os avanços e recuos possíveis — e isto fatalmente nos remete às palavras de Merleau-Ponty (1971):

A temporalização não é uma sucessão de êxtases. O futuro não é posterior ao passado e este não é anterior ao presente. A temporalidade se temporaliza como futuro-que-vai-ao-passado-vindo-do-presente. (p. 423)

O mesmo autor, em outra obra (1969), diria que “um filme não é uma soma de imagens, porém uma forma temporal”. Vai por aí o crédito que Saramago tem com os recursos cinematográficos: tempo e dinâmica se coadunam para um mesmo fim, no conto “Cadeira”.

CONCLUSÃO

José Saramago, no seu conto “Cadeira”, revela um microcosmo ficcional que é dos mais representativos de sua obra. Em rápida análise deste texto, apreendemos o caráter alegórico (presente em outros títulos do escritor português, como *A Jangada de Pedra* e *Ensaio sobre a cegueira*), de onde extraímos a abordagem das camadas populares desprivilegiadas (que também aparece em *Memorial do convento*). Também estão presentes vários outros aspectos recorrentes na obra saramaguiana, tais como a crítica e a polémica ligadas à religião cristã, a metaliteratura e a intrusão do narrador através de digressões (identificadas ao pensamento do próprio autor), dentre outros pontos.

A questão dos comentários efetivados pelo narrador tem importância decisiva, não só para o estilo do escritor, como para a arquitetura do conto “Cadeira”, que explora a distensão temporal e várias técnicas de cinema. Estas digressões podem inclusive nos levar a pensar no recurso do monólogo interior: em alguns momentos há, claramente, o tom de um solilóquio (embora na parte final do conto o narrador assuma a irônica postura de um professor e pareça mais fazer um comício). A propósito, segundo Jean Pouillon (1974), poderíamos mesmo dizer que o monólogo é a única possibilidade de que haja coincidência entre o tempo da leitura e o tempo do herói. Se o nosso “herói” que fala é o narrador-autor desta história, temos que este “acompanhamento” temporal que o leitor realiza é mais um progresso no sentido de alongar a narrativa.

Entretanto, não é pelo caráter digressivo que o narrador das obras de Saramago abandona sua postura de observador. Esta posição, tradicionalmente encontrada nas chamadas narrativas “por detrás”, garante a distância necessária para que se efetuem acelerações temporais nas histórias. Também pode ocorrer um retardamento peculiar, ainda conforme Jean Pouillon:

(...)o autor se detém em alguns atos do herói, que lhe parecem significativos, e os analisa (...). No monólogo interior não deve nem pode ocorrer nada parecido: não se pode colocar na consciência do herói nem mais nem menos do que o que pode realmente ter lugar na consciência do leitor. (p.134)

No caso de Saramago, porém, temos esta dupla marca: tanto a narrativa é exteriorizada (utilizando, assim, a aceleração e o retardamento temporais, favorecidos pelos recursos cênicos de dinâmica), como temos o monólogo digressivo do narrador. Sendo o monólogo efetivado pela consciência do narrador-autor, torna-se constatável a presença desta subjetividade, na obra saramaguiana. A continuidade dos argumentos, a encadeação e a possibilidade de fazer re-

lação entre os tempos é o grande segredo de Saramago neste conto, que também se utiliza de recursos típicos do cinema, tais como o enquadramento de cenas, a mudança de perspectiva, a “câmera lenta” e a própria dinâmica, tão bem explorada, do ato de cair uma cadeira.

Logicamente, para que o nosso trabalho fosse mais frutífero, seria preciso estender a análise aos outros contos do livro *Objecto Quase*, tentando relacioná-los em suas possíveis semelhanças e diferenças. Mas esta seria uma pesquisa mais corpulenta, que não caberia nos limites que nos propomos, por enquanto. Fica a lembrança, entretanto, de que os contos de Saramago não devem nada às suas obras de maior extensão. Como contista, o escritor português realiza com sucesso uma de suas mais importantes abordagens humanísticas – a crítica à desumanização que tantas pessoas sofrem, seja por opressões tirânicas, seja por alienação social. Quando os objetos se personalizam e se tornam tão essenciais para a vida (ou para a morte) como nos dias de hoje, é sintoma de algo se inverteu: as “coisas” assumiram um lugar antes exclusivo dos valores humanos.

BIBLIOGRAFIA

- COMPAGNON, Antoine. (1999) O autor. *O demônio da teoria. Literatura e senso comum*. Belo Horizonte, UFMG.
- CORTÁZAR, Julio. (1971) *Final do Jogo*. Rio de Janeiro, Editora Expressão e Cultura.
- MÁRQUEZ, Gabriel García. (1995) *Gabriel García Márquez conta como contar um conto*. Trad. de Eric Nepomuceno. Niterói, Casa Jorge Editorial.
- MERLEAU-PONTY, M. (1971) A temporalidade. In: *Fenomenologia da Percepção*. Rio de Janeiro, Livraria Freitas Bastos.
- NUNES, Benedito. (1988) Narrativa histórica e narrativa ficcional. In: *Narrativa: ficção e história* (org. Dirce Côrtes Riedel). Rio de Janeiro, Imago.
- POUILLON, Jean. (1974) *O tempo no romance*. Trad. de Heloysa de Lima Dantas. São Paulo, Cultrix.
- RICOEUR, Paul. (1994) *Tempo e narrativa* (tomo I). Trad. de Constança Marcondes Cesar. Campinas, Papirus.
- SARAMAGO, José. (1994) *Objecto Quase*. São Paulo, Companhia das Letras.
- _____. (1998) Autor como narrador. In: *Cult (Revista Brasileira de Literatura)*, ano 2, n° 17 pp. 24-27.
- SILVA, Odalice de Castro. (2000) *A obra de arte e seu intérprete*. Fortaleza, Edições UFC. .
- TEIXEIRA, Ivan. (1998) New Criticism. In: *Cult (Revista Brasileira de Literatura)*, ano 2, n° 15 pp.34-37.



Impresso na Imprensa Universitária da
Universidade Federal do Ceará - UFC
Av. da Universidade, 2932 - fundos - Benfica
Caixa Postal 2600 - Fone/fax: (0xx85) 281.3721 - 281.4333
Fortaleza - Ceará - Brasil