

Notas nas margens de uma crónica de José Saramago

«Escrever é amar o tempo.
Impacientemente.»

Marcello Duarte Mathias,
No Devagar Depressa Dos Tempos

«E cravam-se no tempo como
[farpas
as mãos que vês nas coisas
[transformadas»

Manuel Alegre, *O Canto e as Armas*»

«Escrever não é outra tentativa
de destruição mas antes a tentativa
de reconstruir tudo pelo lado
de dentro, medindo e pesando
todas as engrenagens, aferindo
os eixos milimetricamente,
examinando o oscilar silencioso
das molas e a vibração rítmica
das moléculas no interior
dos aços.»

José Saramago,
Manual de Pintura e Caligrafia

Nestes dias que correm, escrever acerca de José Saramago poderá dar a impressão de repetir as palavras ditas sobre os seus livros *nobelizados*, delineados já alguns nexos e cambiantes essenciais da sua trajectória romanesca, ininterrupta há quase vinte anos. É justamente com o conjunto romanesco posterior a *Levantado do Chão* (1980) que hoje sentimos como mais forte o que há pouco era a previsível entrada de Saramago no cânone da literatura portuguesa: tão intenso vem sendo o foco ensaístico e a projecção institucional e mediática sobre ele, dentro e fora do país.

Em contrapartida, tem-se mantido numa sombra discreta a obra anterior àquele romance, «zigzagueante» e dispersa nos temas e géneros (poesia, teatro, romance, conto e crónica), embora tenha sido já reconhecida como «período formativo» e impulso embraizador da criação romanesca (Costa, 1997; cf. Seixo, 1987: 12-21). Ora, é o próprio Saramago que nos convida a fazer essa sondagem mais recuada, quando, repetidamente, identifica nas suas crónicas uma espécie de oficina de escrita e dos seus ritmos de efabulação.

Se a natureza híbrida da crónica a remete, por vezes injustamente, para a margem da paraliteratura, em Saramago, ela capta o tempo dos homens nos seus dias comuns e responde, na sua concisão, à necessidade de deriva ou de ficcionalidade que o olhar sobre o mundo (real ou seu alternativo) potencia. Excluo desta minha reflexão as crónicas políticas e de actualidade histórica e penso em *Deste Mundo e do Outro* (1971) e *A Bagagem do Viajante* (1973) que reúnem anotações de instantes, depoimentos reflexivos, pequenas histórias filtradas por uma primeira pessoa imersa no mundo. Com elas vêm também ecos literários e artísticos que fazem a malha do texto; vêm gestos de memória ancorada na paisagem, onde estão marcadas as suas idades e a presença dos seus habitantes.

Sigo, em parte, a sugestão de José Saramago, apenas enunciando (não mais do que isso) numa crónica o rasto de um ou outro dos muitos rumos que, entretanto, os seus romances tomaram. Elejo, assim, um texto único de *Deste Mundo e do Outro* em que



Paisagem com Endereço IV
«E isto que aconteceu aqui aconteceu além»

Ninguém se banha duas vezes no mesmo rio

Estou deitado na margem. Dois barcos, presos a um tronco de salgueiro cortado em remotos tempos, oscilam ao jeito do vento, não da corrente, que é macia, vagarosa, quase invisível. A paisagem em frente, conheço-a. Por uma aberta entre as árvores, vejo as terras lisas da lezíria, ao fundo uma franja de vegetação verde-escura, e depois, inevitavelmente, o céu onde bóiam nuvens que só são brancas porque a tarde chega ao fim e há o tom pérola que é o dia que se extingue. Entretanto, o rio corre. Mais propriamente se diria: anda, arrasta-se — mas não é costume.

Três metros acima da minha cabeça estão presos nos ramos rolos de palha, canolhos de milho, aglomerados de lodo seco. São os vestígios da cheia. À esquerda, na outra margem, alinham-se os freixos que, a esta distância, por obra do vento que lhes estremece as folhas numa vibração interminável, me fazem lembrar o interior de uma colmeia. É o mesmo fervilhar, uma espécie de zumbido vegetal, uma palpação (é o que penso agora), como se dez mil aves tivessem brotado dos ramos numa ansiedade de asas que não podem erguer voo.

Entretanto, enquanto vou pensando, o rio continua a passar, em silêncio. Vem agora no vento, da aldeia que não está longe, um lamentoso toque de sinos: alguém morreu, sei quem foi, mas de que serve dizê-lo? Muito alto, duas garças brancas (ou talvez não sejam garças, não importa) desenham um bailado sem princípio nem fim: vieram inscrever-se no meu tempo, irão depois continuar o seu, sem mim.

Olho agora o rio que conheço tão bem. A cor das águas, a maneira como escorregam ao longo das margens, as espadanas verdes, as plataformas de limos onde encontram chão as rãs, onde as libélulas (também chamadas tira-olhos) pousam a extremidade das pequenas garras — este rio é qualquer coisa que me corre no sangue, a que estou preso desde sempre e para sempre. Naveguei nele, aprendi nele a nadar, conheço-lhe os fundões e as locas onde os barbos pairam imóveis. É mais do que um rio, é talvez um segredo.

E, contudo, estas águas já não são as minhas águas. O tempo flui nelas, arrasta-as e vai arrastado na corrente líquida, devagar, à velocidade (aqui, na terra) de sessenta segundos por minuto. Quantos minutos passaram já desde que me deitei na margem, sobre o feno seco e doirado? Quantos metros andou aquele tronco apodrecido que flutua? O sino ainda toca, a tarde teve agora um arpejo, as garças onde estão? Devagar, levanto-me, sacudo as palhas agarradas à roupa, calço-me. Apanho uma pedra, um seixo redondo e denso, lanço-o pelo ar, num gesto do passado. Cai no meio do rio, mergulha (não vejo, mas sei) atravessa as águas opacas, assenta no lodo do fundo, enterra-se um pouco. Mudou de sítio, talvez o inverno o arraste para longe, o restitua à margem donde o tirei. Talvez ali fique para sempre.

Deço até à água, mergulho nela as mãos, e não as reconheço. Vêm-me da memória outras mãos mergulhadas noutra rio. As minhas mãos de há trinta anos, o rio antigo de águas que já se perderam no mar. Vejo passar o tempo. Tem a cor da água e vai carregado de detritos, de pétalas arrancadas de flores, de um toque vagaroso de sinos. Então uma ave cor de fogo passa como um relâmpago. O sino cala-se. E eu sacudo as mãos molhadas de tempo, levando-as até aos olhos — as minhas mãos de hoje, com que prendo a vida e a verdade desta hora.

José Saramago, in *Deste Mundo e do Outro. Crónicas*, 4.ª ed., Lisboa, Caminho, 1997; pp. 35-37.

o devir temporal vai preenchendo os movimentos espiralados da escrita, numa lógica de caixas chinesas: sobre uma nota de paisagem constrói-se um auto-retrato íntimo, povoado de memória pessoal e literária, que fundamenta ilações sobre o homem como ser de tempo. Em «Ninguém se banha duas vezes no mesmo rio», o apontamento descritivo ganha a dimensão de uma pequena história, de uma experiência existencial e, simultaneamente, um significado alegórico sobre o tempo humano no fluxo do mundo, tópico aliás transversal à recolha de crónicas de que esta é extraída.

Neste texto, acompanharei, como um percurso exploratório, a construção da paisagem e as principais figuras de retórica que a suportam, organizadas em torno da metáfora condutora do conhecimento, o olhar. Não se trata, portanto, de um cenário mas de um espaço semantizado pelos traços naturais e humanos, cuja aliança se estreita até chegar à fusão plena na metáfora da historicidade humana, as «mãos molhadas de tempo». Domina, por outro lado, a noção de caminho percorrido no esforço de dar por palavras a noção de uma experiência, de desvelar o que está para lá da epiderme do espaço físico e de pensar cada um desses actos, a partir da frase inaugural «Estou deitado na margem.»:

«Estou deitado na margem. Dois barcos, presos a um tronco de salgueiro cortado em remotos tempos, oscilam, ao jeito do vento, não da corrente, que é macia, vagarosa, quase invisível. A paisagem em frente, conheço-a. Por uma aberta, entre as árvores, vejo as terras lisas da lezíria, ao fundo uma franja de vegetação verde-escura e depois, inevitavelmente, o céu onde bóiam nuvens que só não são brancas porque a tarde chega ao fim e há o tom de pérola que é o dia que se extingue. Entretanto, o rio corre. Mais propriamente se diria: anda,

Se a natureza híbrida da crónica a remete, por vezes injustamente, para a margem da paraliteratura, em Saramago, ela capta o tempo dos homens nos seus dias comuns e responde, na sua concisão, à necessidade de deriva ou de ficcionalidade que o olhar sobre o mundo (real ou seu alternativo) potencia.

arrasta-se — mas não costume.» (p. 35)

Pode dizer-se que a crónica escolhida, como muitas outras do seu autor, tem uma estrutura dual o que, em termos estritamente narrativos, se traduz na passagem da imobilidade contemplativa do narrador-personagem para o seu movimento de descida até às águas do rio, que activa o registo narrativo. Veremos, todavia, que a orgânica textual é mais rica do que esta evolução bipolar.

Paremos, estrategicamente, no *incipit*. Retenho, em primeiro lugar, a ideia de que a multiplicidade do real é ordenada por um sujeito imóvel, mas cujo olhar desliza e, aos poucos, vai combinando os dados parcelares que o rodeiam. Aí se materializa o quadro da paisagem: os barcos, o tronco de salgueiro, as árvores, a lezíria, a vegetação e o céu são modelados num conjunto homogéneo, determinado em profundidade, na perspectiva do plano mais próximo para o mais afastado.

O princípio básico da descrição do lugar fluvial vem, portanto, da metonímia pois é ela que combina sintaticamente os elementos subsidiários e lhes dá contiguidade, sempre na dependência de um olhar explicitado («vejo») que reivindica o valor acrescentado de autoridade («conheço-a»). Funciona neste acto

metonímico, de combinar dados, a natureza constatativa, a percepção e designação referencial do mundo, numa continuidade que a própria linha da prosa favorece pelo seu ritmo semântico, pela reiteração e remodelação lexical, e pela sua frase melódica.

Convém precisar que, neste caso, não se optou pela estratégia realista da janela como lugar limítrofe e sobranceiro, donde uma personagem observadora torna verosímil a extensão de pormenores *sobre* a paisagem (cf. Hamon, 1981: 205). Ao contrário, o somatório de pormenores é arrumado a fim de recortar a presença de um corpo sensualizado *na* paisagem e que, portanto, é fundado e fundador dela mesma. Em termos retóricos, a articulação de conteúdos distintos circunscreve a moldura do continente (a paisagem), dando-lhe uma noção de profundidade de campo, ao ser apreendido de dentro. Nessa medida, não há planos segregados mas um campo abrangente, uma rede de elementos investidos por um corpo que revela a sua experiência do espaço, passível de reajustes consoante a estratégia de representação adoptada. Gradualmente, no avançar do texto, vai-se tornando nítida «uma concepção do exterior como forma de interior (isto é, um espaço de vivência e não apenas de espectáculo)» (Buescu, 1990: 106).

Ler Saramago

Concretizado pela enumeração, o trabalho metonímico discrimina e processa o alargamento das sensações do *eu*, da margem do rio até à aldeia, onde soam os sinos fúnebres, e do rio ao céu, o que poderia constituir um exercício de objectivação do real. Só que, em paralelo, o crescendo de pormenores é investido por marcas da percepção do narrador, do seu lugar, do seu saber e dos seus afectos, sendo o remate ou abertura de parágrafo pontuados pela referência insistente ao rio: numa espécie de regresso instável, o rio é um motivo sucessivamente remodelado, sublinhando com maior nitidez o movimento mental em curso que está a tentar dar conta da paisagem pela palavra:

«Entretanto, o rio corre. *Mais propriamente se diria*: anda, arrasta-se (...).» (p. 35)

«Entretanto, enquanto vou pensando, o rio continua a passar, em silêncio.» (p. 36)

«Olho agora o rio que conheço tão bem.» (p. 36)

O exercício de racionalizar e passar a texto o espaço exige asserções justapostas, cortadas por derivas, hesitações e autocorreções nos termos usados. Na primeira citação transcrita, sobressai, desde logo, o esforço clarificador da emenda (cf. sublinhado meu). A ele se segue o recurso concretizante e recriador da metáfora que funde elementos de posição espacial distinta — há um *transvase* ascendente na metáfora verbal «o céu onde bóiam nuvens» — e que anima o rio («anda, arrasta-se»). Com tal medida, o fio da escrita parece estar a encontrar pontos de contaminação e a responder a uma linha semântica de extinção (do dia e de vários sinais de vida), segundo as reacções e afectos da personagem narradora.

Escolho outro exemplo em que as folhas dos freixos são tomadas pelo efeito transfigurador do olhar, em claro benefício do visualismo descritivo. Sucessivamente aproxima-

das, por comparação, a insectos e pássaros, as folhas são contaminadas na sua natureza em frases justapostas que se corrigem umas às outras, com a estratégia da aproximação e semelhança (cf. sublinhados meus):

«(...) as folhas numa vibração interminável, (...) *fazem[-me] lembrar* o interior de uma colmeia. É o mesmo fervilhar, uma espécie de zumbido vegetal, uma palpitação (é o que penso agora), como se dez mil aves tivessem brotado dos ramos numa ansiedade de asas que não podem erguer voo.» (p. 35)

O investimento retórico que assinalamos nesta espécie de *quadro acústico* confere à experiência sensorial uma força recriativa do imaginário, particularmente conseguida também pela inclusão de metáforas, ramificadas a partir do termo primeiro, «vibração» («fervilhar», «palpitação», «ansiedade de asas»), cada vez mais expandidas na sintaxe e na colagem personificadora aos afectos humanos. E, ao mesmo tempo, a linguagem ultrapassa a designação referencial do espaço, mostrando, com o parêntese, um eu-que-está-a-pensar, num trabalho em progresso, realizado ao longo da sua própria escrita.

Torna-se mais intenso o enraizamento e corporalização deste sujeito no território que, como disse, tem um ponto de apoio reiterado no rio, pelo que, de seguida, há uma focagem intensa sobre o lugar fluvial com uma lente mais poderosa: de um tal gesto de concentração resulta a enumeração metódica, quase microscópica, das águas, plantas e seres minúsculos do seu caudal. E aqui o rio deixa de ser um mero elemento da paisagem, contíguo em relação ao observador, e passa a estar preso, ele é interiorizado no seu corpo, correndo-lhe nas veias. A metáfora faz do rio uma parte intrínseca do *eu* que o coloniza afectivamente, a ponto de este elemento espacial vir

a perder os seus contornos iniciais, estritamente físicos: «É mais do que um rio, é talvez um segredo.» Ainda modalizado pela dúvida, o rio sofre uma transferência na sua significação, para lá da lógica do mundo que a metonímia assegurou até aqui. Ele passa a estar no lugar do íntimo do sujeito e materializa visualmente o tempo e a sedimentação de esquecimentos e memórias que constroem esse ser humano.

A tarefa de escrever o espaço exige, deste modo, que a mera ligação de elementos contíguos fuja para o impulso da metáfora. Já que mostra explicitamente o dizer na sua feitura, a descrição da paisagem é um caminho de tentativas insatisfeitas que insistem em desvelar os ritmos subterrâneos do panorama de que o observador afinal não se pode separar, porque está nele. Mas insistem também em mostrar o curso do pensar passado a escrito que é acompanhado, passo a passo, num efeito de presentificação. Nas palavras de Maria Lúcia Lepecki:

«Escrever começa, então, no próprio momento em que **entramos no perguntar daquilo que está além do óbvio**, no momento em que ficamos a saber que não apenas as coisas são, mas que **elas são por uma razão qualquer que não se vê ao primeiro olhar**. Ou seja, a escrita começa quando a nossa inteligência dá início ao processo de **desvelamento**: o óbvio não conduz à feitura de quaisquer textos. Toda a textualidade se faz sobre o oculto, mesmo que este seja uma reconversão — evidentemente de natureza filosófica — daquilo que se nos apresentou como adquirido, o natural, o consabido, o não **problemático**.» (1998: 12)

Uma vez que a palavra consubstancia o modo de perceber, pensar e construir o mundo, modelizando-o, neste texto o rio potencia o con-

Ao ser explorado na narrativa, é o discurso metafórico que permitirá desvelar, com propriedade, o tempo inscrito na paisagem líquida, até revelar, no epílogo, a irrupção intensa da memória infantil no corpo que aí aprendeu a nadar, nas marcas físicas deixadas nas mãos que, trinta anos antes, lançavam seixos às águas.

tínuo trabalho metonímico, na sua tentativa incansável de nomear e conhecer o real, o que depois cabe à metáfora concretizar e enriquecer. Ao ser explorado na narrativa, é o discurso metafórico que permitirá desvelar, com propriedade, o tempo inscrito na paisagem líquida, até revelar, no epílogo, a irrupção intensa da memória infantil no corpo que aí aprendeu a nadar, nas marcas físicas deixadas nas mãos que, trinta anos antes, lançavam seixos às águas:

«Desço até à água, mergulho nela as mãos, e não as reconheço. Vêm da memória outras mãos mergulhadas noutro rio. As minhas mãos de há trinta anos, o rio antigo de águas que já se perderam no mar. Vejo passar o tempo. Tem a cor da água e vai carregado de detritos, de pétalas arrancadas de flores, de um toque vagaroso de sinos. Então uma ave cor de fogo passa como um relâmpago. O sino cala-se. E eu sacudo as mãos molhadas de tempo, levando-as até aos olhos — as minhas mãos de hoje, com que prendo a vida e a verdade desta hora.» (p. 37)

Daí que o narrador dê conta e verbalize o seu confronto existen-

cial com o passado e escolha a metáfora para concretizar a transferência semântica, para que veja passar o tempo nas águas e reconheça as suas «mãos molhadas de tempo».

O rio estimula, sem dúvida, uma espécie de gesto narcísico do *eu* que encontra o outro de si, da infância passada. Aí afina a medida individual do tempo que, na linha da escrita, se vai ela própria corrigindo por camadas, sucessivamente *desveladas para lá do óbvio*. Por isso, a metáfora tópica do rio, anunciada no motivo heraclítico que dá título à crónica, é também ela reformulada, no seu remate.

Num primeiro momento, surge a imagem das águas, sem retorno, perdidas no mar, e que, devastadoramente, fazem do ser humano alguém que se senta desistente na margem a ver-se passar: por isso, o *eu* surge contemplativo, deliberadamente isolado do mundo e do «lamentoso toque de sinos», vindo da aldeia ao fundo, e longe das garças no seu «bailado sem princípio nem fim». Essa atitude não anda longe da do latinista Ricardo Reis que, no romance saramaguiano, contempla o seu rio e se alheia das chamas das várias Addis-Ababas da história sua contemporânea, que desesperada mas inutilmente tenta apagar.

Ler Saramago

Só que, no último parágrafo, a metáfora-base do rio, como fluxo imparável do tempo, é intersectada e enriquecida por outra metáfora em afirmação, a do aluvião: «Vejo passar o tempo. Tem a cor da água e vai carregado de detritos, de pétalas arrancadas de flores, de um toque vagaroso de sinos» (p. 36). As águas arrastam consigo sedimentos de destruição que, mais tarde, ao transbordarem, poderão ser depositadas em jazigo mineral precioso, numa margem qualquer. Sublinho que, uma vez rasurada a palavra «rio» no resto do texto, só o comparante, o tempo, está marcado no discurso e, assim, prenuncia a evolução para uma metáfora *in absentia* que espacializa o tempo.

De qualquer modo, o rio constitui um pólo irradiador de significação simbólica: por ele temos a «inscrição de um tempo que encontra no seu espaço material a medida tangível da sua apreensão» (Seixo, 1984: 73). Por ele se orienta um olhar singular que sabota a imagem do *continuum* temporal e gradualmente desvela as marcas contraditórias e simultâneas que a História ritmou, imprimiu e recalçou na paisagem, com arrumação caótica. Pelo rio se evolui, então, da ideia de um tempo linear e homogéneo para as durações múltiplas de cada momento histórico.

Toda a paisagem fluvial ganha corpo ao ser sucessivamente percorrida e investida por uma apreensão e, portanto, desde o *incipit*, vibra em múltiplos sinais sobrepostos, logo naquele «tronco de salgueiro cortado em remotos tempos» ou nos «aglomerados de lodo seco» que indiciam «vestígios da cheia». Afinal, o olhar vai assinalando, vai levantando do chão as suas sinuosidades, aparentemente invisíveis, as virtualidades simultâneas que o tempo pacientemente acumulou: nesse sentido, este lugar lembra imenso as cores do tempo impressas na planície alentejana que é o mapa da história esquecida dos camponeses, em *Levantado do Chão*; lembra ainda a parede da cidade moura, na

História do Cerco de Lisboa; ou, mesmo, o ficheiro de inscrição do registo civil de *Todos os Nomes*.

A nomeação do mundo é acompanhada a par e passo e segundo o ângulo singular de um observador que aí inscreve sentidos e aí é recordado na sua constituição e evolução. Insisto em dizer que esta paisagem não é um espectáculo marginal, contíguo, mas é a vivência de um corpo com sensações visuais e auditivas que se vão mesclando, quase até assumir a sinestesia. Além disso, nomear aqui o real, no seu fluxo contraditório, é dá-lo em texto, consciente de cada um dos procedimentos e materiais necessários à escrita e, inclusive, do tempo de representação desse mesmo lugar. Não esqueçamos que, no epílogo, o tempo-rio arrasta detritos dos materiais usados na (composição da) paisagem, entre eles «um toque vagaroso de sinos». Este lugar fluvial consegue, inegavelmente, identificar o contorno de quem o constrói, na medida em que ele é «a forma de o sujeito se posicionar dentro de um mundo, de se pensar dentro dele e em relação a ele» (Buescu, 1990: 110), até como seu construtor textual, acrescentaria eu.

«Ninguém se banha duas vezes no mesmo rio» mantém uma vigilância constante sobre a sua escrita, obrigando-a a uma incansável reformulação, o que se comprova no gesto de aperfeiçoar a metáfora do conhecimento, o olhar, que busca os sentidos na paisagem, com uma sua substituta, as mãos. No plano simbólico, as duas metáforas equivalem-se, já que ambas permitem fazer coisas, criar artefactos, moldados pelas marcas idiossincráticas e contingentes do seu autor. Só que as mãos implicam uma sensorialidade acrescida, mais intensa, do sujeito, na proximidade do tacto e, claro, na intervenção decidida, festiva e mais visivelmente criadora:

«E eu sacudo as mãos molhadas de tempo, levando-as até aos olhos — as minhas mãos de

hoje, com que prendo a vida e a verdade desta hora.» (p. 37).

Se a palavra é fundadora do lugar e do *eu* que no seu seio o escreve, é graças a esta nova e derradeira metáfora («as mãos molhadas de tempo») que se proporciona uma cena de sagração da historicidade. Ao sentido trágico, impotente, de perda, no curso linear e imparável das águas, sucede a ressurreição, como um baptismo, porque a água impregna e integra a personagem no corpo da paisagem, temporalizado em todas as suas manifestações, da dimensão cósmica até à escala mais reduzida das «plataformas de limos» deslizantes, que é o chão das rãs e libélulas. Sem conseguir reter o tempo, o *eu* não se fica como espectador passivo: adere e inscreve o seu corpo num real vibrante de tempo(s) e a que foi conferindo sentido(s), sempre inacabado(s), sempre sujeito(s) a um trabalho de emenda e apuro. A paisagem e o discurso sobre ela estão, com efeito, irremediavelmente contaminados pela historicidade.

Reconhece-se, sem problema algum, a riqueza de sentidos extraída do enunciado descritivo, que é, ele mesmo, uma decifração feita de dentro, a partir do lugar donde se sente, pensa e escreve, e, assim, gradual e inacabada. Num figurino de *mise-en-abyme*, a descrição da paisagem vai sendo também a representação do devir em aberto e da própria escrita em acto, invariavelmente realizadas por um sujeito mergulhado no seu tempo e ciente de cada um dos seus gestos.

Como o tempo que faz, refaz, apaga e sobrepõe camadas, o fio da escrita — que fui seguindo linearmente nas margens do texto — é um lugar movente onde o *eu* se mostra a si e na sua contaminação sensorial do espaço. Mas mais: a paisagem é o suporte que dá sentido à experiência da personagem na História e do narrador que está a urdir lucidamente um discurso pessoal sobre o seu

«Ninguém se banha duas vezes no mesmo rio»
mostra-se em permanente deslocação e instabilidade, com a aparência de depoimento circunstancial. Todavia, é movido pela lucidez dos mecanismos da retórica, da representação e da intertextualidade, que, tal como o tempo humano, são objecto de uma alegorização subtil. E não arriscarei muito se disser que, nesta crónica, há força reflexiva bastante para denunciar um desejo impaciente de romance.

estar no mundo, afectado pelas ressonâncias da memória. Por isso, a crónica em análise ultrapassa, sem a negar, a dimensão puramente autobiográfica e alarga-se a uma inquirição metaliterária e metadiscursiva, análoga a uma folha do diário de artista em construção que é *Manual de Pintura e Caligrafia*.

Contudo, para chegar a essa metáfora do corpo consagrado no tempo, o enunciadador-personagem narra os passos lentos da sua descida até às águas e segue, em foco apertado, os movimentos do seixo lançado às águas até ele repousar (se calhar, momentaneamente) no fundo lodacento do rio. A via sinuosa do pensar é, em suma, reproduzida por uma amostra-sinédoque (o seixo) que corresponderá, em extensão, à metáfora das mãos (sinédoque de um corpo), deixada em aberto no final do texto.

A modulação das figuras de retórica acompanha, por conseguinte, as noções de tempo, a compreensão da paisagem e as exigências da sua passagem à escrita. Com nitidez, verificamos que a alternância sucessiva da metonímia e da metáfora não constitui um ornamento mas um elo

fundamental da cadeia discursiva, no seu fluxo natural.

Pela lógica metonímica, o sujeito de escrita vai ordenando a descrição e o enunciado narrativo, orientados por um eixo propiciador, o rio: ele que se cristalizou, na nossa tradição textual, como sinónimo da finitude irreversível do ser humano, oposta à regeneração cíclica da natureza. Aliás, num primeiro estágio da crónica, afirma-se essa leitura simbólica convencional do rio, enquanto linha contínua do tempo. É nas águas lentas e imparáveis que a personagem reencontra a memória pessoal e reconhece na sua infância um país estrangeiro, absolutamente perdido. Será, no entanto, graças à exploração metafórica do rio (e dos materiais que ele arrasta) que o discurso evolui e representa visualmente o conceito de tempo múltiplo e dialéctico.

Porque o *eu* está dentro do espaço, do tempo e da escrita, assume-se ele como incansável decifrador, comum ponto de vista próprio, nos seus instantes irrepitíveis. E, mais do que um gesto eficaz de mimese subjectiva ou de memória individual, a autoconsciência desta crónica vai construindo um objecto nunca petrificado,

Ler Saramago

mas opaco, como as águas do rio, espesso na filigrana da sua retórica. Dito de outro modo, ela põe em cena a linguagem, na medida em que acompanha a morosidade, as derivações e as inflexões do pensar; na medida em que se dá a ver como travessia de intertextos filosóficos e literários, até chegar a um entendimento (singular e remodulável) da historicidade do mundo e dos homens.

Citar no título o fragmento heraclítico não é fazer da crónica uma sua ilustração mas um estímulo de transformação e reciclagem. Na verdade, a composição da cena implica a passagem obrigatória por uma série de intertextos que são a sua genealogia. Com toda a naturalidade, o texto agrega, num chão de múltiplas camadas e vasos comunicantes, uma tradição literária muito antiga, da *aurea mediocritas* horaciana à paralisia obsessivamente classicizada de Ricardo Reis, a que se juntam o motivo literário da autocontemplação de Narciso ou as aves passageiras, reformuladas na poesia de Sá de Miranda a Jorge de Sena.

O gesto de escrever a terra e apreender as pulsações e os sentidos que ela acumulou é, em última instância, o resultado óbvio dos múltiplos ecos de leitura, pelo que esta crónica intersecta, também ela, a caudalosa tradição romanesca do nosso século que fez da paisagem uma motivação seminal para a (re)escrita da memória colectiva, desde *Húmus*, de Raul Brandão, e *A Casa Grande de Romarigães*, de Aquilino Ribeiro, a *Pequenos Burgueses*, de Carlos de Oliveira, e *Levantado do Chão*, de José Saramago. Este texto adquire, aos poucos, a forma de um rio de textos, motivos e formas sedimentadas, activamente apropriados, interpretados, pelo cronista. Um rio em que ele jamais se banhará duas vezes da mesma maneira, porque, ao escrever, o desloca e nele deixa a sua impressão digital, contingente, provisória e, como tal, incompleta. Aliás, pode o cronista

subscrever a afirmação de Roland Barthes em *Lição*: «O real não é representável, e é por os homens quererem continuamente representá-lo com palavras que existe uma história da literatura.» (1978: 22).

«Ninguém se banha duas vezes no mesmo rio» mostra-se em permanente deslocação e instabilidade, com a aparência de depoimento circunstancial. Todavia, é movido pela lucidez dos mecanismos da retórica, da representação e da intertextualidade, que, tal como o tempo humano, são objecto de uma alegorização subtil. E não arriscarei muito se disser que, nesta crónica, há força reflexiva bastante para denunciar um desejo impaciente de romance, género que, nas palavras do seu autor, anseia «não ocupar o espaço só em que está» (Reis, 1998: 100), numa espécie de «descrição totalizadora, como esse rio que transporta e leva tudo, com afluentes que vêm de todo o lado» (idem: 138). De novo, e mais uma vez, deparamos com o símbolo congregador do rio pelo qual José Saramago traduz o seu empenho impaciente em interrogar, desvelar, resgatar e reconstruir os sentidos do mundo, com as mãos prazeirosas de artífice. ▼

Referências

- BARTHES, ROLAND, 1978 *Leçon* (trad. utilizada: s.d., *Lição*, Lisboa, Edições 70).
- BUESCU, HELENA CARVALHÃO, 1990 *Incidências do Olhar: Percepção e Representação. Natureza e Registo. Descritivo na Evolução do Romance Romântico (Portugal, França, Inglaterra)*, Lisboa, Caminho.
- COSTA, HORÁCIO, 1997 *José Saramago. O Período Formativo*, Lisboa, Caminho.
- GUSMÃO, MANUEL, 1998 «O sentido histórico na ficção de José Saramago» in *Vértice*, II série, n.º 87, Novembro-Dezembro; pp. 7-22.
- HAMON, PHILIPPE, 1981 *Introduction à l'Analyse du Descriptif* (ed. utilizada: 1993, *Du Descriptif*, 4.ª ed., Paris, Hachette Livre).

LAUSBERG, HEINRICH, 1967, *Elemente der Literarischen Rhetorik* (trad. utilizada: [1982], *Elementos de Retórica Literária*, 3.ª ed., Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian).

LEPECKI, MARIA LÚCIA, 1998, «Presente e futuro da escrita: uma visão com a necessária ponta de amargura» in *A Escrita e a Leitura. Caminho com Fu-*

turo. Comunicações do II Encontro com a Adolescência, Porto, Edinter; pp. 9-16.

MORIER, HENRI, 1961 *Dictionnaire de Poétique et Rhétorique* (ed. utilizada: 1998, 5.ª ed. rev. e aum., Paris, PUF).

REIS, CARLOS, 1998, *Diálogos com José Saramago*, Lisboa, Caminho.

SEIXO, MARIA ALZIRA, 1984 «Escrever a terra. Sobre a inscrição do espaço no romance português contemporâneo» (ed. utilizada: 1986, *A Palavra do Romance. Ensaio de Genealogia e Análise*, Lisboa, Horizonte; pp. 69-81).

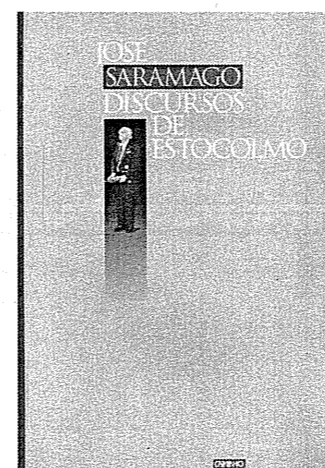
1987 *O Essencial sobre José Saramago*, Lisboa, IN-CM.

CAMINHO

DISCURSOS DE ESTOCOLMO

José Saramago

Agora sou capaz de ver com clareza quem foram os meus mestres de vida, os que mais intensamente me ensinaram o duro ofício de viver, essas dezenas de personagens de romance e de teatro que neste momento vejo desfilar diante dos meus olhos, esses homens e essas mulheres feitos de papel e tinta, essa gente que eu acreditava ir guiando de acordo com as minhas conveniências de narrador e obedecendo à minha vontade de autor, como títeres articulados cujas acções não pudessem ter mais efeito em mim que o peso suportado e a tensão dos fios com que os movia.



EDIT. CAMINHO, SA. AL. ST.º ANTÓNIO DOS CAPUCHOS, 6 B. 1150 LISBOA. TELEFONES (01) 315 26 83 / 315 26 85 WWW.EDITORIAL-CAMINHO.PT

P.V.P.: 1.260\$00