

JOSÉ SARAMAGO, TECEDOR DA HISTÓRIA

Lélia Parreira Duarte
Leticia Malard
Wander Melo Miranda

ESTA ENTREVISTA NOS FOI CONCEDIDA PELO ESCRITOR JOSÉ SARAMAGO, POR OCASIÃO DO 1º ENCONTRO NACIONAL DE CULTURAS DE PAISES DE LÍNGUA PORTUGUESA, REALIZADO EM BELO HORIZONTE E PROMOVIDO PELA UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS, EM AGOSTO DE 1987.

JOSÉ SARAMAGO É UM DOS MAIS FECUNDOS ESCRITORES PORTUGUESES CONTEMPORÂNEOS. ENTRE SEUS LIVROS, CITAM-SE OBJECTO QUASE, LEVANTADO DO CHÃO, MEMORIAL DO CONVENTO, O ANO DA MORTE DE RICARDO REIS E A JANGADA DE PEDRA.

A OBRA DE JOSÉ SARAMAGO TEM HOJE UMA CIRCULAÇÃO QUE ULTRAPASSA OS LIMITES DOS PAISES DE LÍNGUA PORTUGUESA. TRADUZIDA EM VÁRIOS IDIOMAS, É LIDA E ESTUDADA PELO MUNDO AFORA.

— Saramago, qual é o seu relacionamento com o trabalho crítico-analítico sobre os seus textos?

JS — A minha experiência mostra que o mais prudente é que o escritor aceite. Aceite e não discuta. Aceite e não reclame. Aceite e não conteste. Porque a crítica tem o argumento final que nos reduz perfeitamente a zero. É quando nos diz: «— Pois tu não sabes o que escreveste.» Ora, pode acontecer que você escreva e não saiba aquilo que escreve. Admito que a crítica vem iluminar o texto e mostrar que o autor fez coisas de que não se tinha percebido antes. Nesse ponto, a crítica ou o ensaio é sempre útil. Não é tão útil para o autor, mas é, sobretudo, para o leitor que já leu ou que vai ler.

O que às vezes me irrita um pouco é que o crítico recusa as informações que o autor pode lhe dar; não se trata de interpretações, trata-se de fatos, de circunstâncias, de razões, e eu dou um exemplo: já foi dito que n'O ano da morte de Ricardo Reis existe um paralelo entre o poema de Fernando Pessoa, «Chuva Oblíqua», e a atmosfera

chuvosa do Ricardo Reis. Não adianta nada que eu diga que a atmosfera chuvosa do Ricardo Reis não só não quer ser um paralelo com a «Chuva oblíqua», ou vertical, ou como quer que fosse, como é um simples resultado de uma verificação feita por mim: em 1936 choveu muito em Lisboa. Quando dizem que há um paralelo, eu digo: «— Não há paralelo nenhum, em Lisboa choveu mesmo. Trata-se de uma verdade histórica.» E então respondem, não foi o caso, mas poderiam responder: «— Mas não, isso é o que você acha, realmente choveu, mas não é isso que importa, o que importa é o que está no texto.»

Outro exemplo: quando eu, há tempos, tive uma idéia para escrever uma peça de teatro — **A segunda vida de Francisco de Assis** — eu li algumas biografias de São Francisco e em todas elas vi referência a uma mulher, uma grande burguesa, muito amiga do Francisco de Assis, então ainda não santo, e que o recebia em sua casa quando ele ia a Roma e que se chamava... Jacoba Sete-Sóis. Isso coincidiu com o que eu estava a escrever ou ia escrever ou já havia começado a escrever, o **Memorial**. Quando eu quis encontrar um nome para o Baltasar, gostei tanto daquele nome Sete-Sóis que o retirei à tal senhora romana amiga do Francisco de Assis e coleei ao Baltasar. Mas bem, às vezes entram pela numerologia e falam na importância do três e do quatro e do sete e do nove e fico com um pouco de complexo. Não é que isso não seja possível. É perfeitamente legítimo, mas não aceitam as nossas razões, porque eventualmente até podem prejudicar a estrutura sólida do vosso edifício conceptual... Seja como for, é sempre agradável ver um leitor no ato de ler.

— Sabemos que você tem viajado muito por vários países, falando da sua obra ou entrando em contacto com pessoas a respeito dela. No Brasil você assistiu recentemente à defesa de uma tese de doutorado sobre sua obra e vimos sua satisfação quando neste Congresso se falou também das suas crônicas, consideradas até então quase como filhas rejeitadas, não pelo pai, evidentemente, não é?

JS — Não por mim, é claro.

— Mas eu pergunto se esses dados definem o seu relacionamento com o leitor ou haveria algo a acrescentar?

JS — O meu relacionamento com o leitor faz-se de diversas maneiras. Eu não ando só pelas universidades, onde desenvolvo um certo tipo de diálogo com um leitor específico. Tenho um outro tipo de diálogo com um outro tipo de leitor, em colóquios que se fazem em Lisboa, em pequenas vilas... enfim, em sociedades, instituições de ensino, cooperativas, fábricas, organizações várias, a propósito de uma feira do livro, de uma comemoração. Há então um outro tipo de diálogo.

**NÃO SE PODE PEDIR AOS ESCRITORES QUE ESCREVAM MAIS
SIMPLEMENTE PARA QUE SE POSSA ENTENDER, PORQUE
DEPOIS AINDA HAVERÁ ALGUÉM PARA QUEM AQUILO É**

INCOMPREENSIVEL. E ENTÃO EU VOU INDO DE DEGRAU EM DEGRAU PARA BAIXO ATÉ CHEGAR AONDE? AO ANALFABETO A QUEM EU VOU CONTAR O QUÊ? UMA HISTÓRIA, NÃO POSSO ESCREVER, ENTÃO ME TRANSFORMO EM NARRADOR, É PRECISO SABER EM QUE SITIO ESTAMOS, NÃO É?

que tem para mim o interesse de ser a leitura dos que muitas vezes não estão bem preparados para ler e sobretudo para entender. Dou-lhes um exemplo: uma vez, fui a uma empresa metalúrgica fazer um colóquio. Depois de algumas perguntas, me falam assim: «— Ah, eu estou a ler, — não sei, creio que era o Memorial —, estou a ler, mas sabe, aquilo é muita areia para a minha caminhoneta.» E eu disse: «— É riatural que seja, mas vamos lá.» «— A gente tem dificuldade de perceber as coisas, vocês deveriam escrever de uma maneira mais simples.» «— Está bem, então vamos lá a ver. Eu acho que é tão complicado o meu ofício de escrever como o seu trabalho de operário. Nunca trabalhei com uma máquina, teria que fazer um certo número de gestos, de expressões; mas já fica claro que se eu soubesse ou quisesse saber o que essa máquina faz e como faz, você teria de ir lá comigo e explicar. Teria de me dizer o nome da máquina, como é o trabalho dela, o que se tem de fazer para que ela funcione... É todo um processo ao fim do qual está um produto acabado ou um estado intermédio da produção, uma vez que isso passará eventualmente para outra máquina. Portanto, eu, para saber o que é que se passa, tenho que ir consigo à oficina para que me explique e mesmo depois de me explicar é pouco seguro que eu possa pegar na máquina e fazer a mesma coisa que você faz. O mesmo se passa com a literatura, que é um trabalho feito por pessoas que têm o gosto de o fazer, a capacidade e o saber e que produz isto que são os livros. Não vamos agora discutir qual trabalho é o melhor, ou o pior, qual é o mais rentável, e sobretudo não vamos discutir se o produto final que faço é mais útil do que aquele que você faz. Mas vamos a discutir outra coisa. Essa história da areia e da caminhoneta é de uma simplicidade extrema porque das duas uma: ou a gente faz dois fretes, pois a caixa da caminhoneta é pequena demais para a areia, ou então aumenta a caixa da caminhoneta. Portanto, você tem que se convencer de que o trabalho do leigo não é fácil. O leitor é um combatente, é alguém que tem como que lutar com o texto, como você tem que lutar com os manipululos de sua máquina.

Outro exemplo é o de um homem que me escreveu de São Paulo há poucos meses, um português que veio para cá depois do 25 de abril, como muita gente que aqui veio para fazer a sua vida. Escreve-me uma carta (e eu não sabia quem era) e nessa carta fala muito de si próprio e, sobretudo, da sua situação de exilado. Há algum tempo pensava em voltar para Portugal, porque achava que as coisas haviam passado. Tendo lido o **Memorial do Convento**, tinha decidido voltar mesmo. Pôde perceber que deveria estar em sua terra e acres-

cento que acabei de ler essa carta com os olhos cheios de lágrimas. O efeito de retorno, às vezes, nos deixa muito abalados, como nesse caso.

— Gostaria de fazer uma ponte entre a literatura brasileira e a literatura portuguesa. Parece-me que tanto na literatura portuguesa no período pós-Salazar, quanto na literatura brasileira pós-64, nota-se a preocupação de se escrever a História que não pôde ser escrita, ou, pelo menos, de se escrever a História do ponto de vista do vencido e não do vencedor. Nesse caso, como você situa sua obra, em que sentido ficção e História nela se relacionam?

JS — Há uma coisa que talvez seja necessário dizer desde já. No meu caso pessoal não existe a elaboração de um plano e a realização possível desse mesmo plano. Não se trata aqui de um senhor chamado Balzac que faz uma lista daquilo que vai fazer e depois vai sucessivamente fazendo o texto. O meu trabalho de escritor tem-se prendido às circunstâncias. O caso das crônicas é exemplar. Elas não existiriam se, numa dada altura, eu não tivesse sido convidado para colaborar em jornais. O ensaio político também não existiria se eu não tivesse sido convidado a integrar, da primeira vez, antes do 25 de abril, um jornal com uma função de caráter específico de comentário político, nas circunstâncias da censura. Depois do 25 de abril tornei-me redator-adjunto do **Diário de Notícias**. Esses textos jornalísticos reuni depois em livro. Só após 1975, quando me achei desempregado, numa altura já adiantada da vida (em 75, eu tinha 53 anos; com 53 anos quem tinha uma obra literária a fazer, ou já a fez ou tem-na em curso), decidi não fazer outra coisa senão escrever.

O que isso tem que ver com a pergunta que me fez? É que tudo isso vem bater no momento em que Portugal passa da situação em que estava para uma situação de liberdade, de democracia, mesmo não tendo em conta a relatividade desses conceitos e, sobretudo, a prática deles. É aí que, não para realizar um plano que eu não tivesse podido realizar antes, mas para dar satisfação a exigências internas que eu

A HISTÓRIA QUE NOS É ENSINADA DÁ-NOS APENAS UM PERCURSO, QUANDO SÃO POSSÍVEIS MIL OUTROS

começo a escrever uma obra, que precisamente não se caracteriza pela sua unidade temática. Cada livro tem tudo que ver com os anteriores e também se afasta deles. O **Manual de pintura e caligrafia** não é o **Levantado do chão** que por sua vez não é o **Memorial** e assim sucessivamente, para não falar do livro de contos **Objecto quase**. Então, a necessidade de que falam de rever um passado ou uma história ou uma cultura, não é o meu caso, em que o apetite veio no ato de comer. Quer dizer, se se começa o **Manual de pintura e caligrafia** vê-se que é um livro fechado entre as paredes de um quarto, de um atelier, e o homem que está lá dentro é um pintor

que depois deixa de pintar e passa logo a escrever. **O Levantado do chão** dá satisfação a uma inquietação minha, à necessidade de dizer qualquer coisa sobre as minhas origens rurais, embora eu não seja alentejano. A isso pode juntar-se um gosto que sempre tive de contar histórias. Julgo que no fundo sou uma espécie de historiador falhado, falhado por duas vezes: porque não tive preparação para o ser e porque não posso sê-lo mesmo hoje. Então, digamos que é com esse movimento de me aproximar da história portuguesa que, como disse, no ato de comer vem o apetite. Embora depois tudo isso traga a sua circunstância. **O Memorial do Convento** não estava em mim em momento nenhum, nunca tive o projeto de escrevê-lo, mas talvez se deva dar atenção justamente a certos momentos que acontecem. Há momentos em que tudo é possível, já no momento seguinte nada daquilo é possível, nem sequer concebível. Houve um momento em que eu, pela décima vez ou não sei quantas, passo em frente ao Convento de Mafra e me sai quase irremediavelmente esta frase: «Gostava de pôr um dia isso dentro de um romance». Ora, o que escrevo decorre do gosto pela história, pela leitura dos clássicos, pela língua e do apego às minhas raízes populares.

A nova situação política em Portugal permite escrever o que se quer, sem que haja nenhuma tendência a seguir, o que, aliás, não é característica exclusiva minha. Hoje, nenhuma literatura do mundo tem a mínima importância para nós a não ser como leitores. Estamos lendo-a, apreciando-a, mas não há influência, não há em Portugal literariamente nenhum reflexo daquilo que se produz em parte nenhuma, quando muitos anos antes aconteceu que a literatura brasileira, sobretudo o romance, teve em Portugal uma influência tremenda (Lins do Rego, Graciliano, Jorge Amado). Mas hoje não. Cada um de nós está a fazer aquilo que quer, o que nos dá um sentimento de responsabilidade...

Eu creio que esse sentimento de responsabilidade, no meu caso pessoal, é talvez o mais importante de tudo isso. Tenho agora alguns planos de trabalho, resta saber se terei tempo de organizá-los. É uma espécie de necessidade de corrigir a própria história, quer dizer, usar a ficção como corretor da história e o **Memorial do Convento** é exemplar nisso. A passarola nunca voou e, contudo, no **Memorial**, ela voa. Portanto, não é um exercício gratuito de imaginação. No fundo é aquilo que o Fernando Pessoa diz: «Ah, quem poderá escrever a história do que poderia ter sido.» É olhar para o tempo que passou, não como passado, mas como alguma coisa que pelo menos para mim é tão presente como este momento d'agora. Isso leva um pouco gratuitamente a dizer que o presente não existe e a única coisa que existe é o passado, tudo é passado, não há presente. A não ser que tomemos como presente o tempo da nossa vida. Essa é a nossa única maneira pouco filosófica, claro está, de resolver a questão.

O livro que estou a escrever agora se chama **História do cerco de Lisboa**. Não é reconstituição histórica, peço que não acreditem

nisso, não é um livro de arqueologia em que eu ia pôr os guerreiros vestidos de ferro, os castelhanos ou mouros a dar espadeiradas nos adversários, talvez tenha alguma coisa disso ou terá, mas no fundo, não é isso. É sobretudo, e resumindo, o ficcionista como colaborador do historiador. A minha atitude em relação à História, o que a gente aprende nos livros, é uma atitude fundamentalmente cética. Aquilo é um discurso sobre a História, ou melhor, sobre o passado, e chamamos de História. Mas, paralelamente a esse discurso pode traçar-se um discurso que nesse caso também é um percurso, podem entrelaçar-se centenas ou milhares de outros discursos e, portanto, de outros percursos. Exemplifico: eu tenho um livro que também é produto de uma circunstância e que me ajudou muito a resolver essa minha vida como escritor. Chama-se **Viagem a Portugal**. Não é um guia, não é um roteiro, é apenas o relato de uma viagem que eu fiz. Há muitas pessoas que conhecem bem aquela terra e eu só posso ser uma delas porque viajei, viajei, viajei e o resultado está nesse livro. Creio que as pessoas gostam porque não é um guia, mas vão encontrar precisamente isto: como é que alguém fez uma viagem, como é que viu aquilo que viu, como é que sentiu aquilo que tinha que sentir.

NO FUNDO SOU UMA ESPÉCIE DE HISTORIADOR FALHADO

O exercício a que eu me propus no preparativo desse fato é o que vou começar agora a introduzir: imaginemos que me convidaram para escrever outra viagem a Portugal e que eu ia fazer essa viagem, sob esta condição: não passarei por nenhum dos lugares por onde tinha passado antes. Faço a viagem, faço o livro e pergunto-vos se não terei o direito de chamar esse livro **Viagem a Portugal**. Eu não falo de Lisboa, nem do Porto, nem da Batalha, nem de Évora, a cidade mais bela do ponto de vista artístico, arquitetônico e urbanístico em Portugal. Não falo de Évora nessa altura. E depois desse livro escreverei um terceiro, um quarto, um quinto, e no décimo eu terei, para evitar passar por tudo quanto já tinha passado antes, terei que andar pelos lugares mais ínfimos e continuo a perguntar se esse livro não se pode chamar **Viagem a Portugal**. Ora bem, com tudo que chamamos história sucede exatamente a mesma coisa. A história que nos é ensinada dá-nos apenas um percurso, quando são possíveis mil outros. É essa a minha atitude em relação ao passado. Ver o que há mais além daquilo que já está dito e, se for possível, corrigir e pôr outra coisa no seu lugar.

— Saramago, eu queria retomar o que você já disse sobre sua ida a uma fábrica para falar aos operários sobre seus livros. Nós sabemos que a situação do escritor em país capitalista é bastante problemática, sobretudo quando o escritor é politicamente consciente do seu trabalho. Como você vê a questão do escritor que quer um diálogo maior com os operários, por um lado, e, por outro, tem a consciência da dificuldade de ser lido e compreendido por esses

operários, que não possuem ainda nível cultural suficiente para compreender e apreciar a escrita de um escritor como você?

JS — Bom, como nós não podemos realizar os ideais, então a única resposta que eu posso dar é: temos que recorrer ao bom-senso, atuar nas franjas dessas mesmas classes que estão ainda limitadas, mas que já têm alguma preparação para perceber esse diálogo ou esse contacto. Eu citaria o velho Carlos Marx, que diz que cada momento é uma realidade que se coloca a si própria apenas os problemas que pode resolver. Temos que tentar atuar nessa franja e não imaginar que o escritor possa fazer aquilo que lhe competiria, em tese, desde o ensino das primeiras letras até o momento em que o leitor pode ler o **Memorial do Convento** ou **Grande sertão: Veredas** ou **Ulisses**. Essas coisas a gente tem que as aceitar como elas são e não querer pôr utopias, embora eu goste muito delas. Não se pode pedir aos escritores que escrevam mais simplesmente para que se possa entender, porque depois ainda haverá alguém para quem aquilo é incompreensível. E então eu vou indo de degrau em degrau para baixo até chegar aonde? Ao analfabeto a quem eu vou contar o quê? Uma história. Não posso escrever, então me transformo em narrador. É preciso saber em que sítio estamos, não é?

— Há uma questão que talvez se encaixasse aí também. Falamos, certa vez, sobre personagens do **Levantado do chão** e do **Memorial do Convento**, especificamente João e Gracinda Mau-Tempo e Baltazar e Blimunda, que me pareciam muito idealizadas. Você afirmou então que a idealização dessas personagens era uma fase necessária para chegar a um realismo maior. Eu pergunto se essa fase já chegou ou se ela faz parte desse processo de que você está falando, de um desenvolver-se, de um chegar mais perto de algum tipo de leitura.

JS — Não tenho nenhuma preocupação — e se calhar é um defeito meu —, nenhuma preocupação de chegar por um ato muito literário consciente a outro tipo de leitores. A única preocupação que tenho é escrever os livros que devo escrever e que ninguém mais poderia escrever por uma razão simples, porque ninguém mais é eu. Em **Levantado do chão**, as personagens estão muito ligadas ao concreto, quer dizer, é gente que é plausível como personagem, em todas aquelas situações. Todas aquelas personagens são plausíveis e essa plausibilidade vem do fato de eu ter estado no Alentejo uns dois meses, com os trabalhadores. Ouvi, conversei com eles e isso deve ter dado espessura suficiente às personagens para todas elas terem grau de plausibilidade. Mas no caso do **Memorial do Convento** não se pode dizer que a Blimunda seja plausível. A Blimunda é a mais implausível das personagens de ficção de toda a história do romance. Ela não tem nenhuma plausibilidade, aquela mulher não pode existir no século XVIII e estou muito consciente disso hoje e já estava suficientemente consciente disso quando

A EMOÇÃO ESTÉTICA, ASSIM COMO O AMOR, É UMA
INVENÇÃO CULTURAL

fiz o livro. Contudo, é estranho como ninguém questiona a plausibilidade da Blimunda; ela realmente não é daquele mundo, daquele momento, não é uma mulher portuguesa do século XVIII português, em Lisboa. Eu diria que é uma mulher que tanto está antes, como está naquele momento, como está depois, como seria hoje e mesmo hoje parece-me importante que a Blimunda continue a ser uma figura não deste mundo, não deste mundo real. É alguém que está noutra esfera, embora muito ligada ao concreto das ações, das vivências, dos sentimentos e dos atos.

— Talvez por isso mesmo seja ela afinal quem faz voar a passarola.

JS — Pois, e eu diria que a própria Lídia de *O ano da morte de Ricardo Reis* também não é plausível, para não falar das outras personagens, pois as personagens femininas da *Jangada de pedra* também não são plausíveis. Contudo, existem, funcionam e exercem um efeito no leitor. Eu não estou tão interessado na reprodução do real, na sua restituição. A Lídia de *O ano da morte de Ricardo Reis* é uma personagem que se faz a si própria, no ato do discurso. E com Blimunda sucede isso também.

— De certa forma, você privilegia as personagens femininas, então?

JS — Não, eu não diria que as privilegio, parece ser uma espécie de fatalidade. Não consigo evitar que as minhas personagens femininas sejam mais fortes que as masculinas. Baltasar é um bom rapaz que ajuda quanto pode, agora estou a falar em termos de ficção, mas que está a léguas da Blimunda. A Blimunda é um bicho raro, uma coisa estranhíssima. Já o Ricardo Reis, esse de fato não existe.

— Baltasar não perde um braço? Ele não pode ser tão forte, não é?

JS — Não, não, mas ele faz muita coisa, ajuda a construir a passarola, faz amor com Blimunda da maneira mais exaltada que é possível imaginar. Não tem força é como personagem, isso não há dúvida, mas a culpa provavelmente está na maneira como ele olha as mulheres.

— Retomando o que foi dito, gostaria de saber se a plausibilidade não se relacionaria com a característica da ficção de ao mesmo tempo apontar para o real e se afastar dele? Além disso, em que medida a sua experiência de vida entra na fabulação da narrativa? Em que sentido autobiografia e ficção se colocam na sua obra?

JS — Bom, eu não tenho competência especial para elaborar certas questões. Mas essa questão do real faz uma certa confusão,

porque não sei exatamente o que é o real. Algo me diz que não posso entrar nessa discussão, que seria altamente filosófica e, portanto, fico por aqui, com uma apreciação do real, que é sucintamente plástica, pois atua em imaginação, em tudo aquilo que pode transformar a nossa própria maneira de ver ou de utilizar os olhos para ver uma certa coisa. Não há que esquecer que os homens, os nossos antepassados mais remotos, durante milhares de anos assistiram a um pôr-do-sol e não sentiam nenhuma emoção estética. A emoção estética vem depois. É qualquer coisa como a invenção do amor. O amor é uma invenção cultural. Temos maneiras de ver ou sentir pelas quais não somos inteiramente responsáveis, pois as herdamos. Isso a que chamamos real pode ser, em alguns casos, a descrição exata, sem nenhuma perturbação, de qualquer coisa que se vê e se reproduz; outra apreciação desse mesmo real é aquela em que atuam elementos perturbadores que, de repente, chamamos fantásticos. Então, a gente diz, simplificando demasiado, que fantástico é apenas aquilo que não sabemos ou que não sabemos ver ou que não sabemos pôr onde outra coisa está. Quando eu olho para aquela planta que está ali, eu vejo uma imagem incompleta. Eu não vejo o real daquela planta, pois teria de, no mesmo momento, apreender toda a organização singular daquelas folhas, troncos, o correr da seiva, etc. Isso que é tão real, tão concreto, eu não percebo, então é sempre uma parte do real que nós apreendemos e não sei nada senão aquilo que vejo agora. Já não sei se por trás da camisa que você está usando não existe um sinal... em forma de estrela.

Essa é a questão do real. Quanto à autobiografia, sou talvez um dos escritores que menos utiliza a sua própria vida nas suas ficções. É verdade que o **Manual de pintura e caligrafia** tem coisas que são autobiográficas, mas que são inteligíveis mais como mutações do que como aproveitamentos de vivências pessoais. Nenhuma mulher dentre as que amei se poderá reconhecer em qualquer das minhas personagens femininas. Nenhuma história sentimental contada nos livros meus é um aproveitamento nem sequer em décimo grau de experiências minhas. O Alexandre O'Neill dividia os romancistas em duas grandes categorias: os que contam a vidinha e os que não contam a vidinha. Digamos que eu estou no meio daqueles que não contam a vidinha.

— Mas eu dizia isso, pensando no Graciliano que, embora tido como realista, em dois capítulos de *Infância*, se nega a descrever o verão nordestino em termos de cacimbas vazias, ramos secos, etc. Em *Angústia*, o personagem-narrador declara até não saber porque tem olhos, pois a visão do real que lhe interessa não é aquela colada na coisa.

JS — Pois, há um caso que de vez em quando me lembra, não sei se é na **Cousine Bette**, em que Balzac começa por fazer nas primeiras páginas a descrição minuciosíssima da Cousine, da qual não se volta a falar nas duzentas páginas que vêm depois. Fala-se da

Cousine, mas verifica-se que a utilidade daquela descrição minuciosa é nula. Bem, Balzac é Balzac, portanto, eu dou isso apenas como exemplo de que muitas vezes não vale a pena descrever minuciosamente um ambiente, uma figura ou uma personagem qualquer. Eu posso dizer, na página 10, que a minha heroína tem os cabelos louros, sem ter que acrescentar mais nada sobre seus traços fisionômicos. Na página 54, direi que tem as orelhas pequenas e o retrato dessa personagem vai-se fazendo no momento que o autor considera adequado e o leitor vai construindo ele próprio essa mesma imagem. Posso dizer na página 4 que ela é alta, delgada, tem os cabelos louros, os olhos azuis ou pretos e seja lá o que for e nunca mais voltar a falar nisso, crênte de que já disse tudo. É bem verdade que a partir de uma certa altura essa personagem torna-se invisível para o leitor. Eu creio que a construção da personagem em todos os seus aspectos, quer físicos, quer psicológicos, faz-se até à última página. O que adianta eu dizer que fisicamente uma personagem é assim e assim, e descrever isso numa página, se psicologicamente vou precisar de mais duzentas para definir essa mesma personagem? Ou então, só vale a pena escrever aquela página e dizer que ela é boa, sensata, meiga (ou o contrário disso tudo) e a personagem está feita. Não está feita. Tal como não nascemos feitos, uma personagem não nasce feita, faz-se, vai-se fazendo ao longo do livro e às vezes o livro tem que acabar sem que a personagem tenha sido completamente feita, porque ela não morre na última página de um livro ou, às vezes, morre, mas a maior parte das personagens supõe-se que continuam vivas e vão ter uma vida, muitos anos ou poucos ou alguns em que vão continuar a definir-se, se calhar... Por causa disso é que os meus livros sempre acabam numa espécie de suspensão, quer dizer, o livro talvez pudesse continuar. No caso do **Levantado do chão**, poderia continuar com os trabalhadores que vão lá para as terras. No caso do **Memorial do Convento**, poderia continuar com o que a Blimunda vai fazer com a vontade de Baltasar, porque ela não vai morrer; n'O ano da morte de Ricardo Reis, podia continuar com a Lídia e seu filho, pois a Lídia vai continuar grávida. Contudo, há um momento em que tudo se suspende.

MEU PARTIDO NÃO ME DA ORDENS E, SE MAS DESSE,
EU NÃO AS RECEBERIA NO PLANO LITERÁRIO

— Eu queria fazer uma pergunta, não ao escritor, mas ao cidadão Saramago. Você participa de algum projeto político específico em Portugal, e em que medida esse projeto se relaciona com a sua obra literária?

JS — Bom, eu sou militante há muitos anos e mesmo antes do 25 de abril eu era militante do PC. Toda a minha relação com a sociedade e com o país, em termos cívicos, políticos, ideológicos decorre daí, sem que isso signifique que eu confunda os planos. Por ser militante comunista, pode ser que digam que não é esse

tipo de livros que se esperaria de um comunista. Mas acontece que o meu partido não me dá ordens e, se mas desse, eu não as receberia nesse plano. Também nem sequer é preciso acrescentar que nunca, em circunstância alguma, na minha vida de escritor, os dirigentes ou responsáveis pelo Partido vieram dizer: «— Não, não devias ter feito assim, ou devias ter feito de outra maneira.» Nunca isso aconteceu, isso quero deixar perfeitamente claro. Mas também se acontecesse as razões teriam que ser muito fortes para que eu fosse pensar nelas. De resto, é até interessante verificar que há uma temática muito recorrente nos meus livros, que é a religião. O cristianismo, mais concretamente, o catolicismo. Apesar de eu ser ateu, há o *São Francisco de Assis* e o *Memorial do Convento*. Eu às vezes respondo, não, eu sou ateu mas não sou cego. Eu vivo num meio, quer em mentalidade, quer em moral, quer numa infinidade de coisas que resulta exatamente da presença e da ação da igreja católica. Como é que eu posso, como escritor, fazer de conta que isso não existe? Existe, e se eu olhar para a história do meu país, eu vejo até que ponto existiu e continua a existir.

— Ainda relativamente às personagens, gostaria de saber se você faz previamente um esquema e o segue no decorrer da obra?

JS — Não. Minhas personagens têm muita liberdade, eu respeito muito aquilo que elas são, ou melhor, aquilo que elas vão sendo. Elas existem e eu adapto-me a elas. Claro que tenho um fim em vista, quer dizer, no final elas têm que relatar aquilo que quero. Mas, entre o princípio e o final, elas têm uma margem de liberdade bastante larga. Aliás, isso não tem a ver só com as personagens, mas também com as próprias situações, pois é preciso estar atento e respeitar as idéias que surgem, mesmo que aparentemente prejudiquem o plano inicial. Dou um exemplo concreto. No *Levantado do chão*, há o nascimento da Maria Adelaide, que é visitada pelos três Reis Magos e isso é, por assim dizer, uma recuperação do nascimento de Jesus, que a essa altura ainda não era o Cristo... Falo da disponibilidade para receber essas associações de idéias, que estão contidas no simples fato de descrever o nascimento de uma criança, pois o escritor vive num meio mental e moral em que tudo tem a ver com a religião.

— Maria Adelaide indica, aliás, um momento importante naquela transformação toda, não é?

JS — Pois, a Maria Adelaide é a ponta extrema naquela seqüência duma série de mulheres que partem da privação da fala até a assunção da fala. A primeira mulher do *Levantado do chão* é mulher silenciosa que vive na sombra do marido. A Maria Adelaide já é a mulher...

— Que tem voz.

JS — ... Já é mulher que tem voz e a faz ouvir.