

A PRESENÇA DE MONTAIGNE NA ESCRITA DE JOSÉ SARAMAGO

Marilda Beijo FRÓES*

- **RESUMO:** O objetivo deste trabalho é investigar o modo como a escrita ensaística do escritor português José Saramago se aproxima das teorias sobre o gênero ensaio, desenvolvidas pelo filósofo Michel de Montaigne. A ligação de Saramago com Montaigne aparece pulverizada por toda obra saramaguiana e, por isso, será necessário lançar uma visão panorâmica sobre suas ideias, traçando um percurso para chegar ao romance *Manual de pintura e caligrafia* (1977). Pretende-se discutir os indícios do viés ensaístico, ou seja, aquele tipo de escrita consciente do ofício do escritor e do ato de escrever e que deixa transparecer na própria escrita, de forma metalinguística, essa consciência, pelo fato de colocar em foco a construção da criação literária. José Saramago constrói uma reflexão intrínseca a sua escrita que faz com que o escritor discuta, profunda e seriamente, o ofício e a responsabilidade de lidar com as palavras, ensaiando uma tentativa de compreender o mundo que o rodeia e como ele interage com o mundo, ao mesmo tempo em que compõe sua prosa de ficção.
- **PALAVRAS-CHAVE:** José Saramago. Michel de Montaigne. Escrita. Ensaio. Literatura Portuguesa.

A história universal é um infinito livro sagrado que todos os homens escrevem e leem e tentam entender e no qual também os escrevem.

Jorge Luís Borges (1974, p. 669)

Introdução

A epígrafe que inicia este texto parece um pouco labiríntica e, claro, não poderia apresentar outra sensação, já que estamos usando um conceito do escritor argentino Jorge Luís Borges que define muito bem o ser humano como aquele que está sempre em busca de se encontrar enquanto, ao mesmo tempo, constrói e desvenda os caminhos da sua própria história. É essa mesma ideia que está manifestada no romance

* IFSP – Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de São Paulo, campus de São José do Rio Preto/SP – Brasil. 15030-070 – marilda@ifsp.edu.br

Manual de pintura e caligrafia (1977), de José Saramago, pois o personagem principal H. realiza uma autorreflexão e reflexão do mundo que o cerca por meio da leitura que faz de si mesmo, da escrita que promove para descobrir-se e da pintura que se torna uma forma de representar sua autoimagem. Assim o próprio Saramago explicou seu romance: “o fundamental do livro parece-me ser o processo de investigação textual em sentido lato, a tal ponto que o protagonista não pode deixar de ler-se no texto que ele próprio é” (Saramago, 2010, p. 166). Nessa problematização também está o cerne dos *Ensaio*s de Montaigne, em que se diz que é preciso “problematizar o que em especial se refere ao nosso destino de homens” (Montaigne, 2004, p. 296).

Nas obras saramaguianas, as epígrafes têm sempre uma função muito importante, pois podem fornecer contexto histórico, cultural ou filosófico, provocar insight e inspiração, definindo o tom ou clima do texto. Além disso, pode estabelecer conexões entre a obra em questão e outras obras, autores ou ideias, criando assim um diálogo intertextual. Essa intertextualidade supostamente estabelecida entre o Livro dos Conselhos (utilizada em *História do cerco de Lisboa*, 1989 e *Ensaio sobre a cegueira*, 1995), Livros das Evidências (utilizada em *Todos os nomes*, 1997), Livro dos Contrários (utilizada em *O homem duplicado*, 2002), Livro das vozes (utilizada em *Ensaio sobre a lucidez*, 2004), Livro das Previsões (utilizada em *Intermitências da morte*, 2005) e O Livro dos Itinerários (utilizada em *Viagem do elefante*, 2008) contribui e corrobora para o método criativo de José Saramago em que o principal objetivo, aqui estudado, é refletir sobre o fazer literário ao mesmo tempo em que está em curso a própria criação da literatura. Isso explica o fato de nenhum dos livros citados nas referidas epígrafes existirem de fato, ou seja, é a ficção se fazendo dentro da ficção.

Trata-se apenas de uma das artimanhas do estilo de escrita de José Saramago, assim como fazia o escritor argentino Jorge Luís Borges, por quem o escritor português sempre demonstrou grande admiração. Ambos inventam livros e criam histórias dentro de seus livros, articulando a ficção com a ficção, entrecruzando ficções, produzindo um texto confeccionado a partir da metalinguagem, da intertextualidade e do ensaio crítico, que acabam transgredindo tais teorias com o objetivo de construir suas próprias proposições, suas teses, seus conceitos e suas acepções a respeito do fazer artístico e literário. Trata-se de um texto ficcional que, não só, mas também, desempenha o papel de veículo para a construção de um tratado, teórico, detalhado, didático e reflexivo sobre determinado assunto, como, por exemplo, sobre a criação literária.

Antes de continuar com essas reflexões labirínticas é preciso explicar como se desenvolverá o estudo que ora se apresenta. Para iniciar serão abordados alguns dos pressupostos de Michel de Montaigne e como essa teoria pode ser observada no romance *Manual de pintura e caligrafia* (1977), de José Saramago. Em seguida será feito um levantamento, de forma panorâmica, para identificar como a escrita de Saramago assimila o conceito de escrita ensaística de Montaigne, observando como

os indícios do ensaio aparecem pulverizados, por meio da reflexão sobre o fazer literário, ao longo de todo o percurso de escrita de José Saramago em suas obras.

O viés ensaístico em *Manual de pintura e caligrafia*

Ao analisar o romance *Manual de pintura e caligrafia* é preciso observar os elementos e os indícios do surgimento do conceito do que está sendo denominado, aqui, como escrita ensaística¹, ou seja, aquele tipo de escrita consciente do ofício do escritor e do ato de escrever e que deixa transparecer na própria escrita, de maneira metalinguística, essa consciência, pelo fato de colocar em foco a construção da criação literária. Essa temática é sempre latente nas obras de Saramago, o que será destacado mais adiante, procurando explicar e construir conceitos para entender o processo de criação literária, ora dando destaque ao aporte histórico, ora filosófico, ora ensaístico, ocupando-se sempre do espaço romanesco para delinear esses percursos analíticos e reflexivos. Sendo assim, o texto ensaístico pode ser visto como um “gênero limítrofe entre a ficção e a filosofia” (Costa Pinto, 1998, p. 30).

Em *Manual de pintura e caligrafia* a sensação que se tem é, de que se está diante de um texto, no qual a densidade da expressão literária é amplamente alargada, tornando-se quase indizível, sem classificação devido à quantidade de discursos que se mesclam e se completam, formando a teciturada narrativa. Segundo Angélica Soares, “o ensaio coloca-se como forma fronteira, sendo improdutivo, do ponto de vista teórico-crítico, querer marcar seus limites” (1989, p. 65).

Ao abordar questões sobre a construção e o ato do fazer literário, ou as formas de criação artística como a pintura, ocupando-se, para isso, do espaço romanesco, Saramago sugere que os limites entre esses dois gêneros são tênues, podendo ser rompidos para o enriquecimento textual. Entende-se que tal ruptura só é possível de se concretizar porque é dentro do gênero romance que se dá a abertura para a assimilação de outras formas de expressão literária, inclusive, e até mesmo, o caráter de ensaio com que se procurou interpretar o romance *Manual de pintura e caligrafia*.

A construção ficcional funciona como veículo de expressão do mundo e de explicação de si, ou seja, ocorrem dois percursos narrativos: narra-se a si mesmo enquanto narram-se histórias, sempre denotando preocupação com a linguagem, demonstrando a necessidade de se refletir sobre o momento da escrita. O ensaio, de acordo com os pressupostos de Montaigne “tem como objeto central a sondagem do eu” (Moisés, 1990, p. 225).

¹ *O viés ensaístico na ficção de José Saramago* -Tese apresentada à Faculdades de Ciência e Letras da Universidade Estadual Paulista para obtenção do título de Doutor em Letras, defendida por Marilda Beijo no ano de 2012.

O personagem H. quer encontrar-se, entender-se, posto que o homem é um ser “maravilhosamente vão, diverso, mutável” (Montaigne, 1989, p. 13). Por isso fica deambulando pela cidade a procura de algo em que se encaixe como ser atuante no mundo em que vive, representando o próprio romancista que procura entender o seu ofício de escritor, por meio da discussão travada entre a escrita e a pintura:

Esse pintor que tem consciência da sua mediocridade no fundo é como se eu estivesse a fazer a minha própria autocrítica e a dizer: poderei fazer amanhã algo que tenha mais importância que o que fiz até hoje? E é verdade que o pintor não vai deixar de pintar, é verdade que vai tentar pintar de outra forma, [embora] não consiga; mas o que vai fazer, sobretudo, é refletir por escrito sobre aquilo que pinta e, no momento seguinte, vai refletir sobre o que está a escrever. Então, é como se eu mesmo, neste livro, estivesse não só fazendo uma reflexão indireta sobre o meu passado como escritor, mas também como uma espécie de antecipação sobre uma reflexão que apareceria mais desenvolvida depois [...]

(Saramago, 2010, p. 174).

O exercício artístico da pintura, o exercício poético da escrita e a elaboração da linguagem canalizam o olhar do artista, no caso do narrador, para o próprio fazer. Segundo José Saramago, (2010, p. 166) “o Manual [de pintura e caligrafia] é um balanço, uma colagem de glóbulos, um exame radiológico, uma consciência que se examina a si mesma”.

Ao tratar a literatura ficcional de José Saramago como aquela que, singularmente, nos expõe o seu processo de criação, por meio de um viés ensaístico, depara-se com a produção de um escritor que se insere no espaço entre uma pergunta e uma resposta, sempre questionando seu fazer, o seu ofício, com o intuito de encontrar uma resposta, ou encontrar-se apenas, pois “Olhando para os meus romances, desde o Manual de pintura e caligrafia, estes refletem essa espécie de interrogação de mim para mim e de mim à sociedade.” (Saramago, 2010, p. 182). Essa ideia também está problematizada nos *Ensaio*s de Montaigne, já que “é esse o método do ensaio: a aproximação progressiva de si através do objeto” (Santilli, 1979, p. 303).

Tanto o tratamento do tema quanto a forma textual singularmente assumida na obra correspondem, de forma abrangente, ao espelhamento pretendido pelo ficcionista José Saramago que experimenta, a maneira de Michel de Montaigne, ser pintor, escritor, poeta, crítico, historiador, filósofo, dentre tantas outras facetas/vozes ensaiadas que aparecem no romance *Manual de pintura e caligrafia*.

Manual de pintura e caligrafia quer expressar, no fundo, o que é a verdade, o que é realmente verdadeiro e o que é o falso, quem é aquele que sente em mim, que relação de conciliação ou de contradição existe em tudo aquilo que no final das contas nós somos. Há que citar o nosso Fernando Pessoa, que, de uma vez

por todas, diz que cada um de nós é um e cada um de nós é vários (Saramago, 2010, p. 174).

O percurso ensaístico nas obras de José Saramago

Ao buscar esses mesmos aspectos, ou seja, esse germe da discussão sobre a construção da escrita e do fazer literário nas outras obras, nota-se que esse viés ensaístico já é perceptível, mesmo que de forma tímida, desde o primeiro romance de José Saramago, *Terra do pecado* (1947). Essa obra mesmo sendo considerado de pouca expressão literária pela maioria dos críticos, já se pode notar, mesmo que ligeiramente, uma certa preocupação com a questão da influência da literatura e do fazer literário no cotidiano, na construção do mundo por meio da palavra. Esse embrião da discussão literária ou da consciência do fazer literário, que estaria presente em todos os futuros romances de Saramago, já aparece, mesmo que timidamente, por meio da voz da personagem Maria Leonor, quando, no afã de entender o que está se passando com ela e com seus sentimentos, em virtude da viuvez e do crescente desejo sexual, recorre à literatura para uma melhor exposição dos fatos e discussão dos acontecimentos, como se pode observar em uma de suas conversas com o Doutor Viegas:

- Aqui respira-se mais que preguiça, doutor. Respira-se entre estas paredes um ar de tragédia grega. Anda por estas salas, oculta nas sombras dos desvãos e nas pregas dos reposteiros... O médico interrompeu, sem cerimónia, resmungando: - Fantasias!...- É possível! - respondeu Maria Leonor. - Mas a verdade é que eu sinto no ar que respiro uma viscosidade estranha, como se nele andasse dissolvida uma presença material. Se quisesse fazer literatura, diria que anda por aqui a Fatalidade, a mesma que cegou Édipo e o fez esposo da própria mãe. Desloco-me pela casa como por entre um nevoeiro espesso e frio, que me traz arrepios. Os móveis são grandes sombras esfumadas, os passos repercutem-se pela casa, secos e indeterminados (Saramago, 1947, p. 156).

Saramago irá retratar uma situação aparentemente corriqueira, mas específica: a viuvez de uma mulher diante de uma sociedade conservadora, machista e preconceituosa que acreditava que uma viúva não poderia voltar a sorrir ou a viver, mantendo luto eterno imposto pela sociedade, mas que encontra um refúgio para tentar compreender-se e entender seus sentimentos por meio da literatura. As indagações levantadas, não só nessa obra como em todas as outras que se seguem, são universais e atemporais, fato que demonstra o poder que a literatura exerce sobre o homem e sobre a sociedade, embora o personagem Doutor Viegas desdenhe, dizendo: “- Fantasias, menina, fantasias!... Por que não há-de tu ser uma mulher

sensata, fria como o teu nevoeiro, sem esses delírios de imaginação?!” (Saramago, 1947, p. 156).

Seguindo o percurso cronológico da publicação das obras de Saramago, depara-se com o livro *Levantado do chão* (1980), que, como é sabido, traz à tona a história de trabalhadores rurais, da região do Alentejo, pobres, na maioria das vezes, analfabetos, abandonados à própria sorte. Ainda que a temática principal de *Levantado do Chão* esteja na relação da ficção com a história, uma das “obsessões” do escritor - como argumenta a maioria dos críticos de Saramago - é possível perceber, mesmo que sutilmente, a tendência de usar a voz do narrador para pensar sobre o momento da escrita, como se o autor tivesse ensaiando reflexões sobre um assunto sempre latente e nunca resolvido, mas que o persegue constantemente. Pois, reflete:

Todos os dias têm a sua história, um só minuto levaria anos a contar, o mínimo gesto, o descasque miudinho duma palavra, duma sílaba, dum som, para já não falar dos pensamentos, que é coisa de muito estofa, pensar no que se pensa, ou pensou, ou está pensando, e que pensamento é esse que pensa o outro pensamento, não acabaríamos nunca mais (Saramago, 1980, p. 58).

Fica claro o quanto o pensar sobre o momento da escrita é legítimo e precioso em Saramago a ponto de revelar o desejo de dissecar a palavra em sílabas, sons e letras, pensando sobre tudo, ou seja, sobre cada elemento que envolve a escrita e, por consequência, o texto, inclusive aquele texto que não foi escrito porque o pensamento inicial bifurcou-se para outros caminhos e outras elucubrações. E dessa forma, sim, “será grande contador de histórias, vistas e inventadas, vividas e imaginadas, e terá a arte suprema de apagar as fronteiras entre umas e outras” (Saramago, 1980, p. 123).

Até em *Viagem a Portugal* (1981), obra que, segundo Maria Alzira Seixo, integra uma “zona de hesitação entre a crônica e a ficção, não só porque assume grande parte da caracterização com que abrangemos as suas crônicas, mas porque se constitui como uma história (quase uma ficção) em que o autor é «o viajante»” (1987, p. 19), Saramago não deixa de dar seu recado e apontar a influência que recebeu das leituras que fez de Montaigne e de sua escrita ensaística, criando um possível título para um possível ensaio que escreveria aos moldes de Montaigne “Da Influência do Latifúndio na Rareza Povoacional”. Assim, explica:

Se o viajante tivesse preparação científica, havia de lançar-se na elaboração de um ensaio que tivesse um título assim, pouco mais ou menos: Da Influência do Latifúndio na Rareza Povoacional. Este “povoacional” é termo abstruso, mas em linguagem ensaística mal parecia falar como toda a gente: o que o viajante quer dizer, em palavras correntes, é o seguinte: por que diabo haverá no Alentejo tão poucos lugares habitados? (Saramago, 1981, 328).

Nessa obra, a temática da viagem é explícita, escancarada, contudo, existem tantas outras viagens mais implícitas ou alegóricas nas obras de Saramago, pois “todo o romance tem como forma mítica a da viagem” (Calvino, 2005, p. 34), e essa viagem pode se dar, metaforicamente, por meio, por exemplo, da discussão da forma de escrita. Todas as reflexões sobre o ato de escrever e sobre o uso da palavra que vão se acumulando ao longo das obras estão intimamente relacionadas às ideias pregadas por Michel de Montaigne: “O autor, num espaço e num tempo que pretende descobrir e fixar se cruza com os itinerários desse país, traçando percursos líricos e de reflexão que se evidenciam nesta obra como se incursões fossem de um romance que parte de uma crônica” (Coelho, 2004, p. 10) e que pode ainda ser visto como uma tentativa de incursão no campo do ensaio, funcionando quase como uma forma de digestão reflexiva da cultura por meio da leitura do mundo, dos costumes, das paisagens, enfim, dos lugares visitados.

Em *Memorial do convento* (1982), também há o tema da viagem, seja no viajante concreto Baltasar Sete-Sóis ou nas viagens sonhadas de Padre Bartolomeu de Gusmão com sua passarola. Além disso, há também toda a viagem imaginária que o leitor faz ao ter contato com tantos fatos históricos e com tanta riqueza de detalhes que se faz por meio de uma escrita minuciosa e cheia de encantos, como, por exemplo, quando são mostradas as capacidades mágicas de Blimunda Sete-Luas. Todo esse cuidado com a escrita vem desde a criação dos nomes dos personagens, pois, de acordo com Saramago, em um texto publicado no *Jornal de Letras*, de 15/05/90, n. 410, o autor explica o motivo do nome Blimunda e diz: “essa razão, acaso a mais secreta de todas, chama-se Música. Terá sido, imagino, aquele som desgarrador de violoncelo que habita o nome de Blimunda, essa vibração que está contida em todas as palavras e em algumas magnificamente”.

É essa a explicação que Saramago dá para a escolha do nome que evidencia que a consciência do ato de criação literária está diluída não só nesse aspecto do nome dado a uma personagem, mas em todo o romance - como, por exemplo, num trecho relacionado a um sermão do Padre Bartolomeu, examinado pelo narrador: “Dizia as palavras que escrevera, outras que de improviso lhe surgiam agora, e estas negavam aquelas, ou duvidavam-nas, ou faziam-nas exprimir sentidos diferentes”, (Saramago, 1982, p.113). É notório o quanto o narrador indica a mutação das palavras e suas significações e o quanto é trabalhoso lidar com o universo da linguagem. Por isso, o autor ocupa-se do espaço romanesco que propicia e permite a exploração da escrita em suas mais profundas dimensões e dos mais diferentes modos, relacionando temas distintos e gêneros literários diversos. Isso parece direcionar a escrita romanesca para outro tipo de escrita mais relacionada ao estilo de um ensinamento do “como” conduzir a escrita de um romance, ou seja, uma escrita ensaística.

Em *A jangada de pedra* (1986), não seria preciso, ao menos, mencionar a questão da viagem, já que, nesta obra, a trajetória é feita por toda a Península

Ibérica que se desprende o resto da Europa e fica à deriva em busca de um rumo. No entanto, para o momento, vale ressaltar a forma genial com que Saramago, mais uma vez, põe ênfase, de modo metalinguístico, na questão primordial para o trabalho que ora se desenvolve: o fato de discutir as artimanhas da escrita de modo tão direto e limpo, como se colocasse o narrador dialogando com o leitor, expondo o porquê de a narrativa estar sendo composta daquela maneira, como se pode constatar abaixo:

Até esta altura, quando já vão escritas tantas páginas, a matéria narrativa tem-se resumido à descrição de uma viagem oceânica, ainda que não de todo banal, e mesmo neste dramático instante em que a península retoma o seu caminho, agora na direcção do sul, ao tempo que continua a rodar em torno do seu imaginário eixo, por certo não saberíamos ultrapassar e enriquecer o simples enunciado dos factos senão viesse ajudar-nos a inspiração daquele poeta português que comparou a revolução e descida da península à criança que no ventre de sua mãe dá a primeira trambolha da sua vida (Saramago, 1986, p.213).

O trecho acima sugere, ironicamente e por meio da voz do narrador, justificar os caminhos escolhidos pelo autor sobre os rumos da narrativa que está escrevendo. E é de maneira bastante irreverente que diz só ter conseguido enriquecer os fatos narrados por conta da ajuda e inspiração de um poeta português, fazendo referência a uma possível intertextualidade - um dos recursos mais utilizados na composição dos romances saramaguianos.

Em *História do cerco de Lisboa* (1989), a inclinação em colocar em xeque a escrita continua muito forte e é corroborada pela insistência em demonstrar o manejo com as palavras, tendo percepção de suas significações mais escondidas, recorrendo, muitas vezes, à etimologia, à ambiguidade, ao som extraído do vocábulo, como o intuito de esmiuçar o valor semântico de cada elemento do léxico. Essa “técnica” de elaboração literária aparece inúmeras vezes ao longo da narrativa e só denuncia o ensaio de Saramago com o seu objeto de trabalho: a escrita.

Tudo começa com o fato de Raimundo acrescentar o vocábulo “não” em uma história que está sendo revisada por ele, algo condenável na profissão de um revisor. Esse fato acaba fazendo com que a história inicial se desdobre em outra história, que conseqüentemente, dá margem ao surgimento de uma terceira história: o relacionamento amoroso entre Raimundo e Sara. O que Saramago, por meio das intervenções do narrador, pode querer indicar com tudo isso é o poder das palavras e o quanto o tratamento com elas deve ser cuidadoso e preciso e, mesmo assim, “os autores emendam sempre, somos os eternos insatisfeitos, Nem têm outro remédio, que a perfeição tem exclusiva morada no reino dos céus [...]” (Saramago, 1989, p.3).

Em síntese, aproveita-se de todo o contexto desse e dos outros romances para falar abertamente sobre as dificuldades que podem ser encontradas por aqueles que

têm como ofício a escrita: o revisor e, claro, o autor, fazendo uma comparação do tempo passado com o presente.

Certos autores do passado, se os julgarmos por esse seu critério, seriam gente da espécie, revisores magníficos, estou a lembrar-me das provas revistas pelo Balzac, um deslumbramento pirotécnico de correções e aditamentos, O mesmo fazia o nosso Eça doméstico, para que não fique sem menção um exemplo pátrio, Agora me ocorre que tanto o Eça como o Balzac se sentiriam os mais felizes dos homens, nos tempos de hoje, diante de um computador, interpolando, transpondo, recorrendo linhas, trocando capítulos, E nós, leitores, nunca saberíamos por que caminhos eles andaram e se perderam antes de alcançar em a definitiva forma, se existe tal coisa, (Saramago, 1989, p. 4).

Além de refletir sobre as emendas, os reparos no momento da escrita, aborda também a questão da “forma definitiva” e aponta, ironicamente, sua postura em relação a isso, indicando que, provavelmente, na escrita nada é definitivo, pois o trabalho com a linguagem é incessante e exige imenso esforço. Nesse sentido, busca amparo nos clássicos para refletir e sistematizar alguns pressupostos teóricos e, conseqüentemente, de viés ensaístico sobre o fazer literário.

No caso de *O evangelho segundo Jesus Cristo* (1991), a temática central é a religiosa, mas existe uma abordagem subjacente que é possível relacionar, mais uma vez, com a tese de que toda a narrativa conduz para a apreciação do “escrever”. Nesse sentido, atentar-se para o escrever tem como estratégia o “reescrever” um dos livros mais conhecidos em todo o mundo, “sobre o qual se assenta nossa cultura, o nosso mito fundador” (Perrone-Moisés, 1982, p.240), o evangelho. Nessa dubiedade que se instala desde o título, posto que o evangelho é escrito segundo Jesus Cristo, o que, na verdade, aflora é a reescritura do evangelho segundo a ficção saramaguiana.

Todo esse jogo ficcional, baseado no evangelho, quer enfatizar, sobretudo, as possibilidades da escrita com todas as suas verdades e inverdades, formando o que é chamado de conhecimento e, além disso, ressaltar o quanto pode haver de manipulação no ato de escrever. Segundo Perrone-Moisés, “Saramago é, antes de tudo, um ficcionista. A razão racionante que o impulsiona acaba sempre por abrir espaço para a imaginação, para a fabulação, para a exploração da linguagem. Sua dialética é a da criação literária.” (1982, p. 243). Torna-se claro o intuito de enaltecer o literário quando, em *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*, o narrador lança mão da ironia e, principalmente, do humor para mencionar a cena em que Deus anunciara a Jesus a religião de Alá, trazendo para o diálogo a figura do poeta Fernando Pessoa:

Mas então, perguntou Pastor, quem vai criar o Deus inimigo. Jesus não sabia responder, Deus, se calado estava, calado ficou, porém do nevoeiro desceu

uma voz que disse, Talvez este Deus e o que há-de vir não sejam mais do que heterónimos, De quem, de quê, perguntou, curiosa, outra voz, De Pessoa, foi o que se percebeu, mas também podia ter sido, Da Pessoa. Jesus, Deus e o Diabo começaram por fazer de conta que não tinham ouvido, mas logo a seguir entre olharam-se com susto, o medo comum é assim, une facilmente as diferenças. Passou tempo, o nevoeiro não tornou a falar, [...] (Saramago, 1991, p.285).

O aparecimento de Fernando Pessoa como uma entidade tão poderosa quanto as outras personagens (Jesus, Deus, diabo) do romance a ponto de interromper um diálogo tão incomum, misterioso e importante, simboliza o eixo fundamental em todo o percurso literário de Saramago e do viés ensaístico em que se encontra na discussão sobre o ato de escrever, por isso a presença do poeta dos heterónimos que caracteriza uma forma de dar destaque para a literatura e para a criação ficcional.

A importância da literatura também estará em foco para analisar a obra *Ensaio sobre a cegueira* (1995), pois é a leitura que devolverá um pouco de humanidade e de dignidade para aqueles cegos que estão vivendo no manicômio em situações desumanas e beirando o animalesco. É comovente e impactante a postura da mulher do médico durante toda a narrativa pelo fato de manter sua humanidade. Embora seja a única personagem que não precisaria passar por todo aquele processo de sofrimento e degradação, posto que não perdeu a visão, se mantém firme e atuante mesmo diante das atrocidades vividas e, além disso, consegue demonstrar grandeza de espírito e muita ternura. Não só ajudava todos em todas as tarefas corriqueiras, como ainda encontrava forças para ler para os outros cegos, tentando confortar-lhes a alma: “sentaram-se a ouvir ler o livro, ao menos o espírito não poderá protestar contra a falta de nutrimento” (Saramago, 1995, p. 306).

Tanto essa passagem da leitura que a mulher do médico faz aos outros cegos quanto o momento em que aparece um personagem identificado como escritor que também está cego são muito significativas para recuperar as relações que se pretende estabelecer entre a construção da prosa ficcional ensaística, a consciência do fazer artístico e literário e as discussões a respeito dos limites tênues existentes entre os gêneros literários, ocupando-se, para isso, da junção entre romance e ensaio, dentro da ficção saramaguiana. Assim explica Teresa Cerdeira,

Este é um ensaio sobre a cegueira, não porque simplesmente o enredo pareça conduzir todos a ela. É um ensaio sobre a cegueira, entendendo-se aqui ensaio como uma espécie de manual de como ver. É, pois, um texto que ensina a ver, logo, a não ser cego. Com efeito, esse *Ensaio sobre a cegueira* pode ser lido inversamente como um ensaio sobre a visão (Cerdeira, 1999, p.293).

O termo manual aplicado por Teresa o Cerdeira pode referir-se, segundo a etimologia da palavra, a um livro que sumariza as noções básicas de uma matéria

ou assunto ou um guia prático que explica o funcionamento de algo, ou seja, uma teorização, um tratado, um texto ficcional com viés ensaístico nos moldes de Montaigne. Além disso, a impressão que se tem é que Saramago constrói esse personagem “escritor cego” para evidenciar, mais uma vez, sua ideia fixa sobre refletir sobre a produção literária e sobre o quanto a literatura, o ato de ler e de escrever podem ser vistos como a forma mais suprema de enxergar o outro e de exprimir humanidade, visto que a literatura, a leitura e a escrita são os elementos que trazem, garantem e/ou mantêm a lucidez, a clareza, a “visão”, o discernimento, mesmo em momentos de horror, sendo a leitura e a escrita um exercício de conhecimento que também ensina e forma “um escritor [que] acaba por ter na vida a paciência de que precisou para escrever” (Saramago, 1995, p. 276), considerando a paciência e a escrita um traço especificamente humano.

O resgate da humanidade se faz por meio do sofrimento seguido de ternura, solidariedade e compaixão aplicados no ato da leitura e faz com que os cegos comecem a querer olhar mais profunda e sensivelmente uns para os outros, não só física, mas humanamente, como se pode observar no comentário de um dos cegos: “Se eu voltar a ter olhos, olharei verdadeiramente os olhos dos outros, como se estivesse a ver-lhes a alma, ...ou o espírito,”. (Saramago, 1995, p. 262). Dessa forma, a cegueira funcionou com uma forma de renascimento, uma oportunidade de as pessoas, em meio à dor, tornarem-se melhores, mais humanas e sensíveis ao sofrimento alheio, deixando de ter nos “olhos uma espécie de espelhos virados para dentro,” (Saramago, 1995, p. 26).

A retomada dos afetos se dá, como não podia deixar de ser, de maneira paradoxal, isto é, foi preciso o homem voltar a suas origens mais primitivas, descer “todos os degraus da indignidade”(Saramago, 1995, p.262) para depois “ressurgir de si mesmos” (Saramago, 1995, 288), como seres humanos na sua essência. Teresa Cristina Cerdeira resume bem essa ambivalência do ser humano demonstrada por meio da cegueira.

Esses cegos chegaram ao fundo do poço de onde puderam ver surgir suas fraquezas, sua arrogância, sua intolerância, sua impaciência, sua violência, a monstruosidade dos universos concentracionários. Mas assistiram também à sua própria força, à sua solidariedade, à sua generosidade, ao seu espírito revolucionário e à revisão de seus próprios preconceitos (Cerdeira, 1999, p.294).

Todo o percurso traçado pelas personagens revela a ambiguidade em que está inserido o homem, com o progresso a sua volta e, muitas vezes, o vazio de si mesmo, de conteúdo e de sabedoria; afinal, foi preciso cegar para se ver, foi preciso não ver para se ter clareza e consciência da vida, do outro, do mundo, dos fatos. Sendo assim, a obra, de certa forma, também pode ser pensada pelo viés da busca da lucidez por meio da reflexão sobre o estar no mundo e, de fato, repará-lo. Assim,

pode ser considerado um ensaio que “é a restituição literária da fluidez do mundo e da existência” (Costa Pinto, 1998, p.35).

A “restituição da existência” ou o resgate do ser humano por meio da busca de sua identidade pode também ser considerado um dos temas centrais em *Todos os nomes* (1997), pois, já no início do livro, o leitor depara-se com uma epígrafe, no mínimo, perturbadora: “Conheces o nome que te deram, não conhece o nome que tens”, (*Livro das Evidências*). Esse pseudo questionamento, já que se trata de uma pergunta indireta, vai perdurar por toda a obra e acompanhar o personagem, Sr. José, em todo o seu percurso na ânsia de conhecer a identidade da mulher desconhecida e isso, conseqüentemente, fará com que o personagem tenha uma busca incessante pela sua própria identidade, mesmo que a princípio, inconscientemente.

O personagem para realizar sua pesquisa e desvendar a intrigante vida da mulher que, para ele, tornou-se misteriosa, arrisca-se em atitudes nada convencionais e nunca exercidas por ele anteriormente. A postura estranha adotada pelo personagem demonstra o quão embaralhados, confusos e difusos estão os seus pensamentos: “Ao contrário do que desejava, o Sr. José não pôde dormir com a relativa paz do costume. Perseguiu no labirinto confuso da sua cabeça sem metafísica oras todos motivos que o tinham levado a copiar o verbete da mulher desconhecida, (Saramago, 1997, p. 39).

Seu estado mental labiríntico é representado pelos lugares externos que ele frequenta, sempre muito fora do comum em “labirintos de corredores, que estão constantemente a interromper-se, a mudar de sentido, dá-se a volta a uma sepultura e de repente deixámos de saber onde estamos, Lá na minha Conservatória costumamos usar o fio de Ariadne”, (Saramago, 1997, p. 223). Sua aventura começa na Conservatória Geral de Registro Civil, um lugar fechado, asfixiante e escuro, passando pela Escola, espaço formado por muitas salas e portas, chegando ao Cemitério amplo, silencioso demais, temeroso, ambientes que, simbolicamente, podem ser vistos como labirintos em que o Sr. José se perde e, de forma antitética, se encontra.

É também perdido que o leitor se sente frente à narrativa e à escrita, genuinamente, labirínticas que, muitas vezes, não se encaixam em nenhuma classificação posto que “ tanto en la obra de Saramago como la de Borges, existe un equilibrio tan perfecto entre el elemento ensayístico e el puramente literário que en ninguno de ambos casos se podría decir donde termina uno y dónde comienza el otro” (Huici, 1998, p.453).

Considerando as características do texto literário e as características do ensaio é possível pensar na mescla de ambos ao analisar a prosa saramaguiana. O fundamental, de fato, é perceber que é por meio da escrita, da leitura e, claro, dos livros e da reflexão que se pode construir a partir deles, do conhecimento e das relações que se estabelecem entre eles, que o ser humano tem a chance de se libertar de suas prisões e conhecer mundos novos. Em *A Caverna* (2000), o livro parece

ganhar uma dimensão mágica, pronto para, pacientemente, libertar o homem da ignorância:

Felizmente existem os livros. Podemos esquecê-los numa prateleira ou num baú, deixá-los entregues ao pó e às traças, abandoná-los na escuridão das caves, podemos não lhes pôr os olhos em cima nem tocar-lhes durante anos e anos, mas eles não se importam, esperam tranquilamente, fechados sobre si mesmos para que nada do que têm dentro se perca, o momento que sempre chega, aquele dia em que nos perguntamos, Onde estará aquele livro (Saramago, 2000, p.55).

A persistente referência de Saramago à literatura, a livros e a escritores aparece fortemente aplicada na obra *A caverna*, a começar pelo título que nos remete, automaticamente, à obra de Platão. O diálogo com o filósofo se estende desde as dualidades escuridão versus luz e ignorância versus conhecimento até a estrutura física da *Caverna*, que no romance é adaptada aos tempos atuais e representada por uma outra forma de caverna, simbolizada pelo Centro Comercial, local onde impera a massificação do ser, a perda da individualidade e o consumismo, isto é, o mesmo aprisionamento e escravização encontrados na obra de Platão mas que, no romance saramaguiano, vem disfarçado de progresso, criticado, severamente, por não abranger a todos e disseminar as desigualdades sociais. Segundo Saramago, em entrevista concedida a Luis Garcia em setembro de 2001, o que está havendo na sociedade atual é uma total inversão de valores, posto que se dá muita importância ao progresso quando, na verdade, deveria ser o contrário, “o chamado progresso é que passe a considerar o ser humano como prioridade absoluta” (Saramago, 2001, p.1).

Também é de forma inversa que o mito da *Caverna*, de Platão, é revisitado na obra de Saramago. O homem de Platão tem de sair da caverna para ter a experiência com a luz, que simboliza o conhecimento. Já para o personagem de Saramago o caminho é oposto. Cipriano precisa entrar na gruta (caverna) e deixar-se envolver pela escuridão para que sua reflexão desperte o conhecimento. Há referências explícitas da obra de Platão, principalmente, quando Cipriano, após retornar da gruta e ver as pessoas mumificadas, pergunta ao seu genro: “Sabes o que é aquilo, Sei, li alguma coisa em tempos, respondeu Marçal” (Saramago, 2000, p.333). Mesmo em relação a personagem simples e com pouca instrução, o narrador deixa claro a presença dos livros na família Algor e se pode inferir que o contato com os livros é que promove um pensamento livre de Cipriano e sua família. Pois, “podem contar-se por duas ou três centenas os livros arrumados nas prateleiras, velhos uns quantos, na meia-idade outros, e estes são a maioria, os restantes mais ou menos recentes, embora só alguns deles recentíssimos” (Saramago, 2000, p, 20).

Mesmo quando a referência à literatura não é direta, o narrador de Saramago acaba deixando “pistas” ao longo da narrativa para que o leitor resgate as ideias a respeito da escrita e da criação literária. Ao comentar a temática central do romance

O homem duplicado (2002), isto é, o aparecimento de um sócio de Tertuliano Máximo Afonso, o narrador faz uma relação direta com o poeta português Fernando Pessoa, aproveitando-se de um dado fundamental de sua obra, os heterônimos, e comenta, de modo bem humorado: “Já o outro também não quis a vulgaridade plebeia do pseudônimo, chamou-lhe heterônimo”, (Saramago, 2002, p.81).

É possível pensar que, ao recuperar a heteronímia Pessoaana, Saramago está colocando em pauta toda a literatura que subjaz a essa teoria e, mais uma vez, demarcando a consciência da escrita. O texto literário também é relembado pelo fato de Tertuliano Máximo Afonso, estar sempre angustiado com uma leitura necessária, mas que está ainda inconclusa e comenta: “Como queres tu que me ponha a ler ficções, romances, contos, ou lá o que for, se para a História, que é o meu trabalho, não me chega o tempo, agora mesmo ando eu aqui às voltas com um livro fundamental sobre as civilizações,” (Saramago, 2002, p. 63).

A presença de Fernando Pessoa também é fundamental no romance *O ano da morte de Ricardo Reis* (1984), no qual Saramago recupera as odes do poeta neoclássico Ricardo Reis, heterônimo pessoano, trazendo esses textos para o interior do universo ficcional e causando uma mescla entre os gêneros (prosa/poesia, poesia/prosa), de modo a ser possível questionar, inclusive, como se estabelecessemos os limites entre os gêneros literários, já que o texto vai se construindo de forma híbrida. Além disso, paralelamente, existe uma discussão metalinguística, ou seja, o tratamento das artimanhas da linguagem no momento do ato de escrever, que se instala na narrativa por meio dos diálogos entre Ricardo Reis e Fernando Pessoa. O resultado desse processo literário de criação e de recriação da poesia de Fernando Pessoa é, segundo a análise feita², uma revisitação, por parte de Saramago, de toda a tradição clássica, e de sua própria postura sempre questionadora e reflexiva diante da literatura e do processo de construção literária, atitude que molda sua escrita em um viés ensaístico.

Em *O ensaio sobre a lucidez* (2004), mesmo se tratando de um romance analisado, pela maior parte dos estudiosos por meio da ênfase no discurso político, é possível destacar algumas sutilezas em relação ao fazer literário infiltradas na obra. Para isso, o foco será nos momentos de lucidez do narrador que “interrompe” o curso da narrativa para compartilhar com o leitor sua maneira de compor a narração, já que essa é a problemática que se pretende perseguir ao analisar os romances/ensaios e a consciência do ato de escrita de Saramago. Nessa perspectiva, o narrador comenta: “se o manifesto presidencial e os mais papéis volantes tivessem, por desnecessários, terminado no lixo a sua breve vida, a história que estamos a contar seria, daqui para diante, completamente diferente”. (Saramago, 2004, p. 184).

² *Da criação à recriação: o percurso intertextual e metalinguístico em O ano da morte de Ricardo Reis*, de José Saramago. Dissertação apresentada à Faculdades de Ciência e Letras da Universidade Estadual Paulista para obtenção do título de Mestre em Letras, obtido por Marilda Beijo em 2005.

O narrador segue analisando o ato de escrever e o posicionamento do leitor frente à narrativa e agrega um outro aspecto importante da escrita: o fato de a escrita, às vezes, desenvolver-se de maneira tão surpreendente que acaba transformando a narrativa em algo, inicialmente, não pensado ou não planejado. Confessadamente, o narrador fala de suas incertezas em relação à postura que deve adotar para um bom desenrolar da história que está apresentando, lançando hipóteses sobre o que foi ou poderia ter sido, conjecturando a respeito das possíveis ramificações ou bifurcações que o fio narrativo poderia seguir. Então, explica: “Salvo se o narrador tivesse a insólita franqueza de confessar que nunca esteve muito seguro de como levar a bom termo esta nunca vista história de uma cidade que decidiu votar em branco.” (Saramago, 2004, p. 185).

O narrador chama a atenção também que para haver uma boa compreensão do poder e significação das palavras na condução da construção da narrativa é necessário passar pelo “emaranhado labiríntico das sílabas” (Saramago, 2004, p. 254) que leva ao entendimento das palavras e “perceber a zona de penumbra que cada palavra produz e leva atrás de si de cada vez que é pronunciada” (Saramago, 2004, p. 254) ou escrita. Nesse momento Saramago está ensaiando com as palavras, testando, examinando assim como Montaigne fazia, então explica: “Sou alguém que gostaria de ser ensaísta, mas, porque não sabe, se dedica a escrever romances... Não convém, no entanto, tomar essas palavras à letra, a não ser para reconhecer que há algo de ensaístico no meu modo de abordar a ficção” (Vasconcelos, 2003, p.59).

No romance “*As intermitências da morte*” (2005), o procedimento literário adotado por Saramago para discutir o fazer literário parece apoiar-se no intuito de resgatar a figura do contador de histórias, pois, não raro, abre espaço no fluxo normal da narrativa para dar lugar a uma outra história: “Era uma vez, no antigo país das fábulas,” (Saramago, 2005, p.45). Também é com recurso retirado das fábulas que cria a personagem Morte, personificando-a e dando destaque, inclusive, para sua voz, desdobrando o espaço do seu discurso, por meio do comunicado lido na televisão e da carta manuscrita publicada nos jornais. Assim, a morte anuncia: “estimado senhor, para os efeitos que as pessoas interessadas tiverem por convenientes venho informar de que a partir da meia-noite de hoje se voltará a morrer tal como sucedia” (Saramago, 2005, p. 99-100).

Em *As pequenas memórias* (2006), obra, assumidamente, autobiográfica, por meio da retomada das lembranças e do desenvolvimento da escrita vai montando o cenário onde nasceu e cresceu o menino, que já guardava dentro de si a astúcia do futuro escritor e, desde sempre, dava asas à imaginação, inventando histórias ou

[...] enredos de filmes que nunca tinha visto. Entre a Penha de França, onde morávamos, e o liceu, no caminho que é hoje a Avenida General Roça das e depois a Rua da Graça, havia dois cinemas, o Salão Oriente e o Royal Cine, e neles nos entretínhamos, eu e os colegas que moravam para aqueles lados,

a ver os cartazes expostos, como era então uso em todos os cinemas. A partir dessas poucas imagens, no total umas oito ou dez, armava eu ali mesmo uma completa história, com princípio, meio e fim, sem dúvida auxiliado na manobra mistificadora pelo precoce conhecimento da Sétima Arte que havia adquirido no tempo dourado do «Piolho» da Mouraria. Um pouco invejosos, os companheiros ouviam-me com toda a atenção, faziam de vez em quando perguntas para aclarar alguma passagem duvidosa, e eu ia acumulando mentiras sobre mentiras, não muito longe já de acreditar que realmente tinha visto o que apenas estava inventando (Saramago, 2006, p.103).

É recorrente e primordial nas obras de Saramago, de modo geral, como se pode verificar, no percurso que está sendo traçado, o quanto a escrita, a leitura, e literatura são tratadas como detentoras de um poder transformador e, nesse sentido, que o viés ensaístico surge por corroborar e demonstrar as várias possibilidades do texto literário. Por isso, Saramago está sempre revisitando essa temática da consciência do fazer literário, da capacidade da criação e da leitura e descoberta de mundos nunca antes sonhados, por meio da literatura.

Sob essa mesma perspectiva, é que se pode interpretar *A viagem do elefante* (2008), já que, desde o prefácio, o escritor divide com o leitor, como surgiu a ideia para a realização da obra: “Se Gilda Lopes Encarnação não fosse leitora de português na Universidade de Salzburgo, se eu não tivesse sido convidado para ir falar aos alunos, se Gilda não me tivesse convidado para jantar no restaurante O Elefante, este livro não existiria.” (Saramago, 2008).

Conforme exposto acima, além de ser muito curioso é também fascinante saber como uma narrativa começa a ser pensada e, posteriormente, elaborada pelo escritor. Depois do mote inicial, a narração vai sendo completada com muito da História e muito de ficção sobre a história, criando uma outra viagem, que, da primeira, só mantém o elefante. O ato de criação é desvendado para o leitor por meio dos comentários, conscientemente, irônicos do narrador: “Foi-me dito que se tratava da viagem de elefante que, no século XVI, exactamente em 1551, sendo rei D. João III, foi levado de Lisboa a Viena. Pressenti que podia haver ali uma história”(Saramago, 2008, p. 5).

Sob perspectiva semelhante, também é possível abordar o romance *Caim* (2009) e “talvez seja aconselhável, para que o leitor não se veja confundido por segunda vez com anacrônicos pesos e medidas, introduzir algum critério na cronologia dos acontecimentos” (Saramago, 2009, p.13). Embora, recontar a história de uma das lendas mais conhecidas da humanidade, revela a capacidade transformadora do texto, pois aproveita-se de elementos antigos, traz um confronto explícito com a tradição bíblica, entretanto, cria-se um novo texto, acrescido de muito humor e críticas refinadas, que leva o leitor, mais uma vez, a observar “como era de prever, de acordo com as regras destas narrativas,” (Saramago, 2009, p.124)

como o narrador vai pontuando como se fará a composição dessa nova criação, discutindo, ironicamente, os por menores de execução do texto.

Assim, ao longo das narrativas vão sendo produzidas uma infinidade de possíveis direcionamentos para a história, já que intercala vários tempos vividos pelos personagens e usa de recursos, semânticamente, construídos, num jogo com a linguagem para mesclar a narrativa de base com as intromissões feitas pelo narrador, com o intuito de levar adiante a discussão sobre o fazer literário.

Considerações finais

Ao visualizar as obras e chegar ao fim do percurso estabelecido, aqui, nesse estudo, percebe-se que na trajetória de escrita de José Saramago torna-se nítido observar a preferência do escritor em tratar, às vezes de forma direta outras vezes de modo indireto, sobre temas relacionados à escrita, à forma de escrever, à relação do artista com a sua obra e, sobretudo, à consciência do fazer literário, recheando com todos esses elementos grande parte de sua prosa de ficção, sempre usando uma escrita com um viés ensaístico.

O viés ensaístico, herdado de Montaigne, e demonstrado nas obras, em geral, de Saramago, se dá por meio de uma reflexão intrínseca a sua escrita sobre o próprio ato de escrever, que faz com que o escritor discuta, seriamente, o ofício e a responsabilidade de lidar com as palavras, ensaiando uma tentativa de compreender o mundo que o rodeia ao mesmo tempo em que cria sua prosa de ficção. Assim parece apontar a razão de ser da sua escrita e acrescenta: “Creio que é assim: cada romance meu é o lugar de uma reflexão sobre determinado aspecto da vida que me preocupa” (Céu e Silva, 2010, p.46). Em outros momentos essa preocupação, explicitada por Saramago, recai sobre a própria existência, assim como ocorria com a escrita de Montaigne, que declarou: “Eu sou a matéria de mim mesmo” (Montaigne, 2004, p. 41). Saramago não só concorda com a declaração de Montaigne como também usa tal declaração para demonstrar como se constrói a escrita em Montaigne e também a sua própria escrita e explica:

Quer dizer, ele escreve os ensaios para falar de si, e isso pode parecer insolente, provocador, narcísico e tudo o mais. Mas não é senão um fato verificado. Nós viemos ao mundo, ou pelo menos eu penso que estamos no mundo – não sei se viemos para isso, mas creio que, depois de termos vindo, estamos para isso – para dizer quem somos. Há aí um grande esforço necessário para dizer quem somos. Não é para dizer quem somos simplesmente: é dizer e sermos escutados naquilo que está a ser dito. Montaigne fez isso de uma maneira exemplar, com essa sabedoria discreta, com esse modo tão corrente de dizer as coisas, sem nenhuma pretensão, sem nenhuma grande eloquência. Eu gostaria de ser assim. Eu gostaria de ser Montaigne (Viegas, 2010, p. 41).

Portanto, torna-se evidente a postura de Saramago em relação a Montaigne, bem como a influência exercida por este naquele. A escrita de Saramago não mostra sua grandeza por estar classificada em uma ou em outra categoria, qual seja: o romance ou o ensaio, mas por tocar essas duas formas de expressão ao mesmo tempo.

FRÓES, M.B. The Presence of Montaigne in the Writing of José Saramago. **Itinerários**, Araraquara, n. 59, v. 1, p. 103-122, jul./dez. 2024.

- **ABSTRACT:** *The aim of this paper is to investigate how Portuguese writer José Saramago's essayistic writing approaches the theories on the essay genre developed by philosopher Michel de Montaigne. Saramago's connection with Montaigne appears throughout Saramago's work and, for this reason, it will be necessary to take a panoramic view of his ideas, tracing a path that leads to the novel Manual de Pintura e Caligrafia (1977). The aim is to discuss the signs of the essayistic bias, that is, that type of writing which is conscious of the writer's craft and the act of writing and which reveals this consciousness in the writing itself, in a metalinguistic way, because it focuses on the construction of literary creation. Saramago builds a reflection intrinsic to his writing that makes the writer discuss, deeply and seriously, the craft and responsibility of dealing with words, rehearsing an attempt to understand the world that surrounds him and how he surrounds the world, while at the same time composing his prose fiction.*
- **KEYWORDS:** *José Saramago. Michel de Montaigne. Writing. Essay. Portuguese literature.*

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. O ensaio como forma. In: **Notas de literatura I**. Trad. e apresentação de Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades, 2003.
- AGUILERA, Fernando Gomez. **As palavras de Saramago**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- ARIAS, Juan. **José Saramago:el amor possible**. Barcelona: Editorial Planeta, 1998.
- BARRENTO, João. **O gênero intranquilo: anatomia do ensaio e do fragmento**. Lisboa, Assírio & Alvim, 2010.
- BASTOS, Baptista. **José Saramago: aproximação a um retrato**. Lisboa: Dom Quixote, 1996.
- BENSE, Max. **Pequena estética**. Trad. Haroldo de Campos e outros. São Paulo: Perspectiva, 1971.

- BORGES, Jorge Luís. **Obras completas**. Trad. Carlos Nejar. 7ª ed. São Paulo: Globo, 1974.
- CALVINO, Ítalo. **O cavaleiro inexistente**. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- CERDEIRA, Teresa Cristina. De cegos e visionários. In: **José Saramago: uma homenagem**. São Paulo: EDUC, 1999.
- CÉU E SILVA, João. **Uma longa viagem com José Saramago**. Lisboa: Porto Editora, 2009.
- COELHO, Maria da Conceição; AZINHEIRA, Teresa; **Uma leitura de Memorial do Convento**. Chiado: Editora Bertrand, 2004.
- COSTA, Horácio. **José Saramago: o período formativo**. Lisboa, Caminho, 1997.
- COSTA PINTO, Manuel da. **Albert Camus: um elogio do ensaio**. São Paulo: Ateliê Editorial, 1998.
- HUICI, Adrián. Perdidos en el laberinto. **Colóquio Letras**, n. 151-152, 1998.
- KOTHE, Flávio. **Intertextualidade e literatura comparada**. In: Literatura e sistemas intersemióticos. Cotia: Cajuína, 2019.
- LIMA, Silvio. **Ensaio sobre a essência do ensaio**. São Paulo, Saraiva & Cia. Editores, 1946.
- MOISÉS, Massaud. **A criação literária**. São Paulo: Cultrix, 1990.
- MONTAIGNE, Michel de. **Ensaio**. Trad. Sérgio Milliet. São Paulo: Nova Cultural, 1991.
- PERRONE-MOISÉS, Leila. **Fernando Pessoa—além do eu—além do outro**. São Paulo: Martins Fontes, 1982.
- PESSOA, Fernando. **Obras completas**. Edições Ática. Lisboa, 1974.
- REIS, Carlos. **Diálogos com José Saramago**. Lisboa, Caminho, 1998.
- SANTILLI, Maria Aparecida. **Arte e representação da realidade no romance português contemporâneo**. São Paulo: Quiron, 1979.
- SARAMAGO, José. Blimunda. Um nome habitado pelo som desgarrador do violoncelo, **Jornal de letras, artes e ideias**, nº 731, p. 30.
- SARAMAGO, José. **Terra do pecado**. Lisboa: Editorial Caminho, 1947.
- SARAMAGO, José. **A bagagem do viajante**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- SARAMAGO, José. **Manual de pintura e caligrafia**. São Paulo: Companhia das Letras, 1977.
- SARAMAGO, José. **Levantado do chão**. Lisboa: Editorial Caminho, 1980.

- SARAMAGO, José. **Viagem a Portugal**. Lisboa: Editorial Caminho, 1981.
- SARAMAGO, José. **Memorial do convento**. Lisboa: Editorial Caminho, 1982.
- SARAMAGO, José. **O ano da morte de Ricardo Reis**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- SARAMAGO, José. **A jangada de pedra**. Lisboa: Editorial Caminho, 1986.
- SARAMAGO, José. **História do cerco de Lisboa**. Lisboa: Editorial Caminho, 1989.
- SARAMAGO, José. **O evangelho segundo Jesus Cristo**. Lisboa: Editorial Caminho, 1991.
- SARAMAGO, José. **Cadernos de Lanzarote (Diário I-V)**. Editorial Caminho, 1994.
- SARAMAGO, José. **Ensaio sobre a cegueira**. Lisboa: Editorial Caminho, 1995.
- SARAMAGO, José. **Todos os nomes**. Lisboa: Editorial Caminho, 1997.
- SARAMAGO, José. **O conto da ilha desconhecida**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- SARAMAGO, José. **A caverna**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- SARAMAGO, José. **O homem duplicado**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- SARAMAGO, José. **Ensaio sobre a lucidez**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- SARAMAGO, José. **As intermitências da morte**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- SARAMAGO, José. **As pequenas memórias**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- SARAMAGO, José. **A viagem do elefante**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- SARAMAGO, José. **Caim**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- SEIXO, Maria Alzira. **O essencial sobre José Saramago**. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1987.
- SCHÜLER, Donaldo. **Teoria do romance**. São Paulo: Ática, 1989.
- SOARES, Angélica. **Gêneros literários**. São Paulo: Ática, 1997.
- VALE, Francisco. José Saramago sobre “O ano da morte de Ricardo Reis”: Neste livro nada é verdade e nada é mentira. In: **JL- Jornal de Letras, Artes e Ideias**. Ano IV, nº 121, 30/10 a 05/11/84, p. 02 e 03. Lisboa: Publicações Projornal, 1984.
- VASCONCELOS, José Carlos de. **Conversas com Saramago**. Lisboa: Visão, 2010.
- VIEGAS, F. José. Saramago. **Ler/ Livros & Leitores**, Lisboa, n. 6, 1989.

