

## *Que humanidade é esta?*<sup>1</sup>

### **José Saramago & Graça Morais: imagens para *O Ano de 1993***

Eunice Ribeiro

Centro de Estudos Humanísticos, Universidade do Minho (Portugal)

A defesa intransigente de uma ideia de literatura que não exclui o compromisso social e político permeia o sentido humanista da obra de José Saramago desde os seus primeiros livros. De propensão universalista, a escrita saramaguiana tira regular partido de estratégias discursivas, interdiscursivas e intertextuais que se definem pela sua particular relação com o tempo e com a história. Assim sucede com *O Ano de 1993* — livro singular, mais ou menos inclassificável, que se tem localizado no período formativo do autor: antecipando, em diferentes aspetos, muita da sua produção futura, inclusive na sua própria arquitetura pictural, o livro de Saramago funda no mecanismo alegórico e efrástico a concretização do desejo autorial de um romance totalizador. A intervenção plástica de Graça Morais na segunda edição do livro, que passa a incorporar dez ilustrações, transformam-no num espaço polifónico e multimedial onde se retrata e interroga o humano coletivamente, ao mesmo tempo que se pergunta sobre o *eu* que escreve e o *eu* que pinta.

Percorrendo o trilho (auto)biografante, proponho, nas linhas que se seguem, revisitar *O Ano de 1993* a partir das palavras diarísticas de José Saramago.

\*

Ao longo dos vários volumes dos *Cadernos de Lanzarote*, José Saramago regressa várias vezes ao tema do cidadão-escritor e da responsabilidade social da literatura, defendendo a absoluta necessidade de uma literatura ideológica, a exemplo do que, a seu ver, “é, por excelência, e excelentemente” (Saramago, 1996: 89) a *Divina Comédia*. O modelo aduzido de Dante será suficiente para afastar a filosofia saramaguiana de comprometimento literário das agendas mais canónicas do realismo artístico e do seu respetivo regime estético, ainda que uma certa militância na proximidade ao real e uma presença implícita da História determinem regularmente, na produção do autor, interferências óbvias entre as suas armas críticas e as suas estratégias ficcionais (cf. Moura, 2013: 424). Na verdade, como vem sendo dito, a oficina de Saramago não

---

<sup>1</sup> A interrogação recupera palavras de José Saramago para a publicação *Canárias7*, em 1994.

dispensa uma dimensão transfiguradora, ou, para utilizar os termos de um dos seus mais lúcidos leitores, uma sucessiva “investida quase mágica sobre o real” (*id.*: 423) que a distanciam de uma escrita diretamente referencial e de uma utilização puramente documental da História. É esse jogo mágico ou essa prestidigitação operando sobre os dados da experiência empírica, esse modo de *dar a volta às coisas*, de assumir a ficção como dispositivo formal de configuração do sensível capaz de deslocar a realidade — mais do que reconstituí-la ou refleti-la — que tende a aproximar com frequência a prosa literária do autor da alegoria (Koleff, 2015; Elesbão, 2016) e da parábola (Moura, 2013). Trata-se, no fundo, de dispensar a narrativa verosímil, os seus modelos lógico-explicativos e os seus efeitos especulares para fabricar uma narração provável em que as contingências do real são postas à distância, perdem densidade referencial e precisão histórica, embora se mantenham como pano de fundo evocativo graças a *acontecimentos* inexplicáveis e/ou irrealistas que se introduzem no universo diegético, servindo-lhe, regra geral, de ponto de partida. Esta retórica do desvio, fundando a dinâmica do acontecer narrativo no acaso e no aleatório — aquilo que Amélie Brito (2011) propõe reconduzir ao conceito de *événement événemential* de Claude Romano — produz um universo diegético amplo e ambíguo de alusões, conforme à própria ideia holística de romance defendida pelo Autor: um romance que é uma “espécie de soma”, um romance que se escreve não apenas “para contar uma história”, mas “para tentar dizer tudo” (*in* Reis, 1998: 138). Donde a estrutura caleidoscópica e movediça da narrativa saramaguiana, ecoando, na sua teia de nexos diegéticos múltiplos e ínfimos, a experiência humana do mundo:

Ces principes de liaisons infimes permettent la création d’un monde diégétique dense d’une teneur et d’une consistance, d’une épaisseur formée d’une agglomération d’éléments composite, et ouvrent un regard sur un principe de structuration différent des grandes liaisons causales. Celui-ci laisse advenir un réagencement permanente des différents éléments, des divers plans qui composent les situations, ouvrant ainsi le regard sur un réel composé de manière kaléidoscopique, selon un agencement mouvant d’éléments dont les relations tissent la forme, et faisant écho à une expérience du monde, par la forme littéraire même. (Brito, 2011: 414)

Na verdade, esta aspiração a uma *homerização do romance*, nas próprias palavras do escritor, parece constituir-se como forma de resistência a certas tendências autotélicas do

literário, inconciliáveis com o entendimento saramaguiano de literatura. A teoria — ou utopia — literária de Saramago, de profunda inscrição humanista, faz do romance, mais do que um *gênero*, i. e., uma invenção verbal com regras próprias e um território epistemologicamente demarcado, o *lugar* aberto ou oceânico de uma indagação essencial sobre quem somos, sobre o que é ser-se humano, em suma, o lugar de convergência de todas as artes e de todos os saberes:

(...) falei do romance tal como gostaria que ele fosse, isto é, não um *gênero literário*, mas um *lugar* capaz de acolher toda a experiência humana, um oceano que receberia, e onde de algum modo se unificariam, as águas afluentes da poesia, do drama, da filosofia, das artes, das ciências... O que eu queria defender, mas não sei se me chegou a língua, era assim como uma espécie de *homerização do romance*, ideia minha antiga que de vez em quando regressa e que bem gostaria alguma vez de desenvolver melhor, se não me faltassem para isso as indispensáveis unhas ensaísticas.” (Saramago, 1997: 212)<sup>2</sup>

Uma indagação orientada por um autor que defende, com provocatória consciência, a inexistência do narrador, um autor que nunca escreve o que não pensa, instalando assim um trânsito fluente entre o textual e o empírico. Homem, pessoa, romancista, autor são termos que, na especulação homerizante de Saramago, tendem a uma certa indiferenciação ou a uma certa intermutabilidade, com inevitáveis consequências para a natureza daquilo que se escreve e do tipo de pacto que se estabelece com o leitor. Se a crítica sistemática à *apropriação* pela figura *abstrata* ou *escorregadia* de um Narrador — repito termos recorrentes em Saramago — do que entende serem as responsabilidades mais gerais do Autor ou da *pessoa* do autor, encaminha de certa forma a ideia de romance para o domínio do autobiográfico num sentido profundo, ou do autorretratístico, ao leitor, por outro lado, restará ler (ou essa será *provavelmente* a sua principal motivação) não tanto o romance quanto o romancista (o autor e/ou a pessoa), para nele encontrar o seu espelho humano:

---

<sup>2</sup> No último volume dos *Cadernos*, a ideia reaparece, quase nos mesmos termos: “Mas este romance (...) contém acaso em si, já nos seus diferentes e actuais avatares, a possibilidade de se transformar no *lugar literário* (propositadamente digo lugar e não gênero) capaz de receber, como um grande, convulso e sonoro mar, os afluentes torrenciais da poesia, do drama, do ensaio, e também da filosofia e da ciência, tornando-se expressão de um conhecimento, de uma sabedoria, de uma mundivisão, como o foram, para o seu tempo, os grandes poemas da antiguidade clássica.” (Saramago, 1998: 213)

(...) uma ficção (como toda a obra de arte) é, acima de tudo, a expressão ambiciosa de uma parcela identificada da humanidade, isto é, o seu **autor**. Pergunto-me, até, se o que determina o leitor a ler não será a esperança não consciente de descobrir no interior do livro — mais do que a história que lhe vai ser contada — a **pessoa** invisível, mas onnipresente, do autor. Tal como creio entender, o romance é uma máscara que esconde e ao mesmo tempo revela os traços do **romancista**. Provavelmente (digo provavelmente...), o leitor não lê o romance, lê o romancista.

(...) o que digo é que o **Autor** está no livro todo, que o Autor é todo o livro, mesmo quando o livro não consiga ser todo o autor. (*id.*: 194; sublinhados nossos)

Na contestação teórica de Saramago, a ficção é sempre, por conseguinte, um meio de dizer outra coisa e, acima de tudo, de reencontrar um autor/Autor (cuja ontologia se mantém ambígua: pessoa? figura? função?) que, sendo origem e fim do romance, condensa em si mesmo a experiência humana do mundo. Transposto para o plano da enunciação literária, talvez aquilo que Lindeza Diogo, pensando questões de representação e poder na escrita de Saramago, considerou constituir “*um desejo político de Deus*” (Diogo, 1999: 76) passe também por aqui. Menos do que uma teoria do fingimento literário, cujas implicações pessoais de despersonalização não parecem conciliar-se facilmente com o tipo de responsabilidades que Saramago comete à literatura por via do autor/Autor *único*, a homerização do romance em José Saramago, esse dizer tudo que pelo/no romance se pretende atingir, supõe uma certa preferência pelos dispositivos da alegoria e da parábola a que atrás nos referíamos. Dispositivos que, além de determinarem uma certa configuração das categorias do espaço e do tempo narrativos, tendem a uma ambiguação da própria genologia textual.

De tudo isto se torna exemplo *O Ano de 1993*.

Publicado em 1975 e escrito cerca de um mês antes da revolução de abril, o livro começa por ser uma resposta reativa e emotiva à decepção política que constituiu para o autor o golpe falhado de deposição do regime estadonovista em Portugal.<sup>3</sup> Partindo, uma vez mais, do circunstancial e do vivido, a obra de Saramago adquire, não obstante, um sentido mais genérico ou mais *proverbial* (Diogo, 1999) que lhe vem da sua típica configuração de parábola centrada no *topos* da cidade ocupada (desenvolvido numa rede extensa de submotivos: a vigilância, a perseguição, a violação, a censura, o extermínio, a

---

<sup>3</sup> Sobre a génese do livro, veja-se o prefácio do autor à tradução italiana, transcrito no quinto volume dos *Cadernos de Lanzarote* (1998: 29-30).

loucura, o suicídio, a resistência...) e introduzindo uma reflexão de teor poético-exegético sobre a condição humana. Donde a “indecisão estrutural” (Seixo, 1987: 22) do texto saramaguiano e a sua muito apontada genologia híbrida, oscilando entre o épico e o lírico, a ficção e a poesia, de que resultará uma idêntica liquidez do pacto de leitura, pendendo este ora para o alegórico (com remissão ao histórico) ora para o literal (com remissão ao poético) (cf. Hatherly, 1976).

A data 1993 não aponta, por conseguinte, um momento preciso no tempo histórico, nem se dota de um sentido orwelliano de antecipação, como Hatherly bem salientou, mas move a narrativa (ou o que há de narrativo no livro) para uma transhistoricidade — ou uma acronia (Abbati, 2020: 628) — que se descola da cronologia para instituir um tempo poético, um tempo que é sobretudo *duração*, ou recuperando as palavras de Saramago a propósito de um outro seu romance, *História do Cerco de Lisboa*, um “tempo como profundidade, (...) como a terceira dimensão da realidade em duas dimensões em que vivemos” (Saramago, 1995: 56).

A mesma rarefação da referência atinge os restantes ingredientes narrativos: o espaço e as personagens. Destituídas de nome próprio (como acontecerá em vários romances posteriores de Saramago que este livro anuncia, neste e noutros aspetos – cf. Baltrush, 2020), reduzidas à animalidade ou a uma reificante ontologia numérica que repete a catástrofe de Auschwitz – um dos raros topónimos convocados, não mais do que como termo comparativo, na distopia do livro –, as figuras humanas são também elas uma quase prosopopeia da regressão da espécie a uma condição primitiva e tribal. Uma regressão simultaneamente antropológica, moral e política que as coloca, de novo, nas cavernas, face a uma amnésia total da palavra, reproduzindo nas paredes da gruta a paisagem da sua opressão e “desenhando o retrato de si propri[a]s”.

Então as tribos recolheram-se outra vez ao desfiladeiro à espera  
da noite e nas paredes duma gruta alguns homens reproduziram  
o leão e os corvos voando e ao fundo uma cidade armada

Feito o que desenharam o retrato de si próprios segurando uns  
toscos paus e na transparência do peito limitado por dois  
riscos laterais marcaram o lugar que deve ocupar um coração  
vivo (Saramago, 1975: 57)

Na verdade, mais do que um aviso ou um prenúncio (ainda que a prolepse até ao ano 2093 dentro da diegese pudesse insinuar um qualquer futuro utópico; ainda que um imaginário surrealizante e cyborguiano com animais mecânicos e olhos vigilantes de mercúrio pudessem anunciar um qualquer porvir pós-humanista), a narrativa constitui sobretudo uma sùmula ou uma síntese do tempo humano e da história do Homem, enunciada nos termos, tardomodernistas, de uma história do desastre e da luta contra a opressão. Uma história que convoca uma vastíssima memória iconográfica e literária, religiosa e profana, distendendo-se desde o dilúvio bíblico às várias narrativas da peste e do extermínio em massa; uma história e uma memória explicitamente resgatadas ao longo dos 30 poemas-quadros do livro (Luciana Stegano Picchio chama-lhes *slides* ou diapositivos – cf. Picchio, 2000: 357) através de anáforas, perífrases e uma abundante retórica da repetição (‘uma vez mais’, ‘outra vez’, ‘tantas vezes antes’, ‘já tudo isto aconteceu infinitas vezes’...). Não é surpreendente, neste sentido, o comentário retrospectivo que, precisamente em 1993, o próprio autor escreve sobre este seu livro, em prefácio à tradução italiana, e posteriormente citado no seu diário:

«Escrevo estas palavras em 1993. Nem os sofrimentos acabaram, nem a felicidade começou. E, a estas horas, frase por frase, palavra por palavra, quantos povos no mundo, aqui e em toda a parte, não leriam hoje estas páginas como o livro da sua dor e da sua imortal esperança?» (Saramago, 1998: 30)

Tal como nos poemas homéricos, os quadros literários em *O Ano de 1993* abrem-se, assim, a uma possível compreensão ‘arqueológica’ (Avelar, 2018: 42) onde se insinua a narrativa de uma condição humana universal, idêntica em todos os tempos e em toda a parte.

Homérico é também, neste livro, o próprio ponto de partida discursivo. Na verdade, a sùmula ou síntese de que falámos opera a partir de uma estratégia que poderíamos dizer por excelência clássica: a écfrase convocada no quadro inicial do livro, instaurando um visualismo que Ana Hatherly, em recensão inicial ao volume, considerou desde logo estruturante. Em *O Ano de 1993*, o efeito narrativo — resultante de uma montagem (que, na dita recensão, se adjectiva como pós-cinematográfica) de planos ou quadros fragmentários unidos por uma alegoria ecfrástica integradora — poderia compreender-se como o “comentário errático” (Diogo: 75) a uma provável pintura de Dalí a ocupar aí o lugar e, em parte, as funções do escudo da *Iliada*: uma estória dentro

de uma paisagem, que se desenvolve circularmente e em jeito de uma meditação pictural e metapictural.

As pessoas estão sentadas numa paisagem de Dali com as sombras  
muito recortadas por causa de um sol que diremos parado

Quando o sol se move como acontece fora das pinturas a nitidez  
é menor e a luz sabe muito menos o seu lugar

Não importa que dali tivesse sido tão mau pintor se pintou a  
imagem necessária para os dias de 1993

Este dia em que as pessoas estão sentadas na paisagem entre dois  
prumos de madeira que foram uma porta sem paredes para  
cima e para os lados (Saramago, 1975: 11)

É certo que, neste caso, nem o objeto é heroico, nem o artífice um deus-ferreiro, nem o vate dotado de grandiloquência épica: desse mundo antigo de deuses, heróis e glória, restam algumas ruínas, a paisagem incerta e enigmática que um mau pintor forjou e um narrador-poeta conta/canta “em voz baixa”, em “algumas e discretas palavras”.

Ó eloquentemente diríamos ó se não fosse preferível que percor-  
rêssemos nós esta praia manchada de sangue dizendo algumas  
e discretas palavras em voz baixa meus amigos (*id.*: 63)

A paisagem, de resto, “é muito menos daliniana” (*id.*: 12) do que a voz ecfrástica a descrevera na primeira linha/verso deste contracanto poético. Uma voz que assume, (quase) desde o início, a sua miniloquência e a sua não credibilidade, uma voz que não desenha (uma *poesis* que não é *pictura*) senão através de um ver negativo, capaz apenas de captar o incerto, o vazio, o que não há:

Não há portanto casa nem sequer a porta que poderia não abrir  
precisamente por não haver para onde abrir

Apenas o vazio da porta e não a porta

E as pessoas não se sabe quantas não foram contadas devem ser  
ao menos duas porque conversam levantam as golas dos  
casacos para se defenderem do frio (*id.*: 11)

Uma voz que não pode, afinal, fazer mais do que replicar a própria ontologia vaga e autofágica da má pintura daliniana (?): a imagem de uma imagem sobre a ruína da imagem e, por conseguinte, de qualquer dizer (poético ou épico) da imagem. Nesta abertura metapictórica do livro, a écfrase homérica transforma-se, pois, numa parábola sobre a invisibilidade (ou sobre cegueira: outra antecipação?) e sobre a (provável) extinção da voz poética: diz-se o que não se vê, ou, no limite, não se diz o que não se vê. Caso em que *O Ano de 1993* surgiria como figuração crepuscular do ‘último livro’ antes de a sombra devorar lentamente o dedo que escreve ou desenha.

Enquanto objeto não-heroico que comporta uma ideia de risco, o livro não tem capacidade para acolher, integralmente, as funções do escudo homérico como figuração plena de um universo humano e cósmico. O mais que lhe resta é ser a pintura não eloquente de um ‘desejo’ (que as duas epígrafes, de Fernão Lopes e Diderot, assinalam em paratexto) modernamente destinado ao incompleto.

É certo que, muito anterior ao *Ensaio sobre a Cegueira* que José Manuel Mendes apontou como caso romanesco de “cepticismo radical”, *O Ano de 1993* pode ainda inscrever-se nos limites de um “cepticismo localizado” (Saramago, 1996: 159), explicável pelas próprias circunstâncias da gênese textual. A partir do poema 25, acumulam-se imagens de fertilidade, renascimento, reconquista, atribuíveis a uma clara mensagem política de resistência contra a opressão, sob todas as suas formas (incluindo a de género, como especialmente destacou Baltrusch, 2020) e de confiança no processo revolucionário. A metáfora solar, que a capa pela Editorial Futura aproveita, reforçada pelos *topoi* poéticos do arco-íris e da criança repetem, com alguma candura lírica, a crença numa nova era e num Homem novo, desobrigado enfim do confronto com as estátuas, “incrivelmente brancas” (Saramago, 1975: 21) que convocam simbolicamente o modelo do que poderia ter sido.

E, no entanto, a circularidade do texto, construída pela própria estratégia ecfástica que suporta o narrativo, denuncia abruptamente, no trigésimo poema do livro, o brando lirismo desses quadros redentores pela mão de uma “criança objetiva” (autofiguração do autor ou da pessoa do autor?) que sabe nada existir por baixo das sombras.

E uma criança objetiva se aproxima e estende as mãos para a  
sombra que fragilmente retém o contorno ainda mas não  
já o cheiro do corpo sumido.

Uma vez mais enfim o mundo o mundo algumas coisas feitas  
contadas tantas não e sabê-lo

Uma vez mais o impossível ficar ou a simples memória de ter  
sido

Consoante se conclui de nada haver debaixo da sombra que a  
criança levanta como uma pele esfolada (*id.*: 69)

A má pintura de Dalí, ecfrasticamente (re)construída, não pode, pois, ser outra coisa senão (dupla) representação e simulacro, “uma pele esfolada” que nenhum corpo habita: um resto e um rasto de pura ausência. Enquanto origem, causa ou suporte da voz poética, esse rasto pictórico autossinaliza e autodesmascara o livro como utopia, apontando a sua inevitável condição pós-homérica e pós-heroica.

A *picturalidade* intrínseca ao texto saramaguiano, no sentido em que Liliane Louvel (2012) esclarece o termo — traduzida não só no recurso ao expediente da écfrase, mas ainda na grande densidade de marcadores lexicais de visualidade, ou nos efeitos de enquadramento e focalização associados à organização macroestrutural do livro —, dobra-se de uma dimensão explicitamente multimedial a partir da segunda edição de 1987, pela Editorial Caminho, incorporando dez ilustrações de Graça Morais.

Quer no modo como entende o papel social da arte e do artista, quer na sua particular poética pictórica, Graça Morais — a quem Raquel Henriques da Silva chamou “pintora de história com intuição surrealizante” (Silva, 2019: 20) — oferece-se como a personalidade artística ideal para verter em imagens visíveis as imagens mentais ou nocionais do texto saramaguiano, mantendo e intensificando a sua orientação para o alegórico e o universal. Tão próxima do real quanto Saramago, a artista transmontana celebra a História e esse lastro de histórias partilhadas que une ancestralmente os seres humanos através de um *realismo mágico* que assinala fluxos, continuidades e cadeias de relações em que tudo se corresponde e a memória histórica se cruza com o mito e a imaginação.

Artista-antropóloga, como a apelida também a mesma historiadora (Silva, 2013: 187), inconfundível na *maneira* como concilia desenho e pintura e na sua capacidade de experimentação e auscultação das formas, Graça Morais concebe para *O Ano de 1993* uma série de imagens que mantêm com o texto verbal uma relação complexa entre fidelidade e autonomia. Se “as ilustrações”, como recorda Clüver (2015: 44), “são, entre outras coisas, interpretações que necessitam elas mesmas de interpretações”, afetando o modo como lemos os textos que ilustram, as propostas da artista para o livro de Saramago comportam um alcance transnarrativo, sem se desligarem inteiramente, por outro lado, das soluções temáticas, estilísticas e estruturais que caracterizam esta obra do escritor, como também Baltrusch (2020: 766) salientou: “Todo o ciclo das dez ilustrações constitui, em si, uma narrativa poética própria, já que delas podemos extrair um fio narrativo”.

Mantendo uma certa figuratividade que não expulsa a abstração, nem se mostra subserviente a preocupações de mimetismo realista (quer pensemos no real empírico, quer no real poético), as ilustrações da artista não são traduções visuais que recorram à analogia pictórica como mero aparato de confirmação e replicação do texto verbal. Com efeito, se a primeira ilustração do livro poderia ser interpretada como uma plausível materialização plástica da paisagem poeticamente descrita de Dalí e que o pintor (que se saiba) não chegou a pintar (uma paisagem com pessoas sentadas e uma figura que risca no chão traços enigmáticos enquanto uma sombra estreita e comprida lhe toca no dedo), se o recurso que aí se faz ao desenho e à aguarela, numa paleta cromática moderadamente outonal, parece transpor com eficácia ilustrativa a tematização simbolicamente central dos contornos e das sombras presente no poema inicial do livro, certo é que quer nesta quer noutras imagens da série, Graça Morais introduz uma leitura própria do texto saramaguiano: não só por aquilo que lhe acrescenta, como também por aquilo que lhe subtrai (na mesma ilustração, as figuras da pintora não *conversam* nem *levantam as golas dos casacos*, entre outras fugas ou desvios à letra do poema). O que implica um reequacionamento particular do equilíbrio entre o *inilustrado* ou o *inislustrável* e o *sobreilustrável* inerente ao exercício ilustrativo.<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> Miguel Tamen (1984) lembra justamente que a reversibilidade ou intermutabilidade dos signos e dos códigos nunca é total: certas unidades textuais resistem à imagem e ao sistema de inferências naturalizadas em que se funda a ilustração. Para além desse eventual *inislustrável*, há ainda que contar com um eventual *sobreilustrável*, nos casos em que a ilustração funciona mais como estrutura aditiva do que como estrutura supletiva.

A autonomia relativa das imagens da pintora, reproduzidas no final de cada poema em página autónoma e a um ritmo irregular, sem casos de coabitação do suporte ou interferências gráficas explícitas com o texto escrito, determinam desde logo uma leitura sequencial das ilustrações, paralela, e todavia pessoal, à leitura da história narrada. Nesta segunda narrativa plástica, introduzem-se, por outro lado, predileções temáticas e técnicas características do trabalho artístico da pintora. Entre elas, o intenso nomadismo intertextual que, conjugando fragmentariedade e montagem/colagem, originam atmosferas oníricas e perturbadoramente insólitas; ou ainda, do ponto de vista temático, o encontro entre o humano e o animal, também central no livro do escritor, mas produzindo agora estranhas metamorfoses e *figuras de fusão* (cf. Silva: 2013: 194) que respondem livremente ao timbre escatológico e à crítica de uma beleza idealizada colocados pelo texto poético: veja-se em particular o poema 6 e a correspondente ilustração que transpõe formalmente a oposição clássico/primitivo, estátua/animal pela própria fracionamento da imagem, em jeito de díptico, e pelo contraste de técnicas e de materiais pictóricos.

A presença dos animais volta, aliás, a surgir noutras ilustrações, ora relendo o texto poético e o seu uso político da animalidade, em sintonia com uma visão comprometidamente surrealizante;<sup>5</sup> ora acrescentando um novo bestiário segundo um princípio de absorção de diferentes influências e intertextos: é o caso do rinoceronte (dos desenhos das cavernas à gravura de Dürer, um ícone do trajeto político-cultural da humanidade) que *sobreilustra* o penúltimo poema do volume, numa inesperada figuração invertida do espaço representado. Nesta sistemática contaminação de registos apta a recriar, como num atlas warburgiano, a diversidade do real, Morais regressa também aqui a uma circularidade iconográfica que a identifica como artista (Silva, 2018: 20) e que reflete, numa dimensão temático-estilística, a outra circularidade, interna e estrutural, presente no texto saramaguiano.

Cabe recordar, aliás, que ao nível da invenção dos encontros expressivos entre gente e bichos, as ilustrações de Graça Morais para o livro de Saramago situam-se numa linha de continuidade com trabalhos anteriores e posteriores da artista em torno dos temas da guerra e da violência, como os das séries *Mulher e Guernica*, de 1982, onde a apropriação picassiana é declaradamente assumida, ou a muito recente série *Metamorfoses da Humanidade* (2018), reunindo mais de oito dezenas de desenhos e pinturas (uma série que culmina um trabalho sobre o tema metamórfico iniciado no ano

---

<sup>5</sup> Sobre os nexos do livro de Saramago com o ideário, o imaginário e a poética surrealistas veja-se, em particular, Costa (1997), Silva (2018) e Baltrusch (2020).

2000 e que veio a integrar um livro conjunto com Agustina Bessa Luís<sup>6</sup>) nos quais o drama atual das migrações ganha clara centralidade — ambas as séries refletindo, fragmentariamente, pedaços de uma experiência humana dominada pela agressão e pela vontade de domínio, pelo sofrimento, pela perda absoluta, pela morte, mas ao mesmo tempo pela empatia e pela esperança, por um sentido comovido de partilha e uma resiliente exigência de dignidade.

O tempo representado por Graça Morais é, por isso, tanto quanto em Saramago, um tempo profundo, um tempo que olha *religiosamente* (no sentido de uma re-ligação) a história dos homens e a traduz na matéria simbólica da imagem e no seu “sentido inquieto” (Pina, 2008: 3).

Talvez por isso, a artista não se detenha, nestas ilustrações, nos pormenores dos rostos das figuras que desenha ou pinta, numa deliberada desatenção a marcas individualizadoras e a fisionomias singulares. À exceção desse retrato duplo e em plano aproximado dos opressores, que ilustra o sétimo poema do livro e tira proveito de um uso claramente expressionista da cor e do traço, as faces das personagens humanas são esquematicamente representadas, escondidas pelas poses de costas, ou totalmente suprimidas, fruto de sobreposições e manchas cromáticas confundindo figuras e fundos até à quase abstração. A própria figura da “criança objetiva”<sup>7</sup> da derradeira ilustração parece reter sobretudo alguma força icónica, remetendo para as iconografias canónicas do deus-menino ou de outras infâncias sagradas e rarefazendo o que poderiam ser traços fisionómicos distintivos; na verdade, e apesar de o seu sentido messiânico ser aqui, senão subvertido, pelo menos interrogado, a criança desenhada por Graça Morais dir-se-ia uma possível apropriação formal da representação leonadesca de João Batista no célebre óleo da *Virgem dos Rochedos* (1483-1486). No fundo, aquilo que a ilustradora nos dá a ver nestas suas imagens é o catálogo de uma humanidade mais ou menos indiferenciada onde cada um de nós, em qualquer tempo e em qualquer espaço, pode rever-se e refletir(-se). E onde a própria artista encontrará um seu espelho provável.

O que nos encaminha para as mais profundas ou primeiras/primárias motivações autobiográficas do fazer artístico e criativo, nessa linha de leitura abrangente e congregadora de sentidos e experiências que toma a totalidade da obra de um autor como

---

<sup>6</sup> Agustina Bessa Luís e Graça Morais. *As Metamorfoses*. Lisboa: Dom Quixote, 2007.

<sup>7</sup> Outras leituras desta ilustração de Graça Morais têm aproximado a criança desenhada de um autorretrato de Dalí (cf. Costa, 1997) ou, numa linha interpretativa mais existencialista, dos *kouroi* da estatuária grega arcaica (cf. Baltrusch, 2020).

o seu autorretrato extensivo. Uma leitura que quer Graça Morais, quer Saramago não só não descartam, como declaram, em jeito de manifesto (utilizando mais uma vez as palavras com que Raquel Henriques da Silva aplicou à pintora), ser o seu grande ponto de chegada, mesmo que nem sempre tenha sido o ponto de partida.

Com efeito, nas páginas diarísticas de *Uma geografia da alma*, publicado em 2005, a artista escreve:

Desejo através dos meus quadros ter consciência de quem sou, questionar a minha existência, afirmar a minha identidade construída através de sinais, símbolos, imagens, memórias de uma realidade que me liga ao universo. (...). A reflexão que faço do mundo está toda nos quadros que pinto. O quadro é um território íntimo, de magia, onde a linha, a cor, o espaço e a luz aparecem carregados de profunda espiritualidade. (Morais, 2005: 5)

A 5 de dezembro de 1994, José Saramago anota no primeiro volume dos *Cadernos de Lanzarote*:

Em certa altura (...) afirmei que o romance já não tinha por que continuar a contar histórias, que as histórias do nosso tempo as contam o cinema e a televisão, e que, sendo assim, ao romance e ao romancista não restava mais que regressar às três ou quatro grandes questões humanas, talvez só duas, vida e morte, tentar saber, já nem sequer «donde vimos e para onde vamos», mas simplesmente «quem somos». (Saramago, 1994: 168-169)

Quem sou e/ou quem somos: para Saramago e para Graça Morais a grande questão por detrás de todas as questões particulares a que a literatura (o romance) ou a pintura possam dar voz ou imagem. Eu e/ou nós: a pergunta pelo indivíduo não deixa nunca de ser a pergunta pelo *eu-multidão* que nos funda, por uma natureza humana, com história(s) e memória(s) da qual somos parte e que nos constitui. As imagens de José Saramago e de Graça Morais para *O Ano de 1993* são sobretudo *lugares* onde se interroga, com moderado otimismo, a humanidade como espécie e, ao mesmo tempo, a pessoa do autor/artista e o autor/artista como pessoa.

## **Referências bibliográficas:**

Abbati, Orietta. “«Debaixo da sombra que a criança levanta»: ler hoje *O Ano de 1993*”. Carlos Reis (org.). *José Saramago. Vinte anos com o Prémio Nobel*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2020: 621-636.

Avelar, Mário. *Poesia e Artes Visuais: Confessionalismo e écfrase*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2018.

Baltrusch, Burghard. “‘A arte é o que fica na história’: *O Ano de 1993* de José Saramago e as ilustrações de Graça Morais”. *Bulletin of Hispanic Studies*, 97, 2020: 763-792.

Brito, Amélie. “Diffraction du réel et constitution d’une possibilité de narration (José Saramago, Daniele del Giudice). João Amadeu Silva, José Cândido Martins e Miguel Gonçalves (orgs.). *Pensar a Literatura no Séc. XXI*. Braga: Publicações da Faculdade de Filosofia, Universidade Católica Portuguesa, 2011: 403-415.

Clüver, Claus. “Estudos Interartes: Conceitos, termos, objetivos”. *Literatura e Sociedade – Revista de Teoria Literária e Literatura Comparada*, 21, 2015: 37-55.

Costa, Horácio. *José Saramago, o período formativo*. Lisboa: Caminho, 1997.

Diogo, Américo António Lindeza. “«O Ano de 1993»: Representação e poder. Provérbios”. *Colóquio-Letras*, 151/152, 1999: 65-78.

Elesbão, Juliane de Sousa. “De la alegoría em José Saramago: Consideraciones acerca de la obra *El cuento de la isla desconocida*”. *Revista de Estudos Saramaguianos*, 4, 2016: 94-104.

Graça Moura, Vasco. “Na morte de José Saramago”. *Discursos vários poéticos*. Lisboa: Babel, 2013: 423-425.

Hatherly, Ana. “José Saramago, *O Ano de 1993* (Editorial Futura, Lisboa, 1975” [recensão crítica]. *Colóquio-Letras*, 31, 1976: 87-88.

Kollef, Miguel Alberto. “El concepto de alegoría en José Saramago. Una reflexión benjaminiana”. *Revista de Estudos Saramaguianos*, 2, 2015: 135-150.

Louvel, Liliane. “Nuanças do pictural”. Thaís Flores Nogueira Diniz (org.). *Intermedialidade e estudos interartes: Desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2012: 47-69.

Carlos Reis. *Diálogos com José Saramago*. Lisboa: Caminho, 1998.

Morais, Graça. *Uma geografia da alma*. Porto: Bial, 2005.

Picchio, Luciana Stegano. “O futuro do passado: *O Ano de 1993* de José Saramago”. *Veredas — Revista da Associação Internacional de Lusitanistas*, vol. 3. T. II, 2000: 351-362.

Pina, Manuel António. “Respiração suspensa”. *Graça Moraes. Pinturas e desenhos 2008* [Catálogo]. *Jornal de Notícias/Diário de Notícias*, 2008.

Saramago, José. *O Ano de 1993*. Lisboa: Editorial Futura, 1975.

\_\_\_\_\_. *O Ano de 1993*. Ilustrações de Graça Moraes. Lisboa: 1987.

\_\_\_\_\_. *Cadernos de Lanzarote. Diário – I*. Lisboa: Caminho, 1994.

\_\_\_\_\_. *Cadernos de Lanzarote. Diário – II*. Lisboa: Caminho, 1995.

\_\_\_\_\_. *Cadernos de Lanzarote. Diário – III*. Lisboa: Caminho, 1996.

\_\_\_\_\_. *Cadernos de Lanzarote. Diário – IV*. Lisboa: Caminho, 1997.

\_\_\_\_\_. *Cadernos de Lanzarote. Diário – V*. Lisboa: Caminho, 1998.

Seixo, Alzira. *O essencial sobre José Saramago*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1987.

Silva, Fernângela Diniz da (2018). *O pictórico em O Ano de 1993 de José Saramago: interdiscursividade com o Surrealismo*. Dissertação de Mestrado em Literatura Comparada. Fortaleza: Universidade Federal do Ceará, 2018.

Silva, Raquel Henriques da. “Graça Morais: Pintar a terra das mulheres”. Raquel Henriques da Silva e Sandra Leandro (coord.). *Mulheres pintoras em Portugal*. Lisboa: Esfera do Caos Editores, 2013: 175-197.

\_\_\_\_\_. “Humanidade segundo Graça Morais”. *Metamorfoses da Humanidade* [Catálogo]. Lisboa: Guerra e Paz Editores, 2019: 20-27.

Tamen, Miguel. “*Ut poesis, pictura* (Observações sobre a ilustração)”. Alzira Seixo (coord.). *Poéticas do Século XX*. Lisboa: Livros Horizonte, 1984: 96-107.