
'A arte é o que fica na história' *O Ano de 1993* de José Saramago e as ilustrações de Graça Morais

BURGHARD BALTRUSCH

Universidade de Vigo



Resumo

Este estudo analisa aspectos do tratamento da guerra, da violência de género, mas também das relações entre política, poesia e arte, em *O Ano de 1993* (1975) de José Saramago e nas ilustrações realizadas por Graça Morais para a reedição do livro em 1987. Estabelece-se um diálogo interdisciplinar, não somente pelo facto de o texto ter sido ilustrado, mas também porque já se caracteriza por um forte pendor imagético. Após uma revisitação crítica do texto literário e do seu diálogo com o surrealismo teórico e pictórico, argumenta-se que os desenhos de Graça Morais realizam uma tradução inter-semiótica exemplar dos poemas: tanto no que diz respeito aos âmbitos temáticos referidos, como também desde o ponto de vista da construção poética e estética em geral. Os desenhos constroem uma narrativa poética que até pode ser apreciada com independência do texto saramaguiano, e que reafirma, assim, a sua mensagem política, o que justifica que a edição de 1987 seja considerada de referência.

Abstract

This study analyses aspects of the treatment of war, of gender violence, and also of the relations between politics, poetry and art, in José Saramago's *O Ano de 1993* (1975) and Graça Morais' illustrations for the reprint of the book in 1987. An interdisciplinary dialogue is established, not only because the text has been illustrated, but also due to its strong pictorial character. After a critical review of the literary text and its dialogue with theoretical and pictorial surrealism, it is argued that Graça Morais' drawings carry out an exemplary inter-semiotic translation of the poems: with regard to the mentioned thematic areas, as well as to the point of view of poetic and aesthetic construction in general. The illustrations build a poetic narrative that can be appreciated even independently of the Saramaguian text, reinforcing thus its political message, which justifies that the 1987 edition should be considered the standard edition.

A segunda edição de *O Ano de 1993*, de José Saramago, que a Caminho lançou em 1987, mais de uma década depois da primeira publicação de 1975, na Futura, é decerto uma das mais excepcionais que alguma vez se fizeram de uma obra de José Saramago.¹ Não só por causa da sua qualidade editorial mas, sobretudo, devido ao facto de representar, na realidade, duas obras paralelas: o ciclo poético saramaguiano e o ciclo de dez desenhos de Graça Morais. José Saramago quis que o nome da conceituada artista de Trás-os-Montes aparecesse na capa do livro em pé de igualdade com o seu, o que demonstra que considerou o trabalho artístico de Graça Morais como equivalente ao seu. O livro encontra-se esgotado e não conta com estudos específicos, de maneira que já se reúnem, neste momento, argumentos suficientes que justificam uma análise mais pormenorizada da sua singularidade.

O presente estudo pretende oferecer uma reavaliação crítica de *O Ano de 1993* e mostrar como do seu diálogo com a arte de Graça Morais surgiu uma nova obra intermedial, que explora e reforça o potencial estético e político do texto saramaguiano. A ‘grande batalha’ (Saramago 1987), contada por separado e no conjunto de textos poéticos e pinturas, ilustra o que Jacques Rancière (2011) caracterizou como dissenso político a partir da divisão daquilo que consideramos ser o comum. Daquilo que continua a ser marcado pela realidade política da luta entre classes, entre natureza e tecnologia mas, também, da luta pela igualdade dos géneros. Tentar-se-á mostrar como os quadros de Graça Morais recriam esta justaposição dos discursos poético, histórico-político e artístico, ilustram como os próprios significados de textos e imagens podem desaparecer e têm de ser reestabelecidas em conflitos que podem chegar a ser violentos. Argumentar-se-á, finalmente, que desta tradução inter-semiótica surgiu um novo referente estético e poético, dificilmente separável do texto de partida.

Começamos com uma breve descrição do texto e do seu contexto, uma vez que se trata de um dos livros menos conhecidos de José Saramago, embora se caracterize, quase meio século depois da sua publicação, por uma actualidade flagrante. Trata-se de trinta textos alegóricos em prosa poética, cujo primeiro poema fora escrito, segundo o autor (1998: 40), em resposta ao falhado levantamento militar do 16 de Março de 1974, prelúdio da Revolução dos Cravos. O livro saiu publicado um ano mais tarde, coincidindo com a saída de Saramago do *Diário de Notícias*, com o Verão Quente e as mudanças ocasionadas pelo 25 de Novembro de 1975, que travaram o processo revolucionário popular em Portugal. Foi um período caracterizado por múltiplos acontecimentos históricos decisivos para a sociedade portuguesa, de maneira que a mensagem dos poemas tem uma clara motivação política, como também o confirmou o próprio autor (1998: 40), certamente complexa como se argumentará a seguir.

Embora o livro não apresente uma narrativa linear, a acção parte da angústia e do sofrimento causados pela imposição de uma brutal ditadura, que parecia

1 Este estudo foi realizado com o apoio do projeto ‘Contemporary Poetry and Politics: Social Conflicts and Poetic Dialogisms’ (POEPOLIT II, PID2019-105709RB-I00, Spanish Ministry of Science, Innovation and Universities) e do Programa Estratégico UID/ELT/00500/2013 da FCT (Portugal).

não querer terminar, passando por uma violência revolucionária, até à imagem final e otimista, mas ao mesmo tempo desenganada, de um tempo novo, de 'uma humanidade que enfim iria principiar a lenta aprendizagem da felicidade e da alegria, sabendo embora que nada nos ficará debaixo da sombra que vamos projectando no chão que pisamos'. (Saramago 1998: 40). Trata-se de uma escrita fragmentária, sintética e caracterizada por elipses e longas frases sem pontuação, configurando já o estilo saramaguiano que se tornará célebre, cinco anos mais tarde, a partir de *Levantado do Chão* (1980). Esta obra pode ser considerada como um breviário daquilo que viria a ser a poética da futura obra do autor, com a sua característica transfiguração do neo-realismo através do imaginário, da defesa de valores humanistas mas também anti-sistémicos, da liberdade e da igualdade de género, entre outros aspectos.

De forma fragmentária, esboça-se a história de uma cidade sitiada e depois ocupada por uma força militarmente superior. Os invasores oprimem os habitantes da cidade com métodos de tortura físico-psicológica e meios tecnológicos avançados transformando, por exemplo, os animais domésticos em máquinas de guerra. A população que permanece na cidade fica sujeita a uma ditadura severa, com interrogatórios, prisão e outros métodos de repressão totalitária, forçada a arranjar-se com a situação. Simultaneamente, a parte expulsa da população, constantemente atacada e perseguida pelas forças que agora controlam a cidade, sofre um retrocesso civilizacional perdendo, até, a linguagem. Num cenário distópico de ciência-ficção, serão constantemente perseguidos pelos animais *cyborg* que cria o grande computador do opressor, em clara antecipação dos actuais debates sobre os perigos iminentes à chamada inteligência artificial. No entanto, os exiliados conseguirão reorganizar-se numa cultura tribal, com feições pagãs e nomádicas e, quando finalmente recuperam a linguagem e quando nasce a primeira criança, depois de um longo período de infertilidade, recompõem-se como sociedade e reconquistam a cidade.

Ao final, aprendemos que se tratava de muitas cidades que se encontravam na mesma situação, o que universaliza ainda mais a mensagem política do texto. Depois da revolução, e após um primeiro impulso vingativo, chega um utópico final abrindo a esperança de um mundo melhor, embora desprovido de qualquer transcendência. O texto contém numerosas referências à guerra e à violência mas, também, a agressões sexuais e à violência contra as mulheres, elementos que reaparecerão em obras saramaguianas posteriores. São motivos que talvez tenham sido inspirados pela violência doméstica sofrida pela mãe, que Saramago relata em *As Pequenas Memórias* (2006), onde evoca 'os maus tratos de um marido desnorteado pelas alegrias eróticas da metrópole lisboeta', e que o devem ter marcado profundamente: 'Talvez por eu ter sido atónita e assustada testemunha de algumas dessas deploráveis cenas domésticas é que nunca levantei a mão para uma mulher. Serviu-me de vacina' (2006: 20). De facto, a primeira vítima dos acontecimentos narrados em *OAI1993* é uma mulher que 'ainda não parou o mais longo gemido da história do mundo' (Saramago 1987: poema 3). O que origina este gemido não é só o regime ditatorial mas também o desespero e a impotência das

peçoas que habitam na cidade, tal como das mulheres em geral, sujeitas a uma milenar história de violência de género. A metáfora do gemido é completada pelo desejo de um homem de se espetar as unhas nos olhos, para ‘abrir novos olhos para um mundo atrás deste’ (1987: poema 3) antecipando, assim, tanto o final do livro como também o tema central do romance *Ensaio sobre a Cegueira* (1995).

A pedido de José Saramago, Graça Morais realiza dez desenhos a cor para a reedição do livro, em 1987, na editorial Caminho, já há muito esgotada. Uma terceira edição, também da Caminho, saiu em 2007, agora com ilustrações realizadas por Rogério Ribeiro, num estilo completamente divergente, com desenhos a preto e branco. Ribeiro, quem esteve ligado ao movimento neo-realista e contribuiu a diversificar a linguagem plástica do movimento, não logrou realizar uma ilustração que se corresponde com a estética complexa, a violência e o carácter épico do texto, ao caracterizar-se por um estilo ligeiramente naïf e que se adaptaria melhor a uma edição de literatura infantil e juvenil. Desde um ponto de vista puramente económico, a realização em preto e branco talvez tenha sido um argumento para a editora mudar de ilustração, dada a sua facilidade de reprodução e utilização em edições traduzidas, como foi o caso da versão castelhana da Alfaguara, com várias reimpressões desde 1997. Seja como for, esta segunda ilustração tem-se convertido na mais conhecida de *OA1993*.

Não se trata de menosprezar a obra de Rogério Ribeiro, destacado artista da azulejaria e fundador da Casa da Cerca e do Centro de Arte Contemporânea de Almada, mas é de lamentar que não se tenha dado continuidade editorial às ilustrações de Graça Morais, uma das principais referências da arte contemporânea portuguesa. As pinturas da premiada artista de Trás-os-Montes podem ser considerados como uma tradução inter-semiótica exemplar dos poemas tanto no que diz respeito aos diferentes âmbitos temáticos da violência, como também desde o ponto de vista da construção poético-estética em geral.² Um primeiro exemplo poderia ser a circularidade do texto, que começa e acaba, entre outros aspectos, com referências pictóricas às sombras e aos contornos das figuras. Estas encontram uma nítida correspondência na circularidade que estabelecem a cromaticidade, as figurações, os movimentos, etc. nas primeira e última ilustração de Graça Morais. Todo o ciclo das dez ilustrações constitui, em si, uma narrativa poética própria, já que delas podemos extrair um fio narrativo.³

2 Cabe destacar que Graça Morais continuou a ilustrar, depois de *OA1993*, ainda várias obras de autoras e autores consagrados da literatura portuguesa do século XX (*Orpheu e Eurydice* de Sophia de Mello Breyner Andersen (edição Galeria 111, 2001); *O Reino Maravilhoso*, de Miguel Torga (Publicações Dom Quixote, 2002); *O Anjo de Timor*, de Sophia de Mello Breyner Andresen (Ed. Ceneteca, 2003); *As Metamorfoses* de Agustina Bessa-Luís (Publicações D. Quixote, 2007); também se produziram textos literários a partir das suas pinturas, por exemplo, *O segredo da Mãe*, de Nuno Júdice (Editora Quetzal, 2004)).

3 Todas as imagens referidas no presente estudo podem ser visualizadas no meu dossier ‘Guerra e violência de género em O Ano de 1993 de José Saramago e nas ilustrações de Graça Morais’, www.academia.edu/37847164/Guerra_e_viol%C3%Aancia_de_g%C3%A9nero_em_O_Ano_de_1993_de_Jos%C3%A9_Saramago_e_nas_ilustra%C3%A7%C3%B5es_de_Gra%C3%A7a_Morais. Último acesso 8 de junho de 2020.

Mas antes de comentar o diálogo que se estabelece entre poemas e ilustrações, convém revisitarmos, brevemente, a recepção crítica do texto literário. Já a primeira recensão, de Ana Hatherly, publicada em 1976 na *Colóquio/ Letras*, resultou ser fundamental para futuros tratamentos críticos. Hatherly chegou a caracterizar o texto poético como uma 'montagem textual', 'pós-cinematográfica' e 'pós-surrealista', aspectos que apontariam para o futuro de toda a obra moderna, no qual o visual se transformaria em 'eixo da comunicação' (Hatherly 1976: 88). É interessante constatar como Hatherly tem sido capaz de identificar a originalidade deste texto e da sua capacidade em antecipar futuros processos estéticos. Se olharmos para a criação artística na actual era digital, que em 1976 ainda andava longe, o pressentimento estético de Hatherly parece ter-se confirmado. Muitas ideias desta breve recensão primordial iriam orientar a crítica posterior, ainda relativamente escassa, e com nenhuma, salvo erro, a tratar as ilustrações de Graça Morais.⁴

Desde o princípio, a crítica tem sublinhado o grande valor imagético de *OA1993* e o seu carácter surrealista, embora a afirmação de Horácio Costa que esta influência advenha mais das artes plásticas do que da literatura (1997: 222) pode ser questionada, sobretudo se pensarmos numa possível influência de Jorge de Sena (Baltrusch 2020b: 4–6). Além das constantes referências que o texto dedica à paisagem, do uso do versículo como elemento retórico-estilístico, ou da preponderância do hermetismo e do tom dramático, veremos que existem outros elementos que também o aproximam do ideário teórico e político do surrealismo.⁵ Mas está fora de questão que o livro apresenta, já desde o primeiro poema, uma íntima relação entre o imaginário literário e as artes plásticas, o que pode ser visto como uma preparação das correspondentes reflexões em *Manual de Pintura e Caligrafia*, que se publicará já no ano seguinte (1977). Destaca, porém, a relação de amor-ódio que o texto mantém, desde o início, com Salvador Dalí: 'Não importa que Dalí tivesse sido tão mau pintor se pintou a imagem necessária para os dias de 1993' (1987: poema 1). É mais do que provável que a subserviência que o pintor catalão manteve em relação ao regime franquista, embora possa ter sido mera pose caprichosa, não lhe tenha agradado a José Saramago. Contudo, as constantes alusões às paisagens e aos motivos do surrealista de Creus também exemplificam como a 'dimensão plástica' (Ferrara 2017: 32) dos poemas reinterpreta, criticamente, as suas ideias.⁶

Um exemplo seriam os animais que nos poemas são representados ora como metáforas negativas do exército opressor, ora como metáforas positivas dos exiliados, forçados a viver como feras na natureza. Mas os ocupadores que perseguem e torturam os habitantes também são simbolizados por ratos, cobras e

4 Neste momento, além de Hatherly (1976), os principais estudos sobre *OA1993* são de Seixo (1987), Costa (1997), Picchio (2000), Sgarbi (2013), Silva e Leite Jr. (2017) e Ferrara (2017). Aspectos parciais ou comparativos foram estudados ainda em Diogo (1999), Costa (2002), Ramalho (2006), Souza (2008), Gomes (2012) e Oliveira (2012).

5 Para um estudo da presença do surrealismo em *OA1993*, veja-se também Silva e Leite Jr. 2017.

6 Os seguintes parágrafos resumem e completam a comparação com o universo pictórico daliniano, iniciado por Costa (1997) e continuado por Silva e Leite Jr. (2017) e Ferrara (2017).

aranhas, que fazem todas as noites contagens daqueles que foram autorizados a permanecer na cidade. Muito particularmente as aranhas, com as suas ‘trémulas e altas patas’ (1987: poema 9), podem ser associadas às figuras dalinianas dos elefantes pernalongos a transportarem obeliscos,⁷ causando um estranhamento fantasmagórico da realidade através da contraposição de espaço e peso. Porém, produz-se, também, uma sobreposição imagológica com o elefante como ‘a mais terrível arma de guerra do desprezo’ (poema 17; veja-se também o 24), uma vez que os animais acabam por ser transformados em *cyborgs*, seres híbridos e corrompidos pelo computador com o qual os opressores dominam a cidade. Ao contrário de Dalí, que defendia um surrealismo apolítico e que sempre se negou a denunciar o fascismo, Saramago confere aos elementos surrealistas do seu texto fins claramente políticos. Assim, a desnaturação de seres humanos e animais é reforçada pelo surgimento de um grande olho de mercúrio, com o qual o invasor passa ‘a vigiar a cidade’. O facto de a palavra ‘olho’, como metáfora do totalitarismo, da perigosa autonomia do que hoje se chama um sistema IA e, mais especificamente, da vigilância da sociedade portuguesa pela Polícia Internacional e de Defesa do Estado (PIDE), aparecer catorze vezes ao longo do texto, ilustra não só o seu primado visual mas também a criação de um fecundo diálogo político entre surrealismo e neo-realismo.⁸ Assim, no décimo primeiro poema, desenvolve-se a ideia de um orwelliano controlo, misto de ciência ficção e alegoria surrealista, e que recupera elementos imagéticos do quadro *El ojo* (1945) de Dalí. A reclassificação desta pintura, que carece de dimensão política, funciona como crítica à falta de sensibilidade socio-histórica do pintor e à exploração comercial da própria obra.⁹ Também o penúltimo poema oferece prováveis alusões inter-semióticas, por exemplo, ao jovem Dalí dos anos vinte (1926),¹⁰ inspirado pelo neoclassicismo de Picasso, ou ao Dalí da última fase (1972).¹¹

Porém, há outra importante relação com o surrealismo, ainda não referida pela crítica, e que aproxima OA1993 do artista, de origem alemã, Max Ernst. Muito especialmente, se pensarmos na característica da ‘montagem textual’

7 Vejam-se os seguintes quadros de Salvador Dalí: *Cisnes que se reflejan como elefantes* (1937, óleo sobre tela, 51 x 77 cm, Cavalieri Holding, Ginebra); *Sueño causado por el vuelo de una abeja alrededor de una granada un segundo antes de despertar* (1944, óleo sobre tela, 51 x 41 cm, Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid); *La tentación de San Antonio* (1946, óleo sobre tela, 90 x 119,5 cm, Musée Royaux des Beaux-Arts, Bruxelas); *Los elefantes* (1948, óleo sobre tela, 49 x 60 cm, colecção privada).

8 A relação de OA1993 com o neo-realismo constitui um tema em si mesmo e que aqui não pode ser desenvolvido. Mas cabe destacar que OA1993, antes de *Levantado do Chão* (1980), já constitui um brevíário para um estudo das técnicas literárias empregadas por José Saramago para superar o neo-realismo enquanto movimento literário. Por exemplo porque desconstrói, em diferentes sentidos, o ‘novo humanismo’ neo-realista.

9 Até 1970, Dalí realizou 39 joias, denominadas ‘El ojo del tiempo’, com diamantes, rubis e três tipos de esmalte azul a representarem a pupila, com um valor individual estimado de 350.000 dólares. Veja-se também a presença do motivo na curta-metragem *Destino*, esboçada em colaboração com Walt Disney em 1945.

10 Veja-se *Venus y marinero* (1926, óleo sobre tela, 216 x 1476 cm, Ikeda Museum of 20th Century Art, Shizuoka, Japão).

11 Veja-se *El arco iris* (1972, 786 x 52 cm, Centre M. T. Abraham pour les Arts Visuels, Paris).

dos cenários, à qual já aludira Ana Hatherly (1976), e cuja linearidade e interconexão só se revela uma vez superada a impressão inicial das mudanças abruptas. Podíamos dizer que o carácter fragmentário reforça, por exemplo, a evocação das diferentes formas de violência, um efeito do relacionamento entre técnica e motivo que situaria a inspiração surrealista do texto saramaguiano, precisamente, no contexto da *collage* de Max Ernst. Concretamente, no que diz respeito aos seus livros de artista (*Collagenromane*),¹² sobretudo de *Une semaine de bonté ou Les sept éléments capitaux* (1934), com as suas transposições, recortes e reorganizações de ilustrações de enciclopédias e romances vitorianos, cheios de constrangedoras cenas de violência contra mulheres. Os espaços imagéticos e de denúncia que sugerem, relacionam-nos, indirectamente, com o texto saramaguiano, como acontece no caso do oitavo poema:

Apenas porque o ódio entrou enfim no corpo das mulheres
Será visto que estando mortos os homens perseguidos os perseguidores hão-de de violá-las conforme mandam as imemoriais regras da guerra
Já tudo isto aconteceu infinitas vezes tantas que violação se não deve dizer pelo contrário entrega [...].
Há um derradeiro momento em que o perseguidor ainda poderia retirar-se
Mas logo é tarde e no exacto instante em que o espasmo militarmente iria deflagrar
Com um estalo seco e definitivo os dentes que o ódio fizera nascer nas vulvas frenéticas
Cortam cerce os pénis do exército perseguidor que as vaginas cospem para fora com o mesmo desprezo com que os homens perseguidos haviam sido degolados (Saramago 1987: poema 8)

O eu-lírico não se centra aqui no sofrimento destas mulheres, nem na violência que causa a sua dor, porque a sua atenção recai, primordialmente, sobre o modo como as mulheres reagem movidas pelo ódio. É importante constatar como o movimento inicial do *actio est reactio* chega a privilegiar o impulso político do momento de reacção. Ao introduzir o imaginário da *vagina dentata*, as personagens femininas deixam de ser vítimas e passam a ser rebeldes autónomas e vingadoras dos horrores que lhes foram infringidos pelos invasores e por uma virilidade historicamente mal-orientada, levada aqui *ad absurdum*. Costa relacionou este poema, no meu ver erroneamente, com o complexo de castração freudiano e, em termos imagéticos, com *El gran masturbador* de Dalí (Costa 1997: 214–53).¹³ Penso que é evidente que o violento motivo da *vagina dentata*,¹⁴ vise outros contextos. Além de ter antecedentes em diferentes mitos indígenas em vários continentes,¹⁵

12 Principalmente, *La femme 100 têtes* (Paris: Éditions du Carrefour, 1929); *Rêve d'une petite fille qui voulut entrer au carmel* (Paris: Éditions du Carrefour, 1930); *Une semaine de bonté* (Paris: Galerie Jeanne Bucher, 1934).

13 *El gran masturbador* (1929, óleo sobre tela, 110 x 150 cm, Museo Nacional Centro de Arte Moderna y Contemporánea Reina Sofía, Madrid).

14 Para a amplitude do significado mitológico e transcultural da *vagina dentata*, veja-se, por exemplo, Ross 1994 e Báez-Jorge 2010.

15 O mito da *vagina dentata* estava presente em culturas tão diversas como as mesoamericanas, africanas ou orientais, numa grande variedade de versões. Uma das explicações para a sua aparição poderia ser a interpretação do acto sexual como perigoso e violento, ou também o medo masculino aos genitais femininos e à castração mas, sobretudo, o medo do homem ao

resulta provável que Saramago tenha querido recuperar com este motivo o mito grego, para transcriá-lo com uma intenção política e para transformar a sua violenta luta edipiana pelo poder num relato de empoderamento da mulher. Como se sabe, no mito clássico, segundo Hesíodo, uma foice é parida por Gaia, para que Cronos possa castrar o seu pai, Urano, cortá-lo em pedaços, espalhar o seu sangue sobre a terra da que nasceram Gigantes, Erínias e Melíades.

No texto saramaguiano, estas últimas figuras míticas corresponder-se-iam com os animais *cyborg*, que perseguem os habitantes que fugiram da cidade, enquanto o mito do espalhamento do sangue de Urano reaparece, no vigésimo quinto poema, em forma de sangue de menstruação que fertilizará os campos. Além da montagem textual fragmentária, temos aqui um nítido exemplo de *collage* mitológica, poética e política, cuja adaptação e reinterpretção dos mitos da vagina dentada, e da aspersão de sangue na terra, procura, primordialmente, empoderar a mulher, seja na sua revolta contra um *estatus* tradicional de vítima na história das guerras, seja no contexto da história universal da Humanidade. O processo desta transcrição semiótica pode ser comparada com a definição da ‘técnica da *collage*’ de Max Ernst:

A técnica da *collage* é a exploração sistemática do encontro casual ou artificial entre duas ou mais realidades, essencialmente diferentes, num contexto aparentemente inapropriado para isso –ela é a faísca da poesia que salta na aproximação destas realidades. (Ernst 1991: 291);¹⁶ (tradução minha)

Além de podermos relacionar esta ideia com a conjugação das várias realidades e perspectivas oferecidas pelos poemas, resulta óbvio que a concepção poética da *collage* também se aplica ao processo criativo da ilustração de textos literários. Entre as ‘realidades’ que a técnica da *collage* saramaguiana opõe de forma dialéctica e com uma intenção política, e que Graça Morais transferiu à tela, contam-se, por exemplo, os âmbitos de surrealismo e neo-realismo, ciência ficção e messianismo redentor, retórica bíblica e ideologia marxista, civilização e barbárie, patriarcalismo/ violência de género e empoderamento da mulher, ou de violência opressora e violência revolucionária/ libertadora em geral.

No contexto do surrealismo histórico, ao que Saramago alude frequentemente, também importa referenciar a relação de *OA1993* com a inclinação política e anti-burguesa que sobressai, por exemplo, na colaboração entre André Breton e Leo Trotski, com quem o surrealista francês redactou o manifesto ‘Pour un art révolutionnaire indépendant’ de 1936: ‘O que queremos: / a independência da arte –para

empoderamento da mulher. Mas a castração também pode aparecer como punição de uma agressão sexual, como acontece em *OA1993*. Aqui, a castração não é só um método de defesa mas também de contra-ataque e de vingança. Poderíamos referir ainda mais tratamentos do mito, desde a lenda pré-hispânica da sereia Piłowachuwø, que inspiró numerosas histórias anti-violação feministas até à actualidade, até ao filme *Teeth* (Lichtenstein, 2007) ou à comercialização de preservativos femininos anti-violação.

16 ‘Collage-Technik ist die systematische Ausbeutung des zufälligen oder künstlich provozierten Zusammentreffens von zwei oder mehr wesensfremden Realitäten auf einer augenscheinlich dazu ungeeigneten Ebene – und der Funke Poesie, welcher bei der Annäherung dieser Realitäten überspringt’ (Ernst 1991: 291).

a revolução / a revolução – para a liberação definitiva da arte' (Breton 1985: 46). Contudo, Breton também reivindicava que o desejo de transformar o mundo devia incluir uma transformação da própria vida: “Transformer le monde”, a dit Marx; “changer la vie”, a dit Rimbaud. Ces deux mots d’ordre pour nous n’en font qu’un’. (Breton 1971: 68), uma ideia que se reflecte em muitos poemas onde se postula que o trabalho revolucionário ‘deve ser feito com as nuas mãos de cada um / Para que verdadeiramente seja um trabalho nosso e comecem a ser possíveis todas as coisas que ninguém prometeu aos homens mas que não poderão existir sem eles’ (1987: poema 28). Numa perspectiva diacrónica ainda mais ampla, esta exigência reescreve e actualiza a ideia renascentista da ‘mudança [que] possui tudo’, que Bernardim Ribeiro pusera na boca da *Menina e Moça* (1554). Como impulso político, a mudança é um *leitmotiv*, presente em muitas linhas temáticas do livro: no questionamento dos princípios civilizacionais, na crítica *avant la lettre* dos perigos da era digital, na evocação da facilidade com a qual o regime de uma barbárie totalitária pode regressar em qualquer momento da História (com terrorismo, tortura, controlo social, individual, económico, cultural), entre outros aspectos que, quase meio século depois da publicação do livro, recuperaram actualidade e pertinência.

Há uma poderosa lógica intrínseca, nesta decisão de um Saramago desiludido com o final da Revolução de Abril, em rearmar, de modo lírico, o impulso neo-realista com a imaginação surrealista revolucionária. Como se, para poder tirar a máscara às ideologias opressoras e conseguir a emancipação do ser humano, fosse necessário criar um cenário estético insólito, e quase escatológico (no sentido de fim de uma era), através de colagens de imagens fortes e extremas, e de uma montagem textual de fragmentos de carácter épico.

Mas não é preciso permanecer dentro do enquadramento surrealista para poder circunscrever o funcionamento desta técnica de colagem, cuja condição primordial é a relação que se estabelece entre ontologia e fenomenologia. Alain Badiou considera que

A work of art – considered as a subject – creates compatibilities between things that had been considered non-compatible or completely separate. [...] the concept of forcing, on the ontological level, and the concept of compatibility, on the phenomenological level, already deal with the relation between truth and the situation in which truth is operative. (Badiou e Tarby 2013: 109–10)

Podemos relacionar esta perspectiva com a relação que poesia e arte estabelecem com os fenómenos e a sua base ontológica. Ou seja, quando o acontecimento poético/ artístico força a confluência dos tempos real e imaginário, quando é posta em discurso aberto e à disposição do debate hermenêutico, acaba por desestabilizar-se ontologicamente. Mostra-se, então, a dependência de qualquer noção de verdade do respectivo contexto situacional no qual ela pretende operar. Assim, com a sua alusão simultânea a uma revolução concreta e a outra indefinida e projectada para um futuro próximo, Saramago cria imagens que podem ser chocantes mas que sempre acabam por ser, esteticamente, controladas. Podem causar desconcerto ontológico, porém, sempre persiste uma clara relação política entre subjectivação, poesia, imagem, corpo e lugar.

As ilustrações de Graça Morais recriam esta justaposição dos discursos poético, histórico e artístico. Irei comentar o diálogo inter-semiótico entre poemas e ilustrações na sua ordem de aparição no livro, para o qual Graça Morais escolheu dez dos trinta poemas e estabeleceu vários momentos de sucessão quase directa, maioritariamente no início e no final do livro (poema 1, poemas 6–8, 11, 18, 24–25, 29–30) reforçando, assim, a noção de circularidade que evocam alguns motivos recorrentes no texto. O primeiro poema, escrito no dia 17 de Março de 1974, reproduz a angústia de uma opressão ‘por causa de um sol que diremos parado’, mas também a expectativa de uma libertação, ‘o sol afinal não estava parado’ (1987: poema 1). Graça Morais compõe um cenário que não é só ilustração mas também revisitação crítica das paisagens e da estética dalinianas e surrealista em geral (Figura 1). O risco no chão, que realiza uma das figuras no primeiro desenho, antecipa o risco que, posteriormente, irá desencadear o desprendimento da península ibérica em *A Jangada de Pedra* (Saramago 1986): ‘Uma das pessoas vai riscando no chão uns traços enigmáticos que tanto podem ser um retrato como uma declaração de amor ou a palavra que faltasse inventar’ (Saramago 1987: poema 1).

Assim, dá-se uma espécie de prolepse intertextual dentro da obra saramaguiana. Pelo outro lado, assistimos, no quadro em questão, a uma actualização poético-estética deste motivo, uma vez que Graça Morais, muito provavelmente, já conhecia o romance quando realizou os desenhos. O risco no chão estabelece um diálogo entre texto e pintura e representa, em ambos casos, um processo



Figura 1. Ilustração de Graça Morais do poema 1 de *O Ano de 1993* de José Saramago (1987). Cortesia de Graça Morais e da Editorial Caminho.

de hibridação de criação literária e pictórica, a tal 'faísca de poesia' que salta na aproximação destas realidades semióticas só aparentemente incompatíveis: 'uns traços enigmáticos que tanto podem ser um retrato como uma declaração de amor ou a palavra que faltasse inventar' (1987: poema 1).

Poema e imagem representam de formas diferenciadas o que seria a exposição dentro do relato épico de *OA1993*. Porém, ambos aludem aos momentos estáticos e de movimento do processo épico, como também ao elemento redentor que se espera estar a surgir, de forma natural, das coisas simples: das conversas, dos movimentos ou das acções banais. A influência de Dalí, seja no texto ou no quadro, fica reduzida, a fim de contas, a um pretexto, à alegoria de um violento pesadelo:

As pessoas estão sentadas numa paisagem de Dali com as sombras muito recortadas por causa de um sol que diremos parado [...] Não importa que Dali tivesse sido tão mau pintor se pintou a imagem necessária para os dias de 1993 [...] Vê-se agora que o sol afinal não estava parado e portanto a paisagem é muito menos daliniana do que ficou dito na primeira linha [...]. (1987: poema 1)

O sexto poema fala-nos do contraste entre ideal e realidade: 'Nenhum lugar é suficientemente belo na terra para que doutro lugar nos desloquemos a ele' (1987: poema 6). Talvez se vise aqui (Figura 2) o espaço atemporal da pintura metafísica e da sua natureza visionária, se pensarmos, por exemplo, nos quadros de Giorgio de Chirico. No fundo, estamos a antecipar, neste instante, o regresso dos habitantes à sua cidade e civilização: 'Mas uma razão haverá para que a todas as horas do dia venham andando grupos de pessoas na direcção da rua das estátuas' (poema 6).

Empregando um estilo diferenciado da sua primeira ilustração, o desenho de Graça Morais traz à lembrança as perspectivas impossíveis e os diferentes pontos de fuga: cidade vs. natureza, imaginário vs. percepção dos sentidos, entre outros, mas também uma segunda realidade, mítica e idealizada que, supostamente, estaria detrás das coisas. No entanto, o ambiente onírico adquire, também, uma dimensão política concreta através da sua relação com o texto saramaguiano. A ilustração retrata a cidade abandonada, redescoberta pelos descendentes dos antigos habitantes, nomeadamente, a rua com as estátuas idealizantes, duas em movimento com as cabeças cortadas, ensanguentadas, lembrando os horrores da perseguição.

Uma mulher, com porte de estátua clássica, indica o caminho, e orienta o grupo que regressa à cidade. O facto de Graça Morais ter introduzido o motivo de uma mulher como guia, mostra como, ao longo do seu ciclo de ilustração, sublinhou de formas diversas o destaque que Saramago conferiu à mulher no seu texto. Estabelece-se um diálogo directo com a restante obra da pintora de Trás-os-Montes, cujas múltiplas representações expressionistas de mulheres costumam retratá-las determinadas por um contexto natural e social inclemente e que, apesar de tudo, sempre mantêm uma dignidade sublime (veja-se Morais 1997 e 2003). Maria Leonor Soares descreve estas obras de uma forma que pode servir, também, de caracterização exemplar das ilustrações e da sua condição de tradução inter-semiótica:

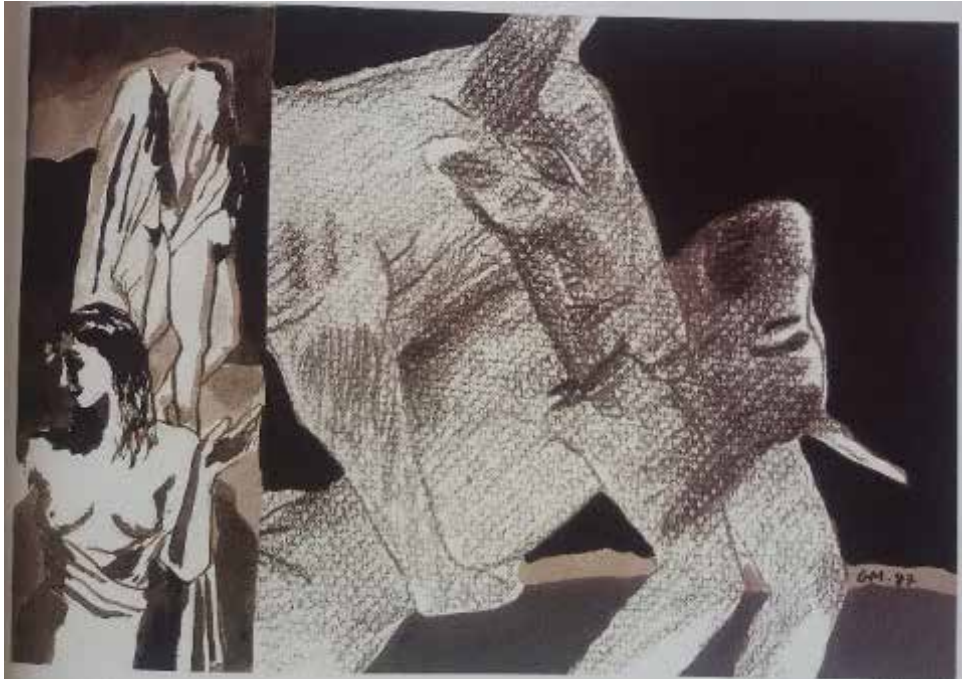


Figura 2. Ilustração de Graça Morais do poema 6 de *O Ano de 1993* de José Saramago (1987). Cortesia de Graça Morais e da Editorial Caminho.

as suas imagens falam frequentemente de um universo feminino fechado, onde os códigos de conduta criam dramáticas exclusões, onde a dor é exigente e os sentimentos intensos. A estranheza perante a agrura das relações de sobrevivência passa pelas cores que entre si também se agriem, pela sobreposição de figuras ou pelos ambientes fantásticos. (Soares 2003: 627)

No caso desta segunda ilustração vemos, também, no lado direito, duas figuras que parecem minotauros, que travam uma batalha mortal, como se fosse um mito a tentar destruir o outro, como presságio ou lembrança da brutalidade de uma guerra tanto literal como ideológica, de civilização e barbárie mas também de uma histórica violência de género. Nesta composição, há também uma profunda reflexão sobre a relação sociedade-corpo, enquadrada no contexto do ir e vir da batalha, da tensão entre a perda de liberdade e autodeterminação e a reocupação do espaço profanado pela ideologia conquistadora, seguindo o que ficou aludido no poema: ‘Mostram a quem passa vindo de longe como poderiam ter sido os homens / Pois há motivos para pensar que nunca foram assim’ (Saramago 1987: poema 6).

A terceira ilustração, que traduz o sétimo poema, alude ao cenário de magia negra evocado pelo texto e centra-se no malévolo par feiticeiro-comandante:

O comandante das tropas de ocupação tem um feiticeiro no seu estado-maior / [...] / O feiticeiro apenas intervém quando ao comandante das tropas de ocupação apraz usar o chicote / [...] / Então o comandante das tropas de ocupação faz estalar três vezes a ponta para habituar o braço e logo a seguir chicoteia a cidade até se cansar. (Saramago 1987: poema 6)



Figura 3. Ilustração de Graça Morais do poema 7 de *O Ano de 1993* de José Saramago (1987). Cortesia de Graça Morais e da Editorial Caminho.

O estilo da pintura, intencionalmente marcante (Figura 3), reforça a alegoria de duplos históricos reaccionários como o de manipulação-repressão ou, mais concretamente no contexto da origem do livro, os de PIDE-ditadura, Igreja-Estado Novo ou metrópole-colónia, através de um diálogo irónico com o primitivismo, que se reflecte nas caras de um homem e de uma mulher fustigadas, ensanguentadas. A mulher olha o homem com espanto e raiva, enquanto este apresenta uma expressão enlouquecida, com a tez escura, talvez querendo lembrar a história da escravidão, ou metaforizando a guerra dos sexos, a guerra e o totalitarismo em geral ou a ameaça do *homo homini lupus*. Mas também o recalque de uma realidade totalitária e repressiva: 'Sempre que isto acontece os habitantes ao encontrarem-se nas ruas perguntam uns aos outros que sinais são aqueles de chicotadas na cara / Quando tão seguros estão de que ninguém os chicoteou nem tal consentiriam' (poema 7).

Estes aspectos preparam já o oitavo poema, onde se narram as atrocidades cometidas sobre as mulheres e o efeito psicológico que desencadeará um inesperado contra-ataque. Além do já comentado, o poema se apresenta como uma tradução antropofágica da conhecida ode de Fernando Pessoa/ Ricardo Reis, 'Ouvi contar que outrora, quando a Pérsia', e dos seus dois jogadores de xadrez que assistem, impassivelmente, ao saque da cidade e à violação de mulheres. Até a



Figura 4. Ilustração de Graça Morais do poema 8 de *O Ano de 1993* de José Saramago (1987). Cortesia de Graça Morais e da Editorial Caminho.

forma deste oitavo poema lembra, vagamente, a ode pindárica empregada por Pessoa, com a sua sucessão de estrofe, anti-estrofe e epoda. Trata-se, outra vez, de uma antecipação temática, uma vez que Saramago irá questionar, também em termos políticos, este heterónimo pessoano no seu romance *O Ano da Morte de Ricardo Reis* (1984). Mas o que aqui sobressai, é o já referido mito da *vagina dentata*, que desencadeia uma sucessão de alusões à revolta contra o absurdo da existência ou à aceitação do inevitável e, finalmente, ao empoderamento da mulher.

Perante a densidade de acontecimentos e possibilidades hermenêuticas que oferece este poema, Graça Morais optou na representação pictórica por uma sobreposição de cenários (qual 'estrofes') que só insinuam o motivo da desmembração (Figura 4). A técnica da aquarela sublinha a ideia do descontrolo e do sobressaltado decorrer da acção, enquanto o dramatismo advém das cores e do reforço das sombras e contornos, e também do facto de não se representar nenhuma cara dos vários corpos femininos, mantendo anónima a protagonista da cena, que reaparecerá no vigésimo quinto poema e na sua respectiva ilustração: 'Uma só mulher porém enquanto as outras celebram a justa vitória retira suavemente o membro amputado que ainda tivera tempo de ejacular / E levantada comprime o sexo com as mãos e afasta-se pela planície na direcção das montanhas' (Saramago 1987: poema 8). Nota-se um processo de 'consequentes reflexões' por parte da artista, também no contexto da sua obra em geral, que se caracteriza por uma 'rebelião contra preconceitos e tabus ou orientações opressivas da plena expressão de cada ser humano' (Soares 2003: 633).

A seguinte ilustração, do poema onze (Figura 5), comenta o relato da ocupação da cidade, no qual se produz uma contraposição de tecnologia e natureza através do surgimento do olho orwelliano que se multiplicará, infinitamente, e da violência psicológica que impõe:

Foram requisitados todos os termómetros da cidade e proibida sob pena de morte a sua posse [...] / Graças ao desaparecimento dos termómetros as crianças puderam muitas pela primeira vez sentir a frescura das mãos do pai ou da mãe sobre a testa quente [...] / Até ao dia em que a população compreendeu o fim a que se destinava o mercúrio retirado dos termómetros e todo o outro existente noutros lugares. (1987: poema 11)

Graça Morais transforma o olho de mercúrio em cara escura, quase em semi-máscara, e reforça a ideia de um *Big Brother*, ou sistema IA, a controlar todas as esferas da vida humana, incluindo a capacidade de resistência físico-psicológica da população. Mas o controlo fracassa quando as mães passam a medir a febre das crianças com a mão, já que faltava o mercúrio que os opressores tinham extraído dos termómetros. Este gesto tão profundamente humano falseia os dados que recolhe o computador,¹⁷ um gesto que Graça Morais transpõe e universaliza ao aludir à posição clássica do pensador destacando, assim, o teor subversivo e de resistência com o qual termina também o poema:

17 Em OA1993, há uma antecipação do debate ético e crítico em torno da IA que não pode ser analisado aqui (vejam-se por exemplo as considerações de Hawking em Roy Cellan-Jones: 'Stephen Hawking – will AI kill or save humankind?', in BBC News, www.bbc.com/news/technology-37713629. Acesso 8 de junho de 2020).



Figura 5. Ilustração de Graça Morais do poema 11 de *O Ano de 1993* de José Saramago (1987). Cortesia de Graça Morais e da Editorial Caminho.

Fora instituído o olho de vigilância individual o olho que não dorme nunca / Mas as mães têm reparado que sobre a esfera de mercúrio desce uma espécie de véu sempre que as suas mãos pousam nas testas das crianças com febre / Nessas ocasiões o ordenador central recebe dados insólitos que falseiam a informação geral. (poema 11)

A sexta ilustração, do décimo oitavo poema (Figura 6), transforma os animais mecânicos em naturais. Concentra-se uma dura história de luta, pela readquirição do fogo perdido, na figura prometeica de um homem da tribo que o trouxe, automutilando-se, com a própria mão ardendo, da luz do sol:

Outra noite se levantou da terra e vieram os lobos mecânicos que levaram consigo de rastos os dez homens mais fortes / Só se afastaram quando o sol começou a aparecer e uivaram de longe com as suas gargantas de ferro enquanto das feridas dos mortos pingava o sangue / [...] Até ao momento em que distinguiram o homem que corria para eles o companheiro que os deixara duas noites antes e que nesse homem havia também um ponto luminoso / Uma labareda que vinha no braço levantado e que era a própria mão ardendo da luz do sol roubada. (1987: poema 18)

Além de recriar este momento, Graça Morais também antecipa no seu desenho a morte dos animais *cyborg*, que só ocorrerá no vigésimo quarto poema. Trata-se de um exemplo paradigmático de como a sua tradução inter-semiótica se independiza da estrutura do texto poético, criando linhas narrativas próprias. A sua fusão da metáfora prometeica com a ideia do soldado animal-ciborgue, cria um espaço estético, de narração e de reflexão que transcendem o poema.



Figura 6. Ilustração de Graça Morais do poema 6 de *O Ano de 1993* de José Saramago (1987). Cortesia de Graça Morais e da Editorial Caminho.

A sétima (Figura 7) centra-se agora na tensão entre tecnologia opressora e natureza tribal, que a narrativa poética do texto transforma em luta épico-heróica. Perseguidos pelos animais *cyborg*, a tribo acaba por refugiar-se em cavernas onde retrata a sua luta diária através de pinturas:

Ali não tinham os lobos mecânicos espaço para atacar e foi possível ver entre duas altas e sonoras muralhas de rocha lutar um milhafre verdadeiro contra uma águia mecânica e vencê-la / Porque a águia fora programada apenas para atacar os homens / [...] E isto foi enquanto ainda o ordenador se manteve em ligação com os animais mecânicos / Tornados inúteis logo que a comunicação cessou / [...] 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. (1987: poema 24)

A ilustração localiza a tensão entre o natural e o artificial, entre arte e tecnologia, natureza e máquina, com a alusão à arte rupestre e com a figura sinistra de um homem a manipular, com longos e vampirescos dedos, uma máquina. A sobreposição de motivos sublinha o confronto épico dos contrários, que atravessa as próprias figuras. E, novamente, a transversalidade entre o poético da escrita



Figura 7. Ilustração de Graça Morais do poema 24 de *O Ano de 1993* de José Saramago (1987). Cortesia de Graça Morais e da Editorial Caminho.

e da pintura ficou representado por uma mão segurando um lápis, que aqui até atravessa quase a totalidade do quadro.

No vigésimo quinto poema narra-se a aspersão do sangue menstrual no campo que recupera e continua o desenlace do oitavo poema. Trata-se de um ritual de fecundidade ancestral, com o qual a tribo pretende fazer frente à falta de nascimentos, uma vez que a guerra tinha acabado com a fertilidade das mulheres. Quando nasce a primeira criança, todas as mulheres ficam grávidas, em antecipação dos acontecimentos de *A Jangada de Pedra* (1986). A ilustração (Figura 8) condensa a complexidade dos acontecimentos em dois cenários concretos. Destacam as interpretações específicas de Graça Morais, por exemplo, através da cara do homem que é tornada anónima, ao confundir-se com as ervas do campo, fertilizado pelo sangue de menstruação. Assim, o masculino aparece como resultado, não como origem, uma vez que o poder de fecundar se associa à própria natureza, identificada com o feminino, e não ao elemento masculino.

Em contrapartida, a mulher da quarta ilustração (do oitavo poema) reaparece agora com a cara nitidamente retratada. Graça Morais incide intencionalmente nesta figura: primeiro na sua dupla função de vítima de violação e castradora



Figura 8. Ilustração de Graça Morais do poema 25 de *O Ano de 1993* de José Saramago (1987). Cortesia de Graça Morais e da Editorial Caminho.

do violador, com cujo membro cortado desapareceu, ainda anónima, na planície. Agora regressa, grávida, sorrindo e radiante, com feições que misturam rasgos europeus, africanos e asiáticos, conferindo à mensagem sócio-política um valor ainda mais universal, inter-étnico e transcultural. Entrevê-se, novamente, como a força e a importância que a mulher irá adquirir na obra saramaguiana a partir de *OA1993*, foi nestas ilustrações ao encontro da representação de mulheres na obra de Graça Morais como, por exemplo, no já mencionado ciclo 'Deusas da Montanha' (2001).

Num clima carregado de *pathos*, o vigésimo nono poema celebra a reconquistada liberdade com a criação de um *gênesis* pagão, com o arco-íris como alegoria de uma renaturação da vida, que já tínhamos comparado, anteriormente, com a *Vénus e o marinheiro* de Dalí:

E um homem e uma mulher caminharam entre a noite e as ervas naturais e foram deitar-se no lugar precioso onde nascia o arco-íris / Ali se despiram e nus debaixo das sete cores foram toda a noite um novelo de vida murmurante sobre a erva calcada e cheirosa das seivas derramadas / [...] A mulher e o homem voltaram à cidade deixando pelo chão um rasto de sete cores lentamente diluídas até se fundirem no verde absoluto dos prados / [...] Entretanto o arco-íris tem voltado todas as noites e isso é um bom sinal (1987: poema 29)

É interessante observar como a novena ilustração de Graça Morais (Figura 9) foge do que é excessivamente óbvio e salienta-se, sobretudo, o facto de a artista ter colocado o arco-íris na base do desenho. Esta inversão de céu e terra alude à ideia da utopia cumprida e à sua necessária conexão com o térreo e o real, o que representa, aliás, um *topos* na obra saramaguiana. A serpente dominada pela água ilustra os 'julgamentos dos invasores', dos 'senhores da morte', dos 'empresários da tortura'. O rinoceronte, porém, é uma interessante adição da artista, por ser um animal que não aparece mencionado no ciclo poético. Contudo, trata-se de um dos mamíferos mais representados em pinturas de cavernas, nos tempos dos caçadores-recolectores, através de quase todos os continentes. A ilustração retoma, assim, o tema central do texto poético: um reinício forçado da evolução humana através de um percurso imposto à tribo descendente da população que foi expulsa da cidade, e que tinha de reaprender a sua humanidade. Trata-se de outro momento no que se aprecia a capacidade de Graça Morais para criar, nos seus desenhos, o que numa narrativa seriam analepses e prolepses, e de outro indício mais de como as suas transcrições constroem uma linha narrativa própria, livre e autónoma em relação ao texto saramaguiano.

O último poema, apesar de se ter chegado a um estado de paz, recapitula a condição cíclica da história, entre guerra e paz, barbárie e civilização, sem um sentido ou uma essência inequívocos. O texto retoma uma das epígrafes do livro (Saramago 1975: 10), extraída de *Jacques le fataliste et son maître*, de Diderot (1765), com a ideia de o único sentido deste ir e vir absurdo da existência humana podia ser a própria vida, a sua livre reivindicação desprezível, sem mais:

Assim olhar apartado a própria sombra com olhos invisíveis e sorrir disso enquanto as pessoas perplexas procuram onde nada está / E uma criança objectiva se aproxima

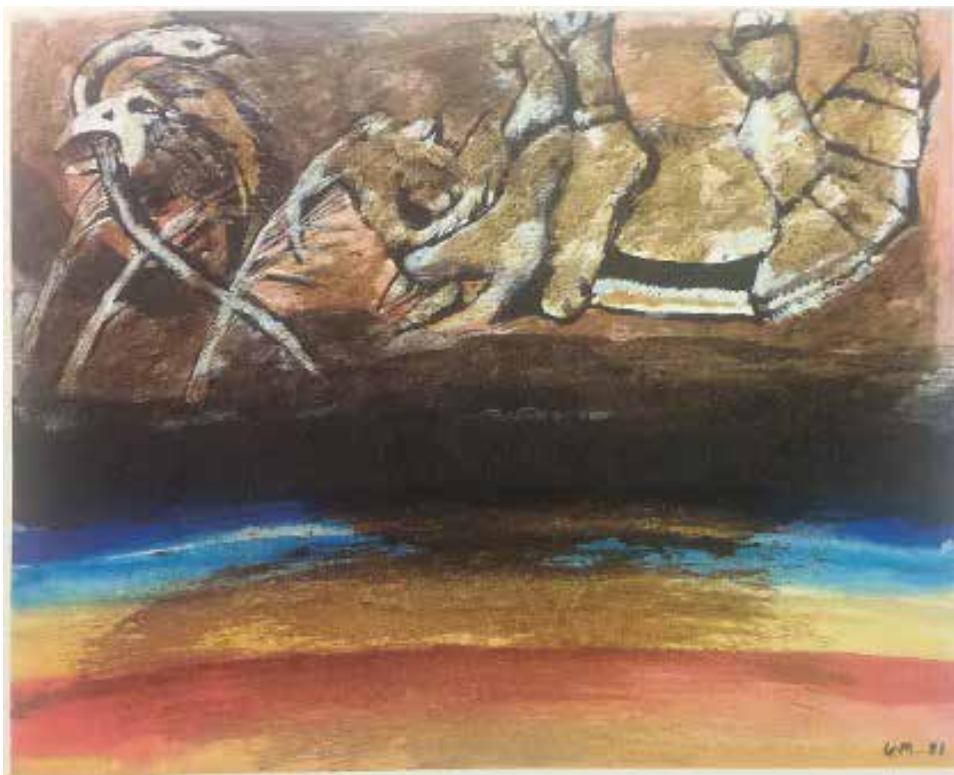


Figura 9. Ilustração de Graça Morais do poema 29 de *O Ano de 1993* de José Saramago (1987). Cortesia de Graça Morais e da Editorial Caminho.

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 (1987: poema 30)

Podíamos entrever aqui uma certa alusão à 'révolte' de Albert Camus mas, também, à filosofia existencialista de Jean-Paul Sartre, a esta impossibilidade de satisfazer o desejo humano de encontrar uma justificação do seu ser, de recusar a facticidade e a conseqüente angústia da liberdade.¹⁸ Graça Morais (Figura 10), além de retomar as sombras e contornos da primeira ilustração, centra a atenção na ideia da 'criança objectiva [que] se aproxima e estende as mãos para a sombra, que fragilmente retém o contorno ainda, mas não já o cheiro do corpo sumido'. Costa (1997) tinha proposto uma comparação com outro quadro de Dalí, de 1950, onde o pintor se tinha retratado aos seis anos, levantando a pele da água para observar um cão que dorme à sua sombra.¹⁹

18 Para uma comparação de *OA1993* e a ontologia, filosofia da liberdade e escrita literárias de Jean-Paul Sartre, veja-se Baltrusch 2020a e 2020b.

19 *Dalí a la edad de seis años, cuando pensaba que era una niña, levantando la piel del agua para ver un perro durmiendo a la sombra del mar* (1950, óleo sobre tela, 27 x 34 cm, coleção privada, Paris).



Figura 10. Ilustração de Graça Morais do poema 30 de *O Ano de 1993* de José Saramago (1987). Cortesia de Graça Morais e da Editorial Caminho.

Embora o poema fale de uma criança a levantar uma sombra, podemos argumentar que a ilustração de Graça Morais capta melhor o significado final. Com o seu enigmático sorriso, a figura classicizante da criança contém um elemento que dialoga de uma forma muito mais profunda com o texto do que imagem onírica daliniana: a figura se encontra em movimento, numa posição que tanto pode representar um lançamento, um levantamento (do chão, de um objecto) ou o início de uma corrida. Expressa iniciativa, vontade e intenção de passar à acção e, se o quiséssemos levar para um âmbito mais existencialista, toda a expressão corporal e mímica sugeriria uma liberdade já realizada, posta em prática, e que assumiu a plena responsabilidade pelos seus actos. Mas também podemos observar aqui uma alusão ao sorriso arcaico, que está representado, por exemplo, nas estátuas dos *kouroi* no período arcaico, e que remetia tanto à graça divina (*charis*) como também a uma alegria de viver, e a um estar acima de qualquer fatalidade. O sorriso da criança de Graça Morais ainda transporta resquícios deste sorriso clássico mas representa, também, a consciência moderna, reflexiva e desenganada ‘de nada haver debaixo da sombra’ (poema 30). A criança parece saber –tal como o *Jacques le fataliste* (1796) de Diderot– que não tudo está escrito lá em cima e que, tendo em conta a violência da condição humana, continuamos a estar presos no dilema entre a liberdade radical e o determinismo das circunstâncias.

Em conclusão, o processo de tradução inter-semiótica e o diálogo entre desenhos e poemas exemplificam como as linguagens comunicativas, de uma sociedade mas também dos próprios textos ou das imagens, nunca representam uma essência no sentido aristotélico. Mas também indicam que não é possível deduzir qualquer essencialidade do impulso destrutivo, no sentido hobbesiano, da ideia do *lupus homini lupus*, que transparece ao longo de todo o texto. As condições civilizacional e libertária, que se debatem neste ciclo, como os próprios significados dos textos e das imagens, podem ser perdidos e têm de ser readquiridas através de processos que implicam conflitos violentos. Além disso, ilustra-se como o político acontece porque o comum está caracterizado pela divisão: é o dissenso político, do que fala Jacques Rancière,²⁰ uma abertura que possibilita uma dinâmica socio-histórica para além de normas ou consensos, e que não devia ser vista, somente, como a manifestação de um qualquer processo socio-económico subliminar. Antes, o OA1993 e as ilustrações de Graça Morais, mostram-nos que este dissenso continua a estar enquadrado numa luta de classes e pela igualdade dos géneros, que é a realidade e não a causa subliminar da política. Também no sentido de uma 'grande batalha' que, apesar do final aparentemente feliz, ameaça com poder tornar a acontecer em qualquer momento.

A prática artística de Graça Morais ensina que a obtenção de significados não parte de uma oposição entre o inteligível e o sensível que é preciso resolver ou, como ela o expressou numa entrevista, 'Não quero resolver nenhum problema, sou muito experimental', 'Não fico presa à técnica. A técnica é que tem de estar ao meu serviço' (cit. em Santos 2004: 254, 253). Os seus desenhos são variações estéticas sobre este dissenso inerente à condição política, de uma arte política como projecto de uma nova relação entre os mundos do inteligível e do sensível, entre o corpo e o seu contexto. Também em Saramago podemos encontrar esta 'utopia disfarçada' (Ferreira 2010: 106) que sonha com poder superar a fenda distópica entre o que é perceptível (ou sensível) e o que é possível pensar e comunicar. Em OA1993, esta utopia aparece ao final, quando a ordem natural das coisas acaba por ser restituída através de uma transfiguração pagã do Génesis, quando 'todas as mulheres se declararam grávidas' (1987: poema 29). Também nas pinturas de Graça Morais transparece esta utopia que, em última instância, seria o ideal de uma arte a transmitir significados fora da própria lógica da significação.

A iteração da técnica da *collage* produzida pelo diálogo entre a poesia de José Saramago e a pintura de Graça Morais mostra que a criação artística, seja ela política ou auto-referencial, não se pode limitar a uma simples encenação com

20 'Politics is a form of dissensus, this means that you cannot deduce it from any essence of the community, whether you do it positively in terms of implementation of a common property such as communicative language (Aristotle) or negatively in terms of a response to a destructive instinct that would set man against man (Hobbes). There is politics because the common is divided. Now this division is not a difference of levels. The opposition between sense and sense is not an opposition between the sensible and the intelligible. Political dissensus is not the appearance or the form that would be the manifestation of an underlying social and economic process. In reference to the Marxist conceptualization, class war is the actual reality of politics, not its hidden cause' (Rancière 2011: 1).

significado, a um espectáculo que pretende consciencializar sobre um estado de coisas. A ‘faísca da poesia’, que salta entre as duas realidades criativas, determina este *double bind* entre a necessária legibilidade de um significado (político ou outro) e o, igualmente necessário, impacto sensível que causa a estranheza de aquilo que se resiste à significação (Rancière 2013: 59). Ambos representam uma *tour de force* entre ontologia e fenomenologia, entre uma ideia de verdade e um contexto, no que uma qualquer ideia de verdade pode funcionar. Graça Morais diria que ‘a arte é que transforma a sociedade’ ao representar ‘o que fica na história’ (Morais e Marques 2017). As suas ilustrações dão mais corpo ao ciclo poético porque não cedem à tentação de se ficar nas margens surrealistas ou da mera ilustração. Transmitem uma reflexão claramente individual, tornaram as alegorias do texto mais nítidas e, ao mesmo tempo, mais expressivas e complexas. Ao reavaliar e recriar a história em imagens, Graça Morais traduziu, para o seu próprio processo artístico, o ideário saramaguiano da ‘História como ficção’ e do agente historiador como ‘escolhedor de factos’ que ‘substitui o que foi pelo que poderia ter sido’ (Saramago 1990: 17). A sua transcrição inter-semiótica é um comentário hermenêutico fundamental do texto, completou a intenção político-igualitária, ampliou o seu horizonte e valor estético e poético, estabelecendo um conjunto interartístico complexo. É por estas razões que a edição de 1987 representa uma edição de consulta indispensável para quem queira apreciar todo o potencial deste texto poético impar, seja no contexto da obra saramaguiana, seja na sua actualidade em relação ao momento histórico que vivemos.

Obras citadas

- Badiou, Alain, e Fabien Tarby, 2013. *Philosophy and the Event*, trad. Louise Burchill (Cambridge: Polity Press).
- Báez-Jorge, Félix, 2010. ‘La vagina dentada en la mitología de mesoamérica: itinerario analítico de orientación lévi-straussiana’, *Revista de Antropología Experimental* 10: 25–33.
- Baltrusch, Burghard, 2020a. ‘Ensaio sobre a Lucidez Política de José Saramago – elementos para um estudo de filosofia política’, em *José Saramago – 20 Anos com o Prémio Nobel*, ed. Carlos Reis (Coimbra: Universidade de Coimbra), pp. 79–98.
- , 2020b. ‘A sua jangada ainda flutua sobre as águas. Revisitando Saramago dez anos após a morte – com Sena e Sartre ao fundo’, *Santa Barbara Portuguese Studies* 5: 1–25.
- Breton, André, 1971. *Position politique du surréalisme* (Paris: Société nouvelle des éditions Pauvert).
- , 1985 [1836]. *Por uma Arte Revolucionária Independente/ Breton-Trotsky*, coord. Vienti Fiacioli, Parte 1 trad. Carmem Sylvania Guedes e Rosa Maria Boaventura. Parte 2 escrito por Patricia Mario de Andrade et al. (São Paulo: Paz e Terra/ CEMAP).
- Costa, Horácio, 1997. ‘O Ano de 1993’, in *id.*: *José Saramago – O Período Formativo* (Lisboa: Caminho), pp. 214–53.
- , 2002. ‘Apontamentos sobre a cidade saramaguiana’, *Revista do CESP* 22.30: 159–71.
- Diogo, Américo Lindeza, 1999. ‘O Ano de 1993: Representação e Poder – Provérbios’, *Colóquio/ Letras* 151–52: 65–78.
- Ernst, Max, 1934. *Une semaine de bonté ou Les sept éléments capitaux* (Paris: Éditions Jeanne Bucher).
- , 1991. ‘Bographische Notizen’, in *Retrospektive zum 100. Geburtstag*, ed. Werner Spies (München: Prestel).
- Ferrara, María Victoria, 2017. ‘O Ano de 1993. A poesia distópica de José Saramago’, *Revista de Estudos Saramaguianos* 5: 26–43.

- Ferreira, Ermelinda Maria Araújo, 2010. 'The Loneliest Man on the Moon: José Saramago, entre Fernando Pessoa e a ficção científica em Portugal', *Veredas* 14: 83–114.
- Gomes, Murilo de Assis Macedo, 2012. 'De *O Ano de 1993* a *Ensaio sobre a Cegueira*: A construção do espaço marginal na obra de José Saramago', *Revista Desassossego* 8: 96–105.
- Hatherly, Ana, 1976. 'José Saramago: *O Ano de 1993*', *Colóquio/ Letras* 3: 87–88.
- Morais, Graça, 1997. *Memórias da terra/ Retrato de mulher*. Catálogo da Exposição, comissário: Fernando Pernes (Porto: Museu Nacional Soares dos Reis).
- , 2003. *Deusas da montanha*. Catálogo da Exposição (Carrazeda de Ansiães/ Vila Flor: Câmaras Municipais de Carrazeda de Ansiães e Vila Flor).
- Morais, Graça, e Ana Sousa Marques, 2017. 'A pintura não pode ficar indiferente às situações dramáticas. A grande arte não é decorativa', *Diário de Notícias*, 7 marzo. www.dn.pt/artes/interior/graca-morais-a-pintura-nao-pode-ficar-indiferente-as-situacoes-dramaticas-a-grande-arte-nao-e-decorativa-5708749.html. 11 junio 2020.
- Oliveira, Lucas Antunes, 2012. 'O Animal Humano: ficção especulativa e alegoria em *A hora dos ruminantes*, de José J. Veiga, e *O Ano de 1993*, de José Saramago', Dissertação de mestrado, Universidade Federal de Pernambuco.
- Picchio, Luciana Stegagno, 2000. 'O futuro do passado: *O Ano de 1993* de José Saramago', *Veredas – Revista da Associação Internacional de Lusitanistas* 3:2: 351–62. revistaveredas.org/index.php/ver/article/view/280/279. 8 junho 2020.
- Ramalho, Maria Irene, 2006. 'Todos os nomes: José Saramago e a poesia lírica', em *Ana Estudos em homenagem a Margarida Losa*, ed. Luísa Amaral e Gualter Cunha (Porto: Universidade do Porto), pp. 377–87.
- Rancière, Jacques, 2011. 'The Thinking of Dissensus: Politics and Aesthetics', em *Paul Reading Ranciere*, ed. Bowman Stamp e Richard Stamp (Londres y New York: Bloomsbury), pp. 1–17.
- , 2013. *The Politics of Aesthetics. The Distribution of the Sensible*, ed. e trad. Gabriel Rockhill (Londres: Bloomsbury).
- Ross, Sonja, 1994. *Die vagina dentata in Mythos und Erzählung. Transkulturalität, Bedeutungsvielfalt und kontextuelle Einbindung eines Mythenmotivs*. *Völkerkundliche Arbeiten*, vol. 4 (Bonn: Holos).
- Santos, Maria Luísa Duarte Silva, 2004. 'A criação artística e o processo criativo – uma abordagem estético-plástica e psico-cognitiva. Estudo exploratório dos processos de criação em dois artistas plásticos, Graça Moraes e Leonel Moura', Dissertação de mestrado, Lisboa: Universidade de Lisboa.
- Saramago, José, 1975. *O Ano de 1993* (Lisboa: Futura).
- Saramago, José, e Graça Moraes, 1987. *O Ano de 1993*. Ilustrações de Graça Moraes (Lisboa: Caminho).
- , 1990. 'História e ficção', *Jornal de Letras, Artes e Ideias* 400, 6 de marzo: 17–20.
- , 1998. *Cadernos de Lanzarote. Diário – V* (Lisboa: Caminho).
- , 2006. *As pequenas memórias* (Lisboa: Caminho).
- Seixo, Maria Alzira, 1987. 'Caminhos de ficção', in *id.*: *O essencial sobre José Saramago* (Lisboa: INCM), pp. 21–33.
- Sgarbi, Elielson Antonio, 2013. 'A poesia de José Saramago: análise de *Os poemas Possíveis*, *Provavelmente Alegria* e *O Ano de 1993*', Dissertação de mestrado, Assis: Universidade Estadual Paulista.
- Silva, Fernânga Diniz da, e José Leite Jr., 2017. 'A presença do surrealismo na obra *O Ano de 1993*, de José Saramago', *Revista de Estudos Saramaguianos* 5: 108–23.
- Soares, Maria Leonor Barbosa, 2003. 'Pensando sobre o tema "Em redor do século XX ... trajectos da pintura e da escultura". Apontamentos para um estudo conjunto, galego e português, sobre a prática artística com origem a norte do Douro', *Revista da Faculdade de Letras. Ciências e Técnicas do Património* 1.2: 615–40.
- Souza, Ronaldo Ventura, 2008. '*O Ano de 1993*: um texto apocalíptico ou o prenúncio da heterodoxia religiosa em Saramago', *Via Atlântica* 11: 181–85.
- Teeth*. 2008, dir. Mitchell Lichtenstein (Pierpoline Films).

