

Amorim, Sílvia

"Cadeira", de José Saramago : um exemplo de escrita e perspectiva revolucionárias

Études romanes de Brno. 2025, vol. 46, iss. 1, pp. 40-52

ISSN 2336-4416 (online)

Stable URL (DOI): <https://doi.org/10.5817/ERB2025-1-4>

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/digilib.82484>

License: [CC BY-SA 4.0 International](#)

Access Date: 15. 10. 2025

Version: 20250710

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

“Cadeira”, de José Saramago: um exemplo de escrita e perspectiva revolucionárias

“Cadeira”, by José Saramago:

An Example of Revolutionary Writing and Perspective

SÍLVIA AMORIM [Silvia.Amorim@u-bordeaux-montaigne.fr]

Université Bordeaux Montaigne, França

RESUMO

O conto “Cadeira”, publicado na coletânea *Objecto Quase* (1978), insere-se num conjunto de textos que, além de ilustrarem a rutura que intervém no pós-25 de Abril, na carreira de José Saramago, evocam os desafios da transição da ditadura para a democracia, chamando a atenção para este momento-chave da história do país. O desmoronamento da ditadura salazarista é nele evocado através de estratégias narrativas e estilísticas nada convencionais, permitindo medir o impacto da Revolução sobre a obra e observar a revolução que se dá na própria escrita. Um dos aspetos mais relevantes da subversão introduzida pelo texto reside na reaprendizagem de uma visão crítica, subversiva e lúcida enquanto baluarte contra a redução do ser humano a mero objeto.

PALAVRAS-CHAVE

José Saramago; “Cadeira”; 25 de Abril; quase-objeto; olhar; subversão

ABSTRACT

The short story ‘Cadeira’, published in the collection *Objecto Quase* [*The Lives of Things*] (1978), is part of a series of texts which, as well as illustrating the post-25 April break in José Saramago’s career, evoke the challenges of the transition from dictatorship to democracy, drawing attention to this key moment in the country’s history. The collapse of Salazar’s dictatorship is evoked through unconventional narrative and stylistic strategies, allowing us to measure the impact of the Revolution on the work and to observe the revolution taking place in the writing itself. One of the most significant aspects of the subversion introduced by the text lies in the relearning of a critical, subversive and lucid vision as a bastion against the reduction of the human being to a mere object.

KEYWORDS

José Saramago; ‘Cadeira’; 25 April; quasi-object; vision; subversion

RECEBIDO 2024-08-20; ACEITE 2024-11-26

Não voltarão os homens a ser postos no lugar das coisas.

José Saramago, “Coisas” (*Objecto Quase*)

1. Introdução

Lembrar a importância do 25 de Abril na vida pessoal, profissional e na carreira literária de José Saramago poderá parecer um lugar comum. Contudo, observar a instauração da democracia mediante a ficção saramaguiana¹, ou seja, considerar a representação desse período decisivo através do crivo do texto literário, constitui certamente um terreno de investigação fértil.

A data de 25 de Abril de 1974 é um marco notório na obra, aparecendo como um dia de “puro júbilo” que desponta no final do romance *Manual de Pintura e Caligrafia* (1977), acompanhado por “uma claridade difusa ao longe” (Saramago 1998a: 311), anunciadora de um futuro renovado². No seio da ficção saramaguiana, essa madrugada é esperada, anacronicamente, desde um certo anoitecer de 1936 em que Fernando Pessoa e Ricardo Reis, os fantasmáticos protagonistas de *O Ano da Morte de Ricardo Reis* (1984), deixam um país em plena ditadura, num cenário em que apenas se vislumbram as “luzes pálidas do rio” e a “sombra ameaçadora dos montes” (Saramago 1998c: 407). A peça de teatro *A Noite* (1979), cuja ação decorre precisamente nas primeiras horas do golpe de Estado, também foca claramente a data de 25 de Abril. Na redação de um jornal lisboeta em que se confrontam oponentes e simpatizantes do regime, tudo pode acontecer já que as notícias publicadas tanto podem levar à repressão do levantamento como contribuir para o derrube da ditadura. As incertezas acarretadas pelos acontecimentos da noite traduzem-se na tensão extrema entre os partidários da censura e os defensores da liberdade de expressão, acabando estes últimos por vencer. O ano de 1974 também polariza toda a substância da saga *Levantado do Chão* (1980). Efetivamente, o advento da democracia apresenta-se no romance como a verdadeira rutura numa história secular de opressões por ser a única com consequências concretas na vida dos camponeses das regiões mais recônditas de Portugal. O anseio por uma ação que venha derrubar a ditadura, e a dimensão utópica dessa esperança, são tangíveis em *O Ano de 1993*. Este texto sobre tirania e opressão, escrito na sequência do fracasso da ação militar das Caldas da Rainha de 16 de março de 1974, revela a frustração do autor perante a tentativa adiada de derrubamento do regime. Porém, a sua publicação em fevereiro de 1975, já depois do fim da ditadura, será interpretada a posteriori pelo próprio autor como um questionamento do advento

1 José Cândido de Oliveira Martins faz uma análise esclarecedora da transição democrática nas crónicas jornalísticas de José Saramago lembrando as nítidas ligações destes textos referenciais com a posterior ficção saramaguiana (Oliveira Martins 2023: 197–220).

2 O valor utópico da luz nos romances de José Saramago poderia constituir uma grelha de leitura pertinente para o conjunto da obra. Essa abordagem é sugerida por Teresa Cristina Cerdeira em “José Saramago. La survivance de l’utopie: du “soleil de justice” à l’intermittence des lucioles”. Fundando-se na leitura de *A sobrevivência dos vaga-lumes* de Georges Didi-Huberman, a autora explora a dimensão metafórica do sol e dos vaga-lumes (metáforas usadas, respetivamente, por Dante e Pasolini) para defender “uma hipótese utópica minimalista da permanência subtil da luz” (Cerdeira 2023: 11) num romance tão distópico quanto *Ensaio sobre a Cegueira*. Aparentemente muito afastado do fulgor do “sol de justiça” que brilha em *Levantado do Chão*, o romance contém, ainda assim, escassas luzes que simbolizam a resistência da humanidade às trevas.

efetivo da liberdade e da democracia (Nogueira 2022: 73–78), não totalmente alcançadas a seu ver. A necessidade de uma luta permanente pelos valores democráticos não deixa, desde então, de ressoar no conjunto da obra, como se, depois do golpe inicial, fosse preciso continuar com doses de reforço para nos precavermos das ameaças da injustiça e do abuso de poder. Por conseguinte, podemos considerar que, de forma implícita, a democratização trazida pelo 25 de Abril não deixa de ser questionada ao longo da obra, inclusive nos romances mais tardios³.

Na sequência deste panorama, propomos voltar ao ponto de inflexão da obra saramaguiana, no final da década de 70. Nessa época, o autor escreve os romances *Manual de Pintura e Caligrafia* e *Levantado do Chão* ao mesmo tempo que publica *Objecto Quase* (1978), um conjunto de ficções de cariz político-social. Dentro desta coletânea, debruçamo-nos mais precisamente sobre o conto “Cadeira” que não só ilustra, de forma extremamente condensada, a nova postura do autor no pós-25 de Abril, como revela a intensidade do impulso conferido pela democratização a toda a obra ainda por vir. Com efeito, o desmoronamento da ditadura é nele evocado através de estratégias narrativas e estilísticas inéditas que nada têm de convencional. Além disso, o texto, claramente autorreflexivo, vai interrogando a própria representação e abrindo reflexões sobre linguagem, ponto de vista, ou ainda, sobre a abordagem do evento histórico através da ficção. Assim, em “Cadeira”, as implicações da transição democrática, inclusive na própria escrita de José Saramago, são alvo de uma reflexão intensa, permitindo medir o impacto da Revolução sobre a obra e observar com minúcia a revolução que se dá na própria escrita.

2. Os “quase-objetos”: uma revolução na forma de encarar o mundo

Em *Manual de Pintura e Caligrafia*, romance assumidamente programático e autorreflexivo, José Saramago liberta-se das convenções formais e dos constrangimentos que até então o condicionavam enquanto escritor. Com certo júbilo, em virtude da liberdade recém-conquistada, num país livre de censura, o autor sugere as inúmeras perspetivas (pessoais, profissionais, sociais, estéticas...) abertas pela Revolução. Esse futuro prometedor deixa-se antever, de facto, na última página do romance, quando os protagonistas contemplam a luminosa madrugada de 25 de Abril de 1974 desde a janela aberta de par em par para um novo destino. Publicada aproximadamente na mesma época, a coletânea de contos *Objecto Quase* (1978) acompanha esse novo rumo da ficção saramaguiana no pós-25 de Abril. Os seis textos, que giram em torno da questão da alienação, assumem aspetos revolucionários, tanto nos temas abordados como no tratamento desses temas e no próprio estilo do autor.

O título, *Objecto Quase*, propende para a filosofia, convidando o leitor a refletir sobre a noção de categoria, e através dela sobre os nossos esquemas de conhecimento e categorias ontológicas convencionais, pondo em causa uma visão redutora do mundo e dos objetos que nele se encontram. A noção de categoria é apresentada de forma esclarecedora pelo filósofo Fernando Gil que

3 Podemos referir, por exemplo, *Ensaio sobre a Lucidez* (2004), que interroga de forma explícita a realidade do funcionamento democrático das nossas instituições. O romance mostra como, num contexto de crise da democracia representativa, um governo que se diz democrático acaba por recorrer à violência e à arbitrariedade para controlar a população.

não deixa de expressar algumas ressalvas a seu respeito ao salientar o risco, por ela induzido, de empobrecimento da nossa percepção da complexidade do real:

Cependant, comme tout concept, les catégories établissent aussi des limites à la perception de la variété ; en contenant l’hésitation permanente qui découlerait d’une perception hyper-graduée de l’expérience, elles représentent aussi une source d’économie intellectuelle. [...] En synthétisant trop, les catégories risquent d’annuler les différences fines ; en réduisant la complexité excessive, elles peuvent aussi réduire excessivement la complexité. (Gil 1999)

No conto “Cadeira”, José Saramago insiste na categorização dos móveis, das espécies florestais, das palavras, dos insetos etc. mostrando a que ponto “a vida poderia ser muito mais simples, por via de redução sucessiva” (Saramago 1998b: 13) e apontando assim para o perigo de uma visão pouco matizada e algo estereotipada do mundo.

O advérbio “quase” compromete a estabilidade dos pares sujeito/objeto, animado/inanimado, humano/não-humano, introduzindo uma categoria híbrida⁴ que se vai manifestando nos contos, especialmente em “Coisas”, “Cadeira” e “Embargo”. Nestes textos, os objetos não possuem as características habituais de exterioridade (relativamente ao ser humano), tangibilidade, permanência, inércia, passividade e utilidade (Pais 2018)⁵. Os objetos revoltam-se, deixam de se submeter à vontade humana, não se conformam com o papel que lhes costuma ser atribuído, provocando e revelando uma situação de crise. A estranheza do seu comportamento torna então visível o contrato implícito que existe entre o ser humano e o objeto, isto é, as expectativas que temos em relação a este último (Pais 2018). Essa capacidade de subversão inesperada constitui não apenas uma traição em relação ao ser humano, mas sobretudo uma traição relativamente à própria natureza ontológica do objeto que desafia, de certa forma, uma visão estabelecida do mundo.

Assim, no conto “Coisas”, os objetos do quotidiano, chamados “oumi” (acrônimo de “objeto, utensílio, máquina ou instalação”), começam a ganhar vida, movidos por uma vontade própria, e a desaparecer, logo perseguidos pelo governo (“g”) que incentiva os habitantes (“utentes”) a vigiá-los e denunciá-los. Além da óbvia dimensão metafórica que nos remete para os tempos sombrios da ditadura e, no final do conto, para a revolução que a derruba, o texto revela o caráter algo visionário de José Saramago que antevê o mundo atual em que a fronteira entre humano e não-humano, vivo e não-vivo, está a ser apagada pelas recentes evoluções da inteligência artificial (IA) e da internet das coisas (IdC) (Pais 2018). Os objetos representados no conto são “quase-objetos”, correspondendo à definição elaborada pelo pesquisador e artista plástico:

[...] le quasi-objet est identifiable lorsqu’un objet adopte un comportement étrange et inattendu qui se manifeste par un état d’instabilité. Sinon, un quasi objet est par son apparence indiscernable d’un objet ordinaire, c’est son mouvement et son comportement qui lui attribuent le statut de quasi objet. (Pais 2018)

4 O hibridismo torna-se explícito no conto “Centauro”, o quinto da coletânea, que evoca o fim da capacidade de lidar com a heterogeneidade, a divergência e a falta de coerência, levando a um empobrecimento do universo concreto e mental do ser humano.

5 Felipe Pais baseia-se no ensaio de Abraham Moles, *Théorie des objets*, publicado em 1972, para definir o objeto.

O mesmo autor refere uma dimensão dos “quase-objetos” destacada pelos filósofos Michel Serres e Bruno Latour que ambos os consideram elementos relacionais⁶, vetores tangíveis e dinâmicos das relações e situações sociais:

Quelques années plus tard, Bruno Latour reprend la notion de quasi objet de Michel Serres. Dans la théorie de l’acteur-réseau il défendra l’idée que les objets, les acteurs non humains, sont aussi importants et se retrouvent au même niveau que les humains dans la création d’une situation sociale. Chaque situation sociale est un complexe réseau constitué non seulement par les humains, mais aussi par les objets, les idées, les processus, etc. Pour Latour, l’humain ne doit plus être au centre du réseau. L’humain surgit entre autres formes d’existence, dans une ontologie plate (*flat ontology*) capable d’unifier le monde humain et non humain. (Pais 2018)

Os “quase-objetos” são uns “quase-nós” (Serres 1982: 147) que participam em processos mistos, envolvendo humanos e coisas. Por conseguinte, são objetos estreitamente implicados nas relações interpessoais, reveladores de estruturas e hierarquias sociais. Uma cadeira, por exemplo, é suscetível de intervir em situações sociais revelando ou reforçando relações de poder por outorgar a quem nela se senta prestígio e autoridade. A simbologia habitualmente associada à cadeira é, aliás, a estabilidade e o domínio: “Le siège est universellement reconnu comme un symbole d’autorité. Recevoir assis, c’est manifester une supériorité; offrir un siège, c’est reconnaître une autorité, une valeur ou personnelle ou représentative” (Chevalier & Gheerbrant 1982: 883). A etimologia do termo confirma essas conotações, sendo a palavra derivada do latim *cathēdra*⁷ pelo grego *καθέδρα* que tem, entre outros significados, os de cátedra, trono e sede episcopal⁸.

Assim sendo, a fronteira entre o ser humano e o objeto não é tão hermética quanto parece. Logo, as categorias que julgávamos mais estáveis podem evoluir se as considerarmos com um olhar diferente, um ponto de vista renovado que implica uma revolução na nossa abordagem do mundo e do conhecimento.

O envolvimento da cadeira nas relações de poder certamente não escapa ao leitor do conto “Cadeira” que mede sem dificuldade a força simbólica do seu derrube. Além disso, a cadeira pode também ser considerada um “quase-objeto”, na perspetiva de Felipe Pais, por escapar ao comportamento que dela se espera, magoando o seu utilizador. O móvel passa a desempenhar um papel central no texto, roubando o lugar (por assim dizer) ao homem que nela se senta. José Saramago subverte assim a hierarquia fazendo da cadeira a protagonista do conto, conferindo-lhe um lugar de destaque, inclusive no próprio título, rompendo assim com uma postura antropocêntrica. Quanto ao indivíduo que cai da cadeira, “há muitas e também diversas razões, e antigas são elas, para duvidar da sua humanidade” (Saramago 1998b: 23). Esse homem, vítima da queda, deixa assim de ser um agente para ser apenas aquele que sofre a queda, passivamente. Os papéis invertem-se uma vez que a cadeira, talvez dotada de intencionalidade, agride quem nela se senta

6 A ideia de um papel “relacional” do objeto nas interações sociais foi desenvolvida mais especificamente nos estudos de Michel Serres *Le parasite* (1980) e *Genèse* (1982), e no de Bruno Latour, *Nous n’avons jamais été modernes. Essai d’anthropologie symétrique* (2006).

7 O dicionário de Latim-Português dá as seguintes definições: “1. cadeira de espaldar, cadeira de braços, assento; 2. cadeira de professor; 3. cadeira episcopal, função episcopal; 4. cadeira para transportar” (Gomes Ferreira 2001).

8 Segundo o dicionário de Grego-Português (Malhadas, Dezotti & Neves 2022).

e conquista o poder, enquanto o homem, convencido da benignidade do objeto, acaba por considerá-lo com um desprezo displicente: “de tantos milhares de vezes que ali se sentou a não vê já, e esse é que é o seu erro, sempre o foi, não reparar nas cadeiras em que se senta por supor que todas são de poder o que só ele pode” (Saramago 1998b: 22–23).

A subversão manifesta-se também na inversão dos símbolos: ironicamente, no conto, a utilidade da cadeira é “de se ter partido” (Saramago 1998b: 17), humilhando e rebaixando quem nela se senta. Além disso, logo à partida, a cadeira não é o lugar de prestígio onde se exerce o poder, mas sim, a espreguiçadeira de um idoso que pretende tomar a sesta. Esta retrogradação faz eco ao campo semântico da decadência e do apodrecimento presente no texto, que sugere o carácter anacrónico e pretérito do regime ditatorial vigente desde 1933. De facto, tudo remete para um ambiente decrépito: o uso de um antiquado latim, a referência à madeira carunchosa desfeita em pó (Saramago 1998b: 24), o “velho” cansado que dormita numa tarde de outono e os seus colaboradores comparados com a “hiena que se alimenta do seu corpo morto e putrefacto e assim constantemente se reconstitui em morte e putrefação” (Saramago 1998b: 29). Em 1968, no momento do acidente que acaba por causar a morte política do ditador António de Oliveira Salazar, vários sinais revelam efetivamente o esgotamento do regime. O desastre da guerra colonial, em particular, enquanto impasse do salazarismo, é referido no conto nos seguintes termos: “Antes de dares o teu salto mortal, medalha olímpica, farás o pino como não o foi capaz de fazer aquele rapaz na praia, que tentava e caía, só com um braço porque o outro lhe tinha ficado em África.” (Saramago 1998b: 26–27).

Em vez da estabilidade e do prestígio, a cadeira, ao quebrar-se, coloca o homem numa situação ridícula: “agita os braços e as pernas como um cágado virado de barriga para o ar, e logo a seguir é muito mais um seminarista de botas a masturbar-se quando vai a férias a casa dos senhores pais que andam na eira” (Saramago 1998b: 26). Por fim, a subversão atinge a própria etimologia da palavra “cadeira” que o narrador teima em aproximar voluntaria e erroneamente do verbo “cair” enquanto pergunta se não “será conto-do-vigário linguístico esse latim cadere, se cadere é latim” (Saramago 1998b: 14). Mas afinal, quem escreve tem toda a liberdade e até pode optar por soluções ou palavras inadequadas “por liberdade poética” (Saramago 1998b: 13).

No conto, as fronteiras entre humano, objeto e animal são porosas, inseguras. Assim, durante a queda do “velho”, “os objectos encolhem-se de susto” (Saramago 1998b: 27), adotando uma atitude humana. O homem, em contrapartida, assemelha-se ora a um cágado, ora a “uma espécie de gato reumático” (Saramago 1998b: 27), quando não a uma criatura de pés “bifurcados” (Saramago 1998b: 25), diabólico misto de homem e bode. O animal, por seu turno, é a única personagem com nome e maiúscula: Anobium. Mais uma vez, José Saramago chama a atenção para a questão das categorias do conhecimento uma vez que se refere ao inseto valendo-se da sua classificação biológica, lembrando que pertence à ordem dos Coleópteros e ao género Anobium. Da mesma forma, o narrador faz várias digressões, nomeadamente sobre a classificação da cadeira, hipónimo dentro da categoria mais vasta do mobiliário (Saramago 1998b: 14) ou ainda sobre as diferentes espécies florestais. No entanto, por muito categorizado e hierarquizado pela taxinomia oficial, o Anobium escapa à sua condição animalesca apresentando o ânimo justiceiro de um cowboy:

Eis o Anobium, que este é o nome eleito, por qualquer coisa de nobre que nele há, um vingador assim que vem do horizonte da pradaria, montado no seu cavalo Malacara [...]. Eis o Anobium, agora em grande plano, com a sua cara de coleóptero por sua vez carcomida pelo vento do largo e pelos grandes sóis que todos nós sabemos assolam as galerias abertas no pé da cadeira que acabou agora mesmo de partir-se [...]. (Saramago 1998b: 19)

O bicho da madeira, habitualmente oculto e silencioso, passa agora a vedeta de westerns e autêntico herói, desempenhando um papel ativo na queda do ditador ao roer com afincos o pé do móvel. Até ali desprovido de intenções e vontade própria, o inseto passa a ter um papel decisivo, derrubando uma autoridade aparentemente infundável⁹. A corrosão invisível que foi desagregando a madeira ao longo de anos torna-se então manifesta. Porém, como menciona o narrador, os insetos que antecederam o Anobium vencedor não foram “menos felizes, pois viveram, trabalharam e morreram” (Saramago 1998b: 20). Essas gerações anónimas e silenciosas talvez representem uma sociedade conformada com o “viver habitualmente” incutido pelo ditador Salazar (Léonard 2020: 105–116), o que sugere, nas entrelinhas do texto, uma crítica de um certo imobilismo da sociedade amordaçada pela ditadura. Como frisa José Cândido de Oliveira Martins, um dos desígnios de José Saramago, em especial nas suas crónicas jornalísticas, é politizar os portugueses e despertar neles a responsabilidade cívica, lutando assim contra uma forma de apatia e fatalismo (Oliveira Martins 2023: 202–214). Um apelo à ação que, a nosso ver, transparece no texto.

O carácter não humano da vítima da queda, humoristicamente chamada “tombante ou cadente” (Saramago 1998b: 14), é salientado pelo mutismo, excetuando alguns uivos que não chegam a ser palavras. Uma vez mais, o homem que cai assemelha-se a um animal. Ele, que até ali encarnava o verbo poderoso, deixa de ter voz. Em contrapartida, quem fala agora é o narrador, desenfreadamente, multiplicando as digressões, os comentários metalinguísticos e as enumerações, ou seja, as técnicas de ampliação do texto. José Saramago enfatiza assim a liberdade de expressão recuperada depois de décadas de comedimento e prudência, deleitando-se com a proliferação das palavras. O autor-narrador tem todo o poder, o que se reflete na abundante criação neológica (“lusólogos ou portuguêsólogos”, “ficacareta” (Saramago 1998b: 18)), assim como na afirmação perentória do seu ponto de vista: “Aceite-se então que desabem cadeiras” (Saramago 1998b: 13), “Seja pois o mogno e não se fale mais no assunto” (Saramago 1998b: 16), “Eis o Anobium, que este é o nome eleito, por qualquer coisa de nobre que nele há” (Saramago 1998b: 19). O livre-arbítrio é plenamente assumido, a imperfeição sendo sempre preferível ao silêncio.

Afinal, não ter voz é, de certa forma, ser reduzido a um mero objeto. O cidadão que vive calado debaixo de ameaça, ou aquele que recusa comprometer-se cívica e politicamente, não será, de certa forma, um objeto? Os regimes autoritários não se valerão da negação do ser humano para prosperarem? E, perversamente, se nos acostarmos a encarar as pessoas como coisas, não passarão elas, de facto, a serem objetos e a convencerem-se de que o são? As perguntas suscitadas pelo texto revelam a perspicácia de José Saramago que torna visíveis os mecanismos de opressão mais sutis, aqueles que contribuíram, provavelmente, para a longevidade da ditadura em Portugal. Além disso, o autor dá-nos chaves para quebrar essa lógica implacável e “atuar

9 Nesse aspeto, o conto faz eco a outras obras, por exemplo *O Ano de 1993*, em que aparece a questão da insurreição animal, uma crítica do domínio do homem sobre a natureza e, de forma mais geral, de uma visão antropocêntrica da realidade (Nogueira 2022: 85).

contra as circunstâncias que despojaram o ser humano da sua humanidade, que o mesmo é dizer subjetividade, desalienando-o, desobjectalizando-o, de modo a que homens formados pelas circunstâncias sejam homens na plena acepção do termo” (Braga Neves 1999: 125).

No conto aqui em apreço, animais, humanos e objetos encontram-se no mesmo plano. As hierarquias e categorias habituais são assim abaladas a fim de levar o leitor a considerar novamente os conhecimentos tidos por certos e a questionar os determinismos e as visões estabelecidas. Assim, a revolução empreendida pelo autor leva à libertação dos seres enjaulados na categoria de objetos, apelando à revolta dos mais dóceis e submissos. Trata-se de abrir caminho a uma revolução profunda da nossa maneira de encarar o mundo, questionando a verdadeira essência do ser humano, uma indagação que se torna fulcral no conjunto da obra saramaguiana.

3. A revolução na perspectiva e no olhar: da aprendizagem à subversão

O contexto da transição democrática em Portugal é subtilmente sugerido no conto “Cadeira” em que as hierarquias e, de forma geral, as categorias ontológicas aparentemente mais estáveis são reavaliadas. Portadora de possíveis inéditos, essa renovação também se manifesta, de forma revolucionária, na própria escrita, na maneira de representar os acontecimentos e na perspectiva adotada.

De facto, a evocação do acidente que debilita definitivamente o ditador António de Oliveira Salazar não tem nada de convencional. Ao descrevê-lo com uma irreverência cáustica, José Saramago desforra-se de décadas de opressão e censura. Embora historicamente atestado, o acidente fora, na época, minimizado devido às suas possíveis consequências e ao carácter trivial da queda de uma figura que personificou, durante décadas, o poder. José Saramago salienta o sigilo que envolveu esse episódio ao lembrar que o texto “toma como referência textual um texto ausente” uma vez que “até hoje [1978] não foi descrita a queda de Salazar, a queda da cadeira que fez cair Salazar” (Gómez Aguilera 2010: 289). No entanto, o autor desafia o silêncio narrando o tombo com todos os pormenores, exibindo o espetáculo patético de um idoso, vítima de acidente doméstico. Respeitando, ironicamente, o segredo de polichinelo, o narrador preserva o anonimato do “velho”, nunca nomeado. O que o não impede, contudo, de fazer trocadilhos que revelam claramente a identidade do sinistrado, referindo a sua terra natal: “Ai Santa Comba, não santa dos aflitos, santa padroeira sim daquele que sempre os afligiu. As filhas do Mondego a morte escura ainda por agora não choram” (Saramago 1998b: 25). A tonalidade trocista e a paródia dos versos de Camões patenteiam a irreverência com que o autor-narrador pretende contar o episódio até ali envolto num véu de secretismo devoto.

Além da factualidade da queda, o conto explora eficazmente o valor alegórico da situação que reenvia para a desagregação do regime ditatorial. Sugere-se assim que esse sistema anacrónico apodreceu por si, sem conspiração nem atentado sensacional, por já conter em si os vermes que o minaram por dentro. Por conseguinte, não se poderá culpar somente o inseto que roeu a cadeira, uma vez que, como explica o narrador, o homem tem sempre uma responsabilidade na sua própria morte (Saramago 1998b: 21). Logo, qualquer inquérito para designar um criminoso não passará de mera paranoia e levará o investigador a humilhar-se deparando-se com o pé caruncho da cadeira (Saramago 1998b: 17). Ainda assim, o leitor que se queira emocionar perante

uma cena com ação, suspense, trambolhões cômicos, complôs, choros, cenas perigosas, heróis e assassinos, poderá satisfazer as suas aspirações. Pois, o narrador usa um leque alargado de estratégias para transformar, com ironia e exagero, um banal incidente num espetáculo arrebatador.

José Saramago coloca o leitor na posição de um espetador que contempla o tombo do “velho”, usufruindo da posição confortável de um observador recostado numa poltrona, cúmplice do orquestrador do show: “Somos nós os senhores deste espectáculo” (Saramago 1998b: 24). O público assiste a uma sessão de cinema, um western cujo herói é o Anobium, na linha dos heróis protagonizados por Tom Mix ou Buck Jones. O filme torna-se rapidamente cômico quando o “velho” cai de pés para o ar, tão risível quanto Charlie Chaplin num dos seus gags. Ou não estaremos antes a assistir a uma competição de ginástica ou uma acrobacia circense? De qualquer modo, a queda sem testemunhas passa agora a ser exibida diante de um público disposto a assistir ao espetáculo.

José Saramago expõe assim a queda até ali escondida, gozando de toda a liberdade para contá-la à sua maneira, rejeitando qualquer registo compassivo: “Que é isto? Iremos nós apiedar-nos do inimigo vencido? É a morte uma desculpa, um perdão, uma esponja, uma lixívia para lavar crimes?” (Saramago 1998b: 33). Ninguém se pode apiedar do “velho” que por trás da aparência humana esconde algo monstruoso¹⁰ que o aparenta a criaturas demoníacas como Belzebu, Satanás, Asmodeu ou Legião (Saramago 1998b: 25). De qualquer modo, o ataque é plenamente assumido¹¹ sendo necessário desmistificar, quebrar a imagem de “monge ditador” habilidosamente construída durante a ditadura (Léonard 2020: 75). O autor sugere assim os aspetos escondidos, por serem reprováveis, do regime e da vida do ditador, quebrando a imagem sem falhas construída pela propaganda. Essa fachada ideal tornou-se aliás um autêntico teatro de sombras que acabou por iludir o próprio Salazar nos últimos anos de vida, como lembra o historiador Yves Léonard:

Très diminué, aphasique, il continue de recevoir quelques proches comme le cardinal Cerejeira, personne n'ayant osé lui annoncer qu'il n'est plus le président du Conseil. Théâtre d'ombres pirandellien où les personnages sont incapables de jouer une pièce où les uns et les autres peinent à concevoir leurs rôles respectifs, São Bento devient un palais fantomatique où distinguer le vrai du faux se révèle impossible, avec en son cœur « un somnambule perdu dans un songe désertique », comme l'écrit José Cardoso Pires en 1970 dans *Son excellence le Dinosauré*. (Léonard 2023: 25)

No fundo, o espetáculo que propõe José Saramago, embora grotesco, não é mais condenável do que a fraude que, durante décadas, contribuiu para perenizar a ditadura.

O espetador observa os pormenores da queda sob pontos de vista variados, por vezes em câmara lenta (“Caindo assim a cadeira, sem dúvida cai, mas o tempo de cair é todo o que quisermos”, Saramago 1998b: 18), outras vezes em *replay* (“Torne pois a cadeira à sua vertical e comece outra vez a cair”, “a dita cadeira começa pela terceira vez a cair”, Saramago 1998b: 19), ou valendo-se de numerosos *close-up*: “Aqui, mesmo em frente dele, lugar escolhido, podemos ver que tem o rosto comprido, o nariz adunco e afiado como um gancho que fosse também

10 O autor prossegue com a temática da exibição uma vez que as palavras “monstro” e “mostrar” partilham a mesma etimologia latina, o verbo *monstrare*.

11 Como explica Margarida Braga Neves, “a frieza dá lugar à demolidora ironia de um relato cuja morosidade assume foros de um sadismo que o narrador de modo nenhum enjeita” (Braga Neves 1999: 26).

navalha” (Saramago 1998b: 24). Ao recorrer à técnica cinematográfica, o autor intensifica a ideia de espetáculo ao mesmo tempo que vai arrastando, com deliberado prazer, o momento do tombo. Todavia, o que José Saramago descreve não será a *representação* do acidente, mais do que a própria queda? Não estará ele a fazer uma espécie de “écfrase fílmica”? O propósito do conto não será, na realidade, o próprio gozo da representação? A nosso ver, o texto deixa despontar um certo júbilo do autor que frui da liberdade de abordar um tema censurado de forma não convencional, teimando em repisar um assunto que durante a época da ditadura fora cautelosamente abafado.

Parece-nos óbvio o carácter metaficcional do texto que constantemente salienta as técnicas de representação nele usadas, insistindo na maneira de *mostrar* e na importância do posicionamento do olhar do narrador que congrega o do leitor. O ponto de vista tanto pode ser abrangente, dando ao leitor a possibilidade de contemplar, com certo cinismo, o panorama sereno de um agradável final de verão pela janela aberta, como pode focar-se nos mais ínfimos pormenores valendo-se de um olhar provido de uma lente de aumento. O leitor pode então aceder ao interior da madeira em que “forçadamente o Anobium desfaz na última galeria as derradeiras fibras” (Saramago 1998b: 23). Pode também medir o interstício em que não cabe “um simples fio de bicho-da-seda ou de aranha” (Saramago 1998b: 28) entre o canto do móvel e a cabeça do “velho”. O narrador faculta-lhe uma visão perfeita, a que nada pode escapar, talvez porque até ali muitos aspetos da realidade estiveram fora do seu alcance.

Os portugueses devem reaprender a olhar depois de décadas de uma cegueira imposta pelas autoridades que recorreram assiduamente à dissimulação e ao encobrimento (Saramago 1998b: 30). Para tal, o narrador leva-os a assistir a uma aula em que o professor descreve longamente a anatomia do cérebro garantindo que o ser humano tem a faculdade de ver: “E, enfim, concluindo, informamos que esta coisa aqui é o nervo óptico, questão da mais alta importância, pois com isto ninguém ousará dizer que não viu o que neste lugar se passou” (Saramago 1998b: 32). O restabelecimento da visão é fundamental uma vez que, até ali, era possível refutar os acontecimentos mais incómodos, não porque não tivessem existido, mas por não ter havido quem os mostrasse e quem os visse. Doravante, a queda tem testemunhas, ficando assim definitivamente resguardada do silêncio e da censura. O leitor presenciou o acidente e pode agora atestá-lo enquanto “testemunha ocular, que por isso diz eu vi” (Saramago 1998b: 24), e ninguém poderá afirmar o contrário, nem o próprio Salazar. A ficção vai assim preenchendo as lacunas da História segundo uma lógica que José Saramago explorará amplamente na sua obra, reivindicando a legitimidade da ficção em oferecer uma nova versão dos factos:

[...] se se está a dar uma nova versão dos factos, é porque se está a falar de factos de que temos conhecimento por uma certa versão deles. Evidentemente que aquilo que nos chega não são verdades absolutas, são versões dos acontecimentos, mais ou menos autoritárias, mais ou menos respaldadas pelo consenso social ou pelo consenso ideológico ou até por um poder ditatorial que dissesse “há que acreditar nisto, o que aconteceu foi isto e portanto vamos meter isto na cabeça”. (Reis 1998: 96)

Delineiam-se assim alguns princípios que guiarão os romances de José Saramago, especialmente os da primeira fase¹², como a função de resgate que permite à ficção fazer vir à tona aspetos omitidos pela história oficial. Outra característica notável é o questionamento da autoridade através da desconstrução das representações cristalizadas do nosso passado e da dessacralização de figuras históricas consagradas. De forma mais geral, podemos desde já observar uma tendência para o questionamento da historiografia tradicional e a propensão para abordagens mais inovadoras, como a Nova História, ou anunciadoras de correntes emergentes, como a micro-história. De facto, notamos desde já, em “Cadeira”, a vontade de complexificar e enriquecer a visão do passado ao debruçar-se sobre experiências individuais, do quotidiano, e detalhes anedóticos amiúde negligenciados pela historiografia tradicional. O texto responde muito concretamente ao que será um dos desafios da micro-história: observar “o que acontece se alterarmos a distância focal da lente e ampliarmos o objeto em observação”¹³ (Revel 1996: 10). Ora, essa mudança de escala é uma estratégia possível para elaborar uma versão diferente da história:

Ce que l'expérience d'un individu, d'un groupe, d'un espace permet de saisir, c'est une modulation particulière de l'histoire globale. Particulière et originale car ce que le point de vue micro-historique offre à l'observation, ce n'est pas une vision atténuée, ou partielle, ou mutilée des réalités macro-sociales : c'en est [...] une version différente. (Revel 1996: 26)

Outro aspeto precursor do conto é a ênfase dada ao olhar e ao ponto de vista que, como sabemos, desempenham um papel central na obra saramaguiana, atingindo o auge no romance *Ensaio sobre a Cegueira* (1995)¹⁴. Observar uma situação sob pontos de vista diferentes, descrever um acontecimento mudando de escala ou reparar em pormenores geralmente ignorados pode ajudar a revelar aspetos inesperados. O papel do escritor é provavelmente o de contribuir para um certo descentramento subversivo do olhar.

Para concluir sobre a questão da visão e do olhar, não podemos deixar de mencionar as numerosas referências cinematográficas e imagens estereotipadas evocadas no texto. Qualquer leitor visualiza sem dificuldade, por exemplo, a tradicional cena final dos westerns referida no conto:

Buck Jones vê o inimigo cair inexoravelmente para o chão, sob a grande e ofuscante luz do sol texano, enfia nos coldres os revólveres e tira o grande chapéu de abas largas para enxugar a testa e porque Mary se aproxima a correr, de vestido branco, agora que o perigo passou. (Saramago 1998b: 21)

12 No primeiro ciclo de produção romanesca o autor revisita o passado histórico (Arnaut 2008: 23). Nele podemos incluir romances como *Levantado do Chão* (1980), *Memorial do Convento* (1982), *O Ano da Morte de Ricardo Reis* (1984) ou *História do Cerco de Lisboa* (1989).

13 Tradução nossa.

14 Poderíamos multiplicar os exemplos de digressões, nos romances de José Saramago, sobre a questão do olhar. Deixemos aqui, contudo, um exemplo, extraído de *Manual de Pintura e Caligrafia*, sobre a relação complexa entre o olhar e a realidade observável: “Há uma relação pacífica entre o olho e a pele que o olho vê: quem sabe se a cegueira não seria preferível à visão agudíssima do falcão instalada em órbitas humanas? Para os olhos da águia, como é a pele de Julieta?” (Saramago 1998a: 62).

A convocação regular da memória visual do leitor, além de realçar o papel fulcral da visão, participa na dimensão satírica do conto. A intensão é claramente de zombar e ridicularizar o ditador e a situação, tirando-lhes qualquer forma de gravidade, ao criar associações insólitas, grotescas, à semelhança da combinação caruncho/cowboy.

No conto, as estratégias para mostrar e dar a ver são múltiplas e variadas. Claramente, o autor recorre a uma lógica do excesso e do exagero: saturação do texto com imagens desconjuntas, ampliação da visão até ao absurdo, caricatura e dessacralização de imagens até ali intocáveis. Esse frenesim, na realidade totalmente controlado, é a resposta de José Saramago a décadas de refreamento num contexto opressivo. O autor assume totalmente a subjetividade, símbolo de um poder e de uma liberdade reconquistadas, não prescindindo de nenhuma estratégia para chegar aos seus fins, uma vez que “a relação do narrador com os eventos não só não se compadece com a neutralidade como o leva a manipular o espectáculo que se desenrola à sua (nossa) frente da forma mais adequada ao intuito justiceiro que o impele” (Braga Neves 1999: 126). As ruturas acarretadas pelo 25 de Abril manifestam-se de forma concreta no texto, permitindo não só um ajuste de contas com o governo autoritário que vingou em Portugal durante quase meio século, como também uma revolução na própria escrita assente numa maneira de contar e representar assumidamente subversiva.

4. Conclusão

O texto “Cadeira” inscreve-se num conjunto de obras que, além de ilustrarem a rutura que intervém, no pós-25 de Abril, na carreira de José Saramago, evocam a transição da ditadura para a democracia, chamando a atenção para esse momento-chave da história do país. A nosso ver, o conto é notável por constituir uma amostra das tendências e características dos romances que se lhe seguirão e por estabelecer alguns dos princípios que dali em diante guiarão o autor.

A cadeira caída não só representa o fim anunciado do regime salazarista, como também o derrube das convenções, das imagens consagradas, de uma certa visão do mundo e de uma escrita até então reprimida. A revolução está na rua, mas está também no texto, com um autor que pretende falar do que quiser, como quiser e que, ao reconquistar a liberdade de expressão, substitui o silêncio pelo tumulto e o comedimento pelo excesso. Ostentando a sua emancipação, o escritor assume plenamente a postura subversiva, se não mesmo inconveniente.

José Saramago incentiva o leitor a reconsiderar a sua maneira de encarar o mundo, questionando os conhecimentos aparentemente mais óbvios e as representações mais consensuais. Ao descortinar o que até então estava escondido e ao apresentar as coisas sob ângulos diferentes, numa perspectiva por vezes desconcertante, José Saramago empreende também uma reaprendizagem da visão. No conto, a subversão reside principalmente nessa capacidade de ver, adotando uma perspectiva não convencional e desprovida de constrangimentos. Contudo, esse olhar lúcido requer uma aprendizagem uma vez que durante décadas, sob a ditadura, os indivíduos não só foram silenciados, mas sobretudo ensinados a não ver, a ater-se à superfície das coisas e às aparências, habituando os olhos a permanecerem insensíveis a qualquer realidade emancipadora. Essa passividade acaba por levar o indivíduo a adquirir um estatuto de objeto, porém, para “nunca mais sermos postos no lugar das coisas” (parafraseando a epígrafe deste nosso texto),

é imperativo reconquistar uma visão ativa e crítica. Essa luta contra as formas de cegueira é certamente um dos empenhos de José Saramago na sua obra e um desafio da sociedade depois da transição democrática.

Referências bibliográficas

- Arnaut, A.P. (2008). *José Saramago*. Lisboa: Edições 70.
- Braga Neves, M. (1999). “Nexos, temas e obsessões” na ficção breve de José Saramago. *Colóquio/Letras*, 151–152, 117–141.
- Cerdeira, T.C. (2023). José Saramago. La survivance de l’utopie : du « soleil de justice » à l’intermittence des lucioles. *Reflexos* [en ligne], 7, <http://interfas.univ-tlse2.fr/reflexos/1568> (consulté le 19/08/2024).
- Chevalier, J.; & Gheerbrant, A. (1982). *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes formes, figures, couleurs, nombres*. Paris: Robert Laffont/Jupiter.
- Gil, F. (2009). CATÉGORIES. *Encyclopædia Universalis*. <https://www-universalis-edu-com.ezproxy.u-bordeaux-montaigne.fr/encyclopedia/categories/> (consulté le 10/07/2024)
- Gomes Ferreira, A. (2001). *Dicionário Latim-Português*. Porto: Porto Editora (2ª ed.).
- Gómez Aguilera, F. (2010). *José Saramago nas suas palavras*. Lisboa: Caminho.
- Léonard, Y. (2020). *Salazarisme & fascisme*. Paris: Chandeigne.
- . (2023). *Sous les œillets la révolution. Le 25 avril 1974 au Portugal*. Paris : Chandeigne.
- Malhadas, D.; Dezotti, M. C.; & Neves, M. H. (2022). *Dicionário Grego Português – DGP*. Cotia, SP: Ateliê Editorial (2ª ed.).
- Nogueira, C. (2022). *José Saramago: a literatura e o mal*. Lisboa: Tinta da China.
- Oliveira Martins, J. C. de (2023). *Os Apontamentos de José Saramago: crónica de intervenção político-social para memória dos dias. José Saramago: a lucidez da escrita*, 197–220.
- Pais, F. (2018). Le retour des objets, quasi objets et super-objets. Conférence de Filipe Pais le 20 mars 2018, Paris, Fondation Calouste Gulbenkian – Délégation en France. https://www.academia.edu/40197907/Le_retour_des_objets_quasi_objets_et_super_objets (consulté le 02/07/2024)
- Reis, C. (1998). *Diálogos com José Saramago*. Lisboa: Caminho.
- Revel, J. (1996). *Jeux d’échelles. La micro-analyse à l’expérience*. Paris: Gallimard/Le Seuil.
- Saramago, J. (1998a). *Manual de Pintura e Caligrafia*. Lisboa: Caminho (5ª ed.).
- . (1998b). *Objecto Quase*. Lisboa: Caminho (4ª ed.).
- . (1998c). *O Ano da Morte de Ricardo Reis*. Lisboa: Caminho (14ª ed.).
- Serres, M. (1982). *Genèse*. Paris : Grasset.



This work can be used in accordance with the Creative Commons BY-SA 4.0 International license terms and conditions (<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/legalcode>). This does not apply to works or elements (such as images or photographs) that are used in the work under a contractual license or exception or limitation to relevant rights.