

# O FANTÁSTICO REFORMULADO EM “COISAS” E “EMBARGO”, DE JOSÉ SARAMAGO

**Tania Mara Antonietti Lopes\***

**Resumo:** Os contos “Coisas” e “Embargo”, presentes em *Objecto quase* (1978), caracterizam-se por uma inversão de valores entre seres humanos e objetos. Em ambos, os objetos extrapolam seu sentido convencional, o que nos permite adentrar a esfera do insólito ficcional. Parece-nos significativo que nessas narrativas, ao relacionar-se com a realidade, a estruturação dos elementos representativos do fantástico reconduz a realidade a um mundo alternativo, cuja criação depende dos elementos ficcionais e do leitor. A partir da releitura do fantástico pretendemos investigar seus modos de enredamento e como essa forma é potencialmente significativa para a reflexão crítica sobre o nosso mundo representado.

**Palavras-chave:** Fantástico. Embargo. Coisas.

## SOBRE A ABORDAGEM TEÓRICA: CONSIDERAÇÕES SOBRE O FANTÁSTICO

A partir de reflexões proporcionadas por trabalhos anteriores e extensos associados à produção estética de José Saramago, sobretudo no que diz respeito à presença de gêneros literários<sup>1</sup> que se estabelecem

\* Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (Unesp) – Araraquara – SP – Brasil. E-mail: tantonieltiopes@gmail.com

<sup>1</sup> Embora o conceito de gênero ocupe um lugar relevante nas discussões literárias, não é nosso objetivo abordar esse assunto com profundidade neste trabalho. Entretanto, consideramos pertinente esclarecer que o que tratamos como gênero são a literatura fantástica e o maravilhoso. A designação de gênero para o realismo mágico nos parece abusiva, uma vez que entre os teóricos não parece haver consenso sobre isso. Reis e Lopes (2007, p. 187), ao definirem o gênero narrativo, situam-no “no contexto das relações entre *modos* e *gêneros*: de acordo com uma concepção que vem de Goethe (que falava em *formas naturais* e *espécies literárias*), a moderna teoria literária tem postulado a distinção entre categorias abstratas, universais literários desprovidos de vínculos históricos rígidos (*os modos*: lírica, narrativa e drama) e categorias historicamente situadas e apreendidas por via empírica (*os gêneros*: romance, conto, tragédia, canção etc.) [...]”. Massaud Moisés (2004, p. 250), por sua vez, em seu *Dicionário de termos literários*, após uma longa explanação sobre a historicidade do conceito de gênero, conclui “pela existência de apenas dois gêneros, e não três: a POESIA (correspondente à lírica e à épica da tripartição convencional) e a PROSA – entendidas não na sua aparência formal, mas no modo como divisam a realidade, segundo a qual a poesia seria a expressão do ‘eu’ e a prosa, do ‘não-eu’. A poesia, por sua vez, apresenta duas espécies – o lírico e o épico – e uma série de formas – o soneto, a ode, a balada, a canção etc. A prosa não se fragmenta em espécies, mas apresenta três formas: o conto, a novela e o romance”. Assim, o romance, por exemplo, é um gênero, para Reis e Lopes, e uma forma, para Moisés. Como nenhum dos autores problematizou a existência do realismo mágico, continuaremos a tratá-lo como uma categoria literária.

a partir do que chamamos de formas do insólito<sup>2</sup> na composição de suas narrativas, parece-nos razoável e mesmo necessário apresentar um estudo que ofereça uma discussão acerca das configurações de tais formas (fantástico, maravilhoso, realismo mágico), cujos traços permeiam de maneira preponderante a obra ficcional de José Saramago.

Levando em conta que há uma tradição ampla e consolidada em relação às estruturas narrativas do fantástico e do maravilhoso, assim como abordagens teóricas de relativa consistência sobre o realismo mágico – problematizadas de forma significativa pela crítica especializada –, torna-se necessária uma sistematização teórica que permita a problematização dessas formas do insólito, como as temos tratado em nossas análises, na abordagem que oferecemos nesse momento para justificar a respectiva eleição do fantástico como gênero reformulado em “Embargo” e “Coisas”.

Tanto o realismo mágico quanto o fantástico – este sob uma nova perspectiva –, de forma predominante ou apenas sob alguns traços, manifestam-se amplamente na maior parte da ficção do autor português. O que nos chama a atenção é a maneira como o insólito – a partir do fantástico ou do realismo mágico – se estabelece nos contos e posteriormente se estende aos romances, uma vez que, no caso do fantástico, não se trata do gênero tradicional, aquele realizado por Hoffman ou Poe, mas daquele que nos remete ao precursor de um fantástico contemporâneo, ou seja, a Franz Kafka (1883-1924), seguido de Jorge Luis Borges (1899-1986) e Júlio Cortázar (1914-1984); enquanto o realismo mágico encontra suas raízes no maravilhoso.

A literatura fantástica nasceu com a literatura gótica, cujo surgimento se situa na Inglaterra do século XVIII e tem como representante o romance *O Castelo de Otranto* (1764), de Horace Walpole (1717-1797). Nesse contexto, as narrativas se apresentavam com um estilo frasal pesado, e todo um arsenal de efeitos tétricos contribuiu para criar uma atmosfera de horror. Os cenários eram constituídos por castelos e igrejas de arquitetura gótica e o enredo se desenvolvia a partir de uma técnica de suspense contínuo. O aspecto básico e caracterizador para definir esse tipo de narrativa são, sem dúvida, elementos que se associam ao insólito. Segundo Filipe Furtado (1980, p. 20),

*[...] o conjunto de manifestações assim designadas inclui não apenas qualquer tipo de fenômenos ditos sobrenaturais na acepção mais corrente desse termo [...], mas também todos os que, seguindo embora os princípios ordenadores do mundo real, são considerados inexplicáveis e alheios a ele apenas devido a erros de percepção e desconhecimento desses princípios por parte de quem porventura os testemunhe.*

Notemos que o insólito nem sempre cria a ambivalência necessária para que se estabeleça o fantástico, mas é a invasão do inexplicável no mundo concreto operada pelo sobrenatural, abalando nossa compreensão baseada na experiência humana, uma das características do gênero, no qual o sobrenatural coloca em cheque a existência do mundo real e das leis naturais que o organizam.

2 Nesse momento, atribuímos a designação de *formas do insólito* aos tipos de narrativas que se associam à literatura fantástica, ao gênero maravilhoso e ao realismo mágico (categoria estética que temos estudado nos últimos anos). Nossas análises se debruçam sobre narrativas que se filiam a esses modos por constituírem, em sua estrutura, acontecimentos que não são habituais do ponto de vista racional. Sob nossa perspectiva, o incomum, o extraordinário, o estranho, o anormal, são elementos que podem ser tratados como insólitos, daí a escolha pela designação que propomos.

Segundo Vax (1965), os domínios vizinhos do fantástico são o maravilhoso, as superstições populares, o horrível e o macabro, a literatura policial, o trágico, a utopia, a alegoria e a fábula, o humor, o ocultismo, a psiquiatria e a psicanálise e a metafísica. A lista de motivos é representada pelo lobisomem, vampiro, partes separadas do corpo humano (podem se separar e adquirir vida própria), desdobramentos da personalidade, jogos do visível, alterações da casualidade, do espaço e do tempo e a regressão.

Há dois aspectos relevantes na classificação dos motivos: 1. a enumeração dos motivos baseada em diferentes concepções e 2. a formação de um rascunho do mundo fantástico. Alguns motivos são essencialmente fantásticos, por exemplo, o vampiro. O gato, por sua vez, é considerado um tema acidental, pois pode ou não causar horror, dependendo da contextualização. Um mesmo motivo pode ser colocado em várias classes diferentes, pois um motivo nada mais é do que um “fundo”, algo por meio do qual o fantástico se desenvolve. Podemos explicar essa afirmação com o exemplo do fantasma, que é um motivo indeterminado por si próprio e fantástico em contextos determinados.

Conforme a abordagem de Vax (1965), o fantástico se refere à forma, enquanto seus motivos são a matéria, indeterminados no início da narrativa e determinados no fim dela. Colocam-se no centro da narrativa e se desenvolvem por meio dos temas. Vários temas podem ter origem em um único motivo e um único tema se expande em diversos motivos. Os esquemas narrativos, no entanto, podem ser representados pelas repetições, fundadas no elegiaco, no cômico e no trágico. O universo fantástico nasce e se desenvolve no interior da obra, o que nos leva a depreender daí que depende da linguagem, como afirmará Tzvetan Todorov, em *Introdução à Literatura Fantástica* (2003).

Nesse trabalho, Todorov (2003) nos oferece um estudo sistematizado sobre a composição do fantástico como gênero. Exceto por algumas concepções que carecem de consistência e exigem discussão crítica, a perspectiva de Todorov (2003) nos parece digna de atenção, uma vez que proporciona a problematização do gênero.

A discussão sobre as condições necessárias para que o fantástico exista como gênero se apresenta interessante atrelado à ideia de que a ficção e a literalização funcionam como elementos essenciais nesse sentido. Ou seja, o fantástico se liga à ficção e ao sentido literal para se constituir como um gênero; é necessário que haja relações necessárias e não arbitrárias entre as partes de um texto, para que ele funcione estruturalmente.

Colocando à parte a ideia defendida por Todorov (2003) de que o fantástico se caracteriza pela percepção ambígua do leitor, os traços aos quais o autor recorre para enfatizar as suas teorias são pertinentes no que diz respeito à razão estrutural do gênero. Nesse aspecto, a realização da unidade estrutural dependerá de três propriedades, sendo elas o enunciado, a enunciação e o aspecto sintático. Constituindo o discurso fantástico, ao abordarmos as três propriedades, devemos nos atentar para o emprego específico do discurso figurado, ao qual se ligam as figuras retóricas com a função de se tornarem literal e pelas quais o leitor é condicionado.

A modalização, que introduz a expressão figurada, e a utilização do pretérito são procedimentos presentes em quase todos os escritores do fantástico, cons-

tituindo-se, portanto, como “marcas” do gênero. No fantástico tradicional<sup>3</sup>, predomina a presença do narrador-personagem e, a partir da discussão acerca do jogo duplo que proporciona esse tipo de enunciação, Todorov (2003, p. 91) retorna a uma de suas premissas, que concerne ao estatuto do discurso literário, ou seja, à questão que engloba o problema da confusão entre verdade e representação, afirmando que “*toda a literatura escapa à categoria do verdadeiro e do falso*”, e, nesse caso, o narrador-personagem é responsável por um duplo jogo entre discurso do narrador e discurso da personagem.

É nesse ponto que Todorov (2003) nos apresenta uma concepção inconsistente e equivocada sobre o papel do leitor para definição do fantástico. Talvez aqui haja uma incoerência por parte desse crítico. Tentemos, então, esclarecer nosso ponto de vista. Se o fantástico, para se estabelecer como um gênero, exige a dúvida, não dependerá do leitor para que isso aconteça. Essa condição dependerá exclusivamente do narrador, e é por esse motivo que o “narrador-representado”, que preferimos tratar como narrador-personagem, ou homodiegético, será necessário. Esse tipo de narrador, e o próprio Todorov (2003) conclui, é eficaz no que se refere à aproximação com o leitor. É na relação de cumplicidade entre ambos que nasce o dilema essencial para a consolidação do gênero: acreditar ou não? Assim, torna-se evidente para nós que, somando-se às propriedades propostas pelo teórico, o narrador-personagem é o elemento caracterizador do fantástico tradicional, uma vez que, sem se obrigar a aceitar o sobrenatural, essa instância narrativa autêntica o que é narrado.

Em relação ao aspecto sintático da estrutura, Todorov (2003) se apoia à construção da atmosfera que cria o efeito do fantástico, ou seja, aos elementos que, em seu conjunto, serão responsáveis por criar a expectativa no leitor, consolidada com a irrupção do sobrenatural. Desse modo, se considerarmos as propriedades propostas por Todorov (2003), modificando, contudo, o ponto de vista sobre o papel do leitor na definição da narrativa fantástica, temos que concordar que uma segunda leitura de um conto do gênero, tendo em mente os procedimentos oferecidos, transforma-se em uma metaleitura, fato que nos convence da importância do trabalho de Todorov (2003) acerca desse assunto.

Em “*L’expérience imaginaire des limites de la raison*”, Irène Bessière (1974) apresenta uma definição do fantástico baseada na contradição entre o natural e o sobrenatural. Procura-se mostrar que o uso da imaginação do autor capta a sensibilidade do leitor. Para Bessière (1974), os elementos sobrenaturais não têm um motivo dentro do mundo normal. Os eventos enigmáticos se relacionam ao fantástico, e este é representado pela sobreposição de probabilidades, construindo a própria narrativa fantástica. Ou seja, o discurso fantástico tem um duplo artifício: o inverossímil contraposto ao real. Assim, a temática fantástica sugere a ilusão de modo convincente sob a aparência real e irreal. Enquanto o sobrenatural acrescenta ao real um efeito inconsistente, o real comanda a organização da narrativa fantástica. A base para tal narrativa é representada pela contradição recíproca entre racional e irracional. Desse modo, Bessière (1974) questiona Todorov (2003) ao afirmar que a narrativa fantástica deve recusar a hesitação, uma vez que reduz o fantástico ao estranhamento. O que se deve

3 Consideramos fantástico tradicional as narrativas que trazem os traços apontados por Todorov (2003) e que se repetem na crítica especializada e estão presentes sobretudo nos autores do século XIX. A partir do século XX, Franz Kafka (1883-1924) será o precursor de uma nova forma de conceber o sobrenatural, dando origem ao que podemos chamar de fantástico contemporâneo.

considerar, de fato, é o jogo do real e do imaginário, a dualidade natural-sobrenatural, a razão *versus* a ilusão.

Ao refletirmos sobre a discussão de Bessière (1974), percebemos que o fantástico resulta da contradição e da recusa mútua e implícita entre o natural e o sobrenatural. A ordem racional entra em confronto com a ordem sobrenatural, instalando a incerteza. O elemento sobrenatural, por sua vez, desracionaliza a realidade, mas participa, ao mesmo tempo, do mundo real. O racional e o irracional, o real e o irreal coexistem no interior da narrativa fantástica de forma a provocar a ambiguidade e remodelar o sistema cultural ao qual pertencem. Assim, o texto fantástico provoca incerteza e alia proposições contraditórias nos limites extremos da razão. Associadas à nova forma de conceber o gênero, estão as relações que se estabelecem ao longo do tempo entre literatura e a noção de realidade.

### NOVAS PERSPECTIVAS DO FANTÁSTICO: “COISAS” E “EMBARGO”

De acordo com José Saramago, *Objecto quase* (1978) trata da justaposição mecânica de textos escritos ao sabor das circunstâncias. Segundo o próprio autor, no contexto de 1978, era necessário que o livro refletisse a realidade de um país onde o fascismo não desaparecera, mas persistia sob outra máscara e “o *Objecto* quer lançar alguma luz sobre os diferentes avatares e metamorfoses da besta” (SARAMAGO, 2010, p. 271).

Em sua projeção para o mundo do leitor, o discurso fantástico<sup>4</sup> se relaciona intertextualmente com o discurso que é a realidade. Dessa perspectiva, os contos de *Objecto quase* (1978) obedecem a um critério que nos permite estudá-los a partir do fantástico considerando o contexto da produção saramaguiana, observando, a partir daí, o índice de absorção (de Saramago) de tendências estético-literárias afinadas com o “experimentalismo” na produção em prosa na época contemporânea.

Em “Coisas”, num ambiente onde se sobreleva o caos da tecnologia, os indivíduos são identificados por letras, seguindo uma hierarquização que os massifica numa atmosfera de absurdos. Tal atmosfera se repete em “Embargo”, em que se apresenta o relato sobre um homem literalmente preso ao seu automóvel que, conduzido por ele, é impelido a fazer-lhe as “vontades”. Em ambos os contos, os objetos assumem posições estranhas, adquirindo vida e extrapolando seu sentido convencional, o que nos permite adentrar a esfera do absurdo kafkiano.

A narração de “Embargo” se refere à retenção provisória do petróleo efetuada pelos países petrolíferos em 1973. Por alguns anos, na década de 1970, a crise colocou em cheque o modelo de desenvolvimento econômico e social dos países europeus do Ocidente, processo no qual Portugal foi um dos países mais atingidos. É a partir desse ambiente organizador de uma atmosfera incerta que as ações da narrativa são descritas.

Na primeira linha do conto entrevemos por que vias o leitor mais atento é conduzido – “Acordou com a sensação aguda de um sonho degolado e viu diante de si a chapa cinzenta e gelada da vidraça [...]” (SARAMAGO, 1994, p. 33) –, uma vez que remete à primeira frase da novela de Franz Kafka (2001, p. 11), *A Metamorfose* (1915): “Numa manhã, ao despertar de sonhos inquietantes, Gregor

4 Referimo-nos ao fantástico contemporâneo. Daqui em diante, seguindo o exemplo de David Roas (2014), toda vez que nos referirmos ao fantástico do século XIX, utilizaremos o termo fantástico tradicional.

Samsa deu por si na cama transformado num gigantesco inseto”. Eis que logo de início a narrativa acusa índices de que seguirá a vertente fantástica.

O que se pode inferir, na relação entre o fantástico e a realidade, é que de uma perspectiva atual, a releitura do gênero evidencia as relações problemáticas que se estabelecem entre linguagem e realidade, excedendo a linguagem para transcender a realidade admitida. Mas recordando que a linguagem não pode renunciar a realidade, o leitor necessita do real para compreender o que se expressa no texto, ou seja, um referente objetivo é preciso. Isso reforça a importância da leitura referencial de todo o texto que propõe fantástico.

Assim, na cena que introduz “Embargo”, as primeiras descrições denunciam a construção de uma atmosfera sombria e inquietante, que através das articulações do narrador, podem desestabilizar o leitor. O protagonista é apresentado desde o despertar, no cumprimento de sua rotina: “Disse à mulher que não se levantasse, que aproveitasse um pouco mais da manhã, e escorregou para o *ar frio*, para a *humidade indefinível das paredes, dos puxadores das portas, das toalhas da casa de banho*” (SARAMAGO, 1994, p. 33-34, grifo nosso). Como vemos, os elementos descritivos competem para a sensação indefinida própria de uma narrativa que caminha para o insólito, que se expressa na preocupação, por parte do narrador, em destacar a rotina das personagens, como se confirma no seguinte trecho: “Fumou o primeiro cigarro enquanto se barbeava e o segundo com o café, que entretanto aquecera. *Tossiu como todas as manhãs*” (SARAMAGO, 1994, p. 34, grifo nosso).

Veremos que na reformulação do modelo, o procedimento fantástico partirá de uma situação que deveria ser natural, mas que concorre para a sua sobrenaturalização de forma gradual, desenvolvendo-se num crescendo a partir da saída do protagonista para o trabalho. A percepção de uma mudança se verifica quando a personagem nota no prédio um silêncio maior que o de costume e repara “que o *nevoeiro era assim como uma campânula* que abafava os sons e os transformava, dissolvendo-os, fazendo deles o que fazia com as imagens. [...] *Na berma do passeio, um grande rato morto*” (SARAMAGO, 1994, p. 34, grifo nosso).

A figura do rato é significativa e, numa segunda leitura, associa-se à construção da personagem no que diz respeito às suas ações e atitudes daqui para a frente. Trata-se de um dos índices que antecipam a iminência de algo que causa inquietação. E para que se figure o insólito integrando a realidade representada, o narrador deverá expor o inusitado de forma convincente, efetuando, dessa forma, na construção do enredo, o que identificamos como uma técnica de estranhamento.

Consideramos que o mundo representado no fantástico contemporâneo é o nosso mundo, e tudo aquilo que presente nesse mundo não condiz com as leis que o regem significa uma transgressão. É a transgressão das leis que organizam o mundo representado que caracteriza o fantástico atual, cuja preocupação não é demonstrar o fato extraordinário, mas supor a possível anormalidade do real e impressionar o leitor com a comprovação de que o mundo não funciona exatamente como o esperado. Desse modo, o conflito estabelecido pelo extraordinário se comprova na relação do protagonista com o seu automóvel. A partir desse ponto, o relato deixa transparecer a relação do homem com o carro por meio de impressões que reforçam o estranhamento.

Na específica manhã em que a personagem sai para o trabalho, o automóvel está coberto de gotículas e os vidros tapados de umidade. “Se não fosse o frio tanto, poderia dizer-se que *transpirava como um corpo vivo*”. Inicia-se aqui um

tipo de zoomorfização – “Com os vidros embaciados, era uma caverna translúcida afundada sob um dilúvio de água [...]. Ligou a ignição, e no mesmo instante o motor roncou alto, com um arfar profundo e impaciente. Sorriu, satisfeito da surpresa. O dia começava bem” (SARAMAGO, 1994, p. 34, grifo nosso) –, e a superação das expectativas do condutor desse automóvel ludibriam as expectativas do leitor.

Assim, há uma intensificação da ideia de que o carro adquire vida ao raspar “o asfalto como um animal de cascos, triturando o lixo espalhado”, repentinamente alcançando uma velocidade “de suicídio”, o que deixa o motorista perplexo:

[...] *Que seria isto? Retirou o pé do acelerador, inquieto. Por pouco diria que lhe teriam trocado o motor por outro muito mais potente. Pisou à cautela o acelerador e dominou o carro. Nada de importância. Às vezes não se controla bem o balanço do pé. Basta que o tacão do sapato não assente no lugar habitual para que se altere o movimento e a pressão. É simples* (SARAMAGO, 1994, p. 35).

Observamos ainda algumas nuances na focalização que fortalecem a imprecisão de uma atmosfera que caminha para o absurdo, uma vez que a voz do narrador e o pensamento da personagem se misturam. Ao perceber que algo incomum está acontecendo, o condutor do carro, a princípio, procura justificativas para o que não pode ser explicado pela razão, mas que, diante de cada constatação, é impossível negar. Na configuração dessa personagem, que se revelará obcecada por manter o depósito de gasolina sempre cheio devido à exagerada preocupação com a falta de combustível, notaremos que o pânico será estabelecido conforme a ocorrência de filas intermináveis nos postos de abastecimento e a constatação de que o veículo adquire vontade própria.

Assim como a preocupação com o combustível, o gesto de olhar o relógio, a paranoia, a intensificação do estado de angústia decorrente da incompreensão que assola a personagem e as notícias de jornal prenunciando tempos ruins preparam gradualmente o leitor para a primeira irrupção do extraordinário: “De repente, o carro deu uma guinada e descaiu para a rua à direita, até parar numa fila de automóveis mais pequena do que a primeira. O que fora aquilo? Tinha o depósito cheio, sim, praticamente cheio, porque diabo de lembrança” (SARAMAGO, 1994, p. 35).

Conforme se atesta o absurdo, iniciam-se os questionamentos do protagonista e entendemos que, embora não admita a presença do irracional em sua realidade, ele percebe que o automóvel toma iniciativas: “Manejou a alavanca das velocidades para meter a marcha atrás, *mas a caixa não lhe obedeceu*. Tentou forçar, *mas as engrenagens pareciam bloqueadas. Que disparate. Agora avaria*” (SARAMAGO, 1994, p. 35, grifo nosso). Se num primeiro momento, quando o leitor tem a comprovação de que o carro se comporta independentemente de seu condutor, este atribui a si uma dificuldade de incompreensão do que não é explicável mas é um fato, a segunda irrupção do sobrenatural, apesar das tentativas de racionalização, levará a personagem, gradativamente, à total destruição.

Perceberemos que há uma simbiose entre máquina e condutor: “[...] O cinto estava pendurado ao lado [...]. Podia mexer livremente os braços e as pernas [...] olhar para trás, debruçar-se um pouco para a direita [...], *mas as costas aderiam ao encosto do banco*” (SARAMAGO, 1994, p. 39, grifo nosso). No contexto de “Embargo”, é significativo o amálgama entre homem e máquina, uma vez que, “[...] convertido em ‘servidor’, este [‘homem-automóvel’] se transformará numa espécie contemporânea, e sempre pela via da negação, de um produto híbrido [...] –

algo assim como um substituto vulgarizado e ridicularizado de um mitológico centauro” (COSTA, 1997, p. 330).

Com a sua vontade sujeita a uma mais poderosa, o protagonista de “Embargo” experimenta situações humilhantes em sua nova existência, como o fato de urinar-se, assim como o comportamento de sua esposa, cuja incompreensão das atitudes do marido a faz tratá-lo como insano. O motorista, degradado, é submetido à terrível sensação carnalizadora de ser “objetualizado”.

Curiosamente, ao final do conto, o homem é levado pelo automóvel para o meio de um campo aberto, de modo a se afastar da cidade, num movimento que, metaforicamente, indica a volta à natureza e o distanciamento da civilização mecanizada. Mas essa volta ao natural não significa que a personagem retornará à humanidade, pois em vez de uma libertação para a vida – e aqui a nossa leitura exclui a possibilidade de apenas uma exaustão do condutor, ao tombar de seu carro –, a separação entre o homem e o carro nos parece uma libertação para a morte, como verificamos na última cena:

*A testa cobriu-se-lhe de suor frio. Uma náusea agarrou nele e sacudiu-o dos pés à cabeça, um véu cobriu-lhe por três vezes os olhos. Às apalpadelas, abriu a porta para se libertar da sufocação que aí vinha, e nesse movimento, porque fosse morrer ou porque o motor morrera, o corpo pendeu para o lado esquerdo e escorregou do carro. Escorregou um pouco mais, e ficou deitado sobre as pedras. A chuva recomeçara a cair (SARAMAGO, 1994, p. 45).*

Desse modo, o conto se constrói na inversão entre sujeito e objeto, a partir da relação de subserviência do homem frente à máquina, que José Saramago expressa a partir de uma ficção pautada no fantástico contemporâneo. Nesse caso, nos remetemos aos elementos contraditórios – lógico e absurdo; racional e irracional – que coexistem “pacificamente” na ficção kafkiana (SARTRE, 2005), e a partir daí nos deparamos com a possibilidade de leitura do mundo a partir do texto.

Podemos afirmar que “Embargo” consiste numa narrativa que se propõe como uma estrutura semelhante ao fantástico tradicional no sentido de apresentar um movimento progressivo para a constatação do extraordinário, uma vez que a linguagem oferece tal constatação por meio da repetição de comportamentos obsessivos do protagonista, que desembocam para o evento insólito, também antecedido por índices associados ao comportamento do automóvel. No entanto, ao deparar-se com esse conto, “[...] a inquietude que o leitor experimenta nasce da relação inevitável que estabelece entre a história narrada e seu próprio mundo, entre um fato ficcional e sua própria realidade” (ROAS, 2014, p. 110), afastando-se (o conto), do antigo modelo.

Esse tipo de estrutura não se verifica em “Coisas”, conto cuja natureza do protagonista se aproxima de forma evidente das personagens vazias de Kafka, submetidas a um poder que lhes escapa e ao qual não se contrapõem. Nessa narrativa, o protagonista é um burocrata de meia-idade, solteiro e sistemático, no qual se pode notar submissão e fragilidade. Vive num apartamento pequeno e sua maior ambição é poder atapetá-lo. Essa personagem, respondendo ao modelo kafkiano, submete-se a todas as imposições absurdas e arbitrarias da sociedade em que os cidadãos, designados de “utentes” (consumidores de produtos), têm uma inicial em vermelho marcada em sua mão – estabelecendo uma hierarquia que segue ordem alfabética – para indicar “precedência” e, conseqüentemente, seu grau de privilégio nessa sociedade asfíxica.



Confirmando a construção dos relatos kafkianos, a narração é conduzida de forma neutra, isto é, o narrador descreve a manifestação do fantástico a partir dos fenômenos insólitos que ocorrem na cidade – o tempo e o espaço são indefinidos, assim como as personagens são designadas por suas funções, e não por nomes próprios – e configuram a trama do conto. Objetos, utensílios, máquinas e instalações – “oumis” –, em sua rebelião, decidem simultaneamente abandonar a natureza de objetos para retornarem à forma e identidade humanas. Reparemos que a fonética de “oumis” assemelha-se a de “homens”, o que demonstra, mais uma vez, uma inversão de papéis entre homem e objeto.

Quando os “oumis” adquirem comportamentos humanos, os eventos respectivos a essa situação intensificam a atmosfera inquietante pela opressão que se segue sobre a sociedade controlada. Na abertura do conto, presenciamos a primeira manifestação que desencadeará os eventos que reforçam a composição do ambiente absurdo:

*A porta, alta e pesada, ao fechar-se, raspou as costas da mão direita do funcionário e deixou um arranhão fundo, vermelho, quase sem sangrar. A pele ficara dilacerada [...]. Enquanto desinfetava o ferimento, o enfermeiro, informado das circunstâncias do acidente, disse que era o terceiro caso nesse dia. Causado pela mesma porta (SARAMAGO, 1994, p. 67).*

Notaremos no texto o recurso às abreviaturas dos nomes das instituições, como “sre” (“serviço de reposições especiais” – onde trabalha o protagonista), “g” (“governo”), “sm” (“serviço médico”). Parece-nos que esse procedimento potencializa “na leitura a sensação de um universo alienado e alienante, no qual as palavras perderam, por um excesso de burocratismo, o seu sentido referencial” (COSTA, 1997, p. 335).

As indicações sucintas de uma vacilação afogam-se no movimento geral do relato, no que o mais surpreendente é a falta de surpresa ante o inaudito: “Sempre houvera incidentes deste gênero, não muito graves, apenas incômodos, embora em certos períodos com aborrecida frequência” (SARAMAGO, 1994, p. 72).

Em relação à hierarquia, os cidadãos pertencentes às precedências A, B e C possuem maior poder de consumo. Os demais levam uma vida de pobreza ou limitações e pouco são mencionados no relato. Uma vez nascido em uma das precedências, esse cidadão deve viver resignado com sua posição até o fim da vida. O protagonista pertence à precedência H e por isso tem uma vida econômica limitada.

Torna-se claro que a temática do conto denuncia e critica o sistema capitalista, que leva os objetos, bens materiais, a uma posição de dominação em relação aos seres humanos, aproximando-se muito de “Embargo”, conforme percebemos a metáfora “da escravização e destruição do homem pelo objecto, ou melhor, da sua identificação com ele” (SEIXO, 1979, p. 78).

Os eventos, gradativamente, apresentam-se cada vez mais absurdos, como o desaparecimento repentino de um marco postal, no qual o protagonista está prestes a depositar uma carta; o mesmo ocorre com os degraus do edifício onde mora; utensílios somem durante o jantar; o curativo feito para sanar sua ferida salta de sua mão, como se estivesse vivo, deixando o burocrata atordoado e, quando o leitor praticamente se habitua ao contexto absurdo, o narrador insere um momento de tensão, que volta a prender a atenção e nos remete à situação de estranhamento.

Os objetos que até então, à revelia, mostravam pequenas atitudes impróprias para sua natureza, passam a ter agora um comportamento de ataque, ferindo humanos, deixando-os desamparados em meio à rua. Pessoas morrem vítimas da desmaterialização de construções, que deixam os moradores mortos e nus. Isso revela um procedimento formal comum ao fantástico contemporâneo que, sem deixar de estabelecer relações com a realidade, no momento oportuno, manipula o código linguístico para garantir o efeito intrínseco à narrativa do absurdo.

Num determinado momento, o protagonista perambula pela cidade e, ao retornar à casa, encontra apenas a fachada e os corpos de seus habitantes espalhados e sem vida. Em vez de desconfiar da realidade que se apresenta, essa personagem demonstra obsessivamente mais confiança no sistema que rege seu mundo, uma vez que a realidade tangível lhe escapa. Para esse homem, o comportamento e a ideologia introduzidos durante anos à sua existência são mais convincentes e, obviamente, confiáveis, do que a sua experiência com o real.

Por conta da inexplicável desaparecimento, os “objetos-sujeitos” ou “objetos-quase”, metamorfoseados em uma humanidade menos objetualizada em relação à que pertence o protagonista, levam a cidade desfigurada à extinção de seus desorientados habitantes, inclusive o kafkiano burocrata. Todos os habitantes são atingidos pela súbita aparição de um mundo até então inanimado, vendo-se privados da referência de seu mundo material, agora transformado. Tornando a atmosfera ainda mais angustiante, instigados pelo “governo (g)”, os cidadãos repetem as palavras de ordem “vigilância e mão aberta”. Assim, todos são obrigados a mostrar a mão com sua respectiva letra ao se encontrarem. Seguindo para o desfecho do conto, a população é levada a assistir ao bombardeio da cidade afetada pela insurreição das coisas. O funcionário se afasta para as margens das colinas, a fim de observar toda a ação, cego por um desejo de vingança ao que lhe foge da razão. Mas ao adentrar o bosque, percebe um casal nu e sem marcas de “precedência”: trata-se de “oumis” humanizados.

*Recusava-se a aceitar o que tinha diante dos olhos, desejava já [...] que o bombardeamento começasse. [...] Gritou:*

*- Acudam! Há aqui oumis!*

*O homem e a mulher voltaram-se de um salto e correram para ele. Ninguém mais o ouvira e não houve tempo pra um segundo apelo. Sentiu as mãos do homem em volta do pescoço, e as mãos da mulher sobre a boca, apertando. E antes ainda tivera tempo de ver (como já sabia) que as mãos que o iam matar não tinha qualquer letra, eram lisas, sem mais nada que a pureza natural da pele (SARAMAGO, 1994, p. 102).*

Até aqui, é preponderante a presença de uma atmosfera escura e ansiosa no relato, muito característica das narrativas kafkianas. Ao nosso ver, o tom fantástico derruba as máscaras e revela o homem moderno, e só então resgata a figura do ser humano puro, quando homens nus começam a reaparecer, saindo de seus esconderijos, com o anseio de tudo recomeçar e recuperar sua essência originalmente humana. A despeito da atmosfera sombria que se instaura no conto desde o início, a conclusão provoca uma inflexão alentadora:

*Foi então que do bosque saíram todos os homens e mulheres que ali se tinham escondido desde que a revolta começara, desde o primeiro oumi desaparecido. E um deles disse:*

- Agora é preciso reconstruir tudo.

E uma mulher disse:

- Não tínhamos outro remédio, quando as coisas éramos nós. Não voltarão os homens a ser postos no lugar das coisas (SARAMAGO, 1994, p. 103).

Confirmando-se como um relato do fantástico contemporâneo, sem ignorar a aproximação com as distopias, o narrador não tenciona dar explicações sobre os eventos apresentados no conto. Entretanto, perante esse desfecho, podemos entender que o conto traz à luz a ideologia saramaguiana com uma pitada final de esperança, cultivando nos leitores a fantasia e também uma admirável força de vontade em continuar lutando por uma sociedade mais humanizadora.

Diante da colcha de tecidos narrativos, em princípio desconexa, de *Objecto quase* (1978), é possível depreender uma temática que aproxima os diferentes enredos e, ao mesmo tempo, os transcende. No plano interpretativo, no conto “Embargo” presenciamos o cenário da escravização do homem pelo objeto, a partir de sua identificação com ele. Em “Coisas”, perde-se a subjetividade que identificamos no primeiro, e verificamos a medida da opressão das coisas sobre os homens. O que confere a atmosfera fantástica aos dois contos é o modo como se apresenta a subserviência do homem em relação ao objeto.

Na reavaliação da narrativa fantástica, o que nos chama a atenção é a problematização que esse tipo de ficção proporciona quanto à representação. No fantástico contemporâneo, no ato de inversão do sentido da leitura, o leitor e o mundo são incluídos na narrativa. Nos contos em questão, o irracional se estabelece como parte do jogo, em que o mundo obedece a uma lógica ora de sonho, ora de pesadelo, que nada tem a ver com o real, mas que causa sua impressão.

Evidentemente, em todo processo de leitura, seja o texto fantástico ou realista, o que se projeta é a visão de mundo do leitor sobre o mundo criado no texto. Parece-nos significativo demonstrar que nos dois contos, ao relacionar-se com a realidade para promover a revisão do nosso mundo, a estruturação dos elementos representativos do fantástico contemporâneo reconduz a realidade a um mundo alternativo, cuja criação depende não apenas dos elementos ficcionais, mas também do leitor, elemento essencial do processo de ficcionalização de José Saramago.

#### THE REFORMULATED FANTASTIC IN “COISAS” AND “EMBARGO”, BY JOSÉ SARAMAGO

**Abstract:** The short stories “Coisas” and “Embargo”, published in *Objecto quase* (1978), are characterized by an inversion of values between human beings and objects. In both stories, objects are shown beyond their conventional sense, and that allows us to enter the sphere of the fictional insolite. It seems significant that, in these narratives, through its relationship with reality, the structure of the representative elements of the fantastic channels reality into an alternative world, whose creation depends on the fictional elements and on the reader. From a rereading of the Fantastic, we intend to investigate its modes of threading and how this form is potentially significant for the critical reflection on our represented world.

**Keywords:** Fantastic. Embargo. Coisas.

**REFERÊNCIAS**

- BESSIÈRE, I. L'expérience imaginaire des limites de la raison. In: BESSIÈRE, I. *Le récit fantastique: la poétique de l'incertain*. Paris: Larousse, 1974.
- COSTA, H. *José Saramago: o período formativo*. Lisboa: Caminho, 1997.
- FURTADO, F. *A construção do fantástico na narrativa*. Lisboa: Horizonte Universitário, 1980.
- KAFKA, F. *A metamorfose*. São Paulo: Nova Alexandria, 2001.
- REIS, C.; LOPES, A. C. M. *Dicionário de narratologia*. Coimbra: Almedina, 2007.
- ROAS, D. *A ameaça do fantástico*. Aproximações teóricas. Tradução Julián Fuks. 1. ed. São Paulo: Editora Unesp, 2014.
- SARAMAGO, J. *Objecto quase: contos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- SARAMAGO, J. *As palavras de Saramago: catálogo de reflexões pessoais, literárias e políticas*. Seleção e organização de Fernando Gómez Aguilera. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- SARTRE, J.-P. *Aminadab, ou o fantástico considerado como uma linguagem. Situações I*. Crítica literária. Tradução Cristina Prado. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- SEIXO, M. A. Recensão crítica a “Objecto Quase”, de José Saramago. *Revista Colóqui/Letras*. Recensões Críticas, n. 49, p. 77-79, maio 1979.
- TODOROV, T. *Introdução à Literatura Fantástica*. Tradução Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 2003. (Debates).
- VAX, L. *La séduction de l'Étrange*. Paris: Presses Universitaires de France, 1965.

Recebido em junho de 2014.  
Aprovado em fevereiro de 2015.