

# REVISTA DE ESTUDOS SARAGUIANOS

Revista  
de Estudos Saraguanos

n.8  
agosto 2018



# REVISTA DE ESTUDOS SARAHAGUIANOS



**REVISTA DE ESTUDOS SARAMAGUIANOS**

[www.estudossaramaguianos.com](http://www.estudossaramaguianos.com)

**CONTATOS**

E-mail: [estudossaramaguianos@yahoo.com](mailto:estudossaramaguianos@yahoo.com);

Facebook: [facebook.com/saramaguianos](https://facebook.com/saramaguianos)

Twitter: [@saramaguianos](https://twitter.com/@saramaguianos)

A REVISTA DE ESTUDOS SARAMAGUIANOS é uma publicação bilíngue (Português-Espanhol) e independente que reúne estudos de pesquisadores de diversas partes do mundo sobre a obra de José Saramago.

**COMISSÃO EDITORIAL**

Ana Paula Arnaut; Carlos Reis; Conceição Flores; Eula Carvalho Pinheiro; Gerson Roani; Helena Bonito Couto Pereira; Horacio Costa; Maria Alzira Seixo; Marisa Piehl; Miguel Alberto Koleff; Pedro Fernandes de O. Neto; Salma Ferraz; Teresa Cristina Cerdeira; Nuno Júdice; José Joaquín Parra Bañón; Jerónimo Pizarro; Fernando Gómez Aguilera.

**EDITORES**

Miguel Alberto Koleff e Pedro Fernandes de O. Neto

**TRADUÇÃO (ESPAÑOL/PORTUGUÊS)**

Regiane Santos Cabral de Paiva; Pedro Fernandes de O. Neto

**TRADUÇÃO (PORTUGUÊS/ESPAÑOL)**

Ana Valeria Bertola, Cintia Malakkian, Laura V. Ruiz, Laura Gabriela Crespo, Juan Luna Paredes, Leticia Gonzalez Almada

**REVISÃO DOS TEXTOS (PORTUGUÊS)**

Pedro Fernandes de O. Neto

**REVISÃO DOS TEXTOS (ESPAÑOL)**

Regiane Santos Cabral de Paiva

Jaime Sánchez Naranjo

Brasil – Portugal – Argentina, agosto, 2018.

ISSN 2359 3679

**EDITORAÇÃO ELETRÔNICA**

Pedro Fernandes de O. Neto

As opiniões expressas nos textos desta revista são de responsabilidade exclusiva dos autores. Por decisão da equipe editorial, os textos vindos de Portugal mantêm a grafia original.

**ESCREVEM NESTA EDIÇÃO**

Adrián Huici, Graciela Beatriz Perrén, Jorge Eduardo Magalhães de Mendonça, Ana Carolina Cangemi, Rodolfo Pereira Passos, Rosani Ketzer Umbach, Deivis Jhones Garlet, Maria Irene da Fonseca e Sá, José Luiz Foureaux de Souza Junior, Luís Alfredo Galeni.



# SUMÁRIO

**9**

**Apresentação**

**13**

Infidelidade dos espelhos: *O homem duplicado*, entre o outro e ele mesmo  
ADRIÁN HUICI

**30**

A interpelação do outro: Antonio Muñoz Molina, José Saramago  
GRACIELA BEATRIZ PERRÉN

**39**

Uma análise da sociedade portuguesa, após a Revolução dos Cravos, em duas peças  
de José Saramago  
JORGE EDUARDO MAGALHÃES DE MENDONÇA

**53**

Considerações retóricas sobre as crônicas saramaguianas  
ANA CAROLINA CANGEMI

**72**

A “cegueira branca” e as fendas da razão: a propósito da obra *Ensaio sobre a cegueira*  
RODOLFO PEREIRA PASSOS

# 84

A personagem em José Saramago: dialética e humanismo

ROSANI KETZER UMBACH

DEIVIS JHONES GARLET

# 99

A migração na visão de José Saramago: a questão do multiculturalismo

MARIA IRENE DA FONSECA E SÁ

# 121

*O evangelho segundo Jesus Cristo*: notas acerca de um (certo) parricídio

JOSE LUIZ FOUREAUX DE SOUZA JUNIOR

# 135

*Mythos e mímesis* em *Levantado do chão*

LUÍS ALFREDO GALENI

# APRESENTAÇÃO

Há um elemento, certamente já sublinhado por outros pensadores em torno da literatura de José Saramago, e aqui retomado como princípio (um deles) que faz da obra do escritor português um lugar inestimável para refletir sobre o ponto atual da nossa civilização. Tal elemento se configura numa negação do Ego por sua multiplicidade e incerteza, um princípio que encontra eco na extensa parte das criações literárias mais importantes em Portugal depois da poética do dilaceramento do Eu e do fingimento de Fernando Pessoa. A filiação saramaguiana a esta tradição não é gratuita e é visível de maneira muito clara no trabalho e na recriação de Ricardo Reis em *O ano da morte de Ricardo Reis*, um dos seus mais importantes romances que recria o mais perene dos heterônimos.

Este princípio, entretanto, não renega ou substitui aquele cuja escola é comumente atribuída a James Joyce; apenas, como outros romancistas interessados em compor um romance de ideias, vê com perigo o lugar onde os escritores do Eu veem a salvação do homem. Isto é, Saramago não faz da incoerência e da descontinuidade psicológicas enquanto ruptura com a complexidade das relações sociais, nem comprehende que tais elementos centrados numa interioridade sejam forças autênticas para novas relações; não acredita, por fim, que a vida subjetiva sirva ao restabelecimento do sentido e dos valores num mundo esclerosado pelo utilitarismo – as expressões são de Michel Zéraffa sobre o lugar de obras como a de André Malraux ante a escola forjada por Joyce ou Virginia Woolf. Como para o escritor francês – este que também esteve no círculo dos

interesses do escritor português, se lembarmos o motivo da criação do que seria seu último romance, *Alabardas, Alabardas* –, “a imagem movediça do Eu fora engendrada em cada um pelo desaparecimento do humanismo e do humano”. Ainda nos dizeres do crítico de *Pessoa e personagem*, a literatura que se resguarda no subjetivismo “era o signo de uma civilização petrificado, em que os homens não conheciam mais nem comunicação nem comunhão”.

Se observamos que a grande tarefa de Saramago – pela obra e pelo pensamento de intervenção – é a de, ao perceber esta condição de uma civilização em crise, reimaginá-la, oferecendo uma possibilidade de ruptura com os modelos de dominação, logo entenderemos o que aqui designamos como escolha literária. Poderíamos mesmo dizer que o projeto literário do escritor esteve interessado em conciliar o homem enquanto figura dotada de valor quando um dos seus projetos para a vida é o de guiar-se pela existência através da ação. Assim, o apagamento da inspiração poética – que não alcança de todo este sentido porque em Saramago o que se passa é uma refiguração da poética – e da individualidade, na sua ordem subjetivista, é dado em nome de oferecer aos leitores universos regidos pela *força* de revisão dos valores positivos e universais. No mesmo instante atribui a este exercício em nova alternativa para habitar o mundo.

Ora, se pensarmos que estamos submetidos à contínua iminência de tudo, há nesse propósito algum alumbramento de saída desse impasse impetrado pelos modelos que têm dado forma a nossa civilização. Ainda que esta possibilidade não se apresente de maneira nenhuma objetivada nos seus textos, porque o escritor também espera do seu leitor um exercício interpretativo capaz de favorecê-lo ao papel de *revisor* da ordem e das suas linhas de determinação. A alternativa saramaguiana, poderíamos assim designar, é sempre o de nos favorecer a ação, um elemento de caráter revolucionário que recobra necessariamente o engajamento concreto, o embate político. Daí ser o seu universo povoado de figuras notavelmente ativas, vivas e significativas em seus contextos. Ou a capacidade genial de reunir as aspirações e as angústias coletivas; seus indivíduos são encarnações dessa coletividade e, o melhor, significam linhas de estabelecimento dialético entre uma tradição que novos lugares da civilização julga sepultados em nome de interesses muitas vezes ligados intrinsecamente a uma ordem que imprime valores da submissão e da inexpressão dos indivíduos.

Toda a literatura de José Saramago firma-se pela conjunção de uma lucidez e de uma vontade. Se não oferece saídas objetivas ou rompe com a contradição – preferindo a movência dialética – é porque prefere se situar entre uma necessária essência da humanidade e uma necessária construção do humano (para repetir as mesmas palavras de Zéraffa sobre Malraux). Quer dizer, a reposição dos valores tradicionais por novos valores, ansiada por uns, residem não fora do indivíduo, mas na sua *práxis*, esta sim, sendo renovada pela presença do que chamaríamos de força autêntica do ser no mundo: nascemos para agir, somos pela ação e por isso em nós reside a alternativa de renovação da existência. Se observarmos o seu Ricardo Reis, notaremos que é uma personagem colocada propositalmente em

confronto; todos lembram a máxima do heterônimo que geralmente é tomada como síntese de sua persona: “Sábio é o que se contenta com o espectáculo do mundo”. Apesar dessa condição contemplativa não ser abolida em *O ano da morte de Ricardo Reis*, ela é colocada a todo tempo em questão e é mesmo reduzida pelo imperativo da ação.

Existir é atividade, criação e luta – e não se deixar levar pelos seus tumultos. Se algum dia alcançarmos essa condição, que parece situar-se por enquanto nem mesmo nas condições assumidas pelas personagens saramaguianas (embora todas constituam um libelo à ação), será preciso começar tudo outra vez, como bem sublinha um de seus narradores.

*Equipe editorial*



José Saramago, por Vasco Szinetar

# INFIDELIDADE DOS ESPERROS: O *HOMEM DUPLICADO*, ENTRE O OUTRO E ELE MESMO

ADRIÁN HUICI

## 1. Saramago, entre a ideia e o texto

José Saramago é um autor que em toda sua obra reflete sempre suas constantes preocupações pela realidade social e política do presente, e pelos grandes temas que sempre preocuparam e preocupam o homem de todo tempo e lugar: a liberdade, a religião, o tempo, a justiça, o conhecimento de si mesmo ou a identidade. Mas o tratamento destas questões, a vertente ensaística, poderíamos dizer, conviviam em um perfeito equilíbrio com a grande literatura, ou seja, com a capacidade de narrar e cativar com histórias fascinantes e com a criação de uns personagens de carne e osso que acabam se incorporando à memória vital e literária dos leitores, tal e como ocorre a muitos com Baltasar e Blimunda, de *Memorial do convento*, com Raimundo Silva, de *História do cerco de Lisboa* ou com o humilde Sr. José de *Todos os nomes*.

Todavia, aproximadamente nos últimos dez anos, a escrita de Saramago foi se incorporando para o ensaio, quer dizer, a conceder um peso maior para as ideias que às histórias e personagens que as encarnam. O simples fato de utilizar a palavra “Ensaio” para o título de dois de seus romances (*Ensaio sobre a cegueira* e *Ensaio sobre a lucidez*) é mais que um demonstrativo do que estamos dizendo. Também se pode apreciar esta tendência em *A caverna* e, em menor medida, em *As intermitências da morte*.

Não obstante a isso, devemos apontar duas exceções: a primeira é *Todos os nomes*, publicada em 1997, depois de *A caverna* e *Ensaio sobre a cegueira*, a segunda, no final de 2002, quase como um presente de natal, *O homem duplicado*<sup>1</sup>.

Se trata de duas obras nas quais Saramago volta a empregar essa arte insuperável de planejar ideias com alardes de supremo narrador.

Precisamente, centraremos o núcleo de nossa análise em HD, mas sem perder de vista TN, já que consideramos que, ainda que, com um tratamento diferente, inclusive antitético, ambas incidem em questões similares, do mesmo modo que tampouco deixaremos de fazer algumas referências a HCL, uma romance distante das duas anteriores, mas com suficientes elementos em comum como para que possamos, inclusive, arriscar o termo “trilogia”.

Nos três textos, mas muito especialmente em HD, e daí sua centralidade em nosso estudo, Saramago trata, em termos gerais, o problema da identidade, um dos grandes temas da história da literatura, junto com o da morte, o tempo ou a justiça, temas que, por certo, aparecem constantemente na obra do português.

A identidade, por tanto. Uma questão que pode desdobrar nas sempre repetidas e sempre renovadas perguntas: quem ou que sou? quem é o outro? Ou que ocorre com o “eu” quando chega a morte?

Reiteramos que se trata de um tema de velha raiz literária que os alemães batizaram como *doppelganger* ou em outros termos, o tema do “outro” que, e não é casual, ocupa um lugar central na obra de Jorge Luis Borges, quem o incluiu em seus ensaios, em seus contos e em seus poemas. De fato, um de seus livros de poesia mais emblemático se denomina, precisamente: *O outro, o mesmo*. Insistindo na relação Saramago-Borges, recordemos que em TN, além de incidir no tema da identidade, o português constrói seu romance em torno ao símbolo do labirinto e ao mito de Orfeu e Eurídice. O labirinto, junto com o espelho, todos sabemos, é o símbolo borgiano por antonomásia<sup>2</sup> e, não menos certo é que em numerosas ocasiões, de forma direta ou indireta, os textos do argentino aludem inequivocamente a diferentes mitos gregos e latinos.

Pois bem, além de TN, também HD se constrói com um mito clássico de fundo, um mito que ao mesmo tempo exemplifica e legitima o relato com sua autoridade, serve para potencializar semanticamente a história de um personagem que viverá uma peripécia com muitos pontos em comum com Édipo, o infortunado rei de Tebas.

A identidade, a irrupção do outro é, por tanto, a nosso modo de ver, o foco temático básico em torno do qual gira HD e, em diferente grau, também HCL e TN. Mas, em um autor como Saramago, evidentemente, o tema não podia se circunscrever às peripécias de um personagem de ficção, por interessante que este possa ser (e o é). Como sempre nos grandes criadores, nosso escritor vai mais além e, sem afastar-se da questão da identidade ou do impossível desejo de um eu unitário e monolítico, expõe uma reflexão que toca à própria natureza do texto e da escrita e que, a nosso modo de ver, tem também uma deriva ou leitura política,

coisa por outra parte possível de esperar em um homem que nunca oculta seu pensamento e, muito menos, seu compromisso ideológico.

## 2.Tertuliano: um filho legítimo

O protagonista de HD tem um ostentoso nome: Tertuliano Máximo Afonso, nome que ele mesmo aborrece, e é um personagem com o inequívoco DNA saramaguiano, um irmão de sangue, poderíamos dizer, de Raimundo Silva, o revisor de HCL e do muito modesto, por nome e profissão, dom José, o herói de TN. O próprio autor, no mesmo texto de HD e em um exercício de intratextualidade do que falaremos mais adiante, nos adverte do vínculo que une diferentes personagens de vários de seus romances tecendo uma rede, ou uma teia, na qual cada fio que se toca repercute ou faz vibrar todo o resto. Falando da natureza solitária de Tertuliano Máximo Afonso, diz Saramago que este tipo de personagem abunda cada vez mais:

como aquel pintor de retratos de quien nunca llegamos a conocer nada más que la inicial del nombre, aquél médico de clínica general que regresó del exilio para morir en brazos de la patria amada, aquel corrector de pruebas que expulsó una verdad para plantar en su lugar una mentira, aquel funcionario subalterno del registro civil que hacía desaparecer certificados de defunción (SARAMAGO, 1991, p.12),

Claras referências a *Manual de caligrafia e pintura*, *O ano da morte de Ricardo Reis*, *História do cerco de Lisboa* e *Todos os nomes*, e ainda mais clara advertência de que seus personagens não existem somente em e por si mesmos, mas em relação com outros, ou com o outro. Tertuliano Máximo Afonso, o recordemos, é um professor do instituto que, como os seus “irmãos”, leva uma vida sem cor e rotineira, sem grandes sobressaltos, mas também emoções destacadas, ao menos até que “o outro”, sob a forma de um ator de repartição filmes de segunda fila, rompe de forma desastrosa e fatal em seu devir.

Em todos os casos, estamos ante uns personagens solitários e não custa muito recordar que esse adjetivo está na base da palavra “solteiro”. Solteiros, solteirões, melhor dizendo, são Raimundo Silva (HCL) e o Sr. José (TN), enquanto que Tertuliano está divorciado há seis anos. Como muitos homens que rondam a quarentena e vivem sozinhos (ou por solitários ou por solteiros), este último discorre seus dias preso na monotonia da rotina laboral (dar suas aulas de História, corrigir provas e manter conversas insignificantes com algum colega), de

uma vida que transcorre sempre pelos mesmos e muitas vezes trilhados caminhos, com hábitos e manias próprios de quem não partilha sua vida mais que consigo mesmo, sempre preocupado por não se afastar da ordem material e mental que impôs sua existência, sob risco de catástrofe.

Tanto Tertuliano como o Sr. José padecem de uma leve depressão, própria de uma insatisfação vital que não se explicita, mas que não deixa de ser omnipresente. Ambos, como muita gente de sua condição, falam sozinhos: dialogam com seu *alter ego* que, no caso do Sr. José, assume a forma de teto do dormitório, e no de Tertuliano, aparece personificado no tão crítica como pouco escutado Sentido Comum.

Se poderia dizer que Tertuliano e seus predecessores genéticos vivem, ou tentam viver, de costas ao devir do mundo, entrincheirados em umas casas que tem muito de recinto uterino ou de concha protetora recôndita, na qual o personagem se protege das ameaças exteriores, de suas atividades intensas, de suas surpresas, de suas transformações, em definitiva, de sua “desordem”. Se diria que os três aborrecem o devir e procuram se manter à margem ou fora da história. No caso de Tertuliano, este é verdadeiramente irônico, já que é historiador de profissão. Mas o, como ocorre sempre, a história romperá em sua vida sem lhe pedir permissão.

Para terminar com os paralelismos, já que logo nos centraremos no protagonista de HD, digamos que nos três casos, Tertuliano, Raimundo Silva e do Sr. José, há uma mulher, ainda que as relações que se estabeleçam serão muito diferentes. Como a mulher do Sr. José está morta e ele nunca a conheceu, este estabelece um estranho e comovedor vínculo amoroso com ela, vínculo que, no caso de Raimundo Silva, se realiza plenamente, já que o solitário revisor se casa com Maria Sara, sua chefa. E já nesta questão, Tertuliano mostra uma conduta diferente: o professor tem uma “noiva” com a qual mantém uma relação cheia de altos e baixos, rotineira, sem nada que se assemelhe a uma paixão, possivelmente sem amor, posto que o que realmente ele deseja é romper com esse vínculo, que parece constituir um verdadeiro incômodo.

### 3. O outro

Como dissemos “o outro”, e toda a problemática que implica, aparece nas vidas destes personagens irrompendo de forma desastrosa. Em TN, o Sr. José leva para sua casa a ficha extraviada da mulher cuja busca dedicará todas as suas energias, e em HD, tudo começa quando Tertuliano vê um filme de vídeo que lhe recomendou um colega, professor de Matemática, onde descobre o seu “outro”, a sua duplicação.

No entanto, nas antípodas, agora sim, de outros personagens saramaguianos, a reação de Tertuliano será uma mistura de emoções negativas que vão da repulsa ao pânico, passando pelo medo e o desconcerto.

Longe de reconhecer que, em certa medida, todas as pessoas são múltiplas e que nossa personalidade não é singular, mas plural, que reagimos como pessoas diferentes em situações diferentes, ou segundo o rol social que desempenhemos a cada momento, ou que ao longo do dia e de nossa vida utilizamos muitas e diversas máscaras, definitivamente, longe de reconhecer que todos somos também outro ou outros, Tertuliano Máximo Afonso se horroriza ao descobrir o seu duplicado, já que a pluralidade que todos somos, ele a vê não como uma riqueza, mas sim como uma ameaça ao núcleo básico do seu ser, de sua personalidade, de sua *identidade*. Não seria ocioso recordar que esta palavra deriva do latim *idem*, literalmente, “um mesmo”, pelo que o temor de Tertuliano é o de deixar, ele mesmo, em virtude da aparição de outro que compartilha e, por conseguinte, diminui ou lhe disputa, sua identidade, seu “*si mesmo*”.

Mas, que Tertuliano goste ou não, o outro lhe impõe, a tal ponto que ainda antes de reconhecê-lo no filme, ele o percebe como uma presença física, como um intruso que se colocou em seu domicílio. Por isso, Tertuliano, que dormia tranquilamente e sem pesadelos, acordou bruscamente: “abrió los ojos y pensó, Hay alguien en casa” (SARAMAGO, 2002, p.27). Sem heroísmos, com medo (um medo que já prefigura seus temores futuros), se levanta em busca do intruso sem saber ainda que, como no *Édipo de Sófocles*, esse outro a quem busca será ele mesmo. Por isso a frase citada “Há alguém em casa” é por sua vez, real e irônica porque, efetivamente, em sua casa há alguém que, parafraseando ao já citado título de Borges, é o outro, que é ele mesmo.

Na realidade, já desde o começo a romance deixa algumas pistas que contradizem o desejo de identidade, de ser sempre o mesmo, de Tertuliano e apontam que essa pretensão é uma quimera já que ninguém é dono de um único e monolítico, literalmente, “de uma só pedra”. Assim, desde o começo, o próprio Tertuliano se mostra desconforme com um dos instrumentos essenciais de nossa identidade: o nome, porque “el Tertuliano le pesa como una losa desde el primer día en que comprendió que el maldito nombre podía ser pronunciado con una ironía casi ofensiva” (SARAMAGO, 2002, p.11). De fato, na hora de assinar, “la firma deja ver solo las dos últimas palabras, Máximo Afonso, sin el Tertuliano” (SARAMAGO, 2002, p.13), com o qual ele mesmo atenta contra o que logo se verá obrigado a defender.

Uma vez que Tertuliano Máximo Afonso descobre o seu duplicado na figura de um ator chamado Daniel Santa Clara, como nome artístico, Antonio Claro, de nome real, o texto insiste ainda mais no difuso e frágil que possa ser a identidade de nosso personagem, e a de qualquer um. Assim, mais adiante, sua própria cara

lhe surpreende desde o espelho (SARAMAGO, 2002, p.41) e ao desenhar-se, com um pincel, um bigode sobre o espelho, descobre como facilmente deixa de ser ele mesmo para transformar-se em Daniel Santa Clara: “En ese momento, Tertuliano Máximo Afonso pasó a ser ese actor de quien ignoramos el nombre y la vida, el profesor de Historia de enseñanza secundaria ya no está aquí, esta casa no es la suya, tiene definitivamente otro propietario la cara del espejo” (SARAMAGO, 2002, p.44).

A medida que o tempo passa, Tertuliano deve se enfrentar com a progressiva dissolução e sua identidade que, pouco a pouco, vai transformando em um espectro, e a ideia de que seu eu não é um bloco unitário, mas sim o de uma figura poliédrica, ideia que Tertuliano reprovará até o final. Progressivamente, o texto nos vai mostrando diferentes aspectos de sua personalidade e algumas condutas inesperadas que desmentem – ainda que ele não reconheça – sua pretensão de manter-se nessa espécie de monoteísmo do eu. Assim, por exemplo, reprova as intenções de aproximação amistosa do professor de Matemática com uma dureza e hostilidade de modo que o seu amigo quase não o reconhece: “la insólita dureza de la mirada de Tertuliano Máximo Afonso no le permitía dudas, el pacífico, el dócil, el sumiso profesor de Historia que trataba habitualmente con admirable aunque superior indulgencia, es en este momento otra persona” (SARAMAGO, 2002, p.53). Esta citação resume a típica ironia de Saramago: quanto mais esforços faz o personagem para recusar o outro (neste caso, sua colega de instituto) mais ele se converte mesmo em outra pessoa, diferente da que todos conhecem.

#### **4. Entre Parménides e Heráclito**

O impacto que lhe produz a aparição do duplicado leva a Tertuliano a se disfarçar, a ocultar sua cara com a máscara de uma barba postiça, com o qual uma vez mais se produz a ironia de que quanto mais quer salvaguardar sua essência, mais difere de si mesmo e mais se parece ao outro. Numa passagem do romance, Tertuliano se dispõe a rondar a casa do ator e, ante o temor de que algum vizinho o confunda, projeta um Sentido Comum a possibilidade de se disfarçar. A resposta é extraordinariamente significativa e poderia dar um giro na problemática que agonia o personagem. “Por lo visto, para ser quien eres, la única posibilidad que te queda es que te parezcas a otro”. Tertuliano responde: “Tengo que pensar” y Sentido Común aprueba admonitoriamente: “Si, ya es hora” (SARAMAGO, 2002, p.199).

Sentido Comum não pode lhe dizer mais claramente a Tertuliano que a identidade pessoal não se sustenta se mantendo idêntica a si mesma, mas, ao contrário, voltando-se ao outro, chegando a ser outro, ou muitos outros. Em outros

termos, a identidade, paradoxalmente, está fora de nós, no outro, que nos conhece e nos reconhece, dando verdadeira consistência ao nosso ser. E isto é algo que Tertuliano Máximo Afonso não comprehende e, por conseguinte, é incapaz de levá-lo à prática: que Tertuliano não se dá ao outro é mais que evidente uma fugidia relação que mantém com sua suposta noiva, na frieza com que trata seus colegas do instituto e, inclusive, no distante vínculo que mantém com sua mãe.

Uma vez que se disfarça, nosso personagem está muito próximo de compreender a verdade que se lhe anuncia mais além do Sentido Comum. Efetivamente, Tertuliano sente que, com seu novo aspecto, recuperou sua identidade ameaçada: “Cuando miró por primera vez su nueva fisonomía sintió un fortísimo impacto interior (...) como si, finalmente, hubiese acabado de encontrarse con su propia y auténtica identidad. Era como si por aparecer diferente, se hubiese vuelto más él mismo” (SARAMAGO, 2002, p.210).

Pode-se dizer mais alto, mas não mais claro: para ser alguém devemos ser outro, para ter ou manter esse algo chamado identidade, devemos aceitar a mudança: a mudança em nós mesmos e o devir do mundo que, como disse o velho Heráclito, não deixa de fluir: a mutação permanente, a inconstância que se volta, por via do paradoxo, sua única constante.

Tertuliano parece espiar esta verdade e se sente eufórico com seu disfarce, mas nosso homem é mais *parmenídeo* que *heraclíteo*, isto é, partidário de um ser uno, imutável, eterno e sempre igual a si mesmo, e enquanto se encontra cômodo com sua nova imagem, tenta congelá-la ad aeternum, e por isso corre a um estudo fotográfico para fixá-la num retrato, para afastar a angustia que já lhe assalta diante da possibilidade de mudança. Assim, nos explica Saramago que “quería un retrato cuidado (...) una imagen de la que pudiera decirse a sí mismo, Éste soy yo” (SARAMAGO, 2002, p.209)

Se poderia dizer que, não importa qual seja seu aspecto, o que Tertuliano deseja é que este permaneça, que, por dizê-lo de alguma maneira, o espelho lhe mostre sempre o mesmo reflexo e que não seja, como é, o mais cruel testemunho desse “costume de mudar” de nosso corpo, de nossa pessoa. Mas, além do espelho ser um “instrumento” duplicador da realidade e o ator Daniel Santa Clara ser não somente o seu reflexo, como se de uma superfície amalgamada, se trata, por outro lado, o que dá o testemunho dessa pavorosa multiplicação.

Aqui é inevitável recorrer a Borges em cuja obra – já disse antes – o espelho é um de seus símbolos mais característicos. Lemos em seu conto “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”: “El espejo y la cópula son abominables, porque multiplican el número de los hombres” (BORGES, 1989, p.431). Não seria demais lembrar aqui que nem Raimundo Silva, nem o Sr. José, nem Tertuliano tem descendência, mas, enquanto este último busca constantemente um motivo para cortar sua relação com Maria Paz e, por tanto, fechar toda possibilidade a uma possível paternidade,

no caso do revisor de HCL, esta possibilidade não está descartada desde o momento em que acaba de casar-se com Maria Sara. O pobre dom José ama a uma mulher morta, mas sua capacidade de amar, inclusive a um ser já desaparecido, faz verossímil uma predisposição às crianças.

Tertuliano Máximo Afonso, ao contrário, como o menino Borges, padece o horror que se esconde no fundo dos espelhos: "Yo conocí de chico – dice el autor de *El Aleph* – ese horror de una duplicación o multiplicación espectral de la realidad ante grandes espejos" (BORGES, 1989, p.164). E num poema de *El hacedor*, aprofunda na explicação desse horror:

Dios ha creado las noches que se arman  
De sueños y las formas del espejo  
Para que el hombre sienta que es reflejo  
Y vacuidad, por eso nos alarman (BORGES, 1989, p.193)

Estas frases borgianas parecem escritas especialmente para Tertuliano que, como dissemos, enquanto consegue uma imagem satisfatória de si, tenta fixá-la para que esse inquietante reflexo não varie. Para isso, não só faz fotografar, mas sim, elege a ampliação que mais lhe satisfaz e destrói o resto das cópias com um argumento que parece tirado diretamente da frase de Borges, a que se refere à abominável multiplicação dos homens: "Cuando salió [do estúdio fotográfico] llevaba con él media docena de retratos de tamaño medio que ya había decidido destruir *para no tener que verse multiplicado...*" (SARAMAGO, 2002, p.210, sublinhado nosso).

E como o mundo não deixa de mudar, a euforia identitária de Tertuliano não dura muito e logo se vê pressionado pelos espelhos (pelo cristal e mercúrio e por esse verdadeiro espelho vivente que é sua duplicação) que, como diz Borges, não deixam de ameaçá-lo com o nada, com o que se esfuma do eu, a força de lembrarmos da nossa vaidade, da nossa condição fantasmática. Esta preocupação se faz totalmente explícita no seguinte parágrafo no qual desvia a possibilidade de que sua duplicação tenha nascido antes dele: "A Tertuliano Máximo Afonso le desasosiega ahora la posibilidad de que sea él el más joven de los dos, que el original sea el otro y él no pase de una simple y anticipadamente desvalorizada repetición" (SARAMAGO, 2002, p.223). Isto é, lhe preocupa ser o reflexo e que o espelho seja o outro. A angústia que esta situação lhe provoca é tão forte que Tertuliano pensa que seu alter ego tem que suceder-lhe o mesmo, pelo qual supõe que "cuando se mire a un espejo no tendrá la certeza de si la que está viendo es su imagen virtual o mi imagen real" (SARAMAGO, 2002, p.227).

Também o ator, Daniel Santa Clara, que a princípio não parece muito preocupado pela aparição de seu correspondente, isto é, Tertuliano Máximo

Afonso, finalmente acaba por entrar em seu jogo. Na verdade, quem mais se sente afetada em primeiro plano é Helena, sua mulher, mas em seguida Santa Clara é arrastado pela mesma voragem na qual se encontra o professor de História. Assim, começa a desenvolver pensamentos e desejos similares aos que vimos em Tertuliano, por exemplo, visitar a rua onde vive seu outro ou sua suposta noiva, Maria Paz (ver p. 241 e 314).

Se produz entre ambos um efeito de simetria especular – o espelho onipresente em deriva cruel que, mal que lhe pesem os desejos essencialistas de Tertuliano, leva a uma crescente degradação moral. Primeiro, Tertuliano que, apesar de prometer não se intrometer mais na vida do ator, rompe sua promessa e lhe envia a barba postiça, o que é o detonante para a desmoralização final, que é a determinação deste último de chantagear o professor para enganar e deitar-se com sua noiva, e este para fazer o próprio com Helena. Assim, o espelho muda para transformar-se numa espécie de duplo e perverso retrato de Dorian Gray.

## 5. Édipo em Portugal

Sem abandonar a temática do outro e do problema da identidade, vamos agora a referir-nos a um mito clássico que, apesar de não aparecer de forma explícita em nenhum momento, não deixa de projetar sua sombra sobre este romance. Trata-se, como já indicamos, da história de Édipo, possivelmente o mito que, através do influxo poderoso de Freud, mais influência exerce na cultura ocidental. Um Édipo, por certo, muito borgiano, já que Saramago, como o argentino, não incide nos muito conhecidos aspectos sexuais ou familiares do mito (parricídio, incesto), mas sim em seu elemento mais sofócliano, ou seja, precisamente, o problema da identidade, que é o que nos interessa, mas também o tema do desejo de conhecer e o perigo que implica ao querer saber mais além de certos limites.

Recordemos que na versão “canônica” de Sófocles, as múltiplas desgraças padecidas por Édipo constituem uma combinação de ambos temas (a identidade e o risco de conhecer). É o desconhecimento de sua verdadeira identidade que o leva a matar o rei Laio, sem saber que é o seu pai biológico e a desposar a Jocasta, sua mãe, para ser coroado rei de Tebas. Quando uma profecia diz que a peste que dizima a cidade somente desaparecerá quando se descubra o assassino Laio, Édipo inicia uma pesquisa que, inevitavelmente, o conduzirá a ele mesmo. Apesar das advertências, primeiro, do adivinho Tirésias, que conhece sua origem, e de Jocasta, mais tarde, quando se dá conta de quem é seu esposo, Édipo não recua em sua investigação que dará como resultado um saber terrível: sua verdadeira identidade, que é identidade de um parricida incestuoso. Naturalmente, isso

acarreta num desastre e a aniquilação: Jocasta se suicida e Édipo arranca seus olhos para, a partir daí, vagar pela Grécia como um mendigo cego.

Ainda que outras coordenadas espaciotemporais e culturais, também o desejo de conhecer a esse outro, cuja única existência questiona a unidade do seu eu, é o que leva a Tertuliano Máximo Afonso ao desastre e ao autoaniquilamento. Como um novo Édipo, Tertuliano não só se lança à pesquisa para averiguar a identidade de um desconhecido que, ao final, resultará ser em seu *alter ego*, mas que, igualmente, o faz desprezando as advertências do Sentido Comum personificado, de sua mãe e, em menor medida, de sua noiva. Deste modo, como o rei de Tebas, quanto mais averigua acerca do outro, mais se aproxima do abismo.

Tirésias, o advinhal cego, roga a Édipo que não lhe interrogue para evitar ter que lamentar os efeitos da verdade: “Qué terrible es tener clarividencia –dice- cuando no aprovecha al que la tiene (...) Déjame ir a casa. Más fácilmente soportaremos tú lo tuyo y yo lo mío...” (SÓFOCLES, 1986, p.322-323). Do mesmo modo, Sentido Comum roga a Tertuliano que feche a boca e deixe tudo como está: “tienes una patata caliente en las manos, suéltala si no quieres que te quemé, devuelve el vídeo a la tienda hoy mismo, pon una piedra sobre el asunto y acaba con el misterio antes de que él comience a lanzar afuera cosas que preferirías no saber, o ve, o hacer” (SARAMAGO, 2002, p.38). E mais adiante, quando Tertuliano já começou sua investigação, Sentido Comum volta a rogar-lhe que o deixe. Ante esta resposta, no sentido de que já não pode se deter, aquele – como um Tirésias ou uma Cassandra – lhe profetiza vindouras desgraças que, naturalmente, Tertuliano não atenderá: “Me da la impresión – diz Sentido Comum – de que has puesto en marcha una máquina trituradora que avanza hacia tí” (SARAMAGO, 2002, p.154).

Jocasta também pede a Édipo, que já o pressente como aquele filho perdido, que se detenha quando este declara que sua investigação lhe fará conhecer suas origens: “¡No, por los dioses! – exclama la reina – Si en algo te preocupa tu propia vida, no lo investigues. Es bastante que yo esté angustiada” (SÓFOCLES, 1986, p.351) e mais adiante gritará, desesperada e inutilmente: “¡Oh, desventurado! ¡Qué nunca llegues a saber quién eres!” (SÓFOCLES, 1986, p.352). E dona Carolina Afonso vai fazer o mesmo com seu filho e suas palavras do outro lado do aparelho telefônico, soarão nos ouvidos Tertuliano como “una Sibila o una Casandra diciéndole, con otras palabras, Todavía estás a tiempo de parar” (SARAMAGO, 2002, p.174).

Mais tarde, cara a cara, a mãe insiste em suas advertências, com que Tertuliano a compara com Cassandra e lhe conta a história do cavalo de Troia. A mulher lhe devolve a comparação e lhe diz que ele é como um dos troianos que caíram na armadilha. Tertuliano tenta tranquilizá-la: “No tengo ningún caballo de madera en la puerta de casa”, efetivamente, não se trata do famoso cavalo, mas sim

de uma fita de vídeo, mas as consequências serão as mesmas. Dona Carolina não se tranquiliza com a resposta de seu filho e prossegue: "Y de tenerlo, escucha la voz de esta vieja Casandra, no lo dejes entrar (...) Únicamente te pido que no vuelvas a encontrarte con ese hombre" (SARAMAGO, 2002, p.334).

Obviamente, o perigo de aceder a determinados conhecimentos não é um tema exclusivo do mito de Édipo ou da Grécia clássica. Está claro que também a história da Queda, segundo se relata na Bíblia, fala do mesmo: o fruto proibido é o da árvore do conhecimento do bem e do mal, e degustar dela acarreta em consequências funestas. Um eco desta história, mas não somente dela, podemos escutá-lo quando, no começo de sua peripécia, Tertuliano se pergunta se ele não seria um "erro". O medo, então, "lhe baixa pela espinha dorsal" e, no entanto, ainda que por pouco tempo, prudente:

pensó que hay cosa que es preferible dejar como están y ser como son, porque en caso contrario se corre el peligro de que los otros se den cuenta, y, lo que es peor, que percibamos también nosotros a través de los ojos de los otros ese oculto desvío que nos torció a todos al nacer. (SARAMAGO, 2002, p.35)

Além de aludir ao tema do pecado original, esta passagem nos reenvia uma vez mais a Édipo e, sobretudo, ao que Borges postula em seu poema "Edipo y el engima" no qual a terrível Esfinge e sua famosa adivinhação (Qual é o animal que pela manhã caminha a quatro patas...etc.?) são um espelho que lhe revelam sua própria natureza, isto é, a natureza humana, que não é outra coisa que uma variante do monstruoso. Por isso, diz o poema que Édipo

descifró aterrado en el espejo  
De la monstruosa imagen el reflejo  
De su declinación y su destino.  
Somos Edipo y de un eterno modo  
La larga y triple bestia somos, todo  
Lo que seremos y lo que hemos sido.  
Nos aniquilaría ver la ingente  
Forma de nuestro ser (BORGES, 1989, p.307)

Como se vê<sup>4</sup>, reaparece aqui o espelho que, uma vez mais, se empenha em mostrar-nos nosso verdadeiro rosto. O terrível não é somente que nos seja revelado nosso caráter do reflexo, mas que a espantosa Esfinge e seu enigma manifestem uma dimensão do monstruoso: a "larga y triple bestia" que, finalmente,

não são mais que o arquétipo onde Édipo vê a natureza do homem, isto é, um ser sujeito à velhice e à decadência, um ser feito dessa “materia deleznable” que é o tempo.

Essa é a “monstruosa imagem” que projeta o enigma: um ser quadrúpede, bípede e logo apoiado em três pés é horrível, porque essa mudança em sua forma de andar pelo mundo implica que é um ser sujeito a mutação, à decadência e à aniquilação. Por isso, ante semelhante revelação, o melhor é não olhar no espelho, não averiguar. Daí que o poema termine dizendo: “Piadosamente / Dios nos depara sucesión y olvido”.

Tanto para Tertuliano Máximo Afonso como para Daniel Santa Clara, uns indivíduos duplicados também limitam com a categoria do monstruoso, e assim o dizem: “Nos considerarían casos teratológicos, O fenómenos de feria, Y eso sería insoportable para ambos” (SARAMAGO, 2002, p.282).

Mas, para Tertuliano, o monstruoso não reside somente na curiosidade da duplicação, sim no que isto produz: a demonstração de que não existe a unidade do eu, de que é falso o termo indivíduo, que significa literalmente “indivisível”, aplicado ao homem, já que, como diz o poema de Borges, somos uma “*larga y triple bestia*”. Aqui é chave o adjetivo “*larga*” porque nele reside a causa da horrível multiplicidade: somos bestas “*largas*” porque discorremos no tempo, e é precisamente a duração temporal a que nos transforma em monstros. Por tanto, não podemos postular a identidade, isto é, o de manter-nos sempre iguais a nós mesmos, porque o fluir do tempo nos transforma incessantemente, e não se trata unicamente de mudanças físicas, como poderia deduzir-se do enigma: está claro que o menino que fomos e o velho que seremos podem chegar a ser duas pessoas completamente diferentes. O tempo nos converte em uma longa sucessão de “outros” (ou como diria Góngora, de mortos); como os espelhos, como a aparição dessa cópia exata chamada Daniel Santa Clara, o tempo também é um multiplicador do eu, por isso, como que a cópula, é abominável.

## 6. Tertuliano e família: branco e negro

Raimundo Silva, o herói de HCL, como Tertuliano, vive preso em sua torre solitária e leva uma vida dirigida quase completamente sobre si mesmo. Raimundo pretendeu negar a passagem do tempo pintando o cabelo, quer dizer, tentando manter-se como era anos ou décadas atrás, sempre idêntico a si mesmo, vendo sempre uma mesma e imutável imagem no espelho. Todavia, diferentemente de Tertuliano Máximo Afonso, quando Raimundo descobre o outro (neste caso, a outra) na pessoa de Maria Sara, sua chefa, não só não retrocede com espanto, mas sai de sua concha protetora e atemporal e decide deixar-se levar pela corrente do tempo. Raimundo é capaz de amar, de encontrar-se e reconhecer-se no outro, e isto

resulta o reconhecimento e a aceitação de que somos seres no tempo e é como animais históricos que poderemos nos realizar plenamente. Por isso, em um gesto comovedor, e ao contrário do que se poderia esperar na época que adora a juventude e cultiva a imagem, quando Raimundo descobre que ama e é amado, joga a tintura do cabelo pelo ralo.

Em Raimundo Silva o conhecimento do outro implica, por um lado, liberar-se do individualismo egocêntrico e, por acréscimo, egoísta no qual vivia imerso (como também era o caso do Sr. José ou de Ricardo Reis) e, como consequência disso, sentir-se solidário com o mundo e os seres que o rodeiam. Ou seja, aceitar a ideia de que existe um vínculo com os outros e que, em todo caso, a única identidade aceitável é aquela que nos une solidamente a nossos semelhantes: não em vão “solidariedade” deriva de “sólido”. Por outra parte, o dar-se ao outro, o avançar ou entregar-se, como quem diz, “a corpo limpo”, para conhecer quem é diferente de si resulta, paradoxalmente, o conhecimento de si mesmo: não existe o eu sem o tu, para me conhecer devo te conhecer poderia ser o axioma da *outridade*.

Mais impressionante, se cabe, é o caso do Sr. José, o empregado do Registro Civil de TN. O Sr. José é um ser quase anônimo (nem sequer conhecemos seus sobrenomes), desses que não se costuma deixar pegadas, nem lembranças dos seus passos sobre a terra. Todavia, acabará empreendendo um verdadeiro caminho do herói, um “*peregrinatio*”, em cujo percurso deverá superar duras provas físicas e espirituais, mas do que emergirá como um homem novo, dono do conhecimento de si mesmo e de seu destino.

O desencadeamento dessa viagem ao *self*, que diria C.G. Jung, é precisamente, o desejo de encontrar o outro que, aqui, como em HCL, também é uma mulher. E dizíamos que o Sr. José tem mais mérito ainda, porque essa mulher que busca não só é uma desconhecida, mas que ele já sabe está morta.

Assim que o Sr. José empreende seu épico combate nada menos a consequência última da morte: o esquecimento total que costuma cair sobre os que abandonam este mundo e que, frequentemente, faz com que pareça dar no mesmo ter ou não ter vivido, já que se ninguém notou nossa presença, igualmente ninguém lamenta nossa ausência.

O interesse do Sr. José pela vida e pela morte dessa mulher tem a ver com a identidade. Não só se trata de saber quem era ela, do que se trata, fundamentalmente, é de saber quem é ele, que sentido tem sua vida de homem solitário e triste que vive de vidas alheias, as dos famosos do cinema e a televisão, cujas fotografias coleciona. Uma vez mais, a busca do outro fará que o herói chegue ao *si mesmo* jungiano. Evidentemente, não encontrará a mulher (como muito, chegará a localizar sua tumba), mas sim a um novo Sr. José, mais sábio, mais rico em experiências, mais corajoso.

Agora, graças a esse impulso amoroso que o levou para fora si até os seus semelhantes, já sabe quem é. Dissemos, “impulso amoroso”, porque ainda que pareça um paradoxo em se tratando de uma desconhecida morta, o Sr. José se move por amor, coisa que ele mesmo acaba por reconhecer em um de seus diálogos com o teto: “Querías verla, querías conocerla, y eso, concuerdes o no, ya es amor”(SARAMAGO, 1997, p.286). Inclusive, ao se tratar do amor por alguém sem nome, sem vida, podemos entender que estamos ante uma forma muito mais universal de Eros, ante a essência mesma do amor. O impulso amoroso que leva o Sr. José até o outro não só lhe permite cumprir com a velha máxima grega do “Conhece-te a ti mesmo”, mas que, de alguma maneira, pode salvar a mulher da aniquilação final que é, segundo mencionamos, o esquecimento. Este último simbolizado no gesto último de José de rasgar a certidão de óbito da mulher.

Deste ponto de vista, o Sr. José é o reverso exato, o negativo de Tertuliano Máximo Afonso, já que este tem uma mulher de carne e osso que lhe quer e a quem é incapaz de amar. Se o Sr. José se entrega a outro sem condições, quer dizer, sem lhe importar sequer que não pertença ao mundo dos vivos, Tertuliano se fecha em si mesmo para proteger uma quimérica identidade indivisível. Se, como falamos, o Sr. José é corajoso, Tertuliano é tão covarde que é incapaz de contar a María Paz sua história com o ator Santa Clara. E essa incapacidade provocará a desgraça final, já que se a mulher tivesse conhecido o fato da duplicação, nunca teria aceitado passar a noite com o ator, acreditando ser Tertuliano.

A covardia de Tertuliano Máximo Afonso não só provoca a morte de María Paz e Santa Clara, mas sim, de algum modo também o leva a uma espécie de aniquilamento. Em primeiro lugar, perde para sempre seu nome, já que todo o mundo, exceto sua mãe e Helena, acreditam estar morto, uma crença – e aqui uma vez mais aparece a ironia de Saramago – que não deixa de ser verdadeira já que, certamente, o Tertuliano do final é uma espécie de morto em vida, fundido na inanidade e é obrigado a simular ser quem não é, quer dizer, despojado de sua já pobre identidade de professor. Justamente o contrário da mulher de TN, que ainda fisicamente morta, segue viva em virtude da atuação de dom José.

Portanto, a consequência penúltima de seus esforços por manter sua identidade de maneira excludente é a perda real da sua. Seu eu aniquilado, como o Édipo cego de Sófocles, a Tertuliano somente restará perambular pela vida sem rumo fixo e objeto algum. E a última consequência, novamente marcada pela ironia, é que, mesmo que Tertuliano se apegasse a essa identidade falsa simulando ser Daniel Santa Clara, nem assim poderá estar livre de ameaças porque o outro volta a aparecer: alguém, como fizesse ele mesmo ao começo de sua aventura, chama por telefone para comunicar-lhe que é exatamente igual a ele, quer dizer, a Daniel Santa Clara- Tertuliano Máximo Afonso.

Tertuliano, diferente do Sr. José, não aprendeu nada de sua peripécia vital e persiste em apegar-se a sua nova identidade, que em verdade não é mais que uma mera máscara, negando-se uma vez mais ao outro. E, diferente do dom José, que luta para que a mulher possa viver, mesmo que seja só em sua lembrança, Tertuliano marca um encontro com seu novo outro e ao mudar de roupas para sair ao seu encontro: “Se encajó la pistola en la correa y salió” (SARAMAGO, 2002, p.407). Opta, pois, por matar o outro sem compreender, primeiro, que de alguma maneira está se suicidando (já que todos somos o outro), e segundo, que cairá no torvelinho de uma regressão infinita, pois nunca deixarão de aparecer novos “outros” aos que deverá eliminar, incessantemente.

Mas não pensemos que Tertuliano Máximo Afonso, com sua dupla paranoia de pretender a unidade monolítica do ser e de sentir-se permanentemente ameaçado pelo outro, seja uma *rara avis* ou um caso de psiquiatria. E se os são, se trata de um mal sumamente estendido, porque, como tratamos no início, também desta história se podem tirar consequências políticas.

De fato, se consideramos o caso dos nacionalismos que devastara a primeira metade do século XX, dos quais o nazismo foi o exemplo mais tenebroso, mas não o único, ou dos nacionalismos fundamentalistas que surgiram no final deste século e princípios do atual, não é difícil encontrar em seus esforços por manter “la unidad indivisible de nuestro sagrado territorio y la identidad diferente y diferenciadora de nuestro pueblo”<sup>4</sup> um paralelo com Tertuliano Máximo Afonso.

Como ocorre a Tertuliano, muitos nacionalismos (com poucas e honrosas exceções) não encontram outra forma de afirmar sua identidade se não é frente a e contra o outro, que é neste caso contra outros povos, raças, classes ou nações. A exaltação do próprio, aqui, resulta a automática e simultânea difamação do outro e a inversão do axioma da *outridão*, tal e como tínhamos anunciado anteriormente. Se aquele dizia “no existe el yo sin el tú”, este seria algo assim como “sólo puedo ser yo sin, o contra, ti”. Tragicamente, esse “contra ti” se manifestou historicamente em crimes e deportações, genocídios, etnocídios e sofrimentos sem conto, porque essa filosofia, inevitavelmente, leva, como Tertuliano, a sacar a pistola.

## 7. A *outridão* textual

Saramago leva sua reflexão sobre a identidade e a *outridão* até o último extremo, ou seja, até sua própria escrita, até a literatura mesma, e o faz mostrando e demonstrando que, como o eu, tampouco o texto é uma gracinha granítica, indivisível, única, autónoma e autossuficiente. Como Borges, e como muitos outros grandes mestres, assume que sua escrita é um ato relacional e que sua resultante, o texto, é sempre intertexto, que todo texto se inserta em uma rede de significação que o preexiste, matiza e enriquece. Consequentemente, toda leitura é sempre uma

leitura múltipla, uma leitura transitória, sujeita a novas e inacabadas interpretações, tantas como leitores se inclinem sobre o texto, ou como leituras se realizem.

Gerard Genette em seu clássico estudo, *Palimpsestos* (1989), se refere a esta relação entre textos e diz que “no hay obra literaria que, en algún grado y según las lecturas, no evoque otras” (p.19) pelo que, nesse sentido, todas as obras são intertextuais.

Quase não precisa dizer que HD é um texto que, de forma mais ou menos implícita, não deixa de referir-se a outras obras da literatura universal, desde Sófocles a Homero passando por Borges. Porém, no que diz respeito ao tema do outro e da identidade, Saramago joga aqui magistralmente o jogo da intertextualidade com sua própria escrita, de maneira que a forma coincidirá com o conteúdo, ou seja, que, assim como seus personagens só podem se definir em sua relação com outros personagens, o mesmo se pode dizer de seus textos.

Já indicamos longamente o que une e o que separa Tertuliano, principalmente de Raimundo Silva e do Sr. José, e isso demonstra o que repetimos uma e outra vez ao falar do tema do eu e da identidade: que inclusive o conhecimento de um caráter de ficção, como é Tertuliano Máximo Afonso, somente pode se realizar plenamente se somos capazes de vinculá-lo com outros personagens de outros textos não só da literatura universal, como era o caso de Édipo, mas sim do próprio autor.

A leitura da obra anterior de Saramago ilumina sua produção posterior porque, como diz o já citado Genette, qualquer texto “puede leerse en sí mismo y comporta una significación autónoma y, por tanto, en cierta forma, suficiente. Pero suficiente no significa exhaustivo” (1989, p.494).

Já mencionamos a passagem no qual quase explicitamente Saramago vincula Tertuliano com Raimundo, com dom José e, inclusive com o pintor de *Manual de caligrafia e pintura* e com Ricardo Reis, quer dizer, onde nos adverte que a complementariedade inerente ao eu implica também aos personagens de ficção.

Mas também o português se ocupa de manifestar de maneira um pouco menos evidente, mas igualmente compreensível para qualquer leitor seu, que a mesma regra de três deve aplicar-se a seus textos que, neste sentido, são sempre intratextuais, funcionam como um verdadeiro jogo de espelhos no qual todos se refletem. Esta práxis, que representa uma piscada ao leitor, a *seu* leitor, se produz quando o professor de História entra no escritório do Diretor e nos informa de que “Siempre que entraba aquí tenía la impresión de haber visto ya este mismo despacho en otro lugar (...) posiblemente lo que le sucede es que leyó en una romance o en un cuento la lacónica descripción de un otro despacho, de un otro director, de una otra escuela” (SARAMAGO, 2002, p.99).

Obviamente, a suposição de Tertuliano é certa em tanto que a descrição do escritório (chão carpetado, grossas cortinas, poltronas de pele negra) corresponde com a do Diretor da escola na que invade o Sr. José de TN em busca das pegadas da mulher ausente. Um pouco mais adiante, Tertuliano Máximo Afonso segue pensando na familiaridade que o produz ao escritório e aqui Saramago aproveita para aprofundar em sua visão do intertexto (ou do intratexto) para finalizar com uma verdadeira declaração de princípios, literários e vitais. Diz o texto que Tertuliano novamente pensou: "Yo ya he estado aquí. Después, tal vez porque alguien haya aventurado que podía haber leído en cualquier parte la descripción de un despacho parecido a éste, añadió otro pensamiento al que ya había pensado, Probablemente, leer es también una forma de estar ahí" (SARAMAGO, 2002, p.103).

Efetivamente, ler é uma forma de "estar", a um tempo, na página que se tem frente aos olhos e em outros muitos lugares, quer dizer, textos que são convocados por ela para completar-se, enriquecer-se e, definitivamente, *ser*.

Pensamos que se pode, também, e se deve, estar no outro e em outros, porque então não só deixaremos de lado o egoísmo para atuar como seres solidários, mas sim que também alcançaremos esse sumo saber que é o conhecimento de si mesmo. Porque, contrariamente à atitude ensimesmada e identitária, no sentido de ser igual a si mesmo e repulsa ao outro, cremos que seguem vigentes os versos que John Donne escreveu de uma vez e para sempre e nos quais nos lembra que:

Ningún hombre es en sí  
Equiparable a una isla  
La muerte de cualquier hombre me disminuye  
Porque soy una parte de la humanidad.  
Por eso no pregantes nunca  
Por quién doblan las campanas,  
Están doblando por tí

### Notas

\* Tradução de Regiane Santos Cabral de Paiva.

<sup>1</sup> Posto que os romances *História do cerco de Lisboa*, *Todos os nomes* e *O homem duplicado* serão os mais citados neste trabalho, utilizaremos as siglas HCL, TN e HD respectivamente.

<sup>2</sup> A respeito, ver meu artigo "El camino del héroe en *Todos los nombres*" (1999) e meu livro *El mito clásico en la obra de Jorge Luis Borges: el laberinto* (1989).

<sup>3</sup> Sintetizo aqui a análise que dediquei este poema no meu livro *El mito clásico en la obra de Jorge Luis Borges: el laberinto* (1989, p. 88-89).

<sup>4</sup> Perdoem-me a má paráfrase da pobre linguagem nacionalista.

### Referências

- BORGES, Jorge Luis. *Obras Completas*. Barcelona: Emecé, 1989, 3 vols.
- GENETTE, Gerar. *Palimpsestos*. Madrid: Taurus, 1989.
- HUICI, Adrián. "Historia y ficción en *Historia del cerco de Lisboa* de José Saramago". *Plural*. México, n. 278, p.30-39.
- HUICI, Adrián. *El mito clásico en la obra de Jorge Luis Borges: el laberinto*. Sevilla: Alfar, 1998.
- SARAMAGO, José. *El año de la muerte de Ricardo Reis*. Madrid: Seix Barral, 1985.
- SARAMAGO, José. *Historia de cerco de Lisboa*. Barcelona: Seix Barral, 1991.
- SARAMAGO, José. *Todos los nombres*. Madrid: Alfaguara, 1997.
- SARAMAGO, José. *El hombre duplicado*. Madrid: Alfaguara, 2002.
- SÓFOCLES. *Tragedias*, Madrid: Gredos, 1986.

# A INTERPELAÇÃO DO OUTRO: ANTONIO MUÑOZ MOLINA, JOSÉ SARAMAGO

GRACIELA BEATRIZ PERRÉN

Neste século que amanhece, convulsionado e mudando, sob o signo da globalização, a ilusória imagem de uma humanidade unida pelas facilidades que pode propiciar o avanço tecnológico deu lugar a um impasse: um mundo onde fronteiras e muros determinam espaços de marcação, divisão e exclusão; novas formas de perseguição e discriminação, mesmo o século XX já tendo mostrado as terríveis consequências do antisemitismo e as repressões dos estados totalitários. Edward Said sublinha lucidamente, que nesta condição, necesitamos

construir ese documento o expresión adecuada que tome en cuenta [...] la turbulencia indocumentada de los exiliados, los inmigrantes, las poblaciones itinerantes o cautivas sin tierra ni hogar [...] que excave los silencios, el universo de la memoria de los grupos itinerantes, que apenas sobreviven, los lugares de exclusión e invisibilidad, la clase de testimonio que no aparece en los informes (BAHBHA y MITCHELL, 2006, p.2-26).

Se o imperativo é falar de um Outro a partir do rosto que pode assumir a alteridade humana, como pensar a pessoa que não tem lugar, seja porque precisou abandonar o seu ou porque dele foi expulso? Como falar daqueles que passam a ser depreciados ou ignorados no espaço que sempre pensaram como seu? Ou também: o que podemos dizer dos espaços que dividem, as barreiras que para muitos se

tornam intransponíveis? Podemos encontrar uma possível resposta em José Saramago – como destaca Miguel Koleff:

la urgente necesidad de una ética posmoderna concebida como tarea a construir. Una ética no enajenada de los valores de la modernidad, sino alineada en una perspectiva humanista que no negocia su irrenunciabilidad en un mundo carente de dirección y prospectiva. Para Saramago las condiciones de visibilidad de las realidades concretas pueden sufrir modificaciones, pero sólo si no ponen en duda la vigencia de los derechos humanos inalienables. De lo contrario, se impone la resistencia porque ésta actúa de manera sutil socavando el terreno seguro de los totalitarismos ideológicos y políticos que se empecinan en negarlos. Los personajes saramaguianos – a los que tanto tiempo hemos dedicado nuestra tarea en esta universidad – son presencias activas en esta transformación silenciosa porque no claudican de sus intenciones y porque no negocian la dignidad personal a cambio de una situación confortable (KOLEFF, 2009, p.88).

Consideraremos dois romances europeus contemporâneos que nos permitem uma leitura em sintonia com esta ética: *Sefarad*, de Antonio Muñoz Molina, e *A caverna*, de José Saramago. Em ambos, a relação com a alteridade está fundada tanto a partir de um Outro que demanda notarmos, como da possibilidade certa que todos temos: se somos um Nós, também, em qualquer momento, podemos ser o Outro.

### **O Outro como estranho “estrangeiro do interior”**

*Sefarad*, um romance bastante distante da forma tradicional do gênero, possui duas linhas temáticas que podem se distinguir com bastante clareza: de um lado as narrativas de corte autobiográfico, uma série de evocações ou recriações de experiências pessoais, e outro que se organiza através de narrativas sobre vidas alheias, conhecidas pelas leituras, através de referências mais ou menos casuais, ou pesquisadas com o interesse de um historiador. Nesta última linha, adquire relevo as narrativas que têm como protagonistas homens e mulheres exilados, deportados ou perseguidos. Muitos deles têm reconhecida presença histórica – Primo Levi, Franz Kafka, Milena Jesenská, Heinz e Margaret Neumann, Victor Klemperer, Jean Améry, Nadiezhda Mandelstam, Evgenia Ginzburg, Willi

Münzeberg, Walter Benjamin – e são algumas das personagens de carne e osso que aparecem neste romance, muitas delas vítimas do fascismo de Adolf Hitler, do totalitarismo soviético e da ditadura de Franco.

Numa e noutra linha podemos verificar que aparece a constante do Outro como um estranho. Em todos os casos são experiências socio-históricas verdadeiras: exílios, migrações ou extermínios. Segundo as considerações de Simel, Bauman assevera:

El extraño es aquel que se niega a permanecer confinado en tierras lejanas o abandonar las nuestras, de ahí que desafíe a priori la simple estrategia de separación espacial y temporal. El extraño entra en el mundo de la vida y se establece, de modo que –a diferencia del caso de meros desconocidos– pasa a ser relevante sea como amigo o adversario (2004).

Na circunstância histórica desses homens e mulheres está presente a situação existencial de seres agitados por uma realidade que não lhes permitiu a mínima escolha e lhes negou até a possibilidade de existir. Mas com eles também encontramos outros sujeitos, os homens comuns que haviam compartilhado a vida cotidiana numa mesma cidade ou bairro com os que agora eram perseguidos; outros casos haviam sido companheiros na militância política ou na mesma frente de guerra enfrentam o horror da perseguição e o extermínio que nunca quiseram ver. O silêncio ou a indiferença frente ao horror foram as atitudes mais comuns, quando não as mostras de ódio e desprezo fazia alguém que deixava de ter a identidade conhecida para integrar outra, a do grupo marginalizado; por isso, vemos que a questão da experiência do totalitarismo é um dos temas imbrincados na urdidura de *Sefarad*<sup>4</sup>. A condição de estranho supõe sempre uma relação social que lhe outorga significado: não há estranhos em si, mas estranhos a alguém. Em determinados grupos, esse estranho pode chegar a ser considerado um inimigo interno que desequilibra com sua presença a ordem confiável e a segurança. Bauman viu, neste ponto, a tendência classificatória presente no projeto da modernidade, concretizada no “estado jardineiro”, cuja missão é arrancar “as ervas daninhas”. A manifestação extrema desta situação é o arquivo negro da Shoah.

A narrativa intitulada “Copenague” (MUÑOZ MOLINA, 2004, p.35) tem matizes particulares. Camille Pedersen-Safra, judia de origem espanhola, nascida na França, associa sua história de perseguição e exílio a um escritor espanhol: havia fugido de sua pátria com sua mãe em 1940 até a Dinamarca. Regressaram uma única vez, em 1944, mas compreenderam que haviam se transformado em estrangeiras em sua própria pátria e retornaram ao exílio. A experiência vivida, o modo como foram recebidas por antigos conhecidos, lhes fizeram compreender

que nesse espaço social eram duas estranhas, não a partir do retorno, mas há muito, quando sua identidade judia se torna objeto de perseguição. Tiveram a certeza de que, por não ter conseguido fugir a tempo, tinham sido deportadas para os campos de extermínio; a denúncia, a delação poderia ter chegado a qualquer dos que consideravam conhecidos ou amigos. Dentro da experiência do totalitarismo, no clima de opressão característico desta situação, esses homens e mulheres que decidiram ignorar as judias que regressavam levam adiante um processo de estranhamento. No espaço social “construíram” – tal como nota Bauman – uma determinada figura para estas duas mulheres, transformaram-nas no Outro anônimo, apartadas do polo da intimidade e convertidas em estranhas: como tais, “los seres humanos que habitan ese espacio no tienen identidad personal, derivan su identidad de la clase a la que ‘pertenecen’” (BAUMAN, 2004, p.170). A mãe de Camille assume tacitamente essa condição quando se opõe a que sua filha peça ajuda: “se reirán de nosotras, dos judías ridículas” (MUÑOZ MOLINA, 2004, p.59). O romance em seu conjunto destaca que nosso mundo está construído sobre o sofrimento, o horror e a morte de milhões de seres humanos. Esses exilados de ontem estão presentes – com outros rostos e igual sofrimento – no mundo de hoje. Uma visão da realidade a qual não se permite sentimentalismos.

Em *A caverna*, uma família de oleiros, herdeiros de uma longa tradição artesanal, vê reduzida sua possibilidade de venda ao ter um só cliente para seus produtos: o Centro Comercial. E quando este decide suspender as compras com o argumento de que o mercado não compra mais peças de barro, não têm outra opção que é fechar a olaria. Seu trabalho artesanal não tem lugar no novo sistema econômico. Mas esse Centro oferece também outro modo de vida: trabalhar e viver dentro do mesmo complexo, passar a fazer parte dessa espécie de cárcere disfarçado que é na realidade. As mesmas pessoas descartadas porque não servem mais pelo trabalho que executam podem sobreviver desde que se ajustem às regras desse todo poderoso ente. O pai, Cipriano Algor, é quem primeiro tem a lucidez de comprovar esta situação e – no que tem muito de fuga – decide voltar à aldeia, distanciar-se desse mundo. Não tardam a acompanhá-lo sua filha e o genro, dispostos a viver com necessidades mas não nessa caverna ilusória. As perspectivas não são precisamente as mais positivas: nem sequer o amor de Isaura, que aceita viver com Cipriano, ou a decisão de sua filha e seu gênero de acompanhá-lo neste novo momento, podem apagar o fato de que, como diz Marta: “el centro se acabó, la alfarería ya se había acabado, de una hora para otra hemos pasado a ser extraños en este mundo” (SARAMAGO, 2000, p.451). Transformaram-se – e talvez anularam – as expectativas para todos eles.

### **A indigência transeunte**

Cipriano Algor sente como uma convicção sua ansiedade de viver de acordo com os modos e parâmetros que foram próprios em seu grupo desde há tempos. Seu trabalho é desvalorizado se considerado o ponto de vista econômico. As opções que se apresentam a partir deste feito são outras tantas formas de desvalorizar sua condição individual: aceitar as condições da vida impostas pelo Centro e suas leis ou permanecer na incerteza e na pobreza. Isto implica ser obrigado a vagar, a iniciar imediatamente a partida tendo à sua frente um horizonte hostil. Quando deixa o Centro e volta ao povoado “se le encogió el corazón a Cipriano Algor, él sabe de la vida, ambos lo saben, que ninguna dulzura de hoy será capaz de aminorar el amargor de mañana” (SARAMAGO, 2000, p.440) porque não tem trabalho e nenhuma perspectiva em seu horizonte pessoal. Cipriano e que lhe acompanha nessa decisão estão apartados do mundo. Nenhum se pergunta por ser, mas por seu lugar. A principal preocupação como expulsos e excluídos é o do lugar: como delimitarão seu universo? É uma experiência nova, que cada um viverá de uma maneira particular. Ante a nova perspectiva, Isaura se permite uma observação:

creo que hay ocasiones en la vida en que debemos dejarnos llevar por la corriente de lo que sucede, como si las fuerzas para resistir nos faltasen, pero de pronto comprendemos que el río se ha puesto a nuestro favor, nadie más se ha dado cuenta de eso, sólo nosotros, quien mire creerá que estamos a punto de naufragar y nunca nuestra navegación fue tan firme (p.449).

Palavras que guardam uma grande dose de esperança e, talvez, a certeza de privilegiarem a dignidade pessoal e, por sua vez, tomaram a decisão correta. Mas Cipriano só atina expressar: “Ojalá que la ocasión en que nos encontramos sea una de éas” (p.449). A viagem não tem destino conhecido, porque com este desenraizamento começa uma errância que não se sabe onde nem quando finalizará as consequências da perda de horizontes temporais e espaciais. Saramago expõe a crise existencial e social de nossos dias, em que os mercantilismos e suas leis inflexíveis, o consumismo devorador, criaram um paradigma: o centro comercial e suas leis selvagens.

Podemos então afirmar que a nossa época é a de “indigentes transeunte”, esses seres que deambulam em busca de lugar onde viver porque perderam o de sua origem e já não podem a ele regressar; as perseguições e os extermínios também significaram dolorosas separações e perda do lugar próprio, e são tão antigas como a intolerância e a crueldade que o homem pode praticar contra seu semelhante. O narrador de *Sefarad* recorre ao bairro judaico medieval de sua

cidade natal em Andaluzia e pensa de que modo o decreto real que ordenava a expulsão dos judeus no reino de Castela pode afetar a cada um - homens, mulheres, famílias inteiras que haviam vivido como gente dessa terra. Por um momento propõe assumir essa posição do Outro convertido num indigente transeunte:

Qué harías tú si supieras que de un día para otro pueden expulsarte, que bastarán una firma y un sello de lacre al pie de un decreto para que tu vida entera quede desbaratada, para que lo pierdas todo, tu casa, tus bienes, tu vida de todos los días, [...] y emprender un viaje en un buque que te llevará no saber adónde, a un país donde también serás señalado y rechazado... (MUÑOZ MOLINA, 2004, p. 472).

Muito mais próximo no tempo, o senhor Salama, judeu de origem sefardita nascido na Polónia, que reside desde jovem em Tânger rememora a experiência da separação: neste caso da família que foi levada ao campo de extermínio. Ele e seu pai devem fugir para um exílio forçado e o lar, de imediato e devido as ausências, perdeu sua função de proteção:

uno habita todos los días de su vida en la misma casa en que ha nacido y en la que el cobijo cálido de sus padres y sus dos hermanas mayores le parece que ha existido siempre y que va a durar inmutable [...] y de golpe un día, en unas horas todo eso ha desaparecido para siempre [...] los milicianos se habían llevado a nuestra familia (MUÑOZ MOLINA, 2004, p. 128).

Sobrevivente do horror, onde pereceram num campo de concentração na Polônia, sua mãe e suas irmãs, o senhor Salama sozinho em seu escritório de Tânger, oscila entre a recordação e o esquecimento. Hoje, em Tânger, fica

la tienda de tejidos fundada por su padre, llamada Galerías Duna, en recuerdo del río de la otra patria de la que pudieron escaparse a último momento, a diferencia de casi todos sus conocidos, de las hermanas y la madre de las que ni siquiera guardaban una sola fotografía, un asidero para la memoria (MUÑOZ MOLINA, 2004, p.130-131).

## O espaço aberto da fronteira

A fronteira, espaço de passagem, de regulamentação e ordem, é particularmente importante ao considerar a alteridade.

La frontera demarca, circunscribe, divide o delimita: ella incluye y excluye, identifica lo que está adentro y lo que se encuentra fuera [...] Es un muro contradictoriamente real y ficticio, un artificio [...] y a la vez una realidad prosaica, una cotidianidad violenta que establece límites imaginarios y concretos. (WALDMAN, 2009, p.9)

A experiência de cruzá-la pode ser sensível ou caótica, pacífica ou ameaçadora. Lugares de regulamentação e ordem, talvez princípio de regiões não muito seguras ou incertas, algumas passagens fronteiriças europeias nos anos do horror da segunda guerra, chegaram a desempenhar o papel de inferno para aqueles que só pensavam em deixar para trás outros infernos:

guardias civiles de mala catadura y luego gendarmes hostiles y groseros examinaban los pasaportes en la estación de Cerbère. Cerbère, Cerbero: algunas veces las estaciones nocturnas parecen el ingreso en el reino del Hades, y sus nombres ya contienen como un principio de maleficio: Cerbère, donde los gendarmes franceses humillaban en el invierno de 1939 a los soldados de la República Española, [...] Port Bou, donde Walter Benjamin se quitó la vida en 1940; Gmünd, la estación fronteriza entre Checoslovaquia y Austria, donde alguna vez se encontraron Franz Kafka y Milena Jesenska (MUÑOZ MOLINA, 2004, p. 42-43).

A fronteira é um “estar entre”, espaço em movimento e possibilidade de exclusão:

Acercarse en tren a una estación fronteriza y no saber si uno sería rechazado, si no le impedirían cruzar al otro lado, a la salvación que estaba a un paso, los guardias de uniforme que examinaban con cruenta lentitud sus papeles, alzando la mirada arrogante para comparar la cara de la fotografía en el pasaporte con esa cara llena de miedo en la que apenas llega a mostrarse una expresión de normalidad (MUÑOZ MOLINA, 2004, p. 47).

Nos dias atuais, definidos por Bauman como uma época de incerteza, fragilidade, insegurança, fluidez, volatilidade e precariedade, existem espaços claramente delimitados por fronteiras semelhantes: em *A caverna*, quando Cipriano percorre em sua caminhoneta o caminho que o leva de sua casa ao Centro, transita do povoado pelo chamado cinturão Verde, logo o Cinturão Industrial, para chegar ao espaço do bairro marginal dos casebres, “según el decir de los habitantes de la ciudad, un lugar inquietante”, e por fim o perímetro da cidade propriamente dita. Mas ainda onde não fica o Centro; este tem espaço próprio com “un muro altísimo, oscuro, mucho más alto que el más alto de los edificios que bordean la avenida, cortaba abruptamente el camino” (p. 18). Quando volta com a mercadoria devolvida pelo Centro, se detém no bairro de periferia, espaço que tacitamente conhece como diferente, e se detém para que alguém lhe roube a mercadoria; como nada acontece, presenteia um desconhecido que dele se aproxima. O que pensou seria um feito de desapego acabou sendo uma oferta entre dois desconhecidos que se viram nas mesmas necessidades.

Quando os oleiros passam a viver no Centro, quem mais sente a prisão desse espaço é Cipriano; esse fato e a descoberta do subsolo fazem com que tome a decisão de cruzar a fronteira do Centro para voltar ao espaço onde sempre viveu. Logo, quando todos decidem sair ao seu encontro, abre-se diante deles o espaço indeterminado – haverá outras fronteiras por atravessar? Talvez, mas não sabemos porque a mão do narrador só nos conduziu até aí. Estes novos nômades constituem uma realidade comovente, são o Outro que passaram a viver num mundo inóspito, estranho e estrangeiro.

Em circunstâncias de perseguições, extermínios e exílios forçados, imperou o mandato ético da responsabilidade individual por esse Outro que é perseguida; daí o extraordinário valor das ações pessoais. Certo é, como sublinha Bauman, que a responsabilidade moral de qualquer um que sobreviveu aos horrores do Holocausto é muito difícil de mensurar. A moralidade, para ser eficaz, deve viver com esse horizonte do inalcançável. E não se esconder por trás de vultuosos ombros da Lei (BAUMAN, 2004, p.95).

Tanto num como noutro exemplo, surgem os chamados da consciência, com maior força em nosso tempo e numa sociedade como a atual: como verdade radical se sustém o respeito e a responsabilidade pelo Outro dentro da variedade de relações sociais, numa cultura despreocupada e negadora do outro em suas legítimas diferenças.

## Notas

\* Tradução de Pedro Fernandes de Oliveira Neto.

<sup>1</sup> Muñoz Molina, anos atrás, comentava numa entrevista: “Claro, tú piensas en el nazismo y piensas en los nazis de uniforme, pero los hornos crematorios los hacían en fábricas y había funcionarios, empleados, una sociedad entera, bienpensante y sin grandes problemas de conciencia dedicada a fabricar horror. Yo creo que la experiencia del totalitarismo es una de las claves del mundo moderno” (FAJARDO, 1999, p. 12).

### Referências

- BAUMAN, Zygmunt. *Ética posmoderna*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2004.
- BHABHA, Homi y MITCHELL, W.J.T. (comps). Edward Said. *Continuando la conversación*. Buenos Aires: Paidós, 2006.
- FAJARDO, Juan Manuel. “La huella de unas palabras”. In: *Antología de Antonio Muñoz Molina*. Madrid: Espasa, 1999.
- KOLEFF, Miguel. “De José Saramago a Imre Kertesz. La rebelión de la indulgencia”. In: *Acerca del reconocimiento del Otro en la cultura contemporánea*. Córdoba: EDUCC.
- LEÓN, Emma (editora). *Los rostros del Otro. Reconocimiento, invención y borramiento de la alteridad*. Barcelona: Anthropos, Universidad Autónoma de México, 2009.
- MUÑOZ MOLINA, Antonio. *Sefarad*. Buenos Aires: Alfaguara, 2004.
- SARAMAGO, José. *La caverna*. Buenos Aires: Alfaguara, 2000.
- WALMAN, Gilda. “El rostro en la frontera”. In: *Los rostros del Otro. Reconocimiento, invención y borramiento de la alteridad*. Barcelona: Anthropos, 2009.

# UMA ANÁLISE DA SOCIEDADE PORTUGUESA, APÓS A REVOLUÇÃO DOS CRAVOS, EM DUAS PEÇAS DE JOSÉ SARAMAGO

JORGE EDUARDO MAGALHÃES DE MENDONÇA

Após a Revolução dos Cravos, muitos autores puderam expor claramente suas opiniões e ter a liberdade de falar o que foi a ditadura salazarista sem serem obrigados a recorrer a subterfúgios como, por exemplo, certas analogias históricas que lhes permitiria abordar indiretamente a temática da ditadura. Finalmente, em tese, as pessoas poderiam expor suas ideias e opiniões sem sofrer perseguições políticas, os artistas podiam escrever, sem correrem o risco de sofrerem represálias ou terem suas obras censuradas.

Segundo Eduardo Lourenço:

O salazarismo desaparecia como um pesadelo, como uma mortalha imposta a um povo intrinsecamente democrático, a umas Forças Armadas não menos democráticas, os quais por uma destas harmonias preestabelecidas, caras a Leibniz, operavam ao mesmo tempo e de comum acordo uma similar e sublime conversão. (LOURENÇO, 2016, p. 73)

Tanto na prosa, quanto na poesia ou no teatro, em tese, os artistas puderam exprimir livremente suas ideias e opiniões e, consequentemente, fazer suas reflexões sobre o período do salazarismo.

No seu romance *Ora esguardae*, de 1982, Olga Gonçalves descreve a sensação de liberdade após o 25 de abril, como podemos perceber neste trecho:

Viva a Junta de Salvação Nacional que dá fim à Polícia Secreta e à Censura, que nos traz os exilados, que reintegra os funcionários despedidos por motivos políticos! – assistíamos ao grande estertor de ferramentas delidas, ao termo de um velho torpor, fora a noite, fora o sono. (GONÇALVES, 1982, p. 15)

No romance, as vozes pedem a prisão dos membros da Pide e homenagem à viúva de Humberto Delgado; ou seja, bradam aquilo que está há anos entalado na garganta.

A peça teatral *A noite* é a primeira obra dramática de Saramago. Antes de começarmos a ler a peça teatral em si, podemos ler a dedicatória que o autor faz a Luzia Maria Martins, quando diz que “é a pessoa que o achou capaz de escrever uma peça”. (SARAMAGO, 1998, p. 95.) Antes de se dedicar por inteiro como romancista, José Saramago trabalhava como jornalista, por isso não foi difícil escrever uma ação dramática que se passasse em uma redação de jornal em plena ditadura de Salazar.

Segundo Eduardo Calbucci:

Vejamos. No célebre 25 de abril de 1974, deu-se em Portugal a Revolução dos Cravos, em que o regime ditatorial de inspiração fascista que mandava no país há cinquenta anos foi deposto. A Revolução acendeu uma chama socialista, justamente no momento em que Saramago ganhava força no jornalismo lusitano. Em novembro de 1975, um contragolpe de direita apagou as esperanças do 25 de abril. Boa parte da redação do Diário de Notícias foi demitida, inclusive seu diretor-adjunto. Surgia o romancista. (CALBUCCI, 1999. p. 18.)

Evidentemente podemos afirmar que José Saramago, ao escrever *A noite*, coloca no drama um pouco de si mesmo e de suas experiências no jornalismo num Portugal sob a repressão. O espaço e o tempo são, respectivamente, uma redação de um jornal governista português, em Lisboa, na madrugada de 24 para 25 de abril de 1974, quando o grupo de Abílio Valadares, o chefe da redação do jornal, vive em conflito com Manuel Torres, redator da província. Valadares representa o governismo, a situação, o fascismo português; Torres representa a oposição à

ditadura salazarista, à opressão. Todos os presentes estão em suas rotinas, sem alterações. Quase indiferentes, alguns trabalham e outros conversam.

Inicia-se a cena com Valadares, sempre de forma bajuladora e subserviente às autoridades militares e seus superiores, como por exemplo, o Coronel Miranda e o Diretor. Recebe instruções destes sobre cortes a serem feitos e da reedição da capa do jornal. O Diretor chama Valadares em seu gabinete, o clima está tenso, mas ninguém tem certeza do que está acontecendo. O Diretor mostra-se preocupado, anuncia que deve ser refeita a primeira página do jornal.

Observemos a fala do Diretor quanto a sua preocupação:

DIRECTOR: Meu caro Valadares, nunca há problemas, mas há sempre problemas. A política, você bem sabe, é como a terra, nunca para de tremer. Umas vezes tão pouco que nem se dá por isso, outras vezes é o diabo, vai tudo raso. Pior que 1755. Mas na política, se não consentirmos que nos distraiam a atenção pode-se fazer o que não é possível fazer à terra: deita-lhe a mão, agarra até passar o abalo. Veja você o 16 de março, um pequeno sismo imediatamente dominado. E a nossa contribuição naqueles dias foi fundamental! Fundamental e apreciada. Este jornal é uma força, meu caro Valadares, é uma força. Não se dá por isso, a olhos desatentos até parece que nos limitamos a sair todos os dias, mas somos uma força! (SARAMAGO, 1998, p.103-104.)

O Diretor faz referência ao terremoto que arrasou Lisboa em 1755, criando uma analogia desta catástrofe do século XVIII, com a, então, recente tentativa frustrada de golpe de estado, conhecido como o Levantamento de Caldas, um pouco antes de 25 de abril, quando e onde se passam o tempo e o espaço da peça estudada. O Levantamento das Caldas, também referido como Intentona das Caldas, Revolta das Caldas ou Golpe das Caldas, foi uma tentativa frustrada de golpe de estado, ocorrida em 16 de março de 1974, em Portugal.

Com a ordem de mudanças, Jerônimo, o chefe da tipografia, é o que mais se mostra incomodado. Por isso, Valadares e Jerônimo entram em discordância: um é a favor e outro é contra o governo ditatorial. Dentre os demais, alguns se mostram a favor do chefe e os outros ficam calados, numa atitude típica de subserviência dos comandados. No trecho a seguir, Valadares faz uma referência ao Sebastianismo presente nas personagens mais sonhadoras como Torres, o que podemos observar neste trecho da fala de Valadares:

VALADARES: (...) Por que é que você, Torres, não põe de parte, de uma vez, para sempre, esses seus escrúpulos de idealismo mal compreendido, essa espécie de superstição política de quem acredita em D. Sebastião e em manhãs de nevoeiro e se decide fazer a carreira que merece? (SARAMAGO, 1998, p.120.)

É válido lembrarmos que Valadares, ao discutir com Torres e acusá-lo de sonhador, faz uma alusão à crença messiânica de origem popular denominada Sebastianismo que habitava o imaginário do povo português e teve como origem o desaparecimento do rei D. Sebastião na Batalha de Alcácer Quibir, em Marrocos, no ano de 1578. Como não deixara herdeiros, o trono português foi dominado pela coroa espanhola entre 1580 e 1640 marcando a decadência de Portugal. O corpo de D. Sebastião nunca foi encontrado e isso alimentava a esperança popular de que D. Sebastião tivesse sobrevivido e voltaria para reassumir seu trono e que livraria seu povo das garras da águia castelhana. A figura do rei D. Sebastião foi associada à figura de uma espécie de messias, de um salvador que reapareceria para que junto com ele Portugal pudesse renascer.

Segundo Jacqueline Hermann:

Não é tarefa fácil definir ou explicar o sentido dessa manifestação que genericamente ficou conhecida como “sebastianismo”. Cunhada com o nome do rei desaparecido no Marrocos, essa modalidade de crença passou a estar associada à fé na volta de um rei-salvador que viria resgatar o reino português das mãos dos castelhanos e restaurar a honra e a soberania perdidas. (HERMANN, 1998, p. 178).

O Sebastianismo é considerado, por muitos, como o resultado de um povo sem independência política e sem identidade, esperançoso por dias melhores através de uma figura mítica, e essa falta de identidade é típica de povos dominados e oprimidos tanto durante o domínio filipino, entre os séculos dezesseis e dezessete, quanto na ditadura salazarista em pleno século vinte, época um pouco anterior a que José Saramago escreveu esta peça.

Nesta discussão, quando Torres é acusado de sonhador por Valadares, enquanto aquele acusa este de “governista, aquele que faz o joguinho do regime”. (SARAMAGO, 1998, p. 121). Torres, no meio da calorosa discussão, defende-se acusando Valadares de corrupção dizendo “não ter cheque de embaixadas e nem

gratificações especiais e secretas de ministérios". (SARAMAGO, 1998, p. 121.) A fala de Torres é bem incisiva contra o governo ditatorial. Vendo a ruína do jornal diante da corrupção, tendo Valadares como o representante dessa realidade, ou seja, aquele que troca o seu silêncio e apoio por dinheiro.

Observemos este trecho da fala de Torres que define muito bem o que acontece naquele jornal: "TORRES: (...) O dono do dinheiro é sempre o dono do poder, mesmo quando não aparece na primeira fila como tal. Quem tem o poder, tem a informação que defenderá os interesses do dinheiro que esse poder serve". (SARAMAGO, 1998, p. 126.)

Valadares termina o primeiro ato completamente aturdido.

Logo no início do segundo ato temos em cena Cláudia, uma aspirante a jornalista que faz estágio no jornal em que Torres trabalha. Cláudia, assim como Torres, compactua com ideias libertárias e combate o regime ditatorial imposto em Portugal há quatro décadas. Por terem os mesmos ideais, Cláudia e Torres se unem. Numa conversa entre os dois falam sobre os conflitos que ocorrem constantemente na redação do jornal. A estagiária alerta Torres sobre o risco de ficar desempregado e o aconselha a evitar ter desavenças com Valadares. Nesta conversa, Cláudia revela sua frustração em relação às perspectivas de sua profissão:

CLÁUDIA: (*Desanimada*) A gente sonha, sonha, e depois a realidade é o que se vê, não é o que sonhamos. Vim tão contente para o jornalismo! Às vezes, até me punha a rir sozinha. Pensar que ia escrever nos jornais, e que as pessoas iriam ler-me, iriam pensar no que eu tinha pensado... (SARAMAGO, 1998, p. 130.)

Percebemos a decepção da estagiária em não poder expressar seus pensamentos com liberdade e realizar seu sonho. A seguir, Cláudia se mostra extremamente democrática quando diz que "não quer que as pessoas pensem como ela, mas sim, pensar naquilo que ela tinha pensado". (SARAMAGO, 1998, p. 130.)

Começam a ouvir boatos sobre a revolução, no entanto, ninguém sabe quem está no seu comando. Começam a pensar em alterar a notícia da primeira página para o assunto de que se falava, a Revolução. Os administradores, Valadares e o Diretor pensam em cancelar a publicação do jornal e em avariar a rotativa, pois apoiavam Salazar. Os redatores acabam por decidir fazer duas edições: uma em que não sairiam notícias sobre o golpe de estado e outra em que falariam sobre as suspeitas da Revolução.

É confirmada a Revolução e o teatro termina com os administradores e os redatores a oporem-se entre si como podemos observar nesta cena final da peça:

JERÔNIMO: (*Avançando com os companheiros na direção de Torres e Cláudia*) A máquina já está a andar!

GRUPO DO ADMINISTRADOR: (*Começando em surdina e alternando com o grupo de Torres*) Há de parar! Há de parar! Há de parar! Há de parar!

GRUPO DE TORRES: (*Mesmo jogo*) Andar! Andar! Andar! Andar! (*O ruído da rotativa cresce*)

GRUPO DE PINTO: (*Ansiosamente*) E se parar? E se parar?

GRUPO DE TORRES: Tornará a andar! (SARAMAGO, 1998, p. 158)

Temos no final da peça um jogo cênico que forma uma espécie de jogral o qual simboliza o passado opressor em confronto com o, agora, recente presente que traz a esperança de um novo tempo de liberdade e perspectivas de uma nova vida.

É importante lembrarmos que por ter vivido grande parte de sua vida sob a política repressiva do Estado Novo, Saramago tem como tema decorrente, como é o caso do romance *Levantado do chão*, de 1979, que narra a trajetória dos Mau-Tempo, uma família de camponeses que é testemunha das transformações de Portugal do século XX, dos primeiros anos da República, até a Revolução dos Cravos, em 1974.

Segundo Eduardo Calbucci: “Já com um projeto na cabeça, ele viajou ao Alentejo para começar a narrar a saga da família Mau-Tempo, espécie de sem-terra de Portugal. Publica, com 58 anos, seu segundo romance *Levantado do chão*”. (CALBUCCI, 1999, p. 18)

É conveniente destacarmos que o título deste romance de Saramago inspirou Chico Buarque a compor uma música em homenagem ao Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem-Terra do Brasil<sup>1</sup>. *Levantado do chão*, que faz uma mistura entre ficção e realidade, narra através da família Mau-Tempo o contexto histórico-social português.

No conto “Cadeira”, de *Objecto quase*, Saramago descreve o episódio de 1968, quando Salazar caiu de uma cadeira de lona no Forte de Santo Antônio, modificando os rumos da história portuguesa.

Segundo Oliveira Marques:

A mudança ocorreu da maneira menos esperada. Nos primeiros dias de setembro de 1968, Salazar caiu de uma

cadeira, batendo com a cabeça no chão. Resultou-lhe um coágulo de sangue no cérebro que teve de ser operado. Em 16 do mesmo mês uma hemorragia cerebral punha fins às esperanças de seus partidários de o verem tomar funções de comando. (MARQUES, 1982, p. 403)

Devemos lembrar que Marcelo Caetano que inspirou ao mesmo tempo esperança e medo. Muitos inclusive acreditavam numa mudança política e fim do Estado Novo. No conto, Saramago faz um relato sobre a cadeira que “começou a cair, a ir abaixo, a tombar, mas não no rigor do termo a desabar”. (SARAMAGO, 1998, p. 11)

O 25 de abril mostrou ao mundo que o povo português não é conformista, acomodado e passivo, conforme podemos observar nesta afirmação de Eduardo Lourenço:

Foi a imagem ideológica do povo português como idílico, passivo, amorfo, humilde, e respeitador da ordem estabelecida, que o 25 de abril impugnou, enfim, em plena luz do dia. A verdade que através dela irrompia era de molde a reajustar finalmente a nossa realidade autêntica de portugueses a si mesma, como reflexo e resposta a uma desfiguração tão sistemática como aquela que caracterizara o idealismo hipócrita e, sob a cor do realismo, o absurdo *irrealismo* da imagem salazarista de Portugal. (LOURENÇO, 2016, p. 71)

Seis anos após a Revolução dos Cravos foi comemorado o quarto centenário da morte da Camões, sendo assim, foram escritos e encenados alguns espetáculos que têm o autor de *Os Lusíadas* como personagem principal, ao mesmo tempo em que faziam homenagem ao poeta, questionavam problemas do presente e da recente ditadura portuguesa. Em *Erros meus, má fortuna, amor ardente*, de Natália Correia, por exemplo, é abordada a má-utilização de *Os Lusíadas* pelas autoridades a partir do remorso do poeta Luís de Camões por se sentir culpado de ter incentivado o rei D. Sebastião, com seu poema épico, ao mal sucedido empreendimento da Batalha de Alcácer Quibir, no Marrocos, que levou Portugal à ruína. Podemos perceber a analogia com a má utilização da epopeia camoniana no governo ditatorial.

Outro exemplo é *...onde vaz, Luís?*, de Jaime Gralheiro, que relata a trajetória de Camões e na Cena VII dá a voz a um Coro representante da voz do

povo, que em lugar do combate ao desemprego, as pessoas se preocupam em delatar os outros à inquisição, esquecendo-se do mais importante: a opressão como podemos observar neste treco da cena citada da peça de Gralheiro:

(Entra um grupo de bailado que canta, dança e mima o  
seguinte à volta do Inquisidor-mor)

CORO

No país do desemprego  
Foi resolvida a questão:  
Todo mundo a trabalhar,  
Nas obras da delação...

UM

Senhor inquisidor,  
Este não é bom cristão  
Porque come às sextas feira  
Carne do porco – marrão. (GRALHEIRO, 1981, p. 63.)

Percebemos que mesmo tendo sido escrita após 1974, a peça faz uma clara alusão período salazarista.

A peça teatral *Que farei com este livro?*, de José Saramago, foi escrita em 1980 para ser encenada pela Companhia Teatral de Almada, no momento das comemorações dos 30 anos do grupo na cidade e foi reencenada em 2007, pelo diretor artístico Joaquim Benite. O texto de Saramago descreve os obstáculos enfrentados pelo poeta citado, para publicar sua epopeia. Mostra um Camões desiludido com a pátria já em decadência. É válido lembrarmos que Camões, em *Os Lusíadas*, não se vê desiludido com a pátria em relação ao povo, mas com a corrupção, à falta de ordem, ao desconcerto do mundo, aos que merecem e não são valorizados.

As figuras mitificadas de Luís de Camões e do rei D. Sebastião deparam-se frente a frente neste texto de Saramago. No quinto quadro do primeiro ato, Camões cai de joelhos, em vão, perante o rei, pedindo-lhe que ouça seu texto dedicado ao monarca. Diante do pedido do poeta, o rei se mostra completamente indiferente, como podemos observar neste trecho da peça:

(Entra D. Sebastião, acompanhado da rainha D. Catarina, do cardeal D. Henrique, do padre Luís da Câmara, de Martim da Câmara e mais personagens da Corte e do Conselho de Estado. O conde de Vidigueira junta-se ao séquito, em lugar

*principal. Quando D. Sebastião se aproxima, Luís de Camões adianta-se.)*

LUÍS DE CAMÕES: (*Pondo um joelho no chão*) Alteza... (*Há um movimento de surpresa, um murmúrio, o cortejo párá, Martim da Câmara vai à frente.*) Servi dezassete anos na Índia...

MARTIM DA CÂMARA: Senhor Luís Vaz... (*Agitação no séquito da rainha.*)

LUÍS DE CAMÕES: Neste livro que aqui vedes escrito os feitos dos vossos antepassados e as navegações dos portugueses, do povo de que sois senhor.

MARTIM DA CÂMARA: Senhor Luís Vaz de Camões, afastai-vos, deixai passar Sua Alteza. Estais a importunar el-rei. Como foi que vos atrevestes?

LUÍS DE CAMÕES: Permiti, senhor, que vos leia, e que as ouça a corte, algumas oitavas, estas que não há muitos dias compus, a dedicatória a Vossa Alteza. Sabereis...

*(D. Sebastião, que tem ouvido indiferente, avança para o outro lado e retira-se, levando atrás de si todo o séquito, incluindo a figuração que estivera presente desde o início da cena. Luís de Camões permanece como estava, com um joelho em terra, segurando os papéis abertos. Não repara que uma mulher antes de sair, se voltara para trás, a olhá-lo. Põe-se de pé. Parece acordar.)* (SARAMAGO, 1998, p. 40).

Percebemos claramente a intenção de Saramago em fazer uma crítica às autoridades, principalmente às de seu tempo, que não dão valor à cultura e nem à memória de seu povo. É muito importante ressaltar que a intertextualidade é uma característica marcante na obra de José Saramago, onde transitam personagens reais e históricas recriadas na ficção.

Segundo Eduardo Calbucci:

De todas as características da obra de Saramago, a mais importante, por ser a mais renitente, é a intertextualidade, baseada no uso repetido da paródia. Vários nomes da literatura portuguesa desfilam entre as frases dos romances estudados, criando um discurso polifônico. (1999, p. 105).

A intertextualidade aparece tanto nos romances quanto no teatro de Saramago. “Aliás, o romancista sempre defendeu a importância das relações

intertextuais nos seus livros, independente de elas serem bem vistas ou não". (CALBUCCI, 1999, p.106). Em várias obras, tanto no teatro quanto na prosa, encontramos a intertextualidade e o cruzamento entre a ficção e a história na obra de Saramago, como é o caso de *O ano da morte de Ricardo Reis*, pois assim como a peça citada, a literatura se cruza com a própria literatura.

Na peça é muito importante observarmos a intenção do autor de retratar toda a dificuldade de Camões em sua trajetória e a mediocridade da elite portuguesa do século XVI, ignorando a sua epopeia que canta os grandes feitos heroicos do povo lusitano. Surgem várias passagens em que esse descaso aparece de forma bem evidente como é o caso da passagem do sétimo quadro do primeiro ato quando Camões vai ao palácio do Conde de Vidigueira para saber a resposta quanto ao pedido de proteção para sua obra, que enaltece um nobre antepassado do citado fidalgo. Este desdenha do valor da obra dizendo que "não lembrava de ter encomendado este trabalho". (SARAMAGO, 1998, p. 49.) A grande ironia é que o Conde de Vidigueira, assim como seu avô, também se chama Vasco da Gama, o que faz Luís de Camões acreditar que obterá proteção.

O livro de Camões tem de ser submetido ao Santo Ofício não importando se a obra tem ou não valor, porque o mais importante é não ofender os princípios da fé e da religião, como podemos perceber neste trecho da peça:

FREI BARTOLOMEU FERREIRA: Em primeira e segunda leitura, não encontrei. Posto que de ambas as vezes me chocou aquele passo que Vasco de Gama invoca a Divina Guarda para que o proteja e defenda no transe aflito em que está e, quem lhe ouve e lhe acode é Vénus. Dizei-me logo. Por que não fizestes intervir a Virgem, ainda por cima Domina Maris, Senhora do mar? O trágico passo haveria de ter assim uma unção religiosa, um fervor que dessa maneira lhe faltam tudo resolvendo entre ninfas que vão reduzir os ventos, e assim acaba a tempestade. Que me dizeis a isto? (...)

LUÍS DE CAMÕES: Ainda bem que o reconhece Vossa Reverença. Imaginemos um concílio dos deuses que tivesse em vez das divindades pagãs, Júpiter, Marte, Neptuno, Vénus, Baco, Mercúrio, os santos e as santas da nossa fé. Destes, quais os que ajudariam os portugueses na sua navegação? Mais grave ainda: quais os que estariam contra? (SARAMAGO, 1998, p.62-63).

É válido lembrarmos que Saramago viveu grande parte de sua vida em plena ditadura de Salazar, sendo assim, a analogia é óbvia, já que várias obras foram

censuradas em Portugal. O fato de Camões ter que vender os direitos autorais de sua obra, retrata o descaso das autoridades, bem assim, o neto de Vasco da Gama desdenhar da obra retrata a ignorância dos nobres que na verdade, simbolizam as autoridades contemporâneas de Saramago. A crítica quanto à estagnação de Portugal está presente o tempo inteiro neste texto, onde Saramago mostra no passado os problemas do presente, pois o clero e a nobreza representam um país ultrapassado e totalmente voltado somente para o seu passado histórico e para a defesa dos interesses de classe.

Segundo Sílvio Renato Jorge:

*Que farei com este livro?* propõe outras indagações que acabam por inserir no texto questões que extrapolam a preocupação histórica e o recorte temporal aí estabelecido, recuperando para a cena dramática as angústias geradas pelo totalitarismo presente em Portugal no século XX. As indecisões próprias de um regime centralizador, a burocracia dos corredores do palácio, a censura decorrente da Inquisição e própria de um governo em que Estado e Religião se misturam – e que isto também sirva de lição para nós, brasileiros do Século XXI –, por fim, a representação de uma sociedade marcada não apenas pelo poder determinante dos bens materiais, mas, sobretudo, por uma hierarquização acentuada das relações de classe – todos estes fatores, em suma, acabam por propor um trânsito acentuado entre tempos distintos e por amplificar o papel do escritor no universo textual. (JORGE, 2010, p. 27)

José Saramago viveu num período bastante conturbado da história de Portugal, durante a ditadura de Salazar. Podemos também citar o caso da peça *O Encoberto*, de Natália Correia, que chegou a ser proibida de subir aos palcos e de ser vendida durante o regime fascista de Salazar, pois aborda a opressão política e a fé messiânica do povo em um salvador, ou seja, a necessidade de busca da identidade perdida.

A comédia *O Encoberto*, de Natália Correia faz uma abordagem do período de domínio filipino em Portugal e o mito de D. Sebastião de uma forma bem diferente da convencional. A designação d'*O Encoberto* se baseia na esperança messiânica de que um dia o rei desaparecido, num dia de nevoeiro, voltaria a Portugal para salvar o seu povo, que espera de forma omissa, do domínio dos tiranos espanhóis, ilusão essa que é a composição do sebastianismo. A autora consegue desmistificar o mito sebástico de uma forma muito bem humorada. O tema de *O Encoberto* é baseado

em fatos históricos que aconteceram no período da dominação estrangeira em Portugal onde vários impostores (historicamente quatro) apareceram dizendo ser o próprio rei D. Sebastião. Nesse caso Natália Correia se baseia mais propriamente no impostor que apareceu em Veneza.

Segundo Jacqueline Hermann esse último impostor de Veneza nem sequer falava português: “Por mais que vinte anos tivessem se passado, pois d. Sebastião tinha 24 anos quando foi derrotado em Alcácer Quibir, d. Inigo achava absolutamente impossível que tivesse esquecido completamente sua língua materna”. (1998, p. 195)

Em *O Encoberto* fica evidente a intenção da autora de abordar as crenças populares da época sobre o desaparecimento do rei D. Sebastião e o seu possível retorno. A metalinguagem teatral nos serve também para marcar uma didascália, pois ainda no primeiro ato, a autora nos indica que Bonami irá incorporar D. Sebastião, a personagem que representa para o povo, realmente acreditando ser o próprio rei português e que respeitando o arbítrio da personagem, a autora passa a denominá-la “Bonami-Rei”. (CORREIA, 1969, p.25) Outra didascália presente no texto aparece em forma de cartaz que tem como objetivo determinar o espaço teatral, pois existem dois espaços, o palco e o bairro.

As personagens têm duas funções bastante distintas: o papel dentro da peça e a individualidade da personagem como Bonami e Bonami-Rei. Percebemos claramente que o ator incorpora a personagem até o momento do clímax quando precisa decidir a questão da guerra. Bonami então se conscientiza de que não tem esse poder de decisão e confessa ser apenas um ator.

Em resumo podemos afirmar que em *O Encoberto*, Natália Correia consegue trabalhar ao mesmo tempo com o mito e a realidade, a vida e a representação nesta maravilhosa obra escrita e proibida durante o regime fascista em Portugal. “*O encoberto* será a criação teatral nataliana a dar voz ao mito sebastianista, para o ampliar no sentido de um messianismo universalista e ovniológico”. (ROSA, 2007, p. 109)

Voltando à peça *Que farei com este livro?*, devemos lembrar que foi escrita seis anos após a queda de Salazar, sendo assim, apesar de se passar no século XVI, José Saramago também expõe um tema atual, a intolerância e a falta de sensibilidade dos governantes para com a literatura, assim como o desejo de afirmação e busca da identidade.

Ao final da peça quando Camões segura o exemplar de *Os Lusíadas* e faz a pergunta título “Que farei com este livro?”, Saramago, na fala do poeta, pergunta o que fará ele e o que farão os governantes de Portugal e os leitores de todas as épocas com aquele livro. Qual será a sua utilidade? Para que ele será usado?

Nas duas peças teatrais estudadas, embora escritas sob ângulos e estruturas de tempo e espaço diferentes, percebemos a mesma intenção, a de

abordar e combater o totalitarismo e a opressão. Saramago mergulha no universo dos últimos dias do governo de Salazar, quanto nos momentos da história de Portugal na qual a opressão e a mediocridade das elites em relação à cultura oprimiram e estagnaram o desenvolvimento de seu país.

Em *Que farei com este livro?*, Saramago que desconstrói o mito expõe a mediocridade de membros, principalmente da nobreza e mostra um Camões desiludido com a pátria. Em contrapartida, ao abordarem o século XX, em *A noite* enfatiza, o conflito entre o passado opressor e o recente presente que visa a liberdade.

### Notas

<sup>1</sup> Como então? Desgarrados da terra?

Como assim? Levantados do chão?

Como embaixo dos pés uma terra

Como água escorrendo da mão?

Como em sonho correr numa estrada?

Deslizando no mesmo lugar?

Como em sonho perder a passada

E no oco da Terra tombar?

Como então? Desgarrados da terra?

Como assim? Levantados do chão?

Ou na planta dos pés uma terra

Como água na palma da mão?

Habitar uma lama sem fundo?

Como em cama de pó se deitar?

Num balanço de rede sem rede

Ver o mundo de pernas pro ar?

Como assim? Levitante colono?

Pasto aéreo? Celeste curral?

Um rebanho nas nuvens? Mas como?

Boi alado? Alazão sideral?

Que esquisita lavoura! Mas como?

Um arado no espaço? Será?

Choverá que laranja? Que pomo?

Gomo? Sumo? Granizo? Maná?

## Referências

- CALBUCCI, Eduardo. *Saramago: um roteiro para os romances*. Cotia: Ateliê Editorial, 1999.
- CORREIA, Natália. *O Encoberto*. Lisboa: Fernando Ribeiro de Mello/Edições Afrodite, 1969.
- CORREIA, Natália. *Erros meus, má fortuna, amor ardente*. Lisboa: Fernando Ribeiro de Mello/Edições Afrodite, 1981.
- GONÇALVES, Olga. *Ora esguardae*. Lisboa: Bertrand Editora, 1982.
- GRALHEIRO, Jaime. ...*Onde vaz, Luís?*. Lisboa: Vega, 1983.
- HERMANN, Jacqueline. *No reino do Desejado: A construção do sebastianismo em Portugal (séculos XV e XVII)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- JORGE, Sílvio Renato. "Um livro e seus usos: Camões, Saramago e a escrita do Império". In: *Abril – Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana da UFF*, Vol. 3, nº 4, Abril de 2010.
- LOURENÇO, Eduardo. *O labirinto da saudade*. Rio de Janeiro: Tinta da China, 2016.
- MARQUES, Antônio Henrique R. de Oliveira. *História de Portugal, desde os tempos mais antigos até à presidência do Sr. General Eanes: manual para uso de estudantes e outros curiosos de assuntos do passado pátrio*. Lisboa: Palas Editores, 1982.
- ROSA, Armando Nascimento. Eros, história e utopia: o teatro de Natália Correia, Curitiba, Revista Letras, nº. 71, p. 95-120, 2007. Editora UFPR.
- SARAMAGO, José. *O ano da morte de Ricardo Reis*. São Paulo: Companhia da Letras, 2010.
- SARAMAGO, José. *Que farei com este livro?* São Paulo: Cia das Letras, 1998.
- SARAMAGO, José. *Levantado do chão*. Lisboa: Editorial Caminho, 1988.
- SARAMAGO, José. *Memorial do convento*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.
- SARAMAGO, José. *Objecto quase*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

# CONSIDERAÇÕES RETÓRICAS SOBRE AS CRÔNICAS SARAMAGUIANAS

ANA CAROLINA CANGEMI

A escolha da linguagem nunca é inocente.  
(SARAMAGO, 1990, p.47)

## Introdução

Durante oito anos (1969-1976), últimos anos do Estado Novo e no ano do Processo Revolucionário em Curso (PREC) (1968-1975), José Saramago (1922-2010), consagrado por *Levantado do chão* (1980) e *Memorial do convento* (1982), escreveu aproximadamente 300 crônicas nos jornais *A Capital* e *Jornal do Fundão*, as quais viriam a reunir e serem publicadas em coletâneas de crônicas: *Deste mundo e de outro* (1971) e *A bagagem do viajante* (1973). Posteriormente às coletâneas, seguiram-se as publicações de *As opiniões que o DL teve* (1974) e *Os apontamentos* (1976). Mais tarde, as duas obras foram reunidas no volume *Os apontamentos* (1990). Muito embora Saramago seja (re)conhecido por seus romances, é possível afirmar que há grande importância como prosador também.

Com o intuito de refletir sobre aspectos retóricos da prosa de Saramago, no âmbito da sua produção de crônicas, observamos 60 crônicas presentes no volume *Os apontamentos* (2014). Cabe salientar que, mesmo com uma primeira leitura despretensiosa das crônicas saramaguianas, é possível perceber uma persona (voz da crônica) que está preocupada com os rumos da política de Portugal e que apresenta suas opiniões sobre os fatos do cotidiano na medida que (des)constrói discursos proferidos no cotidiano português. Com um tom professoral e

imperativo, por meio da construção de exposição de argumentos, essa persona descobre figuras ocultas e indica ao leitor o modo da construção discursiva presente em falas proferidas por figuras representativas de governo, mídia e figuras religiosas, em meio aos eventos diários e declarações. Logo, tem-se, nas crônicas saramaguianas, uma observação detalhada de construções discursivas de acontecimentos rodeados por uma aparente capa de trivialidade.

## 1. Sobre o gênero crônica: uma revisão

A palavra “crônica” tem origem grega (*kronós* ou *chronos* sugere uma noção de tempo e memória) e tem em suas raízes linguísticas a noção de tempo. Walter Benjamin (1994, p. 209) analisa a crônica como “forma épica” e assevera que os cronistas medievais, representantes clássicos do gênero e os “historiadores” da época podem ser considerados os precursores da historiografia moderna. “O cronista que narra os acontecimentos, sem distinguir entre os grandes e os pequenos, leva em conta a verdade de que nada do que um dia aconteceu pode ser considerado perdido na história”. (BENJAMIN, 1994, p. 223)

Na Idade Média e no início da Idade Moderna, tem-se uma modalidade textual cuja característica principal consistia em narrar, cronologicamente, acontecimentos históricos que merecessem ser lembrados na posteridade.

Jorge de Sá (1987, p.05) identifica Pero Vaz de Caminha como o primeiro cronista em língua portuguesa<sup>1</sup>, pois ele “recria com ‘engenho e arte’ tudo o que ele registra no contato direto com os índios e seus costumes” e esse se desenvolvia em um discurso cronológico sobre as novas terras de além-mar. Assim, os escritos de Pero Vaz de Caminha devem ser considerados crônicas, pois trazem o “princípio básico da crônica: registrar o circunstancial” (SÁ, 1987, p.06)

A crônica, no sentido mais literário do termo, como se conhece hoje, começou a adquirir a sua face, com o jornalismo, no século XIX na França. No século XX, com a modernização da imprensa, a crônica se transforma no “próprio fato moderno, submetendo-se aos choques da novidade ao consumo imediato e às inquietações de um desejo sempre insatisfeito, à rápida transformação e à fugacidade da vida moderna.” (ARRIGUCI JR., 1985, p. 59). Drummond (1999, p. 13) esclarece que a crônica se coloca “perto do dia a dia, seja nos temas ligados à vida cotidiana, seja na linguagem despojada e coloquial do jornalismo”. A crônica

surge inesperadamente como um instante de pausa para o leitor fatigado com a frieza da objetividade jornalística. De extensão limitada, essa pausa se caracteriza exatamente por ir contra as tendências fundamentais do meio em que aparece [...]. Se a notícia deve ser sempre objetiva e

impessoal, a crônica é subjetiva e pessoal. Se a linguagem jornalística deve ser precisa e enxuta, a crônica é impressionista e lírica. (DRUMMOND, 1999, p. 13).

Para Moisés (1982, p.247), a crônica “oscila, pois, entre a reportagem e a Literatura, entre o relato impessoal, frio e desconhecido de um acontecimento trivial, e a recriação do cotidiano por meio da fantasia.” De acordo com Guaraciaba (1992, p.84), os pesquisadores são unâimes em colocar a crônica em um espaço de superposição ao estético (poético) e ao jornalístico, como se esse gênero se “equilibrasse entre o efêmero do cotidiano, do evento miúdo, e o imortal do fato literário, em uma ambiguidade ímpar que acaba por transformá-lo em um gênero difícil de ser produzido, classificado ou analisado, quer como gênero jornalístico, quer como gênero literário.”

Antonio Candido (1993, p. 23) afirma que a crônica

não é um ‘gênero maior’. Não se imagina uma literatura feita de grandes cronistas [...] parece mesmo que a crônica é um gênero menor. “Graças a Deus”, – seria o caso de dizer, porque sendo assim ela fica perto de nós. E para muitos pode servir de caminho não apenas para a vida, que ela serve de perto, mas para a literatura. (CANDIDO, 1993, p. 23).

O cronista é aquele que registra o circunstancial do cotidiano mais simples. Ele proporciona ao leitor uma visão de fato(s). Em certa medida, trata-se da construção, por meio da visão e da linguagem do cronista, de sinais de vida que diariamente não formalizamos em um texto escrito.

há uma proximidade maior entre as normas da língua escrita e da oralidade, sem que o narrador caia no equívoco de compor frases frouxas, sem a magicidade da elaboração, pois ele não perde de vista o fato de que o real não é meramente copiado, mas recriado. O coloquialismo, portanto, deixa de ser a transcrição exata de uma frase ouvida na rua, para ser a elaboração de um diálogo entre o cronista e o leitor, a partir do qual a aparência simplória ganha sua dimensão exata (SÁ, 1985, p.10)

Como resultado tem-se, portanto, o texto que, para além de informativo, consiste dessa construção, linguística e estilística, sobre algo efêmero.

Outro aspecto caro às crônicas é o dialogismo<sup>2</sup>. Em muitos momentos, caminha-se quase a um diálogo entre o cronista e o leitor, de maneira a equilibrar o caráter informal e o literário e possibilitar diferentes interpretações acerca do tema tratado em uma crônica.

as relações dialógicas são de índole específica: não podem ser reduzidas a relações meramente lógicas (ainda que dialéticas) nem meramente linguísticas (sintático-composicionais). Elas só são possíveis entre enunciados integrais de diferentes sujeitos do discurso. (BAKHTIN, 2000, p.323)

Segundo Candido (1981) e Jorge de Sá (1987, p.11), há um certo coloquialismo na linguagem empregada na crônica. Aspecto interessante, de acordo com os autores, pois é o tom coloquial, muito ancorado na oralidade, que propicia uma comunicação muito estreita em relação aos leitores.

O seu grande prestígio atual é um bom sintoma do processo de busca de oralidade na escrita, isto é, de quebra de artifício e aproximação com o que há de mais natural no modo de ser do nosso tempo [...] Quero dizer que por serem leves e acessíveis talvez elas comuniquem mais do que um estudo intencional a visão humana do homem na sua vida de todo dia. (CANDIDO, 1981, p.16)

Por fim, convém ressaltar, segundo Jorge de Sá (1987), a quem a crônica se destina. É imprescindível notar que a crônica se destina a um público específico: o público ao qual o jornal se destina. Sá (1987) reflete que, possivelmente, ao vincular a produção de uma crônica a um jornal e, consequentemente, a seu público, há a limitação de ideologia. Certamente, a voz presente na crônica (narrador, talvez?) concorda com a do veículo de comunicação e de seus consumidores. Mesmo com atuação no contexto jornalístico, não possibilita que a essência da palavra se “dissolva de todo ou depressa demais [nesse] contexto, mas ganhe relevo, permitindo que o leitor a sinta na força de seus valores próprios” (CANDIDO, 1993, p.23). Logo, o caráter jornalístico une-se ao literário. Candido (1993, p.24) nos apresenta pontos positivos que nascem desse vínculo. De acordo com o autor, por ser “filha do jornal e da era da máquina”, a crônica não tem pretensões a durar; uma de suas marcas é a efemeridade que a auxilia a “transformar a literatura em algo íntimo com relação à vida de cada um de nós”.

Todavia, “quando for publicada em livros, teremos que observar o novo contexto e suas prováveis significações novas” (SÁ, 1987, p.83).

## 2. Uma abordagem retórica

A definição mais recorrente que encontramos sobre retórica (uma das disciplinas humanas mais antiga e internacional) remonta à etimologia da palavra. Retórica (do latim *rhetorica*, originado no grego *ρήτορική τέχνη* [rhētorikē] é entendida como a arte - no sentido de *techné* ou técnica - de bem falar. Devemos entender que “arte de bem falar”, na perspectiva retórica, significa usar uma linguagem para comunicar de forma eficaz e persuasiva. Ao leremos Aristóteles<sup>3</sup> (VI,5, 1140b), podemos verificar que a *techné* é um saber adquirido por meios de um arcabouço referente à construção discursiva, isto é, há uma estrutura discursiva geral pré-organizada. Ademais, essa normalmente faz parte da vida social e política e aquele que se propõe à construção do discurso, ou seja, o orador, deve produzi-la tecnicamente bem, com habilidade. Ademais, Aristóteles pontua que a função da Retórica não é a de persuadir, mas de discernir os meios de persuasão: “capacidade de descobrir o que é adequado a cada caso com o fim de persuadir” (Aristóteles [384-322 a.C.], 2005, *Retórica*, livro I, cap. 2, 1356a): “a retórica parece ter, por assim dizer, a faculdade de descobrir os meios de persuasão sobre qualquer questão dada. E por isso, afirmamos que, como arte, as suas regras não se aplicam a nenhum género específico de coisas”.

Reboul (2004) reflete sobre os termos arte e retórica. Sobre o termo arte, afirma que esse é detentor de certa ambiguidade, uma vez que o termo faz referência tanto a 1) uma habilidade espontânea quanto a 2) algo que é adquirido por meio do ensino; “o que na criação ultrapassa a técnica e pertence somente ao ‘gênio’ do criador. Em qual ou em quais desses sentidos se está pensando quando se diz que a retórica é uma arte? Em todos”. (REBOUL, 2004, p. XVI)

Segundo a definição proposta por Reboul (2004, p.XIV), “é a arte de persuadir pelo discurso”. Reboul (2004, p.XV) entende persuadir como “levar alguém a crer em alguma coisa”. Ainda de acordo com Reboul (2004), a retórica não participa de todos os gêneros discursivos<sup>4</sup>. Os principais discursos retóricos são a alocução política, sermão, pleito advocatício, folheto, panfleto, cartaz de publicidade, fábula, pedição, ensaio, tratado de filosofia, de teologia ou ciências humanas.

Os discursos [...] que não visam a persuadir: poema lírico, tragédia, melodrama, comédia, romance, contos populares, piadas. Acrescentemos os discursos de caráter puramente científico ou técnico: modo de usar, em oposição a anúncio

publicitário; veredicto, em oposição a pleito advocatício; obra científica, em oposição à vulgarização; ordem, em oposição a *slogan*: É proibido fumar não é retórico, ao passo que É proibido fumar, nem que seja 'Gallia', é retórico. (REBOUL, 2004, p. XIV)

A nós, a afirmação de Reboul (2004) deve ser ponderada, pois acreditamos que há gêneros que são mais aptos a acolher a ideia de persuasão do que outros. No entanto, não acreditamos que a retórica, categoricamente, não participa de todos os gêneros do discurso. Como o intuito deste trabalho não é tecer uma reflexão teórica sobre a interface discursivo-retórica, detemo-nos em considerar válida a ideia de que a alocução política e o sermão são gêneros discursivos em que aspectos retóricos são encontrados mais fortemente, isto é, considerando os diversos momentos que ocorrem discursos de figuras políticas e religiosas, nas crônicas, interessa-nos as referências à alocução política e ao sermão como gêneros cuja retórica se faz fortemente presente.

Para o filósofo e crítico literário americano Kenneth Burke (1950 apud SILVEIRA, 2005, p.73), "existe um motivo intrinsecamente retórico situado no uso persuasivo da linguagem". A retórica é definida, por esse autor, como "o uso das palavras pelos agentes humanos para formar atitudes ou para induzir ações noutros agentes humanos".

No entanto, é imprescindível mencionar um aspecto primário ligado à Retórica: o sofismo (do grego antigo *σόφισμα* -*ατος*, derivado de *σοφίξεσθαι* - "fazer raciocínios capciosos"). Os sofistas da Grécia Antiga eram conhecidos por serem importantes professores que viajavam pelas cidades, ensinavam aos seus alunos a arte da retórica e cobravam uma alta taxa de pagamento pelo ensino. Os alunos dos considerados mestres do discurso eram, principalmente, aqueles da vida política. O objetivo principal da técnica consistia em que o interlocutor acreditasse rapidamente naquilo que orador falava, sendo verdade ou não. Percebe-se, então, que o principal compromisso dos sofistas não era com o ensino para se buscar a verdade por meio do discurso.

Alguns filósofos se opuseram ao sofismo. Sócrates foi um dos principais opositores, Platão e Aristóteles também foram importantes filósofos que desafiaram o sofismo com novas perspectivas e postulados. Logo, a nomeação "sofista" passou a ter uma conotação pejorativa, vista como desonestidade intelectual.

Atualmente, um discurso sofista é considerado uma argumentação que supostamente apresenta a verdade, mas sua real intenção reside na ideia do erro, motivado por um comportamento capcioso, numa tentativa de enganar e ludibriar.

### 3. Composição do corpus

Nosso corpus foi composto por 60 crônicas presentes na 1<sup>º</sup> e 2<sup>º</sup> volumes de *Os apontamentos*, publicada em 2014 pela Porto Editora.

**Figura 1** - Capa do livro *Os apontamentos* (2014)



Fonte: [Fundação José Saramago](#)

*Os apontamentos* (2014) é a 1<sup>ª</sup> edição na Porto Editora, mas 4<sup>ª</sup> edição do livro. É possível encontrar a edição da Porto Editora em formato e-book também. A caligrafia da capa é da autoria da atriz e encenadora Maria do Céu Guerra. De acordo com Fundação Saramago, o livro é composto por

Editoriais do Diário de Notícias e crônicas publicadas no Diário de Lisboa, onde Saramago sublinha: "No meio de tantas palavras, não encontro senão duas que gostosamente apagaria se não fosse o escrúpulo de proteger o meu próprio

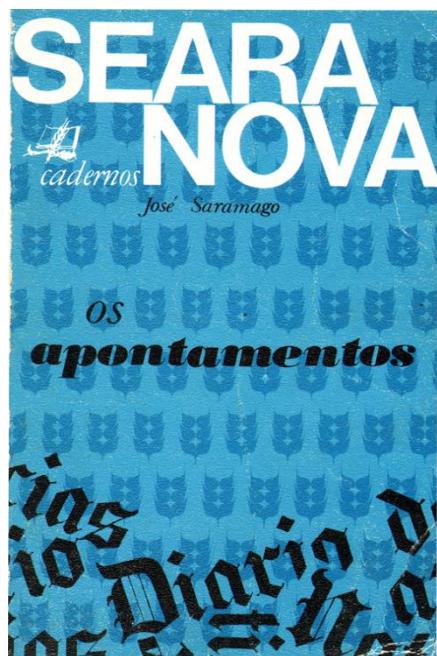
respeito. É quando, uma e outra vez, falo de “jornalistas revolucionários”. Como se não bastasse a ingenuidade de os imaginar assim, ainda fui cair na presunção de me incluir no grupo. Ilusão minha, ilusão nossa.”

Em *Apontamentos*, podemos seguir o olhar de Saramago, nomeadamente, sobre

“os emigrantes, hoje e sempre”; “os franceses de torna-viagem”; “as regras da convivência”; “o eufemismo como política”, ou “a resistência renegada”. Ganhou a língua e toda a literatura portuguesa. Uma forma de conhecer com alguma profundidade o lado militante de José Saramago, que aqui surge de forma bastante evidente, ao contrário das suas obras de ficção, onde as convicções políticas, embora lá, aparecem de forma bastante mais diluída. Para descobrir a fase em que José Saramago alertava para os perigos do fascismo e para as virtudes do socialismo.

A seguir, nas Figuras 2 e 3, apresentamos as capas das edições de 1976 e 1990, respectivamente:

**Figura 2** - Capa do livro *Os apontamentos* (1976)



Fonte: [Fundação José Saramago](#)

**Figura 3** - Capa do livro *Os apontamentos* (1990)



Do total de 60 crônicas analisadas, 30 são do 1º volume – *As opiniões que o DL teve* (1973) e 30 do 2º volume – *Os apontamentos* (1990[1975]). No quadro 1, segue o título das crônicas e seus respectivos volumes:

**Quadro 1 - Crônicas analisadas**

1º volume – <i>As opiniões que o DL teve</i> (1990[1973])	2º volume – <i>Os apontamentos</i> (1990[1975])
<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Aberto até 15 de março...</li> <li>2. Os franceses de torna-viagem</li> <li>3. Um Conservatório que não conserve</li> <li>4. A adesão e a participação</li> <li>5. O Dia Internacional da Mulher</li> <li>6. A resistência renegada</li> <li>7. O Dia Mundial do Doente nacional</li> <li>8. Os emigrantes, hoje e sempre</li> <li>9. O caminho do dar e a estrada do receber</li> <li>10. Cataclismo, ou talvez não</li> <li>11. Para maiores de quantos anos?</li> <li>12. Em Houston, cidade do Texas</li> <li>13. Sim em França, não em Portugal</li> <li>14. Ter pouco e desbaratar</li> <li>15. O eufemismo como política</li> <li>16. As regras da convivência</li> <li>17. Um regulamento a favor do fogo</li> <li>18. Um presente e dois passados</li> <li>19. O teatro e as estruturas</li> <li>20. As perspectivas de Mofina Mendes</li> <li>21. A “derradeira oportunidade”</li> <li>22. Onde não se fala apenas de poluição</li> <li>23. Fazer política, ou fazer políticos?</li> <li>24. Por motivos de vária ordem</li> <li>25. A origem como pecado</li> <li>26. O 5 de Outubro: morte, ou vida?</li> <li>27. O grande teatro do mundo</li> <li>28. Recenseamento com história</li> <li>29. A descoberta da árvore</li> <li>30. Devassas e violações</li> </ol>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Dar-se ao respeito</li> <li>2. A novidade da revolução</li> <li>3. Cuidemos do que é nosso</li> <li>4. O voto dos bispos</li> <li>5. Varinha de condão, não!</li> <li>6. Não é o povo brasileiro</li> <li>7. As lições de Rádio Vaticano</li> <li>8. O branco em discussão</li> <li>9. O povo contra o medo</li> <li>10. Os relatórios da vergonha</li> <li>11. Votados e explicados</li> <li>12. O nosso não é representativo</li> <li>13. O décimo não premiado</li> <li>14. Este segundo Primeiro de Maio</li> <li>15. Oficioso, mas não dessa maneira</li> <li>16. Trabalho e revolução</li> <li>17. Somar esquerda e esquerda</li> <li>18. Trinta anos depois, nós</li> <li>19. Sobre o fio da navalha</li> <li>20. Os cívicos</li> <li>21. 50 milhões de diferença</li> <li>22. O espírito da militância</li> <li>23. O difícil empenhamento</li> <li>24. Linha direta</li> <li>25. Uma nova provocação</li> <li>26. Os caminhos e as saídas</li> <li>27. É isto que temem</li> <li>28. Ir, dizer e voltar</li> <li>29. O justo interesse</li> <li>30. Verdade e vontade</li> </ol>

**Fonte:** elaboração própria.

Após definido o corpus, mapeamos todas as ocorrências de trechos que faziam menção à ideia de um item lexical específico, a saber: discurso. Convém

salientar as definições mais usuais atribuídas à palavra *discurso*. De acordo com o verbete do Dicionário Aulete<sup>5</sup>,

(**dis.curso**) sm.

1. Exposição oral feita em público ou preparada para ser lida em público, pelo próprio orador ou não: *Preparou um discurso especial para a cerimônia.*
2. Ação ou modo de expressar oralmente pensamentos, opiniões: *Tinha um discurso convincente.*
3. Conjunto de sentenças que constituem uma disciplina, teoria etc. (discurso psicanalítico)
4. Ling. Unidade da língua maior do que a frase; ENUNCIADO
5. Ling. Qualquer instância autêntica de uso da língua em todas as suas manifestações, nas modalidades escrita ou falada, incluindo o contexto de sua produção.
6. Ling. Qualquer enunciado, oral ou escrito, que estabelece uma comunicação entre seu emissor (locutor) e seu receptor (interlocutor)
7. Fil. Encadeamento lógico de enunciados, um levando sequencialmente ao outro
8. Depr. Pop. Fala longa e entediante, visando dar lição de moral: *Não me venha com esse discurso, pois já corrigi meu erro.*

[F.: Do lat. *discursus*. Hom./Par.: *discurso* (fl. de *discursar*)]

No Dicionário Analógico Aulete<sup>6</sup>, tem-se a palavra *discurso* em conexão com: linguagem, alocução, dissertação, raciocínio e ensino.

**Figura 4** – Palavra *discurso* em perspectiva analógica



Fonte: [Dicionário Analógico Aulete](#). Acesso em 20 mar. 2018

#### 4. Recolha e análise dos dados

##### 4.1 Aspectos retóricos nas crônicas de Saramago: 1º volume – *As opiniões que o DL teve* (1973)

Descritas as definições e as conexões do item lexical *discurso*, partimos para a recolha dos trechos que poderiam estar relacionados a essa palavra na escrita das crônicas, uma vez que um elemento caro à Retórica é o discurso, mais precisamente a construção do discurso. Abaixo, no Quadro 2, é possível verificar os trechos mapeados no corpus de 30 crônicas presentes no 1º volume – *As opiniões que o DL teve* (1990[1973]):

**Quadro 2 – Mapeamento do 1º volume – *As opiniões que o DL teve* (1990[1973])**

CRÔNICA	TRECHO	PÁGINA
Os emigrantes, hoje e sempre	A prática do eufemismo [...] a ideia a exprimir se torna irreconhecível <u>sob as roupagens de um estilo</u> que teve tempo de se apurar em séculos de pensamento oblíquo.	p. 35

Os emigrantes, hoje e sempre	[...] é de bom <u>tom</u> que as verdades um pouco amargas sejam diluídas [...]	p. 36
Cataclismo, ou talvez não	[...] tais declarações são proferidas por autoridades competentes, não poucas vezes <u>adornadas</u> pelo toque superlativo [...]	p. 39
Para maiores de quantos anos?	Secretário de Estado da Informação [...] <u>tom didático</u> de que se <u>revestiu</u> [...] disposições que o articulado [...]	p. 41
Em Houston, cidade do Texas	O <u>efeito estilístico</u> ficaria garantido e a realidade manter-se-ia intocada [...] cuja primeira preocupação tem de ser a de verificar (pelo instrumento da razão) cada facto à luz de todos os outros factos.	p. 43
Sim em França, não em Portugal	[...] para permitir à Impresa <u>adaptar-se</u> às necessidades do público [...] [...] consoante se publique para consumo interno [...] cujo <u>ilogismo</u> é de todo evidente [...]	p. 47
O eufemismo como política	O eufemismo é aquela <u>figura de retórica</u> que consiste em abrandar [...] contrário a sua significação real [...] [...] como se <u>usam palavras</u> para servir conveniências [...] [...] nota-se a <u>laboriosa construção da frase</u> [...] [...] <u>puro jogo vocabular</u> [...] [...] <u>a escolha da linguagem nunca é inocente</u> [...] [...] apesar de todos os <u>rodeios de estilo</u> [...]	p. 50 - 51
A “derradeira oportunidade”	O discurso do Ministro de Estado [...] apresenta o <u>duplo e contraditório</u> [...]	p. 62
Fazer política, ou fazer políticos?	[...] mais grave ainda nos parece a <u>conclusão lógica</u> daquelas palavras [...]	p.79

A descoberta da árvore	<p>[...] um <u>encadeamento formal do discurso</u> aquilo que chamaríamos <u>precisão na linguagem</u>, uma <u>segurança técnica</u> [...] competência e à capacidade de seus responsáveis [...]</p> <p>[...] por aqui se chega a um ponto candente que o <u>discurso não omitiu</u> [...]</p>	p. 79 - 80
------------------------	--	------------

**Fonte:** Elaboração própria e grifos nossos.

Com o intuito de melhor visualização das relações dos itens lexicais no interior de um conjunto nocional, por meio de recolha das palavras que estão no mesmo campo conceptual, trazemos os fluxogramas. No Fluxograma 1, apresentamos as ideias conectadas à palavra *discurso* no 1º volume – *As opiniões que o DL teve* (1990[1973]):

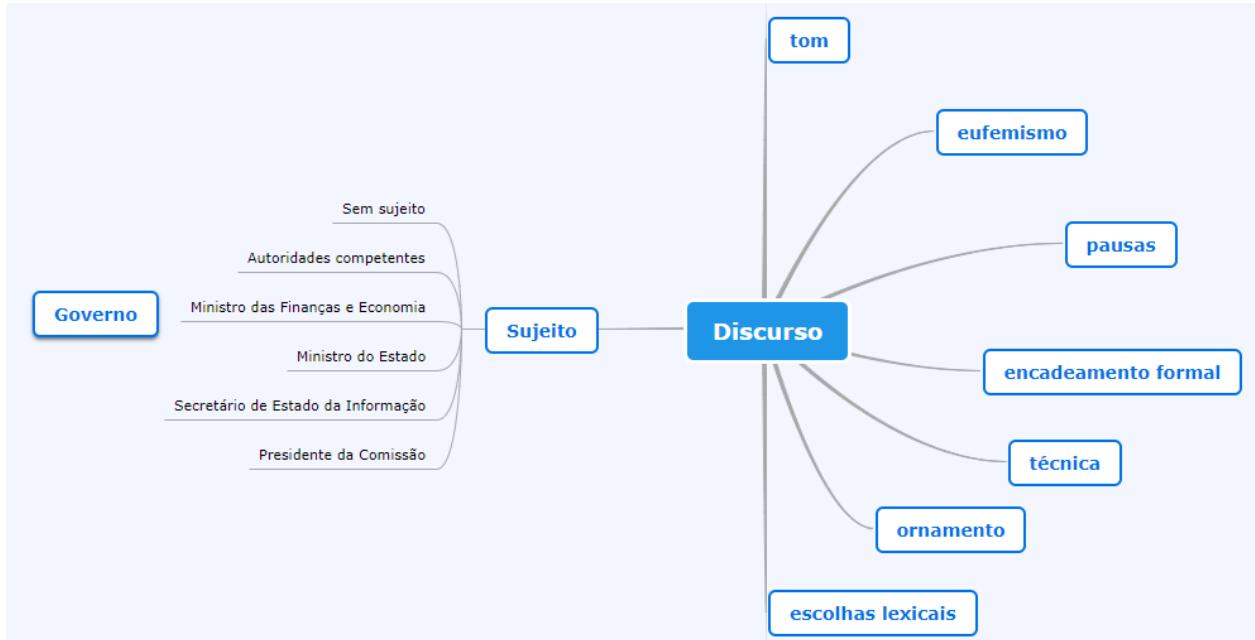
**Fluxograma 1** - Itens lexicais relacionados a *discurso*



**Fonte:** Elaboração própria.

Nos trechos mapeados das crônicas do 1º volume, verificamos que a ideia de discurso está relacionada a 1) labor, 2) tom, 3) pausas, 4) técnica, 5) ornamento, 6) escolhas lexicais e 7) encadeamento formal. Ademais, estendendo a nossa análise, verificamos qual (ou quais) sujeito(s) estaria(m) atuando como agentes do discurso.

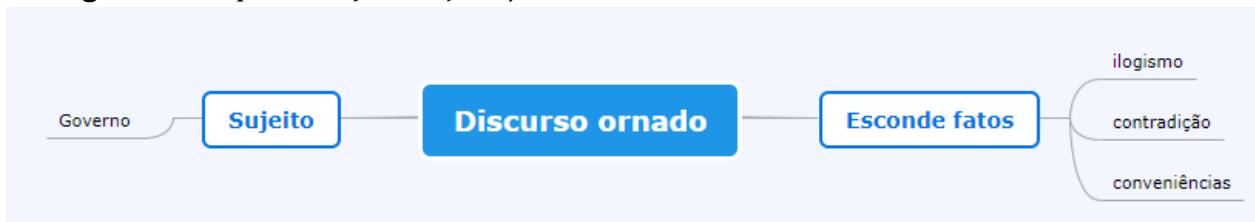
**Fluxograma 2 - Itens lexicais atribuídos à ideia de "Sujeito"**



**Fonte:** Elaboração própria.

No mapeamento realizado nas 30 crônicas do 1º volume, têm-se como agentes: 1) Autoridades competentes, 2) Ministro das Finanças e Economia, 3) Ministro do Estado, 4) Secretário de Estado da Informação, 5) Presidente da Comissão e 6) Sem remissão a um sujeito específico. É possível afirmar que os agentes conectados a ideia de *discurso* nas crônicas são relacionados a um Governo e, por sua vez, esse *discurso* construído é um ornamento que esconde fatos, por meio de construções não-lógicas (ilogismo), contradição e conveniências. Em uma perspectiva retórica, aproximariam ao sofismo ou sofisma, isto é, uma retórica que procura induzir ao erro, apresentada com aparente lógica e sentido, mas com fundamentos contraditórios e com a intenção de enganar. Para melhor visualização de nosso raciocínio, segue o Fluxograma 3:

**Fluxograma 3 - Aproximações sujeito/discurso**



**Fonte:** Elaboração própria.

4.2 Aspectos retóricos nas crônicas de Saramago: 2º volume – *Os apontamentos* (200[1975])

No 2º volume, *Os apontamentos* (1990[1975]), é possível notar que o item lexical *discurso* é preterido pelo uso do item *palavra*, isto é, nos trechos mapeados, encontramos mais referência ao item lexical *palavra* do que a *discurso*. No Quadro 3, é possível verificar os trechos mapeados no corpus de 30 crônicas presentes no 2º volume – *Os apontamentos* (1990[1975]):

Quadro 3 – Mapeamento do 2º volume – *Os apontamentos* (1990[1975])

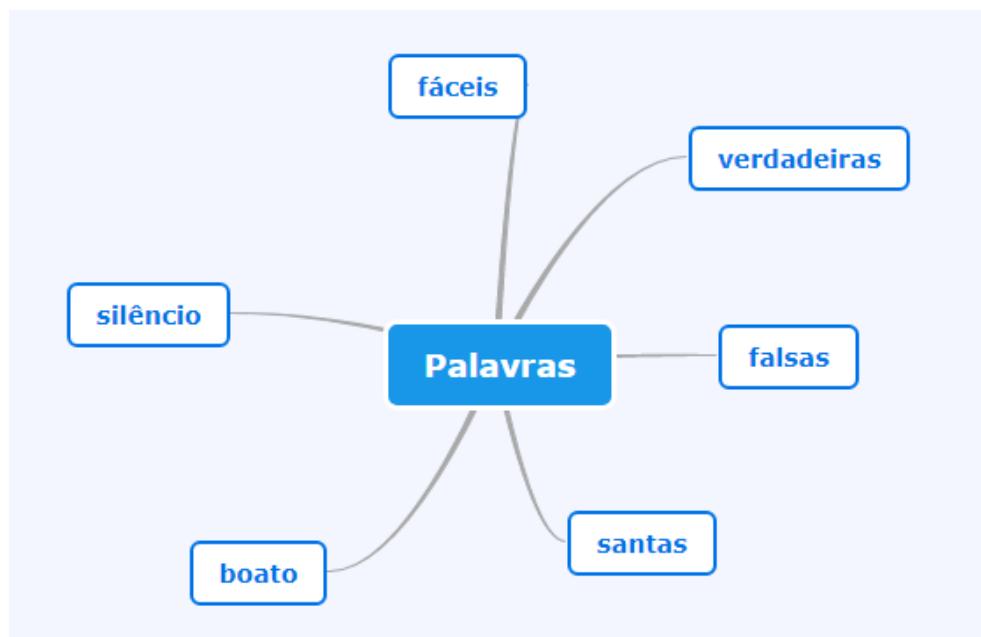
CRÔNICA	TRECHO	PÁGINA
A novidade da revolução	<p>Cercados pelo mar alto dos <u>discursos e dos manifestos, distraídos</u> (ou já nem isso?) [...]</p> <p>[...] terão os Portugueses dado pela importância das <u>palavras</u> que se contêm no último comunicado do Conselho Superior da Revolução? Ou ter-lhes-ão concedido apenas um olhar inteligente, desculpável pela abundância das solicitações, mas censurável pelo que revela insuficiente capacidade de apreensão crítica?</p>	p. 225
Varinha de condão, não!	[...] não enrolaremos nem calaremos, agora que a <u>voz</u> nos foi restituída [...]	p. 232
As lições de Rádio Vaticano	A Cúria Romana, que durante tantos anos cobriu com seu <u>silêncio</u> os crimes do fascismo em Portugal [...]	p. 235
O povo contra o medo	Estão conscientes disso os que fomentam o <u>boato</u> [...]	p. 240
O décimo não premiado	<p>Neste outrora tão <u>calado</u> país [...], a <u>palavra explodiu</u>.</p> <p>Por causa dessa <u>palavra fácil</u>, é que nos tem sido possível facilitar a história a escrever amanhã: na poeira dos discursos das entrevistas [...] vão encontrar-se as pepitas e diamantes (estilo sécio) da verdade... [...]</p>	p. 246 - 247

	<u>Santas palavras</u> as do almirante soridente.	
Este segundo Primeiro de Maio	E <u>não jogamos</u> com <u>palavras</u> ao escrevê-lo [...]	p. 248
Oficioso, mas não dessa maneira	[...] dizem <u>palavras</u> que lhes <u>não pertencem inteiramente</u> [...]	p. 251
Sobre o fio da navalha	Faça-se um pouco de silêncio para que se ouçam as <u>palavras</u> , para que se distingam as <u>falsas</u> das <u>verdadeiras</u> , para que nos entendamos, enfim.	p. 258

**Fonte:** Elaboração própria e grifos nossos.

À *palavra* são relacionadas as seguintes ideias: 1) fáceis, 2) verdadeiras, 3) silêncio, 4) falsas, 5) boato e 6) santas. No Fluxograma 4, apresentamos as relações estabelecidas:

**Fluxograma 4 - Itens lexicais relacionados a *palavra***

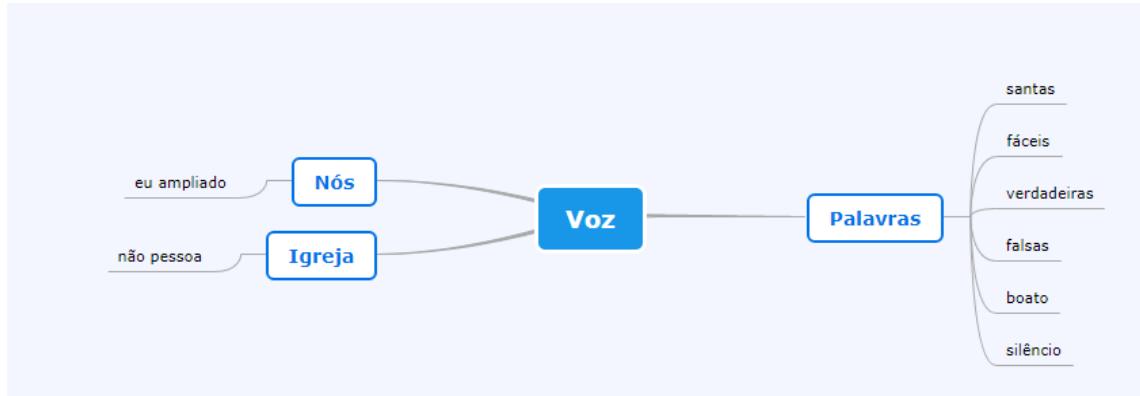


**Fonte:** Elaboração própria.

No mapeamento realizado nas 30 crônicas do 2º volume, têm-se como

agentes: 1) Nós e 2) Igreja. É possível afirmar que os agentes conectados a ideia de *palavra* nas crônicas são relacionados a dois agentes, portanto. Por sua vez, esses sujeitos trazem uma *voz*. Para melhor visualização de nosso raciocínio, segue o Fluxograma 5:

**Fluxograma 5 - Aproximações sujeito/*palavra***



**Fonte:** Elaboração própria.

É possível perceber que, nas 30 crônicas do 2º volume, a ideia de *discurso* visto como um ornamento que esconde fatos, por meio de construções não-lógicas (ilogismo), contradição e conveniências perde força. No entanto, não é possível uma definição estável do item lexical *palavra*. Tampouco, podemos afirmar que a ideia que compõe *palavra* é aquilo oposto à composição de *discurso*. Nossa única afirmação é a de que se têm, na amostra de 30 crônicas do 2º volume, a "[...] poeira dos discursos [...]" (SARAMAGO, 1990, p.247) ao lado da palavra que explode: "[...] a palavra explodiu." (SARAMAGO, 1990, p.247).

## Conclusões

Este trabalho teve como objetivo refletir sobre um corpus de 60 crônicas de Saramago por meio de um diálogo com a tradição retórica, com especial olhar nas associações atribuídas a dois itens lexicais, a saber: i) discurso e ii) palavra. Nossa ponto de partida considerou a seguinte pergunta: Quais associações são atribuídas em i) e ii) nas crônicas de Saramago?

Ademais, percebemos que, servindo-se de acontecimentos datados e inseridos em um contexto histórico, as crônicas trazem a concretização de uma postura racional e crítica diante dos fatos e a afirmação de uma memória social. O cronista, visivelmente, mostra as engrenagens da construção do *discurso* de outrem e de outrora no intuito de desmascarar pretextos e trazer à superfície, tanto textual quanto histórica, a *palavra*.

Certamente, podemos afirmar que as crônicas de Saramago mantem os acontecimentos vivos e atuais bem como a dura definição do que é a palavra. Se por um lado, entende-se o discurso como uma construção de alguém para um determinado fim, por outro a definição de palavra ainda é cara, difícil, instável.

### Notas

<sup>1</sup> Em Portugal, no século XV, Fernão Lopes (1380/1390-1460), funcionário real, cronista-mor da Torre do Tombo, tinha por missão “poer en carônica as estórias dos Reys, que antigamente en Portugal foram; e esse mesmo os grandes feytos e altos do muy vertuoso, e de grandes vertudes” (EL FAHL, 2010, p.33). Outro uso do termo crônica naquela época se aplicava aos relatos dos viajantes. Logo, relatos de viajantes e das viagens dos portugueses no século XVI, fruto do expansionista português, como os de Pero Gandavo e Gabriel Soares de Souza, ou ainda os textos de Fernão Mendes Pinto sobre as terras do oriente, recebiam o nome de crônica por relatarem os fatos ligados às viagens marítimas em forma de cronologia.

<sup>2</sup> Entendemos dialogismo, como proposto por Bakhtin (2000), isto é, recepção e compreensão de uma enunciação a qual constitui um território comum entre o locutor e o locutário.

<sup>3</sup> Aristóteles escreveu dois tratados, a saber: 1) *Techne Poietike* ou Arte Poética e 2) *Techne Rhetorike* ou Arte Retórica. A respeito de 1), é recorrente encontrar a ideia de que esse tratado se ocupa da arte da evocação imaginária, do discurso construído com finalidade poética e literária. Em 2), há a ideia de que esse se trata da arte da comunicação, da construção do discurso com fins persuasivos.

<sup>4</sup> Bakhtin (2000) refletiu sobre o conceito de gêneros. Para ele, esses são marcados pelo caráter dialógico da linguagem e tipos relativamente estáveis de enunciado.

<sup>5</sup> Conhecido no Brasil, como Dicionário Aulete (Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa, em Portugal), e suas reedições, é um dos mais reconhecidos dicionários de língua portuguesa, desde a sua publicação em Lisboa, em 1881.

<sup>6</sup> De acordo com Faulstich e Oliveira (2007), o propósito do dicionário analógico não é o de descrever o significado de uma palavra, ou seja, esse tipo de dicionário não responde a questão "O que significa X?". Muito embora não responda à questão, estabelece o lugar de X e suas relações no interior de um conjunto nocional e possibilita que, nesse conjunto, as expressões formem um campo conceptual.

### Referências

ANDRADE, Carlos Drummond de. “Uma prosa (inédita) com Carlos Drummond de

- Andrade". *Caros Amigos*. São Paulo, nº 29, p. 12-15, agosto, 1999.
- ARRIGUCCI JR., Davi. *Enigma e comentário: ensaios sobre literatura e experiência*. São Paulo: Cia. das Letras, 1987.
- ARRIGUCCI JR., Davi. "Fragmentos sobre a crônica". *Boletim Bibliográfico*. Biblioteca Mário de Andrade. São Paulo, v. 46, p. 43-53, jan.-dez. 1985.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- BENJAMIM, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BURKE, Kenneth. *Language as symbolic action: Essays on life, literature and method*. Berkeley: University of California Press, 1984[1966].
- CANDIDO, Antonio. "A vida ao rés-do-chão". In: *Recortes*. São Paulo: Cia. das Letras, 1993<sup>8</sup>.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 6 ed. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 1981.
- EL FAHL, A. "Notas de rodapé: algumas considerações sobre a crônica literária no Brasil e os periódicos do século XIX". *Anais do 4º Encontro Nacional de Pesquisadores de Periódicos Literários*. Feira de Santana: UEFS, 2013, p. 31-42.
- FAULSTICH, E.; OLIVEIRA, M. "Para que serve um dicionário analógico? Um estudo de lexicografia comparativa". *Revista Intercâmbio dos Congressos Internacionais de Humanidades*. Brasília, UnB, v. X, 2007, p. 1-16.
- GUARACIABA, A. "Crônica". In: MELO, J. *Gêneros jornalísticos na Folha de São Paulo*. São Paulo: FTD, 1992, p. 82-90.
- MOISÉS, Massaud. *História da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1989.
- MOUTINHO, Isabel. "A crônica segundo José Saramago". In: *Colóquio/Letras: José Saramago, o ano de 1998*. Lisboa, n. 151/152, jan.-jun., 1999, p. 81-91.
- PORTELLA, Eduardo. A crônica brasileira da modernidade. In: *Ensaios: Crônica, teatro e crítica*. 2<sup>a</sup> Bienal Nestlé de Literatura Brasileira. São Paulo: Norte Editora, 1986, vol. 1.
- REBOUL, Olivier. *Introdução à retórica*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- RIBAS, M. "Literatura e jornal: quem quer integrar este caso?" In: *Graphos: Revista da pós-graduação em Letras*. João Pessoa: UFPB, vol. 6, n.2/1, jul.-dez. 2004.
- SÁ, J. *A crônica*. São Paulo: Ática, 1987.
- SARAMAGO, José. *Os apontamentos*. Lisboa: Editorial Caminho, 1990.
- SILVEIRA, M. *Análise de gênero textual: concepção sócio-retórica*. Maceió: Edufal, 2005.
- THIMÓTEO, Saulo. "Está lá tudo": o constructo literário nas crônicas de José Saramago. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, São Paulo, 2014. (Tese)

# A “CEGUEIRA BRANCA” E AS FENDAS DA RAZÃO: A PROPÓSITO DA OBRA *ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA*

RODOLFO PEREIRA PASSOS

A história e as ciências da natureza foram necessárias para combater a Idade Média: o saber contra a crença. Agora lançamos a arte contra o saber: o retorno à vida.  
(Friedrich Nietzsche, *O livro do filósofo*)

No romance *Ensaio sobre a cegueira*, de José Saramago, é perceptível a atitude de questionar ou erradicar uma cobertura simbólica estável e válida para todos os homens. Com a aparição da epidemia de cegueira branca, não haverá uma explicação única e verdadeira quanto a seu surgimento, da mesma forma que não haverá uma possibilidade concreta de solucioná-la por parte das autoridades médicas e científicas, nem pelas autoridades do governo. Neste sentido, o relato do velho da venda preta, com interferências do narrador, é sintomático desta nova ordem social refletida por Saramago:

As expectativas do Governo e as previsões da comunidade científica foram simplesmente por água abaixo. A cegueira estava alastrando, não como uma maré repentina que tudo inundasse e levasse à sua frente, mas como uma infiltração insidiosa de mil e um buliçosos regatinhos, que tendo vindo a empapar lentamente a terra, de repente a afogam por completo. [...] A prova da progressiva deterioração do estado de espírito geral deu-a o próprio Governo, alterando por

duas vezes, em meia dúzia de dias, a sua estratégia. Primeiro, tinha acreditado ser possível circunscrever o mal recorrendo ao encarceramento dos cegos e dos contaminados em uns espaços determinados como o manicômio em que nos encontramos. Logo, o inexorável crescimento dos casos de cegueira levou alguns membros influentes do Governo, receosos de que a iniciativa oficial não chegasse para as encomendas, donde resultariam pesados custos políticos, a defender a ideia de que deveria competir às famílias guardar em casa os cegos, não os deixando sair à rua, a fim de não complicarem o já difícil trânsito nem ofenderem a sensibilidade das pessoas que ainda viam com os olhos que tinham e que indiferentes a opiniões mais ou menos tranquilizadora acreditavam que o mal-branco se propagava por contato visual, como mau-olhado (SARAMAGO, 1995 p.124-5).

Pode-se verificar, assim, a fragilidade essencial de qualquer legitimação da verdade, corroborando um questionamento tipicamente pós-moderno. Neste viés, vale lembrar que o filósofo italiano Gianni Vattimo (1996) estabeleceu também a conexão entre Nietzsche e Heidegger e a fisionomia cultural pós-moderna. Ou seja, ambos os filósofos, afirma Vattimo, se distanciaram criticamente do pensamento ocidental, enquanto pensamento do fundamento-origem, porém, já não o puderam criticar apontando qualquer categoria de novidade ou superação, isto é, a partir de uma teorização fundada em novas certezas absolutas.

Verifica-se, agora, o chamado “enfraquecimento do ser” ou “pensamento fraco”. Em termos concretos, não se estabelece mais o *ser* como imponência e força, atributos de uma visão metafísica. Por conseguinte, com a debilidade do ser, “perde-se a grandiosidade e ganha-se a tolerância” (SANTIAGO, 1990, p.5). Este sentido pode ser evidenciado na obra de Saramago, principalmente pela personagem central do romance: a mulher do médico. A partir desta ideia essencial, poderemos investigar com maior clareza o horizonte estabelecido pela escrita saramaguiana, ou seja, compreendendo uma experiência pós-metafísica da verdade. Isto não prescinde de uma leitura do atual momento em que o homem cega, uma vez que “a ontologia nada mais é que a interpretação da nossa condição ou situação, já que o ser não é nada fora do seu evento” (VATTIMO, 1996, p.8).

Desta forma, o diálogo do discurso romanesco com algumas diretrizes do pensamento filosófico, como a questão do *ser* e a questão da *verdade*, possibilita o levantamento de chaves para o entendimento da obra de José Saramago, pois “o tema da verdade não diz respeito somente às teorias científicas, mas é também de

fundamental importância para as multiformes situações concretas do homem" (SIMON, 1979, p.8). Acreditamos que, com o estudo da obra *Ensaio sobre a cegueira*, caminharemos para o entendimento de um conceito de verdade como movimento, seguindo a máxima nietzschiana de que os fatos são interpretações e que, por isso, aquela deve ser buscada além das estagnadas instituições da sociedade e representações de homens cegos.

Vale ressaltar, neste sentido, que *Ensaio sobre a cegueira* possui, antes de tudo, o viés de "ensaio", o que caracterizaria a obra como uma "tentativa" de compreensão das coisas e de nossa cegueira; ou ainda, o "ensaio" como sendo um "exercício intelectual que não busca definições estanques e redutoras dos temas sobre os quais se debruça" (BARBOSA, 2009, p.142). Para dizê-lo de outro modo, recuperando as palavras do pesquisador Francisco Leandro Barbosa:

O ensaio tende a recusar as soluções apriorísticas e as doutrinas infalíveis, porque duvida das postulações definitivas e confia no contínuo reexame, vendo a si mesmo apenas como etapa na busca de respostas. Neste sentido, ensaio e ficção se aproximam, uma vez que nem um nem outro possuem qualquer compromisso com uma verdade definitiva e colocam seriamente em questão até a possibilidade de haver alguma verdade definitiva sobre o que quer que seja. Um ensaio que se utiliza da ficção para a demonstração de uma ideia ou teoria coloca em questão a natureza dos dois tipos de texto, aproximando-os, pois a admissão de que o conhecimento objetivo do mundo é uma falácia, de que tanto a lógica quanto a linguagem não podem chegar a um conhecimento verdadeiro do homem por se tratarem de convenções, constituiriam a natureza dos dois gêneros (BARBOSA, 2009, p.143).

Este ponto é fundamental para a leitura da obra saramaguiana, especialmente na qual a desestabilização das instituições ocorre de forma lancinante, tendo como ponto de partida a instauração da epidemia de cegueira branca. Porém, esta tem em vista, desde sempre, uma crítica da realidade que já não poderá prescindir do interesse por transformações sociais. Desta forma, é válido notar que a existência de uma realidade labiríntica e sem referência, exaltada a todo o momento na obra, pretende atingir a anuência de uma heterogeneidade, uma união direta com inúmeros universos simbólicos coexistentes. Portanto, é importante ter em mente que a condição labiríntica da realidade, proposta por Saramago, pode ser lida em um sentido positivo:

Esta situação pluralista é, inclusive, o que torna mais rápidas e mais fáceis as mudanças sociais. (...) O pluralismo da civilização acelerou as transformações e, de certa forma, obrigou o desenvolvimento de uma tolerância maior entre os grupos que apresentam diferenças em suas visões da realidade (DUARTE JUNIOR, 2004, p. 54).

Em outras palavras, a pós-modernidade aponta para a heterogeneidade e diferença em sentido ético. Desta forma, com a mesma assiduidade, o pensamento de Saramago tornou evidente a fragilidade da realidade, assim como todas as instituições edificadas pelo homem. Estas ainda podem e devem ser transformadas, pois a ruína de toda legitimação indica mudança de pensamento e uma alteração no modo de ver da própria sociedade. Nenhuma construção (manicômio, cidade ou governo, por exemplo), ou teoria duram para sempre e percebe-se tal desestabilização e a perda de suas forças com o pensamento pós-moderno. Ficção e realidade nunca estiveram tão próximas, daí a nossa ideia de que, em *Ensaio sobre a cegueira*, a deslegitimação dos universos simbólicos tem como foco uma fisionomia cultural que incorpora a ética em conexão com a existência do homem. A propalada superficialidade do pós-modernismo começou a se desmoronar diante dos nossos olhos.

Segundo o pesquisador Francisco Leandro Barbosa (2009), em *Ensaio sobre a cegueira*, o excesso de luzes significa uma representação alegórica de nossa sociedade no sentido de excesso de racionalidade, assim como uma exacerbação do individualismo e da sociedade de consumo. Portanto, as pessoas acabaram efetivamente rompendo seus laços de coletividade, tornando-se cegas umas para as outras. A cegueira branca pode ser entendida, neste sentido, como um reflexo da excessiva confiança depositada no racionalismo, como bem pontua Barbosa:

Se as trevas são comumente associadas à ignorância, a luz é associada à razão. Sabe-se também que o branco é a junção de todas as cores, de todas as luzes, portanto, torna-se possível o entendimento dessa cegueira como causada pelo excesso de razão, que oferece aos olhos contemporâneos tanto e tão diferenciados estímulos visuais que não há possibilidade de se compreender realmente nada (2009, p.139).

Nesta mesma linha de pensamento, para Sergio Paulo Rouanet (1996), existem duas formas de “doenças da razão”: o hiperracionalismo e o irracionalismo. O hiperracionalismo é a razão narcísica, que se julga soberana, ou

seja, não admite rivais e não partilha seu domínio com o outro, principalmente se este outro pertence ao domínio do sagrado. Segundo o autor, o hiperracionalismo combate o sagrado ou o domestica, prosseguindo nos séculos XIX e XX a crítica da religião que se iniciou com a Ilustração e com a Revolução Francesa. Porém, não é mais sob a forma da filosofia que a razão trava esse combate com o sagrado, mas sob a forma da ciência. O cientificismo do século XIX levou esse combate às últimas consequências. Isto significa que “no vazio deixado pela morte de Deus, a razão instala a ciência” (ROUANET, 1996, p.291).

Na obra de Saramago, fica claro que a ciência não pode explicar, nem controlar a epidemia de cegueira branca que se alastra sem cessar, basta lembrar, neste sentido, que ela é representada como “nada mais nada menos que um tipo de cegueira desconhecido até agora, com todo aspecto de ser altamente contagioso” (SARAMAGO, 1995, p. 37), e que também “se manifestava sem a prévia existência de atividades patológicas anteriores de caráter inflamatório, infeccioso ou degenerativo” (SARAMAGO, 1995, p. 37). Dessa maneira, a metáfora relacionada ao “mar branco”, que inunda os olhos perplexos das personagens, não pode ser explicada nem pelos deuses da fé, nem pelos doutores da ciência, ou como dirá Mônica Figueiredo (2011), será preciso descobrir uma outra forma de saber para que se que esclareça o inexplicável.

No que diz respeito à confiança depositada na ciência, percebe-se o caminho da confiança cega à perplexidade, sobretudo se pensarmos no médico oftalmologista, “cujo ofício era curar as mazelas dos olhos alheios” (SARAMAGO, 1995, p. 37). Segundo Barbosa (2009), os personagens saramaguianos relutam em reconhecer a ineficácia da ciência, e o narrador, movido por uma ironia singular, demonstra este dado, radicando esta espécie de confiança cega da/na razão:

Olhos que tinham deixado de ver, olhos que estavam totalmente cegos, encontravam-se no entanto em perfeito estado, sem qualquer lesão, recente ou antiga, adquirida ou de origem. Recordou o exame minucioso que fizera ao cego, como as diversas partes do olho acessíveis ao oftalmoscópio se apresentavam sãs, sem sinal de alterações mórbidas, situação muito rara nos trinta e oito anos que o homem dissera ter, e até em menos idade. Aquele homem não devia estar cego, pensou, esquecido por momentos de que ele próprio também o estava, a tal ponto pode chegar uma pessoa em abnegação (SARAMAGO, 1995, p.37).

O trecho auxilia-nos a perceber que o médico oftalmologista possui dificuldades para aceitar o dado inexplicável da cegueira de seu paciente, uma vez

que perante um exame clínico minucioso (singular exemplo de confiança na tecnociência), os olhos analisados, “que estavam totalmente cegos”, deveriam enxergar perfeitamente. Logo, para o narrador, este pensamento relutante do médico (para aceitar o contingente) também se constitui uma forma de cegueira da razão.

A mulher do médico também evidencia um espanto, porém já apresenta uma maior lucidez em relação ao evento da “cegueira banca”, questionando, assim, a confiança depositada na ciência, sobretudo quando reconhece que “Esta cegueira é tão anormal, tão fora do que a ciência conhece, que não poderá durar sempre” (Ibidem, p.59). Mas, ao mesmo tempo, esta asserção se torna emblemática, pois transcende uma confiança total, no sentido de que a inflexão do contingente acaba por se tornar o sinal distintivo da esperança.

Marilena Chauí (1996) lembra que nos vários enfrentamentos e combates da razão com a fortuna ergueu-se no Ocidente aquilo que se chama de *teoria*: olhos intelectuais disciplinados e treinados para discernir e buscar a verdade sob a aparente desordem das coisas naturais e humanas. Para a autora, sempre existiu a necessidade de o espírito humano encontrar a ordem na desordem, o sentido dentro do *nonsense*. Todavia, existe também o perigo para o extremo oposto, isto é, na medida em que a ciência e a filosofia renunciam à ideia clássica de razão, os homens encontram os mitos e os fundamentalismos religiosos. Assim, para a autora, “mitologias e religiões ocupam hoje, o lugar vazio deixado pela razão” (1996, p.22).

Exemplar nessa ótica, no romance de Saramago, é a cena em que mulher do médico e seu grupo, caminhando pela cidade devastada, deparam-se com cegos que escutavam atentamente o discurso místico proferido por outros cegos, ratificando ironicamente uma significativa crise da razão:

Proclamava-se ali o fim do mundo, a salvação penitencial, a visão do sétimo dia, o advento do anjo, a colisão cósmica, a extinção do sol, o espírito da tribo, seiva da mandrágora, o unguento do tigre, a virtude do signo, disciplina do vento, o perfume da lua, a reivindicação da treva, o poder do esconjuro, a marca do calcanhar, a crucificação da rosa, a pureza da linfa, o sangue do gato preto, a dormência da sombra, a revolta das marés, a lógica da antropofagia, a castração sem dor, a tatuagem divina, a cegueira voluntária, o pensamento convexo, o côncavo, o plano, o vertical, o inclinado, o concentrado, o disperso, o fugido, a ablação das cordas vocais, a morte da palavra, Aqui não há ninguém a falar de organização, disse a mulher do médico ao marido,

Talvez a organização seja noutra praça, respondeu ele (SARAMAGO, 1995, p.284).

Todos os termos proferidos no discurso acima indicam, de maneira irônica, que o homem, face ao contingente, se inclina com grande força a buscar respostas ou se apoiar em ideias que também beiram o desvario. Com efeito, Saramago quer evidenciar o problema do excesso de luzes na sociedade contemporânea, ao mesmo tempo em que alerta para o perigo da perda completa da razão. Por isso, o escritor português insiste em uma razão outra, uma racionalidade que seja insígnia da conservação e respeito pela vida. Neste sentido, verificamos a fala do escritor, em entrevista a Carlos Reis:

Somos nós que nos afirmamos, por oposição ao comportamento dos animais, seres dotados de razão; por isso, não posso aceitar (e entra aí uma questão ética) que a razão seja usada contra a razão. Neste sentido: uma razão que não é conservadora da vida, uma razão que não defende a vida, uma razão que (pondo a coisa num terreno mais prático, mais *llano*, mais imediato) não se orienta para dignificar a vida humana, para respeitá-la, muito simplesmente para alimentar o corpo, para defender da doença, para defender de tudo o que há de negativo e que nos cerca, e que desgraçadamente é também produto da razão, é uma razão de que se faz mau uso. [...] Eu digo muitas vezes que o instinto serve melhor os animais do que a razão a nossa espécie (*apud* REIS, 1998, p.149).

Interessante observar o diálogo que o autor de *Ensaio sobre a cegueira* efetua com Nietzsche. De maneira semelhante, o filósofo valoriza os instintos em detrimento da consciência e da racionalidade. A consciência, segundo o pensador alemão, além de superficial, trata-se do órgão mais miserável e mais sujeito ao erro. Os instintos, porém, são profundos, mais fundamentais e certeiros. A crítica da consciência, considerada até mesmo uma ficção inutilizável para Nietzsche, corresponde no seu discurso ao elogio da animalidade, dos sentidos e do corpo. Assim, o homem se equivoca ao estabelecer sua superioridade em relação ao animal; na verdade, ele não deveria temer sua animalidade, uma vez que a afirmação do animal no homem seria justamente a forma “triunfante” do intelecto. Nietzsche se insurge, principalmente, contra aquela equação socrática: razão = virtude = felicidade, porque entende que este pensamento sempre pretendeu instaurar a luz da razão contra a pretensa obscuridade dos instintos. Contudo, no

discurso nietzschiano, a relação mais fundamental a ser valorizada, e, característica de uma civilização trágica e dionisíaca, se revela através da fórmula elementar: felicidade = instinto (cf. MACHADO, 1999).

Na trama ficcional criada por Saramago, não se trata propriamente de proclamar o valor do irracional, assim como não é o caso de Nietzsche, mas indicar a problemática dos extremos absolutos que se torna nociva aos homens: a confiança cega na razão ou o irracionalismo. Em outros termos, o desejo de Saramago é reinserir no horizonte da racionalidade um pensamento ético. Isto significa considerar que “o sentido de responsabilidade é a consequência natural de uma boa visão” (SARAMAGO, 1995, p.243).

Segundo Luís de Araújo (2005), deve-se pensar a defesa do princípio de responsabilidade como núcleo da Ética para que se prevaleça sempre a dignidade humana frente a qualquer ameaça de insensatez e arbitrariedade. Em outras palavras, trata-se de uma reflexão que também visa responder aos desafios da época atual, “apontando itinerários que permitam ultrapassar as encruzilhadas da arbitrariedade, do acriticismo, da irracionalidade e da alienação” (ARAÚJO, 2005, p. 28), fantasmas bem presentes em nossa vida cotidiana e que constantemente “deformam, deterioram e mutilam a exigência de Dignidade” (ARAÚJO, 2005, p.28).

Não obstante, o privilégio de um polo plenamente racional deve ser quebrado, pois, segundo Barbosa (2009), tanto a crença absoluta numa “verdade da fé”, quanto numa verdade da razão levaram o homem a praticar atos inomináveis contra a própria humanidade. Neste sentido, de acordo com Sergio Paulo Rouanet (1996), é necessário estabelecer uma “razão dialógica”, que evitaria os dois extremos, isto é, o hiperracionalismo e o irracionalismo. Este pensamento, portanto, refuta a tirania da razão sobre seus “outros”, e a tirania dos outros sobre a razão. E, esclareça-se, aqui, que os outros, para o autor, compreendem principalmente o campo do sagrado, da cultura e da história: “Em vez de dois monólogos, ela [a razão dialógica] quer agora um verdadeiro diálogo, uma conversa igualitária com cada uma das figuras do Outro” (ROUANET, 1996, p.296).

A problemática do excesso de luzes acaba por desencadear outra questão central da modernidade: a *questão da técnica*; seu grau elevado permeando a alienação e seus avatares – o individualismo e o autoalheamento dos homens. No romance de Saramago, com a difusão da epidemia de cegueira, a relação do homem com a técnica é posta em xeque: as máquinas e os utensílios tecnológicos revelam sua total inutilidade, uma vez que a premência da situação em que os cegos se encontram toca na questão da sobrevivência, ou seja, daquilo que é essencial à vida. Portanto, as máquinas e os aparatos tecnológicos se mostram como objetos inutilizáveis:

A mulher do médico voltou para junto dos seus, recolhidos por instinto debaixo do toldo duma pastelaria donde saía um cheiro de natas azedas e outras podridões, Vamos, disse, encontrei um abrigo, e conduziu-os à loja donde os outros tinham saído. O recheio do estabelecimento estava intacto, a mercadoria não era das de comer ou de vestir, havia frigoríficos, máquinas de lavar, tanto as de roupa como as de louça, fogões comuns e de micro-ondas, batedoras, espremedores, aspiradores, varinhas mágicas, as mil e uma invenções eletrodomésticas destinadas a tornar mais fácil a vida. (SARAMAGO, 1995, p. 217).

O tom irônico do narrador, quando utiliza o termo “varinhas mágicas” ao se referir às invenções eletrodomésticas, aponta para a crítica de Saramago em relação à sociedade de consumo, presa também às “mil e uma invenções” técnicas; isto é, produtos que, muitas vezes, compõem apenas um rol de aparelhos tecnológicos conducentes a um estímulo artificial das necessidades, sem, contudo, que o homem/consumidor se dê conta disso.

Nesta mesma linha de reflexão, Heidegger, ao tratar da questão da técnica, levantaria a pergunta sobre a essência dela. O filósofo utiliza o termo *Gestell*, quando designa a técnica como destino, como uma época do ser. Apesar de alertar para o *Gestell* como perigo, o filósofo não é contra a técnica, contudo, o perigo se revela através dela, pois o homem, respondendo ao apelo do *Gestell*, sem dele ser consciente, acaba também por se tornar disponível, ou seja, acaba se tornando mais uma peça entre outras da disponibilidade geral (cf. DUBOIS, 2004).

Saramago alerta sempre para o perigo do homem não reparar naquilo que faz, caracterizando um modo inautêntico de ser no mundo. O homem, que acredita ver, emblema da dominação, na verdade, é dominado pelas próprias coisas que criou. Segundo Dubois (2004), a dominação técnica é sinal distintivo de uma impotência fundamental e de uma impropriedade, consequência de toda dominação na qual o homem se detém, sendo justo notar que na inversão do domínio em escravidão, do controle em desastre, podemos alocar muitas das perplexidades e interrogações contemporâneas. Assim, a pergunta que surge é se essas inversões não pertenceriam à própria essência da razão, realizada na tecnociência e na dominação ambígua da natureza. O autor ressalta que “a época da técnica poderia ser o reinado do sem-questão, a evidência equívoca de uma funcionalidade perfeita em que o domínio humano da natureza seria a ilusão por excelência” (DUBOIS, 2004, p.140). Na obra de Saramago, a partir da experiência negativa da cegueira branca, desencadeadora do caos e da interrogação do tempo,

a relação do homem com a técnica se revela mais fortemente problematizada. Desta forma, o princípio de dominação também pode ser questionado:

e não há que esquecer o pormenor das caixas automáticas, arrombadas e saqueadas até a última nota, no mostrador de algumas, enigmaticamente, apareceu uma mensagem de agradecimento por ter sido escolhido este banco, as máquinas são de facto estúpidas, se não seria mais exacto dizer que estas traíram os seus senhores, enfim, todo o sistema bancário se veio abaixo num sopro, como um castelo de cartas (SARAMAGO, 1995, p.255).

Note-se, portanto, o sentido de alerta do escritor português para uma época em que as máquinas “traíram seus senhores”; isto é, o homem em sua soberania pensava ser senhor do dispositivo, mas, na verdade, se encontra como refém ou impotente perante os artefatos que criou. Com efeito, a ficção possui a vantagem de chamar a atenção para este fato que, na maior parte do tempo, é invisível aos nossos olhos.

Por outro lado, Gianni Vattimo (1996) lembra que Nietzsche já havia correlacionado a experiência da morte de Deus com a situação de relativa segurança que a existência individual e social adquiriu em virtude do desenvolvimento técnico. Aquele fenômeno do *Gestell*, que sublinhamos anteriormente, seria, portanto, quando a metafísica se completa na sua forma mais desdobrada, isto é, possuindo uma íntima relação com a organização humana mediada totalmente pela técnica.

É necessário ter em conta que a relação entre filosofia e experiência poética é também sensível em Nietzsche e Heidegger. Na esteira de Dilthey, Gianni Vattimo (1996) percebe que Nietzsche estaria ligado a uma “filosofia da vida”, no sentido de que a reflexão sobre a existência renunciaria toda pretensão científica de validade e de fundamentos. A filosofia, assim como a literatura, deve manter seu olhar dirigido para o mistério da vida, sem que ela seja resolvida por qualquer verdade; isto é, por uma metafísica universalmente válida. A vida deve ser explicada em si própria e este é o grande princípio que liga Nietzsche à experiência do mundo e da poesia. Vattimo também evidencia que Nietzsche pode ser considerado como pensador do “final” da metafísica, justamente por exercer a filosofia como literatura. Da mesma forma trabalha Heidegger, através do diálogo entre pensar e poesar.

É justo notar que esta linha de reflexão é marcante para Saramago: “A literatura é o que inevitavelmente faz pensar. É a palavra escrita, a que está no livro, a que faz pensar” (*apud* AGUILERA, 2010, p.185). Por esta perspectiva,

talvez, seja lícito afirmar que Saramago se inscreve no período final da modernidade (levando em conta a relação com o fim da metafísica), por estabelecer de maneira consciente em *Ensaio sobre a cegueira* um significativo enlace entre literatura e filosofia. Ao mesmo tempo, a obra em estudo já não indica uma verdade absolutamente válida de resolução da vida, uma vez que a problemática da cegueira humana e sua interrogação é realizada até a última página do romance: "Por que foi que cegamos, Não sei, talvez um dia se chegue a conhecer a razão" (SARAMAGO, 1995, p.310).

A busca pelo sentido do ser ainda aparece como possibilidade, entretanto, pelas ideias de Saramago, já não se espera que nenhum conhecimento ou poder transcendente justifique o mundo. À luz desta perspectiva, o homem somente encontraria seu amadurecimento através da contingência do tempo.

### Referências

- AGUILERA, Fernando Gomez (Org.). *As palavras de Saramago*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- ARAÚJO, Luís de. *Ética: uma introdução*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2005.
- BARBOSA, Francisco Leandro. *Mito e Literatura na obra de José Saramago*. Araraquara: UNESP, 2009. (Tese)
- BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e simulação*. Lisboa: Relógio d'agua, 1991.
- BORNHEIM, Gerd. A. *Introdução ao filosofar*. O pensamento filosófico em bases existenciais. Porto Alegre: Globo, 1969.
- CALINESCU, Matei. *As cinco faces da modernidade*: Modernismo, Vanguarda, Decadência, Kitsch, Pós-modernismo. Trad. Jorge Teles de Menezes. Lisboa: Vega, 1999.
- CERDEIRA, Teresa Cristina. *O avesso do Bordado*. Lisboa: Caminho, 2000.
- CHAUÍ, Marilena. *O que é ideologia*. São Paulo: Brasiliense, 2003.
- CHAUÍ, Marilena. "Contingência e necessidade". In: *A crise da razão*. NOVAES, Adauto. São Paulo: Companhia das Letras; Brasília, DF: Ministério da Cultura: Rio de Janeiro: Fundação Nacional de Arte, 1996.
- CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Trad. Vera da Costa e Silva et alii. 4<sup>a</sup>. ed. Rio de Janeiro: José Olympio Editores, 1991.
- DUARTE JÚNIOR, J. *O que é realidade*. 10 ed. São Paulo: Brasiliense, 2004.
- DUBOIS, Christian. *Heidegger: introdução a uma leitura*. Trad. Bernardo Barros Coelho de Oliveira. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- FIGUEIREDO, Mônica. "Da cegueira à lucidez: o ensaio de um percurso. Algumas notas sobre a narrativa de José Saramago". In: *Diádorim. Revista de Estudos Lingüísticos e Literários*, n.1. Rio de Janeiro: UFRJ, Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas, 2006, p. 181-190.
- FIGUEIREDO, Mônica. "Sobre corpos femininos plenos de palavras: a propósito de Helder Macedo, de Lídia Jorge e de José Saramago." In: *Revista da Abraplip* n.3 e 4. Curitiba, 2005, p.133-144.
- FIGUEIREDO, Mônica. *No corpo, na casa e na cidade: as moradas da ficção*. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2011.
- HEIDEGGER, Martin. *Ser e Tempo*. Parte I. 12 ed. Trad. Márcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis: Editora Vozes, 2002.

- HEIDEGGER, Martin. *Ser e Tempo*. Parte II. 6 ed. Trad. Márcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis: Editora Vozes, 1998.
- HEIDEGGER, Martin. *Sobre o problema do ser*. Trad. Ernildo Stein. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1969.
- HEIDEGGER, Martin. *Sobre a essência da verdade*. Trad. Ernildo Stein. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1970.
- LIMA, Isabel Pires de. "Dos Anjos da história em dois romances de Saramago: *Ensaio sobre a Cegueira e Todos os nomes*". In: *Colóquio Letras 151/152*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1999, p. 415-426.
- LIMA, Isabel Pires de. "Traços pós-modernos na ficção portuguesa atual" In: *Revista Semear 4*. Rio de Janeiro: NAU, 2000 p. 9-28.
- MACHADO, Roberto. *Nietzsche e a verdade*. 2.ed. São Paulo: Paz e Terra, 1999.
- MACHADO, Roberto. *Viagem. Vaga música*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Genealogia da moral*. Trad. Paulo Cesar de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- NIETZSCHE, Friedrich. *A Gaia Ciência*. Trad. Márcio Pugliesi. São Paulo: Hemus Editora, 1981.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falou Zaratustra*. Trad. Mário da Silva. São Paulo: Círculo do Livro, 1979.
- NIETZSCHE, Friedrich. *O livro do filósofo*. Trad. Rubens Eduardo Ferreira Frias. 6 ed. São Paulo: Centauro: 2004.
- NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- NOVAES, Adauto. *A crise da razão*. São Paulo: Companhia das Letras; Brasília, DF: Ministério da Cultura: Rio de Janeiro: Fundação Nacional de Arte, 1996.
- ROBINSON, Dave. *Nietzsche e o pós-modernismo*. Trad. Fernanda Gurgel. Rio de Janeiro: Pazulin; Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2008.
- ROUANET, Paulo Sergio. "A deusa razão". In: *A crise da razão*. NOVAES, Adauto. São Paulo: Companhia das Letras; Brasília, DF: Ministério da Cultura: Rio de Janeiro: Fundação Nacional de Arte, 1996.
- SARAMAGO, José. *Ensaio sobre a Cegueira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- SARAMAGO, José. *História do cerco de Lisboa*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- SARAMAGO, José. *O ano da morte de Ricardo Reis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- SARAMAGO, José. Entrevista a Revista *Bravo*. São Paulo: Junho de 1999.
- SIMON, M. Célia. *A questão da verdade a partir do pensamento de M. Heidegger*. Rio de Janeiro: UFRJ/ IFCS, 1979.
- VASQUES, Adolfo Sanchez. *Ética*. Trad.: João Dell'Anna. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.
- VATTIMO, Gianni. *O fim da modernidade: Nihilismo e Hermenêutica na cultura pós-moderna*. Trad.: Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- VIEIRA, Agripina Carriço. "Da história ao indivíduo ou da exceção ao banal na escrita de Saramago: Do *Evangelho Segundo Jesus Cristo a Todos os Nomes*". In: *Colóquio Letras 151/152*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1999, p. 379-393.

# A PERSONAGEM EM JOSÉ SARAMAGO: DIALÉTICA E HUMANISMO

ROSANI KETZER UMBACH  
DEIVIS JHONES GARLET

Mas, que era afinal o humanismo? Era o amor aos homens, nada mais, nada menos, e por isso mesmo implicava também a política, a insurreição contra tudo quanto mancha e desonra a dignidade humana.

(Thomas Mann, *A Montanha Mágica*)

A obra saramaguiana apresenta, com frequência, um conteúdo humanista e humanitário, aspecto reconhecido pela crítica literária<sup>1</sup>. Um humanismo que se evidencia na recuperação de valores como a solidariedade, a generosidade, a fraternidade, o bem-comum, em uma palavra, o amor. No entanto, não se trata de uma tabela de valores imposta à revelia do homem situado historicamente, em um evento singular e irrepetível, com o consequente dogmatismo de um império dos valores. Muito pelo contrário, o humanismo saramaguiano recusa as concepções de ética normativa, concedendo a primazia ao homem em relação aos valores e princípios universais. Assim, o sujeito é responsável absoluto por sua existência – seus atos – para si e para os outros, de modo bastante próximo ao humanismo de Bakhtin e de Sartre<sup>2</sup>. No universo romanesco do autor luso, a posição humanista constrói-se *no e pelo* conflito entre diferentes posições axiológicas nos eventos ímpares da existência.

Reconhecido o humanismo presente no conteúdo das narrativas de José Saramago, argumentaremos que a sua exitosa realização ocorre por meio de uma forma dialética, a qual assume a qualidade de princípio artístico, apreensível pela análise das categorias narrativas, aqui delimitando-nos à personagem. Na dialética, de acordo com Lefebvre (1975), o movimento das contradições é contínuo. A contradição já se constitui como negação da negação, superando-se pela proposição da elevação de nível, ou seja, a síntese – a qual, por sua vez, já engloba novas contradições em *perpetuum mobile*. É importante salientar que a dialética não comporta uma simples oposição de elementos, ou mesmo sua aglutinação. As contradições dialéticas possuem caráter interno, apresentam um movimento essencial e não imposto do exterior. Ao mesmo tempo, engendram algo novo, uma síntese. Ora, para que tal esquema se processe é necessário que as contradições encerrem dois termos contraditórios no âmago de uma unidade, pois do contrário recai-se em uma dicotomia, na qual os dois termos são, necessariamente, excludentes. A dialética, portanto, ao ensejar o movimento – por meio das tensões – constitui-se como princípio estético que realiza o conteúdo humanista das narrativas saramaguianas<sup>3</sup>.

Neste estudo, no qual concederemos prioridade à personagem, o anterior introito se justifica pelo fato de que as personagens percorrem um caminho dialético, no qual suas ações entram em contradição profunda e crítica, sendo também pelas suas ações, como sujeitos ativos no decorrer dos fatos, que interferem na realidade ficcional. Não são personagens única e simplesmente opostas, mas dialeticamente contraditórias e relativamente autônomas e, como advogaremos, representativas de uma cosmovisão. Na análise que propomos, tomaremos por *corpus* os romances *Ensaio sobre a cegueira* (1995), *Ensaio sobre a lucidez* (2004) e *As intermitências da morte* (2005), conjecturando, porém, a extensão de nossas conclusões para o restante da obra romanesca do autor.

Ao tomar por premissa a asserção de que a “chave mestra da eficácia dum romance, a condição do seu pleno funcionamento, e portanto do funcionamento das personagens, depende dum critério estético de organização interna” (CANDIDO, 2011, p. 77), queremos recusar um trabalho analítico que concede a primazia aos possíveis modelos exteriores – do mundo real concreto – que possam ter influído na confecção da personagem, ressaltando, porém, a relevância de tal hipótese de trabalho com finalidades *ad hoc*. Em José Saramago, mais do que buscar expor possíveis influências de pessoas da vida cotidiana do autor, ou de personalidades históricas, crê-se mais relevante e apropriado laborar no sentido de reconhecer e compreender a “função que [a personagem] exerce na estrutura do romance” (CANDIDO, 2011, p. 75). Com esse paradigma de investigação, advogaremos em defesa do funcionamento dialético da personagem; da sua constituição dialógica, intimamente relacionada a sua dialeticidade; e da

articulação da vida da personagem quanto ao eixo semântico humanista, todos esses três elementos inter-relacionados de modo a construir uma certa cosmovisão de vida, um modelo ideal de homem – de humanidade – sem, no entanto, romantizar a pessoa ficcional, antes, pelo contrário, expô-la como o homem comum, mediano, na acepção de Lukács (2010). Para tornar o argumento mais sólido, recorreremos a alguns pressupostos de análise da personagem já tradicionais, como as propostas de Hamon (1976) e de Forster (1969).

De acordo com Hamon (1976), o estudo da personagem – e do romance – necessita evitar a imposição de códigos exteriores ao universo ficcional, pois assim procedendo será lícito apresentar discordantes visões sobre uma mesma personagem em conformidade com os valores de diferentes épocas, recaindo-se em um relativismo estéril. Para o teórico francês, a essência da personagem deve ser buscada no código original próprio a cada obra literária, oriundo de valores específicos. Assim, Hamon constrói uma metodologia para o estudo da personagem da qual ressaltamos: a identificação do herói com base em suas relações diferenciais com as outras personagens e ações e a percepção dos eixos semânticos pertinentes a cada relação. Partindo dessa orientação, não nos é difícil identificar as protagonistas dos romances aqui em estudo: a mulher do médico, em *Ensaio sobre a cegueira*, o comissário de polícia, em *Ensaio sobre a lucidez*, e a morte, em *As intermitências da morte*. Todas as três apresentam alto grau de diferenciação para com o sistema de personagens, sobretudo em torno do eixo-semântico humanista, mas também por receberem um acento emotivo-volitivo mais intenso, seguindo-se, aqui, proposição de Tomachevski (2013, p. 342) para a identificação do herói, ou seja, aquele que “recebe o matiz emocional mais vivo e mais acentuado”.

De fato, é possível percebermos uma distribuição e uma qualificação diferencial nas três personagens antes citadas, definidas na relação com a alteridade e com o eixo semântico. Tomemos o caso idiossincrático de cada personagem em separado.

A mulher do médico, no *Ensaio sobre a cegueira*, notoriamente possui a distribuição diferencial. Ela está presente e é decisiva na maior parte dos episódios de alto teor dramático, os momentos de crise e superação dialética. Sua presença em tais momentos é imprescindível, o mesmo não se verificando com outras personagens. Assim, por exemplo, na cena em que assassina o líder dos cegos malvados, houverá um amplo precedente de recrudescente tensão – desde a própria situação deplorável dos cegos no manicômio até a exigência de pagamento pela comida e a cena do estupro coletivo – configurador de um movimento contínuo, interrompido, bruscamente, pela mudança qualitativa, ou seja, o assassinato dos malvados. A decisão e a ação de matar somente poderia ser dela, primeiramente porque detentora da faculdade de ver, enquanto todas as demais

personagens encontravam-se limitadas pela cegueira; em segundo lugar, porque proprietária de uma tesoura, a qual serviria de arma letal. Com efeito, a mulher do médico possui uma frequência que ultrapassa todas as demais personagens, e é necessária em cada situação determinada da narrativa. Corrobora o seu protagonismo o fato de ela, mais do que qualquer outra personagem, apresentar momentos de desvelamento de sua consciência interior, como pode-se observar nas seis ocasiões em que vê a tesoura antes de decidir matar, ampliando seu caráter diferencial.

De modo semelhante, em *Ensaio sobre a lucidez*, o comissário de polícia incorpora o matiz emotivo-volitivo mais acentuado. A partir do momento em que aparece na narrativa, enviado pelo governo à capital para averiguar a culpa da mulher do médico na maciça votação em branco, sua presença e ação tornam-se absolutamente necessárias. É ele que se transforma dialeticamente, a partir do contato com a cidade sitiada e com a mulher do médico, para, em um salto qualitativo, superar o seu estado inicial, ou seja, a cumplicidade quanto aos nefastos planos do governo. O mesmo não ocorre, por exemplo, com seus dois ajudantes, cuja presença é contingente e não recebem um tratamento da consciência interior. Exemplar nesse sentido é a cena em que – após o diálogo com a mulher do médico – o comissário se apercebe do absurdo da situação em que se encontrava:

Até este momento o comissário havia tido muito claro na sua cabeça o objectivo da missão de que fora encarregado pelo ministro do interior, nada mais que averiguar se haveria alguma relação entre o fenómeno do voto em branco e a mulher que tinha na sua frente, mas a interpelação dela, seca e directa, deixara-o desarmado, e, pior do que isso, com a súbita **consciência do tremendo ridículo em que cairia se lhe perguntasse**, de olhos baixos porque não teria coragem para a olhar cara a cara, Por acaso não **será a senhora a organizadora, a responsável, a chefa do movimento subversivo que veio pôr o sistema democrático numa situação de perigo a que talvez não seja exagerado chamar mortal**, *Qual movimento subversivo*, quereria ela saber, O do voto em branco, *Está a dizer-me que o voto em branco é subversivo*, tornaria ela a perguntar, **Se for em quantidades excessivas, sim senhor, E onde é que está escrito**, na constituição, na lei eleitoral, **nos dez mandamentos, no regulamento de trânsito, nos frascos de xarope**, insistiria ela, Escrito, escrito, não está, mas qualquer pessoa tem de

perceber que se trata de uma simples questão de hierarquia de valores e de senso comum, primeiro estão os votos explícitos, depois vêm os brancos, depois os nulos, finalmente as abstenções, está-se mesmo a ver que a democracia ficará em perigo se uma destas categorias secundárias passar à frente da principal, se os votos estão aí é para que façamos deles um uso prudente, *E eu sou a culpada do sucedido*, É o que estou tratando de averiguar, *E como foi que consegui levar a maioria da população da capital a votar em branco, metendo panfletos debaixo das portas, por meio de rezas e esconjuros à meia noite, lançando um produto químico no abastecimento de água, prometendo o primeiro prêmio da lotaria a cada pessoa, ou gastando a comprar votos o que o meu marido ganha no consultório*, A senhora conservou a visão quando toda a gente estava cega e ainda não foi capaz ou recusa-se a explicar-me o porquê, *E isso torna-me agora culpada de conspiração contra a democracia mundial*, É o que trato de averiguar, Pois então averigüe e quando tiver chegado ao fim da investigação venha cá dizer-me, até lá não ouvirá da minha boca nem mais uma palavra (SARAMAGO, 2004, p. 232-233, grifos nossos).

O diálogo é imaginado e ocorre na consciência do comissário, no período que decorre entre a indagação direta da mulher do médico de qual era o assunto e quem mandara-o a morada e a retomada da cena, com o toque da campainha e a chegada do inspetor. Nos grifos em negrito, temos as possíveis justificativas que daria para o seu ato investigativo, já com uma entonação pouco convincente, sobretudo pela expressão “mortal”, uma hipérbole que sugere o irracional absurdo da situação; nos grifos em itálico, as possíveis réplicas da mulher do médico, de maneira a realçar a falta de conexão entre crime e voto em branco, voto em branco e culpa, não cegar e ser a líder dos brancos; nos grifos em sublinhado, a insensatez da acusação é salientada pelas expressões que remetem a uma total impossibilidade racional de ela ter relação com o caso do voto em branco. Com certeza, há um tom kafkiano na situação, viabilizando, todavia, a tomada de consciência do comissário quanto ao absurdo e pérfido plano do governo. Com isso, ocorre a superação dialética: o comissário – ainda pertencente ao governo – passa a agir em defesa da mulher do médico. Nenhuma outra personagem nos é apresentada de maneira tão enfática, em momentos de superação dialética e com

sua consciência interior, configurando uma frequência e uma qualificação diferenciais.

Em *As intermitências da morte*, a morte assume o protagonismo. Desde o momento em que anuncia seu retorno, por meio de uma carta, a morte – enquanto personagem – torna-se o epicentro das atenções do narrador. Igualmente aos exemplos anteriores, sua frequência nas situações decisivas é constante, sendo difícil conceber a sobrevida da narrativa sem ela. A morte, em um processo contínuo, vai sendo colorida com tonalidades humanas, sem, no entanto, deixar sua condição essencial de morte. Ela sente fadiga, suspira, zanga-se, emociona-se, fascina-se pelo desenho de uma borboleta até, com uma mudança qualitativa, tornar-se humana e relacionar-se com o músico. Antes de tal superação dialética, no entanto, há um contínuo movimento de tensões, as quais viabilizam o desenvolvimento subjetivo da personagem morte, até mesmo por meio da exposição de sua consciência interior, fato que a distingue das demais personagens e a qualifica como a protagonista do relato. A morte, diferentemente das personagens dos *Ensaios*, é contemplada com uma descrição da sala onde mora, dos seus arquivos, da sua figura física, contribuintes para o estabelecimento de seu protagonismo.

É, portanto, no processo relacional que as personagens se definem e se autorrevelam, de forma dialógica-dialética, na medida em que representam um “*ponto de vista específico sobre o mundo e sobre si mesma*, como posição racional e valorativa do homem em relação a si mesmo e à realidade circundante” (BAKHTIN, 2010<sup>a</sup>, p. 52, grifo do autor), recusando a interferência monológica de uma instância narrativa. Nesse sentido, a qualificação diferencial das protagonistas, embora possa ser atribuída a outros fatores de menor impacto, dá-se pelo relacionamento tenso com a alteridade, sobremodo em relação ao eixo semântico do humanismo. A mulher do médico, no *Ensaio sobre a cegueira*, configura um ideal de conduta humanista, sendo compreensiva, solidária, preocupada com o bem-estar comum, aberta ao diálogo, em síntese, amorosa. Não há uma descrição de sua personalidade, mas percebemos esse modelo de conduta pelos seus pensamentos, pelas suas ideias expressas em diálogos, pela voz de outras personagens e do próprio narrador e, sobretudo, pelas suas ações. Ela, sem se impor, surge naturalmente como a líder do seu grupo, reconhecida e apoiada pela maioria – veja-se o caso em que o velho da venda preta a impede de revelar o assassinio do líder dos cegos “malvados”, ante as queixas dos cegos famintos, “Mataria com as minhas mãos quem a si próprio se denunciasse, Porquê, perguntaram da roda, Porque se a vergonha ainda tem algum significado neste inferno do inferno [...] é graças a essa pessoa que teve a coragem de ir matar a hiena ao covil da hiena” (SARAMAGO, 1995, p. 191); ou ainda a decisão da mulher que ela havia salvo do estupro coletivo, ao afirmar “Aonde tu fores eu irei”

(SARAMAGO, 1995, p. 192), – revelando-se, via alteridade, a personalidade da protagonista. Enfim, a mulher do médico, como a protagonista do romance, simboliza um ideal de humanidade, ideal calcado no humanismo saramagiano, mormente em relação a uma posição axiológica em prol da racionalidade, da responsabilidade, da solidariedade, da compaixão, do amor e de um comportamento dialógico. Não é difícil encontrar aqui certas ressonâncias do modelo da personagem-Cristo de Dostoiévski, como pode-se notar na seguinte cena:

Quando o médico e o velho da venda preta entraram na camarata com a comida, não viram, não podiam ver, sete mulheres nuas, a cega das insónias estendida na cama, limpa como nunca estivera em toda a sua vida, enquanto outra mulher lavava, uma por uma, as suas companheiras, e depois a si própria. (SARAMAGO, 1995, p. 181).

A cena, contextualizada no todo de ações da mulher do médico, estabelece uma relação em nada incidental com o texto bíblico<sup>4</sup>, sobremodo a homologia simbólica com o ato de Jesus de lavar os pés dos apóstolos, como um exemplo de humildade do mestre para ser seguido pelos discípulos. A mulher do médico, considerando o todo de suas ações, encarna, portanto, uma idealização de conduta, assemelhada ao humanismo de Cristo, cujo núcleo é o amor. Como afirmamos anteriormente, ela vai se construindo gradativamente, pela tensão com a alteridade e, com isso, angariando empatia do leitor. Assim, considerando o eixo semântico humanista, perceberemos que nenhuma outra personagem o encarna de modo tão significativo, muito embora diversas apresentem o modelo de forma episódica. Outras simbolizam a antítese, a exemplo do líder dos cegos malvados, do governo, dos soldados, dos cegos da cidade, ou seja, é pelo choque com a carência de humanismo destes que se constitui o modelo humanista da mulher do médico.

Similar é o caso do comissário de polícia, em *Ensaio sobre a lucidez*, não obstante ele não possuir a intensidade da carga simbólica que a mulher do médico apresenta. O comissário salienta-se, sobretudo, pela mudança dialética que efetua ao desabonar os planos do governo. A partir de então, ele se choca com toda a representatividade autoritária, violenta e imoral dos governantes, especialmente quanto ao primeiro-ministro e o ministro do interior, revelando-se como uma antítese à elite política. Podemos afirmar que a constituição subjetiva das personagens se erige a partir do eixo semântico humanista, insuficiente no governo e frequente na maioria das demais personagens, ressaltando-se que não se deseja sugerir, com isso, uma estaticidade das personagens, ou mesmo a dicotomia insuperável. O que se ressalta é uma tendência dominante,

considerando-se os atos, os pensamentos e as falas das mesmas durante a narrativa.

As personagens ligadas ao governo acabam por se dividir, em relação a uma predominância: quatro apresentam comportamento humanista, outras quatro, apresentam comportamento autoritário e violento, como antítese ao primeiro grupo. Elas não são inertes, pois evoluem: do autoritarismo violento para o humanismo e a democracia, a exemplo, bastante significativo, dos ministros da justiça e da cultura, além do presidente da câmara e do comissário de polícia. No interior de um núcleo de autoritarismo, ao qual podemos atrelar o presidente, o primeiro-ministro e os ministros da defesa e do interior, também ocorrem mudanças, no caso, para a exacerbação do comportamento violento e ditatorial. É possível identificar também dois grandes grupos, os quais simbolizam o contraponto entre o autoritarismo e a democracia, a violência e o humanismo, localizados, respectivamente, no governo e nos brancosos. O comissário de polícia, de forma dialógica-dialética transita do primeiro para o segundo grupo, sem, todavia, deixar de pertencer ao aparato governamental, fato que não ocorre com os ministros da justiça e da cultura e o presidente da câmara, pois, ao efetuarem a superação dialética de seu estado inicial, excluem-se da governança. Acredita-se, portanto, bastante acertado que – de fato – há uma qualificação diferencial do comissário de polícia, segundo o eixo-semântico estruturador da obra.

Em *As intermitências da morte*, a protagonista também se constrói no processo relacional. A sua qualificação, segundo o eixo político-ideológico geral da obra, edifica-se pelo confronto que seus pensamentos e ações estabelecem para com os diversos setores públicos e privados atingidos pela suspensão e regresso da morte.

Grosso modo, há um grande grupo que pode ser caracterizado em oposição ao eixo semântico geral, caso do governo, das funerárias, dos asilos, dos hospitais, das seguradoras e da máphia. Para estes, a suspensão e o regresso da morte são vistos apenas de acordo com interesses econômicos, dissimulados, todavia, por supostas preocupações humanitárias. Ao desumano tratamento destes setores para com a população corresponde um comportamento progressivamente humanista da morte. Esta, ao retornar à ativa, avisa sobre os futuros óbitos por meio de missivas, concedendo, inclusive, tempo para que as pessoas ajustem suas vidas antes de morrer. Quando do retorno da carta cujo destinatário era o violoncelista, a morte fica desconcertada e, em uma paulatina humanização, toma a figura de uma mulher e apaixona-se pelo músico: a morte, humanizada, ama, sem, todavia, deixar sua essência de morte – em uma transformação dialógica-dialética. O humanismo que parece sobressair neste romance diz respeito ao amor, afinal a morte opera sua mudança qualitativa devido a ele, e, com isso, há um retorno

antitético aos demais personagens para ratificar suas condutas pouco amorosas para com a humanidade.

Portanto, podemos afirmar que as personagens saramagianas constituem consciências relativamente independentes, revelando-se no e pelo contato com o outro, com outras consciências, o que lhes assegura um acabamento dialógico segundo a tese bakhtiniana de que a autoconsciência da personagem “em todos os seus momentos está voltada para fora, dirige-se intensamente a si, a um outro, a um terceiro” (BAKHTIN, 2010a, p. 292). Efetivamente, as personagens de José Saramago possuem consciências relativamente autônomas, construindo-se de forma dialógica-dialética, como pode-se observar no confronto entre a consciência da mulher do médico e a simbólica consciência dos cegos malvados, do governo, dos soldados, entre outros; no conflito entre o comissário de polícia e o governo; na tensão entre a autoconsciência da morte e a das funerárias, asilos, hospitais, entre outros. Uma tensão de contraditórios no interior de uma totalidade semântica sintetizada no humanismo. Assim, se as personagens são dialógicas e transformam-se dialeticamente, cremos bastante razoável atribuir-lhes a denominação de redondas, segundo classificação de Forster (1969). A personagem redonda, conforme exposto pelo autor, caracteriza-se pela dinâmica e pela consciência, sendo também a ela concedido o espaço para reflexões autônomas em relação a si, ao outro e ao mundo. Em suma, “O teste para uma personagem redonda está nela ser capaz de surpreender de modo convincente. Se ela nunca surpreende, é plana. Se não convence, é plana pretendendo ser redonda” (FORSTER, 1969, p. 61).

Considerando-se a assertiva de Forster, podemos identificar diversos momentos em que as personagens saramagianas surpreendem, impedindo uma síntese de sua vivência em uma frase sentenciosa. Quanto à mulher do médico, o episódio de maior surpresa, seguramente, ocorre quando comete o assassinato do líder dos cegos malvados. Tomando-se a ação de matar isoladamente, há uma discrepância para com o ideal humanitário que ela representa. Porém, ao considerar o todo romanesco – desde as extremas dificuldades de sobrevivência no manicômio até a violação sexual das mulheres – perceberemos que, naquela situação singular e irrepetível, o ato de matar constituiu uma ação em defesa da dignidade humana, da vida. Dessa forma, uma definição do humanismo saramagiano em termos universalistas não se sustenta, pois é na experiência individual e específica da vivência concreta que ele deve ser apreendido. A mulher do médico surpreende por matar, mas, a partir de um rigoroso exame das circunstâncias em que o faz, opera-se uma inversão de significado para o seu ato. Apesar disso, ela apresenta intenso conflito interior, antes e depois do fato, sendo que sua atitude é alvo de apreciação sob os mais diferentes pontos de vista: há uma voz coletiva que condena sua atitude, sobremaneira pelo fato de estarem famintos,

“O que devíamos fazer era tomar a justiça nas nossas mãos e levá-lo ao castigo, Desde que soubéssemos quem é” (SARAMAGO, 1995, p. 191); há a voz conciliadora do esposo, ao afirmar que “Ainda há quem esteja aqui a pensar em descobrir quem matou aquele, ou estaremos de acordo em que a mão que o foi degolar era a mão de todos nós, mais exactamente a mão de cada um de nós” (SARAMAGO, 1995, p. 193); há, também, um diálogo repleto de tensão entre as diferentes vozes:

*eu, por exemplo, matei um homem, Mataste um homem,  
espantou-se o primeiro cego, Sim, o que mandava do outro  
lado, espetei-lhe uma tesoura na garganta, Mataste para*  
vingar-nos, para vingar as mulheres tinha de ser uma  
mulher, disse a rapariga dos óculos escuros, e **a vingança,**  
**sendo justa, é coisa humana, se a vítima não tiver um direito**  
**sobre o carrasco, então não haverá justiça, Nem humanidade,**  
acrescentou a mulher do primeiro cego. (SARAMAGO, 1995,  
p. 245, grifos nossos).

Nota-se o tom reprovativo na voz do primeiro cego, grifo em sublinhado, especialmente pela entonação expressa pelo narrador ao afirmar que ele havia se “espantado”, possivelmente por considerar – segundo um padrão de valores que se pretende universal – o ato de matar censurável em qualquer contexto. Choca-se com esse entendimento a opinião da rapariga dos óculos escuros e a da mulher do primeiro cego, grifo em negrito, que salienta o humanismo do ato perpetrado pela mulher do médico. A voz desta, grifo em itálico, embora pareça muito insensível, oculta os tormentos que ela experimenta antes e depois de cometer o assassinato. Precede a tomada de ação um longo conflito interior, no qual ela observa a tesoura seis vezes, com o intuito de usá-la, mas sempre – por um mecanismo psíquico de negação – desvia o pensamento e desiste do ato. Após matar o líder dos cegos malvados e depois de ameaçar com rigidez o cego contabilista, que havia assumido a posse da arma de fogo, a qualidade de homem comum da mulher do médico se demonstra, pois:

deu uns quantos passos ainda firmes, depois avançou ao longo da parede do corredor, quase a desmaiár, de repente os joelhos dobraram-se, e caiu redonda. Os olhos nublaram-se-lhe, Vou cegar, pensou, mas logo comprehendeu que ainda não ia ser desta vez, eram só lágrimas o que lhe cobria a visão, lágrimas como nunca as tinha chorado em toda a sua vida, Matei, disse em voz baixa, quis matar e matei [...] Velha e assassina, pensou, mas sabia que se fosse necessário

tornaria a matar, E quando é que é necessário matar, perguntou-se a si mesma enquanto ia andando na direcção do átrio, e a si mesma respondeu, Quando já está morto o que ainda é vivo (SARAMAGO, 1995, p. 188-189).

A mulher do médico é, portanto, profundamente humana, na medida em que é forte para suportar o peso de auxiliar o grupo, mas igualmente abalável pelas contínuas provações a que é submetida; é convicta do que é necessário executar, como o assassinato, mas hesita e sofre antes e depois de fazê-lo; apresenta, pois, uma caracterização de um prosaico humanismo.

O comissário de polícia, em *Ensaio sobre a lucidez*, por seu turno, surpreende – de maneira mais emblemática – ao decidir pela inocência da mulher do médico, contrariando expressamente as ordens do governo, na figura do ministro do interior. O comissário, em um processo dialógico-dialético, entra em contato com a realidade da cidade sitiada, com os acusados, e apercebe-se do absurdo da acusação que pesava sobre a mulher do médico, operando-se uma mudança qualitativa em seu ser: de assecla do governo, pela contradição interposta pela cidade e pelos acusados, supera o papel inicial para passar a agir em defesa da justiça, ou seja, da defesa da inocência da mulher do médico diante das ilógicas acusações governamentais. O comissário também nos é colorido como um homem comum, em seus erros e acertos, em sua força e em sua fraqueza, restando, ao fim, assassinado pelo agente enviado pelo aparato governamental. A essência humanista da personagem nos é revelada pelas suas ações e pelos seus pensamentos, por vezes pelo diálogo direto, como vemos na seguinte cena, na qual o comissário conversa com o ministro do interior, este alcunhado albatroz, aquele papagaio-do-mar, em uma comunicação cifrada estabelecida pelo ministro do interior, em estilo policialesco:

Posso fazer uma pergunta, albatroz, Faça-a que eu responderei, papagaio-do-mar, sempre fui bom em dar respostas, Que acontecerá se não se encontrarem provas da culpabilidade, O mesmo que aconteceria se não se encontrassem provas da inocência, Como devo entendê-lo, albatroz, Que há casos em que a sentença já está escrita antes do crime, Sendo assim, se entendi bem aonde quer chegar, rogo-lhe que me retire da missão, albatroz (SARAMAGO, 2004, p. 244).

O diálogo expõe antiteticamente as opiniões das personagens envolvidas, a respeito da culpa ou da inocência da mulher do médico. Pela via do confronto,

desnuda-se a hipocrisia do ministro do interior, seu plano de culpar uma inocente e, paralelamente, o comportamento humanista do comissário, ao decidir não pactuar como o pérfido plano. Na sequência da narrativa, em outro diálogo envolvendo as duas personagens, a tensão de contrários é levada ao paroxismo, perfazendo a superação dialética, o salto qualitativo do comissário:

Então vá directamente ao assunto e responda-me se pode afirmar que a mulher do médico tem responsabilidade no movimento organizado para o voto em branco, que talvez mesmo seja ela a cabeça de toda a organização, Não, albatroz, não o posso afirmar, Porquê, papagaio-do-mar, Porque nenhuma polícia do mundo, e eu considero-me o último de todo eles, albatroz, encontraria o menor indício que lhe permitisse fundamentar uma acusação dessa natureza, Parece ter-se esquecido de que havíamos acordado em que plantaria as provas necessárias, papagaio-do-mar [...] **A partir deste momento dou por terminada a comédia dos nomes em cifra**, você é um comissário da polícia e eu sou ministro do interior, Sim senhor ministro, Para ver se nos entendemos de uma vez, vou formular de maneira diferente a pergunta que há pouco lhe fiz, Sim senhor ministro, Está disposto, à margem das suas convicções pessoais, a afirmar que a mulher do médico é culpada, responda sim ou não, Não senhor ministro, Mediú as consequências do que acaba de dizer, Sim senhor ministro (SARAMAGO, 2004, p. 273, grifos nossos).

As expressões grifadas em sublinhado revelam o desonesto plano do governo de culpar, a qualquer preço, a mulher do médico - explicitamente sugerindo a invenção de provas, se necessário. Além disso, contém uma entonação ameaçadora, com a inevitável imposição de uma autoridade autoritária sobre um interlocutor hierarquicamente inferior. A mudança qualitativa dá-se a partir do momento em que o ministro resolve, com um tom de irritação pela contradição representada pelo comissário, suspender os “nomes em cifra”, grifo em negrito, indicando uma alteração na sua atitude. De uma posição dialógica propensa a um convencimento retórico do comissário, o ministro despoja-se de qualquer ambiguidade de linguagem e apresenta sua pergunta de modo literal ao subordinado, o qual, por sua vez, responde de maneira contrária ao esperado pelo governo. A partir de então, as relações alteram-se, muito embora ambas as personagens permaneçam atreladas ao aparato estatal: o ministro desvela-se em

todo o seu autoritarismo e violência, ordenando o assassinato do comissário, e este mostra-se extremamente solidário para com a mulher do médico, posicionando-se em defesa daquilo que considera seu dever de justiça.

Por sua vez, em *As intermitências da morte*, a personagem morte surpreende, especialmente, ao enamorar-se pelo músico. E a surpresa advém em razão de sua condição sobrenatural, como algo que não é humano e que, grosso modo, deveria ser incapaz de amar, mas que, contrário senso, sente amor pelo violoncelista. Sua transformação, no entanto, é coerente com o mundo ficcional, sendo construída paulatinamente, em um movimento de recrudescente humanização de sua figura e de sua personalidade. A mudança qualitativa ocorre no momento em que trava relações, possivelmente sexuais, com o homem e, também possivelmente, adormece, deixando de matar no dia seguinte. A morte, enquanto personagem protagonista, transita de uma posição de poder e onipotência inabalável para uma condição de vulnerabilidade própria ao ser humano, suscetível, por exemplo, de se emocionar e chorar ao ouvir uma música e, *par excellence*, de se apaixonar.

Considerando as três personagens apresentadas, podemos sugerir, *au passant*, uma aproximação das mesmas ao herói mediano de Lukács<sup>5</sup>, para quem:

O caráter intermediário do herói, tão conveniente para o romance, é um princípio formal de composição que pode se exteriorizar na prática literária das mais variadas maneiras [...] Trata-se apenas de encontrar aquela figura central em cujo destino se cruzam os extremos essenciais do mundo representado no romance, em torno da qual, em consequência, é possível construir todo um mundo, na totalidade das suas vivas contradições. (LUKÁCS, 2010, p. 179).

Com efeito, ao tomarmos como paradigma a tese lukacsiana, as três personagens protagonistas aqui em análise se apresentam em sua qualidade de homens triviais, medianos, enfim, como o homem do dia-a-dia, do cotidiano, frugal ou prosaico. E, mais do que isso, são capazes de pôr em relação as forças antagônicas dos universos ficcionais representados. A mulher do médico faz a mediação entre a cegueira e a visão, tanto a que se refere à moral, quanto à física, sem mencionar que também é o ponto mediano entre os grupos de cegos e, em um extrato mais profundo, põe em relação o racional e o irracional, o moral e o imoral, o humano e o inhumano, o democrático e o autoritário. E, dessa mediação, ocorrem as sínteses dialéticas, considerando-se a unidade do múltiplo que forma cada situação total do universo romanesco. O comissário de polícia, a sua vez, também é

o ente mediador das forças em oposição, no caso o governo e os governados. Igualmente, põe em relação a democracia e o autoritarismo, o moral e o imoral, o humano e o inumano, o legal e o ilegal, construindo, pela relação tensa entre as forças antitéticas, a síntese dialética, segundo a lei da unidade das contradições. A personagem morte, enfim, põe em contato a vida e a morte, o humano e o inumano, o moral e o imoral, o amor e a indiferença brutal, para, também pela unidade das contradições, ensejar o movimento, quer das personagens, quer do mundo ficcional. No entanto, não nos estenderemos nessa linha de argumentação, uma vez que ela demandaria um estudo detalhado e específico da personagem segundo o modelo lukacsiano. No momento, para nosso argumento, importa frisar que a possível associação dos heróis de José Saramago ao conceito de Lukács, longe de constituir um óbice, apresenta-se como um fator de confirmação de suas qualidades dialógicas e dialéticas.

As personagens saramaguianas, portanto, caracterizam-se pelo aspecto transformacional, recusando-se a uma tipificação estática ou linear; é pelo contato com a alteridade, pela apreciação de um mesmo fato sob diferentes pontos de vista, pelo diálogo interior conflituoso e outros processos relacionais que se autorrevelam dialogicamente. Não se trata, todavia, de um dialogismo restrito a uma forma de conciliação, mas, sim, da contraposição, do contraponto, da antítese, sugerindo, certamente, um diálogo qualificado, ou seja, dialético. Em José Saramago, temos a representação da vida de homens comuns, no contato com outros homens comuns, em situações de extrema crise, de modo que o diálogo adquire função essencial no desenvolvimento de uns e de outros, construindo-se uma personagem dotada de vitalidade, complexidade e relevância. As personagens saramaguianas são vivas e dinâmicas, recusando a inércia objetal e passível de manipulação do autor<sup>6</sup>; são relativamente livres e se revelam justamente pelo “esquema básico do diálogo [...] a contraposição do homem ao homem como contraposição do ‘eu’ ao ‘outro’” (BAKHTIN, 2010a, p. 293). O acabamento artístico dialógico e dialético das personagens, então, funciona de maneira a viabilizar o conteúdo humanista, por meio de um movimento marcado pelo choque de contradições – de maneira relacional. A personagem, ao mesmo tempo em que simboliza o postulado do conteúdo, informa sobre a posição axiológica enfatizada nas narrativas, contribuindo para a construção extradiegética de um homem humanista e humanitário, distante dos nefastos valores ligados à cultura do capital.

## Notas

<sup>1</sup> Apesar de vários trabalhos reconhecerem o humanismo na obra de José Saramago, salienta-se a posição enfática, quanto a este elemento, do trabalho de Arnaut (2006).

<sup>2</sup> A concepção humanista presente em Bakhtin (2010b) e Sartre (2014) pode ser expressa na ideia de valoração do homem concreto, isto é, na tomada de atitudes em situações

únicas e irrepetíveis, nas quais a relação com o outro é decisiva. Não se impõem conceitos universais, normativos, pois cada ato terá sentido na experiência vivida, com um posicionamento axiológico idiossincrático. As balizas para o humanismo estariam assentadas na tomada de decisões com o uso da razão, em liberdade e com responsabilidade, perante si e perante o outro.

<sup>3</sup> A tese de que a obra romanesca saramaguiana possui um princípio estético dialético, o qual viabiliza um postulado temático humanista e democrático, é apresentada no trabalho de Garlet (2016).

<sup>4</sup> De acordo com evangelho de João, capítulo 13, versículos 5 ao 13: “Em seguida pôs água numa bacia e começou a lavar os pés dos discípulos e a enxugá-los com a toalha. Quando chegou perto de Simão Pedro, este lhe perguntou: – Vai lavar os meus pés, Senhor? Jesus respondeu: – Agora você não entende o que estou fazendo, porém mais tarde vai entender! [...] Depois de lavar os pés dos seus discípulos, Jesus vestiu de novo a capa, sentou-se outra vez à mesa, e perguntou: – Vocês entenderam o que eu fiz? Vocês me chamam de Mestre e de Senhor e têm razão, pois eu sou mesmo. Se eu, o Senhor e Mestre, lavei os pés de vocês, então vocês devem lavar os pés uns dos outros. Pois eu dei o exemplo para que vocês façam o que eu fiz.” (BÍBLIA SAGRADA, 2005, p.1246).

<sup>5</sup> Uma explanação da aderência das protagonistas de José Saramago ao conceito de herói mediano de Lukács pode ser apreendida no trabalho de Conrado (2006).

<sup>6</sup> É interessante citar o entendimento de José Saramago quanto à vida das personagens, pois reforça a ideia de que as mesmas são relativamente livres, independentes e autônomas, dotadas de uma autoconsciência. Sobre a criação das personagens, o autor afirma que é “criador dessas personagens, mas, ao mesmo tempo, criatura delas” (SARAMAGO, 2013, p.76). Em relação à liberdade das personagens, o escritor sugere que não as controlava, embora inicialmente assim o cresse: “essa gente que eu acreditava ir guiando de acordo com as minhas conveniências de narrador e obedecendo à minha vontade de autor” (SARAMAGO, 2013, p.76).

## Referências

- ARNAUT, Ana Paula. José Saramago: singularidades de uma morte plural. *Revista de Letras*, Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro, Portugal, v. 2, n. 5, p. 107-120, 2006.
- BAKHTIN, Mikhail M. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Tradução, notas e prefácio de Paulo Bezerra. 5. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010a.
- BAKHTIN, Mikhail M. *Para uma filosofia do ato responsável*. Tradução de Valdemir Miotello e Carlos Alberto Faraco. 4.ed. São Carlos: Pedro e João editores, 2010b.
- BÍBLIA SAGRADA. São Paulo: Paulinas, 2005.
- CANDIDO, Antonio. “A personagem do romance”. In: CANDIDO, Antonio et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- CONRADO, Iris Selene. *O ser humano e a sociedade em Saramago: um estudo sociocultural das obras Ensaio sobre a cegueira e Ensaio sobre a lucidez*. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Estadual de Maringá, Maringá, Brasil, 2006.
- FORSTER, Edward Morgan. *Aspectos do romance*. Trad. Maria Helena Martins. Porto Alegre: Globo, 1969.
- GARLET, Deivis Jhones. *O romance dialético em José Saramago*. Santa Maria: Universidade Federal de Santa Maria, 2016. (Tese)

- HAMON, Philippe. Por um estatuto semiológico da personagem. In: CARVALHAL, Tânia Franco et al. (Org.). *Masculino, Feminino, Neutro: ensaios de semiótica narrativa*. Tradução de Tânia Franco Carvalhal et al. Porto Alegre: Globo, 1976.
- LEFEBVRE, Henry. *Lógica formal/Lógica dialética*. Trad. Carlos Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.
- LUKÁCS, György. *Marxismo e Teoria da Literatura*. Trad. Carlos Coutinho. 2 ed. São Paulo: Expressão Popular, 2010.
- SARAMAGO, José. *Ensaio sobre a cegueira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- SARAMAGO, José. *Ensaio sobre a lucidez*. São Paulo: Cia das Letras, 2004.
- SARAMAGO, José. *As intermitências da morte*. São Paulo: Cia das Letras, 2005.
- SARAMAGO, José. *Da estátua à pedra e discursos de Estocolmo*. Belém: UFPA, 2013.
- SARTRE, Jean-Paul. *O existencialismo é um humanismo*. Trad. João Kreuch. 4 ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2014.
- TOMACHEVSKI, Boris. Temática. In: TODOROV, Tzvetan. (Org.). *Teoria da literatura: textos dos formalistas russos*. Trad. Roberto Ferreira. São Paulo: UNESP, 2013.

# A MIGRAÇÃO NA VISÃO DE JOSÉ SARAMAGO: A QUESTÃO DO MULTICULTURALISMO

MARIA IRENE DA FONSECA E SÁ

## Introdução

ninguém é profeta na sua terra (e na alheia é bastante duvidoso) (SARAMAGO, 2011, p.164)

No início, na origem da humanidade, a troca de experiências era feita de maneira muito lenta ou era até mesmo inexistente. Nômades, os primeiros seres humanos não registravam seus feitos e rotinas, nem reforçavam o aprendizado em como caçar, se proteger de outros animais e se defender entre eles mesmos e de eventos externos, como invernos, escassez de alimentos entre outras alterações climáticas. Após algum tempo, o ser humano primitivo passou a registrar seus saberes nas paredes de sua caverna. Deixou de ser nômade, passou a cultivar frutas, produzir tecnologias (consideradas hoje rudimentares), adestrar e criar animais. O que se sabe sobre esses homens pré-históricos ainda é pouco, porém o que se sabe é graças às marcas deixadas nas paredes das cavernas que habitavam.

Milhares de anos depois surgem as grandes populações. Inicialmente, a informação concentra-se nas mãos de poucos: monarcas, parlamentares e religiosos. E por somente alguns deterem o conhecimento, estes detêm e controlam os demais, aqueles que não sabem e tudo que podem fazer é acreditar e aceitar.

Atualmente, vive-se na era da informação. Castells afirma:

Se a tecnologia da informação é hoje o que a eletricidade foi na Era Industrial, em nossa época a Internet poderia ser equiparada tanto a uma rede elétrica quanto ao motor elétrico, em razão de sua capacidade de distribuir a força da

informação por todo o domínio da atividade humana. Ademais, à medida que novas tecnologias de geração e distribuição de energia tornaram possível a fábrica e a grande corporação como os fundamentos organizacionais da sociedade industrial, a Internet passou a ser a base tecnológica para a forma organizacional da Era da Informação: a rede. (CASTELLS, 2003, p.7).

Portanto, a sociedade vive hoje numa grande rede. O termo rede pode ter muitas definições, mas pode-se usar a definição de Castells (2003, p.7): “Uma rede é um conjunto de nós interconectados”. Castells ainda alerta que:

A formação de redes é uma prática humana muito antiga, mas as redes ganharam vida nova em nosso tempo transformando-se em redes de informação energizadas pela Internet. As redes têm vantagens extraordinárias como ferramentas de organização em virtude de sua flexibilidade e adaptabilidade inerentes, características essenciais para se sobreviver e prosperar num ambiente em rápida mutação. (CASTELLS, 2003, p.7).

Assim, desde os tempos antigos o ser humano procura viver em rede. Um novo nome para aglomeração, tribo, comunidade ou nação.

Se nos primórdios da humanidade o ser humano é nômade e vagueia até encontrar seu sustento, nos tempos atuais, com o acesso à informação facilitado, o ser humano busca por novas oportunidades de sobrevivência e prosperidade.

Desta forma, a migração está presente em todos os lugares e em todos os tempos. Atualmente, a União Europeia (UE) vive em tensão devido à falta de consenso quanto à gestão do fluxo de imigração. Enquanto parte da população é favorável à imigração por questões humanitárias, outra parte da população reivindica ações que impeçam a imigração. O multiculturalismo é uma face importante da migração e um dos pontos-chave do multiculturalismo é a questão da diferença. Saramago reflete sobre a riqueza do multiculturalismo e reacende a discussão da utopia de um mundo plural, onde as diferenças são respeitadas e servem para enriquecer uma nação.

Portanto, o tema da pesquisa é a migração na visão de José Saramago e tem como objetivo discutir a questão do multiculturalismo.

## **Metodologia**

o importante é o caminho que se fez, a jornada que se andou  
(SARAMAGO, 2000, p.45)

De modo a tratar o tema proposto, o trabalho, do ponto de vista da forma de abordagem do problema, vale-se da pesquisa qualitativa em que são consideradas e analisadas publicações relativas à questão da “migração”. Quanto ao objetivo é pesquisa exploratória por buscar proporcionar maior familiaridade com o tema, com vistas a torná-lo mais explícito. Quanto aos procedimentos técnicos envolve a análise de diversas publicações, especialmente do escritor português José Saramago.

Neste tipo de pesquisa, o pesquisador é o principal instrumento da coleta de dados. Os métodos da pesquisa qualitativa são subjetivos, indutivos, usam teoria fundamentada, empregam instrumentos que produzem informação linguística (como observações), os resultados são reportados em frases, o pesquisador está envolvido e o projeto de pesquisa é adaptado através do processo de pesquisa.

### **Desenvolvimento**

o ser humano é a matéria do meu trabalho, a minha quotidiana obsessão, a íntima preocupação do cidadão que sou e que escreve  
(SARAMAGO, 2013, p.36-37).

Saramago, sempre atento ao mundo em que vivia, assume a responsabilidade, como escritor, de alertar os seus leitores para os problemas atuais e busca levá-los à reflexão sobre fatos que acontecem no dia a dia, principalmente no que diz respeito a valores morais e culturais.

O povo português tem como característica a emigração. Desde as descobertas e a colonização, os portugueses sempre buscaram novas terras, seja por necessidade ou por sonho. Segundo o Consulado Geral de Portugal no Rio de Janeiro, “O fenômeno da emigração, uma constante desde a época dos Descobrimentos, levou à criação de numerosas e prósperas comunidades portuguesas espalhadas pelo mundo, que atingem um número hoje estimado em 4,5 milhões de pessoas.”

Saramago discorre sobre a motivação para a emigração do povo português:

O menos que se pode dizer dos portugueses que emigraram é que não se sentiam bem na sua terra: o mais que deve admitir-se, é que a vida nela se lhes tornara insuportável, e a palavra só pode parecer excessiva a quem nada saiba ou não

tenha querido saber das condições de existência desse milhão de compatriotas nossos que, legalmente ou ilegalmente, atravessaram a fronteira. Censurá-los pelo que fizeram, seria absurdo: o patriotismo é muito mais fácil quando o ventre está satisfeito, e se a Pátria (esta ou qualquer outra) tardivamente se lembra ou lhe convém apelar para o emigrante, este tem o direito de perguntar-lhe: “Que fizeste tu por mim, quando eu de ti precisava e para ti trabalhava?”(SARAMAGO, 2014, p.194).

No Brasil, em seguida ao descobrimento do Brasil, em 1500, começaram a aportar na região os primeiros colonos portugueses. Porém, foi só no século XVII que a emigração para o Brasil se tornou significativa, a partir da decadência do comércio na Ásia. No século XVIII, com o desenvolvimento da mineração na economia colonial, chegaram à colônia centenas de milhares de colonos. Após a independência, na primeira metade do século XIX, a emigração portuguesa ficou estagnada e voltou a crescer na segunda metade do século, alcançando seu ápice na primeira metade do século XX. Segundo o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) chegaram ao Brasil cerca de 1.065.000 de portugueses, entre 1904 e 1959.

No entanto, não foram apenas os portugueses que imigraram para o Brasil, mas também cidadãos de outras nacionalidades. O IBGE registra a entrada de cerca de 4.500.000 imigrantes (especialmente, portugueses, espanhóis, italianos, alemães, sírios, turcos e japoneses) no Brasil, no período de 1884 a 1953. Isso sem contar a população escrava (de origem africana) que em 1864 era de 1.715.000 pessoas.

O website Exame.com fala da quantidade de imigrantes no Brasil:

O Brasil abriga 1.847.274 imigrantes regulares, segundo estatísticas da Pólicia Federal atualizadas em março de 2015. Conforme a classificação adotada pela instituição, esse total engloba 1.189.947 “permanentes”; 595.800 “temporários”; 45.404 “provisórios”; 11.230 “fronteiriços”; 4.842 “refugiados”; e 51 “asilados”.

É um grande número, mas que constitui apenas uma pequena parcela do conjunto global de imigrantes. Este alcançou o patamar dos 250 milhões em 2013.

Os imigrantes compõem, no Brasil, somente 0,9% da população. Em destinos tradicionais da imigração, como Estados Unidos, Canadá, Alemanha, Espanha e França, o percentual é da ordem de dois dígitos.

Porém o número de imigrantes no Brasil está aumentando de forma consistente. E tende a aumentar ainda mais nos próximos anos. (EXAME, 2015).

O cenário que permite a conclusão da Exame.com é:

Três fatores contribuem para isso: o declínio da taxa de crescimento populacional brasileira (que, em conjunturas de expansão econômica, favorece a recepção de trabalhadores estrangeiros); as dificuldades econômicas e crescentes restrições à entrada de estrangeiros nos países desenvolvidos (que está reconfigurando o fluxo migratório em escala mundial, deslocando o eixo da direção Sul-Norte para a direção Sul-Sul); e a crescente presença de empresas brasileiras em outros países (que, no imaginário das populações locais, apresenta o Brasil como um horizonte de possibilidades) (EXAME, 2015).

Pena conclui:

A tendência é que as imigrações atuais no Brasil continuem aumentando, sobretudo de populações advindas de países subdesenvolvidos ou com uma precária situação econômica, além de povos de regiões marcadas por grandes conflitos, com destaque para povos da Palestina.

Nos últimos anos, uma grande leva de haitianos veio para o Brasil, através da Amazônia, em busca de emprego e melhores condições de vida. Durante a Copa do Mundo de 2014, o mesmo processo ocorreu, destacando-se os imigrantes oriundos de Gana, que se deslocaram para o Brasil em função do torneio, mas não retornaram para o seu país de origem. Outros países que se destacaram no envio de imigrantes foram Bangladesh, Senegal, Angola, entre outros.

Da mesma forma que o número de estrangeiros no Brasil vem aumentando, o número de brasileiros no exterior vem

diminuindo. Entre 2004 e 2012, a presença de brasileiros fora do país caiu pela metade, de 4 milhões para 2 milhões, com o principal destino de moradia sendo Portugal.

O que se percebe é que as recentes evoluções do Brasil no cenário econômico, além da relativa prosperidade dos países emergentes frente à crise financeira no mundo desenvolvido, vêm contribuindo para que países em desenvolvimento – principalmente os do grupo do BRICS – tornem-se lugares atrativos para as rotas migratórias internacionais (PENA, 2016).

Portanto, não são mais os europeus que chegam ao Brasil. Segundo o G1 (2016):

É a partir da década de 80 que os sul-americanos tomam de vez as primeiras posições no ranking da imigração no país. Portugueses, italianos e espanhóis dão lugar a paraguaios, argentinos e uruguaios. E ainda há bolivianos, chilenos, peruanos e até imigrantes de nacionalidades que até então nunca se destacaram no movimento migratório nacional, como angolanos, mexicanos e haitianos, chegando ao Brasil em busca de novas oportunidades.

E, mais recentemente tem-se:

Em 2015, os haitianos lideraram o ranking de chegada ao país pelo segundo ano consecutivo, de acordo com os dados da Polícia Federal. Foram 14.535 haitianos registrados pela PF. A nacionalidade é a que mais se destaca pelo crescimento nos últimos cinco anos. Em 2011, segundo a PF, apenas 481 haitianos deram entrada no país – ou seja, houve um aumento de mais de 30 vezes.

Os bolivianos também mantiveram a posição de 2014 para 2015: o segundo lugar. Foram 8.407 registros no país no ano passado, o que representa uma queda de 32% em relação aos dados de 2011, quando 12.465 bolivianos entraram no Brasil. Em 2015, eles são seguidos pelos colombianos (7.653), argentinos (6.147), chineses (5.798), portugueses

(4.861) paraguaios (4.841) e norte-americanos (4.747). (G1, 2016).

Atualmente, como consequência dos problemas vividos pelo povo da Venezuela, verifica-se a chegada ao Brasil de grande quantidade de venezuelanos.

Deste modo, percebe-se que os seres humanos estão sempre procurando por melhores condições de vida e principalmente, oportunidades de emprego. Castells fala da concentração da população nas áreas metropolitanas, onde novas oportunidades estão disponíveis:

as áreas metropolitanas concentram as atividades geradoras de valor mais alto, tanto na indústria quanto nos serviços, por serem fontes de riqueza, elas fornecem empregos, tanto direta quanto indiretamente. E como nelas o nível de renda é mais alto, essas áreas fornecem maiores oportunidades para o fornecimento de serviços essenciais, como educação e saúde. Além disso, mesmo para aqueles migrantes no nível mais baixo da sociedade urbana, o excesso de oportunidades proporciona melhores chances de sobrevivência, em primeiro lugar, e de promoção de gerações futuras, depois, do que qualquer coisa que poderiam encontrar em áreas rurais cada vez mais marginalizadas e regiões atrasadas. (CASTELLS, 2003, p.186).

De qualquer forma, em qualquer país, a vida de imigrante nunca é fácil! Saramago, sempre crítico, desabafa sobre a situação dos emigrantes portugueses nos diferentes destinos:

Aquele lusíada, a chorar o “triste fado”, é o poeta, mas poderia ser também um emigrante, dos inúmeros que passaram a fronteira a salto, com grande cópia de trabalhos e perigos, e depois se viram carregados de razões de queixas, tanto no Bairro Latino como em outros sítios menos prestigiados de letras, artes e boémia. À emigração, nos tempos idos, não se lhe chamava diáspora, palavra de ressonâncias bíblicas que tem andado a enfeitar com fitas e laços a realidade brutal da fuga de milhões de portugueses de um país – o seu – que os tratava como pessoal de terceira classe, gente na miséria ou à beira dela, boa para o trabalho

pesado porque não lhe tinha sido ensinado outro. Com o fim de manter viva a chama do amor pátrio na desamparada alma do emigrante, e também para lhe atiçar a cultura ao crisol do espírito, Portugal, ano após ano, pontualmente despachou para lá quanto conseguiu gerar de notícias de futebol, trinados de guitarra e ranchos folclóricos. A diáspora, humilde e agradecida, pagava o serviço com alcofas a abarrotar de marcos, cestas a rebentar de florins e cabazes a transbordar de francos. (SARAMAGO, 2011, p.151-152).

É a opinião de um homem militante que viveu a época da ditadura do presidente Salazar e que reflete sobre as dificuldades do migrante que sai de sua terra natal para buscar trabalho e prosperidade e convive com a saudade da vida que deixou para trás.

Recentemente, Portugal, um país com população envelhecida, passou a receber imigrantes. Em 1960, Portugal registrava 20.514 imigrantes residentes. Porém, em 2015, Portugal já registrava 383.759, o que representa cerca de 2,5% de sua população e um alto crescimento em relação a 1960. Desses imigrantes, 80.515 são oriundos do Brasil (PORDATA). Recentemente, como consequência dos problemas políticos no Brasil e das políticas de imigração de Portugal, os brasileiros descobrem Portugal e observa-se uma onda migratória do Brasil para Portugal.

Enquanto isso, alguns países da União Europeia vivem em meio à alta tensão devido à falta de consenso quanto à gestão do fluxo de imigração, especialmente da Turquia, Somália, Eritreia, Afeganistão e Sudão. Redig (2016) afirma que desde a Segunda Guerra Mundial, a Europa não vivia uma onda migratória e consequente crise humanitária tão grande. É um contingente enorme de pessoas oriundas majoritariamente da África e do Oriente Médio, e em menor número da Ásia, solicitando asilo, fugindo de guerras, conflitos, fome, intolerância religiosa, mudanças climáticas intensas, violação de direitos humanos, entre outras realidades insuportáveis.

Percebe-se que enquanto parte da sociedade é favorável à imigração por questões humanitárias, outra parte da sociedade reivindica ações que impeçam a imigração e lutam pela retomada da soberania nacional.

Neste cenário, o Reino Unido promoveu um referendo em 2016, no qual a população optou pela saída do bloco europeu. 72,2% da população compareceu às urnas e a vitória foi apertada: 51,9% dos votantes foram a favor, o que acabou por apresentar um país dividido. Ficou pairando um sentimento de intolerância. Uma questão que não está devidamente resolvida é como ficam os três milhões de

cidadãos imigrantes europeus que viviam no Reino Unido à época do referendo.

Saramago discorre sobre as características dos portugueses que migram para outros países, especialmente da Europa:

E também nos parece que a “participação dos portugueses no desenvolvimento dos países em que trabalham” deveria ser vista sob luz menos amável, em particular quanto aos últimos surtos migratórios que nos derramaram pela Europa. Qualquer trabalho prestado constituirá necessariamente participação num desenvolvimento, mas, assim formulada, essa realidade criará subliminarmente uma imagem de modo algum confirmada pelos factos: o trabalho dos portugueses (da grande massa dos portugueses), nesses países em que se instalaram, é sobretudo braçal, físico, violento, aquilo que, por assim dizer, sobra do quadrante profissional aberto aos cidadãos locais. A nossa participação tem, em grande parte, permita-se-nos a expressão, um certo carácter de marginalidade. E a integração harmoniosa dos nossos emigrantes em terras estranhas é precisamente dificultada pelo diminuto peso social e cultural da sua presença. (SARAMAGO, 2014, p.36-37).

Portanto, Saramago discute o tipo de trabalho que os portugueses têm em outros países.

Segundo Neves (2014), a migração atual vai mudando de perfil e vai se tornando mais complexa:

A maior complexidade resulta da emergência de novos modelos migratórios associados a migrações temporárias e circulares, com retorno ao país de origem e novos ciclos de repetição do processo migratório, alteração do perfil do migrante com crescente envolvimento de pessoas qualificadas e “migração de oportunidade” associada à concretização de investimentos. Estes modelos contrastam e coexistem com o modelo tradicional de migração permanente para um país de destino, essencialmente de mão-de-obra não qualificada marcada por uma lógica de “migração de necessidade”. Acresce que a dicotomia tradicional entre países emissores e países receptores de migrações esbateu-se e atualmente a maioria dos países são simultaneamente de emigração e de

imigração, enquanto outros funcionam como zonas de trânsito nos principais corredores migratórios globais.

Esta é a realidade que se verifica em vários países, inclusive em Portugal. Enquanto os portugueses buscam emprego e melhores condições de vida em países da Europa, os brasileiros chegam a Portugal, fugindo, principalmente, da falta de expectativa de tempos melhores no cenário político brasileiro.

Assim como os portugueses, outros cidadãos europeus migraram para o Reino Unido. O número de europeus que trabalham no Reino Unido dobrou em uma década, alcançando o total de três milhões de imigrantes. Em 2015, cerca de 200 mil imigrantes europeus chegaram ao Reino Unido. E, ainda, acrescenta-se a esse movimento a crise dos refugiados do Oriente Médio e da África. Saramago relata a fuga de seres humanos em busca de melhores condições de vida na Europa:

Escrevo isto num dia em que chegaram a Espanha e Itália centenas de homens, mulheres e crianças nas frágeis embarcações que costumam utilizar para alcançar os supostos paraísos de uma Europa rica. À ilha de Hierro, nas Canárias, por exemplo chegou um barco desses, dentro do qual havia uma criança morta, e alguns naufragos declararam que durante a viagem tinham morrido e sido lançados ao mar vinte companheiros de martírio... (SARAMAGO, 2009a, p.111)

É mais do que buscar melhores condições de vida. É a busca pela sobrevivência e pela dignidade humana. É arriscar a vida em busca do mínimo necessário para pode sobreviver.

O desemprego no Reino Unido é pequeno, mas os cidadãos que apoiam o Brexit (*british exit* - saída britânica) se preocupam com a ameaça à cultura e identidade nacionais, além da sobrecarga dos serviços públicos.

Por outro lado, os eleitores que desejavam a permanência do Reino Unido na Europa, vêm na globalização oportunidades e criticam a posição do isolacionismo. Os partidários do bloco apontam que a mão de obra imigrante contribui em termos líquidos com o caixa e a economia do Reino Unido e lembram que 1,3 milhão de britânicos desfrutam das mesmas regras europeias e vivem espalhados em diversos países do bloco, principalmente na Espanha (300 mil), na Irlanda (250 mil) e na França (200 mil). O multiculturalismo é exaltado por esta parte da população britânica. E Saramago realça o valor das diferenças: "Eu reivindico a diferença, mas cada vez nos estamos a tornar mais iguais, no sentido menos bom, menos criativo e menos contestatório, perdendo assim a capacidade de discutir." (SARAMAGO, 2001 apud AGUILERA, 2010, p.447). A diferença é característica do ser humano e saber

conviver com as diferenças torna a sociedade mais rica em todos os setores.

### *Multiculturalismo*

O que se sabe que irá acontecer, de uma certa maneira é como se tivesse acontecido já, as expectativas fazem mais do que anular simplesmente as surpresas, embotam as emoções, banalizam-nas, tudo o que se desejava ou temia já havia sido vivido enquanto se desejou ou temeu (SARAMAGO, 2000, p.260).

O que é o multiculturalismo (ou pluralismo cultural)? É um termo que se refere à coexistência de várias culturas num mesmo território/país. Na atualidade, a globalização pode ser entendida em grande parte como um processo de inúmeras culturas que interagem entre si. No entanto, multiculturalismo não significa o fim das diferenças, mas a valorização das diferenças que enriquecem a cultura de uma nação.

Semprini fala da questão da diferença no multiculturalismo:

Um dos pontos-chave do multiculturalismo é a questão da diferença. Como se pode tratar a diferença? Qual é o seu lugar dentro de um sistema social? A diferença é um fator de enriquecimento ou, ao contrário, um empobrecimento? Um trunfo ou uma ameaça? Para chegarmos a uma resposta, importa relembrar que a diferença não é simplesmente, ou unicamente, um conceito filosófico, uma forma semântica. A diferença é antes de tudo uma realidade concreta, um processo humano e social, que os homens empregam em suas práticas cotidianas e encontra-se inserida no processo histórico. Assim, é impossível estudar a diferença desconsiderando-se as mudanças e evoluções que fazem dessa idéia uma realidade dinâmica. Constatada em determinado momento e sociedade, qualquer diferença é, ao mesmo tempo, um resultado e uma condição transitória. Resultado, se consideramos o passado e privilegiamos o processo que resultou em diferença. Mas ela é, igualmente, um estado transitório, se privilegiamos a continuidade da dinâmica, que vai necessariamente alterar este estado no sentido de uma configuração posterior. (SEMPRINI, 1999, p.11).

E chama a atenção para o reconhecimento das diferentes identidades, em especial daquelas que são resultado de processos de imigração:

Pode-se igualmente afirmar que ele [multiculturalismo] lança a problemática do lugar e dos direitos das minorias em relação a maioria. Poderíamos finalmente argumentar que ele discute o problema da identidade e seu reconhecimento. Estas três áreas de problemas se entrecortam, sem se sobrepor em umas às outras. Para que possamos delinear seus limites, é preciso fazer a distinção entre uma interpretação política e outra, culturalista, do multiculturalismo. No primeiro caso, a análise limita-se basicamente às reivindicações das minorias com o objetivo de conquistar direitos sociais e/ou políticos específicos dentro de um Estado nacional. [...] Os grupos étnicos [...] são resultado de um processo de imigração e constituem comunidades mais ou menos homogêneas, com base em critérios geográficos, étnicos ou religiosos. (SEMPRINI, 1999, p.43-44).

Para Redig (2016) “A globalização gerou um importante deslocamento de população ao mesmo tempo que os Estados-nações estavam em profunda crise.” Assim, a diversidade cultural ganhou importância nas discussões e políticas. Redig (2016) cita Hugo Rogelio Suppo para discorrer sobre as políticas multiculturais: “Para Suppo, os modelos de políticas multiculturais que foram implementadas para garantir a diversidade fracassaram, ou estão fracassando na maioria dos países, num contexto de profunda crise econômica e política.” (REDIG, 2016).

Suppo elenca os possíveis modelos de política multicultural: conservador, liberal, pluralista e cosmopolita. Segundo ele, os conservadores consideram a ideia multiculturalista da “diversidade dentro da unidade” uma falácia e propõem a assimilação para que as minorias sejam absorvidas pela comunidade receptora, desenvolvendo um Estado-nação homogêneo. Já no modelo liberal se defende a tolerância e a autonomia individual, ou seja, a identidade cultural é dissociada da cidadania e, portanto, a tarefa prioritária do Estado é a inclusão e não a diversidade. Neste modelo, pode ocorrer a “guetização” da sociedade, em que cada grupo se preocupa com suas tradições e pureza racial ou cultural. Suppo afirma que “Atualmente esse processo está acentuado pela revolução das comunicações, que permite que as diásporas mantenham, via internet, estreito contato entre elas e com o grupo original.” (SUPPO apud REDIG, 2016). Redig (2016) explica que

“Enquanto no modelo cosmopolita a palavra-chave é o hibridismo, pois celebra ao mesmo tempo a diversidade cultural e a política identitária, mas as consideram transitórias e instáveis, o pluralista privilegia a diversidade em detrimento da unidade.”.

Nesse sentido, Saramago reflete sobre a riqueza do multiculturalismo no Brasil, proveniente da imigração, divulgada na obra de Jorge Amado, que retoma a discussão da utopia de um mundo plural, onde as diferenças são respeitadas e servem para enriquecer uma nação.

a complexa heterogeneidade, não só racial, mas cultural, da sociedade brasileira. [...] Não ignorávamos a emigração portuguesa histórica nem, em diferente escala e em épocas diferentes, a alemã e a italiana, mas foi Jorge Amado quem veio pôr-nos diante dos olhos o pouco que sabíamos sobre a matéria. O leque étnico que refrescava a terra brasileira era muito mais rico e diversificado do que as percepções europeias, sempre contaminadas pelos hábitos selectivos do colonialismo, pretendiam dar a entender: afinal, havia também que contar com a multidão de turcos, sírios, libaneses e *tutti quanti* que, a partir do século XIX e durante o século XX, praticamente até os tempos actuais, tinham deixado os seus países de origem para entregar-se, em corpo e alma, às seduções, mas também aos perigos, do eldorado brasileiro (2009a, p.61-62).

Da mesma forma, Semprini alerta sobre a aceitação das diferenças:

A experiência da diferença gera tensões e resistências que podem ser analisadas sob uma perspectiva exclusivamente sociopolítica, como sendo conflitos pela redistribuição do poder, recursos econômicos, meios de produção, controle social. Mas o multiculturalismo coloca questões mais fundamentais, relativas à capacidade de um sistema social integrar uma diferença autêntica, que não seja comandada “por cima”, nem “pasteurizada” para se tornar digerível. Os principais modelos de espaço social multicultural parecem ter uma dificuldade intrínseca de integralizar a diferença. (1999, p.171).

E fala do impacto de comunicação de massa, propiciado pelas novas tecnologias, permitindo acesso livre a todo tipo de informação:

Desde os anos 60, os veículos de comunicação de massa, e principalmente a televisão, têm disponibilizado uma enorme quantidade de informações sobre a vida, valores, estilos de vida de grupos que ignoravam tudo ou quase tudo a respeito de outros grupos. Se esta circulação de informação não homogeneizou as diferenças, ela pelo menos garantiu sua notoriedade e conscientizou-se de sua existência. [...] Uma das causas dos conflitos multiculturais está na circulação social mais livre e no incremento da comunicação entre grupos, indivíduos e sistema de valores que haviam se desenvolvido independentemente até uma época recente. Uma quantidade maior de comunicação não significa necessariamente melhor comunicação, nem solução de conflitos. Ao contrário, um estado de comunicação incrementado pode emergir um conflito latente ou simplesmente gerar o conflito (SEMPRINI, 1999, p.123-125).

Assim, como resultado, conflitos podem surgir. Saramago reflete sobre a solução de conflitos:

Temo-nos habituado à ideia de que a cultura é uma espécie de panaceia universal e de que os intercâmbios culturais são o melhor caminho para a solução dos conflitos. Sou menos otimista. Creio que só uma manifesta e activa vontade de paz poderia abrir a porta a esse fluxo cultural multidireccional, sem ânimo de domínio de qualquer das suas partes. Essa vontade talvez exista por aí, mas não os meios para a concretizar (SARAMAGO, 2009b, p.217).

A paz proposta por Saramago deveria ter seus alicerces construídos na aceitação do outro. Saramago discorre sobre a tolerância e seu antônimo, a intolerância:

essa detestada palavra que se escreve com as letras de “intolerância”, sombra dos nossos dias, pesadelo das nossas noites, assombração regressada ao mundo quando, ingênuos ou estúpidos, a julgávamos banida dele para sempre,

tornada, quando muito, exclusiva das relações entre cães e gatos, os quais, como sabemos, não se podem nem cheirar uns aos outros. Assim lançada fora a maldita, expulsa por uma vez dos dicionários, ficaríamos a viver na boa paz da sua contrária, a humanitária e doce “tolerância”, tantas vezes cantada e louvada, pretexto para discursos de parlamento e arengas de comício, conselho de pais bem formados à prole esperançosa, guia imaculada de moralistas, estrela e farol de editorialistas e filósofos.

[...] Quantas pessoas hoje intolerantes foram tolerantes ainda ontem? Tolerar (ensina o infalível Morais) é “suportar com indulgência; suportar. Permitir tacitamente (o que é censurável, perigoso, merecedor de castigo, etc.) Permitir por lei (cultos diferentes dos da religião considerada como do Estado). Admitir, permitir. Suportar, assimilar, digerir”. Boa abonação da última acepção, digo eu, seria, por exemplo, a seguinte frase: “O meu estômago não tolera o leite”, o que extrapolando, significa que o tolerante poderia alegar que o seu estômago, na realidade, não suporta negros nem judeus, nem ninguém dessa raça universal a que chamamos imigrantes, mas que, tendo em conta certos deveres, certas regras, e não raramente certas necessidades muito materiais e práticas, está disposto a permiti-los, a suportá-los com indulgência, provisoriamente, até o dia em que a paciência se esgote ou as vantagens proporcionadas pela imigração venham a sofrer diminuição sensível. (SARAMAGO, 2011, p.36-39).

Em geral, é o que se percebe. Enquanto a imigração é favorável ao país, os estrangeiros são aceitos (ou são tolerados), mas quando os imigrantes começam a usufruir dos direitos dos cidadãos natos toma lugar a intolerância.

Tolerantes somos, tolerantes iremos continuar a ser. Mas só até ao dia que tê-lo sido nos venha a parecer tão contrário à humanidade como hoje nos parece a intolerância. Quando esse dia chegar – se chegar alguma vez -, começaremos a ser, enfim, humanos entre humanos (SARAMAGO, 2011, p.36-40).

Desta forma, Saramago leva o leitor a refletir sobre a igualdade. Não há que ser tolerante (aparente benevolência), mas ser igualitário aceitando cada ser humano com respeito e igualdade. E ele questiona: “Que temos feito do nosso sentido crítico, da nossa existência ética, da nossa dignidade de seres pensantes?” (SARAMAGO, 2013, p.40). Torna-se urgente pensar e ir mais além, refletir.

### *A Caverna*

Somos a memória que temos e a responsabilidade que assumimos. Sem memória não existimos, sem responsabilidade talvez não mereçamos existir (SARAMAGO, 1999a, p.63).

Acompanhando o processo de globalização da sociedade, Saramago escreve o romance *A caverna*, no ano 2000. O romance é uma metáfora da vida em que todos os seres humanos praticam os mesmos gestos, têm a mesma cultura, consomem os mesmos produtos e vivem da mesma forma. O próprio Saramago fala do romance:

Um dia, à entrada de Lisboa, aonde regressava vindo do Norte, vi, ao lado da estrada, um grande cartaz que anunciava a próxima abertura de um novo centro comercial. Imediatamente, a imaginação desenhou na minha mente uma escavação profunda, da qual se levantava um edifício de dimensões enormes, de muros potentes, como uma fortificação gigantesca. Acabava de nascer *A Caverna*, que é a visão de um mundo possível, onde os seres humanos quererão habitar no interior dos mesmos espaços comerciais que lhes vendem o que necessitam ou creem necessitar. É uma metáfora da vida nos países desenvolvidos ou que, não o sendo, se enganam a si mesmos em virtude de uma prosperidade apenas aparente, e é também uma alegoria: *A Caverna* retoma o mito platónico e por isso a epígrafe que abre o livro diz, “Que estranha cena descreves e que estranhos prisioneiros, São iguais a nós”. O que *A Caverna* faz é perguntar ao leitor: “Seremos nós como os prisioneiros da Caverna de Platão que acreditavam que as sombras que se moviam na parede eram a realidade? Estaremos vivendo num mundo de ilusões? Que temos feito do nosso sentido crítico, da nossa exigência ética, da nossa

dignidade de seres pensantes?" Que cada um dê a sua resposta, eu fiz o suficiente confrontando os valores da chamada sociedade ocidental, que nos guiavam até há pouco tempo, ou assim se alegava, com estes valores de agora, que não sei aonde nos levam (SARAMAGO, 2013, p.40).

Aguilera também discorre sobre o pensar de Saramago ao escrever *A caverna*:

E dispôs uma fábula em torno de um centro comercial delineado como o coração simbólico de um sistema cruel que devora modos de produção personalizados enquanto fabrica excluídos. Segundo o seu critério, *A Caverna* retratava-nos como prisioneiros do mercado, ao mesmo tempo que sublinhava "o medo", a insegurança, como mecanismo de controlo social nas mãos do capitalismo global, instrumentalizado para paralisar e inibir os cidadãos afastando-os da cultura da reivindicação, das práticas ativas da discordia (AGUILERA, 2013, p.50).

Assim, Saramago leva os leitores à realidade de uma caverna moderna, um lugar sem correntes, mas onde o homem vive amarrado, preso, enjaulado... Um mundo onde não há espaço para as diferenças. Uma realidade em que o novo totalitarismo se baseia na economia e nas multinacionais, os novos donos do mundo. Assim, o mais descartável que existe na atualidade é o ser humano.

O problema que se coloca é: que tipo de vida queremos? O único lugar público seguro que existe é o centro comercial, como antes era o parque, a rua, a praça. [...] O centro comercial é a nova catedral e a nova universidade: ocupa o espaço de formação da mentalidade humana. Os centros comerciais são um símbolo. Não tenho nada contra eles, o que estou é contra uma forma de ser, de um espírito quase autista de consumidores obcecados pela posse de coisas. (SARAMAGO, 2001, apud AGUILERA, 2010, p.487-488).

A família de oleiros se recusa a aceitar a realidade do centro comercial. Assim, renasce a esperança focada em casos isolados e não como reação/movimento da sociedade, ressaltando o pessimismo do autor que está descrente da humanidade, mas que diz "[...] escolheram o que acharam necessário para uma viagem que não tem destino conhecido e que não se sabe como nem

onde terminará." (SARAMAGO, 2000, p. 348). Assim, no romance *A caverna*, a família de oleiros se rebela contra a vida presente, representada pelo centro comercial, e vai em busca de um futuro longe da caverna: é a liberdade, a busca de outra vida, a vida de migrante. E, Saramago lembra a seus leitores que "Reflito e escrevo sobre pessoas comuns porque essa é a gente que conheço." (2013, p. 35).

## Conclusão

Sempre chegamos ao sítio onde nos esperam.

José Saramago, *A viagem do elefante*

Esta é a frase que Saramago usa para iniciar o romance que relata a viagem que o elefante Salomão faz de Lisboa a Viena. Salomão já havia vindo de Goa para Portugal. Portanto, um elefante migrante que passa por diferentes lugares até chegar a Viena, onde acaba por morrer. *A viagem do elefante* é um romance no qual Saramago, sempre irônico, faz considerações sobre a natureza humana. E, portanto, o destino do elefante Salomão é o mesmo destino final de todo ser humano – a morte. É onde se chega, pois é onde se é esperado. A vida é viagem, que pode ser apenas num país ou em alguns. Mas, o destino é conhecido.

O português Saramago também sai de Portugal e chega à Lanzarote onde é bem recebido. Portanto, Saramago era também um migrante. Ele se denominava "português de Lanzarote" (1999a, p. 17).

Em 1991, Saramago publica *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*. Em 1992, o governo português veta a candidatura de *O Evangelho Segundo Jesus Cristo* ao Prémio Literário Europeu. Este fato faz com que Saramago fique entristecido e magoado com seu país de nascimento. Ele diz: "O pior de tudo, porém, foi aquele dia em que me defrontei com uma fria, gratuita e des piedada indiferença, vinda precisamente de quem tinha o dever absoluto de oferecer-me a mão estendida." (2011, p. 94) e conclui: "Uma vez que todas as portas me eram fechadas, não me restava outra solução que abrir uma porta nova, uma porta por onde teria de entrar sozinho." (2011, p. 95). Assim, ele descreve o caminhar de qualquer cidadão que se sente abandonado ou esquecido por seu país e resolve migrar. E, assim, Saramago migra para a ilha de Lanzarote, nas Ilhas Canárias, e afirma:

Diz o ditado que ninguém é profeta na sua terra, o que afinal de contas, talvez não seja sempre verdade. Toda a gente sabe que Lanzarote não é a minha terra, e eu nunca consentirei que se esqueça que o meu lugar de origem, o autêntico, o natural, o de raiz, flor e fruto, é a Azinhaga, com tudo o que, de norte a sul e de este a oeste, chamado Portugal, a rodeia. Mas é em Lanzarote que vivo agora, e com estatuto de

residente comunitário, o que faz de mim um lanzaroteno mais, sujeito aos mesmos casos e acasos dos que nasceram cá. (2012, p. 95-96).

Saramago manifesta seu sentimento de migrante: "Sendo eu um português de Azinhaga, casado com uma andaluza de Sevilha e vivendo nas Canárias, senti-me um pouco da raça ambulante, a raça daqueles que nasceram para andar com as raízes às costas e levam a vida à procura de um novo chão. (2011, p. 33).

Em sua grande maioria, os migrantes buscam grandes centros, pois como já foi dito as oportunidades de sobrevivência são maiores. Castells previa o movimento de migração para os grandes centros urbanos:

Ao que tudo indica, o século XXI verá um planeta amplamente urbanizado, com a população cada vez mais concentrada em imensas regiões metropolitanas – ficando a maior parte da massa de terra do planeta esparsamente habitada. [...] O planeta inteiro está sendo reorganizado em torno de gigantescos nós metropolitanos que absorvem uma proporção crescente da população urbana, ela própria a maioria de toda a população da Terra. (2003, p.185).

Nas grandes urbes, a questão do multiculturalismo é amplificada e Saramago alerta que:

O que desejaria, sim, é que se reconhecesse que, em definitivo, não existem culturas grandes ou pequenas, que todas elas respondem ou intentam responder à dimensão sensível e inteligente do ser humano, e por aí necessariamente se igualam. Não é uma questão de dinheiro ou de poder, mas de saber e de sentir. (SARAMAGO, 2011, p.116-117).

E, portanto, torna-se necessário aceitar as diferenças e aprender a conviver com os diferentes. "É inquietante perceber como a intolerância e a xenofobia têm sido capazes de impregnar, sem nos darmos conta, fora do viver quotidiano, o tecido social e cultural de um país." (SARAMAGO, 2012, p.26). No entanto, é importante manter a memória do país. "Um povo que vai perdendo a sua memória própria, está morto e ainda não o sabe, e mais morto ainda se se prepara para adoptar, como suas, memórias que lhe são estranhas, tornando-as em estagnado, e também ele mortal, presente." (SARAMAGO, 1999b, p.166). A memória, a história, a cultura são os pilares de qualquer sociedade e, portanto, devem ser preservadas.

Saramago ainda reflete sobre o sentimento da bondade, confrontando-o com a justiça e a caridade:

Assim como a bondade não tem por que se envergonhar de ser bondade, também a justiça não deverá esquecer-se de que é, acima de tudo, restituição, restituição de direitos. Todos eles, começando pelo direito elementar de viver dignamente. Se a mim me mandassem dispor por ordem de precedência a caridade, a justiça e a bondade, daria o primeiro lugar à bondade, o segundo à justiça e o terceiro à caridade. Porque a bondade, por si só, já dispensa a justiça e a caridade, porque a justiça justa já contem em si caridade suficiente. A caridade é o que resta quando não há bondade nem justiça. (SARAMAGO, 2009a, p.105-106)

Assim, Saramago procura encaminhar seus leitores para a reflexão sobre o ser humano e suas atitudes e conclui que “[...] ainda nos falta muito caminho para chegar a ser autenticamente humanos e que não creio que seja boa a direção em que vamos.” (2012, p.234).

Recentemente, o jornalista Guga Chacra afirma no jornal brasileiro *O Globo*:

Imigrantes passaram a ser vistos como um problema em vez de solução. É um equívoco. Imigração pode ajudar economicamente nações e pessoas ao redor do mundo. O ideal seria os países ricos abrirem suas portas, em vez de se fecharem, como parece ser a tendência nos tempos de Trump e Brexit. O PIB global cresceria e menos pessoas viveriam na pobreza e em meio a guerras.

E explica:

Conforme a revista “The Economist” demonstrou em reportagem na última semana, citando estudos de economistas, o planeta seria US\$ 78 trilhões mais rico caso houvesse total liberdade de movimento de pessoas. O exemplo simples usado pela publicação liberal britânica é de um nigeriano que venha viver nos EUA — sua renda aumentará cerca de 1.000% e ele não correria risco de ser morto pelo Boko Haram. E os EUA também se beneficiariam. Estudo da Moody’s Analytics publicado na Pro-Publica demonstra que, se os EUA recebessem dez milhões de

imigrantes por ano, o PIB americano dobraria até 2030, com uma média anual de crescimento de 4,5%.

Neste contexto, basta refletir sobre a povoamento do mundo desde as mais longínquas datas. A civilização de hoje é o reflexo de migrações presentes e passadas. Cidades mais globalizadas, como Nova York e Londres, são resultado de alto índice de imigração. Como conclusão pode-se afirmar, com Saramago: “[...] nosso futuro não está nas estrelas, mas sempre e somente na terra em que assentamos os pés” (2009b, p. 174). E essa terra pode não ser aquela na qual se nasceu.

### Referências

- AGUILERA, Fernando Gómez. *José Saramago nas suas palavras*. 2 ed. Portugal: Caminho, 2010.
- AGUILERA, Fernando Gómez. “A Estátua e a Pedra: o autor diante do reflexo da sua obra”. In: SARAMAGO, José. *A estátua e a pedra*. Lisboa, Portugal: Fundação José Saramago, 2013.
- CASTELLS, M. *A galáxia da internet: reflexões sobre a internet, os negócios e a sociedade*. Trad. Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro, Brasil: Zahar, 2003.
- CHACRA, Guga. “Em defesa da imigração”. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/mundo/em-defesa-da-imigracao-21609723>>. Acesso em 20 jul. 2017.
- Exame. “O panorama da imigração no Brasil”. 2015. Disponível em: <<http://exame.abril.com.br/brasil/noticias/o-panorama-da-imigracao-no-brasil>>. Acesso em 18 ago. 2016.
- G1. “Em 10 anos, número de imigrantes aumenta 160% no Brasil, diz PF”. Disponível em: <<http://g1.globo.com/mundo/noticia/2016/06/em-10-anos-numero-de-imigrantes-aumenta-160-no-brasil-diz-pf.html>>. Acesso em: 18 ago. 2016.
- IMIGRAÇÃO POR NACIONALIDADE. BGE. Disponível em: <<http://brasil500anos.ibge.gov.br/estatisticas-do-povoamento/imigracao-por-nacionalidade-1945-1959.html>>. Acesso em: 18 ago. 2012.
- BRASIL 500 ANOS. IBGE. Disponível em: <<http://brasil500anos.ibge.gov.br/estatisticas-do-povoamento/imigracao-por-nacionalidade-1945-1959.html>>. Acesso em: 18 ago. 2012.
- NEVES, Miguel Santos. “Migrações internacionais, violência e direitos humanos”. Disponível em: <[http://janusonline.pt/images/anuario2014/3.12\\_MiguelSNeves\\_Migracoes.pdf](http://janusonline.pt/images/anuario2014/3.12_MiguelSNeves_Migracoes.pdf)>. Acesso em: 20 out. 2016.
- PENA, Rodolfo F. Alves. “Imigrações atuais no Brasil”. *Brasil Escola*. Disponível em <<http://brasilescola.uol.com.br/geografia/imigracoes-atuais-no-brasil.htm>>. Acesso em: 18 ago. 2016.
- POPULAÇÃO DE PORTUGAL. Consulado Geral de Portugal Rio de Janeiro. Disponível em: <<http://www.consuladoportugalrj.org.br/portugal/populacao/>>. Acesso em: 18 ago. 2016.
- PORDATA. Disponível em: <<http://www.pordata.pt/Portugal/Popula%c3%a7%c3%a3o+estrangeira+com+estatuto+legal+de+residente+total+e+por+algumas+nacionalidades-24>>. Acesso em: 18 ago. 2016.

- REDIG, Ana. "Crise migratória e identidade cultural". *Rumos*. Rio de Janeiro: ABDE, Jul-ago. 2016.
- SEMPRINI, Andrea. *Multiculturalismo*. Trad. Laureano Pelegrin. Bauru, São Paulo: EDUSC, 1999.
- SARAMAGO, José. *Cadernos de Lanzarote*: Diário II. Lisboa, Portugal: Editorial Caminho, 1999a.
- SARAMAGO, José. *Cadernos de Lanzarote*: Diário III. Lisboa, Portugal: Editorial Caminho, 1999b.
- SARAMAGO, José. *A caverna*. São Paulo, Brasil: Companhia das Letras, 2000.
- SARAMAGO, José. *A viagem do elefante*. São Paulo, Brasil: Companhia das Letras, 2008.
- SARAMAGO, José. *O Caderno*. Alfragide, Portugal: Editorial Caminho, 2009a.
- SARAMAGO, José. *O Caderno 2*. Alfragide, Portugal: Editorial Caminho, 2009b.
- SARAMAGO, José. *Cadernos de Lanzarote*: Diário IV. Lisboa, Portugal: Editorial Caminho, 2012.
- SARAMAGO, José. *Cadernos de Lanzarote*: Diário V. Lisboa, Portugal: Editorial Caminho, 2011.
- SARAMAGO, José. *A estátua e a pedra*. Lisboa, Portugal: Fundação José Saramago, 2013.
- SARAMAGO, José. *Os Apontamentos*. Lisboa, Portugal: Porto Editora, 2014.
- SARAMAGO, José. *Folhas políticas*. Porto, Portugal: Porto Editora, 2015.

# *O EVANGELHO SEGUNDO JESUS CRISTO. NOTAS ACERCA DE UM (CERTO) PARRICÍDIO*

JOSE LUIZ FOUREAUX DE SOUZA JUNIOR

Nos termos do que Freud chamou de romance familiar, a identidade é considerada com toda a ambivalência não resolvida de uma crise edípica em que não existe, estranhamente, nenhum pai simbólico que venha dar resgate.

(Harold Bloom, *Abaixo as verdades sagradas*)

Este artigo encerra um conjunto de apontamentos necessários para a formalização de uma proposta de trabalho que pretende se estender por um tempo incalculável, como sempre acontece com a pesquisa acadêmica. A leitura do romance já se deu há algum tempo e os afazeres docentes fizeram trazer do poço da memória as ideias que ensejaram a primeira manifestação acerca dele. Da releitura agora feita, tais memórias ativaram uma revisão de ideias. De fato. O texto que aqui se apresenta é a reescrita de uma comunicação apresentada em outros tempos, outras circunstâncias. Ficaram o prazer da leitura e a coceira no cérebro que esta provocou e que aqui eu tento esboçar. Nesse sentido, não se trata de apresentar resultados, por impossível, mas de organizar as pistas até agora encontradas para a realização de um percurso de leitura. Essa é a palavra-chave aqui: leitura. *O evangelho segundo Jesus Cristo*, romance de José Saramago, é aqui o objeto dessa leitura, numa perspectiva que se quer, necessariamente, circunstancial e penúltima, dado que um exercício hermenêutico que privilegia o texto e seus desdobramentos, em lugar de teorizações circulares e fronteiriças, desprezando o que de melhor um texto de romance pode oferecer: ele mesmo. Trata-se de uma tentativa de pensar uma categoria (também) psicanalítica: o

parricídio, que remete, discursivamente ao mito de Édipo, na sua conotação clínica – a que aponta para a necessidade de constituição de um lugar para o sujeito na conjuntura cultural lusitana de todos os tempos.

Neste sentido, é interessante considerar um pressuposto operacional para a leitura que se propõe. A partir dos “Três ensaios sobre a teoria da sexualidade”, Freud institui uma distinção entre as inversões e as perversões propriamente ditas. Esta diferença tem seu fundamento na plasticidade do mecanismo pulsional e em sua aptidão a se prestar a “desvios” em relação ao fim e ao objeto das pulsões. As inversões corresponderiam a desvios concernindo ao objeto da pulsão, enquanto que as perversões remeteriam a um desvio quanto ao fim. No perverso o desejo aparece pela via da atuação, ou, dito de outro modo, o perverso age, ele encena o desejo. Esta encenação, no romance de Saramago, fica por conta de José que, ao ouvir os comentários jocosos dos soldados de Herodes acerca da matança dos primogênitos, corre para casa e foge, levando Maria e Jesus – contrariando a tradição evangélica que apresenta o episódio como consequência narrativa de inspiração divina. Nesta, José obedece a um desígnio. Na leitura aqui apresenta ele se desvia desse direcionamento e, perversamente, contraria a natureza dos acontecimentos, sua realidade concreta.

Do ponto de vista freudiano, a estrutura perversa parece, então, encontrar sua origem em torno de dois polos: de um lado, na angústia da castração; de outro, na mobilização de processos defensivos destinados a contorná-la. A este título, ele evidencia dois processos defensivos característicos da organização do funcionamento perverso: a fixação (e a regressão) e a denegação da realidade. Este mesmo ponto de vista pode ser percebido na/a partida leitura do romance de Saramago, ainda que numa chave invertida, paródica. A castração é transfigurada metaforicamente na espada de Herodes que vai matar os primogênitos e, por via de consequência, a denegação. José, como diz o adagiário cuida de salvar a própria pele: “farinha pouca, meu pirão primeiro”.

O conceito de perversão – no âmbito do qual se pode localizar a ideia do parricídio, como anunciado no início deste artigo – esteve imbuído de preconceitos, estigmas e ideias moralistas ao longo do tempo. Com o advento da Psicanálise, esse termo ganhou um novo redirecionamento, se caracterizando com um conjunto de comportamentos que buscam o prazer de modo continuado. A esta altura, o romance pode ser lida – tomados os pressupostos anunciados – como exemplo dessa “continuação” ou “continuidade” de que trata a Psicanálise em sua clínica. Tomando cada personagem do romance, mas acima de todos, José, o que o conceito de perversão operacionaliza na clínica pode ser lido nas atitudes de cada um deles e, repito, acima de todos, José e depois o próprio Jesus Cristo, como exemplares do sujeito que se debate, clinicamente, na busca de sua própria

identificação e, por consequência na sua “localização” no mundo, na realidade, na cultura.

Antes de Freud estudar esse conceito, a palavra perversão era tida como algo pejorativo, doença, censura, como algo de desordem orgânica e anormal. A medicina da época tratou a perversão como uma forma de degeneração do sistema nervoso. A sexualidade era vista somente como modo de reprodução, portanto, toda manifestação sexual que não tivesse o objetivo de reprodução, era vista como patológica, já que colocaria em risco a preservação da espécie e a procriação. A partir de Freud (1905) em os “Três ensaios sobre a teoria da sexualidade” a perversão adquire um aspecto diferente, tendo em vista que irá fazer parte da sexualidade infantil, isto é a sexualidade infantil tem caráter perverso polimorfo, isto é, possui várias formas de obtenção de prazer. Porém, a perversão infantil não deve ser confundida com a perversão do adulto, mesmo que uma seja um ponto de partida para o entendimento da outra, cada uma possui sua especificidade. Nessa linha de pensamento, a perversão situa-se como algo inerente à condição humana. Após as ideias de Freud, ela deixa de ser vista como algo patológico, sobretudo, o que dá o caráter de patologia à perversão é a fixação objetal.

Conciliar um desejo individual com o interesse social nem sempre é possível, mesmo existindo punições previstas, a criminalidade surge através da liberdade na escolha da conduta humana. Liberdade esta que tenta o homem a contrariar o que é lícito desde uma pequena banalidade até uma trágica e irreversível fatalidade como é o caso do homicídio. Tirar a vida de uma pessoa por motivos, torpes ou não, leva a sociedade a refletir até onde o ser humano é capaz de agir em poder de seu livre arbítrio. Se o homicídio já tem um lado sombrio, a reflexão acerca do assassinato de um ente que ocupa um lugar singular na vida do homicida, como o parricídio, é fator de desconforto e condenável, não apenas por ferir os valores morais, mas por ferir também os laços familiares, sobretudo a dignidade da pessoa.

O parricídio não “nasce” em uma época específica, e nem pode ser classificado como um crime existente somente em nossa atualidade, já que é desde a antiguidade que podemos notar sua existência, ultrapassando fronteiras de tempo e tomando contextos diversos. Condenado moralmente pela sociedade, na Roma antiga, o crime exigia uma sanção aos infratores que fosse “a altura” do ato cometido. Deste sentido, digamos, genérico, pode-se vislumbrar outro, mais desenhado que, aqui, vou identificar pelo termo “perversão”. Esta palavra deriva do verbo latino *pervertere*, resulta de “per” + “vertere” (quer dizer: pôr às avessas, desviar.), o que significa tornar-se perverso, desmoralizar, corromper, depravar, ou seja, designa o ato de o sujeito perturbar a ordem ou o estado natural das coisas. A perversão em si distingue-se da neurose e da psicose de acordo com sua

organização e seu funcionamento. A perversão seria exatamente o resultado da falta de recalque.

A perversão é um fenômeno sexual, político, social, físico, trans-histórico, estrutural, presente em todas as sociedades humanas. Em Psicanálise, o termo perversão tornou-se um conceito para a área por volta de 1896 quando Sigmund Freud o colocou lado da psicose e da neurose. Desse modo, a perversão encontra-se em um amplo campo de estudo, tendo em vista que engloba comportamento, práticas e fantasias correlacionados à norma social. Com base na historicidade da perversão, detém-se, inicialmente, à Medicina, que trouxe uma visão patológica que a caracterizava como “desvio”. Freud (1905) em os “Três ensaios sobre a teoria da sexualidade” traz uma inovação sobre a criança enquanto sujeito sexual e a classifica enquanto possuidora de uma sexualidade perverso-polimorfa, isto é, que pode ter várias finalidades para atingir seu objetivo e que pode permanecer no adulto.

O construto da perversão percorre um caminho complexo, passando por várias etapas, de modo que existiram pré-conceitos; juízos de valor, dentre outros. A partir desse enfoque, surge uma teoria pautada em um conjunto de comportamentos psicossexuais que visam o prazer de modo contínuo, ao passo que considera a verdade enquanto a nega, substituindo-a pelo seu próprio desejo. É neste ponto que encontro a pedra de toque para a leitura do parricídio no romance do escritor português. O início desta trajetória de leitura, com José, como aqui apresentado, faz-se consistente, dado que a partir dele, a sequência evangélica ganha um colorido outro “pervertendo” o discurso da tradição. Esta cesura ficcional cria a oportunidade para a revisão não apenas desse mesmo discurso, como também para sua aproximação com o que se convencionou chamar “espírito português”. Dadas as condições de desenvolvimento e consolidação desse espírito – é inegável a presença determinante da fé e seus desdobramentos teóricos e práticos ao longo da História – tal consolidação do “sujeito” português pode ser aproximada do resultado de atos e decisões marcadamente perversas, a considerar os pressupostos tomados para este encaminhamento de leitura.

Jesus Cristo, segundo a tradição, nasceu há mais de dois mil anos. Aqui também ele não é o autor do evangelho: a sua boa nova, nesse caso, é outra e faz pensar no escritor que anuncia a sua própria boa nova. O “Evangelho” de Saramago tem, na verdade, muito pouco de boa nova: sua história é velha, antiquíssima. Partindo do drama do filho de Deus, considerando a palavra drama em seu sentido etimológico, Saramago sai da ficção em direção à tentativa de revestir a ela mesma de vida própria. Seus movimentos são desejados em tormentas de dias passados, tanto pela tradição bíblica, quanto pela História de Portugal. José Saramago abre sua narrativa com a descrição pontual de uma obra de arte, a gravura de Albert

Dürer (La grande pasione), em que os elementos essenciais para articular a leitura, que aqui desejo apresentar, são destacados:

O sol mostra-se num dos cantos superiores de rectângulo, o que se encontra à esquerda de quem olha, representando, o astro-rei, uma cabeça de homem donde joram raios de aguda luz e sinuosas labaredas, tal uma rosa-dos-ventos indecisa sobre a direcção dos lugares para onde quer apontar, e essa cabeça tem um rosto que chora, crispado de uma dor que não remite, lançando pela boca aberta um grito que não poderemos ouvir, pois nenhuma destas coisas é real, o que temos diante de nós é papel e tinta, mais nada. Por baixo do sol vemos um homem nu atado a um tronco de árvore, cingidos os rins por um pano que lhe cobre as partes a que chamamos pudendas ou vergonhosas, e os pés tem-nos assentes no que resta de um ramo lateral cortado, porém, por maior firmeza, para que não resvalem desse suporte natural, dois pregos que os mantêm, cravados fundo. Pela expressão d'acara, que é de inspirado sofrimento, e pela direcção do olhar, erguido para o alto, deve de ser o Bom ladrão. O cabelo, todo aos caracóis, é outro indício que não engana, sabendo-se que anjos e arcanjos assim o usam, e o criminoso arrependido, pelas mostras, já está no caminho de ascender ao mundo das celestiais criaturas. (...) Tal como José de Arimateia, também esconde com o corpo o pé desta outra árvore que, lá em cima, no lugar dos ninhos, levanta ao ar um segundo homem nu, atado e pregado como o primeiro, mas este é de cabelos lisos, deixa pender a cabeça para olhar, se ainda pode, o chão, e a sua cara, magra e esquálida, dá pena, ao contrário do ladrão do outro lado, que mesmo no transe final, de sofrimento agônico, ainda tem valor para mostrar-nos um rosto que facilmente imaginamos rubicundo, corria-lhe bem a vida quando roubava, não obstante a falta que fazem as cores aqui. Magro, de cabelos lisos, de cabeça caída para terra que o há-de comer, duas vezes condenado, à morte a ao inferno, este mísero despojo só pode ser o Mau ladrão, rectíssimo homem afinal, a quem sobrou a consciência para não fingir acreditar, a coberto de leis divinas e humanas, que um minuto de arrependimento basta para resgatar uma vida inteira de maldade ou uma

simples hora de fraqueza. (...) Neste lugar, a que chamam Gólgota, muitos são os que tiveram o mesmo destino fatal e outros muitos o virão a ter, mas este homem, nu, cravados de pés e mãos numa cruz, filho de José e de Maria, Jesus de seu nome, é o único a quem o futuro concederá a honra da maiúscula inicial, os mais nunca passarão de crucificados menores. É ele, finalmente, este para quem apenas olham José de Arimateia e Maria Madalena, este que faz chorar o sol e a lua, este que ainda agora louvou o Bom Ladrão e desprezou o Mau, por não compreender que não há nenhuma diferença entre um e outro, ou, se diferença há, não é essa, pois o Bem e o Mal não existem em si mesmos, cada um deles é somente a ausência do outro. Tem por cima da cabeça, resplandecente de mil raios, mais do que, juntos, o sol e a lua, um cartaz escrito em romanas letras que o proclamam Rei dos Judeus e, cingindo-a, uma dolorosa coroa de espinhos, como a levam, e não sabem, mesmo quando não sangram para fora do corpo, aqueles homens a quem não se permite que sejam reis em suas próprias pessoas. Não goza Jesus de um descanso para os pés, com o têm os ladrões, todo o peso do seu corpo estaria suspenso das mãos pregadas no madeiro se não fosse restar-lhe ainda alguma vida, a bastante para manter erecto sobre os joelhos retesados, mas que cedo se lhe acabará, a vida, continuando o sangue a saltar-lhe da ferida do peito, como já foi dito. (SARAMAGO, 1991, p.13-20)

A descrição da gravura de Dürer, feita pelo narrador de Saramago, coloca a figura de Jesus Cristo como conclusão do passo descriptivo que explicita a imagem do corpo, como um ícone operador da leitura que aqui se pretende. Os detalhes serão aqui dispensados, não por insuficiente ou inutilidade, mas por uma questão de tempo e espaço. No entanto, essa gravura anuncia a inversão de que trato aqui, na leitura do romance. O Jesus Cristo do escritor português, que dá título ao romance, pode estar recuperando apenas parte de sua trajetória terrena, na ficção de José Saramago: a gravura referida visualiza e sustenta essa hipótese.

Colocado no meio de dois ladrões, sua apresentação constitui uma síntese que explicita a verve irônica impiedosa do autor, no esboço da imagem do “filho do homem”. A ironia se dirige a uma das linhas de força da cultura lusitana, herdeira da visão carola e romantizada de um Cristo – paradigma especular da imperial figura do sujeito português. Em outras palavras, a subversão de uma divindade

absoluta e inquestionável, numa humanidade de moral duvidosa e ética cambiante: a que, edipicamente, mata o pai, para tentar encontrar o seu próprio lugar, como soe acontecer. Esta “inversão” – na medida mesma do conceito de Freud – dramatiza ficcionalmente as idas e vindas de um certo império. A tentativa, ao que parece, é a de denegar este passado por sua perversão. O intuito, o desejo não se satisfaz e, por isso mesmo, talvez, certa aversão ao que vai dito no texto do romance. Este tipo de detalhe, no transcurso do texto ficcional, proporciona uma visada própria da História, articulada que é aos meandros motivacionais de um conceito complexo como o de parricídio. Ao fim e ao cabo, sem correr o risco de “por o carro na frente dos bois” – na chave do adagiário popular – Jesus Cristo ânsia pela explicação que não há e age como um ser questionador, sem a chance de ver satisfeito seu desejo, dado que se trata de uma missão “tradicional”. A dramatização textual desse dilema faz da figura do filho de Deus, sujeito mais que permeável ao tipo de demanda de desejo que o parricídio guarda em seus meandros.

O romancista conta histórias, colocando a História de cabeça pra baixo. Afinal, enquanto o mundo de um passado distante tem sua realidade própria, independentemente de quem tente visualizá-lo e descrevê-lo, a visão de um escritor é subjetiva, na medida em que seu próprio ponto de observação e as complexas lentes do preconceito, do interesse e da predisposição moldam o que ele discerne e, com isso, o que ele consegue escrever. Falo aqui, ainda que implicitamente, da subjetividade. Esta não reduz a possibilidade de encarar o narrador como representação de uma nacionalidade, de uma identidade cultural, para além de um individualismo tacanho.

Por outro lado, o preconceito ameaça a leitura realizada por Saramago que coloca a nu uma certa dose de hipocrisia que, em momento algum, pode ser utilizada como sustentáculo de uma excomunhão, uma vez que a narrativa toca fundo em alguns dogmas sagrados, tanto da Religião, quanto da História de Portugal. José Saramago coloca, na consciência do leitor, a reflexão sobre o imponderável da realidade artística. Quando provoca essas reviravoltas, misturando História e ficção, faz com que a realidade passe a não suportar o seu próprio reflexo, rejeitando-o. Assim, apenas uma realidade outra pode ser alocada no lugar daquela que se quis expressar. Sendo diferentes entre si, História e ficção se mostram explicando-se, se enumeram. A realidade como invenção que foi, a ficção como realidade que deseja ser.

Passar de uma área à outra é fazer a travessia de um rio. Essa passagem, no romance de fundo, aqui, se dá pelo viés da Religião e da Psicanálise. Este destaca a figura do Cristo que coloca um ponto de interrogação no discurso legitimado pela tradição cristã. A ação que, numa narrativa – seja ela literária ou histórica – dramatiza a travessia e é a construção de uma ponte, se explicita no texto que é

lido. Assim é porque a História fala daquilo que não poderá ser visto duas vezes seguidas da mesma forma, uma vez que ela narra os fatos “reais” que têm o homem como ator: A História é uma espécie de “romance real”. A Literatura, por sua vez, pode recriar o mesmo fato, sem que necessariamente se transforme em outro, num segundo ou num terceiro. Pode ser sempre o mesmo: vai depender dos “olhos de ler”. Nesta dinâmica que acaba por escapar do controle do próprio narrador e, até, do autor, por conta da potência da leitura, a ideia de parricídio, como exercício perverso cabe como uma luva. Como se trata da “natureza humana”, nenhum dos relatos poderá dar conta – em grau absoluto – do que move esta mesma natureza, o desejo. Assim, a Psicanálise vai funcionar como uma espécie de enfermeira que faz a ronda clínica, que administra a medicação e que vai construindo o prontuário do paciente. Ela age, mas a reação não depende dela.

Em *O evangelho de Jesus Cristo*, o protagonista duvida da própria divindade. As aparições de Deus estão sempre envoltas em fumaça e em obscuridades, o que não aparece nos textos da tradição bíblica. Bifurca-se o caminho da interpretação da realidade: por um lado, o percurso do poder instituído, na História sócio-política de Portugal, apresenta-se diante da própria essência da sombra – se se toma aqui o mito do sebastianismo, como “o encoberto”, aquele que vai voltar para restaurar a grandeza de um (quinto) império. Esta situação faz lembrar a narrativa de *A última tentação de Cristo* – romance e filme. Em que pesem as diferenças e peculiaridades narrativas de ambas as linguagens, o enredo pode ser considerado o mesmo. E mais, o “tema” não difere: a contrariedade e incompreensão do destino que se abatem sobre a figura de Jesus Cristo, enquanto palmilha pelas sombras da senda que para ele foi traçada pelo criador. Neste caso, há certa dose de revolta, mais explícita que acaba pior ser vencida pela fé. Assim, a humanidade de Jesus Cristo ressalta e a discussão é direcionada para outros meandros que não os especificamente considerados na leitura que apresento do romance de José Saramago.

No texto de que trato aqui, Jesus Cristo fica sempre reclamando de seu pai a contraparte de um projeto que o envolve, mas que não o considera para negociações necessárias à conclusão do mesmo. Isso não deixa de estabelecer certa similaridade com o filme/romance acima citado, mas a relação é bem outra. Penso aqui nas ideias que Eduardo Lourenço lança sobre a História de Portugal, enfocando literariamente os processos de libertação política, de construção de uma autonomia franca e ampla. Se a História é o horizonte em que melhor se percebe o que é ou não é a realidade, a autópsia psico-religiosa da identidade cultural portuguesa, realizada pelo romance de Saramago, revela o irrealismo prodigioso da imagem que os portugueses, com a ajuda da Igreja, fazem de si mesmos. Essa História é marcada por um caráter mítico de um destino grandioso que faz com

que o sujeito português se confunda, sentindo-se perdido, na desesperança de reencontrar um fim, um sentido que começou a ser construído sem ele.

A mistura fascinante de quixotice e humildade, de imprevidência e confiança, de inconsciência e presságio, que constitui o fundo do caráter português, está ligada a um fundo trans-histórico que se faz em si mesmo, que se supera e se segue, antecedendo-se a si mesmo. O embate constante contra os mouros recupera historiográfica e culturalmente o que *O evangelho segundo Jesus Cristo* suscita: a discussão da viabilidade ou não de um projeto mítico. O mito de uma raça escolhida se perde num “labirinto de saudade”, onde o fio de Ariadne se rompe para dar lugar a uma teia muito bem urdida pela Literatura Portuguesa. Nestes termos, a mistura que leva à discussão é articulada numa chave de energia perversa, em que o parricídio aparece como contracena do sujeito que se espelha em seu próprio desejo, perdendo-se no tal “labirinto”, sem conseguir chegar a bom termo: a satisfação de seu desejo.

O parricídio se oculta na repetição do mistério cristão: a encarnação de Cristo. Estou pensando nos remorsos do carpinteiro José e nos sonhos de Jesus, que salpicam a narrativa de Saramago. Em ambos, a morte do pai aparece simbolicamente representada como a exigir a solução de um enigma. O sucesso da empreitada é de uma impossibilidade insofismável. Freud afirma que o homem – que o mesmo Freud qualifica de “moral” – é aquele capaz de reagir à tentação, tão logo a sente sem seu coração, sem submeter-se a ela. Trata-se, então, de um homem que peca e depois, sem remorso, exige padrões elevados morais, expondo-se à censura de tornar as coisas fáceis demais para si mesmo. É o sujeito que repete essas ações, sempre alternando entre o pecado e a culpa. Jesus Cristo, pelo menos o que está presente no texto de Saramago, pode ser lido como esse “homem moral”, na economia ficcional do texto. Seu pecado pode ter sido o sonho de realmente ser filho de Deus. A tentação era grande, tanto que ele tenta, desesperadamente, reagir, mas vai-se conformando com o destino que lhe é imposto. O nome de Deus, *nome-do-pai*, é evocado diversas vezes e o remorso aloja-se como desejo recalado na figura ambígua e manca de José, o carpinteiro, o marido da mãe de Jesus. Marido sim, porque seu nome não fica inscrito na personalidade de Jesus. A figura do pai, então, tem que aparecer morta, para que o ciclo se feche e a alternância, como referido acima, se desfaça de uma vez por todas. Talvez a obediência seja o signo dessa conclusão: obediência que é ironizada nas últimas palavras do Jesus de Saramago, fazendo blague com as célebres “palavras” relatadas nos Evangelhos, como ao final do romance:

Jesus morre, morre, e já o vai deixando a vida, quando de súbito o céu por cima se abre de par em par e Deus aparece, vestido como estivera na barca, e a sua vez ressoa por toda a

terra, dizendo, Tu és o meu Filho muito amado, em ti pus toda a minha complacência. Então Jesus comprehendeu que viera trazido ao engano como se leva o cordeiro ao sacrifício, que a sua vida fora traçada para morrer assim desde o princípio dos princípios, e, subindo-lhe à lembrança o rio de sangue e de sofrimento que do seu lado irá nascer e alagar toda a terra, clamou para o céu aberto onde Deus sorria, Homens, perdoai-lhe, porque ele não sabe o que fez. Depois foi morrendo no meio de um sonho. (SARAMAGO, 1991, p. 444)

No universo ficcional do evangelho escrito por Saramago, o parricídio é mais que necessário, ele é, mesmo, essencial. Sem ele, a moralidade do homem Jesus esfacelar-se-ia. Jesus quer ser como os homens de sua época, mas esbarra no desejo interdito da perfeição divina. Divindade inexplicada e inexplicável que se inscreve no remorso de José. Ele sabia que Herodes ordenara a morte dos primogênitos com menos de um ano. Sabia e não avisou a ninguém. Sabia e fugiu com a família. Não cedeu à tentação. Não é um homem moral. Do contrário, as coisas teriam sido fáceis demais. A salvação dos primogênitos teria confirmado a divindade de seu próprio filho? Ele não suportou a dúvida. Preferiu acreditar que sim para não aceitar a facilidade da outra opção. Excludentes, esses dois encaminhamentos possíveis não dariam conta de determinar a verdade dos fatos: aquela verdade que José procurou até morrer. Atormentado pelo remorso, ele matou a imagem divina da paternidade que gerara Cristo. Repulsa e desejo: elos de uma corrente que ensandece José. Ele não simboliza a sua refeição totêmica e emblematiza a denegação da imagem do homem moral de que Freud falava. Ademais, o anjo da anunciação confirma, por palavras tortas, a participação de José na geração de Jesus no ventre puro de Maria. No romance, essa pureza é questionável, como bem ilustra a seguinte passagem:

Maria veio abrir, o pedinte ali estava, de pé, mas inesperadamente grande, muito mais alto do que antes lhe tinha parecido, afinal é certo o que se diz, que há uma enorme diferença entre comer e não ter comido, porquanto a este homem era como se lhe resplandecesse a cara e faiscassem os olhos, ao mesmo que as roupas que vestia, velhas e esfarrapadas, se agitavam sacudidas por um vento que não se sabia donde vinha, e com esse contínuo movimento se nos confundia a vista, a ponto de, em um instante, parecerem os farrapos finas e sumptuosas telas, o

que só estando presente se acredita. Estendeu Maria as mãos para receber a tigela de barro, a qual, em consequência duma ilusão de óptica em verdade assombrosa, porventura gerada pelas cambiantes luzes do céu, era como se a tivessem transformado em vaso de mais puro ouro, e, no mesmo instante em que a tigela passava dumas mãos para as outras, disse o mendigo com poderosíssima voz, que até nisto o pobre de Cristo tinha mudado, Que o Senhor te abençoe, mulher, e te dê todos os filhos que a teu marido aprouver, mas não permita o mesmo Senhor que os vejas como a mim me podes ver agora, que não tenho, ó vida mil vezes dolorosa, onde descansar a cabeça, Maria segurava a escudela no côncavo das duas mãos, taça sobre taça, como quem esperava que o mendigo lhe depositasse algo dentro, e ele sem explicação assim fez, que se baixou até ao chão e tomou um punhado de terra, e depois erguendo a mão deixou-a escorregar lentamente por entre os dedos, enquanto dizia em surda e ressoante voz, O barro ap barro, o pó ao pó, a terra à terra, nada começa que não tenha que acabar, tudo o que começa nasce do que acabou. Turbou-se Maria e perguntou, Isso que quer dizer, e o mendigo respondeu apenas, Mulher, tens um filho na barriga, e esse é o único destino dos homens, começar e acabar, acabar e começar, Como soubeste que estou grávida, Ainda a barriga não cresceu e já os filhos brilham nos olhos das mães, Se assim é, deveria meu marido ter visto nos meus olhos o filho que em mim gerou, Acaso não olha ele para ti quando o olhas tu, E tu quem és, para não teres precisado de ouvi-lo da minha boca, Sou um anjo, mas não o digas a ninguém. (SARAMAGO, 1991, p. 32-33)

Pode-se pensar aqui na efetiva relação histórica que a identidade cultural portuguesa mantém consigo própria: relação autotélica que reflete a congênita consciência de uma fraqueza insuperável. Instala-se, recalcadamente, a convicção mítica de uma proteção divina – que, por mais de uma vez, é explicada no “texto fundador” de Camões – revelada na fabula ficcional: uma nação pequena que desde a origem se recusou a assumir a sua própria pequenez e não conseguiu convencer-se de que se transformara numa grande nação. Historiograficamente, essa hipótese se sustenta no bom senso de não se perder na idealidade de um viver descontínuo, pouco resistente que se revela no sentimento de independência nacional. Essa

“consciência” revela um destino anterior, previamente fixado. O viver nacional que sempre foi uma experiência de sobressalto e inquietação, paradoxalmente confiante no mito do destino grandioso, orienta-se para um futuro utópico pela mediação obsessiva do passado. Descontentes com o presente, os portugueses sonham simultaneamente com o passado e com o futuro: desejo insaciável que se revela alegoricamente na dúvida da paternidade de José.

A aparição do anjo, na figura de um pedinte que come a comida que Maria serve e que se confunde com o demônio, não dá explicações suficientes para apaziguar o espírito do marceneiro atormentado. Ciúme? O anjo diz que José participou da geração de Jesus. E daí? A magia da escrita de Saramago preenche de ironia as lacunas que os textos sagrados, em todas as suas traduções, insistem em manter. Numa tessitura que entrecruza discursos, o narrador vai revelando a urdidura de mitos e verdades, ficções que o texto do romance engendra para dar prosseguimento aos questionamentos que a própria História de Portugal não dá conta de responder, como demonstrado na análise que Eduardo Lourenço faz da cultura portuguesa em *O labirinto da saudade*, de 1978.

José Saramago abre espaço na narrativa para que criador e criatura dialoguem. A ironia é um instrumento de modernização do texto sagrado e, aqui, se instala outra dúvida: essa modernização parece dotar o texto sagrado de um espírito fragmentado, típico da cultura contemporânea. Ela consegue articular uma alegoria que explicita a questão da historicidade do sujeito que se fragmenta na escrita – própria ou alheia. A ficção de José Saramago é, mais uma vez, uma leitura crítica do passado, parecendo encaminhar-se para a formulação de um futuro fantasmático. Articular historiograficamente o passado não significa conhecê-lo “como realmente ele foi”. Significa apropriar-se de uma reminiscência como ela aparece num momento crítico, de tensão.

Como avaliar a experiência de recriar a personagem de um outro autor? É aí que aponta, mais uma vez, a sombra do parricídio: fonte do sentimento de culpa. Haveria outra interpretação plausível para os sonhos do jovem Jesus? O remorso de José é transfigurado nos sonhos do filho. O desejo de identificar-se completamente com o pai, para livrar-se da castração, não se satisfaz, Jesus é crucificado, apesar de protestar. Sendo impossível vencer o desejo do próprio pai, entrega-se à representação da morte por ele sonhada. Identifica-se. Mata, no próprio corpo, a imagem de um pai, impõe-se a sua lei. Isso remete novamente a Freud, quando analisa a situação de um “menino” que deseja estar no lugar de seu pai, pelo simples motivo de admirá-lo, pelo desejo comum de ser como ele; ao mesmo tempo, por desejar deixá-lo fora do campo, no que diz respeito à relação unária, inconscientemente “vivida” no útero materno. A isca edipiana fica também jogada nesse mar de palavras. Instala-se um diálogo inconsciente com fantasmas

que remetem a uma realidade que, apesar de desejada, vai sendo, paradoxalmente, recalculada.

Se a cultura portuguesa pode servir de contraponto especular a este tipo de argumentação sobre o romance de Saramago, é uma pergunta plausível e instigante, passível de receber respostas, no mínimo, múltiplas. O que vale dizer é que a leitura deste romance traz ao pensamento a ideia de que a metáfora edipiana pode ser articulada ao desejo de recuperação de um corpo mítico e monumental, o de um império perdido na névoa do tempo. O corpo, de novo, alegorizado na imagem desejada do encoberto, “um adolescente loiro, de coroa na cabeça e beiços amuados, vindo de Alcácer Quibir”. Aproximação lírica que, num outro romance da Literatura Portuguesa, *As naus*, António Lobo Antunes descreve um percurso similar ao de Saramago, ainda que por sendas um tanto inesperadas, construindo em seu final uma alegoria oníricamente instigante:

Amparados uns aos outros para partilharem em conjunto do aparecimento do rei a cavalo, com cicatrizes de cutiladas nos ombros e no ventre, sentaram-se nos barcos de casco ao léu, no convés de varanda das traineiras, nos flutuadores de cortiça e nos caixotes esquecidos, de que se desprendiam, odores de suicida dado às dunas pela chibata das correntes. Esperamos, a tiritar no ventinho da manhã, o céu de vidro das primeiras horas de luz, o nevoeiro cor de sarja do equinócio, os frisos de espuma que haveriam de trazer-nos, de mistura com os restos de feira acabada das vagas e dos guinchos de borrego da água no sifão das rochas, um adolescente loiro, de coroa na cabeça e beiços amuados, vindo de Alcácer Quibir com pulseiras de cobre trabalhado dos ciganos de Carcavelos e colares baratos de Tanger ao pescoço, e tudo o que pudemos observar, enquanto apertávamos os termômetros nos sovacos e cuspíamos obedientemente o nosso sangue nos tubos do hospital, foi o oceano vazio até à linha do horizonte coberta a espaços de uma crosta de vinagreiras, famílias de veraneantes tardios acampados na praia, e os mestres de pesca, de calças enroladas, que olhavam sem entender o nosso bando de gaivotas em roupão, empoleiradas a tossir nos lemes e nas hélices, aguardando, ao som de uma flauta que as vísceras do mar emudeciam, os relinchos de um cavalo impossível. (ANTUNES, 2000, p. 247)

A cena aqui descrita conclui o romance deste outro escritor português, numa espécie de fechamento de ciclo da leitura engendrada pelo romance de Saramago. O eco é patente, dado que a figura de Dom Sebastião, implícita no romance de Saramago aparece desenhada de maneira onírica, quase esquizofrênica, numa mistura multicultural de elementos trazidos pela expansão ultramarina. A ideia de um império fracassado pode ser aproximada à de uma missão cumprida, no sentido em que o narrador de Saramago anuncia o evangelho ironicamente invertido, segundo o “filho do homem”. Sim, a inversão, para não dizer a perversão da figura de Jesus Cristo admite, aqui, esse diapasão discursivo: o da ironia. Assim, metaforização da História, o evangelho anunciado revê um trecho da biografia de um dos sujeitos mais complexos da História de Humanidade, Jesus Cristo, que através da lente psicanalítica do parricídio, na voz narrativa do romance, explica o processo de constituição de uma subjetividade, simultaneamente, desejada e recalada, dado que a humanidade de Cristo serve, ao mesmo tempo, de chave de leitura e de obstáculo intransponível para uma explicação do mistério. Essa mesma humanidade, traz à cena do romance a ideia de que a morte do pai é fato incontestável na economia do mito, retomada pela dicção terapêutica da Psicanálise, refletindo discursivamente na História. Esse percurso, realizado pela narrativa de José Saramago, reinventa a apresentação da cultura portuguesa, numa harmonia cadenciada de alegoria e fato, desta vez, privilegiando um dos motores da identidade cultural portuguesa, a sua carolice.

## Referências

- ANTUNES, António Lobo. *As naus*. 4 ed. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2000.
- BOECHAT, Maria Cecília Bruzzi et alii (orgs.). *Romance histórico: recorrências e transformações*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2000.
- LOURENÇO, Eduardo. *O labirinto da saudade*. Lisboa: Dom Quixote, 1978.
- SARAMAGO, José. *O evangelho segundo Jesus Cristo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- UM ESTUDO SOBRE O CONCEITO DE PERVERSÃO. Disponível em <<https://psicologado.com/abordagens/psicanalise/um-estudo-sobre-o-conceito-de-perversao>>. Acesso em 20 de fevereiro de 2018.

# MYTHOS E MÍMESIS EM LEVANTADO DO CHÃO

LUÍS ALFREDO GALENI

*Levantado do chão* é um romance de extração histórica e que representa uma certa temporalidade. Para que a representação do passado de Portugal contida na obra tenha força de representância é necessária uma mediação. Essa mediação é a narrativa. A narrativa é um elemento mediador entre a ação que consagra o tempo, em um antes e em um depois, ligando a experiência ao discurso, em um processo que transforma a consciência do leitor, abrindo-a para a multiplicidade de vozes e possibilidades que constituem o passado. Ricoeur denominou o papel mediador da narrativa por *mímesis* II (RICOEUR, 2016a, p. 112). Assim, analisar a narrativa, do ponto de vista da hermenêutica, vai além de uma perspectiva semiótica fechando o texto sobre si, portanto, nosso intuito é “reconstruir o conjunto das operações pelas quais uma obra se destaca do fundo opaco do viver, do agir e do sofrer, para ser dada por um autor a um leitor que a

recebe e assim mudar seu agir" (RICOEUR, 2016a, p. 94). Logo, a análise que segue deter-se-á apenas na questão em torno da narrativa.

Paul Ricoeur, em *Tempo e Narrativa*, percorrendo a hermenêutica filosófica, a narratologia, o estruturalismo linguístico, a hermenêutica fenomenológica e a historiografia, busca analisar a configuração temporal e narrativa em sua relação íntima.

A premissa central de sua obra é: a narrativa é uma experiência do tempo da existência de todo ser humano. No que diz respeito à narrativa, a análise se volta para a identidade estrutural entre a escrita da história e a escrita da ficção, as quais ele chama de "duas grandes classes narrativas". Tanto na historiografia como na ficção, Ricoeur analisa suas configurações narrativas, a afinidade dessas configurações entre a exigência de verdade em cada uma e o caráter temporal da experiência humana expressa por elas<sup>1</sup>.

Como Ricoeur herda uma tradição hermenêutica, sendo tributário da hermenêutica filosófica de Hans-Georg Gadamer, sua tese, tal como a do pensador alemão, tem caráter circular – um *círculo* não vicioso –, ou seja, um *círculo* entre narratividade e temporalidade. O círculo exprime, aqui, a noção de que a narratividade (narrativa) e a temporalidade (tempo) se reforçam mutuamente.

O ponto de partida e a base conceitual da obra de Ricoeur são a relação – uma relação que não pré-existe "naturalmente", e sim é formulada por Ricoeur – entre Aristóteles (intriga) e Santo Agostinho (tempo). Segundo o autor, Santo Agostinho e Aristóteles propõem duas entradas independentes no círculo acima mencionado, "uma, pelo lado dos paradoxos do tempo, a outra pelo lado da organização inteligível da narrativa" (RICOEUR, 2016a, p. 10).

O livro *Confissões*, de Santo Agostinho, inquiriu sobre a natureza do tempo, ausentando da preocupação narrativa. Por sua vez, Aristóteles, em sua *Poética*, constrói a intriga dramática sem considerar as implicações temporais.

Partindo desses dois pensadores, Paul Ricoeur desenvolve a hipótese da existência de uma relação entre a atividade de narrar uma história e o caráter temporal da experiência humana, afirmando que o tempo só se torna um tempo humano quando articulado de modo narrativo. Já a narrativa apenas atinge sua significação completa ao se tornar uma condição da existência temporal.

Para analisar a narrativa, Paul Ricoeur parte dos conceitos construídos por Aristóteles na *Poética*. Essa escolha não é fortuita. *Mímesis* (atividade mimética), um dos conceitos aristotélicos, é lido por Ricoeur como referente à imitação criativa de uma experiência temporal viva, e isso acontece pelo viés da intriga (*mythos*) da história narrada<sup>2</sup>.

A princípio, é importante esclarecer que a atividade poética pode ser entendida, como aponta Ricoeur, como a própria narrativa. A operação poética – a narrativa – é formulada na teoria do hermeneuta francês como operação de

mediação entre a experiência viva e o discurso. O tempo é uma experiência viva que só aparece em *Levantado do chão* mediadas pelo discurso narrativo, ou seja, pela atividade poética. A exemplo dessa mediação, citemos a temporalidade, que não se deixa dizer em qualquer discurso, como no discurso direto da fenomenologia, mas sim pela mediação do discurso indireto da narração.

Por tal motivo, Ricoeur tomou a narrativa como guardiã do tempo, “na medida em que não haveria tempo pensado que não fosse narrado”. Essa é a razão de ele destinar a quarta parte, no terceiro volume de sua série, para analisar o *tempo narrado*<sup>3</sup>. Em suma, a narrativa é uma construção discursiva ligada à vivência temporal do leitor.

Para articular sua extensa obra, Paul Ricoeur depura dois conceitos fundamentais de Aristóteles, que lhes serão caros ao longo de sua análise: *mímesis* e *mythos*. Ambos estão interligados, sendo o primeiro definido pelo segundo. A importância desses dois conceitos decorre do fato de serem operacionais e não estruturais, ao mesmo tempo em que se ligam ao entendimento da operação de construção narrativa, propiciando a cognoscibilidade dessa narrativa construída.

Qual é o significado desses dois conceitos? *Mythos* é entendido como *composição da intriga*, o agenciamento de fatos em sistema. Compor a intriga (*mythos*) “é fazer surgir o inteligível do acidental, o universal do singular, o necessário ou o verossímil do episódico” (RICOEUR, 2016a, p. 74). É a intriga que depura as emoções, e que, no drama grego, levava os incidentes atemorizantes ou dignos de piedade à representação (*mímesis*). Em suma, o metro comum das duas configurações narrativas, histórica e ficcional, é a *composição da intriga*.

Já *mímesis* é a imitação ou representação, um processo ativo de imitar ou de representar a ação. Imitação ou representação são atividades miméticas, na medida em que produzem algo. Por isso, ela não deve ser entendida como uma duplicação da presença, tal como a *mímesis* platônica, mas sim como o “corte que abre espaço para a ficção” (RICOEUR, 2016a, p. 82), para a criação.

Em suma, a *Poética* de Aristóteles é uma obra sobre a arte de compor intrigas (*mythos*), tendo o poeta como o fazedor dessas intrigas, produzindo uma poesia que é um fazer inventivo, uma imitação da ação (*mímesis*). É na dinâmica da composição da intriga, no duplo *mythos-mímesis*, que se encontra a chave do problema da relação entre o tempo e a narrativa.

A imitação (*mímesis*) da intriga (*mythos*) é fundamental para a estruturação da narrativa. A narrativa, por sua vez, está inserida em um percurso chamado por Ricoeur de *mímesis I, II e III*. A *mímesis I* corresponde à prefiguração do campo prático e um tempo prefigurado; *mímesis II* à configuração textual e um tempo configurado; *mímesis III* à refiguração do campo prático pela recepção da obra e um tempo refigurado. Portanto, construindo a relação entre os três modos miméticos, tem-se a mediação – que passa pelas três fases da *mímesis* – entre

tempo e narrativa (RICOEUR, 2016a, p. 95). A construção da mediação entre tempo e narrativa, feita por Ricouer, atravessa as três *mímesis* e demonstra o papel mediador da *composição da intriga* no processo mimético.

Embora o filósofo francês discorra sobre os efeitos anteriores da composição da escrita de um texto e os efeitos posteriores à leitura desse texto, é na *mímesis II* que ele enfoca a preocupação de análise, por sua função de corte, que abre o mundo da estruturação poética e institui a literariedade da obra literária. Esse também é o nosso lugar de partida.

A tese de Ricoeur sobre a *mímesis II* é de que “o próprio sentido da operação de configuração constitutiva da composição da intriga resulta de sua posição intermediária entre as duas operações que chamo de *mímesis I* (antes) e *mímesis III* (depois)” (RICOEUR, 2016a, p. 94). A inteligibilidade da *mímesis II* está em mediar, conduzir o antes ao depois, por seu poder de configuração. Em suma, esse é o espaço de operação da escrita literária.

A *mímesis II* abre o reino do como se, para não falarmos em “ficção”<sup>4</sup>. Devido à *mímesis II* ter na intriga a função de integração e mediação, todos os seus conceitos designam operações. Isso permite operar uma mediação de maior amplitude entre a pré-compreensão e pós-compreensão da ordem da ação e de seus aspectos temporais.

Três motivos fazem a intriga ser mediadora. O *primeiro motivo* afirma que a intriga tira ou transforma uma história de/em uma diversidade de acontecimentos ou incidentes, mediando os acontecimentos e a história narrada. O acontecimento construído na obra deve ser mais do que uma ocorrência singular. Sua definição ocorre por sua contribuição para o desenvolvimento da intriga e a história narrada. A história, por sua vez, deve organizar os acontecimentos em uma totalidade inteligível de tal modo, que seja possível identificar o seu tema.

O *segundo motivo* atesta que a *composição da intriga* elabora fatores heterogêneos, como agentes, objetivos e meios, fazendo aparecer, em uma relação de interdependência, todos os componentes suscetíveis de figurar na narrativa, estabelecidos pelos significados da ação.

Já o *terceiro motivo* exprime que compor uma intriga é combinar de diversas formas dois aspectos temporais: cronológico e não cronológico. O primeiro, cronológico, é referente à *dimensão episódica* da narrativa, ou seja, aos acontecimentos. Já o aspecto não cronológico concerne à transformação, pelo *ato configurante*, dos acontecimentos em história. A *dimensão episódica* da narrativa tira o tempo narrativo do campo da representação linear. Isso acontece porque os episódios são, além de uma série aberta de acontecimentos, uma sequência que segue acordada com a ordem irreversível do tempo comum aos acontecimentos físicos e humanos. A dimensão do *ato configurante*, por seu turno, apresenta aspectos temporais inversos aos da *dimensão episódica*, em que o arranjo que

configura a narrativa transforma a sucessão dos acontecimentos em uma totalidade significante, um ato de reunir os acontecimentos, culminando no entendimento da história e traduzindo a intriga em um “tema”. Esse mesmo arranjo possibilita acompanhar e recontar a história, em um processo de leitura do fim da obra no início, suscitando ler o tempo retrospectivamente, como uma recapitulação das condições iniciais de um curso de ação em consequências finais.

Assim sendo, o ato de compor uma narrativa tira da diversidade de acontecimentos uma unidade de uma totalidade temporal, por isso, a intriga é a síntese do heterogêneo<sup>5</sup>.

Em *Levantado do chão*, os acontecimentos são tanto de extração histórica como diegéticas, em relação de interdependência. Isso quer dizer que é a combinatória de ambos que forma a singularidade do romance. A exemplo do primeiro, acontecimentos históricos, temos: a doação do concelho de Monte Lavre a Lambert Horques, a Proclamação da República Portuguesa, a Revolução Russa, a Primeira e a Segunda Guerra Mundial, a Revolução dos Cravos e os assassinatos de Germano Santos Vidigal e Adelino dos Santos. Do lado dos acontecimentos diegéticos, podemos citar a chegada da primeira geração dos Mau-Tempo a Monte Lavre, o suicídio de Domingos Mau-Tempo, as greves que ocorrem ao longo da história e as duas ocasiões em que João Mau-Tempo vai preso.

Os acontecimentos são construídos no romance de forma encadeada, nada “sobra” na construção da história. O que a narrativa apresenta para o leitor tem sua razão de ser e é importante para o encadeamento da intriga: acontecimentos históricos são delimitadores cronológicos, ao mesmo tempo em que servem para as associações poéticas dos acontecimentos diegéticos. Por sua vez, as relações de interdependência entre ambos organizam a trama, tornando-a possível de ser acompanhada, ao passo que articulam os tempos da *mudança* e *permanência*. A *dimensão episódica* da história, ou seja, a dimensão cronológica dos acontecimentos é subvertida em prol da dimensão não cronológica. O narrador, com insistência, se detém anacronicamente – em sentido positivo – diante dos acontecimentos de extração histórica expressados. Tal aspecto representa um ganho para a configuração da *permanência* e da *mudança*; no entanto, não significa dizer que inexista uma sequência cronológica, uma vez que ela é atestada pelos referenciais históricos – a saber, os acontecimentos históricos, como, por exemplo, as guerras.

No romance de Saramago, a família Mau-Tempo vive em um espaço temporal de 64 anos, iniciado pela Proclamação da República, em 1910, e finalizado pela Revolução dos Cravos, em 1974. Entretanto, a linha cronológica não se atém a esses dois marcos, faz recuos a períodos que vão até o século XV. O tronco familiar privilegiado é o de João Mau-Tempo, personagem que permeia toda a obra. Outros agentes figuram na trama: Laureano Carranca, pai de Sara da

Conceição, o qual execra o casamento da filha com Domingos Mau-Tempo; Lamberto Horques, proprietário rural, símbolo da permanência dos poderes dos latifundiários; Padre Agamedes, representação da igreja; tenente Contente e Leandro Leandres, representantes do poder do Estado; Gregório Lameirão, capataz violento a serviço do latifúndio; Manuel Espada, marido de Gracinda Mau-Tempo, camponês jovem que, assim como João Mau-Tempo, seu sogro, desde sempre contesta a exploração que sofre, ajudando na articulação de greves; José Gato, figura lendária que vive de assaltos dos fazendeiros e que encanta António Mau-Tempo, entre outros, nominados e inominados.

O meio de vida e o “onde” as personagens vivem é entrelaçado: os latifúndios. Mesmo que em posições quase antagônicas, uns representando o clamor pela mudança e outros a permanência da situação histórico-social, as personagens vivem em contato e de encontro. Os camponeses trabalham para os fazendeiros, são reprimidos pela guarda e feitores, escutam os discursos antirrevolucionários e pró-nacionalistas e conservadores de Padre Agamedes, vivem os efeitos diretos e indiretos da história. De um lado, os trabalhadores objetivam a mudança e, do outro, os representantes e mantenedores do *status quo* objetivam a permanência. Então, a ação narrativa acontece por esses elementos estarem interligados, em uma relação *do necessário*. Sem o latifúndio não haveria trabalhadores e nem proprietários, não haveria guarda, não haveria discurso religioso, não haveria a *intriga*. Sem os acontecimentos históricos não haveria a pontuação da mudança – acontecimentos extratextuais – contrastando com a permanência da vida no latifúndio. A interdependência das personagens está amarrada pelo meio, pela condição temporal e histórica.

Façamos a análise dos acontecimentos diegéticos construídos no romance, após a narrativa anunciar o início da Segunda Guerra. Dessa guerra, a narrativa constrói um mosaico rememorando outros conflitos militares que assolaram a Península. A esses conflitos, direta ou indiretamente, o latifúndio assistiu e deles emergiu a miséria dos habitantes. Às guerras ligam-se os desperdícios da produção de laranjas, conjecturalmente ocasionados pela afronta com a derrota militar do passado – o caso da Guerra das Laranjas. Mas não são apenas as guerras que contribuem para as mazelas da população do latifúndio; nesse cenário de guerras e miséria, há ainda a peste, que mata tal qual os confrontos militares. A peste é figura bíblica, associada ao discurso religioso e presente no oratório do Padre Agamedes, entusiasta da repressão do Estado no combate ao comunismo. O combate do comunismo é efetuado pela truculência da guarda, mantenedora do *status quo* do poder latifundiário. São esses acontecimentos narrativos que intercambiam história e diegésis, presentes em todo o romance, que constituem o duplo *mythos-mímesis* da obra.

A Segunda Guerra Mundial é inominada no livro, é citada apenas como “outra guerra”. O narrador a introduz da seguinte forma:

No inventário das guerras tem o latifúndio a sua parte, ainda que não exagerada. Muito maior a têm essas Europas onde outra guerra agora começou, e, por quanto se pode saber, e não é muito, em terras de tanta ignorância e afastamento do mundo, está a Espanha em ruínas ao ponto de fazer chorar a alma. Mas toda a guerra é grande de mais, pensaria qualquer morto dela, que tal não quis. (SARAMAGO, 2013, p. 122).

Assim, o acontecimento não é gratuito, pois, mesmo que distante, e inominado, *tem o latifúndio sua parte* – como será dito posteriormente, pois a guerra agrava a fome mesmo daqueles que não tem ciência dela – embora a parte maior pertença *a essas Europas*. Esse jogo de palavras situa Portugal à parte, como se não formasse o continente europeu, bem como “Europa” é expressa no plural, enfatizando, além do afastamento de Portugal, sua ausência de unidade. Esse é o referente de um acontecimento cronológico, pois, a partir dele, derivarão outros acontecimentos, tecendo a temporalidade.

A Segunda Guerra, enquanto acontecimento de extração histórica e marco cronológico para a narrativa, liga-se a outras consequências já apontadas: a ignorância e o afastamento das populações pobres sobre o destino do mundo. Portanto, um dos seus significados é o temporal. Entretanto, a ignorância talvez não seja resultado exclusivo da distância intelectual e física em que esses camponeses se encontram do conflito. Talvez seja, também, por causa de sua extensão – podendo ser geográfica e temporal –, pois *toda a guerra é grande demais*, principalmente para os mortos, aqueles que viveram seus efeitos até as últimas consequências. De uma forma ou de outra, a guerra, o monstro que come muito e muito enriquece, toma o dinheiro dos homens e depois os devora (SARAMAGO, 2013, p. 62). Por diferentes vias, a guerra abarca tudo, é extensa, tanto para a narrativa como para a história. As dimensões da extensão do conflito não pouparam nem os espectadores, nem os desavisados, como é o caso da população do latifúndio, tampouco os participantes que viveram e morreram nela.

A Segunda Guerra, distante para os ignóbeis trabalhadores do latifúndio, é, ao mesmo tempo, presença. Marca o passar do tempo histórico e cronológico, as transformações no continente europeu, ao passo que salienta a ignorância dos viventes da herdade a respeito do “mundo de fora”; afinal a guerra é apenas referida como “a outra guerra”, embora seja um acontecimento que desencadeia a construção de outros.

A “outra guerra” é mote para o narrador lembrar outros episódios da história bélica da península, desde que Lamberto Horques, no século XV, ganhou posse das terras de Monte Lavre. A terra bebeu sangue de lusitanos, romanos, alanos, vândalos, suevos, visigodos, árabes e borgonheses. O sangue parece *sempre* ter corrido, e o latifúndio *sempre* o ter bebido, “as coisas não mudaram depois desse Lamberto Horques” (SARAMAGO, 2013, p. 123).

Essa passagem mostra o encadeamento da intriga, culminando com a construção narrativa de um quadro histórico do latifúndio, fortalecendo os elementos que, ou já vinham acompanhando o romance ou preludiam outros. A guerra, por exemplo, recorrente na obra, é citada logo nas primeiras páginas: “de guerra e outras pestes se morreu muito neste e mais lugares da paisagem” (SARAMAGO, 2013, p. 10); e a peste, tal qual, que será citada mais adiante em nossa análise, também figura no romance.

Continuando, a narrativa retoma a referência ao elemento conflagratório, o qual foi iniciado pela introdução da Segunda Guerra.

A fronteira é uma porta aberta, com uma pernada se passa o Caia, e a planície parece ter sido amorosamente e de propósito alisada pelos anjos guerreiros para que nela bem pudessem enfrentar-se os combatentes e não tivessem empacho os virotões e mais tarde tudo quanto balas veio a ser. Gostosas são estas palavras de arsenal, desde a celada à sabata, desde a bisarma ao arcabuz, desde o esmerilho ao falcão pedreiro, e só de saber um cristão que por estas terras andaram, pisaram e bateram tantas armarias, se de temor se arrepia o dito, outro arrepião lhe dará o merecimento de tais invenções. Afinal, o sangue fez-se para correr, desta ferida do pescoço ou do ventre rasgado ao sol, boa tinta é para escrever enigmas tão secretos como esse de saber se morreu tal gente sabendo por que morria e aceitando a morte. Levantam-se dali os corpos ou enterram-se no lugar onde caíram, varre-se o latifúndio e fica a terra pronta para nova batalha. (SARAMAGO, 2013, p. 123-124).

O latifúndio assistiu às guerras distantes, viu muita gente morrer, constatou os usos militares das tecnologias bélicas e, a cada guerra, seu chão era refeito para *nova batalha* e para receber os mortos. Embora o trecho mencione o latifúndio, ele aparenta não ter ligação com a história dos camponeses, apenas com a narrativa sobre conflitos militares, afinal, os episódios narrados acima são de “cavalaria, cruzados e fortificações, mais o sangue que tudo liga”, uma história recuada ao

tempo do presente dos Mau-Tempo, “são lá do século dezassete, o que aí vai de anos, um ror deles”. Entretanto, o discurso abruptamente rompe e muda de sentido: “as coisas não melhoraram nunca” (SARAMAGO, 2013, p. 124). Essa desconectividade é apenas aparente. Mas, antes de continuarmos, observemos a sequência em que é referida a Guerra das Laranjas, com grande ironia pelo narrador:

Como foi que na Guerra das Laranjas perdemos Olivença e não tornámos a achá-la, e assim, sem disparar um tiro, uma vergonha, entra Manuel Godoy por aí dentro, sem resistência, e de escárnio nosso e galantaria sua manda um ramo de laranjeiras à amante rainha Maria Luísa, só faltou servirmos de colchão aos dois. Desgraça infinita, desgosto sem consolação, que do século dezanove vieram até anteontem, alguma coisa má têm as laranjas e mau efeito nos destinos pessoais e colectivos, pois se não fosse assim decerto não mandaria Alberto enterrar as que no tempo frio caem, e tornar a dizer ao feitor: Enterrem as laranjas, se algum for apanhado a comê-las é despedido ao sábado, e assim foram despedidos alguns porque às escondidas, fruto proibido, comeram as laranjas que ainda estavam boas em vez de se irem estragar e apodrecer debaixo da terra, enterradas vivas, coitadinhas, que mal fizeram, nós e elas (SARAMAGO, 2013, p. 125).

O aparente descompasso que vinha sendo apresentado em relação ao eixo principal da narrativa, a vida dos Mau-Tempo, é rompido, primeiramente, ao assinalar a não melhoria. As contendas retratadas são *lá* do século XVII, anos afastados, distantes, de uma época de guerra e sofrimento, mas, recua o narrador, esse sofrimento é tão familiar que sua alteridade talvez não seja completa, pois *as coisas não melhoraram nunca*. Assim sendo, esse acontecimento distante é aproximado ao presente dos Mau-Tempo e, o que houve no passado, *permaneceu* no presente, justamente o signo temporal vivido pelos camponeses. O leitor se depara com a configuração de um ícone permanente, tanto de uma situação de vivência para os viventes das herdades como de estagnação da realidade histórica vivida por eles. Se os movimentos beligerantes que abundam no passado da humanidade tiveram destaque por seu caráter de dramaticidade e rompimento do curso histórico, em *Levantado do chão* eles são matéria mesma de um movimento incessante e contínuo “do mesmo”. Movimento, pois é *motivo* para a sequência da

intriga e para marcar o avanço cronológico, “do mesmo”, pois a desgraça continua reinante. É, mais uma vez, a *permanência na mudança*.

Segunda razão é observada pelo direcionamento da narrativa à fronteira. Tal fronteira é referente a Portugal e Espanha, na região do rio Caia, próxima a Badajoz, aludindo à Questão de Olivença e a Guerra das Laranjas, em 1801, que acarretou a perda da região de Olivença para os espanhóis, como o narrador explica. A perda do território de Olivença, no discurso nacionalista do narrador, serve de ponte aos conflitos citados anteriormente, até a Guerra das Laranjas, associando-se ao desperdício e à injustiça de enterrar laranjas que sobram dos pés. É proposital que uma genealogia das guerras seja construída, mostrando que, tanto em tempos de conflitos bélicos como em tempos de paz, as injustiças não cessam, elas *permanecem*.

A narrativa chega até a Guerra das Laranjas, vergonha para os portugueses, segundo o narrador. O discurso nacionalista desse narrador tem sua razão. É necessário que seja expresso nos parâmetros do ponto de vista dos latifundiários, para encontrar ancoragem na atitude de Alberto, portanto, iniciar tal discurso atribuindo uma grande vergonha ao conflito malsucedido e vergonhoso da história de Portugal serve de pretexto para que se conjecture que o fazendeiro enterre as sobras de sua produção por vergonha. Ao final, a posição do narrador se altera e toma a postura de alguém que está na mesma condição do trabalhador que não pode usufruir de tal desperdício: um camponês ignorante do mal que foi privado de comer laranjas, tendo devê-las apodrecerem debaixo da terra. Enterrar laranjas, acontecimento diegético construído na narrativa a partir da explicação de um acontecimento de extração histórica, a Guerra das Laranjas, mostra a interdependência tecida pelo narrador de acontecimentos distintos e distantes, mas que são fundamentais para reforçar a intriga, pois estão associados diretamente ao tema central do romance.

Na sequência, tudo que foi narrado é explicado. A narrativa retoma o cenário da Segunda Guerra, que, ao ser iniciado páginas antes, serviu de mote para o percurso genealógico e comparativo entre a guerra e a vida dos camponeses.

Mas tudo isto tem sua razão de ser assim, vamos observando melhor as coisas, porque, lá para o final desta guerra que começou agora na Europa, um Hitler Horques Alemão mandará ajuntar crianças de doze e treze anos para fazer delas os últimos batalhões da derrota, com fardas que lhes caem dos braços e enrolam nas pernas, também manipanços, e a boa arma de coice, sem ombro que a aguente, e isto é o mesmo que clamarem os patrões do latifúndio que já não há crianças de seis e sete anos para irem guardar os porcos ou

os perus, aonde vai isto parar se não ganham os garotos o seu sustento [...] (SARAMAGO, 2013, p. 125).

O narrador faz um jogo com o nome com Adolf Hitler e Lamberto Horques Alemão, construindo uma simetria entre ambos, pois tanto Hitler como Lamberto destinam afazeres às crianças. O primeiro, mais dramático, ordena que os infantes se vistam com fardas que não lhes cabem, segurem armas sem sequer terem porte para aguentar o peso ou a força dos coices. O dever é lutar uma guerra perdida, ordenando-lhes a morte certa. O segundo também se vê precisando das crianças, para que estas olhem porcos ou perus, mas, ao contrário do primeiro, o segundo caso é uma lamentação moral, afinal, as crianças devem também ganhar o próprio sustento. O norte moral expresso pela posição do discurso do narrador também é recorrente ao longo da obra e exprime um ponto de vista da vida do latifúndio, as crianças desde sempre devem trabalhar, assim o foi com João e com seu filho, António.

Novamente, o foco narrativo se altera, e a guerra é deixada de lado. É a vez das pestes serem narradas, o latifúndio não assistiu apenas às guerras, mas também às pestes, que vêm se somar ao quinhão da miséria das populações que ali vivem.

E ainda se fossem só as guerras [...]. O pior são as pestes e as fomes, ano sim, ano talvez, que vêm a dar numa derrocada de povo, ficam os campos vazios de gente, as aldeias fechadas, léguas sem ver vivalma e de vez em quando bandos de miséria e farrapos, por caminhos que o diabo só às costas dos homens. Vão ficando pela rota perdida, é um itinerário de cadáveres, e quando a peste levanta e a fome se acomoda, contam-se os vivos até onde chega a aritmética e acham-se tão poucos (SARAMAGO, 2013, p. 125-126).

*Ano sim, ano talvez*, nos faz vir à mente o começo do poema de Carlos Drummond de Andrade, “Passagem de ano novo”: “O último dia do ano, não é o último dia do tempo. Outros dias virão”. Embora o poema de Drummond vise a outro contexto e a outras representações, não exclui sua possibilidade associativa com a expressão destacada do excerto. A expressão extraída do romance de Saramago sugere a catástrofe. Se a guerra não tem lá uma regularidade, a fome e a peste, espectros constantes no latifúndio, têm-na. Mas suas aparições não são o fim. A peste, a fome e o último dia do ano não são o fim do tempo, outros dias virão, com os mesmos resultados, embora diferentes: em Drummond, um ano com novas coxas e ventres que irão comunicar o *calor da vida*, um ano repleto de vida, que

*escorre pela boca*; em Saramago, um ano repleto de morte, embora ainda com vida, mas que *não chega a aritmética*. A *fome se acomoda e a peste se levanta*, deixam para trás os mortos e, no ano seguinte, embora um novo ano, talvez um ano mudado, a morte e a fome provavelmente retornarão, e farão que as coisas se repitam, tal como no ano anterior.

A peste é também um dos cavalos do apocalipse, figura bíblica, recurso discursivo que se associa ao Padre Agamedes, representante do aspecto religioso. A peste, desde o início da História, carrega consigo o semblante das explicações metafísicas. Não é à toa que na Bíblia a peste é um dos cavaleiros que trazem a destruição. Essa é a junção da explicação de cunho religioso, presença viva ao lado dos “*bertos*”, com o aspecto político do controle. A metafísica, aqui, funciona como atenuador, ao passo que contribui para a perpetuação de mentes dóceis, afinal se há peste, não há outra razão de se explicar tal maldição se não pela prerrogativa da punição de um ser divino e inalcançável.

Tudo isto são males, e grandes males. Diríamos, para usar a linguagem do padre Agamedes, que são os três cavaleiros do apocalipse, cujos eram quatro, e, começando a contar, mesmo pelos dedos para quem não souber melhor, temos o primeiro que é a guerra, o segundo que é a peste, o terceiro que é a fome, e agora sempre chegou o quarto, que é o das feras da terra (SARAMAGO, 2013, p. 126).

Há fome, há peste e há guerras. Na lista dos tormentos dos trabalhadores, o que ainda não havia sido explorado, na composição da intriga a partir do acontecimento da Segunda Guerra, são as *feras da terra*. O quarto cavalo do apocalipse é um animal de três cabeças, representante do poder do latifúndio, é o elemento que faltava na composição do quadro da desgraça que recai sobre os habitantes das herdades.

Mas este é o de mais assistência e tem três rostos, primeiramente o rosto que o latifúndio tem, depois a guarda para defender a propriedade no seu geral e o latifúndio em seu particular, depois o rosto terceiro. É uma bicha de três cabeças e uma só vontade verdadeira. Quem mais ordena não é quem mais pode, quem mais pode não é quem mais parece. Mas o melhor ainda será falar claramente. Em todas as cidades, em todas as vilas, em todas as aldeias e lugares, este cavalo está e passeia com os seus olhos de chumbo e as suas patas que são iguais às mãos e aos pés dos homens, mas

de homens não são [...]. É um cavalo que rebenta as portas das casas a coice, come a guarda enquanto o poldro Bom-Tempo dá pratadas na cabeça do preso. Por cidades, vilas, aldeias e todos os mais lugares os cavalos encontram-se, relincham, esfregam os focinhos uns nos outros, trocam segredos e denúncias, inventam violências persuasivas e persuasões violentas, e por causa disto menos já todos vimos que não pertencem à raça cavalar, tolo é o Padre Agamedes que só porque leu na bíblia cavalos julgou que de cavalos realmente se tratava (SARAMAGO, 2013, p. 126-127).

O quarto cavalo do apocalipse, o poder do latifúndio, é a representação da guarda e da violência do Estado, ele é a sombra disforme projetada pelo latifúndio, é uma *fera*, o violento, o injusto, e é *da terra*, a terra que a propriedade rural se assenta. *As feras da terra* constituem o elemento mais vivo em toda obra. A repressão do Estado é presente desde muitos séculos atrás e perpetua-se até o fim do romance. A guarda é o que mais *parece* e quem mais *ordena*, embora não seja quem mais pode, pois esse é o papel dos latifundiários, dos “*bertos*”, são eles que tudo podem. A guarda faz o trabalho de manter a ordem e cumprir as ordens do poder estabelecido, contribuindo para que as coisas *permaneçam*. Reprime tudo que seja *mudança*, como as ideias revolucionárias ou as exigências de melhoria do salário.

Esse excerto amarra-se, finalmente, ao gesto de violência que seguirá grande parte do romance: a repressão anticomunista. Até esse momento da narrativa, o enfoque fora dado às desigualdades, à violência experimentada pelo trabalhador rural, a sustentação dos latifundiários graças ao apoio da Igreja e do Estado. Apenas lateralmente o romance havia assinalado o perigo vermelho, desde a referência à Revolução Bolchevique, que angustiava Adalberto ao ler as notícias no jornal, o qual pensava “isso passa” (SARAMAGO, 2013, p. 62), percorrendo o discurso nacionalista em prol dos Espanhóis, na praça de touros de Évora, testemunhado por João Mau-Tempo (SARAMAGO, 2013, p. 102-103) e, em seu momento alto, na descrição da prisão, tortura e morte de Germano Santos Vidigal.

A narrativa não revela essas informações ao acaso, elas servem ao propósito da construção de um crescendo da tensão político-ideológica do século XX, a chamada bipolarização do mundo no embate comunismo versus capitalismo. A perseguição e censura ao pensamento de esquerda que ocorreu nesse período é um dos temas centrais do romance e que tem grande impacto na construção do enredo. Assim, a questão anticomunista demora a aparecer de forma clara pois vai acompanhando o próprio desenrolar da história do mundo, afinal, é no entre guerras que o discurso antibolchevique ganha forma política em escala mundial:

Itália, Alemanha, Portugal e Espanha, por exemplo, formaram governos ditoriais que perseguiram qualquer pensamento e manifestação social e cultura tido como de esquerda.

No percurso assinalado acima, a repressão cresce, pois passa a ter teor político, e não apenas moral. Dessa forma, o quarto cavalo do apocalipse representa, na narrativa, o elemento repressor da obra: a guarda. É a guarda que atua na repressão que culminará no assassinato de Germano Santos Vidigal e José Adelino dos Santos, bem como nas duas prisões de João Mau-Tempo.

Após a referência ao Padre Agamedes, esse recebe a voz narrativa e enuncia a sua oratória anticomunista. O padre diz para seus ouvintes que eles não devem dar ouvidos aos “diabos vermelhos” que andam por aí a querer a infelicidade das pessoas.

Certos homens que por aí andam em segredo a tirar-vos do vosso sentido, e que a graça de Deus Nosso Senhor e da Virgem Maria quis que em Espanha fossem esmagados, vade retro satanás e abrenuncio, hei-de vos dizer que fujais deles como da peste, da fome e da guerra, pois são a pior desgraça que sobre a nossa santa terra podia cair, praga digo como os gafanhotos no Egipto, e é por isso que não me cansarei de vos dizer que deveis dar atenção e obedecer aos que mais sabem da vida e do mundo, olhai a guarda como vosso anjo da guarda, não lhes guardais rancor, que até o pai é as vezes obrigado a bater no filho a quem tanto quer e ama [...] (SARAMAGO, 2013, p. 128).

Padre Agamedes encerra o discurso dizendo:

[...] e agora rezemos todos um padre-nosso pela salvação da nossa pátria, um padre-nosso pela conversão da Rússia e um padre-nosso por intenção dos nossos governantes, que tanto se sacrificam e tanto bem nos querem, padre nosso que estais no céu, santificado seja o vosso nome (SARAMAGO, 2013, p. 128).

O amor a que Padre Agamedes se refere é irônico, pois vieram sendo retratadas a violência e a truculência dos poderes estabelecidos para com as populações do latifúndio. Mais uma vez, o discurso do Padre mostra a conivência e cumplicidade do poder dos latifundiários, do Estado e da Igreja.

O duplo *mythos* e *mímesis* encadeiam acontecimentos histórico-temporais com acontecimentos diegético-temporais, numa sucessão associativa, ou seja, a história externa e a história interna amarram-se através de uma intriga que transmite uma experiência temporal. Assim, citar o início da Segunda Guerra Mundial serviu de datação e desencadeador expositivo de misérias, injustiças, fome e repressão vividas pelas personagens que vivem no latifúndio. O conflito de 1939 é um acontecimento de extração histórica, cronologicamente construído, situando o leitor temporalmente. A partir da guerra, se constrói um microcenário dos principais componentes que formam a história. As guerras, no romance, associam-se. A das Laranjas, por exemplo, liga-se às injustiças dos “*bertos*” – por um sentimento nacionalista, mesmo movimento que move o anticomunismo – o desperdício de comida. Além dos conflitos armados, outros amofinam as herdades, como a peste – representada pelo discurso religioso – e a repressão do Estado.

Os acontecimentos amarrados pelo narrador formam o tema da história, organizado em uma totalidade inteligível. Portanto, os acontecimentos históricos servem de ligação para a intriga (*mythos*) tecer a história, organizando-se em uma representação (*mímesis*) complexa e encadeada. Cita-se a Segunda Guerra, a história de Portugal, a Guerra das Laranjas, a fome, o sofrimento, o conservadorismo e a repressão, no intercâmbio entre os acontecimentos que representam componentes de extração histórica e diegéticos.

### Notas

<sup>1</sup> “O mundo exposto por toda obra narrativa é sempre um mundo temporal [...] o tempo se torna tempo humano na medida em que está articulado de maneira narrativa; em contraposição, a narrativa é significativa na medida em que desenha as características da experiência temporal”. (RICOEUR, 2016a, p. 9).

<sup>2</sup> Essa relação temporal não é estabelecida na *Poética*, mas por Ricoeur. (RICOEUR, 2016a, pp. 56-57)

<sup>3</sup> “A quarta parte de *Tempo e narrativa* visa explicitar da forma mais completa possível a hipótese que governa nossa investigação, qual seja, a de que o trabalho de pensamento presente em toda configuração narrativa culmina em uma refiguração da experiência temporal”. (RICOEUR, 2016b, p. 3)

<sup>4</sup> Ricoeur salienta que a palavra ficção designa a configuração narrativa, cujo paradigma é a construção da intriga, sem levar em consideração as diferenças que concernem apenas à pretensão à verdade das duas classes de narrativa – a chamada ficcional e a histórica. E é sempre importante lembrar que existem diferenças entre as duas narrativas. Portanto, Ricoeur, referindo-se à narrativa de ficção, exprime-se utilizando “composição” ou “configuração”, termos que não o colocam no jogo dos problemas de referência e de verdade. Esse era o sentido de agenciamento de fatos (*mythos*) em Aristóteles.

<sup>5</sup> “A intriga extrai uma configuração de uma sucessão, isto é, revela-se para o leitor na capacidade que a história tem de ser acompanhada, fazendo o leitor avançar em meio a contingências e peripécias, formando uma expectativa, culminando, ou não, na satisfação na conclusão. É a conclusão que fornece o ponto de vista de onde a história pode ser percebida como formando um todo”. (RICOEUR, 2016, p. 116).

### Referências

- SARAMAGO, José. *Levantado do chão*. Companhia das Letras: São Paulo, 2013.
- RICOEUR, Paul. *Tempo e Narrativa. 1. A intriga e a narrativa histórica*. Trad. Claudia Berliner. Martins Fontes: São Paulo, 2016a.
- RICOEUR, Paul. *Tempo e Narrativa. 3. O tempo narrado*. Trad. Claudia Berliner. Martins Fontes: São Paulo. 2016b.



# Blimunda. Nome de mulher. E de revista.



Fundação José Saramago  
[www.josesaramago.org](http://www.josesaramago.org)

---

Acesse em <https://www.josesaramago.org/category/blimunda/>  
siga em [facebook.com/revistablimunda](https://facebook.com/revistablimunda)



# ENVIE SEU TEXTO

## **PRAZOS DE SUBMISSÕES**

Esta revista, editada semestralmente, recebe trabalhos em fluxo contínuo. Os textos devem ser encaminhados para o correio eletrônico [estudossaramagianos@yahoo.com](mailto:estudossaramagianos@yahoo.com)

## **CONDIÇÕES DE SUBMISSÕES**

A *revista* recebe textos em língua portuguesa, espanhola, inglesa e francesa. Ao enviar seu trabalho para a publicação, o autor está automaticamente concordando com as diretrizes editoriais desta edição. Os editores e o conselho editorial reservam-se o direito de recusar textos que não se enquadrem nessas diretrizes. São aceites artigos acadêmicos, ensaios e resenhas.

## **CRITÉRIOS DE SELEÇÃO**

A seleção dos artigos para publicação toma como referência contribuição aos estudos da obra de José Saramago quanto à originalidade ou tratamento dado aos temas analisados, consistência e rigor da abordagem teórica ou uso de referências críticas que amparem o desenvolvimento da análise.

## **POLÍTICA DE PARECER**

Cada artigo será examinado por dois membros do conselho editorial e pelos editores da revista; são necessários dois pareceres favoráveis para que seja feita a publicação.

## **PROCESSO DE EDIÇÃO**

Feita a análise, os editores entrarão em contato com o autor via correio eletrônico para comunicar-lhe se o artigo foi aceito ou não. No caso dos trabalhos aceitos para publicação, o autor poderá ser solicitado a introduzir eventuais modificações a partir dos comentários contidos nos pareceres ou das sugestões dadas pela comissão científica.

## **DIREITOS AUTORAIS**

No ato de publicação, o autor mantém os direitos autorais e concede à revista o direito de primeira publicação, com o trabalho simultaneamente licenciado sob a Creative Commons Attribution License, que permite o compartilhamento do trabalho com reconhecimento da autoria e publicação inicial nesta revista e não comercialização do texto.

## **POLÍTICA DE ACESSO LIVRE**

A *revista* é uma publicação eletrônica. Todos os textos publicados estarão gratuita e livremente disponíveis na internet pública, e qualquer usuário tem a permissão de ler, arquivar, copiar, distribuir, imprimir, pesquisar ou linkar o texto completo dos artigos, além de ser permitida a indexação, a utilização dos textos como corpora em softwares e qualquer outro propósito, dentro dos limites da lei, sem que haja quaisquer barreiras financeiras, legais ou técnicas da parte da revista. O conteúdo dos artigos publicados é de inteira responsabilidade de seus autores, não representando a posição oficial dos editores e nem do conselho editorial da revista.

## **PARÂMETROS A SEREM CONSIDERADOS NA LEITURA/APRECIAÇÃO DO TEXTO SUBMETIDO**

### **Relevância**

Avalia a novidade e pertinência do tema: determina se a reflexão discute e avança em relação ao que já foi dito a respeito do tema, ou compila ideias anteriores.

### **Conteúdo**

Avalia a fundamentação teórica, analítica e argumentativa, e o diálogo com a fortuna crítica.

### **Adequação bibliográfica**

Avalia se a bibliografia é adequadamente referenciada e discutida no texto, harmonizada e atualizada pela discussão. É necessário que cada um dos itens bibliográficos incluídos nas referências esteja citado no corpo do artigo.

### **Extensão mínima e máxima**

Os textos devem ter entre 10 e 20 páginas para artigos acadêmicos e ensaios; e entre 5 e 10 páginas para resenhas.

## **PADRÕES DE FORMATAÇÃO DO TEXTO**

O autor precisa atentar para as seguintes orientações:

1. Utilizar o processador de texto Word for Windows 97-2003.
2. Folha tamanho A4.
3. Margens do texto (todas) 2,5cm.
4. Os trabalhos devem ser apresentados na seguinte sequência: título do trabalho (caixa alta, centralizado, em negrito), nome(s) do(s) autor(es) (alinhado à direita), nota de rodapé especificando tipo de vínculo e instituição a que pertence(m) o(s) autor(es), resumo na língua oficial do texto (fonte 11, espaço simples, entre 200 e 500 palavras, justificado), palavras-chaves (entre três e cinco palavras), texto (justificado), as notas de rodapé devem ser substituídas pelas notas de final de texto, bibliografia e resumo em língua inglesa.
5. Subtítulos (caso existam): sem adentramento, em maiúsculas apenas a primeira letra, numerados em numeração arábica; a numeração não inclui a bibliografia.
6. Os textos devem observar a seguinte formatação:
  - Título - Uso de fonte Times New Roman, corpo 14, espaço simples
  - Uso da fonte Times New Roman, corpo 12, espaço 1,5, exceto para as citações com mais de três linhas.
  - Uso da fonte Times New Roman, corpo 11, espaço simples, para as citações com mais de três linhas.
  - As citações de até três linhas devem integrar o corpo do texto e ser assinaladas entre aspas.

- As indicações bibliográficas deverão ser especificadas depois da citação no seguinte modelo:  
(SARAMAGO, 1995, p.28-76)

- A bibliografia, apresentada ao final, deverá conter apenas as obras referidas ao longo do texto e devem seguir as normas da ABNT, a saber:

Para livros, deverá ter o seguinte formato: SOBRENOME DO AUTOR, Nome do autor. Título do livro. Local de publicação: Nome da Editora, Data de publicação.

Exemplo: SARAMAGO, José. *Memorial do convento*. 33. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.

Para artigos publicados em revistas e periódicos, deverá ter o seguinte formato: SOBRENOME DO AUTOR, Nome do autor. Título do artigo. Nome do periódico, série do periódico, Local de publicação, v. Volume do periódico, n. Número do periódico, p. Páginas em que está presente o artigo, data.

Exemplo: OLIVEIRA NETO, Pedro Fernandes de. Marcas da presença do discurso mítico em *Memorial do convento*. *Veredas - Revista da Associação Internacional de Lusitanistas*, Santiago de Compostela, v.16, n.16, p.129-150, dez. 2012.

Não é permitido o uso de ilustrações, tabelas e outros elementos do gênero.





Licença Creative Commons.

Distribuição eletrônica e gratuita. Os textos aqui publicados podem ser copiados em outros meios, mas deve ser conservado o nome dos seus respectivos autores e não deve utilizar com interesses comerciais.

Os textos aqui publicados são de exclusiva responsabilidade dos seus autores e estão disponíveis para download em [www.estudossaramagianos.com](http://www.estudossaramagianos.com)

Os organizadores e diretores desta revista estão livres de qualquer e toda informação que tenha sido proporcionada por erro dos autores que aqui se publicam.

