

REVISTA

DE ESTUDOS SARAMAGUIANOS

n. 6 agosto 2017

REVISTA

DE ESTUDOS SARAMAGUIANOS

REVISTA DE ESTUDOS SARAMAGUIANOS

www.estudossaramaguianos.com

CONTATOS

E-mail: estudossaramaguianos@yahoo.com;

Facebook: facebook.com/saramaguianos

Twitter: @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; Graciela Perrén; 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 (ESPAÑHOL/PORTUGUÊS)

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

TRADUÇÃO (PORTUGUÊS/ESPAÑHOL)

Leticia González Almada, Ana Valeria Bertola, Cintia Malakkian, Laura V. Ruiz, Juan Luna Paredes, Ana Belén Vera, Laura Gabriela Crespo, Cintia Ordoñez

REVISÃO DOS TEXTOS (PORTUGUÊS)

Pedro Fernandes de O. Neto

REVISÃO DOS TEXTOS (ESPAÑHOL)

Regiane Santos Cabral de Paiva

Brasil – Portugal – Argentina, janeiro, 2017.

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

Adriana Gonçalves da Silva, Bianca Rosina Mattia, Jacob dos Santos Biziak, Charles Vitor Berndt, Denise Noronha Lima, Lissett M. Espinel Torres, Sergio Weigert, Maristela Kirst de Lima Girola, Raquel Baltazar



SUMÁRIO

11

Apresentação

14

Os *Ensaio*s de José Saramago e o paradigma do dom

ADRIANA GONÇALVES DA SILVA

33

No percurso das teorias da leitura, os leitores para José Saramago

BIANCA ROSINA MATTIA

50

Angústia, resistência, silêncio e violência ética: corpos e gêneros sexuais na ficção romanesca de Saramago

JACOB DOS SANTOS BIZIAK

68

Uma viagem rumo ao sul: *A jangada de pedra* e o pensamento pós-abissal

CHARLES VITOR BERNDT

85

A dupla visão do cronista: *Deste mundo e do outro*
DENISE NORONHA LIMA

108

***Ensaio sobre a cegueira*, de José Saramago. Representações sociais na sociedade moderna**
LISSETT M. ESPINEL TORRES

130

Ensaio sobre Saramago
SERGIO WEIGERT

142

O segundo sexo em José Saramago: uma análise do feminino em *História do cerco de Lisboa*
MARISTELA KIRST DE LIMA GIROLA

153

Levantar os olhos do chão, uma imagem da consciencialização humana em *Levantado do chão*, de José Saramago
RAQUEL BALTAZAR

APRESENTAÇÃO

Quem sabe se a felicidade não seria exatamente esse pôr o homem a viver, no seu dia de hoje, a sua vida toda, integrar a memória total na parcela de homem que em cada dia somos? Ou talvez, não fosse felicidade, talvez fosse um inferno – a irremediável saudade...

José Saramago em carta a José Rodrigues Miguéis, 7 de jun. de 1960

Dentre as constantes na obra de José Saramago – de caminhos muito diversos – uma que coloca escritor nas listas dos mais importantes pensadores no entre-séculos é a de não se desapegar, por nada nesse mundo, de ser um crítico em relação ao que nos rodeia. Soma-se a isso o testamento da época que viveu, tomando para tanto, das recorrências locais para universalizá-las.

Ao dizer isso, não se ignora aquelas obras – em se tratando do romance – que começam com *Terra do pecado* e vão até *O evangelho segundo Jesus Cristo* distribuídas entre a recorrência do tema da história de Portugal (exceto o livro de 1991 que revisa a história mais conhecida de todas e, portanto, já universal); mesmo estes livros, se consideramos a dimensão alcançada pela obra de Saramago, estão entre os exemplos mais agudos dessa constante. É que embora o escritor

português se refira a situações datadas, da história de seu povo, já agora os sentidos produzidos são recorrentes em outros contextos ou partir deles se ampliam.

Um exemplo é *Levantado do chão*. Este é um romance sobre as primeiras organizações de trabalhadores rurais contra o latifundiarismo e as imposições dos poderes de segregação; organizações que se tornariam, mais tarde, em força capaz de subverter a ordem do mando político. Mas, noutros contextos que não o português dos anos de ditadura, este romance se torna uma reflexão aguda sobre outras diversidades de levantes ao redor do mundo em nome dos direitos às liberdades, da luta de classes, e ao mesmo tempo signo sobre a necessidade da coletividade como força capaz de romper a opressão, além de revelação das imposturas das ideologias e suas estratégias de perpetuação dos mesmos modelos de sempre. Essa dinâmica, portanto, não é exclusiva de um povo, mas da comunidade humana, como um todo.

E, para o atual momento que atravessamos, de democracias à beira de um colapso em nome da manutenção das velhas ordens de segregação, de acinte aos direitos, de impostura de um *status quo* opressivo sobre cidadãos e trabalhadores e do acirramento dos poderes de dominação que atentam gravemente contra as conquistas de um projeto por um mundo mais justo e humano, *Levantado do chão* é devir: ou nos mantemos organizados e resistimos ou padeceremos ainda mais retrocessos dos recuperados até aqui.

Tal universalidade não se restringe à compreensão do comum a todos, isto é, da elaboração / interesse por temas, situações cuja dimensão é experimentada pelo reconhecimento solitário do leitor com a realidade construída pela obra. Trata-se, antes, da preocupação pela manifestação de algo não distorcido, como se anunciando por antecipação o futuro decorrente de um estágio de embrutecimento das relações pelo *modus vivendi* fundado numa condição de exploração do homem pelo homem e de desprezo por aquilo que nos define enquanto humanos. Isto é, a grande tarefa da obra saramaguiana, reside no trabalho de *revelação* do encoberto pelas ideologias e pela possibilidade de dismantelamento dos modelos de opressão a partir de uma modificação de comportamento dos indivíduos.

A fé inabalável na ação como a única possibilidade de reinventar a comunidade humana se dá por duas constatações: uma, já exposta aqui, é que todas as transformações só são possíveis se sairmos da zona de conforto para a luta. A história é embate. A outra, é que, observador agudo do seu tempo, conforme dizíamos, Saramago terá aferido que a inércia é um dos piores males do nosso tempo. Talvez porque anestesiados pelo desencanto com as utopias ou mesmo submersos até ao espírito de certo comodismo produzido pelas condições de conforto (falsas, por sinal) vendidas pelo modelo capital. Essas condições são falsas porque em grande parte o conforto oferecido pelo atual modelo decorre das

relações de exploração de uns poucos sobre a grandiosa massa de trabalhadores, tal como denunciam *Levantado do chão* e *Memorial do convento*.

Assim, a universalidade da obra de Saramago – uma delas, para ser mais preciso – decorre da proposição do desenvolvimento do sujeito autônomo e capaz de ser ordem questionadora e crítica ao universo social do qual faz parte, afinal é impossível dissociar o homem de seu compromisso com o comunitário. Estamos distantes ainda. Mas estivemos mais. A luta é um fazer contínuo. Ninguém existe casualmente ou encerrado numa dimensão individual, sem manter quaisquer relações com o outro e seu entorno. Existir é correlacionar-se. E, por sua vez, só se correlaciona na convivência ativa. É possível que há muito saibamos disso – afinal há uma sorte diversa de estímulos teóricos que apostam nessa ideia – entretanto, o mais difícil tem sido passar da *poiesis* a *práxis*. E a obra de Saramago nos exemplifica este trânsito: abandona-se a inércia, agindo. Se sabemos como, Saramago sempre nos pergunta, por que não começamos a fazer. Existir é agir. E assim como só sabemos da vida vivendo, só podemos agir motivados a ação. Pelo que esperamos?

Equipe editorial

OS *ENSAIOS* DE JOSÉ SARAMAGO E O PARADIGMA DO DOM

ADRIANA GONÇALVES DA SILVA

1. Introdução: o *inconsciente político* das publicações

Os *Ensaio*s de José Saramago, muito embora carreguem a especificação de gênero em seus títulos, são “romances que se querem ensaios” (CERDEIRA, 2000, p.254). A escolha do autor por essa menção é sintomática de um tom muito reflexivo, estabelecendo a narrativa como simbólica de suas inquietações. O escritor português é conhecido pela agudeza das reflexões e pelas críticas presentes em seus romances, essa é uma característica peculiar de Saramago, que se atualiza amplamente em seus títulos, presente desde os romances estabelecidos pela crítica como *históricos*, mas intensificado sobremaneira em um segundo momento, os *universais*, no qual se encontram os ensaios analisados. Nessa segunda fase,

A condição humana – com suas fragilidades, com as suas duplicidades, com os seus egoísmos e com as suas crueldades – é agora um dos grandes sentidos visados por Saramago [...] Junta-se a isto uma visão céptica e mesmo pessimista da relação do homem com o *outro* e da organização do mundo – mundo tentacular, absurdo e desequilibrado – que o escritor enuncia também em inúmeras intervenções públicas (REIS, 2006, p.308).

A primeira obra analisada, *Ensaio sobre a cegueira*, publicada pelo romancista português José Saramago, em 1995, vem permeada desse pessimismo, muito comum em finais de século, intensificado por se tratar também do fim de um milênio. As questões suscitadas no romance pela metáfora do *mal-branco* permitem questionamentos múltiplos, sobretudo relacionados aos comportamentos sociais. A metáfora poderia ser “uma espécie de alegoria finissecular, uma teoria implícita que se ilustra pela narração, uma parábola cruel da cegueira que a humanidade ensaia há longo tempo, sem se dar conta disso” (CERDEIRA, 2000, p.254).

Significativo é o fato de essa ser a obra que inaugura um novo ciclo na ficção saramaguiana, de acordo com declarações do próprio autor. É a partir de *Ensaio sobre a cegueira* que Saramago abandona a descrição da “estátua” para se interessar “muito mais pela pedra de que se faz a estátua” (SARAMAGO, 1998), ou seja, a matéria humana, o homem e sua inserção social passam a ser o primeiro plano narrativo e não mais o registro histórico. Ela assinala ainda um momento de remodelagem do seu discurso, no que tange ao tempo discursivo e ao tempo histórico vivenciado, pois carrega uma mudança de posição, do passado ao presente, aspecto marcado nas narrativas analisadas que são sintomáticas do novo discurso:

O passado, outrora convocado e reconstituído para ser visto, apreendido e interpretado à luz de um presente, dá lugar à contemporaneidade. O tempo da história dilui-se no tempo do discurso, os olhares do narrador e das personagens pertencem a uma mesma época, as vivências são coincidentes, as visões do Homem e do Mundo estão balizadas pela mesma concepção genérica da sociedade (VIEIRA, 1999, p. 388).

Assim, o olhar do escritor se volta a essa partícula da temporalidade denominada presente, empreendendo uma crítica mais incisiva e sagaz sobre nossa contemporaneidade. Remetemo-nos, portanto, à constatação de Fredric Jameson em *O inconsciente político* (1992), no qual estabelece a narrativa como “ato socialmente simbólico”, ou seja, o contexto histórico e político em que surgem essas obras incide de certo modo sobre a narrativa, que por sua vez o transmuta de forma emblemática. Lembremos também do filósofo Jacques Rancière (2009) que, reafirmando o *zeitgeist*, assegurará a existência de uma base estética partilhada comum a toda atividade social e, portanto, política, uma *partilha de um sensível comum*. Há, contudo, uma parcela de historicidade inegável nestas obras, apesar do *topos* da portugalidade ser deixado e ocorrer certo alargamento com algumas saídas estéticas, como a ausência de datação e de uma pertença “geográfica”.

Se em *Ensaio sobre a cegueira* temos a afirmação desse modelo, em *Ensaio sobre a Lucidez* ele já está consolidado. O romance publicado em 2004 encontra um autor vencedor do Prêmio Nobel de Literatura, de 1998, realizando uma operação intertextual com o primeiro ensaio, não só pelo enredo, como também pela utilização dos mesmos recursos estéticos como a não nomeação do *locus*, nem da personagem. É sintomático que a publicação de *Ensaio sobre a Lucidez* não suceda a de *Ensaio sobre a cegueira* – entre as duas obras há um hiato de nove anos no qual surgem outros três romances, a saber, *Todos os nomes* (1997), *A caverna* (2000) e *O homem duplicado* (2002) –, pois essa distância nas datas de publicação proporciona a percepção de uma possível mudança paradigmática da sociedade que transfiguram. Enquanto *Ensaio sobre a cegueira* se encontra no limiar dos séculos XX e XXI, momento de encerrar ciclos, *Ensaio sobre a lucidez* adentrou o novo. É perceptível que o *tom* das produções literárias e artísticas é afetado por certo *zeitgeist*: o final de século frequentemente carrega as tintas de um pessimismo, enquanto o início denota a possibilidade de mudança, sendo, pois, aberto a uma postura mais esperançosa, mais otimista.

Em *Ensaio sobre a cegueira* a alegoria do branco nos vem pela epidemia, em *Ensaio sobre a lucidez* ela surge em algo menos insólito: o voto em branco. Os romances analisados promovem um redirecionamento do olhar por meio da alegoria, estratégia escamoteante utilizada por Perseu para vencer a Medusa – conforme nos lembra Calvino (2001) em sua lição de leveza para a escrita literária. Na primeira, a cegueira alienante da população nos revela, com a epidemia, um poder público despreparado para lidar com a situação e, ao mesmo tempo, portador de uma postura autoritária e desumana, que não zela pelo indivíduo, mas pelos seus próprios interesses. Passados, ficcionalmente, quatro anos desde o que fora vivenciado no primeiro romance, *Ensaio sobre a lucidez* apresenta, por sua vez, uma profunda descrença nesse poder público, agravada pela epidemia ocorrida. Tal descrédito levará grande parte de uma população a comparecer às urnas para votar em branco, sem haver, no entanto, nenhum consenso prévio para isso. A especulação do poder público acerca do fato ocorrido gerará situações similares às do *Ensaio sobre a cegueira*, em que o governo opta por atitudes não democráticas. Além da ressonância dos títulos e da continuidade das personagens de *Ensaio sobre a cegueira* no *Ensaio sobre a lucidez*, alguns temas como, individual *versus* coletivo, estado de sítio e democracia, emergem dessas narrativas, tornando fortuita a análise de ambas na busca de compreender o paradigma social adotado e/ou proposto em cada uma.

2. Do paradigma individualista na sociedade de *Ensaio sobre a cegueira*

Todas as sociedades são fábricas de significados compartilhados. Até mais do que isso: são as sementeiras da vida com sentido (BAUMAN, 2009, p.8)

A sociedade apresentada no início do romance *Ensaio sobre a cegueira* é regida por convenções contratuais capazes de manter certa ordem, o que impede a hobbesiana “guerra de todos contra todos” (HOBBS, 2002, p.16). Essa organização é evidente mediante os ecos naquela trama ficcional de uma sociedade inserida nos moldes capitalistas em estágio bastante avançado, como o que diz respeito à nossa contemporaneidade. Os sinais avançados de progresso e do que se concebe como civilização¹ – semáforos, letreiros luminosos, elevadores, grandes mercados etc. – surgem na obra como ícones de modernidade. Haverá, pois, no decorrer da narrativa, algumas nuances no que tange ao modelo social ficcionalizado em três momentos distintos: *antes da quarentena, durante a quarentena* e no retorno *às ruas da cidade*.

O panorama apresentado no início da narrativa, *antes da quarentena*, revela uma sociedade aparentemente “harmônica” ou “funcional”, em que o curso da vida é seguido em seu automatismo, com certa normalidade que se convencionou para os grandes centros, até o surgimento de um elemento desestabilizador: a cegueira. Estando o *primeiro cego* no trânsito, o semáforo responsável por controlar o fluxo e a passagem dos carros abre também o curso narrativo da obra “O disco amarelo iluminou-se” (SARAMAGO, 1995, p.45), funcionando simbolicamente como um convite ao leitor e às personagens para que se preste atenção.

No momento em que a personagem se cega, a dinâmica de vida apresentada é a de uma sociedade com indivíduos voltados aos seus interesses, ou seja, individualizados, a ponto de a preocupação maior ser a retirada daquele automóvel parado em frente ao sinal, que está atravancando o trânsito. Alguns curiosos se amontoam em volta do carro e, aproveitando-se da situação, um deles se prontifica em guiá-lo e levá-lo à casa; esse será o *ladrão* de seu automóvel e o segundo a se cegar.

Os elementos suscitados logo nas primeiras páginas do romance – individualismo, indiferença, interesse – nos levam a localizar a sociedade apresentada dentro de um *primeiro paradigma* social, o *individualista*, conforme Caillé (2002). Nesse paradigma, o indivíduo prevalece sobre a sociedade e sua ação, se não é “necessariamente ‘egoísta’, [torna-se] pelo menos ‘interessada’ e racional” (ibidem, p.14). O paradigma é reforçado na própria apresentação das personagens que não possuem nomes, mas alcunhas² dadas de acordo com sua inserção social e seu caráter utilitário, escolha estética denotadora de que são vistas não como pessoas, mas com impessoalidade, o que insere-as no anonimato, prática corrente em uma sociedade que identifica seus indivíduos apenas enquanto consumidores de bens e serviços: “tão longe estamos do mundo que não tarda que

começamos a não saber quem somos, nem nos lembramos sequer de dizer-nos como nos chamamos, e para quê, para que iriam servir-nos os nomes” (SARAMAGO, 1995, p.64).

A partir da apresentação do *primeiro cego*, a narrativa de *Ensaio sobre a cegueira* seguirá apresentando esse quadro tracejado pelo elemento fantástico da “cegueira imediata” dos habitantes de determinada cidade. À exceção da esposa de um *médico* oftalmologista, todos são atingidos pela cegueira ao longo da trama. Sem nenhuma causalidade diagnosticada, diversas pessoas se encontram cegas repentinamente e constataam ser o fenômeno contagioso. A sociedade, ou melhor, os responsáveis por geri-la, alarmam-se e organizam-se, marginalizando os indivíduos à medida que são afetados por essa cegueira, que diferente da convencional se caracteriza pela visão de uma superfície branca e leitosa.

Como medida drástica, o Governo repete uma prática historicamente já efetuada, “herdada dos tempos da cólera e da febre amarela” (SARAMAGO, 1995, p.45), em que impõe sua força sobre determinado grupo de indivíduos em favor de salvar os outros: *a quarentena*. Já afirmava Freud em *O mal-estar da civilização* que “o homem civilizado trocou uma parcela de possibilidade de felicidade por uma parcela de segurança”³. E nessa quota requerida pela segurança, esvai-se em grande parte a liberdade de ação do indivíduo que precisa constantemente podar seus impulsos. No romance, a liberdade requerida pelos indivíduos ultrapassa o limite do controle de suas agressividades ou de molde comportamental de acordo com as convenções sociais pré-estabelecidas; a liberdade requerida atinge bruscamente o ato de ir e vir, a mobilidade dos indivíduos, em prol da segurança dos demais. Ela é sacrificada em prol da segurança do coletivo, uma equação constantemente não resolvida, conforme atesta Freud, e sobre a qual o sociólogo Zygmunt Bauman (2003, p.24), resume: “a segurança sacrificada em nome da liberdade tende a ser a segurança dos *outros*; e a liberdade sacrificada em nome da segurança tende a ser a liberdade dos *outros*”.

Na obra, tanto a segurança quanto a liberdade se configuram enquanto dos *outros* ou apenas dos externos, ao passo que os internos não possuem nem a segurança provinda do aparato estatal, muito menos a liberdade, pois são encarcerados pelo próprio. A cegueira representava para as autoridades, por meio do medo do risco de contágio, uma passagem da ordem para a desordem pública. A coerção exercida pelo Estado em direção aos cegos instaura uma política de exceção, um estado de sítio em que o alarde precisa – mesmo que aparentemente – surgir controlado. Nesses casos, medidas provisórias assumem estatuto de lei e são tomadas como práticas legitimadas, embora não possuam legalidade jurídica. A vida é banalizada, conforme percebemos a seguir:

Soltando berros de medo, largaram as caixas no chão e saíram como loucos pela porta afora. Os dois soldados da

escolta, que esperavam no patamar, reagiram exemplarmente perante o perigo. Dominando, só Deus sabe como e porquê, um legítimo medo, avançaram até ao limiar da porta e despejaram os carregadores. Os cegos começaram a cair uns sobre os outros (SARAMAGO, 1995, p.88).

Desse modo, medidas drásticas são justificadas pela tentativa de manter a ordem local. No entanto, o que ocorre dentro daquele espaço é a total entrega dos indivíduos à sua própria sorte, sem nenhuma interferência externa na ordenação daquele espaço. O estado de exceção encontra-se configurado por inteiro mediante a violência justificada, ele “apresenta-se, nessa perspectiva, como um patamar de indeterminação entre democracia e absolutismo” (AGAMBEN, 2004, p.13).

A natureza das atitudes tomadas pelo governo na obra, faz-nos lembrar a hipótese de Caillé (2002, p.258), em que o modelo utilitarista seria um mínimo denominador comum entre a democracia moderna, o capitalismo e o totalitarismo. Daí talvez advenha aquele sentimento de que o modelo de democracia com o qual nos deparamos nos enredos possua certa debilidade que o aproxima dos regimes totalitários, sentimento esse que levou o autor dos romances a pronunciar no *Fórum Social Mundial* que “A democracia em que vivemos é uma democracia seqüestrada, condicionada, amputada” (SARAMAGO, 2007).

No romance, a tomada de decisão do governo segue a de um regime totalitário, no qual se opõe o que este governo se pressupõe como sendo a parcela da população útil à inútil, nesse caso, os cegos. O manicômio que servia de quarentena é um local de despejo daqueles que não mais servem a estrutura social: “a escolha que se deve efetuar entre os que serão salvos e os condenados, se estabelecem por si sós no término de uma pura lógica utilitarista implacável” (CAILLÉ, 2002, p.256). Independente da condição social, pois a cegueira iguala todos, os cegos são separados e isolados como o joio no meio do trigo, excedentes de produção prontos a serem descartados. A lógica excludente se impõe como aparência democrática a fim de proteger o coletivo. E não tardará para que aqueles que a executam sejam também vitimados por ela; nesse sentido, não há nada mais democrático que uma epidemia.

Esta ótica dos governantes acaba sendo reforçada pelos cegos em alguns momentos da quarentena. Ela se faz presente quando o líder da *terceira camarata* apreende a pouca alimentação fornecida pelo Estado para que, se apropriando dela, lucre sobre os demais cegos. Faz-se presente ainda, com a escolha do *cego de nascença* para a contabilidade da *terceira camarata*, pelo domínio do método braile que possui e por sua habilidade em reconhecer os objetos. Também a percebemos em seu dilema moral resolvido de forma pragmática “lá, por muito que se lhe esteja revolvendo o espírito de honesta indignação contra as injustiças dos malvados, não passará fome” (SARAMAGO, 1995, p.161). E, por fim, tomemos como

exemplo a noite em que as mulheres da *primeira camarata* serviram como paga à alimentação recebida por seu grupo, submetendo-se aos *cegos malvados*, momento marcado pela morte de uma delas, a *cega das insônias*. Até diante do luto se observa a lógica instrumentalista: “não se perdeu muito, não era grande coisa” (SARAMAGO, 1995, p.183).

Frente a esse *primeiro paradigma* enraizado na sociedade da, a instauração de um *segundo paradigma* social, o *holista* – que pressupõe uma inversão de papéis em que a sociedade estaria acima do indivíduo –, seria demasiadamente utópico, para essa sociedade. Como diria Durkheim “não é possível fazer o altruísmo nascer do egoísmo” (*apud* CAILLÉ, 2013). O que ocorre em *Ensaio sobre a cegueira* é que a sociedade individualizada não está mais habituada a viver em grupo, a dividir espaços e bens materiais de forma harmônica. Com a cegueira, o medo e a desconfiança aumentam e a desolação toma conta das personagens. Hannah Arendt salienta que em momentos assim é comum que surjam líderes totalitários como o que ocorre com o líder da *terceira camarata*: “o totalitarismo nasce dos escombros do sistema de classes, quando sobrevivem apenas indivíduos isolados e o sentimento de absoluta desolação que acompanha esse isolamento” (*apud* CAILLÉ, 2002, p.285).

A sociedade utilitarista configura-se como avessa à política das trocas de *dádivas* exercida pelas sociedades mais antigas, que possuía uma natureza econômica essencialmente simbólica, em que se entrelaçava a tríplice obrigação observada por Marcel Mauss (2003, p.188): dar, receber e retribuir. O *paradigma do dom* estabelece que o vínculo antece a qualquer produção ou troca que ele possa gerar. Um dos únicos vislumbres disto seria o grupo da *mulher do médico*, liderado pelos olhos dessa, pois a lucidez de sua visão mantém a condição humana do grupo. Algumas dádivas ainda eram trocadas naquele espaço, em grande parte providas da protagonista, mas não só, como são exemplos o momento em que ela conta histórias ao *rapazinho estrábico* e quando o *velho da venda preta* que doa uma parcela das pilhas de seu rádio para que a *rapariga dos óculos escuros* escutasse música⁴.

Diferente da liderança da *mulher do médico* que oferta seu dom de visão em prol dos demais, o líder da *terceira camarata* atua de forma coercitiva, espalhando medo e tensão naquele espaço, da qual é símbolo, a arma de fogo que porta. Com sua morte, pelas mãos da *mulher do médico*, os ocupantes de sua camarata estão preocupados em descobrir quem realizou o crime, pois um sentimento de medo os domina. Do outro lado os ocupantes da *primeira camarata* procuram a autora do crime para delatá-la em troca de alimentação. A única que sabia de sua identidade, entretanto, era aquela que estava sob o domínio do líder no momento derradeiro, a esta a *mulher* precisou dizer algumas palavras, o que a torna agora vulnerável à identificação. Como um Judas Iscariotes às avessas ela verdadeiramente a

reconhece, mas não a denuncia. O que ela profere é “aonde tu fores, eu irei” (SARAMAGO, 1995, p.192).

Assistindo a busca de um bode expiatório para ser entregue aos malvados, essa *mulher*, a *do isqueiro*, sente que possui uma dívida com a *mulher do médico*. Uma dívida longe das relações pragmáticas, mas uma dívida simbólica e impagável. A possibilidade de retribuição vem com o abandono da promessa. Num ímpeto resolve ir em direção àqueles repressores munida das armas que possuía, o isqueiro e o desejo de recompensar aquela que a libertou outrora. Ali, provoca um incêndio alimentado pelos colchões das camas que serviam de barricadas, mas também pelo seu próprio corpo.

A dádiva recebida encerra de algum modo a obrigação de retribuição para solidificação e permanência do vínculo com aquele que primeiro a ofertou: “a dívida faz parte do sistema do dom” (CAILLÉ, 2002, p.307). A mulher do isqueiro cumpre a tríplice obrigação ao ofertar a única forma de pagamento possível diante de todas as dádivas ofertadas pela companheira de quarentena: “O dom oferecido só tem valor na medida em que custa àquele que dá, na medida em que este último sacrifica portanto algo de seus bens ou da própria pessoa.” (CAILLÉ, 2002, p.307). Libertados pelo incêndio, todos daquele manicômio adquiriram uma dívida igualmente difícil de ser quitada, não fosse sua morte. O sacrifício realizado pelo fogo inaugura, simbolicamente, um novo tempo para as personagens da obra.

O confronto com a materialidade do mundo ou “um retorno às coisas mesmas”- utilizando da máxima de Husserl - vivenciado pela imposição do mal-branco, deu-se até então de modo muito limitado pelo espaço reduzido do manicômio que os cegos ocupam. O segundo nível de acesso à nova percepção será dado quando, livres, os cegos se inserem *nas ruas da cidade*. O grupo que viveu a quarentena teve uma experiência diferenciada daqueles que estavam em liberdade: eles foram retirados da vivência da cidade. Dentro do manicômio, o espaço que habitavam era restrito, como também eram restritos os recursos, porém eram inicialmente privilegiados por possuírem alguma assistência do governo, mesmo que escassa, em relação ao local e à alimentação, diferente do que ocorrerá a partir de agora nas ruas.

O dentro e o fora do manicômio se constituem, então, como dois mundos distintos em que os valores e as convenções construídos não são os mesmos: são duas culturas, dois modelos sociais que estavam se afirmando, mas são duas sociedades de cegos. A outra face dessa experiência coincide com o momento do alastramento da cegueira, a vivência do lado de fora será, portanto, sob o matiz do horizonte branco, do céu nublado e cinza da cidade. Se na quarentena possuíamos poucos momentos de trocas de dádivas, nas ruas, a dinâmica dessa economia praticamente não ocorre. As pessoas saqueiam os mercados e rivalizam por sítios. Imprevisibilidade é a palavra que irá reger a experiência na cidade.

Em uma das incursões pelas ruas, a *rapariga dos óculos escuros*, na esperança de encontrar seus pais, dá direções para que a levem ao seu prédio. Nesse momento, encontram um impasse: a chave se encontra em poderio da *vizinha*. Em troca do acesso à residência pela escada de emergência, eles deixam comida como paga para a senhora. As chaves são recuperadas, mas a *rapariga* prefere deixá-las para o caso de seus pais retornarem. A *vizinha* novamente exige que deixem comida em troca do cuidado da chave, demonstrando uma maior preocupação em estratégias de sobrevivência à manutenção harmônica dos vínculos. A forma como cobrou de antemão algo que era por direito da *rapariga* vai a contrapelo a dinâmica de gratuidade da dádiva. Mais adiante na narrativa, eles retornarão a esse sítio, mas dessa vez encontrarão a *vizinha* morta com a chave nas mãos, “a coisa dada [...] tende a retornar ao [...] seu ‘lar de origem’, ou a produzir, para o clã e o solo do qual surgiu um equivalente que a substitua” (MAUSS, 2003, p.200). Marcel Mauss atenta em outro momento para o caráter circular da dádiva, não sendo, portanto, passível de permanecerem estáticas (2003, p.251). Deste modo, A recusa a dar e a retribuir a dádiva recebida, acaba por destruir o indivíduo que as aceitou.

Durante o período que caminham pela cidade percebem que, como eles, alguns tentam se manter em grupo, mas em grande parte começam a se dispersar. A estratégia poderia simular pequenas comunidades, pequenas células, entretanto, esse modelo está fadado ao fracasso, conforme atesta a consideração da personagem *velho da venda preta*.

Regressamos à horda primitiva, disse o velho da venda preta [...] quando começar a tornar-se difícil encontrar água e comida, o mais certo é que estes grupos se desagreguem, cada pessoa pensará que sozinha poderá sobreviver melhor, não terá de repartir com outros, o que puder apanhar é seu, de ninguém mais (SARAMAGO, 1995, p.245).

O transe pela cidade termina quando conseguem chegar ao apartamento do *médico*. Ele e sua *mulher* ofertam hospitalidade aos demais, aumentando assim, a dívida que possuem com aquela. Antes do momento derradeiro de *voltar a ver*, é descrita uma série de imagens que vão revestindo estes sobreviventes de dignidade humana. É notória essa passagem desde o primeiro momento em que recebem roupas limpas na casa do *médico*, seguido do momento do banho das mulheres na sacada, livrando-se de toda sujidade carregada dos tempos de quarentena – do corpo e da alma – e em rituais como o que se segue após o *rapazinho estrábico* pedir a água:

Agarrou desta vez na candeia e foi à cozinha, voltou com o garrafão, a luz entrava por ele, fazia cintilar a jóia que tinha

dentro. Colocou-o sobre a mesa, foi buscar os copos, os melhores que tinham, de cristal finíssimo, depois, lentamente, como se estivesse a officiar um rito, encheu-os. No fim, disse, Bebamos. As mãos cegas procuraram e encontraram os copos, levantaram-nos tremendo. Bebamos, repetiu a mulher do médico. No centro da mesa a candeia era como um sol rodeado de astros brilhantes. Quando os copos foram pousados, a rapariga dos olhos escuros e o velho da venda preta estavam a chorar. (SARAMAGO, 1995, p.264)

Em uma espécie de *potlatch*⁵ eles ofertam tudo o que possuem. O ritual à mesa inaugura um momento de saciamento, repouso, alívio. Há uma solenidade nessa imagem de saciamento de todos, como um rito sagrado, assemelhando-se a comunhão dos cristãos. Com essas imagens e o retorno à visão que irá sucedê-las, esboça-se um olhar otimista para a nova sociedade que será engendrada. Porém, se nos determos um pouco mais, percebemos que os tons pessimistas estão igualmente presentes.

Quando o *médico* diz ao *velho da venda preta* que o opera logo que tudo retornar ao normal, deixa escapar certo senso de retorno ao modelo de sociedade anterior vivenciado. Sintomático é ainda a última ágora encontrada na narrativa que surge mais ao final do livro, próximo ao momento da restituição da visão, e trará no discurso a preocupação com a ordem: “Proclamavam-se ali os princípios fundamentais dos grandes sistemas organizados, a propriedade privada, o livre câmbio, o mercado, a bolsa [...] Aqui se fala de organização, disse a *mulher do médico* ao marido” (SARAMAGO, 1995, p.296). Nessa ágora, os sujeitos preocupam-se com a restituição do mundo capitalista tal qual se legitimou e privilegiam o racionalismo. Isso porque não conhecem outro modelo e não vislumbram a aquisição de um novo.

O homem é visto, sobretudo, como *homo oeconomicus* e a possibilidade de, naquela situação limítrofe, se alterar o modelo social, não acontece. A sociedade pautada na lei, agora desfeita, não é capaz de se organizar sob as égides da dádiva, como em tempos de outrora. O tempo da quarentena não foi privilegiado para repensar o sistema a partir de seu desmonte, os indivíduos não são capazes de estabelecer esta reflexão: “Aqui, onde deveria ter sido um por todos e todos por um, pudemos ver como cruelmente tiraram os fortes o pão da boca aos débeis” (SARAMAGO, 1995, p.205). Na verdade, a regra mantida é a do aforismo da fungibilidade, na qual “cada um vale um, e ninguém vale mais que um” (CAILLÉ, 2002, p.278).

Ao final, deixa-se entreaberto a possibilidade de tudo voltar ao que era antes, nos direcionando a uma manutenção da ordem individualista. Sobre a

possibilidade de manutenção dessa postura, veremos a sociedade que Saramago nos apresenta, na ficção de *Ensaio sobre a lucidez*, quatro anos após a epidemia da cegueira.

3. *Ensaio sobre a lucidez* e a possibilidade do terceiro paradigma

A pior das atitudes é a indiferença [...] Quando assim se comportam, vocês estão perdendo um dos componentes indispensáveis: a capacidade de se indignar e o engajamento, que é consequência desta capacidade (HESSEL, 2011, p.22)

O romance *Ensaio sobre a lucidez*, publicado em 2004, traz uma narrativa que se inicia com um evento essencialmente democrático: as eleições. No enredo, o mau tempo do dia predestinado a ela, protagoniza e é metáfora de “maus ares” para a democracia. Em todos os sítios, onde representantes políticos de partidos da direita, do meio e da esquerda aguardavam e zelavam o ato democrático com interesses óbvios, a demora dos eleitores gerou certa tensão pelo número possível de abstenção dos votantes. Após a trivialidade com que são narradas a ordenação do local, as ligações feitas, os cartazes colados e as espiadelas na chuva para o surgimento de algum eleitor, eis que eles começam a surgir em grande número às quatro horas da tarde “como rios que não conhecem outro caminho que não seja o mar” (SARAMAGO, 2004, p.20). O ato democrático estaria a salvo, não fosse a apuração que registra mais de setenta por cento de votos em branco. Assim se resume a primeira parte do romance.

A trivialidade de um dia de eleição cede espaço na narrativa para contemplações de questões referentes ao Estado e a um sentimento de descontentamento com essas forças governamentais. É válido salientar que, podendo ser lida a narrativa como linearmente contígua a *Ensaio sobre a cegueira*, essa é a primeira eleição ocorrida após o mal-branco, o que nos leva a compreensão de que o reflexo das urnas é desse profundo descrédito no poder público, que não pôde valê-los, quatro anos antes.

O fluxo narrativo se segue com a chamada da população a uma segunda votação. A comoção pública é feita com um comunicado na mídia que termina com um teor de coação muito similar às declarações que eram dadas dentro da quarentena no alto-falante. Com percentual ainda maior de votos em branco, o governo suspeita que haja alguma liderança ou organização por detrás desse posicionamento. Após a eleição ninguém se pronuncia, nem aos seus, sobre a natureza de seu voto. Um inquérito é aberto, investigações realizadas, medidas similares a ditatoriais tomadas - como os interrogatórios e a censura dos meios de comunicação - mas nada é descoberto sobre o novo mal social: “os brancos”, como passam a ser chamados.

Diante desse impasse, o governo procura soluções e o estado de sítio é considerado. Impossibilitados de decretar estado de sítio para a capital do país, já que “esse inimigo, permita-se me chamar-lhe desta maneira, não é fora que está, mas dentro [...]” (SARAMAGO, 2004, p. 61), os governantes abandonam a cidade. A estratégia é “privar deliberadamente de assistência as populações que não se acham em perfeita sintonia com o aparelho do Estado” (CAILLÉ, 2002, p.254). A partir desse fato, a narrativa seguirá problematizando a atitude da população, os direitos democráticos e as retaliações governamentais.

A lógica que aqui se impõe é novamente do aspecto utilitário: uma população que não exerce o voto ou se abstém de eleger alguém, não possui utilidade para a manutenção do regime democrático. Assim, ao deixar a cidade, juntamente às forças policiais e do exército, a estratégia esperada pelos governantes é que a população perceba a necessidade desses aparatos para se organizarem e para manterem certa civilidade. O que fica claro no plano proclamado pelo *primeiro-ministro*: “Com esta acção radical a cidade insurgente ficará entregue a si mesma, [...] quando a vida lá dentro se tiver tornado num caos, então os seus habitantes culpados virão a nós de cabeça baixa a implorar o nosso perdão”. (SARAMAGO, 2004, p.75)

Todavia, ao contrário do que ocorre em *Ensaio sobre a cegueira*, a população consegue manter certo estatuto de ordem. É esperado que sem jurisdição a população insurja no vandalismo e em atitudes bárbaras, tal qual ocorreu a quatro anos passados, mas com o lampejo de lucidez que o título aponta, demonstrada nas urnas sem quaisquer mediações, o que se seguirá será renunciado na própria saída dos governantes da cidade:

À medida que os automóveis iam avançando pelas ruas, acendiam-se nas fachadas, umas após outras, de cima a baixo, as lâmpadas, os candeeiros, os focos, as lanternas de mão, os candelabros quando os havia, talvez mesmo alguma velha candeia de latão de três bicos, daquelas alimentadas a azeite, todas as janelas abertas e resplandecendo para fora, a jorros, um rio de luz como uma inundação, uma multiplicação de cristais feitos de lume branco, assinalando o caminho, apontando a rota da fuga aos desertores para que não se perdessem, para que não se extraviassem por atalhos (SARAMAGO, 2004, p.83).

A imagem construída das luzes que se acendem ao passar da comitiva pela madrugada, metaforiza certo esclarecimento da população, expresso pelo título. A população parece guiá-los, iluminá-los até a fronteira, certificando-se assim de sua decisão e ausência. O que a imagem das luzes suscita é a de uma população que

está organizada, diferente dos tempos de quarentena e das ruas de *Ensaio sobre a cegueira*, essa população reconhece a necessidade do contrato social, mas não espera mais pelas autoridades para geri-la. De súbito, percebemos que não há uma recaída na barbárie, na violência, o que pressupõe que não se digladiam em prol de seus interesses, como é próprio da radicalização do *paradigma individualista*. Ao mesmo tempo, não podemos afirmar que a postura desses indivíduos é uma postura ingênua de crença em um holismo⁶ utópico. Imagens como essa de movimentos exercidos em massa, a princípio não combinados, nos levarão a reflexões pertinentes.

Na primeira votação, por exemplo, o narrador comenta sobre a demora de aparecerem aos pleitos eleitorais como uma “estranha coincidência terem saído milhares de pessoas das suas casas à mesma hora para irem votar” (SARAMAGO, 2004, p.22). Não é apresentado na narrativa indícios de que tenham combinado seus votos. A coerção do governo na busca de encontrar e eliminar o problema que está afetando suas bases políticas gerará uma reação da população que, com a opressão sofrida em torno de algo que é um direito assegurado democraticamente, irão às ruas para assumirem “Eu votei em branco”. Manifestação que não possui nenhuma liderança mesmo que apartidária, mas parte de um desejo que possuem em comum. Nota-se que eles não proclamam “nós votamos em branco”, o que denota claramente uma decisão pessoal.

Não há uma ação coletiva desinteressada, no fundo a população compreende que se não agem em prol do todo, se não se organizam, os males que advém também os atingem, assim como o contrário é recíproco. Repara-se que, em outro momento, ao varrer as calçadas de suas casas, cada uma das mulheres toma sua parcela de responsabilidade na manutenção dessa ordem, ninguém varre a calçada do vizinho.

Meio-dia exacto era, de todas as casas da cidade saíram mulheres armadas de vassouras, baldes e pás, e, sem uma palavra, começaram a varrer as testadas dos prédios em que viviam, desde a porta até o meio da rua, onde se encontravam com outras mulheres que, do outro lado, para o mesmo fim e com as mesmas armas, haviam descido. Afirmam os dicionários que [...] varrer sua testada significa afastar de si alguma responsabilidade ou culpa. Grande engano o vosso, senhores filólogos, e lexicólogos distraídos, varrer sua testada começou por ser precisamente o que estão a fazer agora estas mulheres da capital, como no passado também o haviam feito, nas aldeias, as suas mães e avós, e não o faziam elas, como o não fazem estas, para

afastar de si uma responsabilidade, mas para assumi-la.(SARAMAGO, 2004, p.103)

Nessa imagem temos dois pontos importantes: o silêncio da ação – a não comunicabilidade que atesta o isolamento daquelas que varrem, e a menção à tradição das aldeias, modelo propício de vida em comunidade. Nesse, não só bens úteis economicamente são trocados, mas também serviços, pois “a circulação de riquezas não é senão um dos termos de um contrato bem mais geral e bem mais permanente” (MAUSS, 2003, p.191), um *sistema de prestações totais*. Dessa forma, percebemos nessa sociedade um avanço em relação ao comportamento anterior, pois agem de forma individual, atendo à coletividade, assim poderão de fato defender seus interesses. Como dizia Bentham, “a forma de governo que se preocupa ao máximo com a felicidade de todos ‘é aquela que contribui no mais alto grau para a minha própria felicidade’” (*apud* CAILLÉ, 2002, p.274).

Diante desses exemplos de decisões individuais que refletem automaticamente no social, saímos, portanto, do binômio estabelecido pela tensão individual *versus* coletivo e entramos em um *terceiro paradigma* capaz de amalgamar essas duas esferas. Para Caillé (2002), o paradigma pode ser compreendido a partir do *dom* ou da *dádiva*, um modelo embasado no simbólico e não apenas na lógica utilitarista do mercado. Cada um toma para si sua parcela de responsabilidade e oferta aquilo que lhe é possível para a manutenção do bem-estar e da ordem. Diferente do que ocorrera há quatro anos a ação dos *brancos*, não se configura como interesseira, mas como interessada. As personagens do romance demonstram agir conforme os pressupostos do *paradigma do dom*, em que podemos verificar como “a totalidade social não preexiste aos indivíduos como tampouco o inverso, pela simples razão que tanto uns como os outros, como a sua posição respectiva, se geram incessantemente pelo conjunto das inter-relações e das interdependências que os ligam” (CAILLÉ, 2002, p.18).

O voto em branco é, portanto, uma decisão individual que termina em uma coletividade. De tal modo, a atitude está imbricada que o movimento parte do indivíduo e ecoa na sociedade, sendo indissolúvel: “o bem-viver pressupõe o desenvolvimento individual no seio das relações comunitárias” (MORIN, 2012, p.29). Ou, no dizer de Ferry (2012, p.90), “as liberdades individuais devem aceitar limitar-se à situação de conciliação com as de outrem” em um “espaço público no qual cada um será, a partir de então, livre para definir, de acordo com sua conveniência, mas na esfera do privado, o que considera uma ‘vida boa’”.

A título da alteração desse paradigma é simbólico ainda, o que se segue a tentativa frustrada de fuga daqueles que possuíam algum partido. Ao chegar às fronteiras e não receberem o aval necessário para suplantá-la, conforme imaginado, eles precisam retornar aos seus lares. Nesse momento, a narrativa segue uma tensão sobrevoada pelo helicóptero de uma TV sensacionalista que

esperava um derramamento de sangue no confronto de volta. Como o voto em branco foi uma iniciativa pessoal e não há uma mobilização para ele, não há uma prestação de contas pela possível “traição” dos “não-brancos”; ao contrário, o que se vê é um momento de extrema solidariedade àqueles que, porventura ainda mantinham alguma crença na ideologia política.

O helicóptero mantinha-se imóvel, podia ver-se tudo quanto se passava na rua. Dois automóveis pararam diante do prédio. Abriram-se as portas, os ocupantes saíram. Então as pessoas que esperavam no passeio avançavam, É agora, é agora, preparemo-nos para o pior, berrou o repórter rouco de excitação, então aquelas pessoas disseram algumas palavras que não puderam ser ouvidas, e, sem mais, começaram a descarregar os carros e a transportas para dentro dos prédios, à luz do dia, o que deles tinha saído sob a capa de uma negra noite de chuva. Merda, exclamou o primeiro-ministro, e deu um soco na mesa (SARAMAGO, 2004, p.163).

A atitude da população derruba quaisquer expectativas, a ordem é mantida. Obviamente que a população está, nesse momento, preocupada em manter o governo longe e, para tanto, precisa se mostrar autossuficiente. Como a revolta popular não vem, nem mesmo se valendo dos mais variados sortilégios – da mídia, agentes infiltrados e até mesmo de um atentado a bomba –, a presença dos órgãos governamentais continua não sendo necessária, nada faz com que a população recue.

Desta forma, na falta de uma solução, era necessário haver alguém que estivesse comandando essas ações desde o voto em branco: um responsável, como se a população não fosse capaz de se organizar voluntariamente, “como se a população obedecesse a um plano, como se houvesse uma coordenação central” (SARAMAGO, 2004, p.85). Diante do impasse, uma amizade permeada pelo elemento da rivalidade será a responsável por apresentar a solução. O *presidente da república* recebe uma carta daquele que fora o primeiro a cegar e que relata ao excelentíssimo o crime cometido pela *mulher do médico* nos tempos de quarentena – o assassinato do líder da *terceira camarata*. O *primeiro cego*, que discordou da protagonista em tempos de quarentena, por não aceitar que sua esposa se subjugasse à *terceira camarata* para garantir a alimentação, não será capaz de retribuir as dádivas recebidas pela *mulher* antes de retomar a sua visão. Incapaz de conviver com a memória desses dias, revela que se divorciou de sua esposa e entrega a *mulher do médico* às autoridades, renunciando o estabelecimento de vínculo e comunhão com ela. O *primeiro cego* desobriga-se a retribuí-la, pois na

sociedade da dádiva: “o indivíduo que não pôde retribuir o empréstimo ou o *potlatch* é desqualificado e perde mesmo a condição de homem livre” (MAUSS, 2003, p.250).

O *comissário* incumbido pela investigação acaba por revelar o plano à vítima: “a pessoa a quem querem transformar em bode expiatório, com perdão da óbvia impropriedade da expressão, é a senhora” (SARAMAGO, 2004, p.251). Ciente dos riscos que corria, sua consciência descrente na ideologia política irá levá-lo a agir dessa forma, atitude que o vitimizará. Talvez estivesse presente nesse gesto um reflexo do que o filósofo Luc Ferry (2012, p.17) considera nos tempos atuais como um segundo humanismo, no qual não somos mais capazes de dar a vida por nenhuma ideologia, mas o fazemos por alguém. Ao final da narrativa, a *mulher do médico* não terá mais alguém que se sacrifique por ela, como a *mulher do isqueiro* e o *comissário*, agora ela própria se torna o sacrifício capaz de libertar a população. E como em Cristo, nela termina a rede de sacrifícios.

Ao final da obra, os tiros que matam a *mulher do médico* são escutados por dois cegos que permanecem indiferentes. A condição dos personagens como *cegos* possibilita o questionamento se, com a morte da mulher, essa sociedade não irá recair em padrões individualistas-utilitaristas. Muito embora não seja ela, de fato, organizadora do movimento, parece que a população começa a perder seus olhos lúcidos, com o vislumbre da possibilidade de retorno do aparato estatal a partir de sua morte. Outro indício claro dessa constatação é o *cão das lágrimas*, que é também atingido por um dos tiros, silenciando-o, conforme constatamos na conversa dos cegos: “mas havia também um cão aos uivos, Já se calou, deve ter sido o terceiro tiro, Ainda bem, detesto ouvir os cães a uivar” (SARAMAGO, 2004, p.325). A imagem do cão que deixa de incomodar associada à epígrafe “Uivemos, disse o cão. Livro das vozes” nos leva a um silenciamento daqueles que demonstraram pelo voto sua indignação. *Indignai-vos!* Já dizia Hessel. Agora nos parece que o cão silenciado terá que reaprender a latir. O tom latente e pessimista do final do romance inaugura mais uma vez o movimento cíclico entre a cegueira e a lucidez.

4. Considerações finais

Os *Ensaio*s de José Saramago nos abrem para possibilidades de paradigmas sociais, obviamente não estanques. No primeiro, *Ensaio sobre a cegueira*, há a preponderância do *paradigma individualista* ainda muito arraigado nas relações mantidas socialmente. Embora alguns espaços de trocas sejam abertos e, naturalmente, elas ocorram, o que os move ainda está pautado em relações de interesses materiais. A busca de sobrevivência não abre espaço à solidariedade. O grupo da *mulher do médico* ensaia algumas trocas justamente pela doação dessa personagem que inaugura e coloca a dádiva em movimento. Em *Ensaio sobre a*

lucidez a sociedade parece ter aprendido pela lição do *mal-branco* que o total egocentrismo pode ser tão venoso para a sobrevivência quanto seria um total holismo (cf. CAILLÉ, 2002, p.266). Assim, na sociedade esclarecida de *Ensaio sobre a lucidez*, as dádivas que trocam não são totalmente desinteressadas, assim como de fato nenhuma o é, elas fornecem antes uma “aliança proveitosa” (MAUSS, 2003, p.303).

Não é intuito estabelecer nenhuma interpretação maniqueísta, mas percebermos as predominâncias dessas escolhas efetuadas em cada um dos romances. O próprio Mauss (2003, p.294), no final de *Ensaio sobre a dádiva* salienta que até mesmo em sociedades em que predomina um latente egocentrismo restam trocas realizadas no âmbito do simbólico, com valores sentimentais. No *Ensaio sobre a cegueira*, por exemplo, as expressões do *terceiro paradigma* ficam restritas ao grupo da *mulher do médico* capaz de gerir as tensões individuais e coletivas por ser ela a única visionária, enquanto em *Ensaio sobre a lucidez* esse paradigma se estende ao âmbito social, todos estão lúcidos, esclarecidos, depois da lição apreendida quatro anos antes. De tal modo que, os indivíduos de *Ensaio sobre a cegueira* respondem ao descaso político sofrido no tempo da epidemia, nas urnas de *Ensaio sobre a lucidez*.

Qualquer leitor, por mais desatento, observa que em *Ensaio sobre a cegueira* a narrativa é dotada de um maior pesadume, pela crueza das descrições de atitudes desumanas, enquanto que em *Ensaio sobre a lucidez* os indivíduos agem com maior leveza e lucidez diante dos impasses. A ingenuidade é substituída pelo esclarecimento. Lembrando da filosofia camusiana, parece-nos de antemão que em *Ensaio sobre a cegueira* temos apenas a constatação do *absurdo*, enquanto em *Ensaio sobre a lucidez* há movimentos para saída dessa condição, a *revolta*.

A leitura apresentada não é estanque, porque as próprias narrativas primam pela circularidade: na primeira o *absurdo* que cede espaço a certa abertura esperançosa com o retorno da visão, logo também passível de ser desfeita, conforme vimos; na segunda a retirada da passividade, a movimentação própria da *revolta* que é estagnada na imagem dos dois cegos, uma recaída na contemplação do *absurdo*. Ao fim e ao cabo, Saramago nos propõe reflexões acerca dos caminhos escolhidos pelo homem em cada romance.

Se “toda literatura tem que ser lida como uma meditação simbólica sobre o destino da comunidade”, conforme Jameson (1992, p.64), buscamos compreender as pistas deixadas por Saramago para o apontamento do caminho que será traçado tanto por aquelas personagens, quanto para a humanidade. E como todo texto é ideológico, Saramago deixa escapar, em *seus Ensaios*, além dos pressupostos marxistas e humanitários é uma profunda crença no homem como único capaz de modificar sua realidade social.

Notas

¹ A noção de “civilização” se refere a uma consciência formada, pela qual uma cultura se julga superior às demais, “com essa palavra, a sociedade ocidental procura descrever o que lhe constitui o caráter especial e aquilo de que se orgulha: o nível de *sua* tecnologia, a natureza de *suas* maneiras, o desenvolvimento de *sua* cultura científica ou visão do mundo” (ELIAS, 1994, p.23).

² Horácio Costa afirma que existe uma tendência na obra Saramaguiana de aqueles personagens dotados de nomes possuírem menor densidade psicológica, ao passo que os anônimos são intensificados nesse prisma, gerando maior individualização. Cf. COSTA, 1999, p. 210.

³ Tradução nossa: “El hombre civilizado há trocado una parte de posible felicidad por una parte de seguridad”. Cf. FREUD, 1996, p. 3048.

⁴ Ressalva-se que, “Nas economias e nos direitos que precederam os nossos, nunca se constata, por assim dizer, simples trocas de bens, de riquezas e de produtos num mercado estabelecido entre os indivíduos. Em primeiro lugar, não são indivíduos, são *coletividades* que se obrigam mutuamente, trocam e contratam.” (MAUSS, 2003, p.190).

⁵ Marcel Mauss cita o *potlach* ao se referir ao valor simbólico contido na dádiva, aceitá-la é comprometer-se com o desafio de retribuição e retribuir é uma forma de não ser desigual ao doador. O *potlatch*, era um banquete, forma de retribuição e de manutenção de vínculos, ritual exercido por tribos indígenas norte-americanas.

⁶ O holismo é um modelo impossível de levar a cabo na sociedade moderna. Para Ferry (2012, p.90), o “que define o mundo moderno é primeiramente e antes de tudo o surgimento do indivíduo que se livra progressiva, mas definitivamente, de todas as formas antigas de comunitarismo”, isto porque passa-se a ótica de que a comunidade determina certos traços comportamentais do indivíduo que o cerceia, tole.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *Estado de exceção*. Trad. Iraci D. Poleti. São Paulo: Boitempo, 2004.
- BAUMAN, Zygmunt. *Comunidade: a busca por segurança no mundo atual*. Trad. Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2003.
- BAUMAN, Zygmunt. *A sociedade individualizada*. Trad. José Gradel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.
- CAILLÉ, Alain. *Antropologia do dom: o terceiro paradigma*. Trad. Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 2002.
- CAILLÉ, Alain. “Nem holismo nem individualismo metodológicos: Marcel Mauss e o paradigma da dádiva”. *Revista brasileira Ciências Sociais*. 1998, vol.13, n.38, pp. 5-38.
- CALVINO, Ítalo. “Leveza”. In: *Seis propostas para o próximo milênio: Lições Americanas*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p.15-41.
- CERDEIRA, Teresa Cristina. “De cegos e visionários: uma alegoria finissecular na obra de José Saramago”. In: *O avesso do bordado*. Lisboa: Editorial Caminho, 2000, p.253-260.
- COSTA, Horácio. “A construção da personagem de ficção em Saramago. Da *Terra do Pecado* ao *Memorial do convento*”. *Colóquio/Letras*, nº 151/152, Janeiro/Junho, 1999.
- COSTA, Horácio. “José Saramago: O despertar da palavra” (entrevista). *Cult. Revista Brasileira de Literatura*. Ano II n 17, dez. 1998, p. 16-24.

ELIAS, Nobert. *O processo civilizador: uma história dos costumes*. Trad. Ruy Jungman. v.1, 2.ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994.

FERRY, Luc. *A revolução do amor: por uma espiritualidade laica*. Trad. Véra Lucia dos Reis. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012.

FREUD, Sigmund. "El malestar em la cultura". In: *Obras completas*. Tomo III. Ensayos XCVIII AL CCIII. Madrid: Editorial Biblioteca Nova, 1996, p. 3017-3067.

HESSEL, Stéphane. *Indignai-vos!* Trad. Marli Peres. São Paulo: Leya, 2011.

HOBBS, Thomas. *Do cidadão*. Trad. Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

JAMESON, Fredric. *O inconsciente político: A narrativa como ato socialmente simbólico*. Trad. Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Ática, 1992.

MAUSS, Marcel. "Ensaio sobre a dádiva: Forma e razão da troca nas sociedades arcaicas". In: *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

MORIN, Edgar; HESSEL, Stéphane. *O caminho da esperança*. Trad. Edgar de Assis Carvalho, Mariza Perassi Bosco. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 2012, p.29.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO experimental org., Ed. 34, 2009.

REIS, Carlos. *História crítica da Literatura Portuguesa*. (Do Neo-Realismo ao Post-Modernismo). Vol. IX. Lisboa: Verbo, 2006.

SARAMAGO, José. *Ensaio sobre a cegueira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SARAMAGO, José. *Ensaio sobre a lucidez*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SARAMAGO, José. "Por utopias mais próximas". *Revista Espaço Acadêmico*, n. 69, fev. 2007. Disponível em: <http://www.espacoacademico.com.br/069/69saramago.htm>. Acessado em 09/10/2010.

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*. *Colóquio/Letras*, n. 151/152, p. 379-393, Janeiro/Junho, 1999.

NO PERCURSO DAS TEORIAS DA LEITURA, OS LEITORES PARA JOSÉ SARAMAGO

BIANCA ROSINA MATTIA

Não subiu para as estrelas, se à terra pertencia.
José Saramago, *Memorial do convento*

Considerações iniciais

Em 2010, por ocasião do falecimento de José Saramago, a Biblioteca Nacional de Portugal promoveu um conjunto de iniciativas com o objetivo de homenagear o escritor. Além da exposição “No ano da morte de José Saramago”, um ciclo de conferências com personalidades da vida intelectual e cultural portuguesa oportunizaram um momento para debates e reflexões críticas sobre sua obra. Sob a autoria do professor Carlos Reis, a Universidade Aberta destinou, em seu canal de contato com os estudantes e com o público em geral, um programa para José Saramago no qual se apresentam alguns depoimentos colhidos quando daquelas conferências. Dentre eles, o da jornalista e Presidenta da Fundação José Saramago, Pilar del Río, que aqui transcrevo para dar início às reflexões propostas para o este artigo. Na oportunidade, afirmou Pilar:

Saramago es – porque estoy hablando del escritor y los escritores siguen siendo aunque pase el tiempo – es un escritor total. Un escritor que ofrece a las personas que lo leen, a sus lectores, la posibilidad de completar el libro, de acabarlo. Él escribe como se compone música, decía, con pausas más breves y pausas más largas, las vírgulas y los

puntos – esos que algunas personas le hacen confusión, pero esa confusión se disipa en cuanto se lee en voz alta y sobre todo cuando se lee con amor. Hay muchas formas de leer, supongo, hay muchas formas de leer, pero hay una que lee para conocer la intriga del libro, hay otra para disfrutar del texto, quizá hay una tercera: para conocer al hombre que está contenido en el libro. A mí me interesa personalmente esta tercera. Leer degustando las palabras para llegar al corazón del libro, que es llegar al corazón del escritor. Saramago escribía con la razón, escribía también con el corazón. Escribía desde la belleza, desde la emoción, pero sobre todo desde el respeto. Por eso tiene tantos lectores, porque nos sentimos respetados cuando lo leemos, quizá no lo pasé eso con otro escritor a los que amamos, con Saramago sí. Y yo tengo siempre la sensación de que a todos sus libros le falta el punto final porque siempre está esperando que seamos nosotros que ne lo pongamos al acabar cada lectura. Era un escritor contenido en su libro. Todos sus libros contienen a Saramago y podemos seguir encontrándolo de esa forma que no es metafísica pero que pertenece al mundo de los sentimientos de la emoción y de la belleza. Leer Saramago es ser mejores, sin duda. (UNIVERSIDADE, 2010)

Em 2014, quatro anos após a morte de José Saramago, publicou-se o romance que o autor havia participado estar escrevendo quando do lançamento de *Caim*, em 2009. A antiga inquietação sua de que por que nunca houve uma greve em uma fábrica de armas e o episódio¹ do operário que, na Guerra Civil de Espanha, sabotou uma bomba deixando nela um bilhete: “esta bomba não reventará”², foram a inspiração para escrever *Alabardas, alabardas, espingardas, espingardas*, verso extraído da tragicomédia *Exortação da Guerra* de Gil Vicente (1513) e que dá título àquele que veio a ser, conforme os anúncios de sua publicação, *o romance inacabado* e o último livro de Saramago. Aos leitores, assim, o livro chegou sem o ponto final, a espera de que sejamos nós, como afirma Pilar del Río³, que o coloquemos.

As palavras de Pilar nos remetem a pensar como José Saramago concebia sua escrita e seus leitores. Para o autor, aquela era como música – não havia distinção entre a aura da música e aura da palavra –; e estes como aqueles que devem interpretar a partitura do texto de acordo com o seu ritmo e a sua respiração. Neste caso, a referência diz com a sua singular apropriação dos sinais gráficos na tentativa de aproximar o discurso escrito do discurso oral, o que diante

dos equívocos que alguns leitores destacam, o escritor esclarece sua opção ao afirmar que “a intervenção do leitor será muito mais intensa, muito maior, do que se o texto estivesse facilitado por todas as muletas da pontuação.” (SARAMAGO, 2004, p. 76). Além disso, Saramago dizia também que assim escrevia porque confiava na sensibilidade do leitor. Em suas palavras:

O livro de alguma maneira é-lhe entregue inacabado, nesse particular. Mas há alguma coisa que para mim é fundamental: repare, nós falamos como quem faz música; toda a fala e toda a música se constrói com sons e pausas. No meu caso, nos meus livros, nem sequer me atreveria a chamar à vírgula e ao ponto sinais de pontuação. Chamo-lhes sinais de pausa: uma pausa breve e uma pausa mais longa - como se fosse música, digamos assim.” (SARAMAGO a partir de SANTOS, 2010, p. 33-34, grifos no original).

O papel do leitor na literatura do Nobel português não é pequeno e sua responsabilidade lhe é demandada por desejo do próprio autor. O protagonismo do leitor não é olvidado por Saramago, antes pelo contrário. Como afirma Fernando Gómez Aguilera “as peculiaridades de sua literatura [de José Saramago] apresentam a exigência de um receptor ativo [...]” (2010, p. 324). No âmbito dos estudos literários, a figura do leitor já esteve abandonada em detrimento da prevalência ora do autor, ora do texto, ora do estilo, mas que sempre resiste e não se deixa esquecer, visto que sem ele, de forma inevitável, não há literatura.

Nesse sentido, a proposta do presente artigo é a de cotejar a concepção de leitor conferida por José Saramago em sua literatura, também diante de seu último romance, *Alabardas*, com o balanço das pesquisas já desenvolvidas pelas teorias da leitura, apresentado por Vincent Jouve (2002) em seu livro *A leitura*, bem como com algumas reflexões que permeiam o panorama exposto por Jouve.

O percurso das teorias da leitura

Por se tratar de um quadro das pesquisas já realizadas, Jouve (2002) segue uma linha cronológica. Começa, dessa forma, por afirmar que foi com o enfraquecimento das análises estruturalistas, uma vez que o texto literário demanda mais do que limitá-lo ao estudo de suas formas, que o interesse pela leitura teve seu início nos estudos literários. Fazia-se necessária, então, uma renovação nas análises do texto, especialmente uma que voltasse os olhos para a relação mútua entre aquele que escreve e seu respectivo leitor.

Para Jouve (2002), o estudo da leitura pode ser abordado de duas maneiras, uma que se propõe a interrogar o modo de leitura de um texto e outra que

questiona acerca do que se lê ou se pode ler em um texto. A primeira escolha remete às teorias da recepção, enquanto que a segunda, referente ao conteúdo de leitura, acaba por ser a busca do sentido ou sentidos do texto. Para o autor, inevitavelmente, em ambas as abordagens – nas quais oscilam os pesquisadores –, o estudo da leitura mistura-se indistintamente com o da obra.

Dentre as diferentes teorias, Jouve (2002) esquematiza brevemente: as desenvolvidas na Escola de Constância – que se divide em dois ramos: a estética da recepção e a teoria do leitor implícito –, a análise semiótica, os estudos semiológicos e as teorias do leitor real, e afirma que, em sua maior parte, tais correntes teóricas desejam “ter um alcance geral e pretendem se aplicar ao conjunto do *corpus* literário” (2002, p. 15). O destaque nos estudos do autor para este artigo, refere-se à pergunta que lança mão no segundo capítulo de seu livro, qual seja: “é possível teorizar o leitor?” (2002, p. 35).

Tal indagação não se distancia de uma também abordagem sobre o leitor apresentada por Antoine Compagnon (2010) em um dos capítulos do seu livro *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Vale destacar que, para Compagnon (2010), a importância de se pensar o leitor deve-se ao fato de que, seja qual for o discurso sobre a literatura, ele assumirá uma posição frente às seguintes perguntas: “O que é literatura? Qual é a relação entre literatura e autor? Qual é a relação entre literatura e realidade? Qual é a relação entre literatura e leitor? Qual é a relação entre literatura e linguagem?” (2010, p. 25). Assim, ao falar de um livro, o que se faz é construir hipóteses relativas a essas definições, razão pela qual para que haja literatura, são necessários cinco elementos: “um *autor*; um *livro*; um *leitor*; uma *língua* e um *referente*.”⁴ (COMPAGNON, 2010, p. 25, grifos do autor).

No que tange ao leitor, o lugar que os estudos literários lhe destina, afirma Compagnon, é bastante variável, e o autor opta por analisar o percurso das teorias sobre o leitor apresentando os dois extremos onde se reúnem as posições antagônicas a respeito do tema. De um lado as correntes que ignoram o leitor; de outro, aquelas que o valorizam ou mesmo o colocam como princípio para o estudo literário, ou seja, “identificam a literatura à sua leitura.” (2010 p. 137).

Ambas as abordagens, tanto de Jouve (2002) quanto de Compagnon (2010), perpassam pelas teorias já desenvolvidas sobre o leitor, contudo, quando Jouve (2002) se propõe a tentar responder pela possibilidade de teorizar o leitor, o faz sob a perspectiva da figura do receptor na comunicação literária. E ressalta que a particularidade do discurso escrito se refere ao fato de que, uma vez desvinculado de seu contexto originário, sua referência é criada apenas pelas palavras, razão pela qual tanto o emissor quanto o receptor são deduzidos da escrita.

O repertório de “máscaras do leitor” (JOUVE, 2002, p. 36) apresenta três possibilidades nas quais o leitor pode ser compreendido de forma individual ou simultânea, quais sejam: “como um indivíduo concreto, o membro de um público reconhecido e uma figura virtual construída pelo texto.” (JOUVE, 2002, p. 36).

Enquanto indivíduo concreto, a tentativa de teorizar o leitor é bastante difícil, visto que é movido por princípios psicológicos e socioculturais diversos – nesse aspecto, o autor aponta que a psicanálise possibilita estabelecer algumas invariáveis. Ao passo que, enquanto membro de um público reconhecido, o leitor efetivo se refere a todos os públicos que a obra terá e não somente àquele contemporâneo da sua primeira publicação. A importância disso se dá “porque toda leitura de um texto é disfarçadamente atravessada por leituras anteriores que foram feitas dele” (JOUVE, 2002, p. 37). A terceira máscara do leitor apontada por Jouve (2002) diz com a figura virtual construída pelo texto, ou seja, “o destinatário implícito para o qual o discurso se dirige” (2002, p. 37). A imagem do leitor, neste caso, é determinada pelo texto não só em razão do gênero textual, mas também pela particularidade da sua enunciação.

Para Jouve (2002), tais abordagens acerca do leitor destacam a fronteira que existe “entre o mundo do texto e o mundo do fora do texto. De um lado, existe o leitor inscrito no texto e, de outro, um indivíduo vivo que segura o livro nas mãos.” (JOUVE, 2002, p. 37). A definição das relações entre um e outro leitor deve se dar no sentido de que “é preciso considerar o primeiro como um papel proposto ao segundo.” (JOUVE, 2002, p. 37-38).

Os estudos desenvolvidos nesse sentido, iniciam com Gerard Genette (1972) que pela denominação de “narratário” diferencia – da mesma forma que há distinção entre narrador e autor – o leitor real da figura do leitor inscrita no texto. Porém, Genette ainda propõe dois tipos de narratário: o “‘intradiegético’ (interno à diegese, quer dizer, ao mundo da história) e o narratário ‘extradiegético’ (externo a esse mundo)” (JOUVE, 2002, p. 39). Assim, o primeiro “é uma personagem da história, personagem leitor, mas personagem de verdade” (2002, p. 39); ao passo que o segundo “não é uma personagem, mas uma figura abstrata, a do destinatário postulado pelo texto.” (2002, p. 39) e neste caso o narratário “extradiegético” confunde-se com o leitor virtual, ou seja, “ele ‘é’ o leitor virtual” (JOUVE, 2002, p. 39, grifo do autor).

A noção de narratário, explica Jouve (2002), tem sentidos distintos a depender do plano da narrativa, ou do plano da história narrada. Dentre os tipos propostos o “narratário oculto”, aquele que “não é descrito nem nomeado, mas implicitamente presente pelo saber e pelos valores que o narrador supõe no destinatário de seu texto” (JOUVE, 2002, p. 42), corresponde ao narratário extradiegético de Genette e vem a ser, então, segundo Jouve, “a única [figura de narratário] que permite teorizar as condições da atividade leitora a partir da base objetiva do texto.” (2002, p. 43). E este foi “o modelo de todos os leitores abstratos ou virtuais que as diferentes teorias da leitura procuraram definir” (JOUVE, 2002, p. 43), dentre elas, o autor cita, em ordem cronológica: a do “leitor implícito” de Wolfgang Iser, do “leitor abstrato” de Jaap Lintvelt e a do “leitor modelo”, de

Umberto Eco. Contudo, para Jouve (2002), tais teorias ainda que com suas diferenças, concluem igual princípio:

a inscrição objetiva do destinatário no próprio corpo do texto. Simples imagens de leitor postuladas pela narrativa ou receptores ativos que colaboram no desenvolvimento da história, esses leitores [aqueles das teorias citadas acima] se baseiam na ideia de que, estruturalmente, existe em qualquer texto um papel proposto para o leitor. Assim, se parecem, quase se confundem com o já velho, mas sempre sólido, narratário extradiegético. (2002, p. 46-47).

Porém, Jouve (2002) afirma que apesar das teorias, o leitor requerido pelo texto permanece uma conjectura, razão pela qual indaga se é possível que este leitor nos ensine sobre as reações concretas dos leitores reais. Diante disso, Jouve (2002) destaca as contribuições de Michel Picard (1989), pesquisador que considera o leitor real em detrimento do leitor abstrato, ou seja, “o leitor real [de Picard], longe de ser desencarnado, é uma pessoa inteira que, como tal, reage plenamente às solicitações psicológicas e à influência ideológica do texto” (JOUVE, 2002, p. 49). Para compreender a proposta de Picard é necessário considerar que para ele a leitura não é, senão um jogo entre três níveis de relação com o texto. Tais níveis dizem com as instâncias essenciais que, em sua teoria, encontram-se em todos os leitores: “ledor”, “lido” e “leitante”. Nesse sentido,

O “ledor” é definido como a parte do indivíduo que, segurando o livro nas mãos, mantém contato com o mundo exterior; o “lido”, como o inconsciente do leitor que reage às estruturas fantasmáticas do texto; e o “leitante”, como a instância da secundaridade crítica que se interessa pela complexidade da obra. (JOUVE, 2002, p. 50, grifos do autor).

Mas Jouve (2002) detecta falhas⁵ no referido estudo de Picard e propõe, para dar seguimento em sua análise, dispensar o conceito de “ledor”, aprofundar a definição de “leitante” e extrair do conceito de “lido” o conceito de “lendo”. Para Jouve (2002) o “leitante” pode ser compreendido como o “‘leitante brincando’ (o qual procura adivinhar a estratégia narrativa do texto), e um ‘leitante interpretando’ (o qual visa decifrar o sentido global da obra).” (2002, p. 52). Quanto ao conceito de “lendo”, Jouve o propõe da seguinte maneira:

O “lendo”, de fato, é essa parte do leitor aprisionada pela ilusão referencial que considera o tempo da leitura, o mundo

do texto como um mundo que existe. Esquecendo a natureza linguística do texto, ele “acredita”, por um momento, no que lhe está sendo contado. O “lendo” é essa parte de nós que pode sucessivamente chorar a morte de Werther, dividir as angústias de Raskolnikov, ou se revoltar com Edmond Dantès contra a injustiça que lhe é feita. (JOUVE, 2002, p. 52).

O conceito “lendo” proposto por Jouve, que é extraído do conceito “lido” de Picard, diz respeito à “satisfação de certas pulsões inconscientes” (2002, p. 52), de modo que não é senão o próprio leitor quem é “lido” pelo texto, ou seja, “o que está em jogo então na leitura é a relação do indivíduo com ele mesmo, de seu eu com seu inconsciente” (JOUVE, 2002, p. 52). A proposta não é involuntária da posição final de Jouve (2002) que remete para os fundamentos da psicanálise a fim de aprofundar os estudos sobre a leitura. Isso porque, segundo o autor, a concepção de indivíduo necessária para que seja possível compreender a leitura efetiva de um texto, é dada pela psicanálise. Para Jouve, “definindo o leitor real como sujeito biopsicológico, têm-se portanto os meios de analisar com precisão a experiência de leitura.” (2002, p. 53). E conclui que o trabalho do teórico, após “descobrir o narratário extradiegético, isto é, o modo com o qual o texto imagina seu leitor, [...] será analisar como o sujeito reage a esse papel que lhe é proposto.” (JOUVE, 2002, p. 53).

A conclusão a que chega Jouve, neste capítulo destinado à possibilidade de teorizar o leitor, é por ele confirmada [e até mesmo ampliada porque vai propor outras áreas além da psicanálise para os estudos da leitura] em uma entrevista publicada em 2010. Na oportunidade, em que pese tenha esclarecido que os novos rumos de sua pesquisa voltam-se para o estudo da literatura enquanto obra de arte, e como tal o texto literário demanda atenção de ordem estética – “pede para ser avaliado do ponto de vista de suas qualidades formais, do prazer que fornece e das emoções que suscita.” (2010, p. 214) –, o autor ressaltou que dentre as duas direções que os estudos sobre a leitura assumem, quais sejam, a que se relaciona com a didática e a que se volta para uma reflexão teórica, quanto a esta última, há uma grande diversidade de pesquisas. Porém, destaca que a principal marca que as separa se situa entre o estudo do efeito e a análise da recepção. E nesse sentido é que propõe a interdisciplinaridade como indispensável para os estudos da leitura. Isso porque, para Jouve,

qualquer que seja a opção, a interdisciplinaridade é incontornável. Isso é evidente para a recepção que depende do momento histórico, das normas culturais em vigor e da identidade social dos leitores em questão. Mas a

interdisciplinaridade impõe-se também aos teóricos do efeito: para analisar a maneira como as estratégias textuais envolvem o leitor, é preciso uma teoria do sujeito humano, que pode fazer uso da antropologia, das ciências cognitivas e até da psicanálise. Como a leitura atinge todas as dimensões do indivíduo, é natural recorrer ao conjunto das ciências humanas para manifestá-la. (2010, p. 202 - 203).

Por sua vez, Compagnon (2010), ao chegar ao final do balanço apresentado acerca do lugar destinado ao leitor nos estudos literários, afirma que “a valorização do leitor levantou uma questão insolúvel no âmbito da lógica binária favorita dos literatos: a da liberdade vigiada [...]” (2010, p. 160). Perpassando pelas teorias, a percepção de Compagnon é a de que “depois que a atenção ao texto permitiu contestar a autonomia e a supremacia do autor, a importância conferida à leitura abalou o fechamento e a autonomia do texto.” (2010, p. 160). Mas finaliza afirmando que “a experiência da leitura, como toda experiência humana, é fatalmente uma experiência dual, ambígua, dividida: entre compreender e amar, entre a filologia e a alegoria, entre a liberdade e a imposição, entre a atenção ao outro e a preocupação consigo mesmo.” (COMPAGNON, 2010, p. 161).

Na linha das reflexões acerca do panorama dos estudos sobre a leitura, Terry Eagleton (2006) é mais contundente nas suas observações críticas, especialmente quando analisa as teorias da recepção. O autor chama a atenção para a necessidade de evidenciar o leitor historicamente, ou seja, há que se considerar que “todos os leitores estão social e historicamente situados, e a maneira pela qual interpretam as obras literárias será profundamente condicionada por esse fato.” (2006, p. 126).

Eagleton (2006) diz que, atualmente, apesar de se considerar que nenhuma leitura é inocente, são poucos os que enfrentam essa implicação até às suas últimas consequências. Para o autor, “inexiste uma reação puramente ‘literária’: todas as reações, sem exclusão das reações à *forma* literária, aos aspectos de uma obra que são por vezes ciosamente reservadas ao ‘estético’, estão profundamente arraigadas no indivíduo social e histórico que somos.” (EAGLETON, 2006, p. 135, grifos do autor).

Os estudos sobre a leitura não são finitos e os que foram até hoje desenvolvidos não se mostram absolutos; os panoramas que se fazem deles - brevemente apresentados aqui -, demonstram que os teóricos e os críticos literários continuam suas pesquisas acerca do lugar que ocupa o leitor na teoria literária, bem como sobre a prática da leitura. Quanto à esta, oportuno citar os estudos desenvolvidos por Roger Chartier (1996) em uma perspectiva histórica, mas também voltada às novas materialidades e aos novos suportes de leitura. Afirma Chartier:

Com efeito, todo autor, todo escrito impõe uma ordem, uma postura, uma atitude de leitura. Que seja explicitamente afirmada pelo escritor ou produzida mecanicamente pela maquinaria do texto, inscrita na letra da obra como também nos dispositivos de sua impressão, o protocolo da leitura define quais devem ser a interpretação correta e o uso adequado do texto, ao mesmo tempo que esboça seu leitor ideal. Deste último, autores e editores têm sempre uma clara representação: são as competências que supõem nele que guiam seu trabalho de escrita e de edição; são os pensamentos e as condutas que desejam nele que fundam seus esforços e efeitos de persuasão. (1996, p. 20)

Como se pode perceber, há uma grande diversidade de teorias que continuam a demandar pesquisas e estudos sobre a leitura. Na conclusão de seu livro, Jouve (2002) aponta que, apesar do desenvolvimento frutuoso das teorias, há problemas que persistem. Dentre eles, o subjetivismo – “quem nos assegura que tal pesquisador, ao pretender destacar o trabalho do leitor, não está propondo *in fine* sua visão pessoal?” (2002, p. 143); o historicismo – “se o estudo da recepção volta a identificar as representações dominantes de uma época, o objeto da análise é menos a leitura propriamente dita do que a história das mentalidades.” (2002, p. 143) e, um problema evidenciado pelo estruturalismo, “uma generalidade e uma abstração tais que não permitem mais entender as particularidades de um texto.” (2002, p. 143). Para o autor, todo estudo da leitura tem de ter o cuidado de não perder a especificidade da obra, o que acontece quando a teoria ou é muito vasta ou é muito restrita. A solução proposta por Jouve é a de que “levantar os fatos textuais pelos quais uma obra programa sua leitura não pode ser mais que um momento de análise.” (2002, p. 144), de modo que a explicação da maneira pela qual cada leitor assimila a parte intersubjetiva da leitura cabe às demais disciplinas das ciências humanas.

Não menos oportuno para o enriquecimento das reflexões diante das teorias da leitura e do lugar que ocupa o leitor na teoria literária, é perpassar pelo entendimento de um autor acerca dos seus leitores, porém não com vistas a dogmatizar as palavras do autor, tanto menos com o objetivo de evidenciar o autor, no âmbito dos elementos literários, diminuindo a figura do leitor. Ao contrário, busca-se, pelas palavras de um autor como José Saramago que, paralelamente à sua produção literária também desenvolveu ideias acerca da sua própria obra e da literatura em geral, possibilitar novas reflexões diante dos estudos já desenvolvidos. Nunca é demais recordar as palavras de Tzvetan Todorov para

quem a teoria e a crítica literária não são “mais do que anões sentados em ombros de gigantes” (2016 [2007], p. 31).

O autor e seus leitores

A cotejar a concepção de José Saramago sobre seus leitores diante do panorama apresentado, parece incontornável não partir da ideia de que, para Saramago, não se distingue o narrador da pessoa do autor. Segundo afirma

o narrador não existe, é uma invenção acadêmica graças à qual se escreveram milhares de páginas em teses doutorais [...]. O autor usa o narrador assim como usa as personagens, o põe ali para dizer o que se passa. Mas tudo está dentro da história, até o autor. A minha forma de narrar não coincide com os cânones. Eu sou aquele que escreve, e isso significa mais do que parece, que eu estou ali e sou o único que tem que inventar tudo [...]. [...]. E, se calhar, o leitor não lê o romance, mas lê o romancista. E no fundo é isso que interessa saber: quem é esse senhor que escreveu aquilo. (SARAMAGO, 2010, p. 224)

Dentre as marcas de seu estilo, talvez esta seja a que se coloque a iluminar os demais traços inconfundíveis da sua narrativa. Além disso, outro não era seu intento quando escrevia, tendo afirmado que sua aspiração era a de “apagar o narrador para deixar que o autor se apresente sozinho diante de uma entidade maior ou menor: os leitores. O autor se expressa por si mesmo e não através dessa espécie de tela que é o narrador. [...]” (SARAMAGO, 2010, p. 223).

A separação entre autor e narrador sustenta as teses apresentadas por Jouve (2002) acerca do leitor. Nos estudos da comunicação literária, o emissor é reconhecido sob duas instâncias: a que produz o texto em sua origem, ou seja, o autor, e a instância que assume a enunciação, o narrador. Segundo Jouve, “para ter uma ideia vaga do autor; é preciso fazer uma pesquisa, juntar documentos, ler prefácios: para saber tudo sobre o narrador, basta ler seu texto.” (2002, p. 36). Em Saramago, contudo, como bem observa Eduardo Cabulcci,

essa separação se torna quase impossível, pois seus narradores, apesar de estarem em terceira pessoa, não se privam de utilizar a primeira pessoa do plural para emitir opiniões, fazer ironias, discutir ideias. Saramago, portanto, valoriza um narrador “intruso”, que não participa dos

acontecimentos da fábula, mas está sempre presente no discurso. (1999, p. 99).

Ao partir da distinção entre narrador e autor, as teorias da leitura propuseram a diferença entre o leitor real e o leitor abstrato. Simetricamente à distinção estabelecida quanto ao emissor, o receptor, enquanto leitor real é aquele “cujos traços psicológicos, sociológicos e culturais podem variar infinitamente, e [enquanto] figura abstrata [é] postulada pelo narrador pelo simples fato de que todo texto dirige-se necessariamente a alguém.” (JOUVE, 2002, p. 36). Sem dúvida que a proposta de Saramago de não distinguir o narrador do autor suscita questionamentos para as abordagens sobre a leitura. Por outro lado, optar por não diferenciar narrador de autor muito se relaciona com a responsabilidade que assumia ao escrever, ou seja, como concebia seu ofício de escritor e, nesse sentido afirmava que

entre o narrador, que neste caso sou eu, e o narrado, não há nenhum espaço que possa ser ocupado por essa espécie de filtro condicionante ou por algo impessoal ou neutro que se limita a narrar sem implicações. Pode-se dizer que há uma implicação pessoal no que escrevo. (SARAMAGO, 2010, p. 223-224).

A proposta literária de Saramago, como já apontado, exige um leitor ativo. É o leitor quem tem de colocar seu ritmo no texto, completá-lo, como disse Pilar del Río e, fazendo isso, não deixa de assumir uma parcela de autoria daquilo que lê. Quanto a isso, observa Cleonice Berardinelli, “não pôr pontos nem travessões era nos deixar uma parte da responsabilidade da criação do seu texto. Fazer com que nós, leitores, não sejamos apenas passivos e receptores de uma mensagem.” (2011, p. 68). Afirmava Saramago que o papel do leitor deve ir “mais além de interpretar o sentido das palavras. O leitor deve pôr sua música, interpretar a partitura do texto de um modo muscular, de acordo com a sua respiração e o seu próprio ritmo.” (2010, p. 330).

Mas a postura ativa do leitor na literatura de Saramago não se restringe à demanda de impingir no texto o seu próprio ritmo. O que Saramago postulava com sua literatura era que o leitor fosse além das palavras. Se em sua obra o autor passou da estátua à pedra, para os seus leitores não intentou diferente:

O que não quero é que fique [o leitor] na superfície da página. Quando alguém está em uma leitura e levanta o olhar como se estivesse a aprender com muito mais intensidade o que acaba de ler, é o momento em que esse alguém está

totalmente envolvido, como se pensasse: 'Isto é meu, isto tem que ver comigo.' Tira-se da leitura o que se necessita. (SARAMAGO, 2010, p. 327)

Jean Marie Goulemot (1996) ao escrever sobre a leitura como produção de sentido, afirma que “ler é fazer-se ler e dar-se a ler. Em outros termos, dar um sentido, é falar sobre o que, talvez não se chegue a dizer de outro modo e mais claramente. Portanto, seria permitir uma emergência daquilo que está escondido.” (1996, p. 116). Parece que Saramago não só permitia como, de certa forma, exigia de seu leitor uma entrega não limitada a decifrar o texto, porque mesmo assim, como afirmava, “por mais claro que esteja, com todas as pistas dadas, todas as indicações, por mais que eu diga como se deve entender o que ali está, ainda assim é preciso decifrá-lo” (SARAMAGO, 2004, p. 75). E este decifrar a mais dependeria exclusivamente do leitor.

Dentre as teorias da leitura já desenvolvidas e apresentadas anteriormente, é possível encontrar na proposta de leitor modelo de Umberto Eco uma via para pensar o leitor na obra de José Saramago. No balanço tecido por Jouve (2002), o autor destacou que Eco [assim como Iser com o conceito de leitor implícito], interessou-se pelo “além do texto”, não se limitando apenas em descrever e identificar o narratário.

A teoria do leitor modelo é apresentada por Eco em seu livro *Lector in fabula* e pressupõe que assim “como aparece na sua superfície (ou manifestação) linguística, um texto representa uma cadeia de artifícios de expressão que devem ser atualizados pelo destinatário.” (1986, p. 36). Este, no caso dos textos narrativos, é o leitor requerido pelo texto “como condição indispensável não só da própria capacidade concreta de comunicação, mas também da própria potencialidade significativa.” (ECO, 1986, p. 37).

Conforme Eco (1986), o autor quando da escrita do texto “preverá um Leitor-Modelo capaz de cooperar para a atualização textual como ele, o autor, pensava, e de movimentar-se interpretativamente conforme ele se movimentou gerativamente.” (1986, p. 39). Mas a previsão de um leitor modelo por parte do autor do texto não quer dizer “‘esperar’ que exista, mas significa também mover o texto de modo a construí-lo. O texto não apenas repousa numa competência, mas contribui para produzi-la.” (ECO, 1986, p. 40). Assim, a construção do leitor modelo não deixa de ser uma estratégia textual. Para Eco, “o leitor-modelo constituiu um conjunto de *condições de êxito*, textualmente estabelecidas, que devem ser satisfeitas para que um texto seja plenamente atualizado no seu conteúdo potencial.” (1986, p. 45)⁶.

O leitor de um texto de José Saramago, assim como no leitor modelo de Eco, precisa cooperar para a atualização do texto, e o faz quando coloca nele seu ritmo, mas isso só é possível pela maneira como o texto foi gerado, ou seja, como

Saramago teceu a partitura de seu texto. Em razão disso, afirmou que a dificuldade do leitor diante de um texto seu seria suprida quando entendesse as “regras do jogo” que ele, autor, estava a propor. O leitor modelo de José Saramago precisa intervir ativamente no seu texto.

Quanto aos teóricos da recepção, Saramago não passou despercebido das suas teorias e apontou que a completude de uma obra depende da manifestação dos seus respectivos leitores. Explicou seu entendimento quanto ao assunto da seguinte forma:

Há pessoas que me escrevem cartas que são realmente extraordinárias e já o disse que a obra completa de um escritor só o está realmente se, além da publicação dos seus livros, forem editados também os volumes – os que forem necessários – com uma seleção das cartas dos leitores. Num tempo em que se fala tanto da teoria da recepção, aí temos a reação do leitor que fez o seu trabalho de recepção e de integração do livro que leu e que manifesta as suas opiniões. Mas nunca vi que os autores dessas teses pensassem que o primeiro passo para dar consistência às teorias da recepção seria começar por aqueles que receberam o livro, o leitor, que nem precisa de ler a crítica porque tem os seus próprios meios por experiência ou pela vontade de penetrar nesse texto e que, depois, se lhe apetecer, escreve uma carta ao autor dizendo aquilo que pensa. (SARAMAGO, 2009, p. 312).

Nas cartas, o leitor se dirige àquele que conheceu dentro do livro e esta seria, como disse Pilar del Río, uma das formas de ler, e que era compartilhada por Saramago, especialmente porque dizia que o livro “sobretudo leva uma pessoa dentro, que é o autor. E a grande história será reconhecer o leitor isso mesmo.” (SARAMAGO, 2010, p. 326). A busca de Saramago era por uma “relação afetiva, mais profunda, mais cúmplice, de muito maior comunicação entre o autor e o leitor.” (SARAMAGO, 2010, p. 327).

As cartas endereçadas a ele talvez sejam uma maneira de pensar naquilo que Eagleton (2006) referia quanto à necessidade de considerar a posição do leitor na história, ou seja, como sujeito situado social e historicamente. A carta, enquanto *escrita de si*, carrega a identidade do leitor e sua afirmação de sujeito ativo no mundo e na leitura que faz dele, o que, por consequência, influencia a leitura do livro que tem nas mãos. As cartas são, dessa forma, para Saramago, a própria manifestação de recepção da leitura de sua obra, ou dele mesmo, visto que, como lembra Aguilera (2010), Saramago costumava afirmar que “a obra é o romancista”.

A publicação de *Alabardas*, como romance inacabado, não poderia ser melhor exemplo do que falava Pilar sobre ter a sensação de que todos os livros de

Saramago estavam esperando por um ponto final a ser posto pelos leitores. Mas isso não pelo fato de que em *Alabardas* tenhamos apenas três capítulos de um romance e que, pelo menos até onde as anotações de Saramago em seu diário nos permitem concluir, não seria interrompido voluntariamente naquele momento da história. Não temos como saber qual era a intenção de Saramago no decorrer da construção de seu romance, embora saibamos a frase que [supostamente] colocaria um ponto final naquela que seria a última página do livro. Mas como lembra Borges, “a intenção do autor é uma pobre coisa humana falível, mas no livro tem de haver mais.” (2011, p. 15). E aos leitores fica destinada a busca deste “mais”.

Ter o fim de seu percurso literário culminado em um romance inacabado não poderia ter melhor traduzido o pensamento do autor em relação ao seu leitor, ou seja, como postulava o leitor em seus livros, mas também em relação ao seu ofício de escritor. Seja pela forma, seja pelo conteúdo, o romance inacabado de Saramago evidencia sua postura de exigir uma responsabilidade por parte daquele que lê e assim o fazia porque era dessa mesma forma que assumia seu trabalho de escritor. “Todos os cidadãos, escritores ou não, temos o dever não só de dizer mas também de agir.” (SARAMAGO, 2010, p. 352).

Considerações finais

Em linhas finais, escrever sobre o leitor não é tarefa fácil e o percurso apresentado comprova que as teorias desenvolvidas não são absolutas e que as pesquisas, nesse sentido, prosseguem. Outros rumos sob novas perspectivas são sempre relevantes para os estudos literários. É possível teorizar o leitor? questionou-se Jouve (2002), e buscou responder apresentando um balanço do que até então havia sido produzido.

Ricardo Piglia (2006), n’*O último leitor*, perguntou quem é aquele que lê, e não poderia ter sido mais lúcido ao dizer que tal pergunta é “a pergunta da literatura. Essa pergunta a constitui, não é externa a si mesma, é sua condição de existência. E a resposta a essa pergunta – para benefício de todos nós, leitores imperfeitos porém reais – é um texto: inquietante, singular e sempre diverso.” (2006, p. 25). Carlos Fuentes (2007), por sua vez, perguntou o que diz o romance, e afirmou que essa é uma pergunta permanente para a qual não haja, talvez, “outra resposta senão o frágil evento da leitura.” (2007, p. 33). Antes, porém, destacou que

O tempo da escrita é finito. Mas o tempo da leitura é infinito. E, assim, o significado de um livro não está atrás de nós: seu rosto nos olha do porvir. E cada um de nós como Pierre Menard, é o autor de *Dom Quixote* porque cada leitor cria o

romance, traduzindo o ato finito mas potencial da escrita no ato infinito, mas radicalmente atual da leitura. Mais que uma resposta, o romance é uma pergunta crítica acerca do mundo, mas também acerca dele mesmo. O romance é, ao mesmo tempo, arte do questionamento e questionamento da arte. (FUENTES, 2007, p. 32)

Talvez José Saramago também nos tenha deixado algumas perguntas – tanto para a literatura, quanto para os leitores; tanto para sociedade, quanto para os cidadãos –. Com o seu *Alabardas*, o livro que, como observa Pilar del Río (2014) o autor queria fechar o seu percurso, e assim o fez, as perguntas estarão sempre a se renovar, porque o inacabado assim permite, está sempre vivo [sempre a espera de seus leitores] como contou Picasso sobre uma de suas pinturas: “Não gosto nunca de concluir um quadro. É muito mais fácil terminá-lo do que deixá-lo inacabado. Quando um museu estava expondo um dos meus quadros, pedi que colocassem uma plaqueta ao lado, dizendo: ‘Não toque, pintura viva’.” (1985, p. 80).

Notas

¹ Registra José Saramago em seu diário, no dia 15 de agosto de 2009: “[...] O gancho para arrancar com a história já o tenho e dele falei muitas vezes: aquela bomba que não chegou a explodir na Guerra Civil de Espanha, como André Malraux conta em *L’Espoir*.” (2014 [2009], p. 59). Mas retifica a informação no dia 1º de setembro de 2009: “A memória enganou-me, o episódio não está recolhido em *L’Espoir*. Nem em *Por quem os sinos dobram* de Hemingway. Li-o em qualquer parte, mas não recordo onde. Tenho a sorte de Malraux fazer no seu livro uma referência (brevíssima) a operários de Milão fuzilados por terem sabotado obuses. Para o meu objetivo é quanto basta.” (2014, p. 59-60).

² A conferência de lançamento de *Caim*, aconteceu na Fundação Caixa Geral de Depósitos – Culturgest, em outubro de 2009, na cidade de Lisboa, Portugal. Está disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Nw5xLwWbZTw&t=3274s>

³ Afirmou Pilar del Río no editorial da Revista Blimunda em setembro de 2014: “A morte chegou inoportuna e cruel, afastando de tantas vidas a nossa melhor voz, por isso agora teremos que ser nós, os leitores, quem terminemos a obra que ficou inacabada, [...]” (RÍO, 2014).

⁴ Compagnon (2010) acrescenta, ainda, duas questões que, conforme afirma “não se situam exatamente no mesmo nível e que dizem respeito, precisamente, à *história* e à *crítica*: que hipóteses levantamos sobre a transformação, o movimento, a evolução literária, e sobre o valor, a originalidade, a pertinência literária? Ou ainda: como compreendemos a tradição literária, tanto no seu aspecto dinâmico (a história) quanto no seu aspecto estático (o valor)? Essas sete questões encabeçam cada capítulo do meu livro - a *literatura*, o *autor*, o *mundo*, o *leitor*, o *estilo*, a *história* e o *valor* – aos quais dei títulos inspirados no senso comum, pois é o eterno combate entre a teoria e o senso comum que dá à teoria seu sentido. Quem abre um livro tem essas noções em mente.” (2010, p. 25, grifos do autor).

⁵ Afirma Jouve: “essa tripartição, por mais interessante que seja, parece apresentar alguns problemas. Se a existência do ‘ledor’ é incontestável, o conceito contudo é pouco operatório para uma análise estritamente textual. Da mesma forma, o caráter passivo do ‘lido’ não é evidente: entre a atitude distanciada e o investimento fantasmático, parece existir um termo intermediário (para Picard, é na relação ‘ledor’/‘lido’ que é preciso procurá-lo). Enfim, se o ‘leitante’ se define pelo recuo crítico em relação ao texto, certamente seria preciso distinguir diferentes tipos de ‘distanciação’.” (2002, p. 51).

⁶ A crítica tecida por Jouve quanto à teoria do leitor modelo de Eco diz com o fato de que para Jouve (2002) a realidade objetiva do leitor não é evidente e, dessa forma, não sustenta a pertinência e a generalidade da análise de Eco. Além disso, Jouve aponta que “para descrever as reações do leitor modelo, Eco é obrigado a passar pelas reações de um leitor empírico que não é outro senão ele mesmo.” (2002, p. 48). E afirma que “é legítimo perguntar se, com outro teórico, o retrato do leitor modelo teria sido idêntico.” (JOUVE, 2002, p. 48).

Referências

- AGUILERA, Fernando Gómez (Org.). *As palavras de Saramago*: catálogo de reflexões pessoais, literárias e políticas. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- BERARDINELLI, Cleonice. “Saramago via as coisas com um olhar nítido”. Portal PUC-Rio digital. In: *Palavras para José Saramago*. Lisboa: Caminho/Fundação José Saramago, 2011.
- BORGES, Jorge Luis. *Borges oral & sete noites*. Trad. Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- CABULCCI, Eduardo. *Saramago: um roteiro para os romances*. Cotia: Ateliê Editorial, 1999.
- CÉU E SILVA, João. *Uma longa viagem com José Saramago*. Lisboa: Porto Editora, 2009.
- CHARTIER, Roger. *Práticas da leitura*. Trad. Cristiane Nascimento. São Paulo: Estação Liberdade, 1996.
- COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fontes Santiago. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. Trad. Waltensir Dutra. 6. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006. (Biblioteca universal).
- ECO, Umberto. O leitor modelo. In: *Lector in fabula: a cooperação interpretativa nos textos narrativos*. São Paulo: Perspectiva, 1986, p. 35- 49.
- FUENTES, Carlos. *Geografia do romance*. Trad. Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.
- GOULEMOT, Jean Marie. Da leitura como produção de sentidos. In: CHARTIER, Roger (Org.). *Práticas da leitura*. Trad. Cristiane Nascimento. São Paulo: Estação Liberdade, 1996, p. 107-116.
- JOUVE, Vicente. *A leitura*. Trad. Brigitte Hervot. São Paulo: Editora UNESP, 2002.
- JOUVE, Vicente. Entrevista com Vincent Jouve, autor de “A leitura”. In: *Leitura em Revista*. Rio de Janeiro: Cátedra UNESCO de Leitura PUC-Rio. n. 1, p. 202-222, out. 2010. Entrevista concedida a Leonardo Almeida; Rosana Bines; Brigitte Hervot; Benedito Antunes. Tradução de Brigitte Hervot. Disponível em: <<http://iiler.puc-rio.br/wp-content/uploads/2015/09/LER-1.pdf>>. Acesso em: 15 abr. 2017.
- PICASSO, Pablo. *O pensamento vivo*. São Paulo: Martin Claret, 1985.
- PIGLIA, Ricardo. *O último leitor*. Trad. Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- RÍO, Pilar del. “Nós somos o outro do outro”. In: *Blimunda*, número 28. Lisboa: Fundação José Saramago, setembro de 2014. Disponível em: <http://www.josesaramago.org/wp-content/uploads/2014/09/blimunda_28_setembro_2014_1.pdf>. Acesso em: 15 abr. 2017.
- SANTOS, José Rodrigues dos. *A última entrevista de José Saramago*. Rio de Janeiro: Usina de Letras/Vermelho Marinho, 2010.

SARAMAGO, José. *Alabardas, alabardas, espingardas, espingardas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

TODOROV, Tzevetan. *A literatura em perigo*. 6. ed. Trad. Caio Meira. Rio de Janeiro: DIFEL, 2016.

UNIVERSIDADE Aberta: documentário José Saramago. Canal da Fundação José Saramago. Lisboa: 2010. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=9WB8zZUHwyQ>>. Acesso em: 15 abr. 2017.

ANGÚSTIA, RESISTÊNCIA, SILÊNCIO E VIOLÊNCIA ÉTICA: CORPOS E GÊNEROS SEXUAIS NA FICÇÃO ROMANESCA DE SARAMAGO*

JACOB DOS SANTOS BIZIAK

Não direi:
Que o silêncio me sufoca e amordaça.
Calado estou, calado ficarei,
Pois que a língua que falo é de outra raça.

Palavras consumidas se acumulam,
Se represam, cisterna de águas mortas,
Ácidas mágoas em limos transformadas,
Vaza de fundo em que há raízes tortas.

Não direi:
Que nem sequer o esforço de as dizer merecem,
Palavras que não digam quanto sei
Neste retiro em que me não conhecem.

Nem só lodos se arrastam, nem só lamas,
Nem só animais bóiam, mortos, medos,

Túrgidos frutos em cachos se entrelaçam
No negro poço de onde sobem dedos.

Só direi,
Crispadamente recolhido e mudo,
Que quem se cala quando me calei
Não poderá morrer sem dizer tudo.
("Poema à boca fechada", José Saramago)

A epígrafe escolhida para este trabalho muito nos ajuda a descortinar o gesto de leitura que estamos propondo sobre parte da poética de José Saramago em sua ficção romanesca. No poema, desde o título, vai sendo proposta uma relação entre dizer e silêncio que desestabiliza os sentidos dados pelo senso comum, já que o eu lírico reconhece que só dirá "Crispadamente recolhido e mudo", uma vez que busca a "cisterna" de palavras conhecidas, "consumidas", e que se acumulam em "águas mortas". Com isso, o dito permanece, também, morto, de forma que o silêncio parece se revelar mais propício diante de uma língua que não diz mais o que se julgava ser capaz de ela significar. Assim, só resta a (im)possibilidade de um "Poema à boca fechada", em que dizer avizinha-se do não-dizer que produz efeitos sobre o corpo falante.

Sendo assim, o poema, de início, constrói uma problematização sobre o conteúdo que, no senso comum, é comumente atribuído à língua e ao silêncio. Pautados nisso, lançamos uma perspectiva sobre a obra de Saramago de modo a pensar condições de existência dos gêneros sexuais na língua e na atividade de enunciação nos romances do autor. Para tanto, nos afastamos de uma análise de conteúdo em direção, paulatinamente, a uma análise discursiva da diegese. Isso significa propor caminhos de interpretação sobre a ficção do autor lusitano de maneira a se considerar, em primazia, a materialidade histórica que dá espessura à língua, tornando-a opaca, refratando valores e atualizando discursos, efeitos de sentido entre interlocutores (PÊCHEUX, 2006).

Com isso, partimos da consideração do narrador enquanto enunciador. Ou seja, não nos interessa, neste trabalho, o emprego de uma categoria narrativa que, demiurgicamente, acredita e cria a evidência de que é dona de seu dizer. Ao contrário, constituindo-se enquanto enunciador, o narrador é capaz de dizer sob o efeito de unidade; enquanto, na verdade, é disperso, não simétrico em relação ao que acredita dominar para narrar. No caso da ficção romanesca de Saramago, essa percepção do funcionamento discursivo da narração é aproveitada, explicitamente, como elemento integrante da poética do autor.

Em "Afinal, o que é literatura?", de Mirian Hisae Yaegashi Zappone e Vera Helena Gomes Wielewicksi (2009), intenta-se um panorama histórico e crítico

sobre os deslocamentos do que se entende por literatura ao longo dos séculos. Ao contrário de se revelar algo perene, a ideia de literatura não só se mostra instável, mas, também, como capaz de gerar efeitos em função daquilo que os sujeitos de uma comunidade entendem pela mesma. Com isso, a problemática ideológica revela-se à medida que parece haver um sentido evidente sobre algo que é, na verdade, uma prática discursiva capaz de consolidar poderes na disputa de sentidos sobre o literário. Portanto, o entendimento sobre literatura acompanha movimentos entre formações discursivas que, muitas vezes, contribuem para reconhecer alguns procedimentos culturais e deslegitimar outros. Nem sempre o cânone se consolida “puramente” – até porque o “puro” é mais um efeito discursivo em uma formação ideológica – por questões de qualidade estética. Importante relembrar isso porque parcela expressiva da chamada literatura contemporânea vai textualizar tais polêmicas de maneiras muito diversas.

Anatol Rosenfeld (2009) atribui ao romance contemporâneo a característica da desrealização. Segundo o crítico, não se trata de uma qualidade *amimética*, mas de uma nova relação com a representação das realidades que é empreendida pela ficção. Esta não só – inspirada pelo trabalho inicial da pintura vanguardista – assume novas possibilidades de formas e expressões artísticas, como articula isso a uma discussão na qual os conceitos de realidade e literatura são entendidos como existentes dentro de práticas da língua e da linguagem. Ou seja, estas, atravessadas pela historicidade e pela ideologia, re/des/constroem os sentidos, as (im)possibilidades e as condições de a arte e a literatura existirem. Comumente, os narradores são interpelados de maneira a estabelecerem uma nova identidade enquanto enunciadores: aos poucos, eles representam a si mesmos não mais fontes nem donos do seu dizer (ao contrário, lançam dúvidas sobre seus enunciados), ao passo que revelam suas possíveis estratégias de como falar das realidades, inclusive a de existência da linguagem. Portanto, a desrealização do romance contemporâneo, como o de Saramago, não seria uma negação de qualquer realidade, mas o entendimento desta enquanto refração: não reflexo de algo externo à obra que seria pronto, imutável, perene. Com isso, uma nova relação com o silêncio da linguagem é estabelecida, acima de tudo, no aspecto selvagem deste (ORLANDI, 2007).

A partir das ideias acima sobre o conceito de literatura e sobre as práticas recorrentes no romance contemporâneo, refletimos sobre como a ficção romanesca de José Saramago pode ser pensada. A tematização da escrita literária nos romances do autor é comum, seja pelo conteúdo explícito – como ocorre em *História do cerco de Lisboa* (2003) – ou pelas intervenções do narrador, relativizando e problematizando verdades, valores e aparentes efeitos de realidade – como em *Ensaio sobre a cegueira* (1995). Assim, trazer a literatura enquanto prática de composição, de escrita, é algo há muito reconhecido pela crítica e pelos leitores do autor lusitano. Dessa forma, a ficção romanesca saramaguiana

estabelece uma relação com a literatura não só enquanto conteúdo, mas enquanto elemento discursivo importante. Dizemos porque, justamente por essa característica de trabalho com a enunciação questionadora do que ela mesma afirma poder dizer, esses narradores podem ser lidos enquanto enunciadores. Ou seja, eles falam a partir de uma posição na qual qualquer estabilidade é discutida e convertida repetidamente em dúvida, questionamento.

A formação discursiva e o sujeito, na perspectiva da Análise do Discurso de Pêcheux, podem ser compreendidas mutuamente (Pêcheux, 1998), já que o indivíduo é interpelado como sujeito dentro de formações discursivas. Estas, por sua vez, dominam o sujeito e regulam o que pode e deve ser dito em dadas condições de produção. Com isso, o sujeito pode assumir tomadas de posição, identificando-se consigo ou com os demais, acreditando, ainda, que, assim, está tomando consciência de si e de uma realidade, como se ambos fossem únicos. Este efeito de unidade, no entanto, revela-se como algo da ordem do imaginário, já que o sujeito permanece cindido em relação a si mesmo, nunca havendo identificação completa com a forma-sujeito da formação discursiva que atua sobre ele. Logo, este pode atuar na lógica do “bom” ou do “mau sujeito”, dado se identificar com alguns saberes da formação discursiva e se contra-identificar com outros como forma de resistência. Abre-se então, espaço para a contradição. Esta, por sua vez, não deve ser lida como algo ruim porque é justamente quem possibilita a poesia, o ato falho, as rachaduras que originam a circulação e o deslocamento dos sentidos.

Tendo isso em vista, justificamos a proposta de ler os narradores de Saramago como enunciadores: para tentar acompanhar possíveis movimentos e práticas discursivas de surgimento dos sentidos. Os narradores são interpelados como sujeitos porque só podem enunciar afetados por formações discursivas, nas quais as possibilidades do dizer são reguladas, inclusive, as de questionamento. Se há resistência, ela acontece de dentro e através das formações ideológicas e, portanto, discursivas que predominam e atuam sobre o sujeito que fala. Este, por um lado, acredita ser dono de seu dizer e que a realidade e as palavras só tenham um único sentido, evidente; por outro, quando há contra-identificação – e a total identificação fal(h)a – surge a dúvida, a revolta, o questionamento, a resistência contra o já-dado, o já-construído. Exatamente tal movimento entre identificação e não-identificação caracteriza o processo de textualização e atualização discursiva empreendida pelos enunciadores saramaguianos: uma histórica é narrada e, constantemente, ocorrem efeitos de distanciamento entre a instância que diz e o que é dito. Ou seja, o fato de o sentido sempre poder ser outro é, continuamente, velado e desvelado, em um jogo de claro e escuro (BIZIAK, 2016) na enunciação. Em *Ensaio sobre a cegueira*, por exemplo, temos:

Não havendo testemunhas, e se as houve não consta que tenham sido chamadas a estes autos para nos relatarem o

que se passou, **é compreensível que alguém pergunte como foi possível saber que estas coisas sucederam assim e não doutra maneira**, a resposta a dar é a de que **todos os relatos são como os da criação do universo, ninguém lá esteve, ninguém assistiu, mas toda a gente sabe o que aconteceu.** (SARAMAGO, 1995, p. 253)

Em *História do cerco de Lisboa*, por sua vez:

Juntando o que foi efetivamente escrito ao que por enquanto está apenas na imaginação, chegou Raimundo Silva a este lance crítico, e muito adiantado ele vai, se nos lembrarmos de que, além da mais que uma vez confessada falta de preparo para tudo quanto não seja a miúda tarefa de rever, **é homem de escrita lenta**, sempre cuidando das concordâncias, avaro na adjectivação, molesto na etimologia, pontual no ponto e outros sinais, **o que desde logo vem delatar que quanto aqui em seu nome se tem lido não passa, afinal de contas, de versão livre e adaptação de um texto que provavelmente poucas semelhanças terá com este e que, tanto quanto podemos prever, se manterá reservado até à última linha, fora do alcance dos amadores da história naïve.** [...] Estas prevenções novamente se recordam para que tenhamos presente a conveniência de não confundir o que parece com o que seguramente está sendo, mas ignoramos como, e também para que duvidemos, quando creiamos estar seguros duma realidade qualquer, se o que dela se mostra é preciso e justo, se não será apenas uma versão entre outras, ou, pior ainda, se é versão única e unicamente proclamada. (SARAMAGO, 2003, p.141, grifos nossos)

Atentando-nos aos trechos grifados nas citações anteriores, percebemos que podemos ler os narradores pela perspectiva de serem enunciadores a partir do instante em que propomos um gesto de leitura pelo viés discursivo. Isso significa levar em conta a espessura da linguagem, a qual se torna opaca graças à sua materialidade histórica. Dizer, narrar, enunciar, então, é algo só possível a partir de dadas condições que independem do sujeito. Na ficção de Saramago, tal constatação surge textualizada à medida que os enunciadores transitam entre identificações e contra-identificações que reconhecem realidades para, em seguida, lembrar seu enunciatário – também histórica e ideologicamente situado – de que o

dizer sempre pode ser outro, assim como a naturalização da realidade, não importa qual seja ela. Sendo assim, na prática discursiva dos enunciadores da ficção romanesca de Saramago, não interessa propor uma outra realidade “melhor”, mais “adequada”; mas, ao contrário, transitar, ininterruptamente, entre possibilidades diferentes que não devem ser vistas como “outras”, e, sim, como versões do que se vive e se aceita como vivível e dizível. Tal prática ganha significação para além do conteúdo, colocando-nos a questão do sentido e das suas movências, dos seus tropeços, possíveis e compreendidos em condições históricas e ideológicas.

É sabido, dentro da fortuna crítica de Saramago, a relação tensa com a produção e divulgação do saber, principalmente pelas mídias. Isso ocorre em *História do cerco de Lisboa*, por exemplo, por meio da inscrição de um “não”, por Raimundo Silva, revisor, em um livro de história prestes a ir à gráfica. Temos, também, em *Ensaio sobre a cegueira*, por meio da atividade de repetição do televisor presente dentro do manicômio, uma voz que se faz ecoar, interpelando os sujeitos do ambiente como doentes, cegos; de forma que, mesmo após os anúncios regulares, os efeitos do dizer continuam circulando nos corpos. Por esse caminho interpretativo, o processo de atualização discursiva e de interpelação dos enunciadores dos romances podem ser melhor compreendidos, já que não atuam de fora da história ou da ideologia, mesmo que seja para questionarem ambas. Não por acaso, estamos diante de “cercos” e “ensaios”: esse léxico, colocado em relação interdiscursiva com a prática dos enunciadores, reforçam a ideia de questionamento e de precariedade, já que estaríamos diante de uma arena de disputa entre discursos, cercados, e de algo sempre inacabado, porque é ensaio. Concomitantemente, é justamente a condição de “cerco” e “ensaio” que permite que alguma “história” surja e que se fale “sobre” algo. Em outros termos, não há como fugir da precariedade da linguagem e dos sujeitos – cujos sentidos e formas de expressões sempre podem ser outros – mas é ela que faz a poesia, estética e politicamente, surgir, dado que a arte e suas maneiras de produção, conceituação, apreensão e circulação não são menos ideológicas:

Evidentemente, a Leitaria A Graciosa, onde o revisor agora vai entrando, não se encontrava aqui no ano de mil cento e quarenta e sete em que estamos, sob este céu de junho, magnífico e cálido apesar da brisa fresca que vem do lado do mar, pela boca da barra. Uma leitaria é, desde sempre, bom lugar para saber as novidades, em geral as pessoas não trazem muita pressa, e sendo este um bairro popular, onde todos se conhecem e onde a familiaridade do quotidiano já reduziu ao mínimo as cerimônias prévias à comunicação, tirando, claro está, alguma fórmulas simples. [...] A cidade está que é um coro de lamentações, com toda essa gente que

vem entrando fugida, enxotada pelas tropas de Ibn Arrinque, o Galego, que Alá o fulmine e condene ao inferno profundo, e vêm em lastimoso estado os infelizes, escorrendo sangue de feridas, chorando e gritando, não poucos trazendo cotos em lugar de mãos, ou cruelmente desorelhados, ou sem nariz, é o aviso que manda adiante o rei português (SARAMAGO, 2003, p. 55)

A partir deste ponto, salvo alguns comentários que não puderam ser evitados, o relato do velho da venda preta deixará de ser seguido à letra, sendo substituído por uma reorganização do discurso oral, orientada na valorização da informação pelo uso de um correcto e adequado vocabulário. É motivo desta alteração, não prevista antes, a expressão sob controlo, nada vernácula, empregada pelo narrador, a qual por pouco o ia desqualificando como relator complementar, importante, sem dúvida, pois sem ele não teríamos maneira de saber o que se passou no mundo exterior, como relator complementar, dizíamos, destes extraordinários acontecimentos, quando se sabe que a descrição de quaisquer factos só tem a ganhar com o rigor e a propriedade dos termos usados. Voltando ao assunto... (SARAMAGO, 1995, p. 123)

Estamos, neste estudo, tomando as duas obras já nomeadas do autor português porque, dentro do projeto estético e político deste (Saramago, 2014), há uma passagem metaforizada¹ pela estátua e pela pedra. *História do cerco de Lisboa* corresponderia à fase estátua – de maior trabalho com a concepção de um projeto literário, um fazer, um funcionamento que também é análogo ao social – enquanto *Ensaio sobre a cegueira* corresponderia à fase pedra – de maior preocupação e reflexão sobre a espessura da linguagem, matéria-prima do escritor e de todo vivente. Com isso, de um momento a outro da produção romanesca do autor, percebemos que um projeto estético e político pode ser lido a partir do comportamento enunciativo. Este, por sua vez, só possível e em constante diálogo com as condições de produção que lhe sustentam. Estas, ao mesmo tempo em que parecem possuir elementos óbvios, evidentes, possuem muitos outros que permanecem silenciados, mas gerando efeitos sobre os sujeitos (ORLANDI, 2007). Por isso, o silêncio, dentro do que estamos defendendo sobre a prática discursiva da ficção romanesca de Saramago, adquire reconhecimento fundamental.

Eni Orlandi (2007), ao abordar “as formas do silêncio”, lembra-nos de que este pode se manifestar de mais de uma maneira. A linguagem tenta domesticar o

silêncio e sedentarizar sentidos por meio da gestão dos significados através da exigência de coesão, coerência, literalidade etc. No entanto, o silêncio – não representável – permanece atuando no dito. Com isso, ele não dura, é extremamente fugaz e só vislumbrado por entre o que está enunciado:

Por isso, distinguimos entre: a) o silêncio fundador, aquele que existe nas palavras, que significa o não-dito e que dá espaço de recuo significante, produzindo as condições para significar; e b) a política do silêncio, que se subdivide em: b1) silêncio constitutivo, o que nos indica que para dizer é preciso não-dizer (uma palavra apaga necessariamente as “outras” palavras); e b2) o silêncio local, que se refere à censura propriamente (àquilo que é proibido dizer em uma certa conjuntura). Isso tudo nos faz compreender que estar no sentido em silêncio são modos absolutamente diferentes entre si. E isso faz parte da nossa forma de significar, de nos relacionarmos com o mundo, com as coisas e com as pessoas (ORLANDI, 2007, p. 24)

Nos dois romances de Saramago, aqui propostos para diálogo, interessa-nos a segunda forma do silêncio, a política, porque ela é aproveitada enquanto estratégia enunciativa explicitamente empregada como modo de dizer na ficção. Em *História do cerco de Lisboa*, Raimundo Silva, revisando um livro, cujo conteúdo é a respeito da história portuguesa no momento do famoso cerco dos mouros a Lisboa, inscreve um “não” no texto que lhe é apresentado à leitura. Esse “não” surge cheio de silêncio por dois motivos, ao menos: primeiramente, porque revela que o sentido ali enunciado pode ser outro, de forma que as relações e os limites entre “original” e “reescrita” são invertidas, tensionadas. Ou seja, qual é o dizer primeiro? Difícil afirmar, difícil arriscar uma única saída, já que um parafraseia elementos considerados “históricos”, “evidentes” do que se acredita ser “passado”. Ao mesmo tempo, uma nova versão se constrói sem apagar a anterior, dado que é escrita sobre ela à maneira de um palimpsesto. Com isso, o intra e o interdiscurso se confundem: eis, então, o silêncio constitutivo apontado por Orlandi (2007).

Em segundo lugar, o silêncio local também produz efeitos, uma vez que a editora censura a atualização discursiva de Raimundo, sem que, no entanto, esta deixa de significar. Com isso, a mesma censura que produz Sara enquanto “revisora do trabalho do revisor” permite, também, que esta seja a possibilidade outra do “não”, a afirmação de que há outros “movimentos do sentido” (Orlandi, 2007). Por isso, há resistência: o silêncio é selvagem. Sendo assim, um dos caminhos que podemos compreender, pelo funcionamento da enunciação do romance, é indagar, juntamente com o enunciador, de que nos serve o sentido consagrado da história e

o que temos a ganhar colocando-o em novos contextos de significação, circulação e recepção.

Em *Ensaio sobre a cegueira*, por seu turno, a política do silêncio nos parece se revelar de maneira um pouco mais sutil na atividade enunciativa, até por se tratar de uma obra que explorará outra temática, que não a relação com a história. Temos, como já afirmado aqui, um enunciador cujo dizer que, assim como no outro romance, continua a manter o movimento entre aproximação e afastamento com a formação ideológica dominante: assujeitado a ela, mas, também, refazendo limites entre os ditos. As relações entre os personagens são revistas, constantemente, pela intervenção do enunciador junto às falas daqueles. Isso ocorre de tal maneira que, em diversos momentos, é muito difícil ou impossível fazer a separação (recurso também empregado no outro romance). Sendo assim, através deste procedimento enunciativo, os dizeres dos personagens são colocados em novos contextos de recepção. Vejamos, por exemplo, o trecho a seguir:

A mulher do médico disse consigo mesma, Comportam-se como se temessem dar-se a conhecer um ao outro. **Via-os crispados, tensos, de pescoço estendido como se farejassem algo, mas, curiosamente, as expressões eram semelhantes, um misto de ameaça e de medo**, porém o medo de um não era o mesmo que o medo do outro, como também não o eram as ameaças. Que haverá entres eles, pensou. Neste instante ouviu-se uma voz forte e seca, de alguém, pelo tom, habituado a dar ordens. (SARAMAGO, 1995, p. 49, grifo nosso)

Nele, a mulher do médico possui o que parece ser sua fala entrecortada com percepções que, não necessariamente, podem ser atribuídas com certeza a ela: como o dizer de que havia, nos personagens, “um misto de ameaça e de medo, porém o medo de um não era o mesmo que o medo do outro”. Assim, vão se sobrepondo enunciações sem que se defina um único enunciador para elas; já que, paradoxalmente, ao mesmo tempo que um se apaga (é silenciado para o outro surgir), ambos parecem só emergirem juntos, remetendo-se mutuamente, de forma a deixar de haver um “outro” inteiramente separado do “Um”. Por meio dessa atividade enunciativa, permanece o efeito de que a unidade do dizer, na verdade, é atravessada por outras formas de significar que não a da linguagem. Por isso, mesmo quando sob a censura do manicômio, as identidades – silenciosamente – se transformam para que continuem a tentar significar as realidades.

No espaço hostil das camaratas, os personagens vivenciam outras possibilidades de interpelação, sem deixar de se associar à forma-sujeito dominante². Isso quer dizer que todos eles sentem efeitos de outras possibilidades

de vivência, outrora silenciadas em seu cotidiano de classes sociais. Assim, novas formas de disputas se apresentam à existência: o estupro, a briga por espaço e comida, a traição extraconjugal, as excretas que se acumulam pelos cantos do ambiente. Compreende-se, então, que a interpelação de indivíduos em sujeitos não é algo estático, permanente, e mais que isso: uma identificação pode silenciar outras, o que não faz com que deixem de surtir efeito. Ao mesmo tempo em que uma sensação de “realidade” é criada, a de “impossibilidade” também é, demarcando e circunscrevendo aquela. A qualquer instante, as posições entre ambas podem ser invertidas ou confundidas, já que os limites entre as formações discursivas são passíveis de mudanças a todo momento, e é nas franjas destas que o silêncio atua. Enfim, não há relação de causalidade ou de naturalidade entre palavras e coisas que seja perfeita. Aliás, por isso, o enunciador romanescos de Saramago fala como entendemos que o faz, pela saturação:

O processo ideológico não se liga à falta mas ao excesso. A ideologia representa a saturação, o efeito de completude que, por sua vez, produz o efeito de “evidência”, sustentando-se sobre o já-dito, os sentidos institucionalizados, admitidos por todos como “natural”. (...) Pela ideologia há transposição de certas formas materiais em outras, isto é, há simulação (e não ocultação) em que são construídas transparências para ser interpretadas por determinação históricas que aparecem, no entanto, como evidências empíricas. Dessa forma, podemos afirmar que a ideologia não é ocultamento mas interpretação de sentido em certa direção, direção esta determinada pela história. (ORLANDI, 2007, p. 96-97)

Com isso, os enunciadores “de Saramago” trazem para o exercício discursivo dos romances as relações entre não dizer e não saber, já que os sujeitos podem (não) dizer por relação com o (não) saber. Isso significa que nem sempre se deixa de enunciar algo por desconhecimento ou esquecimento³, mas também por interdição. Diante disso, o ignorado e o interdito são postos em nova relação de saber com o reconhecido e o permitido.

Daí, pensamos a relação desta atividade enunciativa com a “violência ética” proposta por Judith Butler (2015), que consiste na análise do problema da autonarratividade e autotransparência. Segundo a autora (e já a lemos associando com elementos da teoria pêcheuxiana), quando uma formação ideológica, por meio de sua forma-sujeito, exige a interpelação em busca de um sujeito racional e transparente, evidente diante do outro, ocorre um distanciamento do que seria o funcionamento dos viventes (sendo que este é homólogo ao próprio

funcionamento discursivo). Inscrito na formação discursiva, o sujeito se vê constrangido a realizar um relato de si sob efeito do pré-construído, do já-determinado histórica e ideologicamente. Sob o olhar de Butler, no entanto, mesmo determinado, o sujeito não pode retirar a sua responsabilidade sobre o que acredita dizer de si, a qual ocorre em condições sociais específicas. De forma que discutir ética é discutir teoria social, e acrescentamos a isso a discussão sobre a materialidade da linguagem. Portanto, ser ético é discutir as normas que regulam os sujeitos e seus posicionamentos discursivos, que, contraditoriamente, são e não são deles. Portanto, falar de si de maneira ética, entendendo isso como algo feito por meio de um sujeito transparente e racional, é algo impossível. Sendo assim, o agir ético – que também ocorre pela atualização discursiva – nem sempre vai ter conotação positiva. Isso fica claro em diversos momentos da obra de Saramago. Enunciadores e personagens debatem-se com o já-dado, de forma que, sem um enquadramento prévio, por mínimo que seja, não há reconhecimento algum. Tal questão fica clara na construção discursiva de corpos e gêneros sexuais na ficção do autor lusitano.

Pela maneira como os corpos dos personagens vão sendo construídos pela enunciação, o funcionamento da memória sobre os sujeitos e seus reconhecimentos ocorre de maneira a rever o já-dito, com o cuidado de não impor, simplesmente, outra versão; mas, sim, deixando todas as possibilidades dos viventes em situação polifônica, já que mesmo a voz dos enunciadores nunca se impõe sobre as das personagens. Com isso, os corpos adquirem uma situação errante, no duplo sentido do termo, no ato falho que nos permite vislumbrar a espessura da linguagem: enquanto sujeitos que se distanciam do acerto esperado socialmente, colocando-se em um movimento incessante e que propõe novas formas de acertos e de vivência possíveis.

No caso de *Ensaio sobre a cegueira*, o apagamento do nome próprio, espécie de identificação por paráfrases (“mulher do médico”, “homem da venda preta”, “mulher dos óculos escuros”) é marcado, também, por certa dose de anonimato. É essa relação entre conhecido, desconhecido e reconhecido que proporciona um maior deslizamento dos sentidos, de maneira que novas identidades são criadas à revelia de um nome que “amarre” o sujeito, sendo que formas distintas de ser “mulher do médico”, por exemplo, são representadas pela enunciação romanesca. Na verdade, maneiras distintas de ser “mulher” são construídas pelos efeitos da linguagem: entre o típico reconhecimento enquanto outra do “homem” e como condutora ou transformadora de masculinidades, sem que uma vivência apague a outra, ressignificando divisões entre os corpos e seus gêneros. Isso ocorre, por exemplo, na cena do estupro coletivo, em que, previamente a ele, ocorre uma discussão sobre o que significa, naquelas condições de produção, atualizar discursos sobre a violação dos corpos, uma vez que, sem esta, o que restaria é a fome, outra forma de ausência de reconhecimento. Nessa situação, o que seria a

ética do feminino, entre ser “mulher do médico” e ser “mulher dos óculos escuros”? Aliás, não à toa, quando aquela vê, presencia, a relação sexual do marido com esta, propõe que nada seja dito, mas que se fique em silêncio. Este surge não somente como ausência de palavras, mas como chance de outros sentidos surtirem efeitos, de outra memória sobre o adultério cometido se escrever: nesse instante, a mulher do médico revela à dos óculos escuros que conseguia enxergar. Ver, portanto, é atividade dos viventes muito próxima à política do silêncio descrita por Orlandi (2007), já que a visão também é recortada de maneira a se censurar o que se vê e, também, de que o visto sempre pode ser uma ilusão do olhar. Portanto, a relação contraditória entre o claro e o escuro, o que se vê e o que é velado, é análoga à entre a palavra e o silêncio (já que este não se limita ao não-dito, apresentando-se como outras possibilidades de a significação acontecer).

Os deslocamentos entre as relações de feminino e de masculino e dos sentidos sobre os corpos também está presente em *História do cerco de Lisboa*. Nesse caso, temos tal processo na representação de Raimundo e Sara: estética e politicamente, a relação entre ambos nasce de um ato de escrita que, por sua vez, é uma atualização discursiva; ou seja, a formulação de um posicionamento. Pelo “não” de Raimundo, outras afirmações vão se apresentando, mostrando que “dizer não é dizer sim” e é se responsabilizar a partir do já-dito: é através da história já conhecida, já contada, do cerco que outra surge como possível. A partir desse estopim, masculinidades e feminilidades, diante do efeito de pré-construído (e já esperado pelo reconhecimento imposto pela ética dominante, a formação discursiva dominante), podem se deslocar: Sara, pela atuação como chefe de Raimundo, assumindo voz de poder, estabelecendo censura ao trabalho de dizer “não” do revisor, abre rachaduras na atualização discursiva ordinariamente praticada por este, de maneira que possa criar novas afirmações de vivência, como a escrita do próprio romance dele, seu próprio cerco. Vejamos exemplo disso em um belo diálogo dos dois personagens:

Raimundo, Diga, Logo que eu possa sair, irei visita-lo, mas, Estou à sua espera, Essas palavras são boas, Não percebo, Quando eu já aí estiver, deverá continuar a minha espera, como eu continuarei à sua, por enquanto não sabemos quando chegaremos, Esperarei, Até breve, Raimundo, Não se demore, **Que vai fazer quando desligarmos, Acampar em frente da Porta de Ferro e rezar à Virgem Santíssima para que os mouros não tenham a ideia de nos atacarem pela calada da noite**, Está com medo, Tremo de pavor, Tanto, **Antes de vir para esta guerra, eu era apenas um revisor** sem outros maiores cuidados que traçar correctamente um deleatur para explica-lo ao autor, **Parece**

que há interferências na linha, O que se ouve são os gritos dos mouros, ameaçando lá das ameias, Tenha cuidado consigo, Não vim de tão longe para morrer diante dos muros de Lisboa (SARAMAGO, 2003, p. 223, grifos nossos).

Além disso, na “outra” história do cerco, a escrita por Raimundo, estabelece-se um duplo, um “outro” casal: Mogueime e Ouroana surge enquanto efeito metafórico (PÊCHEUX, 1997) em relação ao primeiro. Com isso, na “outra” história, vemos a presença da “mesma”: ou seja, novas formas de reconhecimento só podem surgir a partir do já-dado. A partir da história negada, surge a afirmada pelos novos casais em pontos diferentes do tempo, mas reafirmando a espessura da linguagem. Ou seja, mais que um duplo de Sara e Raimundo, Ouroana e Mogueime permitem-nos compreender o efeito de “cerco” que é próprio dos discursos, materialidades da ideologia: falamos não como donos do dizer, mas talvez, no máximo, como locatários dele, mesmo que nem sempre lembremos disso a ponto de pagar o aluguel devido. Portanto, sempre há uma relação de dívida com o já-dito, mesmo que para o negar. Nesse movimento do sentido, o “novo” surge enquanto aparência, uma vez que é presença concomitante do “velho”: não há “Um” sem outro, mas, sim, mais propriamente, uma perpétua hiância, alternância entre uma brecha e outra da linguagem, em que novas formas de significar o gênero se inscrevem nas já consagradas pela formação discursiva. Esta, ao mesmo tempo que se confirma pela reprodução, é que permite a produção, tal qual na relação dos casais cercados de linguagem.

A partir de Pêcheux (2006), entendemos o acontecimento discursivo como um encontro de temporalidades que torna a enunciação possível. Pela leitura dos romances de Saramago, fortalecemos isso, já que o dizer do enunciador, interpelado em sujeito histórico e ideológico, é possível pela memória discursiva (“passado”) em relação assimétrica com o “presente” do enunciar (já que não se recupera o que se quer nem nas expressões que se escolhe, mas nas possíveis segundo a formação discursiva dominante). Por sua vez, o “presente” se projeta, também assimetricamente, a um “futuro” da recepção, em que estaria um outro que, na verdade, se confunde com o “mesmo” que acredita dominar o dizer. Nesse procedimento discursivo, limites entre formações discursivas são redesenhados, bem como novas chances são dadas para as significações, ainda que pela via do silêncio.

Diante de tudo isso, passamos, agora, a pensar essa atividade enunciativa em relação com as propostas de Lacan sobre a angústia⁴ em seu *Seminário 10* (2005). Ao enunciar que esta é um afeto, o psicanalista afirma-a como algo não da ordem da emoção, mas de estreita proximidade com o que seria um sujeito. O Outro é o lugar do significante; ou seja, este não é criado pelo sujeito, mas é o já-

dado que afeta a prática languageira do falante. Assim, a sensação de se ter uma imagem que identifica o sujeito é um efeito de completude que, na verdade, escapa a quem enuncia, mas que, paradoxalmente, é que permite o dizer. Com isso, todo sujeito possui relação ambígua com sua própria fala, já que esta se desloca entre o conhecido, o evidente, o “Um”, e o desconhecido, o esquecido, o “Outro”.

Portanto, o sujeito se constitui em um lugar que é do Outro através do significante. É entre o desejo e a identificação que a angústia comparece por meio do resto (objeto a) não incorporado ao eu, já que não há identificação completo ao desejo do Outro, que se supõe ser, também, o desejo do sujeito que fal(h)a. Isso é algo que se dá na linguagem, já que ela sempre permite, pelos seus “mal entendidos” e rachaduras, que o desejo – indomável, informe e não representável como o silêncio, ambos sentidos somente por seus efeitos – compareça para, em seguida, desaparecer e só permanecer o óbvio, o aparente. No lugar desse resto, surgem objetos de desejo que sempre são evanescentes, já que a falta não pode faltar (caso contrário, a angústia surge). Nesse sentido, efeitos de estranhamento consigo mesmo marcam a experiência dos viventes, já que a identificação com o outro nunca é perfeita, completa, até para que o sentido seja possível. A descontinuidade é necessária; caso contrário, não há sentido no sentido: em outras palavras, não há movimento na significação, já que ela nem seria percebida em suas contradições.

O resto que surge entre o sujeito e o que lhe é demandado pelo Outro⁵ é a experiência fundamental (no sentido de tornar possível, de dar base, fundamento) do desamparo. Este é índice de que o sujeito é ausente em si mesmo: mas não devemos fazer uma leitura pessimista disso, já que é o fator que possibilita o dizer. Falamos na expectativa de um preenchimento, de uma coincidência entre dizer e saber que, na verdade, nunca ocorre. Como já defendemos em outro trabalho (BIZIAK, 2016), tal posicionamento sobre a linguagem e, logo, o sujeito será apropriado explicitamente pela enunciação do romance contemporâneo que, em sua desrealização, se estrutura como angústia, como se ele mimetizasse o funcionamento que é da ordem do discurso⁶ (entendendo este na concepção de Pêcheux).

Temos que ressaltar as devidas bases epistemológicas entre a psicanálise lacaniana e a análise do discurso pêcheuxtiana, já que esta traz uma dimensão histórica e ideológica em que aquela não se deterá. Mesmo assim, ambas operam com proposições de sujeito muito próximas, já que ele é cindido, ausente em si, errante (no duplo sentido, novamente) entre si mesmo e o outro. Portanto, a angústia parece-nos uma condição da significação, já que esta não pode se deter em uma única possibilidade, a não ser como efeito de evidência. Ainda assim, não há evidência que resista ao estranhamento, já que ele é próprio da língua e permite que ela esteja viva, se modificando, deslocando sentidos e locais de enunciação. Logo, o sujeito nunca diz completamente de uma única perspectiva, tendendo,

muito mais, à contradição, que, cedo ou tarde, surge na atualização discursiva.

Com isso, acreditamos ser possível reforçar o ponto de vista de que o romance contemporâneo tenta trabalhar sua enunciação de maneira a deslocar a língua a um encontro, desejo de “Um”, que nunca vai ocorrer. Dentro de um projeto estético e político como o de Saramago, as identificações e interpelações são questionadas, mas assumindo-se que outras formas-sujeitos não são possíveis, o que significa a impossibilidade de se enunciar de fora da ideologia, ainda que para a criticar. É esse movimento de hiância, pendular, entre o sabido e o ignorado, o permitido e o proibido, uma forma de significar e outra, que será assumido pelo enunciadores construídos na ficção romanesca de Saramago. Assim, se bem observada, ela se revela uma grande mimesis, uma grande representação, do funcionamento da linguagem (e, por extensão, do sujeito, do romance, da arte), trazendo a literatura para dentro de si mesmo, tornando-se matéria-prima de si. Resgata-se o já-dito, o já-realizado, em novas enunciações, para se abrir em direção ao futuro. Assim o discurso acontece, angustiadamente, de maneira que o romance se constrói estranhando a si mesmo, revelando suas precariedades, uma vez que existe a partir da relação com outros gêneros e outros dizeres, agora, em novas condições de produção.

Portanto, quando alguns críticos afirmam que o romance é um gênero discursivo típico da modernidade, isso não nos parece coincidência com o aparecimento paulatino da psicanálise e da análise do discurso, já que todos vão operar deslocamentos na forma de o sujeito representar e ser representado. Continuamente, vemos, na produção contemporânea como um todo, a consolidação de narradores interpelados em sujeitos que reconhecem, ao menos em parte e em que lhes é possível (já que a ideologia não deixa de agir), a temporariedade do sentido, já que nada permanece, a não ser o vazio. Logo, este não é sinônimo de ausência, mas de que há algo agindo, sempre, sobre o sujeito e o sentido.

No caso de Saramago, então, na representação dos corpos e dos gêneros sexuais, vemos uma tentativa de proporcionar novos contatos com a alteridade, a partir do reconhecimento por parte do enunciator disso, tanto que se mistura às vozes dos personagens. Estes, por seu turno, vão reformulando os efeitos da violência ética que sofrem, uma vez que obrigados, assujeitados, a se identificar dentro de certas expectativas da formação discursiva, ainda que para tentar negar estas depois. O enunciator aproxima-se de suas personagens porque é feito delas: dizer o outro é dizer o um (“dizer não é dizer sim”), de forma a permanecer um resto incontornável do sentido – o real da história, da linguagem e, por que não, do sujeito – que permite que sempre haja alteridade. Dessa forma, masculinos e femininos deslocam-se sem fim na ficção romanesca de Saramago (por isso, inclusive, os finais em aberto, rejeitando-se a definição, o falso fim), já que parar é criar uma nova imposição, uma nova violência ética. Talvez, aí, tomando esta

literatura como base de reflexão, esteja o que Butler (1998) chama de fundamentos contingentes do feminismo. Os gêneros sexuais, então, revelam-se necessários em suas contingências, em suas ausências de unicidade, para que não criem novas violências éticas. Ao mesmo tempo, contraditoriamente, isso é algo difícil de ser incorporado pelos movimentos ativistas de gênero, já que como se defendem direitos sem o estabelecimento de sujeitos a serem defendidos? Afinal, qual mulher deve ser defendida? Qual homem? Qual feminino? Qual masculino?

Portanto, a ficção ainda tenha muito a nos ensinar e a nos provocar, já que talvez os finais sejam sempre abertos. As definições, nesse sentido, só podem ser algo por vir, por acontecer em um futuro sempre relançado por cada enunciação que, por sua vez, cria novos presentes e novas relações com a memória. Assim, cada feminino que relata a si mesmo (bem como cada masculino que o faz) se desrealiza, já que, contraditoriamente, revela que é feito de algo que lhe escapa, que já foi dado e dito em outro tempo, outro espaço, outras condições de produção. Por isso, com a ajuda da ficção romanesca de Saramago, talvez a maior lição que reste seja a do vazio, não enquanto nihilismo (como é interpretado por diversas “facções” de pensamento), mas enquanto sempre-novo-vir-a-ser. Logo, enunciar é buscar futuro, já que é lá que está o sentido, que, por sua vez, angustiadamente, só pode (não) ser abraçado por outra enunciação em uma cadeia de enunciados incessante. Talvez, masculinidades e feminilidades enquanto silêncio sejam muito mais interessantes.

Notas

* Trabalho apresentado no simpósio “Performances do político e do estético: gêneros sexuais, análise do discurso e literatura”, coordenado por Aline Azevedo Bocchi (USP/FAPESP), Dantielli Assumpção Garcia (UNIOESTE) e Jacob dos Santos Biziak (IFPR/USP) durante o III Congresso Nacional e II Internacional de Literatura e Gênero, realizado de 10 a 12 de maio de 2017, na UNESP, campus de São José do Rio Preto. Artigo desenvolvido dentro do âmbito de pesquisa de pós-doutorado pela USP de Ribeirão Preto (sob supervisão da Professora Livre Docente Lucília Abrahão e Souza); pesquisador membro do E-L@DIS: Laboratório Discursivo (FFCLRP/USP), em que coordena o grupo de estudos “Gêneros sexuais e discurso”; coordenador e pesquisador do G.E.Di (Grupo de Estudos do Discurso, do IFPR, campus Palmas).

¹ Não nos esqueçamos do que Pêcheux chamou de efeito metafórico (1998), que permite o deslocamento do sentido para além da ideia de literal ou não-literal. Os sentidos de uma palavra podem ser transferidos por meio de seus diversos usos em construções parafrásticas diferentes. Pelo efeito metafórico, os sujeitos são conduzidos, na busca de sentidos, para dentro e para fora da língua (entre intra e interdiscurso). Com isso, a memória discursiva é revisitada continuamente, movendo significações. Quando Saramago, ao tentar compreender o conjunto da obra publicada sob sua autoria, afirma haver duas fases, uma “estátua” e outra “pedra”, remete-nos a uma relação interdiscursiva do diálogo da literatura com outras formas de atividade dos viventes, como a escultura, a construção. Com isso, recupera o sentido da arte como um trabalho que envolveria relação não só com o que se faz, mas também com o material utilizado, como se o caminho

reconhecido por ele, sujeito-autor, fosse do conhecimento da técnica, primeiramente, em direção ao da matéria-prima utilizada, a linguagem. Assim, pela relação entre intra e interdiscurso, Saramago, enquanto enunciador que analisa sua obra, recupera um ponto de vista histórico e ideológico sobre fazer literatura como um trabalho, uma ação, que não cria produtos, mas transforma matérias-primas em outra realidade. Ao mesmo tempo em que assume uma aproximação com todas as formas de trabalho enquanto ação e transformação no real da história e da língua, reafirma o específico da literatura, da arte: a matéria-prima e o objeto transformado, se não forem bem analisados, podem parecer os mesmos entre o início e o fim do processo. No entanto, a linguagem recuperada pelo enunciador, pelo efeito metafórico, tem suas possibilidades de sentidos e seus efeitos deslocados. Sendo assim, talvez, nem sempre seja tão evidente que a matéria-prima de toda estátua sejam as mesmas e, contraditoriamente, diferentes pedras, já que estas nem sempre suportam os mesmos golpes sem se esfacelar e, esfaceladas, ao mesmo tempo, não deixam de ser pedras, porém em outras dimensões e em outros usos. Essa concepção de ficção enquanto produção e não reprodução de realidade(s) somente é, como sabemos, de especificidade histórica e ideológica.

² Pêcheux, em *Semântica e discurso* (1998), retoma o conceito de forma-sujeito de Althusser, como fica claro pela nota de rodapé que introduz, citando este (p. 150): “Todo indivíduo humano, isto é, social, só pode ser agente de uma prática se se revestir de uma *forma de sujeito*. A ‘forma-sujeito’, de fato, é a forma de existência histórica de qualquer indivíduo, agente das práticas sociais”.

³ Não nos esqueçamos, também, dos esquecimentos fundamentais à enunciação, segundo Pêcheux (1998): o sujeito ignora que não é dono do seu dizer e que há outras possibilidades de este acontecer.

⁴ As propostas de Lacan sobre a angústia também devem ser compreendidas como acontecimento discursivo, uma vez que sua enunciação se tornou possível graças à relação interdiscursiva com a obra de Freud (2006), abrindo, portanto, novas formas e caminhos de posições sobre o “afeto que não engana”.

⁵ Fundamental lembrarmos que, no conjunto da obra de Lacan, aparecem mais de um entendimento sobre o que viria a ser “outro”. Aqui, ressaltamos dois que nos são importantes: o Outro enquanto lugar do inconsciente (os sujeitos não possuem contato “direto” com sua experiência, mas só por um recorte operado pela linguagem, um processo que lhes escapa; o que gera, como consequência, efeitos de completude, de presença do sujeito a si mesmo) e como o outro do laço social, que se refere às relações de vínculo construídas nas práticas socialmente determinadas.

⁶ Lacan, ao longo de sua obra, estabelece um entendimento sobre a linguagem não como “qualquer uma”, nem mesmo como língua ou idioma. Para o psicanalista, ela inclui tudo aquilo que não se faz representar, sob o conceito de *lalangue*. O que propomos, neste artigo, é uma aproximação com a perspectiva de Pêcheux de modo a ler o funcionamento discursivo da enunciação na perspectiva que o autor de *Semântico e discurso* dá a discurso: como efeito de sentido entre interlocutores, cuja materialidade é histórica e ideológica. Portanto, discurso, em Lacan, assume outra direção (da ordem do irrepresentável, o que não significa deixar de surtir efeitos) – ainda que acreditamos que não seja incompatível com a de Pêcheux – já que não se detém sobre a materialidade da linguagem na perspectiva pêcheuxtiana. Assim, mesmo que em perspectivas diferentes, as duas visadas epistemológicas funcionam a partir de concepções de sujeito muito próximas: não mais

senhor de sua casa, mas ausente em si mesmo, uma vez que sofre efeitos do pré-construído (Pêcheux) e do significante que é já-dado, anterior ao sujeito (Lacan).

Referências

- BIZIAK, J. S. *Entre o claro e o escuro: uma poética da angústia em Saramago*. São Carlos: Pedro & João Editores, 2016.
- BUTLER, Judith. *Problemas de Gênero: Feminismo e subversão da identidade*. Tradução Renato Aguiar. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.
- BUTLER, Judith. *Relatar a si mesmo: crítica da violência ética*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- BUTLER, Judith. "Fundamentos contingentes: o feminismo e a questão do pósmodernismo". *Cadernos Pagu*, n. 11, 1998.
- FREUD, Sigmund. *Um estudo autobiográfico, Inibições, sintomas e ansiedade, Análise leiga e outros trabalhos (1925-1926)*. Rio de Janeiro: Imago, 2006.
- LACAN, Jacques. *Seminário 10 – A angústia*. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.
- ORLANDI, Eni. *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.
- PÊCHEUX, M. *Semântica e discurso. Uma crítica à afirmação do óbvio*. Trad. Eni Pulcinelli Orlandi et al. Campinas: Editora da Unicamp, 1998.
- PÊCHEUX, Michel. "Ler o arquivo hoje". In: Orlandi, Eni. (Org.) *Gestos de leitura*. Campinas, SP: Ed da UNICAMP, 1997.
- PÊCHEUX, Michel. *O discurso: estrutura ou acontecimento*. 4 ed. Campinas, São Paulo: Pontes Editores, 2006.
- PÊCHEUX, Michel. "O papel da memória". In: ACHARD, P. et al. *O papel da memória*. Trad. José Horta Nunes. 3 ed. Campinas: Pontes, 2010.
- ROSENFELD, Anatol. *Texto/contexto I*. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- SARAMAGO, José. *Ensaio sobre a cegueira*. São Paulo: Companhia das letras, 1995.
- SARAMAGO, José. *História do cerco de Lisboa*. São Paulo: Companhia das letras, 2003.
- SARAMAGO, José. *Da estátua à pedra e discurso de Estocolmo*. Pará: Edufpa, 2014.
- ZAPPONE, M. H. Y.; WIELEWICKI, V. H. G. "Afiml, o que é literatura?". In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (Org). *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. 3 ed. Maringá: Eduem, 2009.

UMA VIAGEM RUMO AO SUL: A *JANGADA DE PEDRA* E O PENSAMENTO PÓS-ABISSAL*

CHARLES VITOR BERNDT

Portugal, uma semiperiferia da Europa

Para Lourenço (1999), poucas culturas do planeta teriam se debruçado tanto sobre si mesmas quanto a cultura portuguesa. Assim, de Camões até os dias de hoje, o que a literatura portuguesa mais tem feito, é refletir e representar algo que está impregnado no imaginário cultural lusitano: a eterna busca por si mesmo, a busca por tentar definir uma identidade propriamente lusitana.

Sonhado e imaginado, desde a sua fundação, como reino cristão e, depois, como império ultramarino a expandir e impor sua fé e sua cultura para outras partes do mundo, a verdade é que, para além de algumas décadas entre os séculos XV e XVI, Portugal sempre foi um país periférico, sem grande protagonismo no cenário mundial, desprezado pelos países centrais da Europa do Norte.

Dessa forma, Lourenço (1999) atribuirá, em parte, à cultura cristã a responsabilidade pelo isolamento de Portugal no cenário europeu. A identidade de reino cristão, destinado a expulsar os árabes da península ibérica, durante a Reconquista, e, mais tarde, de levar a sua fé à África, à América e à Ásia, durante os descobrimentos, manteve, segundo o autor, tanto Portugal quanto Espanha afastados das transformações culturais e econômicas que ocorreram nos outros países europeus a partir do século XVII e XVIII, sobretudo. Sendo assim, aos poucos, Portugal passou a ser visto pelos países centrais da Europa como um lugar primitivo, semifeudal, afastado, onde o Iluminismo pouco ganhou espaço e a industrialização demoraria muito a chegar (LOURENÇO, 1999).

Também refletindo sobre a cultura e a identidade portuguesa, Santos (1999), por sua vez, defenderá que Portugal sempre foi o que chama de *semiperiferia* da Europa: "(...) Portugal foi durante todo o ciclo colonial um país semiperiférico, actuando como correia de transmissão entre as colónias e os grandes centros de acumulação, sobretudo a Inglaterra a partir do século XVIII" (SANTOS, 1999, 130). Em suma, pode-se dizer que se perante as suas colónias Portugal tentava ocupar uma posição de metrópole hegemônica, com relação aos países centrais da Europa assumia um lugar de subalternidade. De fato, Galeano (2014) aponta que isso acontecia também com Espanha, que foi uma metrópole pobre, a explorar o ouro de América e a enviá-lo, para pagar suas dívidas, aos cofres dos bancos europeus: "Os espanhóis tinham a vaca, mas quem bebia o leite eram os outros" (GALEANO, 2014, p. 44).

Desse modo, Santos (1999) acredita que, para além dos aspectos políticos e econômicos que afastaram Portugal dos países centrais da Europa, há que se considerar alguns aspectos identitários da cultura portuguesa que a tornaram singular e fizeram-na ocupar um lugar de semiperiferia: "A minha hipótese de trabalho é que a cultura portuguesa não tem conteúdo. Tem apenas forma, e essa forma é a fronteira, a zona fronteiriça" (SANTOS, 1999, p. 132).

Ao dizer que a cultura portuguesa possui uma forma fronteiriça, Santos (1999) aponta para o fato de que em Portugal não houve, por parte do Estado, um forte investimento em propagandas para formação de uma identidade nacional, o que fatalmente culminaria, como aconteceu no caso de outras culturas, numa diferenciação face ao exterior, às outras nações, e numa homogeneização, ainda que idealizada, no interior do país. Assim, teria sido justamente isso, a dificuldade de se diferenciar de outras identidades nacionais e de se enxergar como uma identidade homogênea interiormente, que forneceu à cultura portuguesa um caráter de fronteira e semiperiferia, afastando-a do centro hegemônico da Europa e aproximando-a do Brasil, da África, da Ásia, ou seja, das identidades negativas, os outros, os colonizados.

(...) enquanto identidade nacional, Portugal nem foi nunca semelhante às identificações culturais positivas que eram as culturas europeias, nem foi nunca suficientemente diferente das identificações negativas que eram, desde o século XV, os outros, os não europeus. A manifestação paradigmática desta matriz intermédia, semiperiférica, da cultura portuguesa está no facto de os portugueses terem sido, a partir do século XVII, como referi no terceiro capítulo, o único povo europeu que, ao mesmo tempo que observava e considerava os povos de suas colónias como primitivos e selvagens, era, ele próprio, observado e considerado, por

viajantes e estudiosos dos países centrais da Europa do Norte, como primitivo e selvagem. (SANTOS, 1999, p. 133)

Como identidade fronteiriça, sempre foi inerente à cultura portuguesa um certo cosmopolitismo, ou seja, sempre houve em Portugal, tal como aconteceu em suas colônias, uma tendência de facilmente assimilar elementos de outras culturas. Dentro do pensamento de Oswald de Andrade, poderíamos dizer, tal como a cultura brasileira, a cultura lusa sempre foi rica em *antropofagias* (SANTOS, 1999, p. 136).

Dessa maneira, para Santos (1999), a pátria lusitana, ao estar subjugada e subalternizada dentro do contexto europeu, nunca foi plenamente senhora de suas colônias, ou, no caso do Brasil, as colônias acabavam por ter, muitas vezes, mais importância do que a própria metrópole. A fuga da família real para o Rio de Janeiro, em 1808, é o fato que melhor expõe essa situação.

Em outras palavras, dentro do pensamento de Santos (1999), a cultura portuguesa, por conta de sua situação semiperiférica e fronteiriça, sempre possuiu um caráter de descentramento, ou seja, Portugal nunca foi completamente um centro colonial hegemônico no cenário mundial, nunca foi de fato um império como o foi a Inglaterra, por mais que tenha se sonhado de tal forma.

Sobre essa questão, Ribeiro (2004), dialogando com Santos (1999), é muito elucidativa quando diz que em Portugal o que sempre houve foi “um império como imaginação de centro”:

Parece-me assim ser possível adiantar que as imagens de centro construídas por Portugal vêm rodeadas de fantasmas de periferia e que, de forma simétrica, as imagens de periferia estão frequentemente imbuídas de fantasias de centro. Assim, e para além das imagens de centro e periferia apontadas por Sousa Santos como resultado da nossa condição semiperiférica, insinuo aqui a existência de um complexo de imagens que irei definir como imagens de *império como imaginação de centro*, e que reflectem a condição pouco assumida, mas ansiosamente sentida por vários políticos e intelectuais, ora de Portugal como centro precário de império, ora mesmo como periferia imperial, mas que através do império foi podendo imaginar-se como centro (RIBEIRO, 2004, p. 30)

Assim, o que explicaria, em parte, a constante necessidade da cultura portuguesa de voltar a si mesma, questionando-se sobre a sua identidade e seu lugar no mundo, não deixando de lado os messianismos, não seria tanto a sua

vocação lírica, como acredita Eduardo Lourenço, mas o que Sousa (1999) e Ribeiro (2004) chamam de “imaginação de centro”. O império português, tal como o Quinto Império do Padre Antônio Vieira, sempre foi mais imaginação, ficção, que qualquer outra coisa.

Nesse sentido, vale salientar e reforçar o quanto os portugueses sempre estiveram distantes do centro hegemônico europeu, inclusive no modo como conduziram o seu colonialismo,

escrevendo a sua história fora da órbita europeia e mesmo metropolitana, desenhando outros centros na sua história e nas suas vidas, geográfica, mental e ficcionalmente traçados desde a Índia ao Extremo-Oriente, da África ao Brasil, o que os foi tornando *européus de espécie complicada*, como diria Pessoa. (RIBEIRO, 2004, p. 32).

Sendo assim, o que fizemos até aqui foi situar Portugal ao Sul, mostrando o quanto este sempre esteve muito mais próximo – culturalmente, politicamente economicamente – da zona colonial que do Norte global¹. É por isso que Ribeiro (2004), glosando Pessoa, define-os como *européus de espécie complicada*, ou seja, ainda que esteja geograficamente situada no continente Europeu, a pátria lusitana não pode ser vista como sendo europeia da mesma forma como o são, por exemplo, a Inglaterra, a Alemanha e a França. Isso nos leva a afirmar que existiu e continua a existir nos dias atuais, no contexto da União Europeia, o que Santos (2010) chama de *pensamento abissal* dividindo a Europa em dois lados, o Norte e o Sul.

Assim sendo, no que diz respeito apenas à Europa, pensamos que do lado de cá, do lado em que se situam as culturas identificadas como negativas, como as *outras*, aquelas que não se identificam nem se encaixam dentro das identidades hegemônicas europeias, estão não só Portugal e Espanha, os países ibéricos, mas também, a nosso ver, ainda que de forma distinta, países como a Grécia.

Outrossim, interessa-nos, aqui, discutir e perceber a relação da península ibérica, sobretudo no que concerne a Portugal, com isso que Santos (2010) chama de *pensamento abissal*. Assim, devemos considerar que

O PENSAMENTO OCIDENTAL MODERNO é um pensamento abissal. Consiste num sistema de distinções visíveis e invisíveis, sendo que as invisíveis fundamentam as visíveis. As distinções invisíveis são estabelecidas através de linhas radicais que dividem a realidade social em dois universos distintos: o universo 'deste lado da linha' e o universo 'do outro lado da linha'. A divisão é tal que 'o outro lado da linha' desaparece enquanto realidade, torna-se inexistente, e é

mesmo produzido como inexistente. Inexistência significa não existir sob qualquer forma relevante ou compreensível. (SANTOS, 2010, p. 32)

Tradicionalmente, conforme Santos (2010), a linha que o pensamento abissal gera é pensada dividindo o mundo entre as sociedades metropolitanas, os colonizadores, e os territórios colonizados. A metrópole ocuparia sempre o lugar daquele que está do lado de lá² da *linha abissal*, a identidade positiva e absoluta, enquanto que as colônias seriam sempre o outro lado, o invisível, aquele que não tem nada de importante a dizer e a ensinar, o primitivo, o bárbaro.

Portugal, apesar de ter sido o pioneiro na expansão colonial europeia, passou a ocupar a partir do século XVII, como vimos, uma posição subalterna e semiperiférica na Europa, o que o distinguiu e afastou das outras nações colonizadoras, sendo comumente enxergado por estas como um país primitivo e selvagem, do mesmo modo como eram descritos os territórios de África, América e Ásia.

Desse modo, estamos convencidos de que Portugal, na sua relação com as potências hegemônicas da Europa e pelo modo como desenvolveu suas relações e trocas culturais com os territórios que colonizou, sempre esteve muito mais do lado de cá da *linha abissal* que do lado de lá, sempre esteve, definitivamente, ao Sul. E estar ao Sul significa fazer parte de uma gama de experiências invisibilizadas, desperdiçadas e incompreensíveis (SANTOS, 2010, p. 33) aos olhos de quem detém o poder, de quem está no centro, de quem não só controla as relações econômicas e políticas, mas também a própria epistemologia através da qual o mundo é significado e explicado. Dentro da epistemologia do pensamento abissal, só há espaço para uma única identidade, uma única visão de mundo, uma única verdade, uma única forma de contar a(s) história(s).

Portugal, desde 1986, juntamente com Espanha, passou a fazer parte da então CEE (Comunidade Econômica Europeia), mais tarde batizada de União Europeia, e como haveria de ser desde então tem adotado uma série de regras impostas por esse bloco político-econômico. Tal como dentro d'*Os Lusíadas* nós temos o Velho do Restelo, uma voz que destoa radicalmente do discurso oficial e dominante, que alerta para os perigos da aventura colonial pelos "(...) mares nunca dantes navegados"³, temos, também, na contemporaneidade, algumas vozes que têm denunciado, há algumas décadas, os perigos e os problemas advindos da entrada de Portugal no que viria a ser, mais recentemente, a União Europeia.

Uma dessas vozes, talvez a mais polêmica, é a voz do escritor português José Saramago, falecido em julho de 2010. Saramago sempre se mostrou resistente à entrada de Portugal e Espanha no bloco político-econômico europeu. Na sua opinião, aderindo à Europa, os dois países ibéricos estariam a assumir e a radicalizar a sua subalternidade perante os países do norte do continente.

Calbucci (1999) conta-nos que em 1996, quando veio ao Brasil receber o prêmio Luís de Camões, José Saramago proferiu uma palestra em que justamente comentava os riscos que Portugal corria se aceitasse passivamente as regras da política econômica impostas pela União Europeia. Para ilustrar o quanto, na sua visão, a pátria lusitana sempre ocupou uma situação subalterna dentro da comunidade europeia, o autor contou uma pequena história, que aconteceu numa de suas viagens pelo velho continente, quando encontrou alguns funcionários do Mercado Comum Europeu, que lhe perguntaram qual era a sua nacionalidade. Ele então propôs um jogo de adivinhação: “falou qual era o regime político português, a extensão territorial, a população, a religião predominante, a origem da língua, a topografia, e ninguém conseguiu adivinhar nada” (CALBUCCI, 1999, p. 50).

Durante meia hora, fui italiano, húngaro, romeno, albanês, tudo quanto é possível ser na Europa, menos português. Percebi que aqueles homens não viam Portugal no mapa da Europa. Hoje, por nossa adesão à UE, a Europa já sabe onde está Portugal, mas mantenho a dúvida de que saiba o que Portugal é. (SARAMAGO *apud* CALBUCCI, 1999, p.50).

Assim, parece-nos que sempre foi muito claro para Saramago que tanto Portugal quanto Espanha não poderiam vir a fazer parte de uma comunidade que se pretende europeia, na medida em que os dois países sempre estiveram, em termos culturais, históricos e econômicos, afastados do restante da Europa. Mais de uma vez, sobretudo em entrevistas, o autor manifestou a sua descrença na Europa e a sua opinião de que há, entre os dois países ibéricos, uma grande afinidade cultural, que os acaba por afastar das outras comunidades europeias em vários aspectos. Nesse sentido, ele nos diz acreditar “na existência de uma identidade cultural ibérica que a diferencie do restante da Europa. Trata-se de uma unidade que não anula, ao contrário, confere-lhe coesão, a diversidade cultural específica de cada povo da península” (SARAMAGO, 2010, p. 393).

Porém, além de enxergar traços culturais que dão certa unidade à península, na sua visão, Saramago defendia o que chamou mais de uma vez de *transiberismo*, que seria uma espécie de vocação ao sul dos dois países ibéricos, isto é, uma proximidade com o Sul global, principalmente com a África e com a América Latina.

É possível encontrar na obra literária de José Saramago alguns indícios dessa crença no que ele chamava de *transiberismo*, no entanto, o texto que melhor representa e discute essa questão, trazendo à tona, inclusive, o desprezo que o autor acredita haver da Europa para com os países ibéricos, é sem dúvida o romance *A jangada de pedra*, publicado justamente em 1986, quando se discutia a entrada de Portugal e Espanha na CEE.

A partir de agora, então, gostaríamos de lançar nossos olhos para a análise e discussão de alguns aspectos de *A jangada de pedra*, a fim de perceber de que modo essa narrativa representa as relações de Portugal com a Europa e a sua vocação ao Sul, bem como busca resistir e romper com o que, na terminologia de Santos (2010), é chamado de *pensamento abissal*. Dessa maneira, concluímos essa primeira seção com um comentário do próprio José Saramago sobre o romance em questão:

Essa ideia de sairmos da Europa quando se está criando uma comunidade europeia seria, dito dessa maneira, uma simplificação. A coisa é mais complexa. Espanha e Portugal têm mais possibilidades de diálogo do que a Europa: com a América Latina, com os países de África. Quando a Península Ibérica se distancia, nessa ilha, rumo ao Atlântico Sul, rumo a tudo o que o Sul implica, de confronto com o Norte, com a dualidade riqueza e pobreza, superioridade e inferioridade. Essa “jangada de pedra” é uma metáfora que tenta expressar uma ideia: a do transiberismo, que não é um iberismo como o do século XIX e até mesmo do século XX (...) Não estou falando de união, mas de unidade, a unidade ibérica, que deveríamos levar conosco nessa “jangada de pedra”, nessa proposta de diálogo e de encontro. (SARAMAGO, 2010, p. 395).

***A jangada de pedra* e o pensamento pós-abissal**

A jangada de pedra inicia-se com um acontecimento apocalíptico: surge, nos Pirineus, na fronteira de Espanha com França, uma falha geológica, que, ao longo da narrativa, acaba por se estender e separar, de todo, a península ibérica da Europa. Após a rachadura, a península, já transformada em ilha, começa a vagar pelo oceano atlântico. Assim, fica claro que essa separação é uma forma através da qual o texto de Saramago metaforiza a distância que sempre existiu entre os países ibéricos e a Europa.

a península Ibérica se afastou de repente, toda por inteiro e igual, dez súbitos metros, quem me acreditará, abriram-se os Pirinéus de cima a baixo como se um machado invisível tivesse descido das alturas, introduzindo-se nas fendas profundas, rachando pedra e terra até o mar (...) e depois virão as nuvens novas em se alargando este espaço, tão certo como haver realmente destino (SARAMAGO, 2012, p. 31)

Para Calbucci (1999), a separação geológica da península ibérica do restante da Europa metaforiza, no romance de Saramago, não só o quanto Portugal e Espanha nunca estiveram de fato conectados com os países da Europa do Norte, mas o próprio preconceito e desprezo destes para com os povos ibéricos.

O preconceito sempre esteve presente no trato com portugueses e espanhóis, como se ficasse subentendido que a “Europa” só começava após os Pirineus (e terminava na cortina de ferro, é claro). Saramago rompe com esse preconceito, ironizando com violência o fato de os europeus preferirem que a península ibérica não tivesse nunca existido (CALBUCCI, 1999, p.51).

De fato, não são poucos os momentos em que o narrador saramaguiano de *A jangada de pedra* apresenta com ironia a reação da Europa diante da separação da península ibérica:

Mãe amorosa, a Europa afligiu-se com a sorte das suas terras extremas, a ocidente. Por toda a cordilheira pirenaica estalavam os granitos, multiplicavam-se as fendas, outras estradas apareceram cortadas, outros rios, regatos e torrentes mergulharam a fundo, para o invisível (SARAMAGO, 2012, p. 28).

Paralelamente à viagem da península que desliza pelo oceano atlântico de forma mágica e inexplicável⁴, sem causar tremores de terra, atordoando os cientistas, temos a viagem de cinco personagens principais, que acabam se encontrando devido a alguns acontecimentos misteriosos e insólitos que acontecem em suas vidas e que parecem ter alguma relação com a rachadura nos Pirineus. São elas: Joana Carda, a mulher que faz um risco no chão com uma vara de negrilho que não pode ser apagado; Joaquim Sassa, o homem que lançou uma pedra absurdamente pesada e larga no mar e a viu pular na água por uma longa distância, feito um pequeno pedregulho; José Anaiço, professor primário, que começa a ser seguido por um gigantesco bando de estorninhos; Pedro Orce, velho farmacêutico, o único que sente a terra tremer enquanto a península se move; Maria Guavaira, mulher viúva, que, ao tentar desmanchar um pé-de-meia azul, percebe que a lã se torna interminável e a meia não diminui de tamanho; e, por fim, acompanhando os cinco personagens, temos o Cão Ardente ou Constante, misterioso animal, que, segundo o narrador, teria vindo das regiões infernais para lhes servir como guia.

Mas, o que merece maior atenção, a nosso ver, é o fato de que os *heróis* d'*A jangada de pedra* – não muito diferente do que acontece em outras narrativas saramaguianas, basta lembrarmos, por exemplo, de Blimunda e Baltasar Lopes, de *Memorial do Convento* – são pessoas humildes, simples, muitas vezes rústicas, sem grande relevância social, são farmacêuticos, servidores públicos, professores, donas de casa, comerciantes, agricultores, etc. Podemos dizer, assim, que as personagens principais dos textos de Saramago, em grande medida, representam as pessoas simples e comuns do povo ibérico – Joana Carda, José Anaíço e Joaquim Sassa são portugueses, Pedro Orce e Maria Guavaira são espanhóis –, sobre as quais recaí, na narrativa, a responsabilidade de transformar as coisas, de tomar atitudes e buscar um novo futuro e uma nova vida, diante das mudanças provocadas pelo deslocamento da península.

Desse modo, em *A jangada de pedra*, a viagem da península, que é a busca dos dois países ibéricos por uma nova identidade e um novo lugar no mundo, entrelaça-se à viagem e à ação dessas cinco personagens. No fim da narrativa, quando a Ibéria finalmente parar de navegar, todas as mulheres férteis, entres estas, Joana Carda e Maria Guavaira, estarão grávidas, simbolizando, como salienta Amorim (2011), o início de um novo tempo, de uma nova história, de um novo destino e de novos sonhos e esperanças para portugueses e espanhóis.

(...) para além da questão geopolítica, tão em voga em razão das discussões sobre o caráter fronteiriço das nações na era da chamada globalização, lê-se igualmente n'*A jangada de pedra* a construção do paradigma de um novo tempo, no qual homens e mulheres redefinem seus espaços, suas relações afetivas, suas vidas. Os personagens que se unem por conta do acaso – se considerarmos serem obras do acaso os estranhos fenômenos testemunhados ou protagonizados por cada um deles – percebem o quanto será preciso despir-se de preconceitos, inventar-se outro para iniciar uma nova etapa. (AMORIM, 2011, p. 116-117)

Sendo assim, Saramago não poderia levar Portugal e Espanha para outro lugar que não o Sul global: “A península parou o seu movimento de rotação, desce agora a prumo, em direção ao sul, entre África e a América Central (...)” (SARAMAGO, 2012, p. 284). Fica claro, dessa forma, o quanto *A jangada de pedra* vai muito ao encontro do que defendem Santos (1999) e Ribeiro (2004), ao reconhecerem as intensas relações e semelhanças que aproximam Portugal da zona colonial, do Sul do mundo.

Portanto, a rachadura, a falha geológica, que surge nos Pirineus quando Joana Carda risca o chão com uma vara de negrilho, numa aldeia do centro de

Portugal, a nosso ver, pode ser compreendida como uma metáfora da *linha abissal* que divide o mundo em dois lados, em duas realidades distintas. Obviamente, os países ibéricos estão do lado de cá, ao Sul, na zona de subalternidade, de invisibilidade, que é constantemente negada pelas práticas e pelos princípios hegemônicos do Norte global.

Assim, como resposta ao pensamento abissal, que continua a se autorreproduzir vorazmente na atualidade, Santos (2010) coloca que é preciso criar outras formas de pensamento, outras epistemologias para explicar e compreender o mundo. Dessa maneira, o autor nos diz que têm surgido, na contemporaneidade, alguns movimentos de resistência e enfrentamento ao pensamento abissal, seria o que ele chama de *cosmopolitismo subalterno*:

O cosmopolitismo subalterno manifesta-se através das iniciativas e movimentos que constituem a globalização contra-hegemônica. Consiste num vasto conjunto de redes, iniciativas, organizações e movimentos que lutam contra a exclusão económica, social, política e cultural gerada pela mais recente encarnação do capitalismo global, conhecido como globalização neoliberal (SANTOS, 2010, p. 51)

Dentro desse cosmopolitismo subalterno, Santos (2010) considera que os movimentos indígenas são os mais representativos e urgentes. De fato, se pensarmos que desde o início do processo de colonização europeia, os povos indígenas da América, ao lado dos povos da África, têm sido vítimas de um genocídio físico mas também epistemológico, somos obrigados a concordar com o autor e dizer que a causa indígena representa e denuncia o quanto é necessário rompermos, sobretudo, com a visão eurocêntrica que vigora no ocidente, que alimenta e perpetua o *pensamento abissal*, excluindo, marginalizando, explorando e violentando de diversas formas comunidades inteiras.

Então,

A novidade do cosmopolitismo subalterno reside, acima de tudo, em ter um profundo sentido de incompletude, sem contudo ambicionar a completude. Por um lado, defende que a compreensão do mundo excede largamente a compreensão ocidental do mundo e, portanto, a nossa compreensão é muito menos global que a própria globalização. Por outro lado, defende o quanto mais compreensões não-ocidentais foram identificadas mais evidente se tornará o facto de que muitas outras continuam por identificar e que as compreensões híbridas, que misturam componentes ocidentais e não-ocidentais, são

virtualmente infinitas. O pensamento pós-abissal parte da ideia de que a diversidade do mundo é inesgotável e que estabelecidas diversidade continua desprovida de uma epistemologia adequada. (SANTOS, 2010, p. 51)

José Saramago sempre esteve muito atento a essas questões. Inúmeras vezes, em entrevistas para jornais e revistas, manifestou a sua preocupação e revolta com a situação subalterna e sub-humana dos povos do sul do mundo no cenário mundial. Comentou, por exemplo, mais de uma vez, sobre os genocídios indígenas que continuaram a acontecer no século XX e que também não deixam de acontecer nos dias de hoje: “Este lento genocídio contra os verdadeiros donos da terra americana [os indígenas] começou em 1492 e continua, implacável (...) É a marca deixada pelo colonizador. A continuar assim, um dia dos índios da América estarão extintos” (SARAMAGO, 2010, p. 407)

O autor d'*A jangada de pedra* em variados momentos também comentou a responsabilidade dos dois países ibéricos na situação subalterna da América Latina. Dessa maneira, além da forte ligação político-cultural que sempre existiu entre os países ibéricos e suas ex-colônias, ao partilharem de situações subalternas e periféricas, Saramago parecia acreditar que havia uma questão ética que precisava ser resolvida: “São enormes as responsabilidades desta região da Europa [Portugal e Espanha] para com a América Latina, e estamos abrindo mão delas. Não teremos uma vida cultural muito longa se não nos alinharmos com a América Latina” (SARAMAGO, 2010, p. 400).

Em *A jangada de pedra*, como salientamos, está presente essa visão saramaguiana de que Portugal e Espanha estão fatalmente ligados à América Latina e à África e que disso depende, inclusive, a sua sobrevivência cultural no mundo. Outrossim, acreditamos, ainda, que o romance apresenta, alinhando-o à discussão de Santos (2010), uma proposta de superação e resistência ao *pensamento abissal*, isto é, um *pensamento pós-abissal*.

Primeiramente, a própria separação da península ibérica e a sua viagem para o sul do atlântico indicam o quanto a narrativa saramaguiana deseja romper com o Norte e com tudo que está implicado nele, ou seja, com a visão eurocêntrica que divide o mundo em dois lados, sendo o lado de cá o lado invisível, periférico e subalterno, que dá sustentação ao lado de lá, bem como busca romper com a própria política econômica neoliberal, que se baseia em relações de poder desiguais. Isso se torna muito claro quando, no romance, os cientistas não conseguem explicar o surgimento da falha no Pirineus e a movimentação da península pelo mar:

Saber como e porquê se tinham rachado os Pirineus era ideia de que já se desistira, esperança em poucos dias perdido.

Apesar da quantidade de informação acumulada, os computadores, friamente, pediam novos dados ou davam respostas disparatadas (SARAMAGO, 2012, p. 116)

Além de se recorrer aos computadores, mergulhadores e especialistas em oceanologia são mandados ao fundo mar para registrar e tentar compreender como e porquê a península ibérica se move. Contudo, ninguém consegue encontrar uma explicação lógica para o fenómeno:

Desesperado, um sábio-norte americano, e dos ilustres, foi ao extremo de proclamar no convés do navio hidrográfico, contra os ventos e os horizontes, Declaro que é impossível que a península esteja a mover-se, mas um italiano, ainda que muito menos sábio, porém reforçado pelo precedente histórico e científico, murmurou, mas não tão baixo que o não ouvisse aquele providencial ser que tudo escuta, E pur si muove (SARAMAGO, 2012, p. 120)

Torna-se evidente, então, o quanto o movimento da península ibérica desafia e põe em xeque o discurso científico. Em suma, acreditamos que o romance de Saramago busca problematizar o discurso científico enquanto um lugar de verdades absolutas, que se funda com base em hierarquias epistemológicas, excluindo, silenciando e inferiorizando outras formas de pensamento e conhecimento, em sua maioria oriundos de culturas não europeias e não ocidentais. Vale ressaltar que é justamente através dessa dicotomia, desse processo de apagamento de outras formas de conhecimento, situadas no outro lado da *linha abissal*, que o pensamento hegemônico se sustenta (SANTOS, 2010, p. 33).

Assim, é fato reconhecido pela história, conforme nos lembra Calbucci (1999), que os estudiosos europeus sempre enxergaram a península ibérica como um lugar exótico, pouco desenvolvido, habitado por povos primitivos, fortemente marcados por uma cultura camponesa, supersticiosa, religiosa, muito diferente da cultura dos países do norte-europeu, onde nasceu o pensamento científico moderno, a partir do século XVII, sobretudo. Portanto, a cultura ibérica, de certo modo, sempre esteve do outro lado da *linha abissal*.

José Saramago, com sua linguagem irônica e sarcástica, a todo momento traz essa questão, ora denunciando o desprezo dos países do norte para com os ibéricos, ora mostrando o quanto portugueses e espanhóis, habituados a lidar com o sobrenatural em sua cultura, aceitam com facilidade o movimento misterioso e mágico da península pelo oceano atlântico:

Ouviram os viajantes a informação à saída de Lisboa e não lhe ligaram importância, introduzida que fora entre outras que se referiam igualmente ao afastamento da península e que, de importância, não pareciam ter muita. Uma pessoa habitua-se a tudo, os povos ainda com mais facilidade e rapidez, afinal agora é como se viajássemos num imenso barco, tão grande que até seria possível viver o resto da vida nele sem lhe ver a proa ou popa, barco não era a península quando ainda estava agarrada à Europa e já muita era a gente que de terras só conhecia aquela em que nascera, diga-me então, por favor, onde é que está a diferença (SARAMAGO, 2012, p. 120).

Em segundo lugar, pensamos que *A jangada de pedra* nos apresenta uma proposta de *pensamento pós-abissal* ao dar centralidade, como já dissemos, à ação de cinco personagens principais, que são pessoas comuns, subalternas, trabalhadores, homens e mulheres oriundos das classes mais pobres. Joaquim Sassa é servidor público; José Anaíço, professor; Pedro Orce, farmacêutico; Joana Carda é uma mulher divorciada, com formação em Letras, que nunca exerceu sua profissão; Maria Guavaira é viúva e proprietária de uma quinta na Galícia. Portanto, parece-nos haver no romance uma clara aposta no que Santos (2010) chama de *cosmopolitismo subalterno*. Em outras palavras, o romance dá foco à ação de homens e mulheres do povo, aqueles que, numa visão bastante próxima do marxismo, teriam a capacidade de romper com o velho sistema e construir uma nova sociedade.

Um outro momento que talvez evidencie o quanto se pode ler em *A jangada de pedra* uma aposta no que estamos a chamar de *cosmopolitismo subalterno* é o momento em que todas as pessoas ricas e poderosas saem da península ibérica, quando esta se movimenta em direção ao arquipélago dos Açores, e os únicos a permanecerem são os pobres:

O segundo êxodo foi o dos ricos e poderosos, ao tornar-se irreparável a fractura, quando a deriva da península, se bem que ainda pachorrenta, como a tomar balanço, veio a mostrar, de modo que cremos definitivo, a precariedade das estruturas e ideias assentes. Viu-se então como o edifício social, com toda a sua complexidade, não passa de um castelo de cartas, sólido apenas na aparência, se dermos um safanão na mesa em que está armado, vai-se abaixo. E a mesa, neste caso, e pela primeira vez na história, movera-se por si própria, meu Deus, meu Deus, para que sejam salvos

os preciosos bens e as vidas preciosas, fuja-mos.
(SARAMAGO, 2012, p. 204)

Todavia, o texto saramaguiano não idealiza a ação daqueles que permanecem na península, antes nos diz que se não fugiram, como fizeram os mais ricos, foi por conta da falta de recursos. Seja como for, no fim do romance, quando a viagem da Ibéria finalmente se aproxima do fim, acreditamos que fica subliminarmente subentendido que caberá a essas pessoas, aos homens e às mulheres que permaneceram, ao povo, às massas, aos novos ibéricos, a responsabilidade e a missão de (re)construir o futuro de sua terra:

Foi o caso de que todas ou quase todas as mulheres férteis se declararam grávidas (...) Tendo tudo isso acontecido, dizendo o tal português poeta que a península é uma criança que viajando se formou e agora se revolve ao mar para nascer, como se estivesse no interior de um útero aquático, que motivos haveria para espantar-nos de que os úteros das mulheres ocupassem, acaso as fecundou a grande pedra que desce para o sul, sabemos nos lá se são realmente filhas dos homens estas novas crianças, ou se é seu pai o gigantesco talha-mar que vai empurrando as ondas à sua frente, penetrando-as, águas murmurantes, o sopro e o suspiro dos ventos. (SARAMAGO, 2012, p. 280-281)

Assim, parece-nos aceitável a leitura de que mais do que aos homens, cabe às mulheres do romance o protagonismo na luta por reconstruir uma nova história para os povos ibéricos. É, dessa maneira, do ventre delas que nasce o futuro, as mãos que podem mudar o futuro, portanto, não se trata de coincidência o papel central dado, principalmente, para Joana Carda e Maria Guavaira. Não alheio às questões e discussões de gênero, às lutas feministas, Saramago construiu romances em que as personagens femininas não apenas ocupam e assumem lugares de centralidade e protagonismo, mas sobretudo contestam e desconstróem a lógica patriarcal que ainda vigora em nossa sociedade.

Assim, não nos assusta que Joana Carda e Maria Guavaira, compadecidas do velho Pedro Orce, decidam deitar-se com ele, desafiando os seus companheiros, José Anaíço e Joaquim Sassa, respectivamente. Sem esclarecer e dar grandes explicações, o narrador limita-se a dizer que as duas mulheres fizeram isso porque quiseram, porque sentiram pena do velho farmacêutico, a andar sozinho, sempre acompanhado do cão, a afastar-se quando os dois casais trocavam carícias e gentilezas.

Mas a situação é embaraçosa, como salta aos olhos, e o embaraço resulta da dificuldade de deslindar duas duvidosas paternidades. É que, não fosse o mau passo dado por Joana Carda e Maria Guavaira, indo, movidas pela piedade ou outro mais complexo sentimento, por esses bosques e matos, à procura do homem sozinho, a quem quase tiveram de rogar para que ele, trôpego de comoção e ansiedade, nelas entrasse e derramasse as suas penúltimas seivas, não fosse este lírico e tão pouco erótico episódio, e nenhuma dúvida se aceitaria de que o filho de Maria Guavaira fosse de Joaquim Sassa e de que o filho de Joana Carda tivesse como autor eficaz José Anaíço. (SARAMAGO, 2012, p. 266).

O gesto das duas mulheres claramente é um sinal de quebra de paradigmas e abre a reflexão para a emergência de outras constituições familiares e amorosas que não apenas aquelas orientadas pela lógica patriarcal, em que a mulher é vista como propriedade, como objeto, e não como sujeito e dona de seu corpo. Quanto a Joaquim Sassa e José Anaíço, quem sabe possamos dizer que, ao abrirem mão do seu orgulho e continuarem junto de suas mulheres após saberem que elas se deitaram com Pedro Orce e que podem estar grávidas dele, representem, ainda que timidamente, as novas formas e vivências das identidades masculinas em tempos em que cada vez mais os velhos paradigmas deixam de fazer sentido, em tempos em que mulheres e demais sujeitos que sempre estiveram subalternizados, relegados à invisibilidade e ao silenciamento social, reclamam o seu direito de voz, de liberdade, de igualdade. Um pensamento verdadeiramente *pós-abissal* só será possível, assim, se rompermos não só com as subalternizações de classe, raça, nacionalidade, mas também de gênero e orientação sexual.

Dessa maneira, resta-nos dizer que *A jangada de pedra* pode ser facilmente lido como um texto literário próprio da pós-colonialidade, que levanta questões pós-coloniais, que provoca, de algum modo, a desconstrução dos discursos coloniais que persistem em nosso tempo, seja através do discurso patriarcal ou, também, daqueles discursos que se manifestam no que é visto frequentemente, conforme salienta Passos (2005), como uma forma de neocolonialismo: o processo de globalização neoliberal encabeçado pelos Estados Unidos da América⁵.

Ao fim e ao cabo, a viagem para a qual nos leva *A jangada de pedra* parece ser interminável, já que múltiplas são as leituras e análises que ainda podem ser feitas a partir desse romance. Longe de pretender apresentar uma análise conclusiva, tentamos, humildemente, lançar vistas para algumas questões que se tornaram latentes nas diversas vezes que nos debruçamos sobre esse texto.

A jangada de pedra nos fascina porque, sem se agarrar completamente à realidade e indo muito além dela, enquanto texto literário, permite que olhemos

para nós e para o mundo à nossa volta e nos façamos perguntas – talvez a literatura sirva um pouco para isso, para nos ensinar a perguntar, a construir novas formas de pensamento, novas utopias, que, mesmo distantes, ajudem-nos a resistir, a caminhar, a viajar, em busca de uma nova sociedade, de novas histórias, novos sonhos e projetos, mesmo quando esses aparentemente não nos levam a lugar algum, como Roque Lozano, personagem secundária, mas importante dentro do romance de Saramago, clara releitura do Sancho Pança⁶ de Cervantes, que ao fim de sua viagem constatou, frustrado, que não há Europa alguma, nunca houve: “Não havia França, não havia Europa, ora, na minha opinião, uma coisa que não há é o mesmo que não ter havido” (SARAMAGO, 2012, p. 270).

Mas se pode sempre fazer o caminho de volta:

Aqui vem Roque Lozano, são e salvo regressado da grande aventura sua, pobre foi, pobre voltou, não descobriu Europa nem Eldorado, nem todos os que buscaram encontraram, mas a culpa não é sempre de quem procura, quantas vezes não há riqueza nenhuma onde, por malícia ou ignorância, nos tinham dito que havia, depois ficaremos de parte a ver como o recebem, querido avô, querido pai, querido marido, que pena teres voltado, pensei que tivesses morrido num descampado, comido pelos lobos, nem tudo quanto aí fica é para ser dito em voz alta. (SARAMAGO, 2012, p. 276)

Talvez um dia, Portugal e Espanha façam também a sua viagem de volta, constatem que não há Europa nem Eldorado para eles, acharão, então, seu lugar ao Sul?

Notas

* Este artigo, originalmente, é parte do terceiro capítulo da dissertação de mestrado defendida pelo autor em fevereiro de 2017, na Universidade Federal de Santa Catarina, junto ao Programa de Pós-graduação em Literatura, intitulada *Portugal como destino: Pessoa, Torga e Saramago*.

¹Neste trabalho, nosso foco recai sobre Portugal, mas entendemos que, apesar de considerarmos as singularidades de cada caso, poderíamos dizer o mesmo sobre Espanha, que historicamente sempre ocupou também uma posição semiperiférica dentro da Europa.

²Nesse texto, enquanto sujeitos que vivem no Sul Global, estamos a nos situar no lado de cá da linha abissal, ou seja, no lado invisibilizado e apagado pelo pensamento abissal, a zona colonial. Santos (2010), em sua reflexão, situa a si próprio no lado de lá, no lado do colonizador. Assim sendo, diferente de Santos (2010), quando aqui falamos em “lado de cá” estamos a falar do Sul, da zona colonial, e não do Norte Global.

³ Terceiro verso da primeira estrofe do Canto I d'*Os Lusíadas*, de Luís de Camões.

⁴ Segundo Lopes (2008), é comum, na obra de José Saramago, o uso de uma ferramenta estética muito comum nas literaturas de escritores latino-americanos, chamada pelos críticos literários de *realismo-mágico*.

⁵ Vale lembrar que antes de seguir para o sul e fixar-se entre a América Latina e a África, a península ibérica, no romance, ameaça aproximar-se dos Estados Unidos e do Canadá. Saramago não deixou de representar e criticar, em seu romance, o imperialismo estadunidense e no quanto, na sua opinião, era necessário resistir também a ele.

⁶ Acreditamos que Roque Lozano pode ser lido como uma alegoria do povo ibérico, tal como o Sancho Pança de Cervantes, que é uma figura recorrente tanto na literatura portuguesa quanto na espanhola.

Referências

- AGUILERA, Fernando Gómez (Org). *As palavras de Saramago*: catálogo de reflexões pessoais, literárias e políticas. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- AMORIM, Cláudia. *Nas fissuras da península e do sujeito*. Juiz de Fora, 2011.
- CALBUCCI, Eduardo. *Saramago*: um roteiro para os romances. São Paulo: Ateliê Editorial, 1999.
- GALEANO, Eduardo. *As veias abertas da América Latina*. Trad. Sergio Faraco. Porto Alegre: L&PM, 2014.
- LOPES, T.M.A. *O realismo mágico em José Saramago*. Estudos linguísticos, São Paulo, v. 37, Nº3, 2008. Disponível em: <http://www.gel.org.br/estudoslinguisticos/volumes/37/EL_V37N3_39.pdf>. Data de acesso: 13/01/2015.
- LOURENÇO, Eduardo. *Mitologia da saudade, seguido de Portugal como destino*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- LOURENÇO, Eduardo. *A nau de Ícaro e a miragem da Lusofonia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- PASSOS, Joana Filipa de Melo Vilela. "Cartografias pós-coloniais: mapas teóricos para uma investigação nómada". In: MACEDO, A. G.; KEATING, M. E. (Orgs.). *Colóquio de Outono: Estudos de tradução – Estudos pós-coloniais*. Braga: Universidade do Minho, Centro de Estudos Humanísticos, 2005, p. 239-250.
- SANTOS, Boaventura de Sousa. *Pela mão de Alice. O social e o político na pós-modernidade*. Porto: Edições Afrontamento, 1999.
- SANTOS, Boaventura de Sousa. "Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia dos saberes". In: SANTOS, B. S.; MENESES, M. P. (Orgs.). *Epistemologias do Sul*. São Paulo: Cortez, 2010, p. 31-83.
- SARAMAGO, José. *A jangada de pedra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- RIBEIRO, M. C. *Uma História de Regressos*: Império, Guerra Colonial e Pós-Colonialismo. Porto: Edições Afrontamento, 2004.

A DUPLA VISÃO DO CRONISTA: *DESTE MUNDO E DO OUTRO*

DENISE NORONHA LIMA

Em entrevista concedida a Carlos Reis (1998, p. 110), José Saramago se refere à sua experiência poética como uma “tentativa, que se prolongou até hoje, de dizer ou de encontrar suficientes razões para eu dizer quem sou”. Algumas linhas à frente, no entanto, o autor reconhece que, quando pensa ou ouve falar no que escreveu como poeta, sente “uma espécie de mal-estar, como se tivesse começado a querer dizer quem era pela forma errada, se é que é possível saber ou garantir que a forma de expressão deve ser esta ou aquela” (SARAMAGO *apud* REIS, 1998, p. 111). A forma “correta”, no caso de Saramago (soube-o ele posteriormente, e nós também), seria aquela que o consagrou: o romance, cultivado ininterruptamente a partir de *Manual de pintura e caligrafia* (1977) até a morte do autor, que deixou dezessete livros no gênero. No entanto, entre o poeta e o romancista, houve o cronista, não menos preocupado em dizer quem era: “As crônicas dizem tudo (e provavelmente mais do que a obra que veio depois) aquilo que sou como pessoa, como sensibilidade, como percepção das coisas, como entendimento do mundo: tudo isso está nas crônicas” (SARAMAGO *apud* REIS, 1998, p. 42).

Como geralmente ocorre com os textos desse gênero, as crônicas de Saramago surgiram nos jornais, e só depois foram reunidas em volumes. O primeiro deles, publicado em 1971, contém as crônicas com que o autor colaborou no jornal *A Capital*, durante os anos de 1968 e 1969, nas seções denominadas “Rua acima, rua abaixo” e “Deste mundo e do outro”. Desta última, evidentemente, originou-se o curioso título do livro (SARAMAGO, 1986), referindo-se a vários espaços e sentidos, quase tantos quantos são os textos do volume. Uma significação, no entanto, parece conter todas as outras, e encontra-se subentendida na crônica “O cego do harmônio”: “Todas as minhas histórias são verdadeiras, só que às vezes me foge a mão e meto na trama seca da verdade um leve fio colorido

que tem nome fantasia, imaginação ou visão dupla” (SARAMAGO, 1986, p. 61). Assim, a visão do cronista (dir-se-ia que de todo o artista) é dupla porque abarca dois mundos: o da verdade e o da imaginação, ou, mudando apenas os termos, o da realidade e o da ficção.

Menos do que se oporem, essas esferas convivem, e de sua integração surgem os outros pares de mundos que povoam o livro: presente e passado, cidade e campo, maturidade e infância, materialismo e transcendência, terra e espaço, vida e morte, vida e sonho, realidade e ilusão. Se há também oposição, algumas vezes, entre os termos desses pares, em outras há fusão de contrários, justificando o conectivo do título do livro.

É possível, com base nesses temas, dividir em quatro grupos as 61 crônicas de *Deste mundo e do outro*, não apenas com o intuito de organização para uma análise de cada grupo, mas também para observar se aqueles “temas, nexos e obsessões” (SARAMAGO, 1982, p. 13), presentes nos livros de poesia do autor, permanecem nesse novo gênero. São estes os principais temas que observamos nas crônicas:

1. A memória: responsável, na verdade, por toda a obra, manifesta-se mais acentuadamente nas crônicas em que o autor recorda a sua infância, seus avós, alguns tipos populares da aldeia, o rio e a cidade.
2. A Literatura: escritores e livros da predileção do autor servem de mote para várias crônicas, além de reflexões sobre a escrita do gênero.
3. O tempo: nesse grupo incluem-se as crônicas que abordam a brevidade da vida e a importância do instante, especialmente aquele em que a beleza fulgura como cintilação ao mesmo tempo efêmera e eterna.
4. O Homem: preocupação constante do autor, nesse livro a natureza humana e os problemas sociais são revelados em textos breves mas implacáveis, como um dedo em ferida.¹

A divisão das crônicas não exclui a possibilidade de que várias delas pertençam, por similaridade temática, a dois ou mais grupos. É o que ocorre, por exemplo, com o texto de abertura do livro: “A cidade”, de que transcrevemos os parágrafos finais:

O homem não sabia que as cidades que se rodeiam de altos muros (ainda que brancos e com árvores) não se tomam sem luta. Não sabia o homem que antes da batalha pela conquista da cidade outro combate teria de travar e vencer. E que nesta primeira luta teria de lutar consigo mesmo. [...]

Veio a batalha. Como nos poemas de Homero, também os deuses entraram nela. Combateram a favor e contra,

algumas vezes uns contra os outros. O homem que lutava para viver dentro dos muros da cidade cruzou espada e palavras com os deuses que estavam do seu lado. Feriu e foi ferido. E a luta durou longos e longos dias, semanas, meses, sem tréguas nem repouso, ora junto às muralhas, ora tão longe delas que nem a cidade se via, nem se sabia bem já que prêmio estaria no fim do combate. Foi outra forma de desespero.

Até que um dia o terreno da luta ficou livre e desimpedido, como um estuário onde as águas descansam. Sangrando, o homem e o deus que lhe ficara olharam de frente as portas, abertas de par em par. Havia um grande silêncio na cidade. Ainda amedrontado, o homem avançou. A seu lado, o deus. Entraram – e foi só depois que entraram que a cidade se tornou habitada.

Era uma vez um homem que vivia fora dos muros da cidade. E a cidade era ele próprio. Cidade de José, se lhe quisermos dar um nome (SARAMAGO, 1986, p. 13).

Mais do que da cidade que lhe empresta o título, essa crônica gira em torno do homem e sua luta contra o isolamento, reforçado pelos muros da cidade, batalha que pode assumir as mais variadas significações. Uma delas, que inclui a crônica no grupo temático da memória, remete à situação do próprio autor diante do “campo literário” (BOURDIEU, 1996), na época em que o texto foi escrito. Lembremos que Saramago havia publicado um romance sem êxito e dois livros de poesia, recebidos sem muito entusiasmo pelo público e pela crítica. Era, enfim, pouco conhecido. Para ocupar seu espaço, sabia que “teria de lutar consigo mesmo”, e os dois livros de poemas foram a sua primeira batalha. O principal desafio, e a razão de sua obstinada busca, era encontrar uma voz própria. “E a luta durou longos e longos dias, semanas, meses, sem trégua nem repouso”, e “nem se sabia já que prêmio estaria no fim do combate. Foi outra forma de desespero”. Até que ponto a poesia de Saramago não seria, afinal, uma forma desesperada de encontrar a sua voz? Se assim for, essa crônica, sintomaticamente situada no início de *Deste mundo e do outro*, estabelece uma ponte com o gênero anterior, ao retomar o motivo da luta pela expressão, cuja forma “correta” facilitaria a inserção do autor no campo literário, aqui representado pela cidade.

Como a poesia, a cidade é habitada pelo homem e seu pensamento. Se em Saramago esse pensamento se dirige com frequência à ideia de Deus, não é de estranhar que, na crônica, seja um deus aquele que acompanhará o homem em seu

ingresso na cidade: “e foi só depois que entraram que a cidade se tornou habitada”. Daí a descoberta do homem, afinal, de que a cidade é ele próprio: “Cidade de José² se lhe quisermos dar um nome”. A nomeação da subjetividade, na crônica de abertura do livro, parece-nos dizer que um homem o habita, não sendo apenas coincidência a homonímia entre personagem e autor.

Se, por esse aspecto metatextual, “A cidade” também poderia participar do segundo grupo temático de nossa classificação – a Literatura –, do mesmo modo seria incluída no grupo de crônicas que abordam o tempo, dado o tratamento especial que esse elemento recebe nessa narrativa. Iniciando com o “Era uma vez” dos contos maravilhosos, o cronista faz com que a história adquira o aspecto de atemporalidade. Por outro lado, a ausência de qualquer motivo circunstancial que justifique a crônica, como é comum no gênero, faz com que ela atinja um grau de universalidade logo em suas primeiras linhas. É por seu caráter universal que ela dialoga com o último grupo temático, que prioriza a natureza humana. Afinal, não se trata de um homem diante de uma cidade, específicos ambos, mas do Homem diante daquilo que o impede de viver ou criar plenamente.

Embora pretendamos mostrar, com esse exemplo, que é flexível e, até certo ponto, arbitrária a divisão temática que propomos para as crônicas de *Deste mundo e do outro*, acreditamos que certos temas predominam em cada texto. A ocorrência de dois ou mais em algumas crônicas deve-se à complexidade da visão de mundo do autor, a que corresponde a elaboração de sua escrita. Percorramos, então, os quatro grupos temáticos propostos, observando as nuances ou variações que os temas adquirem nas crônicas.

Leveza, rapidez, exatidão, visibilidade, multiplicidade e consistência são as *Seis propostas para o próximo milênio* que Italo Calvino (1990) desenvolveu em forma de conferências, infelizmente interrompidas antes da última, com a sua morte. A primeira das especificidades literárias analisadas por Calvino também abrirá o nosso percurso pelos grupos temáticos das crônicas de *Deste mundo e do outro*, começando pela memória.

Para Calvino, a leveza consiste na subtração do peso: “esforcei-me por retirar peso, ora às figuras humanas, ora aos corpos celestes, ora às cidades; esforcei-me sobretudo por retirar peso à estrutura da narrativa e à linguagem” (CALVINO, 1990, p. 15). Podendo ser admitida como uma teoria de toda a criação poética, essa lição é posta em prática mais facilmente pelas formas breves, dentre elas a crônica. Seja pelo veículo em que tem origem (o jornal ou a revista), seja pela sua extensão, a crônica tende a ser caracterizada pela leveza, sendo esta associada “à precisão e à determinação, nunca ao que é vago ou aleatório” (CALVINO, 1990, p.

28). Dir-se-ia que a crônica subtrai, pela leveza da forma, o peso do conteúdo, sem lhe tirar a densidade.

Assim ocorre com “A aparição”. Afirmando, pela primeira vez no livro, tratar-se de uma história “de outro mundo”, embora não seja uma história de fantasmas, o narrador cria uma atmosfera de mistério que vai se adensando ao longo da crônica, até a aparição propriamente, revelada apenas no final. O principal desafio do cronista, tratando-se de uma história extraordinária, é vencer a luta com as palavras: “Porque de antemão sei que tudo quanto diga ou venha a dizer não bastará para aflorar sequer a fímbria luminosa da aparição nocturna” (SARAMAGO, 1986, p. 19). E, ao mesmo tempo que reflete sobre o indizível, adia o início da narrativa, naturalmente de propósito, para valorizar ainda mais o momento especial. O aspecto singular da aparição é reforçado pela enumeração de vários fatores – o tempo, o lugar, a circunstância, a posição dos astros -, o que aumenta a expectativa do leitor.

Tal expectativa é acrescida da tensão entre leveza e peso, entre luz e sombra, suscitada pelo caminhar solitário e silencioso de um rapaz assustado, entre árvores, à noite. Se a tensão pende para a leveza, quando o narrador menciona a jovem com quem antes o rapaz estivera, e que naquele momento “dorme, recolheu-se, outra vez crisálida, ao casulo donde saíra borboleta” (SARAMAGO, 1986, p. 20), ou o nevoeiro previsto para o amanhecer, após um descanso do caminhante numa cama de folhas secas, logo o peso da “noite terrível” retorna, aparentemente definitivo. A grande árvore escura, o céu azul-negro, o medo, o silêncio, o luar fantasmático, as aves fúnebres, todos esses elementos, condensados em poucas linhas, elevam ao máximo a tensão da narrativa, que depois tem subtraído o seu peso com a leveza do instante final, anunciado pela brisa:

E veio a aparição. De muito longe uma brisa murmurante aproximou-se. Moveu as hastes tenras das ervas, as navalhas verdes dos canaviais, fez ondular num arrepio de luz as águas pardas do charco, ergueu como uma onda os ramos estendidos, envolveu o rapaz num rápido redemoinho – e seguiu adiante até à árvore que a esperava. E subiu pelo tronco e pelas ramagens, murmurando sempre. E as folhas voltaram para a lua a sua face escondida, e toda a árvore se cobriu de branco até ao ramo mais alto. E aos olhos deslumbrados do rapaz, agora trémulo de comoção e assombro, a aparição da faia miraculosa mostrou-se num vertiginoso segundo – que vai durar enquanto durar a vida (SARAMAGO, 1986, p. 21).

A leveza da brisa modifica radicalmente a atmosfera pesada de antes. Desfaz-se a escuridão da árvore pela luz da lua, como um milagre, e são agora outras as emoções do rapaz, outro o seu assombro. Comparado com os anteriores, esse parágrafo de desfecho liberta a narrativa de todo o peso, para pôr em destaque a leveza de um instante fulgurante. Por esse motivo, “A aparição” poderia ser incluída no grupo temático do tempo. Se a mantivemos no grupo da memória – essa e as outras crônicas de que ainda trataremos –, foi em razão da existência, na obra de Saramago, do que Philippe Lejeune (1996, p. 41) designou por “espaço autobiográfico”: o conjunto das obras do autor, entre as quais se incluem aquelas de gênero autobiográfico, sendo cada uma considerada como a peça de um jogo que revelaria, ao final, a imagem do autor. O conhecimento desse espaço permite ao leitor lançar, sobre as crônicas da fase inicial de Saramago, as luzes vindas de seus textos memorialísticos posteriores. Escusado será dizer que essa operação não significa a substituição da análise literária pela abordagem biográfica das crônicas.

Um exemplo desse possível confronto a que nos referimos ocorre com a crônica “A aparição” e a reescrita do mesmo episódio, cerca de quarenta anos depois, no livro *As pequenas memórias* (2006). Colocados lado a lado, os dois textos se assemelham bastante, mas uma diferença é decisiva para a separação dos gêneros: o pacto autobiográfico existente nas memórias, ou seja, a identidade entre o autor, o narrador e a personagem:

A noite tinha caído, no silêncio do campo só se ouviam os meus passos. Se o encontro foi ou não afortunado, mais adiante o contarei. Houve baile, fogos-de-artifício, creio que saí da povoação quando já seria perto da meia-noite. Uma lua cheia, menos resplandecente que a outra³, iluminava tudo em redor. Antes do ponto em que teria de abandonar a estrada para meter a corta-mato, o caminho estreito por onde ia pareceu terminar de repente, esconder-se atrás de um valado alto, e mostrou-me, como a impedir o passo, uma árvore isolada, alta, escuríssima no primeiro momento contra a transparência nocturna do céu. De súbito, porém, soprou uma brisa rápida. Arrepiou os caules tenros das ervas, fez estremecer as navalhas verdes dos canaviais e ondular as águas pardas de um charco. Como uma onda, soergueu as ramagens estendidas da árvore, subiu-lhe pelo tronco murmurando, e então, de golpe, as folhas viraram para o lado da lua a face escondida e toda a faia (era uma faia) se cobriu de branco até à cima mais alta. Foi um instante, nada mais que um instante, mas a lembrança dele

durará o que a minha vida tiver de durar (SARAMAGO, 2006, p. 19-20).

O “rapaz” da crônica agora revela a sua identidade, mas o leitor percebe que isso é o que menos importa, afinal, o cronista poderia ter usado a primeira pessoa em um texto ficcional. Do mesmo modo que, nas memórias, o autor utiliza diversas vezes epítetos como “a criança” ou “o rapazinho”, na terceira pessoa, para referir-se a si mesmo.

O critério estético também não é suficiente, pois vemos nas memórias a mesma elaboração da linguagem que há nas crônicas. No caso de “A aparição”, o autor lança mão, inclusive, da repetição de palavras, expressões ou frases inteiras (especialmente a partir do surgimento da brisa), sugerindo-nos a hipótese de que o trecho memorialístico é uma cópia levemente alterada da crônica. Assim, não é o texto, por si, que acusa a sua origem autobiográfica, mas o confronto dele com outros que formam o espaço autobiográfico do autor. E a simples constatação disso nada acrescenta, se não levarmos em conta a principal finalidade deste exercício de comparação: mostrar que a obra de arte é a elaboração estética da individualidade do seu autor, seja na recriação de fatos pessoais, seja na invenção de universos puramente ficcionais, admitindo-se que isso seja possível.

O teor autobiográfico de *Deste mundo e do outro* é reforçado pela crônica “O sapateiro prodigioso”. Da existência do homem que deu origem à personagem do título, dá-nos notícia o autor no seu livro de memórias: “Chamava-se Francisco Carreira e era sapateiro” (SARAMAGO, 2006, p. 115), arrematando, depois de contar o mesmo episódio da crônica: “Muitos anos depois escreveria sobre ele duas páginas a que daria o título, obviamente inspirado em Lorca⁴, de ‘O Sapateiro Prodigioso’. Que outra palavra poderia eu usar senão essa? Um sapateiro da minha aldeia, nos anos 30, a falar de Fontenelle...” (SARAMAGO, 2006, p. 116).

A crônica e as memórias narram um dos encontros entre o sapateiro de Azinhaga e o rapazinho que o visitava, quando vinha de Lisboa, durante as férias. Assim como ocorre com “A aparição”, a narração desse episódio, nas memórias, conserva o essencial da crônica, repetindo, inclusive, alguns trechos desta. Mas a crônica é significativamente mais elaborada, e a figura do aldeão, aqui não nomeado, mas carinhosamente referido como “o meu sapateiro”, é envolvida numa atmosfera poética que representa um dos pontos altos do livro. O início da crônica revela logo a importância dessa personagem, e prepara o leitor para a grandeza das coisas e das pessoas simples:

Hoje queria uma prosa descansada, tranquila, que dissesse as coisas mais sérias da forma mais simples. Uma prosa que se ajudasse a si mesma, em que eu não interviesse, ou não tivesse mais presença que a do contemplativo que descansa

à beira do rio e vê passar as águas. A história das pessoas é feita de lágrimas, alguns risos, umas tantas pequenas alegrias e uma grande dor final. E tudo pode ser contado nos mais diversos tons: elegíaco, dramático, irónico, reservado, e todos os outros cuja enumeração não cabe aqui, ou, cabendo, viria estragar-me a cadência da frase.

Conheço este homem desde que me conheço. Não é rigorosamente verdade, mas parece-me tê-lo visto sempre sentado no seu mocho, com a banca atravancada de ferramentas do ofício e de mil pequenos objetos que já para nada serviam. E tudo repousava numa imemorial camada de terriço acumulado, de onde emergiam pregos tortos, aparas de sola, resíduos de um trabalho continuado e atento. A loja era um cubículo com uma porta de metro e meio de altura (pouco mais), por onde só crianças podiam entrar sem se curvarem. Descobri-me homem no dia em que tive de baixar a cabeça. Ali passei horas intermináveis, enquanto lá fora o calor rechinava as pedras roladas que calcetavam o largo. Também nos fins de tarde, quando a primeira brisa anunciadora da noite arrepiava como um aviso os plátanos que ladeavam a fonte (SARAMAGO, 1986, p. 23-24).

A relativa autonomia do primeiro parágrafo dá-lhe a capacidade de ajustar-se não apenas a essa narrativa, mas a várias outras, se o cronista o desejasse, especialmente as que têm como centro pessoas cujas vidas foram “desperdiçadas”, como Saramago costumava dizer (REIS, 1998, p 82). O autor se referia à falta de oportunidades que impede milhões de pessoas de serem mais do que lhes permite uma vida miserável, como aconteceu, por exemplo, com o sapateiro de Azinhaga e com seus avós, Jerônimo e Josefa (a quem também dedicou crônicas nesse livro, como veremos adiante). Daí o pessimismo do cronista: “A história das pessoas é feita de lágrimas, alguns risos, umas tantas pequenas alegrias e uma grande dor final”.

A presença do sapateiro na memória afetiva do autor desde a infância – “Conheço este homem desde que me conheço” (SARAMAGO, 1986, p. 23) - é razão suficiente para que a crônica a ele dedicada, em *Deste mundo e do outro*, seja uma das mais sensíveis do livro:

la mostrar a pescaria. O meu sapateiro mostrou um interesse moderado. Qualquer coisa o preocupava. Alisava os cabelos ralos com a sovela, suspendia o movimento dos braços ao

puxar a linha – sinais que eu conhecia bem e que anunciavam uma pergunta de altíssima importância. E a pergunta veio. Decidido, o meu velho amigo reclinou para trás o corpo deformado, empurrou os óculos para a testa e disparou:

- O amigo acredita na pluralidade dos mundos?

Que foi que respondi então? Que sim, que não, que talvez, que o Fontenelle disse, que o outro desdisse. Mas hoje peço às grandes potências que mandam homens para o espaço o favor de averiguarem rapidamente e darem a resposta ao meu sapateiro. É um homem interessado que vive numa aldeia e tem uma loja com um horizonte de plátanos que se arrepiam à noite, quando o céu se cobre de estrelas (SARAMAGO, 1986, p. 25).

Com a transformação desse homem em personagem, Saramago fez a escrita cumprir uma de suas funções mais nobres: perpetuar a existência de pessoas que, de outro modo, ficariam apenas na lembrança de poucos, e por tempo limitado. Foi também o que fez em relação aos avós maternos, como justificou em seu discurso do Nobel:

Muitos anos depois, escrevendo pela primeira vez sobre este meu avô Jerónimo e esta minha avó Josefa [...], tive consciência de que estava a transformar as pessoas comuns que eles haviam sido em personagens literárias e que essa era, provavelmente, a maneira de não os esquecer, desenhando e tornando a desenhar os seus rostos com o lápis sempre cambiante da recordação, colorindo e iluminando a monotonia de um quotidiano baço e sem horizontes, como quem vai recriando, por cima do instável mapa da memória, a irreabilidade sobrenatural do país em que decidiu passar a viver (SARAMAGO, 1999, p. 14-15).

As duas crônicas de *Deste mundo e do outro*, dedicadas aos avós, são verdadeiras peças de antologia, no melhor sentido da palavra, especialmente a primeira, “Carta para Josefa, minha avó”. Como o casal de velhos, companheiros de uma vida inteira, uma crônica completa a outra, não sendo de estranhar que o título da segunda seja “O meu avô, também”, e que não haja nenhum texto a separá-las.

“Carta para Josefa, minha avó” representa, a nosso ver, o momento mais pungente do livro, graças ao grau de subjetividade que atinge: de um lado, entre o narrador e a sua destinatária, pelo veículo íntimo que é a carta pessoal; de outro, entre o leitor e a crônica, que o faz sentir participante dessa intimidade, com a leitura do texto escrito para a avó do autor. Além disso, ao dirigir-se a uma mulher bastante idosa, que tem pena de deixar a vida, mesmo que esta não lhe tenha dado o que merecia, o tom da crônica é também de despedida, o que aumenta a emotividade do discurso:

Estou diante de ti, e não entendo. Sou da tua carne e do teu sangue, mas não entendo. Vieste a este mundo e não curaste de saber o que é o mundo. Chegas ao fim da vida, e o mundo ainda é, para ti, o que era quando nasceste: uma interrogação, um mistério inacessível, uma coisa que não faz parte da tua herança: quinhentas palavras, um quintal a que em cinco minutos se dá a volta, uma casa de telha-vã e chão de barro. Aperto a tua mão calosa, passo a minha mão pela tua face enrugada e pelos teus cabelos brancos, partidos pelo peso dos carregos - e continuo a não entender. Foste bela, dizes, e bem vejo que és inteligente. Por que foi então que te roubaram o mundo? Quem to roubou? Mas disto talvez entenda eu, e dir-te-ia o como, o porquê e o quando se soubesse escolher das minhas inumeráveis palavras as que tu pudesses compreender. Já não vale a pena. O mundo continuará sem ti – e sem mim. Não teremos dito um ao outro o que mais importava.

Não teremos, realmente? Eu não te terei dado, porque as minhas palavras não são as tuas, o mundo que te era devido. Fico com esta culpa de que me não acusas – e isso ainda é pior. Mas porquê, avó, por que te sentas tu na soleira da tua porta, aberta para a noite estrelada e imensa, para o céu de que nada sabes e por onde nunca viajarás, para o silêncio dos campos e das árvores assombradas, e dizes, com a tranquila serenidade dos teus noventa anos e o fogo da tua adolescência nunca perdida: "O mundo é tão bonito, e eu tenho tanta pena de morrer!"

É isto que eu não entendo – mas a culpa não é tua (SARAMAGO, 1986, p. 28).

A envolvente subjetividade da crônica não neutraliza o seu contraponto objetivo: a situação dessa mulher no mundo, como ser histórico e social. E, em decorrência disto, a reflexão política sobre as “vidas desperdiçadas” por sistemas econômicos excludentes: “Por que foi então que te roubaram o mundo? Quem to roubou?”. Diante dessas perguntas, as ações da avó em sua longa existência, ao mesmo tempo que a dignificam, são tratadas de modo realista, sem ofuscar pelo idealismo do ambiente camponês o sacrifício de uma vida de trabalho duro e ignorância, nunca superados:

Não sabes ler. Tens as mãos grossas e deformadas, os pés encortiçados. Carregaste à cabeça toneladas de restolho e lenha, albufeiras de água. Viste nascer o sol todos os dias. De todo o pão que amassaste se faria um banquete universal. Criaste pessoas e gado, meteste os bácoros na tua própria cama quando o frio ameaçava gelá-los. [...] Trave da tua casa, lume da tua lareira – sete vezes engravidaste, sete vezes deste à luz (SARAMAGO, 1986, p. 27).

“O meu avô, também” volta a abordar esta que era uma das inquietudes de Saramago: “E era um homem. Um homem sem oportunidades, talvez um Einstein perdido sob uma camada espessa de impossíveis, um filósofo (quem sabe?), um grande escritor analfabeto. Alguma coisa seria, que não pôde ser nunca” (SARAMAGO, 1986, p. 30). Assim como ocorre com o texto sobre a avó, essa crônica é um manifesto, esteticamente elaborado, contra a vergonhosa desigualdade entre os seres humanos. Mas a sua força temática e formal está na atuação da memória sobre a escrita do autor. Rompe-se a linha que divide o passado do presente, e por um momento o cronista pertence aos dois tempos, que são unidos em uma mesma frase.

Talvez o dia chuvoso seja o responsável desta melancolia. Somos uma máquina complicada, em que os fios do presente activo se enredam na teia do passado morto, e tudo isto se cruza e entrecruza de tal maneira, em laçadas e apertos, que há momentos em que a vida cai toda sobre nós e nos deixa perplexos, confusos, e subitamente amputados do futuro. Cai a chuva, o vento desmancha a compostura árida das árvores desfolhadas – e dos tempos passados vem uma imagem perdida, um homem alto e magro, velho, agora que se aproxima, por um carreiro alagado. Traz um cajado na mão, um capote enlameado e antigo, e por ele escorrem todas as águas do céu. À frente, caminham animais fatigados, de

cabeça baixa, rasando o chão com o focinho. Homem e bichos avançam sob a chuva. É uma imagem comum, sem beleza, terrivelmente anónima.

Mas o homem que assim se aproxima, vago, entre cordas de chuva que parecem diluir o que na memória não se perdeu, é meu avô. Vem cansado, o velho. Arrasta consigo setenta anos de vida difícil, de desconforto, de ignorância. E, contudo, é um homem sábio, calado e metido consigo, que só abre a boca para dizer as palavras importantes, aquelas que importam (SARAMAGO, 1986, p.29-30).

Observemos que a expressão “agora que se aproxima” opera uma fusão entre o passado e o presente, trazendo, pela memória que a chuva despertou, a figura remota do homem velho, cuja identidade ainda não conhecemos. Quando inicia o segundo parágrafo com a conjunção adversativa “mas”, desnecessária em outra situação, o cronista destaca a importância da memória pessoal na narrativa: a cena seria “comum, sem beleza, terrivelmente anónima”, não fosse o fato de o homem sob a chuva forte ser o seu avô. Se a escrita ganha outra dimensão – afetiva - com essa informação, tornando-se verdadeiramente outra história a partir da revelação do parentesco entre personagem e cronista, ou entre narrador e autor, podemos admitir que o efeito disso também afeta o leitor, que se sente parte da intimidade do relato.

O segundo grupo temático que identificamos em *Deste mundo e do outro* é composto por crônicas que têm como foco escritores ou obras literárias que, ou são o próprio assunto do texto, ou são referidos em alguma digressão do autor. Estão também incluídas nesse grupo aquelas crônicas que abordam o próprio ato de escrever, ou definem o gênero a que pertencem. No primeiro caso, os autores e livros escolhidos são os da preferência do autor, e que, de uma forma ou de outra, influenciaram a sua obra; no segundo - a reflexão sobre a própria escrita -, trata-se de uma constante que viria a ser uma marca da obra de Saramago.

Entre os escritores evocados nessas crônicas, encontram-se Camões, Fernando Pessoa, Almeida Garrett, Bocage, Gil Vicente, Fernão Lopes e Cervantes. São nomes que aparecem em muitas entrevistas dadas por Saramago ao longo de sua vida, assim como em seus diários. Na ficção do autor, a presença desses escritores se faz sentir desde a referência intertextual, explícita ou não, até a transformação deles em personagens, como é o caso dos dois primeiros, que

protagonizam, respectivamente, a peça *Que farei com este livro?* (1998) e o romance *O ano da morte de Ricardo Reis* (1988).

A principal influência de Garrett sobre Saramago – reconhecida por este – revela-se no uso da digressão⁵, comum a ambos. cremos, por isso, ter sido propositada a atitude do cronista ao começar o seu texto com um desses “desvios”, como uma dupla homenagem ao escritor oitocentista:

Neste ponto, descubro que me afastei do propósito inicial. É costume velho de que não penso emendar-me: no correr do pensamento, uma coisa puxa outra, e, se não ponho mão em mim, acontece, como agora, partir da literatura e cair na construção civil. Pois não será assim desta vez. Mas antes de andar para a frente, ainda quero acrescentar que, nas Viagens, o que me regala é aquele prazer digressivo do Garrett, que salta de tema em tema com um ar de benigna indiferença, mas que, lá no fundo, não perde o norte, nem uma gota da água que lhe faz andar o moinho. Bem sei que os tempos, aqui para nós, não vão para crônicas. Dividido entre o título da primeira página e o boletim meteorológico (ou não), entre as notícias do estrangeiro e as novidades locais – o leitor afasta os olhos carregados de preocupações ou com bilhete para as evasões possíveis. Crônicas, que são? Pretextos, ou testemunhos? São o que podem ser. Mas fosse o Garrett a escrevê-las – e outro galo nos cantaria! (SARAMAGO, 1986, p. 51-52).

Esse trecho manifesta uma das características da escrita que Saramago desenvolveria em seus romances, a metatextualidade, observada na caracterização do gênero a que o autor se dedica: “Crônicas, que são? Pretextos, ou testemunhos? São o que podem ser” (SARAMAGO, 1986, p. 52). Porém, na continuação da leitura, percebemos que o alcance de seu pensamento vai além das tentativas de definição:

Deu-se-me um nó na garganta e pus-me a olhar, do horizonte desta mesa, essa terra que é minha, que não conheço toda, que mal conheço, de que tão pouco sei, onde há gente que fala a minha língua, gente para quem escrevo estas crônicas, que são como pontes lançadas no espaço vazio à procura de solo firme onde possam assentar a sua esperança de duração. E então veio-me cá de dentro uma grave e grande cólera contra a literatura que de tudo faz motivo e ocasião. Pensei que uma cura de silêncio⁶. Mais silêncio?, pergunta

daí o leitor. Não, respondo-lhe eu: um silêncio diferente. O silêncio de quem reflecte, de quem se recolhe a si mesmo, de quem pesa e mede as suas forças. O silêncio de quem se acha colocado no arranque de uma estrada e convoca as forças preciosas que a viagem lhe vai exigir. A viagem na minha terra, pois é dela que estou falando (SARAMAGO, 1986, p. 52-53).

Vê-se que o alvo, contra quem a escrita de Garrett serve de modelo, é o tipo de escritor “que de tudo faz motivo e ocasião”, aquele que tem a pressa que Drummond condena em “Procura da Poesia” (1983, p.111), e que não tem a humildade de reconhecer que lhe faltam “as forças preciosas que a viagem lhe vai exigir”. A expressão “viagem na minha terra” reveste-se, então, de uma ambiguidade que o título não parecia conter: viagem das crônicas pela terra do autor; viagem do autor por sua escrita.

A crônica dedicada a Garrett representa, assim, uma espécie de justificativa de um cânone que Saramago estabelece em *Deste mundo e do outro*, e que repercutirá em suas obras posteriores. Um dos nomes mais importantes desse grupo de escritores é o de Luís de Camões, que o autor já havia homenageado em *Os poemas possíveis* e *Provavelmente alegria*. De forma explícita ou não, Camões habitará definitivamente a obra de Saramago. Nesse primeiro livro de crônicas, a presença do poeta é invocada por ocasião do seu aniversário, em “São asas”:

A praça tem uma estátua de bronze: um homem alto, escuro, mais alto ali que qualquer de nós. Em todo o caso, há semelhanças entre a estátua e quem passa no largo. Tirante as diferenças do traje, é o mesmo vulto, o mesmo perfil. Dizem que é Luís de Camões. Será. Uma vez por ano põem-lhe ramos de flores aos pés, com um misto de compungimento e pressa, assim como quem vai apresentar pêsames por um morto que não nos é nada. Chamam-lhe Luís de Camões, e está morto. Desde 1580 que está morto, vai fazer quatrocentos. Quando os fizer, haverá comemorações especiais, cortejos cívicos, récitas populares ou não, discursos – talvez um banquete. Mas o velho Luís Vaz, a quem por más acções chamaram Trinca-Fortes, continuará morto.

Este homem, no fundo, não é nosso parente. Porque o parentesco não tem nada que ver com o lugar do nascimento e os laços de família. Parente, irmão, é carne e sangue,

espírito e comunhão de espírito. E que comunhão existirá entre nós que passamos no largo e o poeta sobre quem o tempo passa e repassa? A sua voz está trancada nos lábios de bronze. Os ecos dessa voz, que ressoam de verso em verso, como entre montanhas que se falam e respondem, não chegam aos duros ouvidos deste tempo. A hora não vai para poetas, mesmo se os imortalizaram em bronze. A estátua é uma justificação, o remorso de um desamor (SARAMAGO, 1986, p. 57-58).

Aqui vemos estender-se, novamente, a reflexão do cronista, desta vez para além do que se poderia esperar de um texto comemorativo, considerando a significação da palavra “morto”, que aparece quatro vezes em pouco mais de dez linhas. Mortos estão o poeta e, o que é pior, a sua voz, que não chega “aos duros ouvidos deste tempo”. Embora devamos considerar a referência ao período de ditadura em Portugal, subentendida nessa última frase (assim como o devíamos ter feito com a palavra “silêncio”, na crônica “Viagens na minha terra”), nossa atenção, neste momento, volta-se para outra espécie de dureza e de silêncio, que caracteriza a relação, cada vez mais comprometida – quando existe – entre o leitor e a obra literária. Em outras palavras, Saramago aborda, nas duas crônicas, o tema da deficiência da leitura (e também da criação) do texto literário, que se agrava à medida que o tempo passa. Se, em relação a Garrett, o cronista manifesta sua cólera contra a gratuidade da Literatura, desta vez, ao falar de Camões, o foco é o leitor. Quanto à morte, é aquela que paira sobre a obra não lida.

É de outro ângulo, que não o da escrita e o da leitura em si, que *Deste mundo e do outro* desenvolve o tema da Literatura a partir da poesia de Fernando Pessoa. Embora o título da crônica a ele dedicada baseie-se em um de seus versos, não é propriamente de poesia que o cronista tratará. Na verdade, “Vendem os deuses o que dão” (SARAMAGO, 1986, p. 117) tem aquela capacidade, comum a várias crônicas, como alertamos no início desta seção, de pertencer a mais de um grupo temático: por um lado, ser a glosa de um verso de Fernando Pessoa a torna, naturalmente, metaliterária; por outro, o tema da relação entre homens e deuses a incluiria legitimamente no grupo que tem o Homem como preocupação mais acentuada. Se optamos por comentá-la ao lado das crônicas sobre Garrett e Camões, foi por considerar relevante a ideia de que elas revelam um cânone proposto pelo autor.

O verso que serve de mote para a crônica de que agora trataremos, é o que abre o segundo poema da primeira seção (Os Campos) da primeira parte (Brasão) do livro *Mensagem*, único publicado em vida do autor, em 1934. Em sua glosa, após declarar a autoria do verso, para o caso de “haver ainda alguém por aí que não saiba quem foi Fernando Pessoa” (SARAMAGO, 1986, p. 117), o cronista, que havia

mudado a ordem sintática de sujeito e verbo, e trocado “o que” por “quando”, para criar assim o título do seu texto (“Vendem os deuses o que dão”), mantém a ideia original: não é confiável fazer negócios com os deuses:

Que vendem os deuses, dando? Tudo quanto exalta o homem, tudo quanto o engrandece. Vendem a inteligência aguda, vendem a sensibilidade exacerbada, vendem a lucidez implacável, vendem o amor apaixonado. E isto, que são caminhos de perfeição (de glória, no sentido mais alto da palavra), torna-se, de repente, o inferno na terra. Os deuses rodeiam de muralhas a vítima escolhida e nessa arena de sacrifício a deixam sozinha. É a solidão, é o maior espetáculo do mundo. Sentam-se os deuses nas bancadas e regalam-se. Não entram leões no circo – e antes entrassem. Não há combates de gladiadores – e antes houvesse. Os deuses são apreciadores e sabem que estas banalidades nada viriam acrescentar ao prato forte da ementa: a luta do homem para conservar a sua alma.

Como acaba o espetáculo? Sempre da mesma maneira. A alma andou pelas bancadas, de mão em mão, foi virada e revirada, os deuses apontaram uns aos outros as feridas sangrentas, as cicatrizes velhas. Entretanto, no meio da arena, o homem é um novelo informe. Refartos, os deuses, num gesto desdenhoso, devolvem-lhe a alma e retiram-se do circo. Vão à procura de outra vítima. Laboriosamente, dificilmente, o homem reintegra em si esse outro farrapo que lhe foi devolvido. É o que tem de mais precioso (SARAMAGO, 1986, p. 118-119).

Confrontados, o poema e a crônica revelam, de um lado, a densidade poética do verso, que sintetiza em cinco palavras um aspecto crucial da condição humana ao longo das civilizações: a relação que a humanidade mantém com o sagrado, aqui focalizada do ponto de vista de sua servidão aos deuses; de outro lado, a capacidade imaginativa do cronista que, no desenvolvimento do mote, cria a imagem da arena como símbolo do mundo, acima do qual os deuses riem da desgraça dos homens, desiludidos e sós. Esse “espetáculo do mundo”, se contentava o poeta Ricardo Reis, nunca satisfaz o romancista que, por ora, exercitava a sua inquietude numa crônica.

O verso de Fernando Pessoa, que gerou a crônica e toda a discussão em torno dela, é apenas um exemplo de como a voz desse poeta se faz ouvir na obra de

Saramago, desde os primeiros livros. Além dele, Camões e Garrett acompanharão o autor em sua longa trajetória. Seja no prazer digressivo que herdou deste último, e que nunca abandonará, seja na utilização dos versos ou mesmo das *personas* dos dois maiores poetas portugueses, a obra desse escritor abrigará do esquecimento a memória literária do seu país, que é também a sua própria memória.

Leveza e rapidez são, como vimos, duas das propostas de Italo Calvino (1990) para a Literatura deste milênio. Em *Deste mundo e do outro*, essas características vêm unidas quando o tema é a brevidade do tempo. Não se trata, aqui, de observar, como se não fosse evidente, a curta extensão dos textos, nem de lembrar que ela corresponde à rapidez do relato. Não se encontra aí a principal força do tempo nesse primeiro livro de crônicas de Saramago, mas no tratamento que o autor dá a duas formas de manifestação da brevidade temporal: o instante poético e o que chamaremos de “sublimação do tempo”.

O instante é uma parcela mínima de tempo que ganha notoriedade pelos efeitos que causa na vida do homem. Quando trágico, como aquele que o cronista descreve em “Cismando no sismo”, serve para mostrar “o quão pouco significamos. Uns milhões de animais assustados, de alma tão trêmula como o mundo que nos fuge debaixo dos pés. Vai-se acabar tudo, está a acabar, já acabou” (SARAMAGO, 1986, p. 80). Por outro lado, há instantes que se revestem de beleza, de poesia, e igualmente podem transformar vidas, como ocorre nas crônicas “A ponte” e “O cego do harmônio”. É a esses momentos que daremos maior atenção, porque são responsáveis por duas das peças mais delicadas do livro.

Em “A ponte”, o narrador testemunha (ou relembra o que teria se passado consigo mesmo?), numa viagem de trem, o contraste entre os sentimentos que inundam o coração de um rapazinho que vê a ponte pela primeira vez:

“Repara, mãezinha, repara! Tantas luzes! E tão bonitas!”

(Do lugar onde estou sentado, não vejo a ponte. Ou melhor, vejo-a refletida nos olhos do rapazinho, sei como ele a vê: um objeto maravilhoso, ali posto de propósito, no ponto exacto e na hora necessária, para que as crianças se tornem sábias e entrem na caverna dos inominados tesouros. Devagar, como quem teme uma brusca e familiar dor, volto a cabeça. A mãe tem o rosto pesado e alheio, inexpressivo, de quem nunca viu pontes ou as terá esquecido. Vejo os lábios moverem-se, formarem-se as palavras. Tremo, e, apesar de tudo, confio.)

“Ora, a ponte! Estou farta de ver a ponte!”

(Subitamente, o rapazinho, onze, doze anos, que antes parecera ter crescido de entusiasmo e alegria, que estava coberto de glória, no cimo da alta torre aonde só vão as crianças e os poetas – deixa cair os ombros, olha desiludido a mãe, e encosta-se no seu pequeno canto, como um animal ferido que se prepara para acolher a morte sozinho. A carruagem range e sacode-se com violência. A luz não vem e, já agora, não virá. Eu sinto frio. Num banco, ao fundo, dois namorados segredam coisas que só eles entendem. O resto é melancolia. A tarde está definitivamente perdida. Este dia veio ao mundo por engano. Havia uma promessa nele, mas alguém se desdisse e perjurou. O comboio entra na estação, salta sobre as agulhas, vai parar. A viagem acaba,)

Ah, sim. A ponte. Mas, qual ponte? (SARAMAGO, 1986, p. 60)

Essa crônica apresenta uma particularidade formal, por ser a única em que o narrador coloca sua voz entre parênteses. Tal recurso produz um duplo efeito: reconstitui fielmente a cena do trem, quando todos estavam imersos em melancolia e apenas a voz do rapazinho “acordara o mundo” (SARAMAGO, 1986, p. 59); e enfatiza essa voz e a sua descoberta, do mesmo modo como, no teatro, o holofote ilumina apenas o ator principal. E porventura também o antagonista, papel aqui infelizmente representado pela mãe.

Sobressai na crônica o que estamos designando por instante poético, que não é apenas um momento de deleite, mas também o instante em que a Poesia, tomada aqui no sentido amplo de qualquer manifestação estética, atinge a sua capacidade mais nobre: a de transformar o ser humano pelo cultivo da sensibilidade diante do belo, que pode estar presente num romance, num quadro ou numa ponte iluminada.

O êxtase diante de um espetáculo de beleza, como a ponte aos olhos do rapazinho, não é privilégio de todas as pessoas: é uma “alta torre aonde só vão as crianças e os poetas” (p. 60). O contraste entre o espírito aberto e leve do rapazinho, e a reação da mãe, que tinha “o rosto pesado e alheio, inexpressivo”, fica mais evidente quando subtraímos por um momento a voz do narrador, que já se isolara dentro dos parênteses. Visualizemos, assim, apenas o diálogo de toda a crônica:

“Mãezinha!”

[...]

“Mãezinha! Olha a ponte! Tão bonita! Tantas luzes!”

[...]

“Repara, mãezinha, repara! Tantas luzes! E tão bonitas!”

[...]

“Ora, a ponte! Estou farta de ver a ponte!”

Vemos novamente o contraste entre a leveza e o peso, ou entre a poesia e a sua ausência. Desta vez, levou a melhor o peso, concentrado na última frase da mãe, especialmente na palavra “farta”. Fosse outra, como “cansada”, por exemplo, o ritmo da frase seria alterado, e o seu peso também. A palavra “farta” é como um soco, por isso o rapazinho se encolhe “como um animal ferido que se prepara para acolher a morte sozinho”.

Como para compensar a frustração, o instante de poesia e glória retornará na crônica seguinte, desta vez com um desfecho diferente. “O cego do harmônio”, acompanhado de seu guia, numa rua sossegada de Lisboa, no começo do dia, toca, imprevisivelmente, valsas de Strauss:

Há gente nas janelas. O cego, arrebatado, joga o instrumento como um estandarte. E a rua enche-se de música. Os sons precipitam-se, cavalgam-se, erguem voo como bandos de aves que a luz enlouquece, irrompem entre os prédios e libertam-se no azul onde todas as notas de música e todas as palavras justas deviam ser tecto e resguardo dos homens.

A valsa termina. É o momento da esmola. Este dia vai ser como os outros. Mas “as histórias são o que tiverem de ser por força de quem as vive”. De súbito, ouvem-se aplausos. O cego levanta os olhos perdidos. Que se passa? E que voz é esta que grita, estrangulada de comoção: “O senhor é um artista!” Não se pode aguentar um choque assim. Insuportável. O cego, homem grande, robusto, quadrado – empalidece. Cambaleia, como se toda a sua força esvaísse nas lágrimas que agora lhe caem pela face marcada e dura. Este dia é precioso. De repente, abateram todas as muralhas, desceram-se as pontes levadiças, as pessoas caminham ao encontro umas das outras, de mãos abertas. Ponha-se uma pedra branca neste dia. Erga-se uma bandeira no lugar onde, por um breve minuto, um simples homem foi um homem feliz (SARAMAGO, 1986, p. 62).

Como na crônica anterior, o ápice da narrativa é precedido por um momento de leveza, que em “O cego do harmônio” é ainda mais acentuada (perdoe-se o paradoxo) em razão da sua relação com a música, cujos sons são comparados, por isso mesmo, com o voo dos pássaros: “erguem voo como bandos de aves que a luz enlouquece, irrompem entre os prédios e libertam-se no azul [...]”. É por ser leve que a música enche o espaço sutilmente, enlevando a alma das pessoas.

O que difere, no entanto, as duas crônicas, é a expectativa dos protagonistas e, mais ainda, o seu desfecho. Se o rapazinho esperava da mãe, em “A ponte”, o mínimo de comoção diante do que, para ele, era um “objecto maravilhoso”, o cego, por sua vez, aguardava apenas a esmola de sempre: “Este dia vai ser como os outros”. Inverteram-se, portanto, as reações previsíveis: a indiferença da mãe feriu de morte o menino – pois alguma coisa grandiosa deixou de nascer ali; os aplausos emocionados para o cego “abateram as muralhas” entre as pessoas, e “por um breve minuto, um simples homem foi um homem feliz”. Se aquele dia “veio ao mundo por engano”, para o cego (e também para o cronista e o leitor), “este dia é precioso”. Mesmo a referência a um objeto pesado como a pedra, em “Ponha-se uma pedra branca neste dia”, é atenuada pela leveza da cor branca, anunciando a paz entre os homens.

Uma outra abordagem do tempo em *Deste mundo e do outro* é aquela em que o cronista procura alcançar uma espécie de síntese entre o tempo “real” e uma nova dimensão temporal, fornecida pelo sonho ou pelo devaneio. Essa síntese resulta no que chamamos de “sublimação do tempo”, no sentido de elevação do tempo histórico a uma dimensão, diríamos, transcendente, como em “Três horas da madrugada”:

Lisboa dorme. Dorme profundamente. Todas estas janelas fechadas protegem a escuridão das casas. E lá dentro estão as mulheres e os homens desta cidade, mais as personagens vagas dos sonhos e dos pesadelos. Por sobre os telhados faz-se uma grande permuta de figuras e imagens. Lisboa é uma rede de transmigrações. Ninguém está seguro dentro do seu corpo. Em um lugar da cidade, alguém que dorme chama alguém que dorme, e esta atmosfera que se move no vento frio é toda ela atravessada de apelos urgentes. Abrem-se as paredes deste dormitório de um milhão de almas, longa enfermaria ou camarata multiplicada até ao infinito por um efeito de espelhos. E as figuras dos sonhos juntam-se aos seres adormecidos, e Lisboa aparece-me irreal, como suspensão entre o ser e o não ser já (SARAMAGO, 1986, p. 77-78).

A continuação da leitura mostrará que o texto é ainda uma variação do tema do instante crucial, aquele “tão breve que não poderemos deter, mas que não se perderá (que não se perderá) nunca” (SARAMAGO, 1986, p. 78). Mas, o que predomina na crônica é uma aura evanescente, flutuante, que recusa as linhas seguras do enredo cronológico para libertar-se no devaneio do cronista, no qual “Lisboa é uma rede de transmigrações [...] suspensa entre o ser e o não ser já”. Se, para Bachelard (1996, p. 26), “a casa abriga o devaneio, a casa protege o sonhador, a casa permite sonhar em paz”, para o cronista, “ninguém está seguro dentro do seu corpo”. Observando o que acontece acima dos telhados, testemunha privilegiada desse espetáculo surreal, o narrador vive a própria suspensão do tempo, de que apenas desconfiamos ao acordar.

Principal preocupação de Saramago, a humanidade é o tema central da sua obra, o qual se ramifica em variados subtemas, perspectivas e gêneros. Em *Deste mundo e do outro*, a natureza humana é o motivo da maior parte das crônicas, que examinam o homem diante de si e do outro (seu semelhante ou não). De um modo geral, as conclusões do cronista não são animadoras: vivemos num planeta de horrores, estamos sós no universo e não temos a menor consideração pelo outro: “O homem, afinal, não valeu a pena”, como prevê em “Um salto no tempo” (SARAMAGO, 1986, p. 211).

Para examiná-lo em sua relação consigo mesmo e com os outros, o cronista observa o homem, por exemplo, num dia decisivo do ano: o último, quando “as nações transformam-se em gigantescos tribunais de consciência” (SARAMAGO, 1986, p. 83), e o homem, aparentemente arrependido, promete ser outro a partir do dia seguinte:

É a história do fato virado. No correr do uso, cansa-se a gente do padrão e da cor da fazenda. Há uns brilhos suspeitos nos fundilhos e nos cotovelos. Começamos a fazer má figura na sociedade (que é impiedosa e não desculpa estas coisas), e então, como o dinheiro não chega para o fatinho novo, leva-se a andaina ao alfaiate, o qual, em três tempos e três alinhavos, nos devolve uma indumentária que, assim à primeira vista, parece mesmo obra de novidade. [...]

Pois no último dia do ano viramos fatos. É um labutar de agulha e tesoura que causaria espanto se não se passasse todo ele no íntimo do sujeito. O mentiroso vai ser

verdadeiro, o hipócrita será sincero, o leviano descobre que a constância é virtude que lhe convém, o invejoso já promete aplaudir, o avarento começa a desabotoar as algibeiras. Enfim, o que é mau, prejudicial e nocivo, ali mesmo se desdiz e arrepende. Vai principiar a fraternidade universal. E isto é tão certo que ainda os calendários designam assim o primeiro dia de Janeiro.

Ai, ilusões, ilusões, que tão pouco durais. Os bons propósitos da noite não resistem ao dia seguinte (SARAMAGO, 1986, p. 84).

E o dia seguinte, autêntico como é, coloca tudo de volta no seu lugar, a começar, segundo o cronista, pela hipocrisia. “E não há remédio para isto? Pois não há, não. A natureza humana é mesmo assim e o homem lobo do homem, declara o meu barbeiro, que tem o espírito tão afiado como a navalha que não me barbeia” (SARAMAGO, 1986, p. 84). É nesta sentença – o homem é lobo do homem – que se resume a perspectiva do autor, demonstrada ao longo de toda a sua obra, especialmente no implacável *Ensaio sobre a Cegueira*, quando o médico afirma: “É desta massa que nós somos feitos, metade de indiferença e metade de ruindade” (SARAMAGO, 1995, p. 40). Escrita mais de vinte anos após “O fato virado”, essa frase mostra a permanência do ponto de vista do autor sobre a humanidade.

Do ponto de vista crítico, as crônicas de Saramago indicam que o estudo da sua obra não deve desconsiderar, sob pena de restringir a amplitude de seu alcance, o papel da memória pessoal do escritor na configuração de suas narrativas, sejam autobiográficas ou não. Essas narrativas breves contêm, ainda, as principais linhas do pensamento saramaguiano, desenvolvidas depois em seu romance, o que adiciona valor ao que esteticamente elas já possuem.

Notas

¹ O estudo de Horácio Costa (1997, p. 93) identifica, em *Deste mundo e do outro* e *A Bagagem do Viajante*, três núcleos temáticos: o memorialista, a reflexão moral sobre o acontecer histórico e social, e a ficcionalização. Apesar da coincidência, em alguns pontos, com a nossa interpretação, preferimos ampliar o segundo e o terceiro temas, possibilitando, no primeiro caso, uma análise de como o cronista vê a natureza humana, e no segundo, de como estabelece relações com a tradição literária e aborda a escrita da crônica, no sentido de *poiesis* ou fazer literário. A essa temática tríplice, sentimos a necessidade, visto que *Deste mundo e do outro* oferece vasto material para análise, de acrescentar um estudo sobre o tempo, seja como tema de várias crônicas, seja como categoria histórica a que o livro e o autor se submetem, relacionando-se, em última instância, com a memória.

² Curiosamente, a primeira edição de *Deste mundo e do outro* (SARAMAGO, 1970, p. 12) traz grafado o topônimo “Josephville”, em vez de “Cidade de José”. É provável que a razão da mudança, na reedição da obra, tenha sido a valorização da própria língua, em que o autor sempre se empenhou, especialmente em relação ao domínio global do idioma inglês.

³ O autor refere-se ao episódio da maior lua que viu na vida, também narrado nas memórias e, anteriormente, em *Deste mundo e do outro*, na crônica “A lua que eu conheci”.

⁴ O autor refere-se à peça *A Sapateira Prodigiosa*, de Federico Garcia Lorca (1898-1936), estreada em 1930. O conteúdo não se assemelha ao da crônica de Saramago, apenas o título (Cf. LORCA, 1975, p. 33).

⁵ “O meu estilo, para chamá-lo assim, sempre foi muito digressivo. Sou incapaz de narrar algo em linha reta. Não é que me perca no caminho: se encontro um desvio, entro por ele e depois volto por onde ia. Se há um antepassado meu direto na literatura portuguesa, é um poeta, dramaturgo e romancista do século XIX que se chamou Almeida Garrett. Meu gosto pela digressão o recebi desse autor” (SARAMAGO *apud* AGUILERA, 2010, p. 242).

⁶ Na primeira edição de *Deste mundo e do outro* (1971), essa frase termina com reticências, o que nos parece mais apropriado. Observamos, a propósito, que o autor aboliu quase todas as reticências do livro nas reedições.

Referências

- AGUILERA, Fernando Gómez (Org. e Sel.). *As palavras de saramago: catálogo de reflexões pessoais, literárias e políticas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Nova reunião: 19 Livros de Poesia*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1983.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. Trad. Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*. 3. ed. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- COSTA, Horácio. *José Saramago: o período formativo*. Lisboa: Caminho, 1997.
- GARRETT, Almeida. *Viagens na minha terra*. São Paulo: FTD, 1992.
- LEJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Nouvelle édition augmentée. Paris: Seuil, 1996.
- LORCA, Federico García. *Amor de Dom Perlimplim; A sapateira prodigiosa; Retábulo de Dom Cristóvão*. Trad. Oscar Mendes. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1975.
- REIS, Carlos. *Diálogos com José Saramago*. Lisboa: Caminho, 1998.
- SARAMAGO, José. *A bagagem do viajante*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- SARAMAGO, José. *As pequenas memórias*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- SARAMAGO, José. “De como a personagem foi mestre e o autor seu aprendiz”. In: *Discursos de Estocolmo*. Lisboa: Caminho, 1999.
- SARAMAGO, José. *Deste mundo e do outro*. 3. ed. Lisboa: Caminho, 1986.
- SARAMAGO, José. *Ensaio sobre a cegueira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- SARAMAGO, José. *Manual de pintura e caligrafia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- SARAMAGO, José. *O Ano da morte de Ricardo Reis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- SARAMAGO, José. *Os poemas possíveis*. 2. ed. Lisboa: Caminho, 1982.
- SARAMAGO, José. *Provavelmente alegria*. 3. ed. Lisboa: Caminho, 1985.
- SARAMAGO, José. *Que farei com este livro?* São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA, DE JOSÉ SARAMAGO. REPRESENTAÇÕES SOCIAIS NA SOCIEDADE MODERNA*

LISSETT M. ESPINEL TORRES

Penso que a bondade é a condição do pensamento, a condição talvez não suficiente, mas necessária do pensamento.

José Saramago

Introdução

As representações sociais são medidas no contexto social a partir de diferentes ângulos; esta é uma forma de observar, pouco comum, nos contextos acadêmicos. Este texto objetiva cotejar a voz de um autor que proporciona várias linhas para entrarmos no labirinto de sua obra e ver essa luz branca que se coloca como obstáculo à visão das próprias consciências. Pretende-se demonstrar hermeneuticamente que José Saramago vai até um ponto como interventor de consciência mas não se compromete em ser definitivo, deixando a cargo do leitor suas próprias reflexões; portanto, tem o leitor e não só o autor como o responsável de suas múltiplas conclusões axiológicas e políticas. O jogo proposto pelo autor parte da noção usual sobre o romance de educação, em que o homem cresce por si e gera em si a tarefa de construir sua própria visão. José Saramago é um autor crítico do mundo, é inquieto e insatisfeito com a vida, é um homem que examina seu entorno e o recria em seus textos e, mais exatamente, em suas entrevistas. Contrário à posição do autor, a questão é perguntar: como e quando sabemos o que convém? O romance *Ensaio sobre a cegueira* é a história sobre uma grande

epidemia ocular, que o próprio Saramago denomina a enfermidade do “olho-dependente”, enfermidade da qual padece a sociedade moderna, sociedade submetida a uma cegueira coletiva, onde o homem se apresenta como um ente industrial e comercial com uma só e tendenciosa posição frente às vicissitudes da vida. Assiste-se a uma grande peste, a um vírus óptico que se espalha sem piedade. Neste texto se apresenta uma breve reflexão sobre a desesperança e a representação social do que muito possivelmente poderia ser o limbo, espaço em que o espírito humano fica vagando, a mesma mitologia se deixa entrevê neste conceito; mas Saramago é quem o define na obra como o nosso entorno, neste caso, a cidade serve de marco referencial e como cenário para demonstrar que não há estado espiritual.

Análise do discurso enquanto categoria bakhtiniana

A relação entre autor e narrador está determinada pelo contexto total da obra. Para esta análise literária assume-se o princípio bakhtiniano da extraposição¹, conceito que pretende situar o sentido criativo da obra e estabelecer relações entre autor-narrador, favorecendo um sistema analítico do objeto deste trabalho como um todo, conceitualizando por todo na obra a ausência divisões que a tornem fragmentada, além de se percebê-la desde a posição de fora e temporalmente falando sobre os valores e os sentidos por ela produzidos; também se traz a própria voz do autor, quem proporciona várias linhas para os labirintos de sua obra e ver essa luz branca que ofusca a visão das próprias consciências.

Agora, para compreender um pouco a relação entre autor-narrador, Bakhtin destaca que: “El autor es el que da el tono a todo detalle de su personaje, a cualquier rasgo sumo, a todo suceso, sentimientos, igual que en la vida real evaluamos cualquier manifestación de las personas que nos rodean” (1999, p.13). Assim, Bakhtin se aproxima do conceito de autor criador que segundo nosso parecer é a autoridade, dado que sua teoria se aproxima dos critérios levantados no trabalho, isto é, que na análise do herói é importante sublinhar este elemento a partir da atitude do autor.

O capítulo “O romance de educação na história do realismo” mostra vários tipos de romances: entre eles se descreve como primeiro modelo o mundo no romance pastoril, o qual condiz o mundo sensível e se mostra como realidade estática, constante e perdurável. Depois, o romance barroco, no qual a narrativa alcança a escala do grandioso; ele se divide em duas subcategorias: a do romance de heroico de aventuras, próxima ao romance negro ou gótico e o romance sentimental patético-psicológico, em que se dá a possibilidade de representar além da realidade visível, dando espaço à casualidade, ao tempo de corte psicológico e às temporalidades internas da aventura. O romance biográfico se desenvolve como terceiro tipo e ocorre quando o autor é a personagem principal e se preocupa com

a totalidade de sua vida. Por sua vez, e como quarta possibilidade, o teórico apresenta os romances bizantinos, concebidos como um juízo sobre o protagonista, ao ser baseado numa concepção retórico-jurídica do homem. O quinto é o romance de cavalaria, que é o tipo de romance influenciado por obras da antiguidade, que se desenvolvem na Idade Média. Por último, o romance de educação, que trata sobre a formação e educação do protagonista, isto é, mostra as transformações e o crescimento essencial do homem não submetido às astúcias do destino, mas dono de uma imagem interior dinâmica outorgada por sua vontade; segundo este conceito anterior, o enredo é enriquecido com as transformações do herói, logrando incluir o tempo cíclico, no qual se coloca em questão uma sucessividade de feitos históricos da vida humana. O romance de educação se desenvolve no âmbito do chamado romance de formação, no qual se ajusta *Ensaio sobre a cegueira*, visto que nele se demonstram características de tipo formadores, nas quais a personagem cresce e constrói evolutivamente uma percepção do mundo e da realidade.

Agora, tendo em conta os casos de atuação da personagem, que são o ponto alto do pensamento bakhtiniano em *Estética da criação verbal*, se tem o primeiro caso – a personagem se apropria do autor, pois possui tanta força para este papel que não pode deixar de ver o mundo das coisas sem usar a visão de sua personagem; um segundo caso – quando o autor se intersecciona na personagem – a atitude do autor frente a personagem chega a ser em parte a atitude da personagem sobre si; e o terceiro caso – a personagem é o próprio autor, isto é, a personagem compreende sua própria vida esteticamente, representa certo papel, é autossuficiente e completa de uma maneira totalizadora. Em Saramago, predomina o segundo caso e a forma espacial da personagem, como maneira de aproximação crítica aos sistemas. Precisamente, a voz do Prêmio Nobel de Literatura ajuda a compreender a verdade de sua intencionalidade quando diz que

A verdade é que quem se encontra com um livro meu, em especial com os romances, se encontra numa situação um pouco complicada [...] Quando eu elimino, praticamente, toda pontuação, busco que o leitor não leia passivamente, mas construa o texto, graças a essa voz que deve estar escutando. Eu proponho ao leitor um texto incompleto* (SARAMAGO, citado a partir de PORRAS, 1998, p.32);

lemos, como a voz do autor ressalta, que de nenhuma maneira dá por terminado os temas e que dificulta propositalmente o trabalho do leitor, prolongando a agonia de ter que analisar seu próprio entorno; por sua vez, Saramago ressalta que

embora todas as palavras que eu quero se encontram ali, o texto está incompleto porque falta essa convenção que são os sinais de pontuação. O leitor quando lê deve saber que está lendo para receber tudo o que há no texto. Embora, à primeira vista, pareça oculto, está ali [...] O escritor é como o pintor ou o músico, vai apagando os rastros que deixou; razão porque o leitor terá que abrir um itinerário, uma pegada que jamais coincidirá com a do escritor. Será outras dúvidas, outras pausas, outras hipóteses (idem, p.33).

Isto é, o jogo que propõe ao leitor parte da noção usual sobre o romance de formação em que o homem cresce por si e gera em si a confiança de construir sua própria visão de mundo.

Visão de mundo que determina a partir de vários critérios, entre eles, o tempo e o espaço, o cronotopo para Bakhtin, o qual estabelece dois elementos fundamentais para a análise do romance; o cronotopo se caracteriza uma parte descritiva que só denomina dados e fatos num espaço determinado e por outro aspecto chamado de nível interpretativo, ajustado a outro tipo de relações, isto é, se determinam fatores culturais e sociais para analisar e interpretar acontecimentos de nossa realidade, em que se especifica de maneira argumentativa, a visão de mundo do autor, que no nosso caso, se trata de uma visão crítica onde José Saramago não elabora propostas conclusivas sobre o tema da sociedade olho-dependente – este conceito foi proposto pelo autor e mencionado em conferências e entrevistas e faz alusão à compreensão de uma sociedade totalmente supérflua, banal e consumista, confrontando-a de igual maneira com sua própria realidade do “sagrado”.

A voz de José Saramago

José Saramago é um autor crítico do mundo, inquieto e insatisfeito com a vida, é um homem que examina seu contexto e o recria em seus textos e, mais exatamente, em suas intervenções públicas. Sobre isso, citemos ele próprio:

Não só há desigualdade na distribuição da riqueza, nem na satisfação das necessidades básicas. Não nos orientamos por um sentido da racionalidade interior. A terra está cercada por milhares de satélites, podemos ter em casa cem canais de televisão, mas para que nos serve isso neste mundo onde morrem tantos. É uma neurose coletiva, a gente já não sabe o que convém essencialmente para a felicidade. Vamos aos

500 canais e para que nos serve? (SARAMAGO, citado a partir de PORRAS, 1998, p.35).

Contrário à posição do autor, a questão é perguntar: como e quando sabemos o que nos convém? O romance *Ensaio sobre a cegueira* é a história sobre uma grande epidemia ocular, que o próprio Saramago denomina a enfermidade do “olho-dependente”, enfermidade da qual padece a sociedade moderna, sociedade submetida a uma cegueira coletiva, onde o homem se apresenta como um ente industrial e comercial com uma só e tendenciosa posição frente às vicissitudes da vida. Assiste-se a uma grande peste, a um vírus óptico que se espalha sem piedade. É o retrato coletivo de uma sociedade confusa e perdida que teve “de enfrentar o mais primitivo na natureza humana: a necessidade de sobreviver a qualquer preço”; a seguir se oferece uma breve reflexão sobre a desesperança e a representação literal do que muito possivelmente poderia ser o limbo, espaço em que o espírito do homem fica vagando, a mesma mitologia se deixa entrevê neste conceito; mas Saramago é quem o define na obra como o nosso entorno, neste caso, a cidade serve de marco referencial e como cenário para demonstrar que não há estado espiritual.

Dejó de llover, ya no hay ciegos con la boca abierta. Andan por ahí, sin saber qué hacer, vagan por las calles, pero nunca mucho tiempo, andar o estar parado viene a ser lo mismo para ellos, salvo encontrar comida no tienen otros objetivos, la música se ha acabado, nunca hubo tanto silencio en el mundo, teatros y cines sirven a quien se ha quedado sin casa o ha dejado de buscarla, algunas salas de espectáculos, las mayores, se usaron para las cuarentenas cuando el Gobierno, o lo que de él sucesivamente fue quedando, aún creía que el mal blanco podía ser atajado con trucos e instrumentos que de tan poco sirvieron en el pasado contra la fiebre amarilla y otros pestíferos contagios, pero eso se ha acabado, aquí ni siquiera ha sido necesario un incendio. En cuanto a los museos, es un auténtico dolor del alma, algo que rompe el corazón, toda aquella gente, gente digo bien, todas aquellas pinturas, aquellas esculturas no tienen delante ni una persona a quien mirar (SARAMAGO, 1998, p.309-311)

Considerando a estrutura da obra, a caracterização do autor e o conteúdo, o romance *Ensaio sobre a cegueira* se inscreve no tipo conceituado por Bakhtin como “romance de educação”, mais especificamente romance de formação, como se disse anteriormente; essa tipologia se define como a forma em que pedagogicamente se

cria uma aproximação sobre a formação do homem, tornando-o consciente da sua realidade; mais claramente se pode ver no excerto a seguir, em que o autor se propõe ao mais profundo do ser, a maldade:

No se sabe qué esperan ahora los ciegos de la ciudad, esperarían su curación si todavía creyeran en ella, pero esa esperanza se acabó cuando se enteraron de que el mal había afectado a todos, sin dejar a nadie libre, que no había quedado vista humana para mirar por la lente de un microscopio, que habían sido abandonados los laboratorios, donde no le quedaba a las bacterias más solución, si querían sobrevivir, que devorarse entre sí. Al principio, muchos ciegos, acompañados por parientes aún con vista y espíritu de familia, acudían a los hospitales, pero allí sólo encontraron médicos ciegos tomando el pulso a enfermos que no veían, auscultándolos por delante y por detrás, eso era todo lo que podían hacer, para eso todavía tenían oídos. Después, bajo el aprieto del hambre, los enfermos, los que podían andar, huían de los hospitales, y acababan muriendo en la calle, abandonados, las familias, si las tenían, dónde andarían, y luego, para que los enterrasen, no bastaba que alguien tropezase con ellos por casualidad, tenían que empezar a oler mal, e, incluso así, sólo si habían ido a morir a un lugar de paso (SARAMAGO, 1998, p.309-311)

A ideia sobre a formação do homem se encontra em *Ensaio sobre a cegueira* porque Saramago busca confrontar o leitor com a realidade e determina sua concepção sobre o mundo como experiência em si; as personagens sofrem uma transformação tanto individual como coletiva, tal como exemplificamos com passagens do romance ao longo do texto; então a analogia do romance de educação, ou melhor, do romance de formação com a obra em questão, é evidenciado a partir de elementos estruturais e nas múltiplas reflexões que faz a personagem principal: a mulher do médico. Por ela, quando podem sair do manicômio e estão caminhando pela cidade, observam admirados as mudanças produzidas pela epidemia nas pessoas o caos ocasionado pelo Estado à cidade. A mulher do médico evolui à medida que enfrenta várias provações, entre elas, quando decide ficar em silêncio sobre o poder ver, quando toma as rédeas do grupo de cegos e enfrenta os cegos malvados que roubam os mantimentos diários, além de ter a coragem para sair do manicômio e buscar pela cidade um refúgio adequado sem perder nenhum do grupo; posteriormente, só ela reconhece, quando diante do desastre urbano, que sua compreensão sobre o mundo se

modificou durante a peste branca; lembramos também da primeira fase da obra como o narrador se refere à personagem – mulher do médico – como se desse a conhecer que ela é uma mulher sem autonomia, dependente do esforço do marido; mais adiante, quando a epidemia ganha importância para o Estado e este recorre ao isolamento como forma de controle, automaticamente o narrador faz uma reviravolta, mediado por um processo circunstancial no qual outorga à personagem uma característica marcante, isto é, logo que a epidemia resulta no caos, ela será reconhecida pelo autor narrador como um sujeito emancipado e será denominada como a única que vê, atribuindo-lhe o poder absoluto de quem tem um dom a mais, e a quem também será dado a faculdade de pensar sobre seu entorno. Tal compreensão se pode observar a seguir:

No es extraño que los perros sean tantos, algunos ya parecen hienas, los matojos del pelo apestan a podredumbre, corren por ahí con los cuartos traseros encogidos, como si tuvieran miedo de que los muertos y devorados cobrasen vida de nuevo para hacerles pagar la vergüenza de morder a quien ya no puede defenderse. Cómo está el mundo, preguntó el viejo de la venda negra, y la mujer del médico respondió, No hay diferencia entre fuera y dentro, entre aquí y allá, entre los pocos y los muchos, entre lo que hemos vivido y lo que vamos a tener que vivir, Y la gente, cómo va, preguntó la chica de las gafas oscuras, Van como fantasmas, ser fantasma debe de ser algo así, tener la certeza de que la vida existe, porque cuatro sentidos nos lo dicen, y no poder verla (SARAMAGO, 1998, p. 309-311).

Isto é, o processo educativo parte da constante reflexão realizada pelas personagens, refletido em parte nos ditados populares que servem de ponte entre o leitor e o conteúdo da obra:

El miedo ciega, dijo la chica de las gafas oscuras, son palabras ciertas, ya éramos ciegos en el momento en que perdimos la vista, el miedo nos cegó, el miedo nos mantendrá ciegos, Quién es el que está hablando, preguntó el médico, Un ciego, respondió la voz, sólo un ciego, eso es lo que hay aquí” (SARAMAGO, 1998, p.172)

Assim, ao final da obra se percebe uma moral que intuitivamente se pode tomar como uma proposta educacional, onde o herói, como unidade dinâmica,

aprende e desaprende com seus equívocos. A única vidente se caracteriza de acordo com os elementos afirmados por Bakhtin:

La transformación del hombre, sin embargo, puede presentarse de una manera muy variada. Todo depende del dominio de la temporalidad real de la historia. En la temporalidad de la aventura, el desarrollo humano es desde luego, imposible. Pero es totalmente concebible dentro del tiempo cíclico. Por ejemplo, en el tiempo del idilio puede representarse el camino del hombre desde la infancia y madurez hacia la vejez mostrando todos aquellos cambios internos esenciales en el carácter y los puntos de vista que se realizan con las sucesión de edades (BAKHTIN, 1982, p.212-213).

Mas, este não é necessariamente o caso da obra em do tipo em questão; agora, sem dúvidas, a análise posterior que faz o teórico russo se aproxima pouco a pouco à construção da ideia da evolução da personagem em questão com o tempo cíclico, o tempo de *Ensaio sobre a cegueira*:

Otro tipo de transformación cíclica que conserva su relación (aunque no muy estrecha) con las edades, es representado por un cierto camino del desarrollo humano desde un idealismo juvenil e iluso hacia la madurez sobria y práctica. Este camino puede complicarse el final por diferentes grados de escepticismo y resignación. A este tipo de novela lo caracteriza la representación de la vida y del mundo como experiencia y escuela que debe pasar todo hombre sacando de ella una misma lección de sensatez y resignación (1982, p. 213)

Este tipo de romance é clássico do século XVIII e, portanto, não se incorpora ao contexto da obra selecionada neste estudo, embora seja de seu caráter conhecer diferentes transformações do homem na literatura:

El tercer tipo de novela de desarrollo es el biográfico (y autobiográfico). En él ya está ausente el elemento cíclico. La transformación transcurre dentro del tiempo biográfico, salvando etapas irrepetibles e individuales. Puede ser tipificado, pero la tipicidad de este tiempo ya no es cíclica. El desarrollo viene a ser resultado de todo un conjunto de condiciones de vida fluctuantes

y de acontecimientos varios, de las acciones y del trabajo. Se está creando el destino humano, y a la vez se está forjando al hombre mismo y su carácter. La generación de una vida y de un destino se funde con el desarrollo del hombre (BAKHTIN, 1982, p.213).

Poderia se dizer que para análise se observa um comportamento semelhante no desenvolvimento da personagem única a enxergar, embora, quando se observa como componente de um todo, isto é, quando seu comportamento é observado desde a visão coletiva, se torna universal. Saramago desenvolve de forma particular a figura do herói², a define de duas formas: na primeira concebe o herói como um ente individual e na segunda, o contrário, o herói é coletivo. Em nosso caso, o herói individual seria a mulher única capaz de enxergar entre os cegos, como se pode observar no excerto seguinte:

El niño estrábico murmuraba, debía de estar soñando, tal vez estuviera viendo a su madre, preguntándole, Me ves, ya me ves. La mujer del médico preguntó, Y ellos, y el médico dijo, Éste probablemente estará curado cuando despierte, con los otros no será diferente, lo más seguro es que estén ahora recuperando la vista, el que va a llevarse un susto, pobrecillo, es el amigo de la venda negra, Por qué, Por la catarata, después del tiempo pasado desde que lo examiné, debe de estar como una nube opaca, Va a quedarse ciego, No, en cuanto la vida esté normalizada, cuando todo empiece a funcionar, lo opero, será cuestión de semanas, Por qué nos hemos quedado ciegos, No lo sé, quizá un día lleguemos a saber la razón, Quieres que te diga lo que estoy pensando, Dime, Creo que no nos quedamos ciegos, creo que estamos ciegos, Ciegos que ven, Ciegos que, viendo, no ven. La mujer del médico se levantó, se acercó a la ventana. Miró hacia abajo, a la calle cubierta de basura, a las personas que gritaban y cantaban. Luego alzó la cabeza al cielo y lo vio todo blanco, Ahora me toca a mí, pensó. El miedo súbito le hizo bajar los ojos. La ciudad aún estaba allí (SARAMAGO, 1998, p.418-420).

Além disso, é necessário ter em conta que o herói nesta ocasião é Mulher e isto é um fator relevante para a literatura em geral se se tem em conta que quase sempre é atribuído ao homem a capacidade de escrever a história. E Saramago, nesta oportunidade dá o papel de herói à mulher. Embora não seja tópico essencial neste estudo, a profundidade do tema e do papel da mulher na obra é essencial; por enquanto, em maneira de introdução, ressaltamos a seguinte observação sobre o que faz o autor em referência ao tema e o papel feminino na sua literatura:

Quando começo um romance não tenho uma ideia sobre o que serão as personagens. Sei que há uma personagem que terá a responsabilidade ou certa ocupação ou o que seja, mas sempre chega um momento em que se me apresenta uma personagem feminina: a personagem forte, quem leva a razão e a capacidade de sentir (SARAMAGO, citado a partir de PORRAS, 1998, p.33).

Desta citação se obtém a visão de herói para José Saramago, voltando a confirmar que ele coloca uma mulher como pilar e líder de processos históricos, tratá-lhe como recorrente e a atribui outro papel social; além de, quase sempre faz a mulher uma construtora, arquiteta e-ou desenhista da base da sociedade da qual participa, o que seria, teoricamente, o fortalecimento da família como pilar das sociedades, acostumadas a serem dirigidas pela Fé.

Não é nada premeditado, isto é, ao começar um romance não digo a mim mesmo, “vou colocar aqui uma personagem feminina forte”, não, é a história mesma que me leva, sem haver me preocupado antes com isso, e sempre, em todos os meus romances, há uma mulher forte. Por que? Talvez porque tenho a esperança de que, talvez algum dia, a mulher assuma a responsabilidade total e não permita continuar sendo uma espécie de sombra do homem, presente apenas para cumprir o que o homem decida; que ela mesma se afirme com sua capacidade única, com sua generosidade. A mulher sempre é mais generosa que o homem e ocorre que o mundo necessita de muita generosidade (SARAMAGO, citado a partir de PORRAS, 1998, p.33).

Retomando o segundo aspecto bakhtiniano sobre o herói, Saramago promove uma mistura de personagens tentando coletivizar o herói com a primícias de ser protagonista; a visão do homem coletivo para o romancista é uma constante sátira, porque é de seu interesse ao afetar o ser em sua individualidade, não deixando-o tomar consciência própria de muitos elementos sociais; situa este último elemento como um dos fatores pouco produtivos para o ser humano; por outro lado, como veremos a citação seguinte, Saramago questiona de maneira crua o destino das massas devido a peculiar filiação “consumista” e capitalista de as tem definido.

Le dices a un ciego, Estás libre, le abres la puerta que lo separaba del mundo, Vete, estás libre, volvemos a decirle, y no se va, se queda allí parado en medio de la calle, él y los otros, están asustados, no saben adónde ir, y es que no hay comparación entre vivir en un laberinto racional, como es, por definición, un manicomio, y aventurarse, sin mano de guía ni trailla de perro, en el laberinto enloquecido de la ciudad, donde de nada va a servir la memoria, pues sólo será capaz de mostrar la imagen de los lugares y no los caminos para llegar. Apostados ante el edificio, que arde de un extremo al otro, los ciegos sienten en la cara las olas vivas del calor del incendio, las reciben como algo que en cierto modo los resguarda, como antes habían sido las paredes, prisión y seguridad al mismo tiempo. Se mantienen juntos, apretados, como un rebaño, ninguno quiere ser la oveja perdida, porque de antemano saben que no habrá pastor para buscarlos. (SARAMAGO, 1998, p. 280-281)

Saramago é rigoroso ao afirmar que a tragédia humana parte da concepção e-ou ideologia da Fé, na qual não se tem liberdade de pensamento, já que historicamente se pode comprovar que desde há muito as consciências das gerações foram manipuladas com histórias de fantasmas, castigos e outros elementos repressores da liberdade; o excerto seguinte é ilustrativo a este respeito:

El fuego va decreciendo lentamente, la luna ilumina otra vez, los ciegos comienzan a inquietarse, no pueden continuar allí, Eternamente, dijo uno. Alguien preguntó si era de día o de noche, la razón de aquella incongruente curiosidad se supo enseguida, Quién sabe si nos traerán comida, puede que hubiera una confusión, un retraso, otras veces pasó, Pero aquí no hay soldados, Eso no tiene nada que ver, puede que se hayan ido porque ya no son necesarios, No entiendo, Por ejemplo, porque se ha acabado la epidemia, O porque se ha descubierto el remedio para nuestra enfermedad, No estaría mal eso, Qué hacemos, Yo me quedo aquí hasta que se haga de día, Y cómo vas a saber tú cuándo es de día, Por el sol, por el calor del sol (SARAMAGO, 1998, p. 280-281)

Não obstante, teríamos que refletir sobre a ideia proposta por José Saramago de acreditar que a Fé nos povos impossibilita a análise e a crítica das

massas, e por isso hoje a Fé é debilitada e pouca, visto que grande parte das sociedades têm se apoiado na cultura capitalista, no consumismo e no trabalho; neste sentido, a possível libertação das mentalidades humanas estaria na construção de uma profunda educação enquanto requisito para que os indivíduos explorem a história e seu futuro mais próximo; só assim haveria uma mudança de mentalidade e de cultura; a trocaríamos por uma mais científica?

O herói como testemunha histórica de uma realidade: representações sobre a mulher na obra de Saramago

Na obra de José Saramago só existe um caso típico de ação em relação ao caráter da personagem, que nas palavras de Bakhtin,

es cuando el autor se posesiona de su personaje, introduce en él momentos conclusivos, la actitud del autor frente al personaje llega a ser en parte la actitud del personaje hacia sí mismo. El personaje comienza a autodefinirse, el reflejo del autor está en el alma o en el discurso del héroe (1998, p.26).

Por conseguinte, a obra se relaciona ao pensamento bakhtiniano sobre a atitude do autor sobre a personagem³ já que se percebe no texto uma ausência do autor em primeira pessoa e constantemente discurso saramaguiano se mostra refletido na concepção de mundo patente no espírito do herói; neste caso, toda sua cosmovisão está expressa na personagem protagonista que é a única “vidente”, testemunha de toda a catástrofe sociocultural que presenciamos na obra.

A atitude do referido herói é em si a atitude do autor, só que isto pode passar despercebido, porque a voz se expressa como a “vidente”, esta toma sua força devido sua própria natureza de mulher. Imprime um toque de proteção e sabedoria ao que diz; obviamente, que podem estar em jogo dois tipos de concepções: uma, a que Saramago pode imprimir como homem e outra a que ele pode criar através de seu herói feminino.

Saramago acerta em seu enfoque de herói, transpondo sua visão de mundo numa mulher, já que o discurso tem maior verossimilhança numa voz feminina, dado que implicitamente se acredita socioculturalmente que a mulher é o símbolo da mãe, avó e irmã, o qual é sinônimo de lealdade e de honestidade; simbolicamente representa no seguinte exemplo, o qual Saramago encarna em sua heroína e a personifica como o sexo forte, resistente, a qualquer epidemia.

La mujer del médico bajó la cabeza, pensó, Tienen razón, si alguien muere de hambre, la culpa será mía, pero, después,

dando voz a la cólera que sentía crecer dentro de sí, contradiciendo esta aceptación de responsabilidad, Pero que sean éstos los primeros en morir para que mi culpa pague su culpa. Luego pensó, levantando los ojos, Si ahora les dijese que fui yo quien lo mató, me entregarían, sabiendo que me entregaban a una muerte cierta. Fuese por efecto del hambre, o porque el pensamiento súbitamente la sedujo como un abismo, una especie de aturdimiento se apoderó de su cabeza, el cuerpo se le movió hacia delante, se abrió su boca para hablar, pero en ese momento alguien la agarró por el brazo, era el viejo de la venda negra, que dijo, Mataría con mis manos a quien le denunciase, Por qué, preguntaron los del corredor, Porque si todavía tiene algún significado la vergüenza, en este infierno al que nos arrojaron y que nosotros convertimos en infierno del infierno, es gracias a esa persona, que tuvo el valor de ir a matar a la hiena en el cubil de la hiena (SARAMAGO, 1998, p.252-254)

A obra de Saramago dá conta da força que tem quem vê; neste caso, seria paralelamente o que sabe ou o que, por não ter a cegueira, tem a capacidade e a razão para organizar e fazer brotar a dignidade humana numa selva em que se perdeu mais que a visão, se perdeu a coerência, o raciocínio para pensar; o instinto animal se apoderou das mentes e dos sentimentos, como podemos evidenciar em:

Sí, claro, pero no será la vergüenza quien nos llene el plato, quien quiera que seas, tienes razón, siempre hubo quien se llenó la barriga con la falta de vergüenza, pero nosotros, que nada tenemos ya, a no ser esta última y no merecida dignidad, seamos capaces, al menos, de luchar por los derechos que son nuestros, qué quieres decir con eso, que habiendo empezado por mandar allí a las mujeres, y comido a costa de ellas como chulos de barrio, ahora hay que mandar a los hombres, si es que aún los hay aquí, explícate, pero primero dinos de dónde eres, de la primera sala del lado derecho, habla, es muy sencillo, vamos a buscar la comida con nuestras propias manos, Tienen armas, que se sepa, sólo una pistola, y no les van a durar siempre las balas, con las que tienen morirán algunos de los nuestros, otros han muerto ya por menos, no estoy dispuesto a perder la vida para que los demás sigan aquí, llenando la barriga, supongo que también estarás dispuesto a no comer si

alguien pierde la vida para que tú comas, preguntó sarcástico el viejo de la venda negra, y el otro no respondió (SARAMAGO, 1998, p. 252-254)

A relação de Saramago com suas metáforas na obra, descreve o pensamento e as posições ideológicas as quais se filia; a seguir, vemos o reflexo dele na relação com o espaço e a personagem para entender como ele enquanto autor constrói a partir de sua própria leitura sujeitos com uma compreensão do social e uma interpretação deles mesmos com relação ao mundo moderno e com o sagrado, entendendo sobre este último como a Fé.

A atitude emocional e volitiva sobre o determinismo interno do homem

Bakhtin, no plano da criação artística e das personagens, coloca quatro dimensões sobre o problema do homem interior ou a alma. Primeiro, o homem na arte é o homem total; segundo, a atitude emocional e volitiva sobre o determinismo interior do homem, assim como a existência física carece de significado. E, por último, a totalidade esteticamente significativa da vida interior de um homem está em sua alma; esta se cria ativamente, cobra uma forma positiva e se conclui unicamente no interior da criação, na obra.

De acordo com essas quatro dimensões, vemos como em *Ensaio sobre a cegueira* a criação da personagem se faz de maneira total, isto é, de maneira coletiva, portanto, há que ter em conta que nesta obra não se mostra o homem em si mesmo, mas que há uma apropriação de muitas personagens que no final deixam entrever a realidade social em seu conjunto, num sistema.

Não obstante, tenta-se elaborar aqui uma analogia entre as quatro dimensões de Bakhtin e a teoria de Roger Chartier dado que, quando se pretende definir o conceito de sistema, é imprescindível abordar outras perspectivas sobre o tema; neste caso, Chartier, faz alusão à construção de um saber coletivo, composto por múltiplas práticas individuais, que geram condutas associadas às representações dentro de uma determinada cultura:

prácticas de lo escrito son pues esenciales a la definición de una cultura política moderna que afirma la legitimidad de la crítica frente a la potencia del príncipe y que cimienta la comunidad cívica sobre la comunicación y la discusión de las opiniones individuales (CHARTIER, 1995, p.3-4).

Voltando à segunda dimensão examinada por Bakhtin, a atitude emocional e volitiva sobre o determinismo interno do homem, notamos que Saramago baseia quase toda sua obra no aspecto emocional de suas personagens; eles crescem

através de uma diversa e profunda reflexão, o homem evolui primeiro em seu interior e depois exterioriza em determinadas ações, como é o caso da protagonista de *Ensaio sobre a cegueira*, a única capaz de ver e logo testemunha do cataclismo urbano.

A partir dessas dimensões, percebemos uma incansável apropriação de José Saramago por construir o conceito de amor em pelo menos duas propostas que são: a ética do amor e a solidariedade, aí é onde também ocorre um processo volitivo, pois das quatro dimensões das estabelecidas por Bakhtin esta é a segunda categoria, que, por sua vez, é associada com o processo que se dá no amor, onde é preciso ter em conta a totalidade esteticamente significativa da vida interior da personagem como reflexo do homem contemporâneo; neste contexto, Saramago, o recria e exemplifica como se pode perceber em:

Esperas que te lo diga delante de todos, cosas más sucias, más feas, más repugnantes hemos hecho unos ante los otros, seguro que no será peor lo que tienes que decirme, sea, si lo quieres, porque al hombre que aún soy le gusta la mujer que tú eres, tanto te ha costado hacer una declaración de amor, a mi edad uno tiene miedo al ridículo, no ha sido ridículo, olvidemos esto, por favor, No tengo intención de olvidar ni dejarte que olvides, es un disparate, me has obligado a hablar, y ahora, Y ahora me toca a mí, No digas nada de lo que puedas arrepentirte, recuerda lo de la lista negra, si yo soy sincera hoy, qué importa que mañana tenga que arrepentirme, cállate, tú quieres vivir conmigo, y yo quiero vivir contigo, estás loca, viviremos juntos aquí, como un matrimonio, y juntos seguiremos viviendo si tenemos que separarnos de nuestros amigos, dos ciegos pueden ver más que uno (SARAMAGO, 1998, p.392-394)

Assim, o autor manifesta, como dito, os valores da ética e da solidariedade como parte essencial de um jogo ou um papel considerado social, entre os elementos mais instintivos e próprios do ser humano; damos conta, por exemplo, da relação da rapariga de óculos escuros com o velho da venda preta que primeiro conversam sobre os parâmetros da solidariedade e logo isso se torna um fator relevante para os dois e por isso usam seu tempo para ressignificar a realidade que os afetam, isto é, suas consciências do que foram e então impulsionados pela razão chegam a um acordo, expresso no excerto seguinte; este estado de cegueira não importa nada, só os sentimentos e a lealdade para consigo daí em diante:

Es una locura, tú no me quieres, qué es eso de querer, yo nunca quise a nadie, sólo me acosté con hombres, estás dándome la razón, no. lo estoy, Has hablado de sinceridad, respóndeme sinceramente si es verdad que me quieres, te quiero lo suficiente como para querer estar contigo, y esto es la primera vez que se lo digo a alguien, tampoco me lo dirías a mí si me hubieras encontrado antes, un hombre viejo, medio calvo, el pelo que le queda blanco, con una venda en un ojo y una catarata en el otro, No lo diría la mujer que entonces era, lo reconozco, quien lo ha dicho es la mujer que ahora soy, Veremos entonces qué va a decir la mujer que serás mañana (SARAMAGO, 1998, p.392-394)

A loucura é uma metáfora recorrente no autor, portanto, linguisticamente, é fácil encontrar no texto esta palavra; no âmbito das quatro dimensões anteriormente citadas podemos evidenciar que esta se inscreve na de número três, uma vez que [O ser] carece de significado, pois não encontra a resposta e não a atribui a um conceito, em sua totalidade, é reconhecido falsamente como o desconhecido, a razão; não importa se de amor se fala, portanto é associado com a loucura, como se lê no excerto seguinte:

Me pones a prueba, qué idea, quien soy yo para ponerte a prueba, la vida es quien decide estas cosas, una la ha decidido ya. Tuvieron esta conversación cara a cara, los ojos ciegos de uno clavados en los ojos ciegos del otro, los rostros encendidos y vehementes, y cuando, por haberlo dicho uno de ellos y por quererlo los dos, concordaron en que la vida había decidido que vivieran juntos, la chica de las gafas oscuras tendió las manos, simplemente para darlas, no para saber por dónde iba, tocó las manos del viejo de la venda negra, que la atrajo suavemente hacia sí, y se quedaron sentados los dos, juntos, no era la primera vez, claro está, pero ahora habían sido dichas las palabras de recibimiento. Ninguno de los otros hizo comentarios, ninguno dio la enhorabuena, ninguno expresó votos de felicidad eterna, los tiempos, en verdad, no están para festejos e ilusiones, y cuando las decisiones son tan graves como parece haber sido ésta, nada tendría de sorprendente que alguien hubiera pensado que hay que ser ciego para comportarse de este modo, el silencio es el mejor aplauso (SARAMAGO, 1998, p.392-394)

A prova, conceito desenvolvido na citação anterior, e segurança são tomadas fundamentais no conceito de amor, ainda mais nas sociedades acostumadas ao sacrifício, ao esforço, ao trabalho; por isso, Saramago assegura desde o exemplo que aí nesse labirinto de desespero tampouco importa o gesto inegável dos humanos, isto é, as tão ansiadas provas de que num mundo de cegos é como a música no mundo dos surdos.

No próximo item, o interesse é destacar a escrita de Saramago já que surge a necessidade de estudar e de estabelecer uma relação entre espaço e tempo, que nesta obra não está à primeira vista; se subentende, mas a ideia é tentar reproduzir o contexto para criar uma ideia dos níveis que o autor utiliza com o fim de ressaltar sua filiação ideológica.

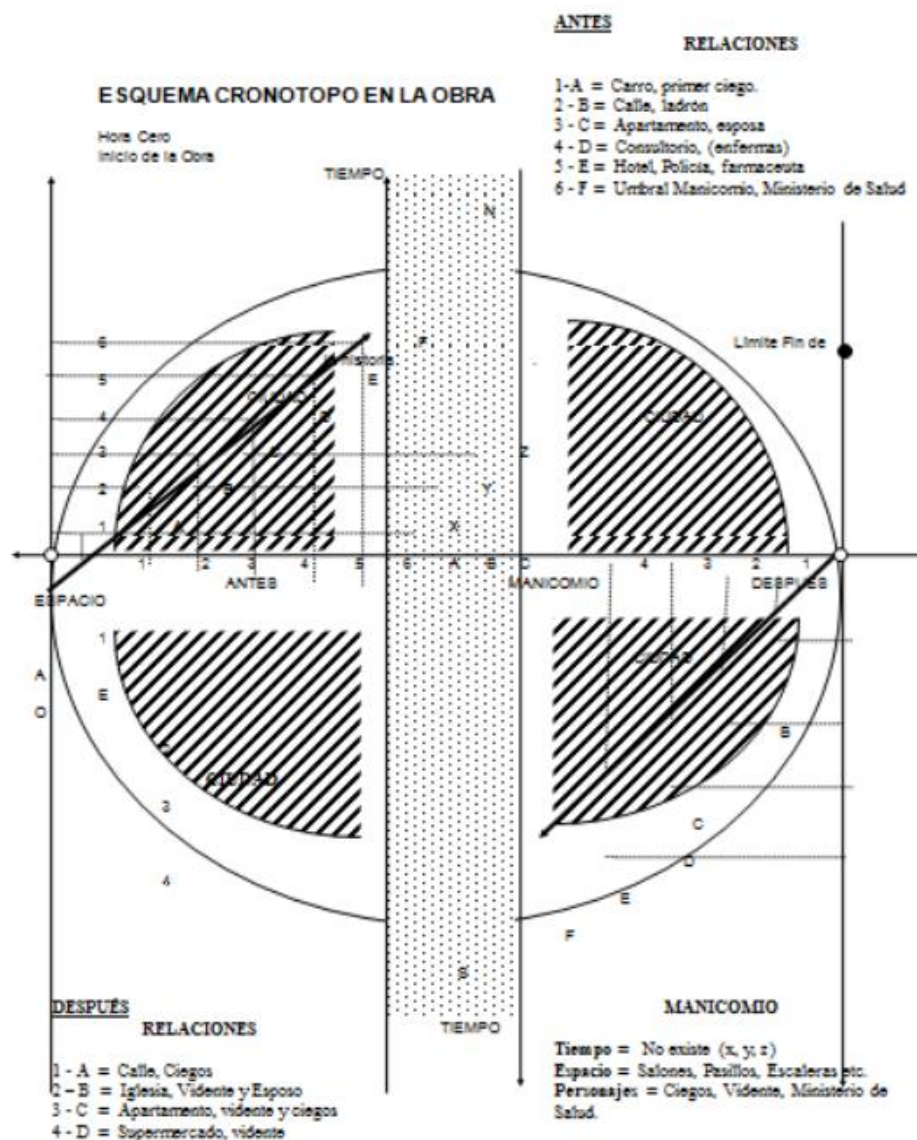
Representações do cronotopo na obra *Ensaio sobre a cegueira*

Mikhail Bakhtin (1998) destaca dois níveis do cronotopo: primeiro, o nível descritivo que remete apenas aos dados e figuras sem nenhum contexto adicional e este por sua vez tem ainda outros dois níveis (temporal e espacial) – isto é, em nosso estudo é preciso situar o tempo físico da obra e o tempo ficcional que bem podemos defini-lo como o tempo interpretativo; é pertinente dizer então que no romance não se pode abarcar a análise do ponto de vista do tempo físico já que o autor na obra não se estabelece por um marco temporal exato, cronológico, o tempo real, não se tem ciência sobre a ideia de que história se transcorre num mês, dois ou mais.

A seguir apresentamos um esquema do cronotopo em seu nível descritivo, onde se desenhou o tempo e o espaço no qual se constrói a obra; assim, a intenção é notar as características mais relevantes enquanto um antes e um depois dos acontecimentos do romance, isso levou a precisar lugares, elementos e personagens da obra. O plano cartesiano, originalmente se destaca pela separação do espaço e do tempo em duas linhas imaginárias, as quais foram traçadas sobre uma circunferência que pretende ser o espaço da obra; trata-se de observar o referido plano da maneira mais objetivamente possível, isto é, muito possivelmente este esquema serve como marco geral para entender um pouco a relação arquitetônica que tem Saramago com sua escrita quanto ao espaço a qual se refere.

Assim que nos localizamos no plano e distingamos nele o antes e o depois, os quais estão separados por duas linhas imaginárias que são o tempo da narrativa, que é no fim de contas o tempo interpretativo, isto é, aquele a qual associamos com nossa realidade; contudo na obra se define um espaço macro que é a cidade e outros subespaços que são assinalados na parte superior do plano enumerados de

um a seis e acompanhados pelas letras de (A) a (F); nelas se identificam os primeiros espaços e quais tempos da obra ocorrem.



Ao observar o esquema anterior, deve se partir da hora zero, que é o início da narrativa e sobre os espaços correspondentes se projeta uma linha que rompe e se entrecruza entre o espaço e o tempo, no qual, o primeiro cego e a mulher do médico são as personagens principais do romance, os que fazem pensar no cronotopo argumental da obra. É só uma possível leitura que nos aventuramos a fazer, já que ao definir o estado do cronotopo podemos chegar à conclusão de que os acontecimentos ou feitos da obra nos levam a interpretar que, sim, há um tempo e um espaço interpretativo por estudar, que neste campo ajuda a estabelecer a

relação de que todo acontecimento nomeado por Saramago é a mediação literária de seu pensamento e de sua ideologia política mais exatamente.

Continuando pela rota traçada no plano, o tempo se divide quando o nó da obra gira em torno do manicômio, elemento que indica que o tempo se suspende, já que racionalmente os cegos não têm essa percepção, não podem ver um relógio que os oriente na travessia pelo desconhecido, um labirinto, portanto, que por vezes torna-se radiografia do que é a realidade. Depois, é o interessante da obra, já que esta transcorre além do manicômio, e do conceito mesmo que representou para os cegos adaptar-se a esse entorno que por muitas razões já conheciam, assim que o paradoxo tema é notar como são livres de corpo e como podem transitar pelas ruas da cidade sem o problema de serem mortos a tiros pelo exército, toda vez que estes já não estavam presos de corpo, pois a hecatombe também os havia libertado e são livres de tudo, seus espíritos e pensamentos não estão mais presos ao medo, ao desconhecido. Em concordância, o plano cartesiano sugere uma forma de mapa conceitual descritivo da obra *Ensaio sobre a cegueira*, onde tanto a participação do leitor é muito válida.

Assim, então, a relação entre literatura e política está dada: o autor ideologicamente predetermina que situações da realidade vão recriar e objetar em sua obra e como elas se constroem a partir de sua visão; assim que a natureza da trama está interligada a estrutura (tempo e espaço) da obra. O romance reúne alguns parâmetros que são estabelecidos pelo autor a partir de sua subjetividade, entre eles, o tempo da narrativa no caso de Saramago é o da crítica a um sistema dominante no século XX e o espaço pode ser qualquer lugar geográfico conhecido. Saramago não se refere a um espaço específico, mas, alegoricamente, fabrica uma série de ambientes que facilmente se ligam a vários lugares. Uma vez que o referente do escritor é sua constante crítica sobre a sociedade olho-dependente, nos faz refletir no que Bakhtin chamou tempo narrativo e com ele tentamos continuar dando uma explicação ao esquema cronotrópico anteriormente descrito, assim, é prudente explicar que esta categoria faz referência a toda uma cegueira incrustrada ao longo do século XX até os nossos dias.

Voltando à afirmação sobre o tempo argumentativo, se vê efetivamente que José Saramago reproduz fielmente a tendência ao medo à liberdade, dependente de mais de três gerações que não passaram através do século mais caótico. Então, o autor se aproxima do leitor para construir uma relação direta na qual a interpretação do mundo fica evidenciada no contexto da obra.

No nível espacial, encontramos lugares definidos que colaboram com o desenvolvimento da obra; esta transcorre num espaço aberto que é a cidade e outros espaços fechados, como o manicômio, onde são confinados os cegos depois da cegueira coletiva. A ênfase a esses dois lugares é para Saramago elemento essencial para recriar circunstâncias ou acontecimentos de uma sociedade

complexa como a moderna. Vale citar a passagem de uma entrevista de José Saramago a Darío Henao Restrepo:

Há um tempo um arquiteto se doutorou com uma tese *O pensamento arquitetônico na obra de José Saramago*. E quando me ligou para me dizer que ele tinha essa ideia eu lhe disse você está equivocado, não há nenhum pensamento arquitetônico em minha obra, sim falo disto e daquilo, de um palácio ou de uma casa. Ele me disse, não, não você não sabe disso, sobre si mesmo, e a tese é absolutamente magistram e e me convenceu. No fundo é o espaço na obra e curiosamente tenho um sonho recorrente, que de vez em quando aparece, em que me encontro em espaços de grandes arquiteturas, enormes galerias, arcos ou em ruínas ou em obras inacabadas e eu ando por aí, subo e desço, algo assim. Se parece muito às xilogravuras de Piranesi. E não sei se algo tem a ver com um pensamento arquitetônico no qual escrevo; agora, o que quero dizer é que se alguém encontrou um pensamento arquitetônico em minha obra, outro pode encontrar um pensamento matemático, ou filosófico ou científico, e eu não sou especialista nessas matérias (SARAMAGO citado a partir de RESTREPO, 2001, p.51)

Conclusão

As palavras anteriores de Saramago fazem pensar que as diferentes leituras que podem ser encontradas, não nele, mas em suas obras, são posições interdisciplinares, ou seja, que sua perspectiva é tão ampla que permite ser estudada sob múltiplos enfoques. Enquanto as mil formas de relacionar a literatura com outras disciplinas, se encontrou um novo nexo no romance de Saramago, o qual foi relacionado com a física, já que sem propor, se desenhou um plano cartesiano sobre a forma como se veria o tempo e o espaço na obra. Considerando que em qualquer estudo se pretende dar forma ao ininteligível, se dá por certo que as bases das análises estruturalistas de uma obra abarcam explicações notadamente linguísticas, também é preciso recordar que para fazer uma análise crítica há necessário recorrer a aspectos teóricos literários e lembrar que estes servem ao objetivo do estudo, isto é, estabelecer uma relação entre dois saberes humanos como a literatura e política no marco da hipótese principal deste estudo, que se evidencia ainda como o planejamento sobre como Saramago constrói em sua obra uma história onde as personagens e-ou indivíduos fazem uma compreensão e uma interpretação de diversas representações simbólicas no contexto social; assim que é imprescindível conceituar a partir de qual contexto

sociocultural nos orienta o autor, para definir seu vínculo ideológico no marco de sua visão como escritor com poder por trás de sua caneta.

Notas

* As traduções dos fragmentos de entrevistas a José Saramago são de Pedro Fernandes de Oliveira Neto, quem traduz este texto. As demais citações são preservadas no idioma de origem do texto. Este artigo foi publicado na *Revista Latina de Comunicación Social*; é fruto de uma comunicação apresentada no V Congreso Internacional Latina De Comunicación Social, que teve lugar em La Laguna, Tenerife entre os dias 3 e 5 de dezembro de 2013 e revisto foi cedido para esta edição da Revista de Estudos Saramaguianos.

¹ “La extraposición se ha de conquistar, y a menudo se trata de una lucha mortal, sobre todo allí donde el personaje es autobiográfico, aunque no sólo en estos casos: a veces resulta difícil ubicar su propio punto de vista fuera del punto de vista del compañero del acontecer vital o fuera del enemigo; no tan sólo el hecho de situarse dentro del personaje, sino también el situarse a su lado o frente a él distorsiona la visión debido a momentos que la completan de una manera exigua; entonces resulta que los valores abstractos de la vida son más parecidos que su mismo portador. La vida del personaje es para el autor una vivencia dentro de las categorías valorativas muy diferentes a las de su propia vida y las de otras personas que viven a su lado y que participan de un modo real en el acontecer abierto, único y éticamente evaluable de la existencia, mientras que la vida de su personaje se llena de sentido en un contexto de valores absolutamente distinto”. (BAKHTIN, 1999, p.22)

² Para Bakhtin (1999): “La enorme mayoría de las novelas (y de sus variedades) conoce tan sólo la imagen preestablecida del héroe. Todo el movimiento de la novela, todos los acontecimientos representados en ella y todas las aventuras trasladan al héroe en el espacio, lo mueven en la escala de la jerarquía social: de mendigo, se convierte en hombre rico, de vagabundo en noble; el héroe bien se aleja, bien se acerca a su objetivo: la novia, el triunfo, la riqueza, etc. Los acontecimientos truecan su destino, cambian su posición en la vida y en la sociedad, pero el héroe mismo permanece sin cambios, igual así mismo. En la mayoría de las variedades del género novelístico, el argumento, la composición y toda la estructura interna de la novela postulan esta invariabilidad, la firmeza en la imagen del protagonista, lo estático de su unicidad. El héroe es una constante en la fórmula de la novela; todas las demás magnitudes -La ambientación, la posición social, la fortuna, en fin todos los momentos de la vida y del destino del héroe- pueden ser variables.” (p.212)

³ Sobre isso sublinha Bakhtin (1999): “Desde luego a veces el autor convierte a su personaje en el portavoz inmediato de sus propias ideas, según su importancia teórica o ética (político-social), para convencer de su veracidad o para difundirlas, pero éste ya no sería un principio de actitud hacia el personaje que pudiese llamarse estéticamente creativo; sin embargo, cuando sucede tal cosa, generalmente resulta que, independientemente de la voluntad y la conciencia del autor, existe una adecuación de la idea a la totalidad del personaje, no a la unidad teórica de su cosmovisión; la idea se ajusta a la individualidad completa del personaje, en la cual su aspecto, sus modales, las circunstancias absolutamente determinadas de su vida tienen tanta importancia como sus ideas; es decir, en este caso, en vez de la fundamentación y propaganda de un idea tiene lugar la encarnación del sentido al ser. Cuando esta reelaboración no se realiza, aparece un prosaísmo no disuelto en la totalidad de la obra, que tan solo puede ser explicado comprendiendo con anticipación el principio general y estéticamente productivo de la

actitud del autor hacia su personaje. De igual modo puede ser establecido el grado de declinación de la idea pura del autor, de significado teórico, de su realización en el personaje, es decir, el sentido del trabajo que se realiza sobre la idea original en la totalidad de la obra. Todo lo dicho no niega en lo absoluto la posibilidad de una confrontación científica productiva de las biografías del personaje y del autor, así como la comparación entre sus visiones del mundo, procedimiento útil tanto para la histórica de la literatura como para un análisis estético..." (p. 17-18)

Referências

- BAJTIN, Mijail. *Estética de la Creación Verbal*. Trad. Tatiana Bubnova. México: Siglo XXI Editores, 1999.
- BAJTIN, Mijail. "Formas del tiempo y del Cronotopo en la Novela". In: *Problemas Literarios y Estéticos*. Trad. A. Cabllero. La Habana: Editorial Arte y Literatura, 1998.
- CHARTIER, Roger. *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural*. Trad. F. Vazquez Garcia. Barcelona: Gedisa. 1995.
- PORRAS, Tamara Andrea Peña. "José Saramago (Premio Nobel 1998)". In: EnColombia. Disponible: <<https://encolombia.com/educacion-cultura/educacion/educacion-revistas/jose-saramago-premio-nobel-1998/>>
- RESTREPO, Darío Henao. "Saramago: atento al pulso de su tiempo". Entrevista. In: *El Hombre y La Máquina*. Colômbia: Facultad de Ingeniería / Universidad Autónoma de Occidente, abril 2001, ed. 16, p.44-51.
- SARAMAGO, José. *Ensayo sobre la ceguera*. Trad. Basilio Losada. Colombia: Alfaguara, 1998.

ENSAIO SOBRE SARAMAGO*

SERGIO WEIGERT

Estética e Filosofia possuem territórios entrecruzados e pontos de partida que, não raro, são muito semelhantes. E também, por isto mesmo, vão desembocar, ainda que por caminhos próprios, em teorizações que se cruzam e se sustentam mutuamente. Digo isto como se fosse um preâmbulo deste texto. Imagino facilitar seu desenvolvimento, construindo-o a partir de um ponto de vista em que a Estética não nega sua larga fronteira com a Filosofia e, ao mesmo tempo, reivindica um território e uma história próprios, em que, não necessariamente, as determinações genéricas da Filosofia estão chamadas a todo o instante. Seja como for, ambas as formas de conhecimento, Filosofia e Estética, guardam autonomia entre si. Daí porque suas reflexões, ao se entrecruzarem, trazem, de forma exclusiva, uma assinatura própria, singular, inequívoca.

Sem pretender levar muito adiante essa digressão inicial, vou começar a abordagem da literatura de Saramago, de um lugar onde Estética e Filosofia se cruzam. Existe um axioma – que, a estas alturas, já se tornou quase proverbial – de que a realização artística, seja na música, na arquitetura ou em qualquer outro de seus territórios, implica uma paralisação, ou para dizê-lo de outra maneira, implica uma suspensão da quotidianidade, isto é, da vida de todo o dia. Esta vida de todo o dia, com sua espontaneidade e sua regularidade, entretanto, só pode começar a ser construída e, ao mesmo tempo, assumir este aspecto de prisão sem grades – que é a metáfora peculiar à quotidianidade –, na sequência de uma realidade tão conhecida que, para percorrê-la, só necessitamos de colocar em funcionamento uma parte dos nossos sentidos e, mesmo assim, não de maneira integral.

Daí, a espontaneidade e, ao mesmo tempo, o automatismo que caracteriza o cotidiano. Daí, dizer que o mundo do cotidiano é possibilitado através de rigoroso conhecimento da realidade e, portanto, de exercício da liberdade, circunscritos, bem entendido, a determinados parâmetros e limites.

A arte, no entanto, como permanente criação, cuja medula é a própria criação e recriação da liberdade em sua infinitude, ponto em que nada se pode

julgar exaustivamente exercido ou conhecido, teria o condão de suspender a quotidianidade.

Esta ideia nos vem desde Sócrates com Platão, na Grécia clássica, e atravessa vários pensadores modernos como Kant ou Sartre, por exemplo. Minhas referências apoiam-se em Agnes Heller (1985), Karel Kosik (1969), Fredric Jameson (1985) e, fundamentalmente, em Lukács (1966), dedicado que está, nos primeiros capítulos de sua *Estética*, a tratar de maneira muito particular o tema.

De qualquer modo, seguindo Jameson por um momento, vou dizer que existe um laço que amarra pensadores como Adorno, Benjamin, Marcuse, Bloch, Sartre, Lukács, entre si e que, no meu entendimento, vai amarrá-los também a José Saramago. Este laço – à falta de uma denominação mais apropriada, e seguindo o exemplo de Iumna Maria Simon e Ismail Xavier, que prefaciaram, no Brasil, o livro de Jameson, *Marxismo e forma* –, vou denominar de “postura crítica radical” diante do “estado de coisas”.

Este “estado de coisas”, como é evidente, não se refere apenas a questões artísticas ou culturais, mas vai abarcar também todas as outras determinações, sejam elas imediatamente políticas ou não, que podem ter, como aliás têm, incidências díspares sobre a sociedade. Essa “postura crítica radical”, como acabamos de falar, talvez possa enviar-nos de volta às antigas lições de dialética em Hegel, e repetir, que “a valorização dos traços aparentes que expressam o negativo desdobra-se numa recuperação axiológica da utopia.” (JAMESON, 1985, p.12) A negatividade, pois, torna-se condição para descortinar (fabricar) outra realidade, a ser vista (construída) pela *práxis* do homem.

A utopia constitui-se como o lugar de resistência do negativo e, a partir daí, reivindica possibilidades de ocupar um lugar nas trincheiras e ter voz nas literaturas e nas canções. Essas realidades, que se desaguam diante de nós, e que só receberão um gesto definidor, quando tocadas pela mão do homem, necessitam ainda de um último gesto, também em negativo, porque a negação do presente é o fundamento da hermenêutica.

Diante desses elementos, é possível originarem-se as interpretações das diversas obras, tanto artísticas quanto mais propriamente analíticas. Elas que merecerão, ao final, as diversas operações de resgate capazes de definir um lugar para o saber e, ao mesmo tempo, dar-nos uma visão de totalidade, a respeito dos autores, sejam eles artistas, como Saramago, ou estudiosos, como Benjamin, Adorno ou Lukács.

Na crítica à dominação, recuperar a utopia é então indispensável, pois além de lugar de resistência, ela passa a ter um sentido estratégico que sinaliza o caminho. Jameson também nos diz que é verdadeiramente decisivo para a crítica, analisar uma obra como se ela, a obra, possuísse uma “intencionalidade” que a envolve e a determina de maneira integral. Essa “intencionalidade” pode ou não estar declarada em toda a sua explicitude, o que não impede o crítico de percebê-

la, e de tomá-la como fio condutor de seu estudo. Assim, a *Estética* de Lukács pode ser encarada como “ilustração da mesma estratégia básica que focaliza a atenção do leitor sobre a diferenciação inicial da própria arte, na medida em que esta se separa do ritual e da religião e gradativamente se estabelece primeiro como um corpo especializado de técnicas autônomas e finalmente como um negócio ou antinegocio na época moderna. O efeito ideológico de tal enfoque, acima e além dos fatos antropológicos dos quais se ocupa no nível literal, é o de reordenar nossa percepção do presente histórico, reestruturar nossa visão da sociedade moderna de modo tal, que sejamos capazes de distinguir o contorno de uma prática coletiva mais antiga, por detrás do individualismo do presente literário e artístico. A noção de evolução histórica é, assim, essencialmente uma ‘forma’ ou pretexto para uma nova politização de nosso pensamento, o que nos possibilita entender que renovação e regeneração sociais futuras são possíveis, permitindo-nos vislumbrar a arte socialmente funcional do passado.” (JAMESON, 1985, p.6)

Contudo Jameson é atualmente cético quanto a uma reestruturação cultural desse calibre. Entre outras razões, porque a própria continuidade entre o presente, o passado histórico e pré-histórico, da qual demonstração dependia, parece ter sido definitivamente rompida pelas sofisticações do capitalismo em sua era pós-industrial. Porém considera importante não esquecer a ideia de recapturação da história de onde se extrai a ideia de futuro e o desassossegado sentido da utopia, questão que, segundo ele, esteve posta tanto para nossos ancestrais, como estará também à espera de nossas descendências.

E é a ideia da relação entre quotidianidade e estética, que pode ser fecunda, quando pretendemos um estudo, ainda que superficial e introdutório, da obra de Saramago.

Se pensarmos em *Ensaio sobre a cegueira*, em que – sabe-se por artes de qual demônio – os habitantes de uma determinada cidade tornam-se cegos, obviamente, estamos diante de uma interrupção da quotidianidade. Afinal, todas as evidências visuais que servem, no imediato, para organizarmos nossa relação e, portanto, nossa vida com o mundo em torno, desapareceram. Assim em um minuto podíamos, por exemplo, apreciar o perfume e, ao mesmo tempo, o divertido e variegado colorido das flores, e em outro restar-nos o perfume e a memória daquele colorido refulgindo, talvez, contra a luz sem nome da escuridão.

De que maneira num mundo enceguecido, os homens deste mundo viverão privados de luz, ou melhor, de energia, que a luz é só a expressão mais corriqueira? E privação de luz significa privação de quase tudo. Implica, como já irão vendo os habitantes deste mundo saramaguiano, no escasseamento da comida, que será paulatino para uns e rápido e brutal para outros, até, como é certo, o abrupto fim da televisão.

A partir daí, a tomada de consciência dessa realidade vai ganhando forma, cada personagem parecendo constituir-se mescla da escuridão, que atualmente se

impõe, com a substantiva e luminosa memória da existência anterior. Seja como for, não há tempo para devaneios reflexivos. As autoridades, à medida que a cegueira torna-se um fenômeno coletivo, tratam de enfrentar o problema como podem. São selecionados determinados locais para que lá se realize a segregação dos cegos, logo transportados pelas forças públicas. E é num desses locais, o manicômio do Estado, que se desenrolará a maior parte da história de Saramago.

Paralelamente a estas disposições das autoridades, o que vemos aflorar é uma realidade que, aliás, não é negra, como diz a metáfora tradicional. Em Saramago, a cegueira é cor de leite e é, ao mesmo tempo, brilhante. Envolve as personagens de forma completa. Mas, brilhante ou não, a realidade não está diminuída na sua capacidade de abrigar velhas e também renovadas tragédias. As carências alimentares e sexuais, por exemplo, estão lá, para ficarmos apenas nas mais prementes, neste mundo de homens que enxergam o sol. Entretanto como fazer para buscar alimento, se até a localização da geladeira de nossa casa envolvida por este mundo cor de leite tornou-se duvidosa ou, para dizer francamente, até a localização de nossa casa tornou-se duvidosa? E se temos dúvidas a propósito de artefatos domésticos, como a geladeira e a casa, o que dizer de armazéns e mercados? Se, por acaso, tivéssemos certeza da localização dos armazéns, como é mesmo que procederíamos para chegar até eles? Quantos passos seriam necessários até que pudéssemos topar com um pernil de porco ou uma penca de bananas?

Mas continuemos nossa história como se, de alguma maneira, tivéssemos encontrado o pernil, as bananas e saciado as necessidades mais urgentes. Poderíamos agora tratar de outras questões que não teriam tanta premência e urgência? Não é assim que os acontecimentos se desenvolvem, naquilo que se convencionou entender como a vida normal? Pode até ser, todavia não é, quando somos uma das duzentas pessoas acometidas pela cegueira e recolhidas ao, felizmente desocupado, manicômio público.

O primeiro caso de cegueira ocorreu a um indivíduo, tão desconhecido quanto anônimo em um semáforo qualquer de uma cidade qualquer. Ele simplesmente esperava, como qualquer mortal, que a luz passasse ao verde para que pudesse avançar seu automóvel. Não chegou a fazê-lo, porque a expectativa da luz verde foi substituída por essa realidade opaca e de cor leitosa, que já conhecemos, como se o homem tivesse sido mergulhado em litros e litros de leite que o impediam, como é óbvio, de continuar a enxergar o mundo como até então havia sido seu hábito. O movimento seguinte de nosso primeiro cego, como iremos denominá-lo de ora em diante, foi tratar de sair do carro e noticiar em voz alta a cegueira subitamente sobrevinda à pequena multidão que, curiosa, o rodeava, supondo ter ocorrido defeito mecânico no automóvel, desarranjo tão corriqueiro no trânsito. Diante da atônita exclamação “estou cego” e dos gestos que deixavam claro que não mais via a paisagem que até minutos anteriores lhe era familiar, um

dos circundantes – que mais tarde iria aproveitar-se da cegueira para roubar-lhe o carro –, dispôs-se a conduzi-lo ao lar. O contágio da cegueira começou a operar-se não apenas porque o desventurado ladrão do carro do cego do semáforo também ficou cego – felizmente tendo antes conseguido estacionar convenientemente o automóvel e com isto prevenindo sério acidente. O contágio da cegueira continua a operar-se, porque todos na clínica, a que o cego do semáforo fora conduzido pela sua angustiada e pressurosa esposa, ficaram cegos, a começar pelo médico, passando pelos funcionários e chegando até aos pacientes que ocupavam, com a resignação que lhes é peculiar, a sala de espera.

De todos esses eventos somos informados, porque as próprias autoridades competentes também já haviam tomado conhecimento do fenômeno à medida que ele se reproduzia, desta maneira multiplicada que acabamos de relatar. E, divididas entre várias opções, que incluíam desde instalações militares tornadas vagas por causa da reformulação do exército, até um hipermercado em processo de falência, as autoridades terminaram por escolher, como já sabemos, um manicômio, onde aqueles portadores de uma “cegueira branca”, como alguém, num inesperado laivo poético, definiu o mal, poderiam ser alojados.

Alojamento, contudo, é um termo um tanto ou quanto inapropriado para referir o local, e mais inapropriado ainda, como já veremos, para definir o que nele ocorria. Os leitos vagos de um dormitório foram ocupados por aqueles que chegaram na leva inicial: o doutor da clínica de oftalmologia e sua mulher, o primeiro cego, assim como vários dos pacientes da clínica: uma moça de óculos escuros, bem jovem e bem parecida; um velho com uma venda preta sobre um dos olhos; um rapazinho que chamava constantemente pela mãe, por quem a moça de óculos escuros tomou-se de compaixão e (não para fazer-se de substituta da mãe, que ela não se prestava a ações dessa natureza) chamou permanentemente a seus cuidados, quase até ao fim de nossa história. Esses são os cegos que, se quisermos dar-nos por satisfeitos, foram conduzidos a um dormitório comum do manicômio. Desenvolveram-se relações que, na maior parte das vezes, foram de camaradagem e apoio; e em outras (como foi o caso da rapariga de óculos escuros e do velho de venda sobre o olho) caminharão, como efetivamente caminharam, alguns passos além disto.

Entretanto este quadro relativamente ameno, que acabamos de pintar a respeito dos primeiros internados, não pôde ser mantido, à medida que as internações prosseguiram e escassearam leitos e dormitórios. Além do que, ninguém soube mais o que fazer para manter um mínimo de ordem ou, para falar corretamente, um mínimo de higiene, já que vida saudável, nestas condições, passava a ser um sonho sonhado em outra dimensão da existência. Mesmo que fosse em outra situação, e que todos os internados obtivessem olhos para ver, a higiene iria cobrar seu preço: a insuficiência de água, das casas de banho, de papel higiênico, de toalhas ou de outros panos, quaisquer que fossem, impossibilitava

uma higiene que, minimamente, pudesse ser alcunhada de “remediada”, querendo significar com isto aquela tão economizada, que deveria servir unicamente em doses de remédio.

Nesse caso, em que ninguém dispõe de visão, e muito menos dos acessórios de higiene, como acabamos de narrar, o cenário, num muito curto espaço de tempo, tornou-se apocalíptico. As necessidades humanas não têm hora para se manifestar, e só podem ser contidas até a um ponto, a partir do qual, sabemos todos, exigem desaguamento. E premidas por estas forças da natureza, sobre as quais não há controle, talvez, nem mesmo divino, tais necessidades foram se descomprimindo, num primeiro momento, de maneira educada, procurando sítios em que a memória lembrava ainda terem sido mencionados como os preferenciais para tais urgências. Pouco mais tarde, violadas as cláusulas de proibição e desatendidas as da boa educação, as necessidades foram preenchendo salas e corredores, com o despudor que a cegueira autorizava além das casas de banho, até ao ponto de o último lugar possível de resguardo passar a ser a própria cama do internado, com a condição de que os pés do ocupante não tocassem o assoalho.

No entanto não é porque os cegos se encontram protegidos entre os muros do manicômio, como gostam de insistir as autoridades, que os riscos deixam de existir. Ao contrário, o que parece que vai aos poucos se consolidando é uma espécie de amálgama entre aquelas dimensões mais embrutecedoras e mais levianas que a vida possui. O embrutecimento está presente na própria quotidianização da vida dentro do manicômio. E a leviandade é a característica própria com que altas e baixas autoridades tratam o problema, seja no manicômio, seja em qualquer outro lugar. E o tempo todo, Saramago não nos deixará esquecer esse estado de tensão que alicerça o romance e percorre todos os seus caminhos.

Esta tensão estará presente até mesmo se tomarmos as raras cenas de amor que aconteceram. Uma delas foi presenciada pela mulher do médico que, por algum inexplicável motivo, não perdera a visão. São quase atos de demência e desaforo que se realizam nos corredores atulhados de outros cegos que ora dormem ora espreitam, incansáveis, a noite incansável dos seus olhos.

Os parceiros sufocavam-se mutuamente os gemidos de urgência, ao mesmo tempo que buscavam encontrar um espaço entre os monturos de excrementos e o fétido da urina e de suor que se plasmam de maneira indescartável no assoalho e nas paredes. Este é o sétimo-céu desenhado por Saramago, para abrigar as personalidades amantes de seus cegos, que se buscam quase mudos e sem gestos para um frenesi, também quase sem beijos, que se desata, breve, entre um dormitório e um corredor.

E em outro momento, lá estamos nós de novo mergulhados nesse quotidiano de tensão. A maioria dos cegos, que habitava todos os dormitórios, passou a ser extorquida, com a exigência de pagamento pela alimentação, por um

grupo reduzido de cegos que ocupou inteiramente um dormitório só para si. Dispondo de um revólver, utilizado como ameaça, esse grupo de cegos além de pagamento pela alimentação, inicia a exigir a utilização sexual das mulheres. Sem a cedência das mulheres, cessaria a distribuição de alimentos.

E assim, todo o episódio encaminha-se para uma verdadeira crise moral e ética. Desde aqueles que não concordaram com a participação da [sua] mulher em tal negociata, como foi o caso do primeiro cego, indo aos que consideraram, como é o caso do médico, que não existiam saídas e resignaram-se pragmaticamente à situação. Torna-se de extrema dificuldade abordar questões de cunho abstrato e filosófico como a moral e a ética, mediante questões pragmáticas. Como poderemos ver em um debate, aparentemente sem fim, travado entre o primeiro cego e o médico. O primeiro cego dizia que sua mulher não participaria de um negócio desses, enquanto o médico, resignadamente, argumentava que não havia saídas. Mesmo a rapariga dos óculos escuros já havia interferido, quando a mulher do primeiro cego resolveu falar, “e ela disse sem que a voz lhe tremesse, Sou tanto como as outras, faço o que elas fizerem.” (SARAMAGO, 2002, p.180) E disse ao primeiro cego que ele não comesse dos alimentos trazidos, se sua intenção era, em nome da moral, poupá-la da desmoralização a que ela seria submetida, servindo aos apetites sexuais dos malvados (como o grupo de cegos que os extorquia passou a ser designado).

Como se vê, mais do que as determinações masculinas, o que vai resolver o assunto é a vontade das mulheres: elas dizem que irão aceitar as exigências dos malvados e se submeterão sexualmente a eles. Com a aurora do dia seguinte, elas retornam numa fila incerta em que uma se prende à outra pela mão. Além de todas as sevícias, aparentes ou não, carregam o corpo da cega das insônias que não havia suportado atravessar a noite de prazeres com os malvados e sucumbira. As mulheres dedicam-se, então – utilizando os últimos pingos d’água de uma torneira, que a mulher do médico fora buscar em sacos de plástico, já que nem baldes ou panelas encontrara – a lavar lentamente e com todo o esmero o corpo da cega das insônias, como se este gesto delas todas pudesse resguardar o último resto de dignidade que lhes interessava preservar – “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 insônias estendida na cama, limpa como nunca estivera em toda sua vida, enquanto outra mulher lavava, uma por uma, as suas companheiras, e depois a si própria.” (SARAMAGO, 2002, p.181)

Saramago, em todo o *Ensaio*, – desde o início da cegueira, passando mais tarde pelo manicômio e finalizando em uma cidade que recobra a visão, mas parece continuar a carregar, no alforje, a paisagem quebradiça do tempo em que não via, – está longe de falar, em possibilidades abertas aos seres humanos. O que se intui é que a lama que conduz à abjeção não deixará de ser pisada, e ao mesmo tempo não deixará de inventar e reinventar novos e novos paus. Não existe, na

obra, nenhuma luminosa emancipação a ser alardeada seja a quem for. Trata-se, antes, de outro tema, confinado às paredes de um hospício e à obscura alma do homem, com um fundamento, como já vimos, por si só, hesitante. Afinal, bem pesadas e bem medidas as coisas, “não sabemos nem onde pôr os pés”, é o que se julga dizerem os cegos a si mesmos e, porventura, ao restante da espécie humana. Portanto onde buscar territórios que sejam sólidos para apoiar nossa sustentação? E, assim, vamos, e os cegos conosco, tentando arriscar os primeiros passos de uma vida que nos impeça de tropeçar no primeiro buraco, porque a partir daí já não sabemos mais.

Em Saramago, o apocalipse é gêmeo da barbárie e coabita com ela. E não é preciso dizer que um incesto dessa natureza não deixa alimentar perspectivas. Deve bastar-nos, portanto, os rabiscos de situações em que encontramos, talvez, possibilidades entrecortadas do homem.

Vejamos o momento, do qual falamos várias linhas acima, em que as mulheres estão reunidas a propósito da lavagem do corpo da cega das insônias, e realizam este ato quase como um ritual. Não proferem nenhuma palavra nem trocam gestos, que poderiam ser de algum solidário apego entre si e a cega. O simples fato de se reunirem em torno de sua cega a fim de lavá-la para um funeral que não acontecerá fala por si.

E, talvez, agora seja o momento de nos colocarmos as perguntas que tradicionalmente ficam para o final: Saramago é um artista que vamos considerar ainda dentro da Modernidade ou já se passou, de armas e bagagens, para a Pós-Modernidade?

No meu entendimento Saramago é um artista que se encontra em trânsito da Modernidade para a Pós-Modernidade. Esse trânsito, contudo, não tem a ver com o fato de estarmos deixando o século XX e passando para o XXI. Relaciona-se, isto sim, com elementos de força, com determinações que são definidoras da obra literária.

Podemos dizer que a Modernidade se caracterizou por ser o período que alimentou e alimentou-se do transcurso das épocas, em que a História desfrutou de um prestígio ímpar, contaminando, com seus bons e maus eflúvios, quase tudo em volta: desde a Filosofia – é só pensar em Hegel ou Marx – até às ciências consideradas exatas. E a Pós-Modernidade, o mais justo não é pensá-la inteiramente a partir de uma vocação que se contraponha à Modernidade. Ou ainda menos julgá-la como resultado da vontade de um indivíduo ou de um grupo de indivíduos que supôs um novo ciclo artístico e histórico com estas e não aquelas características e, a partir daí começou sua implementação, o que quer que signifique essa implementação. Seria mais justo imaginar a Pós-Modernidade como um movimento ideológico que abarcaria as artes, cujo surgimento não foi sistemático e nem simultâneo no espaço e no tempo, o que significa que sua pia batismal pode estar em lugares tão distantes como os Estados Unidos e a Austrália.

Esta ideologia hoje recebe o nome de Pós-Modernidade. E, como todos a conhecemos, optou, no que diz respeito à sua vida temporal, por congelar-se no presente, recusando o retrato de sucessão de épocas caracterizadas como a Modernidade.

E meu plano, nesse momento, é afirmar que José Saramago também se encontra na Pós-Modernidade. Para tanto, vou seguir a inspiração de Fredric Jameson, em um texto publicado no Brasil sob o título de *Pós-Modernidade e Sociedade de Consumo*, em que ele aborda o tema da esquizofrenia.

O que importa não são as várias formas e aspectos que a doença possa assumir. Importa, antes, a forma como a esquizofrenia relaciona-se com a linguagem, abolindo, por efeito da doença, o aspecto de temporalidade que se manifesta através dessa mesma linguagem. Diz Jameson: “porque a linguagem possui um passado e um futuro porque a frase se instala no tempo, é que nós podemos adquirir aquilo que nos dá a impressão de uma experiência vivida e concreta do tempo.” (JAMESON, 1985, p.22)

Sob a esquizofrenia, essa articulação da linguagem resta desconhecida, sendo negada a experiência de continuidade temporal e condenando-se o indivíduo “a viver em um presente perpétuo, com o qual os diversos momentos de seu passado apresentam pouca conexão e no qual não se vislumbra nenhum futuro no horizonte.” (JAMESON, 1985, p.22).

Desse modo, sob o efeito da esquizofrenia, configura-se uma impossibilidade de perceber e de articular o movimento da linguagem e, assim, o próprio movimento do tempo. Daí romperem-se os laços com outras dimensões temporais, e passar-se a viver um presente perpétuo. É verdade que a cegueira não possui a mesma configuração da esquizofrenia. Nessa, o mal manifesta-se como ruptura das continuidades temporais, a experiência do presente tornando-se vívida e material, contendo uma sobrecarga afetiva. Entretanto mesmo que os efeitos patológicos não sejam, como não são, aqueles próprios da esquizofrenia, em que a ocorrência subitânea da cegueira, substituindo o mundo em torno (uma paisagem familiar e que não encerrava surpresas), por uma névoa leitosa, através da qual não se enxerga mais nada, o resultado disto tudo termina constituindo pontos de contato entre a cegueira e a esquizofrenia. E pode-se dizer que a cegueira traz também consigo a possibilidade de mergulhar os recém-cegos em uma experiência que, justo como na esquizofrenia, se constitui em uma intensa sobrecarga afetiva, embora, é claro, em muito menor grau do que com a esquizofrenia.

Pensando que a esquizofrenia, que Jameson descreveu, tem, de alguma forma, a capacidade de viver em um *presente congelado*, talvez seja possível dizer que o *Ensaio* de Saramago constrói uma situação em que o presente também está congelado. Certamente não da mesma maneira que Joyce fez em *Ulisses*, em que toda a trama transcorre em um dia. Porém, de qualquer maneira, as referências

visuais desapareceram e isto implica que os nomes, ou melhor, os cognomes das personagens, passem a ser aqueles que lhes são atribuídos nas próprias circunstâncias da cegueira. Ao mesmo tempo desaparecem as referências geográficas e os cegos deixam de saber onde estão. E ainda mais importante: as estratégias de que se valem para saber onde estão. E o que é principal: o que fazer para saber onde estão. Nesse desaparecimento incluem-se referências básicas, como casa de banho e outras instâncias, quiçá menos urgentes e necessárias, mas que constituem a vida de todo o dia dos indivíduos.

Como se observa, o romance de Saramago transcorre no mundo mesmo da Pós-Modernidade, em que o presente se congela a partir da cegueira das personagens e começa a funcionar com os códigos próprios a esse mundo. Ferenc Fehér, no ensaio, “La condicion de la postmodernidad”, do livro que divide com Agnes Heller, vai referir o fato de a Pós-Modernidade ser uma “situação de ‘estar depois’, (o caso de quem encontrou um lugar depois de a época ter passado), podendo gerar a histeria. De modo semelhante, age o *horror vacui* sobre os exploradores do espaço, na constatação de que os horizontes conhecidos se perderam de vista.” (HELLER & FEHÉR, 1989, p. 10). E é, quem sabe, por causa dessa demasiada instabilidade – própria dos mundos de fronteira, a instabilidade, no limite, coloca em risco até nossa mesa da escrita – que muito daquilo que se configurou como traço artístico de uma época pôde migrar para outra. E é em função dessa instabilidade –, que parece ainda procurar território para semear-se com todas as mãos e, por isto, aventurar-se em múltiplos estilos –, que vamos encontrar, em Saramago, dimensões que se podem definir como pós-modernas. Serve de exemplo, o presente congelado. Encontraremos, também, estruturas ficcionais próprias à Modernidade.

Talvez seja mais próprio afirmar que aquilo que parece ocorrer é, na verdade, uma simbiose, em que os novos estilos e os novos modelos artísticos vão-se gerando não tanto da cissiparidade das duas épocas artísticas, e sim daquilo que se intermedia entre elas. O fato é que a Pós-Modernidade não vai nascer pronta como a Vênus de Boticelli, mas vai carregar muitas das heranças que lhe serão deixadas pela Modernidade. O processo foi semelhante quando tratamos de outros períodos estéticos, e sempre o que definiu a mudança de uma época parece ter sido uma espécie de casamento entre as questões que sensibilizavam a sociedade e, ao mesmo tempo, aquelas que ocorriam mais puramente no nível dos processos estético-artísticos.

Entretanto Saramago, depois de ter rompido as referências visuais e temporais das personagens, adentra em um território liberado de todos os entraves que não sejam estéticos. Portanto, se é ou não é pós-moderno o mundo em que ele se envolve, e que o envolve, este parece ser um problema que diz respeito mais propriamente ao calendário. A trama de seu *Ensaio* e de suas personagens vamos poder vivê-la integralmente, seja ela moderna ou pós-

moderna. No romance, mais importante do que saber em qual época artística pode-se classificar a obra, o que cabe perceber é que o mundo estético, construído à feição de Saramago, está lá e se desenvolve fazendo pouco caso da fronteira artística em que ele se encontra. E nós também.

Um item que, propositadamente, ficou para o final é a reflexão sobre o papel desempenhado pela ironia. Em Saramago, o leitor está de certa forma exposto à ironia. É um olhar irônico o que atravessa o romance. A ironia está subjacente às situações mais promissoras e àquelas mais depressivas. Parece que a constituição da obra artística como determinação irônica, na literatura ou nas artes plásticas, é fato admitido sobre o qual não há muito a teorizar. E com Saramago também é assim. Entretanto, em o *Ensaio*, esse fenômeno vai ocorrer de maneira dupla: primeiro, porque toda obra de arte é uma construção irônica; segundo, porque o *Ensaio* depende, em todas as suas linhas, da construção artística realizada pelo escritor. E nem poderia ser diferente, a começar pela metáfora do título, ao qual se soma o distanciamento. Esse, como elemento essencial da ironia, o *estar-fora-da-ação-e-dos-sentimentos-produzidos-por-esta-ação*, está lá o tempo inteiro. E o leitor vai acompanhá-lo, com um pé dentro e outro fora do texto.

A ironia está presente em Saramago não como se compusesse os alicerces que sustentam o romance. O mais acertado seria pensar a ironia como se fosse uma teia a envolver a obra inteira. E é a partir desta ideia, e não da de uma eventual sufocação – mesmo porque a ironia não se presta a agir como sufocamento –, que se deve pensá-la em Saramago. Desse modo pode-se compreendê-la, a ela, ironia, e a ele, escritor, ambos como elementos dispostos à realização completa da obra. Que, aliás, é o que acontece.

Notas

* Uma versão deste texto foi publicada na *Revista Navegações* (Porto Alegre, v. 6, n. 1, jan./jun. 2013). O trabalho dedica-se ao livro de José Saramago, *Ensaio sobre a cegueira*. Sob o título de “Ensaio sobre Saramago” constrói-se o estudo, sob perspectiva filosófica fundamentada, particularmente, em Fredric Jameson. A interrupção da quotidianidade, matéria do desenvolvimento do conteúdo, faz aflorar a hipótese da *temporalidade congelada*, suporte da argumentação do teórico. Levanta-se a discussão sobre Modernidade e Pós-Modernidade da obra de Saramago, avançando no recurso da ironia, não como alicerce, mas como teia que tece, envolvendo tecido e artista.

Referências

- HELLER, Agnes. *O cotidiano e a história*. Trad. Carlos Nelson Coutinho e Leandro Konder. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.
- HELLER, Agnes; FEHER, Ferenc. *Políticas de la post-modernidad*. Trad. Montserrat Gurguí. Barcelona: Ediciones Península, 1989.
- JAMESON, Fredric. *Marxismo e forma* (teorias dialéticas da literatura no século XX). Trad. Iumna Maria Simon, Ismail Xavier e Fernando Oliboni. São Paulo: Hucitec, 1985.
- JAMESON, Fredric. Pós-modernidade e sociedade de consumo. *Novos Estudos CEBRAP*, São

Paulo, n. 12, 1985.

JANKÉLÉVITCH, Vladimir. *L'ironie*. Paris: Librairie Felix Alcam, 1936.

KOSIK, Karel. *Dialética do concreto*. Trad. Célia Neves e Alderico Toribio. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1969.

LUKÁCS, Georg. *Estética*. Trad. Manuel Sacristan. Barcelona: Editorial Grijalbo, 1966.

SARAMAGO, José. *Ensaio sobre a cegueira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

O SEGUNDO SEXO EM JOSÉ SARAMAGO: UMA ANÁLISE DO FEMININO EM *HISTÓRIA DO CERCO DE LISBOA*

MARISTELA KIRST DE LIMA GIROLA

As heroínas da obra de José Saramago, de uma maneira geral, são fortes e representam um marco na representação do feminino no romance português. A escolha de *História do cerco de Lisboa* (1989) deve-se ao trabalho de subversão que o autor realiza em relação à maneira tradicional de representar a relação de amor entre um homem e uma mulher, ou seja, condicionada pela visão patriarcal, em que a mulher jamais figura em pé de igualdade com o parceiro, consistindo em um elemento subalterno à força masculina. Maria Sara representa uma identidade feminina fortemente constituída e afastada das imagens antigas do feminino.

Para entendermos, de forma sintética, a representação do feminino na história da literatura portuguesa, faz-se útil a leitura de *Cartilha do Marialva* (1960) de José Cardoso Pires. A partir do dito “Do homem a praça, da mulher a casa”, que o autor recupera de *Carta de Guia de Casados*, escrita por D. Francisco Manuel de Melo, em 1650, e publicada pela primeira vez, em 1651, Cardoso Pires procura definir o “marialvismo”, isto é, o machismo português e de que forma ele afetou a produção literária dos escritores portugueses em diferentes épocas. Um dos fatores apontados por Cardoso Pires como caracterizador da ideologia marialva é justamente a divisão de atuação de homens e mulheres em espaço público e espaço privado, daí a velha recomendação de *Guia dos Casados* (1651), “Do homem a praça, da mulher a casa” (PIRES, 1973, p. 101).

Confinar a mulher no espaço doméstico consiste na “defesa da ordem rústica, patriarcal” (PIRES, 1973, p. 101). A consagração da “esposa do lar”, à qual se limitam os horizontes num círculo determinado de relações e se fornece uma

interpretação da complexa imagem do mundo filtrada através da experiência (exclusiva) do marido”, torna-se “o sustentáculo dos prestígios familiares do marialva” (PIRES, 1973, p. 101). Esse confinamento, que gera a desigualdade social e cultural que marca as relações entre homens e mulheres, justifica-se pela alegação de que a mulher é naturalmente inferior ao homem: “Fica registrada nas ordenações marialvas a consabida regra da inferioridade natural da mulher, o ser fraco por natureza” (PIRES, 1973, p. 96), que precisa ser protegido e vigiado pelo homem. Assim, considerada “inferior ao marido, a mulher deve-lhe submissão. É capaz de governar a casa, mas incapaz de se governar a si própria”, como sintetiza Ivone Leal (1986, p. 354).

O marialvismo faz-se presente literariamente no elogio às qualidades “naturais” da mulher. Cardoso Pires (1973, p. 152 e p. 153) identifica “resíduos medievais” na configuração das personagens femininas: “A ‘mulher fraca’ e desprotegida por natureza – ou a tísica, ou a monja do Romantismo – a beleza encarada como instrumento de tentação, são índices a ponderar”. Essas heroínas remetem a uma “concepção de fatalismo natural (destino, fragilidade, inconstância) que não se enquadra consequentemente na linha de um tribuno da liberdade” (PIRES, 1973, p. 154). Do Realismo, Cardoso Pires (1973, p. 165) destaca a mulher adúltera configurada por Eça de Queirós. Ao procurar escarnecer a sociedade, “por um lado condena, mas por outro desmente-se”, por meio de um conservadorismo disfarçado sob uma “capa progressista”.

Durante os anos 30 e 40, dá-se uma lenta conscientização sobre as diferenças entre o homem e a mulher. Até 1974, Portugal vive sob o regime ditatorial, que defende a família e o papel da mulher “anjo” como responsável pela transmissão dos princípios religiosos para os filhos e pelo cuidado com a casa e com o marido. O zelo da mulher pela esfera doméstica é a forma desejável de participação da mulher na construção do país. Assim, à mulher cabe o “pequeno mundo” e ao homem “o grande mundo”. Por restringir-se ao âmbito do lar, a mulher não recebe educação regular, nem universitária. A mulher portuguesa do começo do século XX ainda vive sob a ordem de um mundo masculino e patriarcal, em que o homem branco e heterossexual continua a ser o centro. Mas vozes transgressoras vão firmando-se sob a influência do existencialismo francês.

No final do século XX, após a Revolução dos Cravos (1974), intensifica-se o surgimento de novos autores, novos romances e novas formas de representação literária do feminino. Nesse cenário, destaca-se José Saramago. Segundo Fernando Aguilera (2010, p. 278):

Saramago deposita a sua confiança numa mulher que assume a sua consciência específica, diferenciada dos padrões masculinos, que defende a sua exclusiva razão de ser. E convidava-a para gerir a sua própria condição (...)

Ativo defensor das causas da igualdade feminina e das reivindicações de gênero, em particular das que são contra a violência e a opressão que as mulheres sofrem (...) mostrava-se convencido de que as atitudes e atributos femininos representavam uma fundada esperança para a humanidade.

Na obra de Saramago, há uma galeria de personagens femininas que têm como característica serem muito fortes:

Generosas e autênticas, nelas [nas personagens femininas] se depositam os méritos que Saramago mais valorizava, representando, no seu conjunto, a humanidade desejada, ao mesmo tempo que são implicitamente confrontadas com o modelo de homem face ao qual se mostram mais robustas tanto na sua alma como nas suas ações. Trata-se de grandes personagens credíveis, carnis, que não reúnem virtudes idealmente, mas que se perfilam através de comportamentos humanos (...) E para confirmar isso aí estão, brilhando nas suas páginas, Blimunda, Lídia, Maria Sara, Maria Guavaira, Joana Carda, Maria Madalena, a mulher do médico, Marta, Isaura... (AGUILERA, 2010, p. 177).

Vera Bastazin (2006, p. 145), ao comentar a respeito das heroínas de Saramago, afirma que “a personagem feminina parece ter destaque especial no romance saramaguiano; a ela não só se confere um perfil heroico, mas ainda se lhe atribui uma função densamente significativa enquanto produtora de novos significados textuais”.

Para Maria Helena Sansão Fontes (2005, p. 3-5),

Dotadas de uma magia especial, essas mulheres não se confundem com as heroínas das narrativas tradicionais e tampouco com os seres comuns, terrenos, das narrativas contemporâneas, entretanto, representam a mulher humana, aquela que atua ao lado do homem como igual e ao mesmo tempo diferente, que não é reverenciada como ser divino, mas é mitificada como ser superior.

Na obra de Saramago, encontramos a rejeição e a desconstrução do viés patriarcal do amor que vigorava na ficção portuguesa. A relação de Raimundo e Maria Sara, de *História do cerco de Lisboa*, é, em nossa opinião, um dos mais bem realizados exemplos de representação do homem e da mulher como figuras em pé

de igualdade, na parceria amorosa. Percebemos Raimundo e Maria Sara como forças diversas, mas em harmonia na relação a dois.

Esse romance compreende a trajetória de um revisor que se tenta escritor, a partir de um ato de rebeldia: ao revisar um livro de História sobre o cerco de Lisboa, ele insere um “não” no lugar de um “sim”, o que faz com que o texto afirme que os cruzados não ajudaram os portugueses na conquista de Lisboa, na luta contra os mouros, no século XII. Tal atitude leva o diretor literário da editora, para a qual Raimundo trabalha, a contratar uma supervisora, para acompanhar os trabalhos dos revisores. Maria Sara, principal figura feminina da obra, transforma o protagonista, Raimundo, incentivando-o a escrever uma nova História do cerco de Lisboa, contribuindo para o autoconhecimento do herói, que se torna também um homem mais seguro e menos tímido para o amor, arrancando-o de sua solidão.

Podemos afirmar que, concomitantemente, à História do cerco de Lisboa a história de outro cerco também está a ser contada: a aproximação do homem e da mulher, finalmente, prontos para depor as armas, cessar a guerra dos sexos e, assim, viver um relacionamento amoroso pleno e verdadeiro. Transcrevemos, abaixo, um longo, mas emblemático trecho em que podemos identificar uma mulher madura, segura, realizada que, junto com o homem, estabelece a paz e a entrega verdadeira:

Maria Sara chegou à hora que tinha prometido. Trazia alguma comida, munições de boca lhe chamaríamos com maior propriedade vocabular, pois veio para uma guerra, e muito consciente das suas responsabilidades, Sim, um beijo, dois, três, mas não te distraias, a trabalhar estavas, a trabalhar continuas, o tempo chega para tudo, mesmo quando é pouco, e nós vamos ter duas noites inteiras e um dia completo, a eternidade, dá-me mais só um beijo, e agora senta-te, diz-me apenas como vai a história, Mogueime e Oureana já se encontraram, Menos eufemisticamente, queres dizer que já foram para a cama, De certo modo, sim, Como de certo modo, É que não tinham cama, deitaram-se à luz das estrelas, Que sorte, Noite quente, eles estavam juntos e a maré subia, Espero que tenhas escrito essas palavras, Não, não escrevi, mas ainda estou a tempo. Maria Sara levou os embrulhos para dentro, enquanto Raimundo Silva, de pé, olhava as suas folhas com a expressão de quem segue outro pensamento, Não podes escrever mais, perguntou ela ao regressar, a minha chegada distraiu-te, Não é o mesmo estares ou não estares, não somos o velho casal que já perdeu as emoções e até a memória de as ter tido, pelo

contrário, somos Ouroana e Mogueime começando, Então distraio-te, A Deus graças, mas o que eu estava a pensar é que não continuo a escrever aqui, Porquê, Não sei muito bem, deixar o escritório foi fugir à rotina, uma infração ao costume que talvez me ajudasse a entrar noutro tempo, mas agora, que estou quase a regressar, apetece-me voltar à cadeira e à secretária do revisor, que é o que eu sou, no fim das contas, Porquê essa insistência no revisor, Para que tudo fique claro entre Mogueime e Ouroana, Explica-te, Tal como ele nunca virá a ser capitão, eu nunca serei um escritor, E tens medo de que Ouroana vire as costas a Mogueime quando descobrir que nunca será mulher de um capitão, Tem-se visto, Contudo, essa Ouroana viveu vida melhor quando estava com o cavaleiro, e agora quis Mogueime, suponho que ele a não forçou, Não estou a falar de Ouroana, Estás a falar de mim, bem o sei, mas o que dizes não me agrada, Calculo, Dure esta relação o que durar, quero vivê-la limpamente, gostei de ti pelo que és, presumo que o que sou não te impede de gostares de mim, e basta, Desculpa-me, Não adianta pedires desculpa, o mal está em vocês, homens, todos, a macheza, quando não é a profissão é a idade, quando não é a idade é a classe social, quando não é a classe social é o dinheiro, alguma vez vocês se decidirão a ser naturais na vida, Nenhum ser humano é natural, Não é preciso ser-se revisor para saber isso, uma simples licenciada não o ignora, Parece que estamos em guerra, Claro que estamos em guerra, e é guerra de sítio, cada um de nós cerca o outro e é cercado por ele, queremos deitar abaixo os muros do outro e continuar com os nossos, o amor será não haver mais barreiras, o amor é o fim do cerco. (SARAMAGO, 1989, p. 329-30)

Para analisarmos a personagem feminina, Maria Sara, tomaremos como base algumas considerações realizadas por Simone de Beauvoir em sua celebrada obra *O Segundo Sexo* (1949). Podemos notar que Maria Sara representa a consolidação da nova mulher anunciada por Beauvoir na referida obra, isto é, aquela que liberta do discurso da natureza “torna-se senhora de seu corpo (...) [e] pode desempenhar o papel econômico que se lhe propõe e lhe assegurará a conquista total de sua pessoa” (s/d, v. I, p. 157). É sexual e economicamente livre. É uma mulher sujeito, realizada como ser humano, na esfera do trabalho e na vida pessoal. Raimundo e Maria Sara simbolizam o amor entre o homem e a mulher

como uma verdadeira parceria, em que prevalecem o companheirismo, o respeito e a admiração mútua, contradizendo uma tradição de amor como uma relação capenga. Reconhecemos na relação do casal perpetrado por Saramago o amor imaginado por Beauvoir, ou seja:

Dois parceiros [que] se reconhecem mutuamente como semelhantes; em havendo no homem e na mulher um pouco de modéstia e alguma generosidade, as ideias de vitória e de derrota ficam abolidas: o ato de amor torna-se uma livre troca. (BEAUVOIR, 1980, v. II, p. 461)

Na relação de amor dos dois, Maria Sara tem parte ativa e importante, ao denunciar a teatralidade machista com que os homens encaram a vida em geral e a sentimental: “o mal está em vocês, homens, todos, a macheza, quando não é a profissão é a idade, quando não é a idade é a classe social, quando não é a classe social é o dinheiro, alguma vez vocês se decidirão a ser naturais na vida”. Nas heroínas saramaguianas, podemos verificar uma força que interfere decisivamente no desenrolar da narrativa e no evoluir da personagem masculina, da mesma forma como Beauvoir notara nos romances de Stendhal:

É através das mulheres, sob sua influência, reagindo às condutas delas que Julien, Fabrice, Lucien fazem o aprendizado do mundo e de si mesmos. Provação, recompensa, juiz, amiga, a mulher é realmente em Stendhal o que Hegel em dado momento se viu tentado a considerá-la: essa consciência outra que, no reconhecimento recíproco, dá ao sujeito outro a mesma verdade que recebe dela. O casal feliz que se reconhece no amor desafia o universo e o tempo; basta-se, realiza o absoluto. Mas isso pressupõe que a mulher não é simples alteridade; é ela própria, sujeito. Nunca Stendhal se restringe a descrever suas heroínas em função de seus heróis: dá-lhes um destino próprio. (BEAUVOIR, s/d, v. I, p. 293)

As palavras de Beauvoir encaixam-se perfeitamente às heroínas de Saramago, em especial, à Maria Sara. Apesar do foco do romance ser a trajetória de aprendizagem da personagem Raimundo, é por meio de Maria Sara, por meio da reação à sua conduta, que o revisor aprende sobre o mundo e sobre si mesmo. Maria Sara não é “o outro”, o simples reverso de Raimundo, é antes um ser humano completo, um sujeito. Mesmo não sendo a protagonista do romance, tem uma história de vida anterior e um destino próprio que independem de Raimundo. Ela

mesma expressa isso, demonstrando experienciar o amor de uma maneira consciente e lúcida: “Dure esta relação o que durar, quero vivê-la limpamente, gostei de ti pelo que és, presumo que o que sou não te impede de gostares de mim, e basta” (SARAMAGO, 1989, p. 330).

Prosseguimos a citar Beauvoir, pois vemos no romance saramaguiano a construção do amor como ela preconiza, ou seja, um amor em que homem e mulher são soberanos e em que ambos são favorecidos:

O amor não terá nada a perder com isso (...) ao contrário, será tanto mais verdadeiro quanto, sendo a mulher uma igual para o homem, poderá entendê-lo mais completamente (...) Dois seres separados, colocados em situações diferentes, defrontando-se em sua liberdade e procurando a justificação da existência, um através do outro, viverão sempre uma aventura cheia de riscos e de promessas. (BEAUVOIR, s/d, v. I, p. 293-94)

A essa aventura amorosa e existencial, arrisca-se Raimundo, deixando de lado uma postura marialva, de dominação afetiva e sexual sobre a mulher e, porque não dizer, de medo perante os próprios sentimentos. Maria Sara, por sua vez, assim como Raimundo, é “simplesmente um ser humano” (BEAUVOIR, s/d, v. I, p. 294), mas isso implica vê-la não mais como as heroínas apontadas por José Cardoso Pires em *Cartilha do Marialva* (sem passado sexual, sem inteligência, sem vontade), isto é, reconhecê-la como uma mulher que não renuncia a si mesma para viver o amor. Dessa forma, pensamos que Saramago supera Stendhal, já que, como explica Beauvoir (BEAUVOIR, s/d, v. I, p. 297), suas heroínas comovem mais do que os heróis devido a uma entrega ao amor com “desenfreada violência” (ainda uma expectativa machista em relação à mulher). Em Saramago, vemos uma entrega recíproca e equilibrada.

Com a conquista da independência econômica, a mulher pode manifestar e viver o seu amor pelo homem de uma maneira mais sincera. Se antes o casamento era uma carreira, uma forma de obter um status social, se a relação com o homem era uma relação de dependência, como demonstrar um verdadeiro amor? “Mantida à margem do mundo, a mulher não pode definir-se objetivamente através desse mundo” e se “não fazem nada, não se podem fazer ser” (BEAUVOIR, s/d, v. I, p. 304), ou seja, não podem ser sujeitos nem mesmo no amor. Tendo acesso à vida pública, o homem “pode manifestar ativamente o seu amor” (BEAUVOIR, s/d, v. I, p. 304) do qual a mulher é apenas objeto. Maria Sara representa a nova mulher do século XX, que estudou na universidade, que trabalha, que é livre em todos os sentidos e que opta pela união com o homem. A relação dos dois é a de um convívio entre dois seres humanos.

Mostrar literariamente a mulher simplesmente como um ser humano não é necessariamente simples. Ainda hoje fazemos a pergunta: o que é a mulher? Evocada tantas vezes como um “enigma”, “uma esfinge”, é indefinível:

A pergunta não comporta resposta (...) nesse terreno não há verdade. Um existente não é senão o que faz; o possível não supera o real, a essência não procede a existência: em sua pura subjetividade o ser humano *não é nada*. Medem-no pelos seus atos. De uma camponesa pode-se dizer que se trata de uma boa ou má trabalhadora, de uma atriz que tem ou não talento; mas se se considera uma mulher em sua presença imanente, nada absolutamente se pode dizer, ela está aquém de qualquer qualificação. (BEAUVOIR, s/d, v. I, p. 303-04)

Maria Sara é um ser humano pleno porque vive “por ela e para ela” (BEAUVOIR, s/d, v. I, p. 309) e isso não empobrece a relação a dois:

Reconhecer um ser humano na mulher não é empobrecer a experiência do homem; esta nada perderia de sua diversidade, de sua riqueza, de sua intensidade, se se assumisse em sua intersubjetividade; recusar os mitos não é destruir toda a relação dramática entre os sexos, não é negar as significações que se revelam autenticamente ao homem através da realidade feminina, não é suprimir a poesia, o amor, a aventura, a felicidade, o sonho: é somente pedir que as condutas, os sentimentos, as paixões assentem na verdade. (BEAUVOIR, s/d, v. I, p. 307)

É no encontro sexual de Raimundo e Maria Sara que encontramos a representação desse momento de união feliz entre o homem e a mulher. Essa cena de amor e sexo é descrita com muito erotismo e beleza. Há troca de sorrisos e olhares, um beijo apaixonado e muitas carícias, aos poucos, a colcha da cama é amarrotado. O corpo de Maria Sara é configurado pelas mãos de Raimundo:

Tocou a cintura de Maria Sara, desceu até a anca e foi pousar, quase sem pressão, no arredondado da coxa, para subir depois, devagar, pelo corpo acima, até ao peito, agora a memória dos dedos pôde reconhecer a macieza do tecido da blusa em que tocava pela primeira vez. (SARAMAGO, 1989, p. 293)

Ana Maria Macedo Valença (1993, p. 57) afirma que Saramago anula a ideia de diferença entre erotismo masculino e feminino, em que o primeiro seria mais visual e genital, enquanto o segundo mais tátil, muscular, auditivo e ligado às emoções: “O texto de Saramago reverte essa diferença. Anulando o falocentrismo cultural, Raimundo Silva é mostrado como um homem que tem pudores e anseios como as mulheres”.

Ivi Barile (2008, p. 8) considera que, em Saramago, encontramos uma nova “heroína contemporânea” em equilíbrio com a figura masculina:

A escrita saramaguiana não trata apenas de inibir a matriz patriarcal, ignorando com isso o papel do homem. O que há é o resgate das culturas primitivas matriarcais, com a mulher e o homem governando em igualdade e harmonia. Por este motivo, o homem também é muito importante em seus romances já que, em união com a mulher, incentivado e guiado por ela, partem juntos, através do amor, para uma travessia (humana) existencial, na busca do conhecimento.

Maria Alzira Seixo (2010, p. 8) expressa opinião semelhante ao declarar que as personagens femininas de Saramago são marcantes e compõem uma galeria das mais notáveis no romance português, destacando Blimunda de *Memorial do Convento* como, possivelmente, “a personagem emblemática da ficção do século XX”, contudo, enfatiza, que não se pode perder de vista o fato de que “também as personagens masculinas se recortam em regular impressividade”.

O mesmo afirma Aguilera (2010, p. 278), ao abordar o amor na obra de Saramago como “uma força austera e comovedora que resgata e sublinha os traços humanos mais positivos, associada a caracteres encarnados em grandes mulheres redentoras, mas também em homens tão singulares”.

Em *História do cerco de Lisboa*, encontramos a rejeição total do viés patriarcal do amor, isto é, o amor é representado como elemento relevante para a subjetivização tanto da personagem masculina, quanto da feminina. Para Maria Sara, o amor e a guerra guardam semelhanças: “Estamos em guerra, e é guerra de sítio, cada um de nós cerca o outro e é cercado por ele, queremos deitar abaixo os muros do outro e continuar com os nossos” (SARAMAGO, 1989, p. 330), mas o amor surge mesmo quando as barreiras de ambos os lados caem e assim “o amor é o fim do cerco” (SARAMAGO, 1989, p. 330).

Raimundo acredita que Maria Sara é quem deveria ter escrito a história do cerco, mas ela confessa: “Nunca teria me passado pela cabeça a ideia que a ti te ocorreu, negar um fato histórico absolutamente incontroverso” (SARAMAGO, 1989, p. 330). Por fim, declaram-se “uma simples mulher, ainda que licenciada” e “um

simples homem, apesar de revisor” (SARAMAGO, 1989, p. 330). Ambos riem e juntos levam o material de volta para o escritório. O cerco entre eles chega ao fim, assim como o cerco a Lisboa. De acordo com Harold Bloom (2010), em entrevista, *História do cerco de Lisboa* é uma exaltação do amor entre o homem e a mulher: “Lembro-me de poucos livros do século XX e mesmo do início do século XXI que trataram da paixão de forma tão charmosa”.

Vemos, em Maria Sara, a sabedoria que marca as figuras femininas de Saramago. É da mulher que partem os conselhos e as ponderações acerca da vida. Maria Sara é inteligente, independente, ocupa uma posição de destaque no trabalho, é sexualmente livre, enfim, uma mulher forte, que não desempenha uma função subalterna em relação à figura masculina. Influencia Raimundo de maneira decisiva e lhe é superior na esfera profissional. Entretanto, no campo afetivo, ela se torna sua companheira, seu objetivo não é sobrepujá-lo, mas torná-lo mais corajoso e confiante, despertando e fortalecendo o que há nele de ousadia e de questionamento. Juntos, homem e mulher atingem a harmonia. Saramago rejeita definitivamente o viés patriarcal. Em seu texto, homem e mulher figuram, finalmente, em pé de igualdade e nem a “casa” é mais o reduto exclusivo da mulher e nem a “rua” é mais o universo masculino por excelência. O homem não é mais o “intermediário entre a individualidade da mulher e o universo” (BEAUVOIR, 1980, v. II, p. 195), é apenas seu companheiro de jornada.

Referências

- AGUILERA, Fernando Gómez (Org.). *José Saramago nas suas palavras*. Alfragide: Caminho, 2010.
- BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo*. v. I. Trad. Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, s/d.
- BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo*. v. II. Trad. Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- BARILE, Ivi. *A voz e a vez de Eva: a nova heroína contemporânea presente em obras de José Saramago*. 2008. 110 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Portuguesa) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.
- BASTAZIN, Vera. *Mito e poética na literatura contemporânea: um estudo sobre José Saramago*. Cotia: Ateliê, 2006, p. 145.
- BLOOM, Harold. *Um talento que lembrava Shakespeare* (entrevista). Disponível em: <http://www.estadao.com.br>. Acesso em 24 de julho de 2010.
- FONTES, Maria Helena Sansão. A personagem mítica em Saramago e Guimarães Rosa. In: *No Limite dos Sentidos*, 2005, Niterói. XX Encontro de Professores Brasileiros de Literatura Portuguesa. Niterói: Instituto de Letras da UFF, 2005. v. 1 CD.
- LEAL, Ivone. Os papéis tradicionais femininos: continuidade e rupturas de meados do século XIX a meados do século XX. In: *A mulher na sociedade portuguesa – visão histórica e perspectivas atuais. Actas do Colóquio*. Coimbra: Universidade de Coimbra, Instituto de História económica e social, Faculdade de Letras, v. II, 1986.
- PIRES, José Cardoso. *Cartilha do Marialva*. 5.ed. Lisboa: Moraes, 1973.
- SARAMAGO, José. *História do cerco de Lisboa*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

SEIXO, Maria Alzira. Inventar o real. In: *Jornal de Letras, Artes e Ideias*. Lisboa, n. 1037, jun-jul. 2010.

VALENÇA, Ana Maria Macedo. *O amor é o fim do cerco: o erotismo em História do cerco de Lisboa*. 1993. 109 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1993, p. 57.

LEVANTAR OS OLHOS DO CHÃO, UMA IMAGEM DA CONSCIENCIALIZAÇÃO HUMANA EM *LEVANTADO DO CHÃO*, DE JOSÉ SARAMAGO

RAQUEL BALTAZAR

Em *Levantado do chão* estamos perante um tempo movediço, labiríntico, em que se verifica uma anulação individual da consciência crítica e uma desresponsabilização governamental pelas atrocidades cometidas contra a humanidade. Recorremos ao Discurso Nobel para a compreensão do processo formativo na construção ideológica desta obra:

Vieram depois os homens e as mulheres do Alentejo, aquela mesma irmandade de condenados da terra a que pertenceram o meu avô Jerónimo e a minha avó Josefa, camponeses rudes obrigados a alugar a força dos braços a troco de um salário e de condições de trabalho que só mereceriam o nome de infames, cobrando por menos que nada a vida a que os seres cultos e civilizados que nos prezamos de ser apreciamos chamar, segundo as ocasiões, preciosa, sagrada ou sublime. Gente popular que conheci, enganada por uma Igreja tão cúmplice como beneficiária do poder do Estado e dos terratenentes latifundistas, gente permanentemente vigiada pela polícia, gente, quantas e quantas vezes, vítima inocente das arbitrariedades de uma justiça falsa. Três gerações de uma família de camponeses, os

Mau-Tempo, desde o começo do século até à Revolução de Abril de 1974 que derrubou a ditadura, passam nesse romance a que dei o título de *Levantado do Chão*, e foi com tais homens e mulheres do chão levantados, pessoas reais primeiro, figuras de ficção depois, que aprendi a ser paciente, a confiar e a entregar-me ao tempo, a esse tempo que simultaneamente nos vai construindo e destruindo para de novo nos construir e outra vez nos destruir (SARAMAGO, 1999, p.12).

Em *Levantado do chão* as ações principais centram-se na sobrevivência diária de indivíduos que lutam contra um sistema que os mantém afastados física e psicologicamente dos mecanismos de poder, tendo como pano de fundo acontecimentos que marcam a história nacional ou internacional mas que têm pouca repercussão na vida destes sujeitos ficcionais. Trata-se de uma narração de auto-reflexão e indagação identitária, a partir de uma perspectiva de sujeitos oprimidos, que contam a história, não só de populações isoladas ou condicionadas politicamente, mas da humanidade e da luta contra uma vivência pautada por continuadas injustiças. Estamos, perante um romance telúrico que fornece um diálogo dos sujeitos com a história, a partir de uma intemporalidade discursiva.

A arte de contar em José Saramago está vinculada a um discurso que funciona como intertexto parabólico com o leitor, a partir de um projeto ficcional que procura derrubar algumas das barreiras entre a História e a ficção, visto o material primordial de trabalho serem as questões sociais e, em segundo plano, o enquadramento histórico. Esta construção literária vinculada a uma reconstituição da oralidade corresponde, em certa medida, à recuperação, ainda que por outro meio, o escrito, da capacidade da troca de experiências ou narrativas por parte do sujeito moderno (devido à guerra, à inflação, à fome e aos condicionamentos políticos). Benjamin, em “Experience and Poverty” (1933), associa a arte de narrar, prática da tradição oral, à partilha de experiências e de sabedoria que desde sempre ocorreu “handed down in short form to sons and grandsons, with the authority of age, in proverbs; with an often long-winded eloquence, as tales; sometimes as stories from foreign lands, at the fireside” (BENJAMIN, 2003a, p.731)¹. Como defende o autor alemão, existe uma impossibilidade na apropriação total do passado e a sua articulação não significa o conhecimento do mesmo. As narrativas orais surgiram com os modos de produção da Idade Média, quando o mestre contava histórias ao aprendiz enquanto trabalhavam e o conhecimento era adquirido de forma gradual e processual. Por intermédio da oralidade, as histórias eram assimiladas e misturavam-se na tradição, permitindo uma aprendizagem faseada e progressiva. Através das narrativas, eram apreendidos comportamentos e experiências, bem como memórias, costumes e a própria linguagem. Esta

transmissão da sabedoria constituía, segundo Benjamin, o lado épico da verdade, percecionada como ensinamento moral, história, sugestão ou provérbio. O desenvolvimento do capitalismo determinou o fim das sociedades artesanais e consequentemente a interrupção das narrativas tradicionais e dessa passagem de experiência que advinha diretamente da partilha de conhecimento. Uma das conceções mais importantes apresentadas por Benjamin foi exatamente a forma como as guerras ou as crises económicas alteraram o mundo objetivo. A experiência traumática do campo bélico teve repercussões psicológicas que dificultaram a partilha de experiências e das próprias narrativas. A vivência dos sujeitos no tempo moderno é semelhante à de um campo de batalha no qual a luta pela sobrevivência ocupa um lugar central na vida dos sujeitos.

As complexas teses de filosofia da história de Benjamin canalizam a leitura da modernidade a partir de uma reorientação do passado. Em particular na tese 17, Benjamin revê uma oportunidade revolucionária na luta pelo passado oprimido, na qual a expectativa do futuro encontra fundamentos a partir de um ato de rememoração².

Estes aspetos encontram-se de igual forma vinculados à narrativa de Saramago, que se caracteriza por uma intemporalidade discursiva articulada, entre uma leitura do passado e do presente, com a integração das dimensões humanistas e ideológicas. *Levantado do chão* concretiza a consciencialização do homem sobre a sua alienação sociopolítica Centrada na ditadura de Salazar que se converte em intérprete social de um espaço em reorganização e reintegração da identidade social. Um estilo de narração que igualmente realça uma interrogação retórica do comportamento humano.

Na história de um Portugal rural reconfigurado na sobrevivência de uma família alentejana desde 1919 até 1974, este livro apresenta uma imagem profunda de ignorância, pobreza, submissão e exploração do trabalho físico que focaliza eventos como a Implantação da República em 1910, a I Guerra Mundial, a Guerra Civil Espanhola, a ascensão do Estado Novo e a Revolução dos Cravos de 1974, que aparecem como acontecimentos paralelos à vida dos sujeitos ficcionais e em que apenas a comemoração livre do Dia do Trabalhador surge com uma força restauradora e catalisadora de sentimentos guardados durante gerações. Esta clausura social reflete um aprisionamento mental na forma como obriga os indivíduos a uma resignação psicológica. Herança do Neo-realismo Português no reaproveitamento da temática da exploração rural, este romance recupera aqueles que a História tenta esquecer.

A obra saramaguiana revela diversas vertentes da realidade portuguesa: personagens que não obedecem a uma tipologia, mas que se enquadram numa representação social estruturada; indivíduos que vivem alienados da realidade política, exatamente porque a ideologia dominante a isso os convence, para além da consciencialização progressiva do oprimido e da reescrita pessoal e coletiva

como recuperação da identidade. Um resgate dos “esquecidos” históricos como Ana Paula Arnaut assinala na obra *Post-Modernismo no Romance Português Contemporâneo*. Segundo a investigadora há um “enorme empenhamento ideológico traduzido na adoção do ponto de vista dos mais fracos e desfavorecidos ou na incisiva denúncia e crítica de injustiças e desumanidades de índole e de jaez diversos” (ARNAUT, 2008, p. 21). A escolha de relatar estas gentes pobres, humildes e esquecidas, que nada têm para além do sangue que lhes corre nas veias, constitui outra tentativa de resgate dos sujeitos humilhados pela Lei.

A diminuição da alienação social progride gradualmente no decorrer da narrativa como um projeto de iluminação a partir da democratização do diálogo e do entendimento, pautado por um tom didático. Desta forma, estamos perante uma reescrita de intervenção social e política a partir de um romance que articula propósitos ideológicos para a progressiva epifania identitária.

Em *Levantado do chão*, o relatar do passado surge como recuperação de um tempo incompleto – “todos os dias têm a sua história, um só minuto levaria anos a contar, o mínimo gesto, o descasque miudinho duma palavra, duma sílaba, dum som, para já não falar dos pensamentos [...] não acabaríamos nunca mais” (SARAMAGO, 1985, p.59), – imperfeito – “passaram cinco dias, que teriam tanto para contar como quaisquer outros, mas estas são debilidades do relato, às vezes tem de saltar por cima do tempo” (SARAMAGO, 1985, p.252), – imaginado – “imagine-se que nos perdíamos agora a decifrar e explicar a expressão destes olhos, não chegaria a história ao fim, ainda que tudo isso, o que parece pouco e o que parece de mais, da mesma história faça parte, maneira tão boa como outra que o seja de contar” (SARAMAGO, 1985, p.103)³.

O discurso impregnado por estas marcas da oralidade tende a criar uma permeabilidade entre a história e a ficção. Trata-se de uma narração marcada pela auto-referencialidade, porque, segundo o narrador, “são casos verdadeiros estes, por isso custam tanto a crer a quem se pauta por ficções” (SARAMAGO, 1985, p.47). Em Saramago, este enraizamento na oralidade rapidamente se expande em anotações ou considerações sociológicas mais próximas do designado narrador pós-moderno. Uma das particularidades do escritor português reside exatamente na articulação natural de um contexto filosófico com uma realidade popular, através de uma conjunção intrincada entre a erudição e a cultura proverbial. O narrador aproxima-se da definição de Bakhtin, na medida em que apresenta uma “consciência ideológica em torno de um dado objecto de enunciação” (BAKHTIN, 1998, p.86). Como exemplo, em *Levantado do chão* aparece um narrador que intervém constantemente no diálogo e ciente da sua posição, como constatamos nas seguintes citações: “Não foram ditas estas palavras, são as liberdades do narrador” (SARAMAGO, 1985, p.163); “O narrador tem pressa, não de acabar, ainda o tempo não é disso, mas de chegar a um importante lance” (SARAMAGO, 1985, p.252); “Não foi a conversa por diante, nem já interessava, porquanto pôde o

narrador dizer quanto queria, é o seu privilégio” (SARAMAGO, 1985, p.279). O discurso impregnado por estas marcas da oralidade tende a criar uma permeabilidade entre a história e a ficção.

Por entre comentários irônicos, ditados populares e provérbios, que funcionam como mediadores textuais e que enquadram o universo cultural dos camponeses, surge um narrador relacionado com o escritor de nome Sousa (apelido de Saramago): “sousa é pombo bravo, veja-se que beleza, e não essa banalidade posta no registo de nascimento” (SARAMAGO, 1985, p.231)⁴.

Segundo o narrador, a escolha da família Mau-Tempo é aleatória visto os padecimentos da humanidade serem pertença de muitos: “e se é em fome e misérias que estamos a pensar condoídos, qualquer outra família serviria, tão abundantes nisso são as populações” (SARAMAGO, 1985, p.64).

Conforme declara José Saramago a Horácio Costa, em *Levantado do Chão*,

tinha uma história para contar, a história dessa gente, de três gerações de uma família de camponeses do Alentejo, com tudo: fome, o desemprego, o latifúndio, a política, a igreja, tudo. Mas me faltava alguma coisa, me faltava como contar isso... Então, o que aconteceu? Na altura da página 24, 25, estava indo bem e por isso eu não estava gostando. E sem perceber, sem parar para pensar, comecei a escrever como todos os meus leitores hoje sabem que eu escrevo, sem pontuação. Sem nenhuma, sem essa parafernália de todos os sinais, de todos os sinais que vamos pondo aí... Então, eu acho que isso aconteceu porque, sem que eu percebesse, é como se, na hora de escrever, eu subitamente me encontrasse no lugar deles, só que agora narrando a eles o que eles me haviam narrado. Eu estava devolvendo pelo mesmo processo, pela oralidade, o que, pela oralidade, eu havia recebido deles (COSTA, 1997, p.22-23).

Horácio Costa, em *José Saramago – O período formativo*, defende que o escritor português dialoga com vários outros escritores, como Almeida Garrett (na digressão e na relação com a estética romântica), Alexandre Herculano (no “espírito libertador” do imaginário histórico bem como nos valores ideológicos) e Eça de Queirós (no esquema formal, na atitude crítica e irónica). O crítico brasileiro assinala *Levantado do Chão* como um romance decisivo, na medida em que marca um ponto de partida na produção do escritor português a partir de quatro fatores: a ficção em prosa como expressão da criação literária, o início da redução de pontuação, o despertar da voz narrativa tão própria da escrita saramaguiana e a ocorrência de uma temática mais humanista. A utilização da oralidade torna

possível a dilatação do tempo pela reprodução de um conjunto de histórias, um encadeamento de ações que permite juntar na mesma página “o homem de Neandertal e Einstein, a Divina Comédia e Mozart, Picasso e o Quixote, Auschwitz e a Muralha da China” (SARAMAGO, 2005, p.17) (tradução da autora) numa diacronia que denomina de “mecânica” e “fatal”. Em entrevista a Carlos Reis, Saramago refere que a “arrumação caótica” do tempo justifica a atemporalidade histórica e discursiva. O tempo do romance revela-se “um tempo simultaneamente linear e labiríntico, instável, movediço, tempo com as suas leis próprias, um fluxo verbal que transporta uma duração e que uma duração por sua vez transporta, fluindo e refluindo como uma maré entre dois continentes” (REIS, 1998, p.135). Os romances de Saramago tornam-se em peças angulares de uma visita ciente e irónica da História e atualizam o questionamento da realidade para uma tomada de consciência ideológica como observámos inicialmente. A exploração da temática histórica em *Levantado do chão* não ocorre numa perspetiva nostálgica, mas sim crítica, onde a conjugação de elementos do imaginário e do fantástico tem por objetivo a reescrita ou a reinterpretação da história, posição já defendida por Helena Kaufman em “A metaficção historiográfica de José Saramago”. A necessidade de reorganizar o passado por intermédio do ficcional reside na capacidade de reinscrever, reativar, relocalizar e ressignificar o passado (cf. BHABHA, 1996, p.59), ou seja, numa revitalização de um tempo e espaço alegóricos com contornos parabólicos. Todos os acontecimentos noticiosos da História são apresentados em segundo plano, porque outras histórias estão a ser contadas e estas envolvem mais injustiça e mais fome:

Correram vozes em Monte Lavre de que havia uma guerra na Europa, sítio de que pouca gente no lugar tinha notícias e luzes. Guerras também as havia ali, e não pequenas, todo o dia a trabalhar, se trabalho havia, todo o dia a ganhar de fome, houvesse ou não houvesse (SARAMAGO, 1985, p.47).

O narrador de *Levantado do chão* reforça de forma regular a inexistência de reverberação dos acontecimentos históricos na vida dos indivíduos:

Ganhavam os homens doze ou treze vinténs, e as mulheres menos de metade, como de costume. Comiam ambos o mesmo pão de bagaço, os mesmos farrapos de couve, os mesmos talos. A república veio despachada de Lisboa, andou de terra em terra pelo telégrafo, se o havia, recomendou-se pela imprensa, se a sabiam ler, pelo passar de boca em boca, que sempre foi o mais fácil. O trono caíra, [...] o latifúndio percebeu tudo e deixou-se estar [...] entre o latifúndio

monárquico e o latifúndio republicano não se viam diferenças e as parecenças eram todas (SARAMAGO, 1985, p.33-34).

O escritor português procede a uma desconstrução e sobretudo a um questionamento do discurso institucionalizado pela história e apresenta uma produção literária de carácter ideológico e universalizante. Como afirma nos diários intitulados *Cadernos de Lanzarote*,

para mim, filosoficamente..., o presente não existe. Só o tempo passado é que é tempo reconhecível – o tempo que vem, porque vai, não se detém, não fica presente. Portanto, para o escritor que eu sou, não se trata de ‘recuperar’ o passado, e muito menos de querer fazer dele lição do presente. O tempo vivido ... apresenta-se unificado ao nosso entendimento, simultaneamente completo e em crescimento contínuo. Desse tempo que assim se vai cumulando é que somos o produto infalível, não de um inapreensível presente (SARAMAGO, 1994, p.49).

A obra de Saramago apresenta uma constante interrogação filosófica de carácter auto-reflexivo que desafia os paradigmas conceptuais da modernidade. Nela, um auto-proposto ensaísta e pensador social utiliza alegorias que reivindicam uma ideologia de direitos humanos. Maria Alzira Seixo sublinha em *O essencial sobre José Saramago* que o escritor arrisca a própria invenção do mundo pois

os caminhos da ficção [são] os que mais justificadamente conduzem ao encontro da verdade. [...] Saramago entende que a história do mundo é a escrita conjunta da acção e da reflexão humana (a prática e o bem saber, agindo em interdependência dialéctica) (SEIXO, 1987, p.42).

A multiplicidade de registos sociológicos é provocada pela co-ocorrência de uma pluralidade de vozes que formam um todo coletivo (anónimo) e redimensiona a análise da identidade nos tempos modernos. O desenraizamento emocional ao espaço é amplificado pela pertença dos indivíduos ao latifúndio e ao Governo ou à entidade dominadora. Os sujeitos encontram-se prisioneiros de uma realidade condicionadora que os afasta da livre tomada de posições políticas e ideológicas. A intemporalidade discursiva está relacionada com a luta pela sobrevivência, situação que se sobrepõe a qualquer tipo de experiência cultural e política, a partir

de sujeitos que não têm a possibilidade de deixar as casas mortas ou de levantar os olhos do chão. O romance expressa a tentativa de recuperação da identidade pela consciencialização progressiva resultando na manifestação física e verbal de desagrado contra o poder dominante.

Não haverá mais vida que este arrastamento, bicho que ao cima da terra compadreja com os outros bichos, os domésticos e os ariscos, os úteis e os nocivos, e ele próprio, com seus semelhantes humanos, tratado como nocivo ou útil, consoante as necessidades do latifúndio, agora te quero, agora te aborreço (SARAMAGO, 1985, p.56).

Esta narrativa apresenta uma imagem profunda da ignorância, pobreza, submissão e exploração do trabalho físico de sujeitos que vivem no limite da sobrevivência humana associada a um estado de aprisionamento psicológico e a uma conformação ideológica. Herança do neo-realismo português no reaproveitamento da temática da exploração rural, o romance apresenta o retrato de um povo que cumpre um percurso de miséria e opressão em busca de justiça e dignidade:

Cansamo-nos a trabalhar de noite e de dia, quando há trabalho, e não aliviamos o nosso castigo na vida faminta, cavo uns bocaditos de terra quando mos dão para cultivar, e até altas horas, e agora é um geral desemprego, o que eu queria era saber porque são estas coisas assim e se vai ser assim até morrermos todos, não há justiça se uns têm tudo e os outros nada (SARAMAGO, 1985, p.212).

Em *Diálogos com José Saramago*, Carlos Reis enfatiza o constante questionamento das obras saramaguianas a partir de uma viagem de auto-reconhecimento individual por parte de cada protagonista. A valorização do sujeito que automaticamente “se faz objecto da representação” (REIS, 1998, p.23) derruba algumas barreiras estéticas de forma a intensificar uma cumplicidade entre o leitor e o narrador. Segundo Carlos Reis em *História crítica da literatura portuguesa: Do neo-realismo ao post-modernismo* há um vínculo entre as transformações políticas que ocorreram em 1974 e a literatura que apareceu posteriormente pela “supressão dos mecanismos repressivos que impediam a criação literária” (REIS, 2004, p.169). A escrita torna-se metaforicamente na epifania literária da opressão social, moral, cultural e política, através da qual a parcialidade da descrição histórica permite uma releitura das condicionantes sociológicas.

Em *Reler Saramago – Paradigmas Ficcionais* é referido que a atemporalidade e a subversão dos acontecimentos passados reestruturam a dimensão temporal e a

consciencialização do oprimido face à a-naturalidade dessa imobilidade que o confina à miséria e à alienação, incitando à recuperação da temporalidade pela reescrita da sua história, pessoal e colectiva, num contexto que já não o ignora nem subjuga, mas que dele depende (MARTINS, 2005, p.29).

Em *Levantado do chão* estão presentes várias gerações de sofrimento: um primeiro momento de resignação pela opressão política e económica, um tempo de questionamento, mudança e coragem e um período de luta que leva à elevação da condição do trabalhador. As personagens vivem inicialmente não só num isolamento político, como geo-cultural, reflexo da alienação dos sujeitos.

Jorge Fernandes da Silveira (1988) faz referência a uma LEI na imagem da Santíssima Trindade – Latifúndio, Estado e Igreja e da tomada de consciência política por parte do trabalhador rural, a partir da família dos Mau-Tempo e da força do latifúndio numa sucessão irónica de Bertos (Lamberto, Angilberto, Floriberto, Norberto, Gilberto, Adalberto). Tal como o narrador de *Levantado do Chão* professa, esta sequência satírica representa o domínio intemporal das elites: “é o mesmo que dizer latifúndio e dono dele” (SILVEIRA, 1988, p.196). Esta imagem de aparente anulação da identidade surge pela repetição abusiva de um eco que se perpetua como figura de poder subjugador e que manifesta a continuação da autoridade nas mãos dos mesmos Latifundiários. Relativamente ao apelido Mau-Tempo, Isabel Araújo Branco, na dissertação de Mestrado *A Recepção do Realismo Mágico na Literatura Portuguesa Contemporânea*, sustenta que o sobrenome desta família, composto pelo adjetivo “mau” e o substantivo masculino “tempo”, constitui um presságio dos acontecimentos futuros. As personagens envolvem-se física e psicologicamente em lutas por melhores condições como a defesa do aumento de salário porque estão a acabar “os tempos da conformação” (SARAMAGO, 1985, p.328) e “são duas as palavras, não aceitar a jorna de vinte e cinco escudos, não trabalhar por menos de trinta e três escudos, de sol a sol, porque assim tem de ser ainda” (SARAMAGO, 1985, p.138).

A identidade é, desta forma, moldada por um ato de força e poder a partir de fronteiras ideológicas e políticas. A alteração do conceito é provocada pela modificação tanto das estruturas sociais como das instituições tradicionais (a família, o Estado e a Igreja) e, ainda, pela alienação dos sujeitos de acordo com uma lógica mercantilista. Segundo o Latifundiário, “estes homens e estas mulheres nasceram para trabalhar, são gado inteiro ou gado rachado [...], a crescer de

qualquer maneira” (SARAMAGO, 1985, p.327). Como tal, é necessário que venham a ser “perfeitos instrumentos de cava e ceifa, de monda e serventia geral” (SARAMAGO, 1985, p.327). A abstração cultural e política é uma das marcas presentes na obra e são os três poderes vigentes (o Latifundiário como poder económico, o Estado e a Igreja), os responsáveis pela situação. Segundo a denominada LEI, “o povo fez-se para viver sujo e esfomeado [...] É preciso que este bicho da terra seja bicho mesmo” (SARAMAGO, 1985, p.73), posição que provoca o aprisionamento físico e que impossibilita a liberdade psicológica e ideológica.

A abjeção das condições do povo que se fez para “viver sujo e esfomeado” leva algumas personagens a uma revolta que surge após momentos epifânicos: “é como se tivesse vivido sempre com os olhos fechados e agora, enfim, os tivesse abrido, primeiro tem de saber o que é a luz, são coisas que sempre levam mais tempo a explicar do que a sentir” (SARAMAGO, 1985, p.352). Esta revelação da personagem Maria Adelaide, no final de *Levantado do chão*, corresponde à neta de João Mau-Tempo que já se encontra liberta da carga onomástica dos Mau-Tempo e passa a compreender os mecanismos repressivos e ideológicos. Durante o processo de consciencialização, João Mau-Tempo apropria-se das histórias da sua classe assumindo-se como sujeito coletivo e agente da transformação, como um cântico da terra.

A perpetuação da estratificação social continua através da violência, do obscurecimento do raciocínio crítico, da escravização do trabalho que anula a liberdade dos sujeitos. Aparatos repressivos assumem forma nas fardas daqueles que se passeiam frequentemente nas aldeias a instituírem o medo: “pede-se aí à guarda que dê um passeio a cavalo pelas aldeias, só a mostrar-se, é um recado que eles entendem sem dificuldade” (SARAMAGO, 1985, p.72). O sistema de vigilância e a consequente punição são práticas de técnicas opressivas que coagem os indivíduos no modo de agir e de pensar, em nome de uma lei propagada nas planícies e vales Deste mundo e do outro. O alcance dos discursos de poder sob a forma de mecanismos de controlo e normalização das condutas humanas foi uma das problemáticas apresentadas por Foucault em *Microfísica do poder*. Estas restrições estão igualmente representadas na ignorância em que o povo era mantido e no pau e chicote daquele que “deixava o coração pendurado atrás da porta e ia mais leve, sem outro cuidado que não fosse bem merecer a confiança do patrão e ganhar merecidamente as mais moedas e melhores comedorias que lhe valia o cargo de capataz e carrasco do rancho” (SARAMAGO, 1985, p.54).

A suposta ingratidão dos trabalhadores perante esta mãe extremosa denominada como Pátria e a LEI que tudo lhes proporciona é reforçada pela construção irónica a partir do discurso do Padre Agamedes – “Ingratos, vos digo eu agora” (SARAMAGO, 1985, p.120) –, da figura dos patrões, senhorios de Maria da Conceição, irmã de João Mau-Tempo que se encontra a servir em Lisboa – “São uns ingratos, afinal se não fôssemos nós morriam de fome” (SARAMAGO, 1985, p.261)

– e na boca do administrador – “Uns ingratos” (SARAMAGO, 1985, p.103) –, ou seja, com base nas três referências de poder na obra.

Existe uma clara interdependência entre os aparelhos ideológicos e opressivos, de forma a fomentar a alienação dos sujeitos. O discurso ideológico dominante, enraizado na mentalidade destes, juntamente com os mecanismos de repressão física e psicológica como a violência e a prisão, permite uma maior obediência e controlo dos indivíduos. Todos os movimentos associados ao livre pensar ou ao incitamento à luta por melhores condições de vida são automaticamente repudiados como uma

daninha infecção que só quer o vosso mau viver, ainda ontem em conversa com o senhor presidente da junta ele me disse, Senhor padre Agamedes, olhe que a fatal doença já pegou na nossa vila, é preciso fazer qualquer coisa contra as perniciosas doutrinas que os inimigos da nossa fé e civilização andam a propagar entre as famílias (SARAMAGO, 1985, p.121).

As personagens levantam-se do chão para testemunhar a conquista dos seus familiares, ressurgindo o “levantar” dos apelidos de personagens já enterradas. Uma das características de José Saramago é precisamente a utilização do nome como elemento identitário. Se a família Mau-Tempo tem o destino marcado como tatuagem identitária no apelido que carrega, o narrador utiliza uma recorrente animalização para descrever os trabalhadores do latifúndio: “animais de pernas e braços” (SARAMAGO, 1985, p.71), “canzoada” (p.72), “bicho da terra” (p.73), “bichos estranhos” (p.108), “cavalos” (p.119), “macacos” (p.166), “coelhos do latifúndio” (p.290), “cães” (p.313), “porcos” (p.320), “formigas” (p.325). A desumanização dos indivíduos está associada à anulação da identidade como elemento para o aprisionamento ideológico. Segundo o narrador, “há quem defenda que sem o nome que temos não saberíamos quem somos, é um dito que parece perspicaz e filosófico” (p.208). A abolição onomástica ou a substituição por um nome que visa comparar o sujeito a situações de animalidade é outro modo de escravização física e emocional.

Para além de as personagens adquirirem designações de animais, a estes por seu turno são-lhes atribuídas características que lhes permitem testemunhar as injustiças cometidas contra as mulheres – “forçara a rapariga que fora só por água à fonte, à vista de pássaros de plumagem que não variou, olhando lá de cima os dois a debater-se na verdura, quantas vezes isto já foi contemplado pelas aéreas criaturas desde o princípio do mundo” (SARAMAGO, 1985, p.61) – e contra os trabalhadores, neste caso a partir do voo alto do “milhano, mas esse não é ave para ver e ir contar” (SARAMAGO, 1985, p.209). Outras criaturas que aparecem como

espectadoras das atrocidades, dos interrogatórios e dos assassinatos cometidos pela Polícia Internacional de Defesa do Estado (PIDE) são as formigas, que presenciam a tortura de Germano Santos Vidigal (personagem verídica, a quem é dedicada a obra juntamente com José Adelino dos Santos)⁵.

Tomemos esta formiga [...] consideremo-la apenas por ser uma das maiores e levantar a cabeça como os cães [...] Agora mesmo caiu um dos homens, fica ao nível das formigas, não sabemos se as vê, mas vêem-no elas, e tantas serão as vezes que ele cairá, que por fim lhe terão decorado o rosto, a cor do cabelo e dos olhos, o desenho da orelha, o arco escuro da sobancelha, a sombra tão branda da comissura da boca, e de tudo isto mais tarde se farão longas conversas no formigueiro para ilustração das gerações futuras, que aos novos é útil saberem o que vai pelo mundo. [...] Que pálido está este homem, nem parece o mesmo, a cara inchada, os lábios rebentados, e os olhos, coitados dos olhos, nem se vêem entre os papos, tão diferente de quando chegou, mas conheço-o pelo cheiro, que ainda assim é o melhor sentido das formigas. Lavra grande indignação entre as formigas, que assistiram a tudo, ora umas, ora outras, mas entretanto juntaram-se e juntaram o que viram, têm a verdade inteira, até a formiga maior, que foi a última a ver-lhe o rosto, em grande plano, como uma gigantesca paisagem, e é sabido que as paisagens morrem porque as matam, não porque se suicidem. [...] Holmes está morto e enterrado, tão morto como Germano Santos Vidigal, tão enterrado como não tarda que este esteja, e sobre estes casos hão-de passar os anos e há-de pesar o silêncio até que as formigas tomem o dom da palavra e digam a verdade, toda a verdade e só a verdade (SARAMAGO, 1985, p.169-176).

Esta história é metonimicamente a de muitos torturados e assassinados pela PIDE, que desta forma se encontram resgatados do esquecimento através da reestruturação da memória, num claro paralelismo entre a flagelação da vítima e a crucificação de Jesus Cristo. A autoridade policial é representada como imagem do abuso de poder, preparada para reprimir fisicamente os sujeitos através da violência, tortura e prisão. Em *Levantado do Chão*, a polícia política é ilibada de todas as atrocidades cometidas, inclusivamente as relacionadas com vinganças pessoais: “um tipo vai para lá, e se há um gajo qualquer de quem a gente não gosta, prende-o, leva-o para o governo civil, e se entenderes espetas-lhe um tiro na

cabeça, dizes que ele queria resistir, e pronto” (SARAMAGO, 1985, p.118). A obra revela as torturas cometidas na prisão contra aqueles que se manifestam contra o Governo: “Mau-Tempo, conta a história, que é melhor para ti e para os teus [...] se não confessares não saís daqui vivo, é melhor para ti se falares [...] mas hoje o que João Mau-Tempo sente é uma grande pena e alívio por não ter falado” (SARAMAGO, 1985, p.255).

Como foi assinalado, os indivíduos estão sujeitos a jornadas exaustivas de trabalho, à submissão a regimes de semi-escravidão, fome, baixos salários, opressão, manipulação ideológica, exclusão social e violência. Quando recorrem à greve como consciencialização da força de trabalho surgem os trabalhadores do Norte que aceitam as condições instituídas pelos donos do latifúndio. Devido à ausência de trabalho naquelas regiões onde existe apenas “pedra e tojo”, os trabalhadores envolvem-se em lutas que os dividem, “fome contra fome, miséria sobre miséria, pão que tanto nos custas” (SARAMAGO, 1985, p.37). Os campos de cultivo são comparados a “campos de morte”, onde os menos resistentes vão sucumbindo como no campo de batalha.

O tema da identidade está presente nesta obra através da anulação das características que definem a humanidade mas também através da redução do homem a animal pela escravização física e psicológica e do estado de enfermidade geral que conduz ao apagamento civilizacional. Estamos perante um estudo de anulação identitária que ajuda a compreender os mecanismos repressivos e ideológicos na modernidade. Podemos enumerar a fome, a miséria, as doenças, o capitalismo, a escuridão ou a tortura como instrumentos que inibem o sujeito de obter uma consciencialização da situação social e política.

Notas

¹ Neste ensaio, Benjamin reforça o conhecimento associado à experiência tradicional. O texto reflete sobre a decadência da humanidade e sobre questões historiográficas relacionadas com a memória após a Segunda Guerra Mundial. Estes conceitos já foram assinalados anteriormente; contudo, o ensaio apresenta a inclusão de uma parábola que completa esta leitura. No início do texto, Benjamin destaca a importância da experiência transmitida aos mais novos pela comunicação da sabedoria. O autor apresenta o leito de morte de um patriarca que chama os seus filhos para lhes revelar que por debaixo da sua vinha havia um grande tesouro. Após escavarem sem nada terem encontrado, verificaram no Outono que a vinha foi a mais abundante da região. De acordo com Benjamin, a ausência de experiência ocorre quando a herança cultural já não inclui este vínculo nas relações humanas.

² A interpretação do autor sobre o “Angelus Novus” de Paul Klee é bastante significativa e encontra-se no ensaio *On the Concept of History* (1940). Benjamin defende que o anjo da história revela uma conjuntura de “intensidade temporal”, um momento onde ocorre uma rutura do tempo: “His face is turned towards the past. Where we perceive a chain of events, he sees one single catastrophe which keeps piling wreckage upon wreckage and hurls it in front of His feet. The angel would like to stay, awaken the dead, and make whole what has been smashed. But a storm is blowing from Paradise; it has got caught in His

wings with such violence that the angel can no longer close them. This storm irresistibly propels him into the future to which his back is turned, while the pile of debris before him grows skyward. This storm is what we call progress" (BENJAMIN, 2003b, p.257-258).

³ Como alerta Maria Alzira Seixo, Saramago apresenta uma vinculação histórica com o "hábito de colocar em conjunção de interesses a dinâmica do tempo que se vive (seus acontecimentos, suas marcas específicas), a sensibilidade do sujeito que o vive e as potencialidades verbais suscetíveis de definirem essa mesma expressão – numa palavra, a qualidade literária do texto" (SEIXO, 1987, p.13). Por outro lado, Carlos Reis evidencia "um tempo simultaneamente linear e labiríntico, instável, movediço, tempo com as suas leis próprias, um fluxo verbal que transporta uma duração e que uma duração por sua vez transporta, fluindo e refluindo como uma maré entre dois continentes" (SEIXO, 1999, p.135). Estamos perante uma construção temporal múltipla, que oscila entre a "dinâmica" e a arquitetura "labiríntica", transmitindo a ideia contínua de movimento, de diálogo entre o passado e o tempo presente.

⁴ Em várias obras, José Saramago faz alusão ao seu apelido "Sousa" e à forma como este foi substituído por "Saramago" por iniciativa própria de um funcionário da Conservatória do Registo Civil. O nome "saramago" corresponde a uma planta herbácea muito utilizada na região do Alentejo pelos agricultores que servia para enganar a fome. Curiosamente na obra *Jangada de Pedra*, Sousa é a primeira personagem portuguesa a ver a vala de separação da Península Ibérica, numa conjugação intrincada entre autor e narrador.

⁵ Lélia Duarte, no artigo "*Levantado do Chão*, de José Saramago: a grande novidade dos anos 80", faz referência a dois períodos que decorrem na obra marcados pelo antes e depois da morte de Germano Santos Vidigal, considerando que este ato representa um sinal "de mudança e diálogo, de intertextualidade e distanciamento em relação a esse Sujeito Maior a que tudo está sujeito" (DUARTE, 2011, p.204).

Referências

- ARNAUT, Ana Paula. *José Saramago*. Lisboa: Edições 70, 2008.
- BAKHTIN, Mikhail. "O discurso no romance". *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Trad. Bernardini, Aurora F. et al.. 4. ed., São Paulo: Hucitec, p.71-210, 1998.
- BENJAMIN, Walter. "Experience and Poverty". *Walter Benjamin, Selected Writings*, vol. 2 – (1931-1934). Trad. Rodney Livingstone et al. Cambridge: Harvard University Press, p. 731-736, 2003a
- BENJAMIN, Walter. "On the Concept of History" in *Walter Benjamin, Selected Writings*, vol.4. (1938-1940). Trad. Edmund Jephcott [et al]. Cambridge: Harvard University Press, 2003b.
- BHABHA, Homi. "Culture's In-Between". In Paul du Gay & Stuart Hall (eds). *Questions of Cultural Identity*. London: Sage. P. 53-60, 1996.
- BRANCO, Isabel Araújo. *A Recepção do Realismo Mágico na Literatura Portuguesa Contemporânea*, (Tese de Mestrado). Lisboa: FCSH, 2008.
- COSTA, Horácio. *José Saramago: o período formativo*. Lisboa: Caminho, 1997.
- DUARTE, Lélia. "Levantado do Chão, de José Saramago: a grande novidade dos anos 80" *IPOTESI*, Juiz de Fora, v. 15, n. 1., p. 201-208, 2011.
- FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*. (Trad.) Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1998.
- KAUFMAN, Helena. "A Metaficção historiográfica de José Saramago". *Revista Colóquio Letras*. Nº 120, Abril/Junho, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, p. 124-136, 1991.

- Martins, Lourdes Cândia et al. *Reler Saramago – Paradigmas Ficcionalis*. Lisboa: Edições Cosmos, 2005.
- REIS, Carlos. *Diálogos com José Saramago*. Lisboa: Caminho, 1998.
- REIS, Carlos. *História crítica da literatura portuguesa: Do neo-realismo ao post-modernismo*. Lisboa: Verbo, 2004.
- SARAMAGO, José. *Levantado do chão*. Lisboa: Caminho, 1985.
- SARAMAGO, José. *Cadernos de Lanzarote I*. Lisboa: Caminho, 1994.
- SARAMAGO, José. *Discursos de Estocolmo*. Lisboa: Caminho, 1999.
- SARAMAGO, José. “Los ‘cómos’ y los ‘porquês’” *Diálogos Cervantinos: José Saramago*. Murcia: Fundación Caja Murcia, p. 15-22, 2005.
- SEIXO, Maria Alzira. *O essencial sobre José Saramago*. Lisboa: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 1987.
- SEIXO, Maria Alzira. *Lugares da ficção em José Saramago: o essencial e outros ensaios*. Lisboa: Imprensa Nacional- Casa da Moeda, 1999.
- SILVEIRA, Jorge Fernandes da. “Os Portugueses” *Folhetim da Folha de São Paulo*. 22 de Abril. São Paulo: Folhetim, p. 2-5, 1988.

Blimunda. Nome de mulher. E de revista.



Fundação José Saramago
www.josesaramago.org

Acesse em <https://www.josesaramago.org/category/blimunda/>
siga em 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 **estudossaramaguianos@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 comunicarlhe 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/APRECIÇÃO 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 estejam citados 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.estudossaramaguianos.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.

