

REVISTA

DE ESTUDOS SARAMAGUIANOS

n. 12 agosto 2020
Volume 1

REVISTA

DE ESTUDOS SARAMAGUIANOS



Detalhe de capa da 1ª edição de *Levantado do chão* (Editorial Caminho, 1980)

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 edição independente que reúne estudos de pesquisadores de diversas partes do mundo sobre a obra de José Saramago.

COMISSÃO EDITORIAL

Ana Paula Arnaut; Carlos Reis; Conceição Flores; Eula Carvalho Pinheiro; Gerson Roani; Helena Bonito Couto Pereira; Horacio Costa; Maria Alzira Seixo; Marisa Piehl; Miguel Alberto Koleff; Pedro Fernandes de Oliveira 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 Oliveira Neto

REVISÃO DOS TEXTOS

Cada autor é responsável pelo conteúdo e ordenação gramatical do seu texto.

Brasil – Portugal – Argentina, agosto, 2020.

ISSN 2359 3679

EDITORAÇÃO ELETRÔNICA

Pedro Fernandes de Oliveira 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

Pedro Fernandes de Oliveira Neto, David G. Frier, Sílvia Amorim, Diego José González Martín, Maria Regina Barcelos Bettiol, Luís Alfredo Galeni, M. Diakhité, María Ximena Rodriguez, Claudia N. Ruarte Bravo, Rodolfo Pereira Passos (*Volume 1*), Miguel Alberto Koleff, Andrea Bittencourt, Maria do Socorro Furtado Veloso, Henrique Alberto Mendes, José Gonçalves, Juliana Morais Belo e María Victoria Ferrara (*Volume 2*).

SUMÁRIO

13

Apresentação

15

Voltar a *Levantado do chão*, um romance dentro e fora de seu tempo
PEDRO FERNANDES DE OLIVEIRA NETO

27

Playing cat and mouse: an assessment of the figure of José Gato in *Levantado do chão*
DAVID G. FRIER

49

Levantado do chão: anacronismos e novos compromissos literários
SÍLVIA AMORIM

67

Una aproximación a *Levantado del suelo*
DIEGO JOSÉ GONZÁLEZ MARTÍN

77

Levantado do chão, de José Saramago: o latifúndio e a saga dos Mau-Tempo
MARIA REGINA BARCELOS BETTIOL

87

Duas prisões: o sublime em *Levantado do chão*
LUÍS ALFREDO GALENI

97

O significado espaço-temporal da exclusão em *Levantado do chão*, de José Saramago
M. DIAKHITÉ

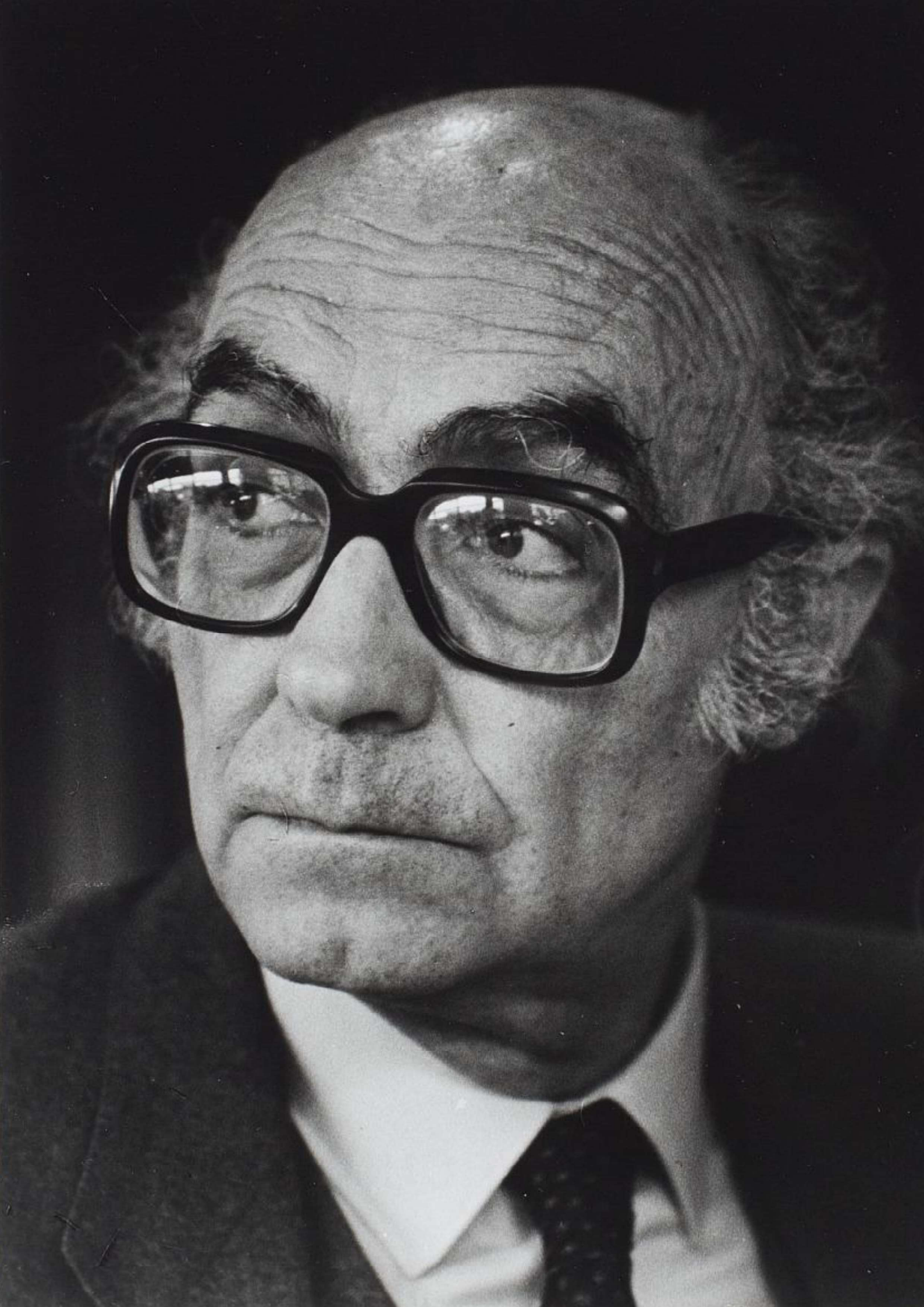
111

Sujeto histórico y mesianismo en la tierra áspera de *Levantado del suelo* de José Saramago. Un análisis de la ficción saramaguiana desde Walter Benjamin
MARÍA XIMENA RODRIGUEZ
CLAUDIA N. RUARTE BRAVO

120

O despertar pungente da consciência: o sentido de *acordar* em *Levantado do chão*, de José Saramago
RODOLFO PEREIRA PASSOS

Na página seguinte: José Saramago, s/d. Foto: Klaus Morgenstern / Deutsche Fotothek



APRESENTAÇÃO

É possível acrescentar este número da *Revista de Estudos Saramaguianos* entre os registros que assinalam os valores que começam a ser atribuídos desde a publicação de *Levantado do chão* em 1980. E muito já se escreveu entre comentários, recomendações, recensões críticas, artigos, ensaios e trabalhos acadêmicos de maior fôlego, como dissertações e teses. Esta edição é, portanto, um marco num itinerário cujos limites de uma obra que se observam cada vez mais extensos e, por isso mesmo, vigorosos e visíveis. Aqui se oferece uma pequena amostra sobre como uma criação literária continua a suscitar, quatro décadas depois de sua origem, interrogações que favorecem leituras das mais singulares e capazes de abrir a partir de cada uma delas um repositório ainda mais variado. Isto é, se um dos princípios que levaram os editores a chamar estudiosos, de filiações teóricas variadas, para demonstrarem suas *maneiras* de acessar ao romance, outro agora se impõe e nos guia quando tornamos pública a seleção deste material, que é o de oferecer a outros leitores o contato com o romance ou mesmo de outras leituras que podem vir aparecer em páginas de outras edições deste e de outros periódicos.

“Voltar a *Levantado do chão*, um romance dentro e fora de seu tempo”, o título atribuído a este dossiê, articula duas das principais linhas que se evidenciam numa panorâmica pelos textos aqui reunidos, seja a partir do escopo estético, formal, estrutural ou temático: a primeira linha restabelece uma preocupação em evidenciar as filiações e apropriações da historiografia portuguesa, da tradição popular, da memória coletiva e dos valores da luta dos camponeses contra as forças de dominação e opressão de um poder feito por homens para homens, está, portanto, melhor integrada a uma investigação sobre as origens e a *formação* da matéria romanesca; uma segunda linha busca ampliar as fronteiras do que na primeira também podemos designar como *contexto* da obra, visando aspectos e questões problematizadas no tempo dos leitores do tempo em curso. Apesar de distintas, essas duas linhas não estão isoladas, mas em constante comunicação, afinal, este parece ser o lugar próprio da obra literária, lidar com modelos e concepções do tempo referido pelo plano da ficção e do tempo referido pelo plano da leitura. Mas, é apenas no caso específico de obras de valor literário evidente, como é o caso, que essa intersecção se demonstra possível.

Pela elevada quantidade, variedade e qualidade dos textos que recebemos, optamos por organizar este número em dois volumes: em cada um deles, o leitor percebe melhor as linhas evidenciadas acima. Isto é, foram elas que, derivadas do título e da chamada propostos, guiaram o estabelecimento da ordenação do que podemos designar agora de campo intelectual formado a partir, sobre e em torno de *Levantado do chão*. Assim, as intervenções reunidas no primeiro volume se dedicam, em primeiro plano, aos aspectos de inteligência sobre a constituição do romance e findam com uma abertura para os campos interpretativos possíveis a partir da obra em questão. No segundo volume, agrupam-se os textos ora integrados ao ponto de encerramento do primeiro, e aqueles com especial interesse em evidências capturadas no miúdo do tecido romanesco.

Completa a edição uma seção breve chamada por “Dois documentos em torno do *Levantado do chão*”; ela se compõe por dois textos singulares. O primeiro é uma leitura crítica de Óscar Lopes de pouco mais de um ano depois da primeira edição do romance de 1980; raridade entre os leitores mais recentes da obra de José Saramago, este texto se oferece entre as primeiras leituras acolhedoras de maior fôlego pela academia em torno do romance e do seu escritor. E, o segundo, a reprodução do discurso de José Saramago pela aceitação do Prêmio Cidade de Lisboa, em 1982. Como todas suas intervenções públicas do tipo, este texto se reveste de um apelo — embora direcionado então ao grupo presente na cerimônia no Paços do Concelho — de dimensão que toca a todos os que lidam com a atividade da escrita e os que dela se utilizam para a investigação sobre o seu funcionamento e os afetos dentro e fora do sistema literário, principalmente em tempos de vil incerteza.

Equipe editorial

VOLTAR A *LEVANTADO DO CHÃO*, UM ROMANCE DENTRO E FORA DE SEU TEMPO

PEDRO FERNANDES DE OLIVEIRA NETO

Levantado do chão foi apresentado aos leitores portugueses numa sessão realizada na Casa do Alentejo no dia 22 de fevereiro de 1980. Ao recordar essa noite que fora do salão nobre era de um frio de rachar e dentro feita da mornidão acolhedora, Fernando Madrinha, em “O capote de José Saramago” (texto publicado na edição de 12 de dezembro de 1998 do *Expresso*, ainda resultado dos ecos em torno da cerimônia do Prêmio Nobel de Literatura), registra que ao redor da comida e do bom vinho alentejano, juntavam-se gente de variado grupo, das letras e dos jornais, nomes da esquerda comunista e “um género de pessoas que as editoras não costumam convidar para a apresentação de livros”; entre os nomes da crítica, estava Maria Lúcia Lepecki, uma brasileira de Minas Gerais que fez carreira acadêmica em Portugal e uma das primeiras a ler e a escrever publicamente sobre o romance, e quem repetia “Vocês não percebem que têm na frente o García Márquez da língua portuguesa”. Este era o décimo segundo título com a assinatura de José Saramago, recorda o jornalista, mas, “por alguma estranha e ainda inexplicável razão, aparecia-nos naquela noite como se fosse o primeiro”. Se nasceu nessa ocasião a falsa notícia sobre o início tardio de um escritor, não sabemos; mas, certamente, se contribuiu para que até o presente, quando é de amplo conhecimento essa mais de uma dezena de livros anteriores ao de 1980, ainda permaneça repetida a ideia de que José Saramago fez uma estreia tardia, o que, se em parte se justifica, pelos traços decisivos que se determinam a partir deste ano, não é, em nada, verdade e, toda vez que a repetimos, condenamos ao esquecimento o longo esforço de um trabalhador da escrita que se formou pela inestimável dedicação ao literário.

Vinte e um dias antes do dia *levantado e principal*, as livrarias e o próprio autor receberam parte dos quatro mil exemplares impressos pela editora Caminho. O número, apesar de pequeno, se colocado frente às tiragens futuras da obra, foi a aposta pessoal e mortal de um editor numa casa em começo de consolidação; Zeferino Coelho, o editor em questão, conhecia um pouco melhor o escritor desde no ano anterior quando lhe batera à porta para publicação de uma peça de teatro, *A noite*. Escrita a pedido de Luzia Maria Martins, o texto findou por ser não adaptado para a sua companhia; é o ex-jornalista Joaquim Benite, diretor do Grupo de Campolide, quem o transpõe para o palco do Teatro da Academia Almadense. O trabalho que chegou a receber o prêmio da Associação de Críticos Portugueses como Melhor Obra de Dramaturgia naquele ano fora, antes disso, recusado por Nelson Matos, diretor da Moraes Editora, a mesma que havia publicado *Manual de pintura e caligrafia* e um dos que não aceitaria publicar o romance de 1980. Para as duas situações, a justificativa foi a falta de dinheiro para a edição, mas, o caso é que o romance de José Saramago editado por esta casa quase uma década antes levava anos encalhado nos galpões sem quem o comprasse; ninguém — era consenso entre os editores — lia teatro, mas a recepção que fora mínima para o livro publicado em 1977 aumentou as chances para o *não* sobre a publicação da peça.

Quando compôs *A noite*, Saramago havia redigido outro texto no mesmo gênero, *A lição de botânica*, em um ato, a convite do grupo de teatro A Barraca que preparava o espetáculo *Ao Qu'isto Chegou*, de Augusto Boal; o texto, apesar de pronto, ficou esquecido depois que o dramaturgo brasileiro considerou um pouco extenso e difícil de encaixar na montagem final. Envolvido com uma carreira fracassada na dramaturgia, o escritor português começara o manuscrito de *Levantado do chão* há duas semanas de *A noite*; era 20 de abril de 1978. O livro seria resultado de sua estadia entre 19 de março e 2 de maio de 1977 na vila de Lavre, concelho de Montemor-o-Novo, na Unidade Coletiva de Produção Boa Esperança, o que nós conhecemos como *cooperativa rural*, construída para ocupação de cerca de quatrocentos trabalhadores: “quando de lá voltei trazia cerca de duas centenas de páginas com notas, casos, histórias, também alguma História, imagens e imaginações, episódios trágicos e burlescos, ou apenas do cotidiano banal, acontecimentos diversos, enfim, a safra que é sempre possível recolher, quando nos pomos a perguntar e nos dispomos a ouvir, sobretudo se não há pressa”, conforme relata ao *Diário de Lisboa* aquando da apresentação do romance.

Os que lhe receberam e foram parte no trabalho de figuração narrativa para o romancista estavam entre a gente diversa observada por Fernando Madrinha na sessão de apresentação do romance, a maioria dos dezesseis “nomes de homens e mulheres sem os quais ‘não teria escrito este livro’, como o autor deixou gravado logo a seguir ao frontispício, antes de avançar para uma interrogação recuperada de Almeida Garrett”¹. Assim, além dos materiais levantados, foi do contato com as

gentes do Alto Alentejo entre ela, João Domingos Serra, autor de um manuscrito testemunhal sobre as condições de vida e luta dos camponeses dessa região, mais tarde editado como *Uma família do Alentejo*, que se processa a realização de *Levantado do chão*. Todo esse trabalho documental explica o modelo de criação adotado a partir de então por este escritor; ao invés de se utilizar de uma configuração mental para a elaboração de uma ideia, recorre à história, compreendida aqui em duas dimensões, a factual e a ficcional, justapostos pelo estamento da *experiência*, algo recorrente entre os marxistas no imperativo das implicâncias entre arte e sociedade, embora em Saramago as cores sejam novas; a dimensão ficcional, por exemplo, é sempre assaltada por interferências diversas do fabular, tais como o fantástico, o maravilhoso, quer dizer, expandindo-se mais no campo *efetivamente* literário que histórico, político ou social.

O procedimento criativo que sofrerá modificações ao longo do seu projeto literário pareceu herdado em parte da vivência como cronista, a forma exercitada profusamente no jornal e registrada na organização dos livros que antecedem a feitura do *Levantado do chão: Deste mundo e do outro* (1971), *A bagagem do viajante* (1973), *As opiniões que o DL teve* (1974) e *Os apontamentos* (1976). Outra parte, da atividade procedimental utilizada pelos ficcionistas do Neorrealismo, movimento cuja atitude criativa nascera da compreensão da coletividade implicada aos veios da história e na sua alteração em nome de certa justiça universal dos homens e cujos ares ainda se fazia respirar em Portugal; tal metodologia alimenta-se do princípio da experiência como fundadora e base da criação, e por sua vez, encontra eco em certo ativismo marxista, segundo o qual o intelectual deve permanecer engajado no meio para compreender o homem em relação. Tal interesse se constituiu na formação da própria personalidade de José Saramago, se lembrarmos sua incansável atividade civil de questionar e pensar as situações recorrentes na nossa sociedade, algo que se registra desde esse período de formação. Numa entrevista para o *Extra* em 1978, por exemplo, já dizia que o escritor não é somente alguém que escreve livros, é uma atitude ante a vida, um compromisso.

Embora, o próprio José Saramago tenha recusado a determinante neorrealista para o seu romance ou tenha pensado que este fora “o último romance do neo-realismo, fora já do tempo neo-realista”, não podemos deixar de reparar que o preciso conhecimento do homem e o despertar para uma condição coletiva, a riqueza com a qual o narrador investiga seu *habitat* natural e do trabalho e a maneira como o romance se nutre de incidentes típicos desse embate indivíduo-comunidade, são devedores dessa estética. Por sua vez, se considerarmos a dialética tradição e modernidade, rural e urbano, na qual o romance em questão se assenta, não deixaremos de integrá-lo às fileiras do modernismo; e ainda, à maneira do que fizeram outros nomes que se desligaram publicamente do novo realismo, é este um romance cuja linguagem e o estilo apontam para qualquer coisa de vanguardista e

mesmo pós-modernista, se considerarmos o interesse pelo metaficcional, pelo intertexto com outras práticas languageiras e a maneira como exercita o trabalho de refiguração do episódio histórico². Nesse sentido, é também um romance que amplia certa renovação almejada e conseguida que entrevemos em *Manual de pintura e caligrafia* — um livro talvez mais paradigmático que este — e abre um novo ciclo criativo nos destinos do projeto literário do escritor.

Depois da estadia entre os camponeses e de outras visitas ao Lavre, José Saramago se viu envolvido num dilema que aflige todo aquele que lida com a escrita — e por isso os dois anos sem começar a escrever a obra: como começar a escrever, como encontrar o tom para a narrativa; noutras palavras, como decupar o material e as vozes na construção de um romance capaz de dizer o que o escritor havia lido, visto e ouvido. Numa entrevista a Rodrigues da Silva para o *Jornal de Letras* em março de 1997, ele diz que “podia escrever o livro, mas não queria, porque não sabia como é que havia de o escrever. De vez em quando ia até ao Alentejo, e os amigos que sabiam que eu lá tinha estado para escrever um livro perguntavam-me: ‘Então o livro, quando é que aparece?’ Eu dava umas explicações vagas. Até que, em 79, decidi que tinha de o escrever. E comecei sem nada de especial do ponto de vista formal”. É aqui que se oferece ao romancista uma espécie de epifania, tantas vezes reiterada nas entrevistas concedidas e sempre que questionado sobre seu estilo típico de narração. “Quando ia na página 24 ou 25, e talvez esta seja uma das coisas mais bonitas que me aconteceram desde que estou a escrever, sem o ter pensado, quase sem me dar conta, começo a escrever assim: interligando, interunindo o discurso direto e o discurso indireto, saltando por cima de todas as regras sintáticas ou sobre muitas delas”, registra a Juan Arias em *O amor possível*.

O instante de iluminação está impresso, de alguma maneira, no próprio andamento da narrativa de *Levantado do chão*. No final da primeira passagem do romance, numa espécie de prólogo genesíaco — no sentido de fundação do mundo —, que muito aproxima este romance do tom teatral que o compõe, encontramos o narrador envolvido com o tratamento descritivo da paisagem, à maneira Euclides da Cunha em *Os sertões*, quando o fôlego é suspenso pela constatação: “Mas tudo isto pode ser contado doutra maneira”. A sentença obviamente aponta para o que é a grande fábula desse romance: a história dos homens não é a história natural, eterna, repetível e só muito lentamente variável; aquela deve ser outra à medida que homens e mulheres se descobrirem os únicos responsáveis pela transformação das coisas a partir da luta e da ação. Mas, uma vez sabedores, da decisão assaltada em meio ao andamento da escrita, não deixamos de intuir que o *contar de outra maneira* pressupõe também o instante de decisão do próprio criador, sua viragem estilística.

O nascimento do que agora se designa *estilo saramaguiano*, embora involuntário, não foi de um todo inédito na história da criação literária; o tratamento que imiscui os vários planos discursivos da narração é herança que, de imediato nos

remete ao trabalho de uma Virginia Woolf e de um James Joyce. Deste último escritor, podemos considerar o comum caso do solilóquio de Molly Bloom, quando a narrativa se desfaz da ortodoxia da pontuação e se manifesta enquanto um carril de palavras. O fato é que, em todos esses casos, as transformações radicais operadas no tecido narrativo se constituem como apelo verbal ou estratégia de materialização do fluxo de consciência. E, no caso específico do escritor português, a prática é uma distensão, inclusive visual do texto, capaz de registrar na superfície do narrado uma característica essencial do romanesco, o pluridiscorso. Mesmo o caso de alteração da sinalética expressiva se oferece não como um seu total apagamento e sim a instauração nela de outras funções não-originais na gramática normativa; é o caso de uma vírgula, por exemplo, desempenhar as múltiplas tarefas de organizar os diálogos ou mesmo exercer o papel atribuído à interrogação, à exclamação, às reticências. Isso é o que nos leva compreender que a inovação desse estilo nascido em *Levantado do chão* consistiu no corte com os limites entre a códigos escritural e oral. E essa revolução modificou integralmente a maneira como os leitores, depois de atravessar essa fronteira, passam a se relacionar com outras obras, incluindo as do próprio José Saramago ainda afeitas aos princípios organizacionais comuns à narrativa como em *Terra do pecado* ou *Claraboia*, dois romances seus anteriores mesmo ao *Manual de pintura e caligrafia*.³

Esse estilo é profundo devedor, mais do que as novas formas adotadas pelo romance a partir das vanguardas, do convívio do escritor com a oralidade popular, tanto dos anos de pesquisa para a composição dos materiais que resultariam no romance como do convívio durante sua infância e adolescência com as vozes de um Portugal profundo resgatado em *Levantado do chão*. Qualquer leitor que tenha visto uma entrevista com o escritor logo compreenderá como ele próprio herdou uma maneira inusual de organização do pensamento; ouvimos Saramago e logo reconhecemos a voz que fala pelos seus narradores. Sobre essa influência da oralidade, ele mesmo assim reconhece na já referida entrevista a Rodrigues da Silva: “Acho que, se naquele momento estivesse a escrever uma história passada na cidade, o milagre não tinha acontecido. Julgo que foi o estar a contar as histórias que me tinham sido contadas, como se estivesse a contar a quem me contou, que fez com que a narração ganhasse aquela espécie de expansão oral, aquele sentido de ‘agora vou contar-vos, pelas minhas próprias palavras, aquilo que vocês me contaram’”.

Levantado do chão foi concluído a 25 de julho de 1979, tal como registra Fernando Gómez Aguilera em *José Saramago. La consistencia de los sueños*. Ao receber a negativa da Moraes Editores, buscou a Bertrand, conforme recorda para Ana Cristina Câmara e Vladimiro Nunes em entrevista para a revista *Tabu*: “O meu editor acabou por ser a Caminho, mas o livro passou por dois editores antes. Um deles foi a Bertrand. Que não teve reação nenhuma, porque seguramente não leu. Não me estranharam a prosa, devolveram-me simplesmente o livro dizendo que não

podiam publicá-lo”. A ida a esta casa se deveu, certamente, à tímida relação inaugurada com a publicação em 1979 de *Poética dos cinco sentidos* — a convite, havia escrito o conto “O ouvido” a partir de uma peça das seis sequências na tapeçaria *La Dame à la Licorne*; um texto, aliás, que comprova todo interesse do escritor por uma literatura mais experimental ou que participa na compreensão do argumento segundo o qual este escritor tateava sua própria voz.

O périplo por uma casa editorial invoca outra situação na sua obra: a de Camões na peça *Que farei com este livro?* Escrita por encomenda de Joaquim Benite para assinalar os 400 anos de morte do autor de *Os Lusíadas*, a peça recorda o poeta retornado a Lisboa e às voltas com a procura de um editor para sua obra-prima. Por curiosidade, ou mesmo efeito de justaposição vida-obra, esta peça foi escrita tão logo José Saramago concluiu seu romance e buscava quem o publicasse. Com o contrato de publicação assinado para a Caminho, o escritor realizou a revisão final em 2 de outubro; a peça foi entregue em 31 de dezembro de 1979. No ano seguinte estava inaugurada, em definitivo, a safra dos romances. Desde *Levantado do chão*, é a esta forma literária que o escritor devota fidelidade, embora não tenha deixado nunca de exercer sua atividade como cronista — nem como dramaturgo. É fato que este romance não foi o que o projetou, no sentido do reconhecimento, fora das fronteiras de seu país — isso só aconteceria com a publicação de *Memorial do convento* dois anos adiante —, mas foi o que garantiu boa vendagem e reações, ainda que espaçadas sempre positivas da crítica literária.

O que *Levantado do chão* registra — eis o eco do que afirmava Maria Lúcia Lepecki ao reduto de portugueses que via a chegada deste romance —, é à maneira de *Cem anos de solidão*, de Gabriel García Márquez, que acompanha a saga dos Buendía, a saga da família Mau-Tempo. O fio narrativo se desdobra entre o período da monarquia constitucional até as ocupações dos latifúndios pós-25 de Abril, instante epílogo. “O texto modula-se, constantemente, entre uma narrativa mais ou menos histórica, em que, como Fernão Lopes, parecem ouvir-se vozes de testemunho popular, e vários mundos de lenda, de superstição fantástica, de humor picaresco, de sonho, de alegoria e de sátira em vários tons. Fica-se não apenas a ver, mas também a sentir no próprio corpo, coisas que se passam no tempo da República e da intervenção na primeira guerra e em várias fases da ditadura ou do fascismo — sob o ponto de vista de uma subjectividade popular que o português letrado normalmente não consegue assumir”, registra Óscar Lopes em texto no suplemento *Cultural* do jornal *O Diário* em novembro de 1981.

Conjugando acontecimentos registrados das histórias que ouviu entre os trabalhadores do Lavre e dos seus tempos de criança e adolescente no meio rural, com situações históricas como os assassinatos dos dois militantes comunistas pelas autoridades do Estado Novo, Germano Vidigal e José Adelino dos Santos, dois dos quais se apresentam na dedicatória original do romance, e planos de imaginação que

beiram o fantástico, José Saramago refaz a epopeia do povo português, não mais por mares nunca dantes navegados mas por “um mar interior” com “seus cardumes de peixe miúdo e comestível, suas barracudas e piranhas de má sorte, seus animais pelágicos, leviatãs ou mantas gelatinosas, uma bicheza cega que arrasta a barriga no lodo e morre sobre ele” — para recorrer as expressões da própria narrativa. Nela, subverte-se a ordem designada no épico camoniano; enquanto no clássico o feito heroico supera suas consequências negativas, no romance, os esquecidos nos seus escombros se apresentam como os heróis porque capazes de subverter o estabelecido. Isso justifica o registro do título para o romance, afinal a longa travessia dos Mau-Tempo, nova coletivização do povo português, resulta no ato de *levantar-se*, escapar conscientemente da submissão, da exploração, da repressão a que estão submetidos pelo Poder desde tempos imemoriais.

Tal como descreve Maria Alzira Seixo no seu fundamental *O essencial sobre José Saramago*, “*Levantado do chão* é, antes de mais, a epopeia dos trabalhadores alentejanos, a elucidação da reforma agrária, a narrativa dos casos, conhecidos ou não (mas quem os não conhece não terá mais desculpa para sua ignorância, depois da publicação desta obra), que fizeram do Alentejo um mar seco de carências, privações, torturas, sangue e uma total impossibilidade de viver.” Agora, mesmo se referindo a um contexto específico, *Levantado do chão* não é um livro datado e nem perdido nas fronteiras de sua circunscrição. As razões disso são diversas: a primeira delas, é que o mar de misérias que atravessam esses camponeses está, com pouca ou quase nenhuma alteração, nos camponeses de toda parte; que a condição de opressão culmina no despertar do homem para a luta, também os registros históricos mundo à fora estão de prova, ainda que as revoluções nem sempre resultem numa modificação nos modelos de ordem. Mas, talvez, o mais significativo seja, para os tempos de regresso da barbárie, carregar uma centelha de esperança pela utopia da transformação necessária. A grande força desse romance é apostar na capacidade humana para subversão de sua condição pela ação, um termo e um gesto sempre em falta toda vez que se acentua o gris dos tempos. Na crítica que escreveu para o jornal *The Guardian* sobre a edição inglesa de *Levantado do chão*, a ficcionista Ursula K. Le Guin sublinha o “desfecho inesperadamente confiante” da narrativa sobre os Mau-Tempo. E acrescenta que “Saramago tinha um grande respeito pela verdade; penso que escolheu terminar a história num momento alto não porque acreditasse que os ideais de justiça social fossem alguma vez cumpridos — não tenho a certeza de que ele ‘acreditasse’ em algo dessa natureza — mas porque considerava que uma esperança racional era mais útil do que o desespero, e porque procurava a beleza na sua arte”.

Por isso, que *Levantado do chão*, mesmo escrito em clave marxista, não se reduz ao que muitas obras do tipo foram reduzidas: a de servir de um panfleto da ideologia. Trata-se de uma obra que “dá conta desse percurso do homem, do seu

crescimento coletivo numa sociedade de classes, de uma experiência dolorosamente profícua enquanto capaz de iluminar as consciências quanto à engrenagem que as oprime, única forma de se chegar à práxis revolucionária” — observa lucidamente Teresa Cristina Cerdeira naquele que se tornou um dos primeiros trabalhos acadêmicos de fôlego a eleger este romance como *corpus* crítico-analítico: *José Saramago entre a história e a ficção. Uma saga de portugueses*. Isso só reafirma os valores dessa obra e sua força inesgotável se repararmos que a história universal da humanidade é, desde a origem de tudo, a história das muitas lutas de uns contra modelos e sistemas que, uma vez instaurados no centro das decisões, se deixam obcecar pela vã cobiça e pela ânsia de mandar.

Em apenas dois anos depois de quando foi publicado, *Levantado do chão* galgou três edições e vinte mil exemplares vendidos. No final de 1981, José Saramago recebeu o Prêmio Cidade de Lisboa, seu primeiro galardão realmente significativo graças ao livro; criado em 1977 pela Associação Portuguesa de Escritores, desde então três notáveis da literatura de Portugal foram agraciados com a honraria — Maria Velho da Costa, Carlos de Oliveira e Augusto Abelaira, nomes entre a literatura inventiva e a literatura de corte social — atestando-se que o escritor enfim encontrara seu lugar entre os ocupantes do panteão. Nada mal para um homem cujo sonho de ser escritor apareceu ao acaso numa conversa entre jovens e cujo empenho para isso se constituiu quando aceitou se submeter ao jugo editorial para publicar seu primeiro romance de qualquer maneira.

E, se olharmos de agora, conseguimos compreender como a ideia de *nascimento* do escritor se confunde com o aparecimento deste livro, mas, o necessário seria compreendê-lo enquanto resultado de um longo e controverso itinerário feito dos percalços naturais numa formação autodidata. O contato com a literatura do *período formativo*, para utilizar do acertado termo proposto por Horácio Costa, quem primeiro estudou os títulos esquecidos do escritor, revelará duas condições importantes: *Levantado do chão* é um livro à parte e integrado ao universo criativo do seu escritor. É o resultado de um acertado experimentalismo; todas as tentativas estabelecidas pelo autor, espalhadas na múltipla e diversa obra até então desenvolvida, são encontradas nele, daí a natural irregularidade, ou a carnavalização de estilos, com observa Óscar Lopes em “As fronteiras do maravilhoso real”. Ao mesmo tempo, tem algo neste romance que ainda não havia sido encontrado por José Saramago e isso nasceu-lhe de uma reintegração ao curso de suas próprias raízes quando a ele se revelou o homem enquanto crescido do substrato das vazantes da história e esta, como discurso, uma peça-chave sobre a qual cabe a este mesmo homem se interrogar, continuamente, sempre percebendo-se em dialética. Essa descoberta já estava feita, mas sua alternativa criativa se *revela*, no sentido *epifânico*, nas *revivências* com o campesinato português.

É verdade que a literatura não é, entre as coisas que criamos, uma entidade superior e perfeita, a iluminadora da verdade; também não existe como formação discursiva a-ideológica. A literatura se produz na confluência do seu tempo e do tempo que lhe antecedeu, diferentemente de longa parte das ciências do pensamento — sobretudo as de partir do século XX quando se manifesta pela relação de oposição entre a margem e o centro com especial atenção para o primeiro dado sua exclusão — a literatura é espaço de convivência onde se encontram, dialogam, acomodam as mais variadas forças, isto é, nela não reside margem ou centro e sim margem e centro. *Levantado do chão* foi, para José Saramago, chave de acesso para essa compreensão: a literatura como uma lente pela qual é possível investigar a complexidade do homem e da história sem obter escolhas. Avançamos, assim, para outra discussão que se fará necessária, mas ainda é um longo debate por começar: não é exclusivamente de rebaixamentos e enaltecimentos que se faz a literatura saramaguiana, mas da exposição sob a mesma luz na grande ribalta do mundo dos que ficavam ao escuro enquanto a engrenagem das representações se moviam à sua força. É possível que chamem isso de fatalismo. Que seja. A literatura não tem, nem deve ter, a solução do mundo. É só uma maneira a mais de ver as coisas. Com outros olhos, é claro, como se espera de *uma maneira* de ver.

Notas

¹ Por razão desconhecida, os primeiros livros de José Saramago, incluindo *Levantado do chão*, deixaram de mencionar parte de suas dedicatórias originais nas reedições mais recentes. Embora não seja um feito novo — é possível atestar uma *variabilidade* desses paratextos em obras literárias diversas seja pela decisão desprestigiada de editores mal-informados ou mal-intencionados, seja do próprio escritor que não encontra mais o efeito original distanciado do tempo que permitiu um lance de afeto — em todo caso, esses elementos interferem, significativamente, nas linhas de sentido e de compreensão de uma obra, feitas estas do contexto em referência e do contexto de leitura. Em casos como o de *Levantado do chão*, a dedicatória esclarece, significativamente, aspectos na leitura e no funcionamento do romance. Que registros o próprio material tem a oferecer à geração de primeiros leitores que a ele chegam a fim de que possa aventar sobre as origens, constituição e caminhos da ficção, sem a menção aos nomes dos lavradores que “sem eles não teria sido escrito este livro”? A presença da dedicatória não é nesse caso uma *datação*, tampouco a redução do livro ao contexto em referência; sua ausência também não é uma alternativa de se demonstrar uma *universalidade* da obra, passado o contexto imediato de referência. Sua presença é uma das principais *vias de acesso* ao conteúdo do romance e o seu apagamento é o apagamento dessas vias, mesmo que estas apareçam retomadas em outras partes como nos textos críticos.

² O designativo pós-modernista não deixa de considerar uma referência a *tipo* ou *tratamento* da ficção; concordamos, assim, com o observado por Manuel Gusmão em

“Linguagem e história segundo José Saramago”. Para este autor, “a singularidade de José Saramago está também no modo como a sua ficção oferece resistência a uma certa vulgata pós-modernista enquanto aceitação de um suposto fim da história e das ideologias.” O texto aqui referido está editado na revista *Vida mundial* (n.10, nov. de 1998).

² Apesar de publicado em 2011, *Claraboia* foi finalizado em janeiro de 1953. O datiloscrito com o romance assinado com o pseudônimo de Honorato ficou esquecido nos arquivos da Editora Nacional de Publicidade; quarenta anos mais tarde, o escritor recebeu uma carta sobre a *reaparição* do original e manifestando o interesse de sua publicação. Saramago conseguiu recuperar o arquivo e rejeitou a proposta de vê-lo público; mais tarde, passou a admitir que, depois de sua morte, este material estaria livre para que fosse feito o que melhor se entendesse. Veio assim a decisão pela sua publicação.



José Saramago com Mariana Amália Basuga, na apresentação de *Levantado do chão*, na Casa do Alentejo 1980. / Arquivo Fundação José Saramago. Reprodução.

Nas andanças pela Unidade de Produção Boa Esperança foi a família Basuga quem deu acolhida ao escritor. Mariana e outros trabalhadores são apresentados pelo escritor na dedicatória principal de *Levantado do chão*; são eles: João Domingos Serra, autor de um relato que o escritor revelará fundamental para o estabelecimento do enredo de luta do campesinato alentejano, João Basuga, Elvira Basuga, Herculano António Redondo, António Joaquim Cabecinha, Maria João Mogarro, João Machado, Manuel Joaquim Pereira Abelha, Joaquim Augusto Badalinho, Silvestre António Catarro, José Francisco Curraleira, Maria Saraiva, António Vinagre, Bernardino Barbas Pires, Ernesto Pinto Ângelo; “sem eles não teria sido escrito este livro”, acrescenta o escritor.

PLAYING CAT AND MOUSE: AN ASSESSMENT OF THE FIGURE OF JOSÉ GATO IN *LEVANTADO DO CHÃO*

DAVID G. FRIER

By now it is well known that Saramago's first novel to have achieved major critical and commercial success, *Levantado do chão* of 1980, resulted from a period of fieldwork conducted in the village of Lavre in the Alentejo in 1976 and 1977, after the author's dismissal from his editorial role at the *Diário de Notícias* in November 1975 as post-dictatorship Portugal emerged from the chaos of the PREC to gradually begin its assimilation to the market-driven economy and the multi-party mainstream of the European Union with which we are familiar today. The present paper aims to examine in finer detail one particular aspect of Saramago's finished text of the novel (the story of a popular bandit referred to in the text as José Gato and his apparent success in eluding the efforts of the landowners and the authorities to suppress his defiance of them during the *Estado Novo*) and to demonstrate how both this particular episode and other important aspects of the novel were rooted in the author's research in Lavre, specifically during his visit to the village in the spring of 1977.

My argument relies principally on Saramago's handwritten *Caderno de Aparentamentos* relating to the composition of the novel held in the *Espólio José Saramago* at the Biblioteca Nacional in Lisbon, as this notebook contains specific insights into the author's discovery of the figure of José Rato (the real-life inspiration for the José Gato of the novel), as well as of the memoirs of a villager in Lavre, João Domingos Serra.¹ In fact, this notebook is not a particularly substantial one, as it spans only the author's return visit to Lavre in the spring of 1977 (following a longer visit of over two months in the spring of 1976). The initial title given to the notebook itself by Saramago is 'Cadernos de Notas Preparatórias para *Viagem a Portugal*', a work which the author was commissioned to write around the same time by the

publishers Círculo de Leitores (VIEIRA, 2018, p.408-409) and which required him to travel all over continental Portugal.² However, although this period spent in Lavre in 1977 appears to have had a duration of less than three weeks (the first entry in the notebook is dated 21 March 1977, and the final one during this period is dated 7 April), its importance lies in the specific material contained within it which helped to structure the novelistic text as a whole. It should be observed that the notebook also contains further reflections on Saramago's composition of the work, written after he had returned to Lisbon, as well as references to a further visit of at least one week made in November 1979 (after the final submission of the text of the novel to Editorial Caminho³) and a brief section headed 'Questões a esclarecer'. Even if much of the more detailed material which the author adopted and adapted in the text will have been derived from the large number of taped interviews which he conducted with local people in Lavre between March and May 1976 and whose physical deterioration he was to lament in his comments on Serra's text (SARAMAGO, 2010, p.11), the importance accorded by the writer to the material presented in this notebook is made evident when he remarks (in an entry dated 11 October 1978) that 'isto não é um diário: simples notas de carpintaria para cada capítulo' (SARAMAGO, 1977-79, n.p.).

The importance of Serra as an informant in the preparation of this novel is not to be understated (as I have outlined elsewhere; see Frier, 2018), and the prominence given to him and his family in the *Caderno* is no surprise, as a close comparative reading of Serra's memoirs and Saramago's novel leave no doubt that Serra was the principal prototype for the central character of Saramago's fiction, João Mau-Tempo. The very first entry in the notebook (dated 21 March 1977) indicates that over lunch Saramago received a recommendation to speak to Serra, whom he claims to have met for the first time on 31 March amongst a group of eighteen older citizens. Saramago's initial impression of Serra is of a man who is 'seco, nervoso, saudavelmente pessimista' (SARAMAGO, 1977-79, p.23), while he records his first impression of the group as a whole in the following terms: 'Estes homens têm uma clara consciência do perigo, da fluidez da situação, e falam dos seus casos com uma calma, um facto assustador' (SARAMAGO, 1977-79, p.24). Clearly Serra made a strong impression on him as a potentially fruitful source for his research, as on 4 April he indicates that he has made an appointment to speak to him at length (SARAMAGO, 1977-79, p.26), a conversation held on the following day which prompts the following remarks:

É um ancião, e só tem 72 anos. (Digo que só porque me lembra da minha mãe.⁴) Gravou apenas uma hora e meia, deu-me tanto. O meu fito era o manuscrito que eu sabia ele ter. Quando eu falei nisto, não opôs nenhuma dificuldade. Foi

buscar os seus papéis, e mais eu esperara meia dúzia de folhas soltas, vejo diante de mim um livro. Fiquei esmagado. Saí logo e, com o manuscrito debaixo do braço, [...] tinha os olhos cheios de lágrimas. [...] Para ler, folheei o manuscrito todo o resto da tarde e na noite estive a copiar. Porque vou copiar intensamente este espantoso documento. (SARAMAGO, 1977-79, p.27-29)

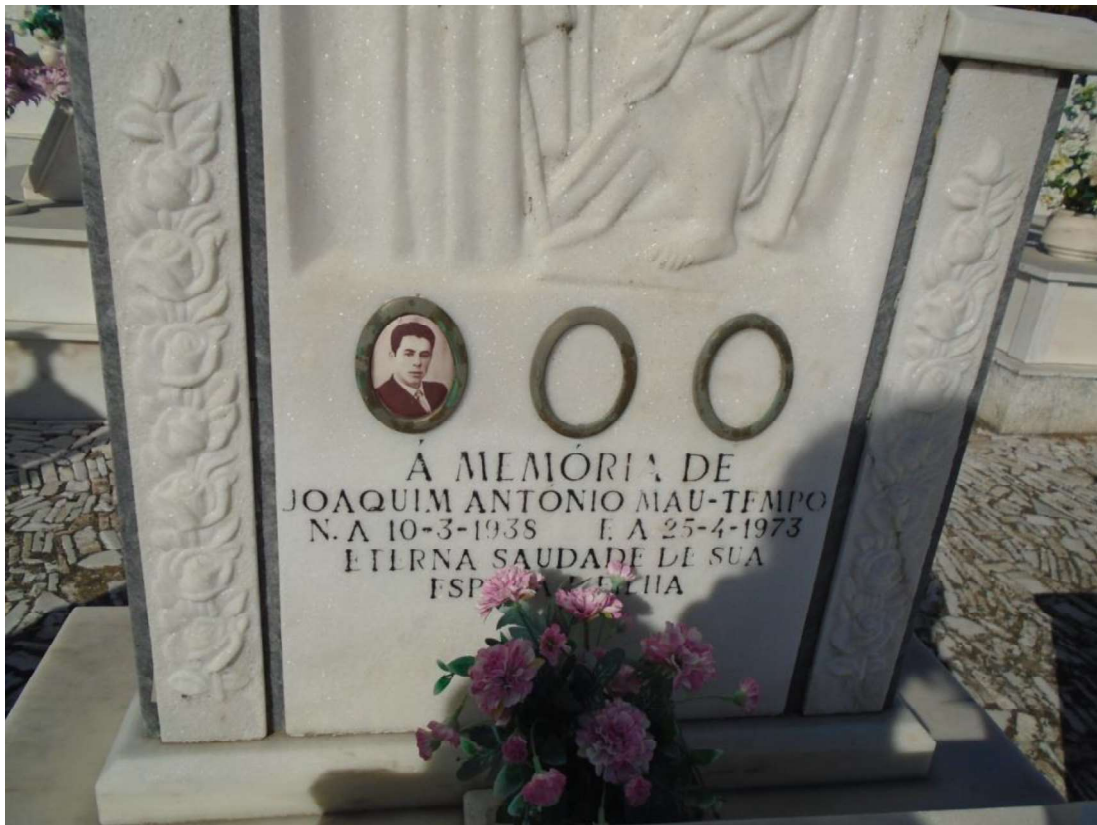
Indeed, Saramago goes on indicate that he spent a good part of his time in the following days copying this manuscript, which he indicates led him to expand the historical scope of the novel from covering two generations of his chosen family to the four included in the novel and which also appears to have given him added impetus to press ahead with the writing of it, as shown by a remark dated 5 April: 'E outros projectos [presumably a reference to *Viagem a Portugal*], mais imediatos, ficam adiados' (SARAMAGO, 1977-79, p.27).

There are indications in the notebook of other sources of information found by Saramago during his time in Lavre. At the very end of the notebook (unpaginated), in a section headed 'Apelidos recolhidos no cemitério de Montemor-o-Novo, a 22.3.77', there are fifty-six surnames listed, including 'Espada', 'Mau-Tempo' and 'Picanço' (all three used in the novel, with the first two being used for figures of major importance within the text). All three of these names are marked with an asterisk in black ink, not in the blue used in the list as it was originally drawn up: this change in ink may well indicate that at a later date Saramago decided to make use of these particular names, since similar asterisks appear elsewhere in the notebook, thus suggesting that they were added by the author himself as he reviewed his material. This supposition is also supported by a further (undated) entry in the notebook (under the heading 'Passos da vida de João Serra capazes de se transformarem em episódios'), where Saramago writes:

Domingos Mau-Tempo, sapateiro, casado com Sara da Conceição, filha de [...] ⁵. Têm cinco filhos: Joaquim Mau-Tempo (que encarna o João Serra e tem a sua história), Guilherme, Maria da Conceição, Florinda e Domingos. Joaquim Mau-Tempo tem vários filhos, um dos quais, António Mau-Tempo, vai encarnar o João Besuga. Este tem três filhos: Carlota, José Maria e Maria Adelaide (SARAMAGO, 1977-79, p.37).

In this way Saramago links the names of Serra and his family explicitly to the text of the finished fiction. Equally, there is a brief mention of the alcoholism of

Joaquim Mau-Tempo being based on a real-life character called Joaquim Medronho (SARAMAGO, 1977-79, p.37).⁶ However, the most interesting aspect of the choice of the surname Mau-Tempo for the character representing Serra in the novel lies in the original name 'Joaquim Mau-Tempo' (whose given name becomes 'João' in the novel, in common with Serra): on a visit to Montemor-o-Novo in October 2019, I located the gravestone of the Mau-Tempo family to which Saramago alludes in his notebook, and this gravestone bears the given name 'Joaquim', not 'João':



Photograph taken by Rhian Atkin, 6 October 2019.

It will be noted that this real-life Joaquim Mau-Tempo passed away on 25 April 1973, precisely one year before the Revolution which forms the triumphant climax of the novel. The choice of this name, therefore, underlies the decision to place the eventual death of João Mau-Tempo in the novel before the Revolution (whereas the real-life Serra died in 1982) and permit his symbolic resurrection (along with the other deceased ancestors of Maria Adelaide Espada) in the celebratory final chapter of the work (SARAMAGO, 1994, p.364-366). The choice to exploit the symbolism of the date of 25 April for creative purposes therefore overrides the historical record which saw Serra live for several years after the

Revolution (permitting him to offer reflections on post-Revolutionary Portugal in the latter sections of his own work).

However, the other major discovery listed by Saramago in his notebook concerns what was to become one relatively extended episode within the fifteenth chapter of the text (supplemented by a number of further mentions of the character concerned later in the text). This episode has rarely been discussed in criticism of the novel: the tale of the Alentejan Robin Hood, José Gato (as he is named in the novel), based on a character popularly known in real life as José Rato. It appears that this figure was first mentioned to the writer by João Besuga in Lavre on 4 April 1977: 'uma história [...] que parece interessante: a do José Rato [...], filho da Tiã Parrochinha', famous for stealing animals and money, in a nine-strong gang which also included characters with names such as 'o Marrocinhas', 'o Francisco Amaro', and 'o Venta Rachada', a name reproduced in the text of the novel (SARAMAGO, 1994, p.127-128, 133 and 152-153). He also notes that 'O José Rato era poeta, tinha uma autobiografia poética', as well as recording the supposition that he was eventually betrayed to the authorities by a lover in Vendas Novas (SARAMAGO, 1977-79, p.27), a possible episode which was to be developed within the fictional text, as we shall see. The importance accorded to the potential of this figure is reflected in the fact that Saramago went on to conduct lengthy interviews with João Besuga (dated 5 and 21 April 1977), where his informant recorded his memories of meeting the outlaw in person, around 1940, when he was fifteen years old; the typescript of these memories is held by the Fundação José Saramago in Lisbon and indicates some parallels with the escapades recounted in the novel, as well as mentioning a character called 'Venta Ratada' (a clear predecessor of Saramago's Venta Rachada), and the same Francisco Amaro mentioned in the author's notebook) (BESUGA, 1977 (a)).⁷

In addition to the principal account of the life of José Gato in the fifteenth chapter, this figure is also mentioned in chapters sixteen, seventeen (SARAMAGO, 1994, p.167), twenty (SARAMAGO, 1994, p.199), twenty-five (SARAMAGO, 1994, p.278) and twenty-six (SARAMAGO, 1994, p. 289). The final two mentions of him are very brief indeed and serve little purpose other than to re-emphasise the hold which this figure exercises over the popular memory: the very final appearance of this name in the text is in the context of the friendship which is formed by António Mau-Tempo in France with his fellow Iberian exile Miguel Hernández (a name perhaps chosen deliberately to echo that of the Spanish poet of that period (1910-1942), famous for his popular verse and raised in humble circumstances in the countryside) as they are said to exchange stories from their native regions of José Gato and Pablo de la Carretera from Jaén.

So what of Saramago's fictional adaptation of the life-story of José Rato (otherwise known to him as José Gato)? His main appearance in the text is to be

found in the fifteenth chapter of the novel (SARAMAGO, 1994, p.125-135), which makes a digression into the story of this figure by way of the memories recounted by António Mau-Tempo of his time spent on the 'margens do Sado' (SARAMAGO, 1994, p.125): as well as being compared to Robin Hood, José Gato is also likened by the text to three further figures of similar repute, the famous Brazilian *cangaceiro* Lampião (1897-1938); José do Telhado (1818-1875), who took part in the *Maria da Fonte* uprising in the Minho in the 1840s and who was given a sympathetic portrayal by Camilo Castelo Branco in the twenty-sixth chapter of his *Memórias do cárcere* after they met in the Cadeia do Relação do Porto in 1860-61 (Castelo Branco, n.d.: II, p.50-63); and João Brandão (1825-1880), who also gained some fame as a popular bandit in the Beiras around the same time.

The comparison of José Gato with Robin Hood and José do Telhado is made explicit in the summing-up of this passage where we read: 'Nunca roubou nada aos pobres, a orientação dele era só roubar onde o havia, aos ricos, como dizem que fazia o José do Telhado' (SARAMAGO, 1994, p.133). Equally, José Gato is said to have had no hesitation in meting out justice in other ways too, for example punishing a man who had robbed a woman on the road, so that after José Gato's intervention 'A mulher recebeu logo ali dinheiro que dava para três avios e o Parrilhas levou a maior sova da vida. Foi bem feito' (SARAMAGO, 1994, p.133). This 'maltês sério' (SARAMAGO, 1994, p.135) and his gang, as we are reminded, were capable of work and willing to undertake an honest day's labour, but always in the expectation of straight dealing from their employers:

Se lhes dava para trabalhar, trabalhavam como qualquer outro, tão bem e tanto, mas não eram malandros, mas lá vinha o dia, era como se lhes desse o vento na cara, largavam a enxada ou a picareta, iam ao feitor ou ao encarregado pedir a paga dos dias, que a eles não se atrevia ninguém a ficar a dever, e sumiam-se (SARAMAGO, 1994, p.126).

His principal extra-legal activity appears to have been pig-rustling: 'O mais que roubavam, eram porcos, que nisso é a terra farta. Roubavam para comer, e também para vender, claro está, que um homem não se governa só com aquilo que come' (SARAMAGO, 1994, p.126). For this activity he is said to have found a suitable collaborator for selling on the stolen carcasses in Manuel da Revolta, 'na serra do Loureiro' (SARAMAGO, 1994, p.127). The Monte da Revolta, described as 'um sítio muito internacional, passava por ali gente de todas as partes' (SARAMAGO, 1994, p.133) is based, in fact, on Monte da Volta, near the village of Palma, a short distance to the north of Alcácer do Sal. This location was remote enough to be relatively safe from official snooping, with mention made of a stick with a cloth on the end of it

which was pushed up a chimney from inside the house at Monte da Revolta to alert the bandit and his gang to any police presence (SARAMAGO, 1994, p.129).⁸ A rhetorical justification for the illegal activities undertaken by José Gato lies in the fact that Manuel da Revolta is said to go around the area selling the stolen animal carcasses, claiming that they were his own stock and that he had slaughtered them himself, thus persuading even the police to buy them: ‘até à guarda vendia, ainda hoje estou para saber se a guarda desconfiava ou lhe convinha o negócio’ (SARAMAGO, 1994, p.128).

Much of what follows in the remainder of this chapter consists of a sequence of incidents which demonstrate the cunning, loyalty, and essentially community-minded spirit of José Gato as a man whose upbringing in an underdeveloped rustic environment where the peasantry have traditionally lived under harsh conditions imposed by the wealthy landowners has led to repeated demonstrations of the violence which he could seek to exercise if need be, but which he is not prepared to carry out against others from his own background. On the one hand, he imposes discipline within his own gang by the implicit threat of violence when Parrilhas refuses to follow a simple instruction to go to fetch some salt for preserving pork (SARAMAGO, 1994, p.127), but this episode is followed by another on the very next page, where the same Parrilhas (now clearly forgiven for his earlier lack of loyalty) is invited in by the outlaw along with various friends (including António Mau-Tempo) to enjoy a pork stew and an impromptu party which he and the fellow members of his gang are enjoying, with plenty drinking and dancing, before they sit down to talk about the sale of more of the stolen carcasses and António leaves, having eaten well, struck a good deal (SARAMAGO, 1994, p.128-129) and carried away enough meat ‘para um ror de tempo’ (SARAMAGO, 1994, p.129). The figure of Parrilhas here is clearly based on the Marrilhas mentioned in the transcript of the author’s interview with João Besuga, where not only the incident with the salt itself and the punishment meted out to him, but also the phrasing employed by the text of the novel clearly echo Besuga’s real-life account, reproducing the phrase ‘esfarrapou o chapéu todo com dois tiros’ (BESUGA, 1977 (a)) as ‘esfarrapou-a [a copa do chapéu] com dois tiros’ (SARAMAGO, 1994, p.127). Besuga indicates that this incident took place in Barrosinha, near Alcácer do Sal, in 1941 (BESUGA, 1977 (a)).

José Gato’s strength clearly lies in his ability to maintain his popularity through his generosity towards others and in his familiarity with the land: truly ‘levantado do chão’, this son of the soil knows the Alentejo intimately and is able to go to hide-outs and make use of landscapes in Vale de Reis (once again, a location close to Alcácer do Sal) that city-dwellers cannot even imagine and where the police do not dare to set foot (SARAMAGO, 1994, p.129). In that locality José Gato succeeds in outwitting the landowner’s factor Marcelino (named Carolino in Besuga’s deposition of 21 April; BESUGA, 1977 (b), 6) and removing his weapons from him

repeatedly, on the final occasion using patience in hiding rather than open confrontation in order to be able to steal five pigs, a blanket and some boots from the property, in addition to the factor's rifle (SARAMAGO, 1994, p.130-131); this latter episode is recalled by Besuga in terms which clearly prefigure Saramago's fictionalised account of this episode (BESUGA, 1977 (b), 6). In a further demonstration of his essential humanity, in the final episode of confrontation reported between José Gato and Marcelino, when the outlaw has the factor at his mercy as he points his gun at him, he chooses not to kill his adversary, not because he cannot, but because he recognises that on one occasion Marcelino had hidden one of his gang from the police and fed him while protecting him (SARAMAGO, 1994, p.132).

The esteem in which José Gato is held in the locality is demonstrated when he finds himself on the receiving end of a slur, as a rumour is spread that the outlaw is attempting to start an affair with the wife of Manuel da Revolta. Manuel refuses to believe in the slur, and (once he has been informed of the story) José confronts the person spreading the rumour, giving him a salutary lesson in typical fashion by ordering him to walk away a distance and then firing gunshots just close enough behind him to frighten him and send him falling to the ground, without injury: 'É para saberes que te portas como um homem, que aqui não se trata de rapazices' (SARAMAGO, 1994, p.134). António Mau-Tempo's memories of the character are completed with a further anecdote of him throwing earth in the eyes of the police as they attempt to capture him (SARAMAGO, 1994, p.135). The criminal career of his real-life prototype may end with his capture, as Saramago records in his notebook, and as António Mau-Tempo also reports in the fictional account of his life (SARAMAGO, 1994, p.133). But the fact that the capture of José Gato is recounted before this anecdote thus leaves the reader of this chapter with a final impression of easy triumph over the police, who represent the whole repressive triumvirate of landowners, state and Church within the novel.

It is, however, the 'autobiografia poética' mentioned by Saramago above to which I now wish to turn. There exist at least three different poems celebrating (or at least marking) the criminal career of José Rato, one of them in fact addressed to the character in the second person, but still clearly textually based on the same material as inspired the two versions which are clearly written in a first-person voice and which clearly also underlie the stories told by António Mau-Tempo within Saramago's novel.

I owe the text of these various versions of this poem to three informants in Alcácer do Sal and Montemor-o-Novo. The first version was supplied to me by Manuel Malheiros, of the Universidade Sénior of Alcácer do Sal, in the form of a typewritten transcription of an oral version (from an unknown informant) passed on to him by Manuel Cá Carochó.⁹ The importance of this version of the text lies in

its currency within the area around Alcácer do Sal, which appears to have been the bandit's principal base for his operations:

Sou um tipo inteligente
cada vez tenho mais arte
em me faltando o dinheiro
vou roubá-lo a qualquer parte.

O meu nome é o José Rato
filho da tia Parrochinha
d'aquela infeliz velhinha
que chora quando me vê o fato.

Até me beija o retrato
deste seu filho que anda ausente
para roubar sou um valente
meto o corpo em grandes perigos
para fugir ao inimigo
eu¹⁰ sou um tipo inteligente.

Eu já fui pessoa séria
muita gente me conheceu
se todos fossem como eu
acabavasse a miséria.

Eu já me governei da féria
que ganhava em qualquer parte
hoje não há quem me farte
este vício de roubar
ainda ando a praticar
cada vez tenho mais arte.

Roubo porcos e carteiras a qualquer lavrador
até se possível for eu lhe cato as algibeiras
roubo cordões e pulseiras
que é o roubo mais verdadeiro
eu não preciso de companheiro
nem polícia nem guarda
o meu cofre é a espingarda
quando me falta o dinheiro.

Eu hoje não quero que haja
outro tipo igual a mim
mas eu falo sempre assim
arrojado, com coragem
tendo armas e bagagem
eu roubo até um estandarte
dou um pulo ao baluarte
arrombo com qualquer prisão
minha sina é ser ladrão
cada vez tenho mais arte.

There do also exist, however, further versions of this poem which have been recast in slightly more formally-structured verse, even if the content is essentially very similar to the version supplied by Manuel Cá Carocho. However, these further versions appear as two parallel poems offered from differing viewpoints, one narrated by José Rato himself, and one a moralistic reply addressed directly to him in the second person. I reproduce below the versions of these texts collected by Manuel Domingos da Silva and included in the *Roteiro Literário Levantado do chão* published by the Câmara Municipal de Montemor-o-Novo in 2020, in preference to the alternative versions (which were supplied to me by Dra. Maria António Lázaro of Alcácer do Sal), because Saramago's remarks regarding his discovery of the poetic version of the life of the bandit (as recorded in his notebook) was clearly derived from the version of these texts current in the area of Montemor-o-Novo:¹¹

MOTE

Sou um tipo inteligente
E cada vez tenho mais arte
Quando me falta o dinheiro
Vou roubar a qualquer parte.

I

O meu nome é José Rato
Sou filho da Parrochinha
Daquela triste velhinha
Que até me beija o retrato
Chora quando vê o fato
Deste filho que anda ausente
Pra roubar sou um valente
Meto o corpo em grandes perigos

Para fugir aos inimigos
Sou um tipo inteligente.

II

Eu já fui pessoa séria
Muita gente me conheceu
Se todos fossem como eu
Todos conheciam a matéria
Já me governei da féria
Que ganhava em qualquer parte
Não hoje há quem me farte
Este vício de roubar
Ainda ando a praticar
Cada vez tenho mais arte.

III

Roubo porcos e carteiras
A um qualquer lavrador
Até se preciso for
Eu cato-lhe as algibeiras
Roubo cordões e pulseiras
Que é valor mais verdadeiro
Não preciso de companheiro
Não tão pouco camarada
O meu cofre é a espingarda
Em me faltando o dinheiro.

IV

Eu hoje não creio que haja
Posso falar mesmo assim
Um fulano igual a mim
Arrojado com coragem
Tendo eu armas e bagagem
Roubo até um estandarte
Salto um muro dum baluarte
E arrombo qualquer prisão
Minha sina é ser ladrão
Vou roubar a qualquer parte

(CÂMARA MUNICIPAL DE MONTEMOR-O-NOVO, 2020, p.127).

This non-moralising version of this poem is notable for the more disciplined and erudite organisation of the text (making use of a 'mote' and gloss), but it still shows signs of shaping by the editor to avoid overt political engagement, in two aspects: firstly, in the final stanza the poetic voice appears to have resigned itself to times having improved (so that there is no need for other people to follow in his footsteps): 'Eu hoje não creio que haja/ Posso falar mesmo assim...', whereas Manuel Cá Carochó's version of the same (where the 'mas eu sempre falo assim' opens with a concessive and *follows* the wish that there might be nobody else like him any more) thus expresses a greater pride in José Rato's activities and suggests that he has no intention of giving up what he sees as his role in extinguishing misery. Secondly, in the second stanza of this version of the poem, Manuel Cá Carochó's line 'acabavasse a miséria' becomes the blander 'Todos conheciam a matéria', which does not display any open political agenda to the activities of the outlaw, a change almost certainly undertaken to tone down the political intent of the verses.

If these two versions of this poem present José Rato in a broadly positive fashion, then the third version of the poem (edited to adopt the same structure of 'mote' and gloss which we have already seen, in order to create a reply to the first-person voice) transforms the same material into a distant, moralising denunciation of what are perceived as the dishonesty, laziness and fundamental lack of decency of this character within society as a whole: these are negative qualities which are, of course, very easy to identify in an outlaw when writing from the standpoint of materially comfortable political orthodoxy. And, in addition to the implicit warning in the first stanza not to take the existence of safe houses for granted, we may also note that the characterisation by these verses of José Rato as a man who turns to crime in preference to doing an honest day's work stands in total contrast to the presentation of the fictional José Gato in the novel, 'que se meteu naquela vida porque não ganhava para comer' (SARAMAGO, 1994, p.136):

MOTE

José Rato deixas fama
O teu vício de roubar
Eras muito mais feliz
Se quisesses trabalhar.

I

Tu bem sabes que o ladrão
Hoje é muito procurado

Está sujeito a ser varado
Com um tiro no coração
Já perdeste a protecção
Um dia fazem-te a cama
Muito gente reclama
Mesmo sem lhe fazeres mal
Na História de Portugal
Ó José Rato deixas fama.

II

Tu és novo e tens virtude
Nada vale o teu fugir
Se andasses a produzir
Tinhas muito mais saúde.
Hoje não [há]¹³ quem te ajude
Todos te vão agravar
Ninguém te pode salvar
Quando for teu julgamento
Nunca perdes um momento
O teu vício é roubar.

III

És tu o homem primeiro
Que foge às autoridades
Que faz barbaridades
E não é prisioneiro
Deves ir para o limoeiro
Podes saber de raiz
Tua sorte assim quis
Em sofrer esta amargura
Se fosse boa criatura
Eras muito mais feliz.

IV

Deves ter dias e horas
De grande arrependimento
Quando tens bom pensamento
Com certeza até choras
Como tu tinhas melhoras
Eras mudares de pensar

Essa vida abandonar
Que já faz um bom romance
Tinhas muito mais descanso
Se quisesses trabalhar

(CÂMARA MUNICIPAL DE MONTEMOR-O-NOVO, 2020, p.126).¹³

Even so, it remains noticeable here, in spite of the failure of this draft of the poem to acknowledge the social injustices alluded to elsewhere, that even this accusing poetic voice cannot help but express a grudging sense of admiration for the criminal in its conclusion, openly acknowledging at the very least his poetic potential: ‘Como tu tinhas melhoras/ Eras mudares de pensar/ Essa vida abandonar/ Que já faz um bom romance.’

Regarding the long-term fate of the outlaw, in his journal Saramago records on 4 April 1977 that ‘Tinha uma amante em Vendas Novas, que o deu à pescada’ (SARAMAGO, 1977-79, p.27), a suggestion which is repeated in the text of the novel (SARAMAGO, 1994, p.133), while two days later in his journal Saramago writes: “No acaso da conversa [in the Town Hall at Montemor-o-Novo] [...] vim a saber coisas do José Rato. É duvidosa a versão da PIDE, é também duvidosa a versão da amante que o deu a entregado” (SARAMAGO, 1977-79, p.30-31).

While the journal does not record what exactly the ‘versão da PIDE’ was regarding the real-life prototype of the character, nor the specific reasons why the novelist was doubtful about the official version of events, information supplied by Manuel Malheiros suggests that ‘O José Rato era um salteador que acabou por ser preso e ficou muitos anos na cadeia’ and that ‘Terá sido libertado e terá vivido ainda em Vendas Novas’.¹⁴

Equally, within the fictional context, António Mau-Tempo (acting as the effective narrator of the novel at this point) displays a similar degree of scepticism as to the official version reported there, namely that he became a reformed character who served the regime as a good citizen by becoming an agent for the PVDE itself in the colonies:

Depois falou-se que o levaram para Lisboa, e, assim como empregaram todos os outros por contas dos lavradores, disseram que o José Gato tinha ido para as colónias como agente da polícia de vigilância e defesa do estado. Não sei se ele aceitaria, custa-me a crer, ou se o mataram e deram essa desculpa, outros casos se têm visto não sei. (SARAMAGO, 1994, p.133)

This enduring faith in José Gato's integrity is by way of contrast with the subsequent lives of some of his gang members, including Venta Rachada, who is said to have become a factor for a vineyard in Zambujal, and others who received work from the landowners (SARAMAGO, 1994, p.133).

As was noted above, the tale of José Gato's final arrest (and António Mau-Tempo's speculation as to his subsequent fate) is, however, followed by a flashback to an earlier brief, triumphal account of his humiliation of the police attempting to capture him (SARAMAGO, 1994, p.135), essentially functioning as an indication of the inspirational figure of an outlaw who may have been captured but has never really been defeated. Whether or not he (or his real-life prototype José Rato) end up co-operating with the authorities is of little importance in understanding his function within the text: for ordinary workers such as António Mau-Tempo, what is required of José Gato is that he continues to be perceived as a rebel, that he continues to be an inspiration to others and that he does *not* conform. And it is in this form, as an inspirational spectre, that José Gato continues to function on his occasional further appearances within the text.

Such is his hold over the popular imagination that he becomes both an inspiration for the workers in their struggle and a form of consolation escapist fantasy for them when their efforts at resistance are frustrated, as José Gato then returns as an idealised fantasy explicitly compared to a movie hero in the sixteenth chapter. Here João Mau-Tempo imagines one of his more spectacular exploits following the suppression by the police of a workers' protest (recalling in the process the story in the fifteenth chapter of the outlaw stealing rifles from the police):

...bom sítio para emboscada, imagine-se que estava lá o José Gato, mais os seus quadrilheiros, o Venta Rachada, o Parrilhas, o Ludgero, o Castelo, todos saltando à estrada num repente, têm prática, por trás do tronco atravessado no caminho, Alto aí, e a camioneta travada a fundo, raspando pelo macadame, com mil raios que se me vão os pneus, e depois, Quem se mexer leva tiro, cada um de espingarda alçada, e não estão a brincar, vê-se-lhes na cara, cá está a de cinco tiros que o José Gato tirou ao Marcelino, o sargento Armamento ainda faz um gesto, é o que os seus superiores esperam dele, mas desaba do alto com um buraco mesmo mesmo no coração, e o José Gato mete o segundo cartucho na câmara e diz, Tudo quanto é gente presa, salta para fora, os guardas estão todos de mãos no ar como nas fitas do farueste, e o Venta Rachada mais o Castelo começam a recolher as

espingardas, as cartucheiras, têm ali atrás das pedras dois machos habituados a transportar porcos, também podem levar esta porcaria. João Mau-Tempo hesita se lhe convém regressar já a Monte Lavre ou ficar por ali escondido enquanto os ares não se acalmam, mas terá de mandar um recado à família, estejam descansados, felizmente tudo acabou em bem.

Salta toda a gente, rápido, rápido, diz o sargento Armamento, ressuscitado, sem nenhum buraco no coração, Estão à porta do posto da guarda de Montemor, não há notícias de José Gato, nem sombra. Os guardas fazem alas, agora menos tensos porque estão em casa, não há perigos de sublevação, nem de assaltos a mão armada, e a peripécia de José Gato, já toda gente adivinhou, não era difícil, foi imaginação de João Mau-Tempo. (SARAMAGO 1994, p.152-153)

The probability that José Gato did not simply switch to working for the authorities after his arrest - and that this fact was probably known to those who were familiar with him - thus enables the power of his legend to live on. When João is briefly taken into custody here, this takes place in the chapter between the main narrative regarding the life of José Gato and the memorable (if harrowing) chapter regarding the torture and death in prison of Germano Santos Vidigal; if the death of this activist is covered up and falsified by the authorities in the manner indicated so powerfully in that chapter (where we know the truth about how he dies only by Saramago's ingenious exploitation of the ants on the floor of his cell bearing witness to his torture and murder when the human agents involved, including the doctor who performs the *post mortem* examination, contradict themselves in their denial of the truth; SARAMAGO, 1994, p.169-178), then why should we as readers believe in the account given of the ultimate conversion of the outlaw José Gato in chapter fifteen? Indeed, one later mention of José Gato in the text of the novel is in chapter seventeen, the same chapter which recounts the sufferings of Germano Santos Vidigal, where, as he is taken into custody, cabo Tacabo appears to 'inherit' João Mau-Tempo's delusional vision of the outlaw from the preceding chapter: 'Vêm descendo a rua uns homens avulsos e por isso o cabo Tacabo, temendo que sejam uma vez mais o José Gato e quadrilha, diz, Passem de largo, este homem vai preso' (SARAMAGO, 1994, p.167).

The power of this figure lies, rather, in the inspiration - however fantasised this may also be - which he can offer to those who follow in his footsteps of resistance, even after his arrest. The fact that António's memories of the stories of José Gato which he heard on the banks of the Sado river are then transmitted to

family members and others illustrates the power of the oral narratives at play in *Levantado do chão*: ‘em Abril, falas mil’, as the narrative voice of the novel declares elsewhere (SARAMAGO, 1994, p.332). The absence of written records (of the type favoured by traditional writers of history) does not invalidate the inspirational power of figures such as José Gato through a history of oral transmission. As we have seen, even the moralising poem addressed to José Rato and collected by individuals such as Manuel Domingos da Silva and Francisco Manuel of Palma exists purely as a reluctant reaction to the power of his image by an established order seeking to put a limit on the disruptive power which he can generate. His actions may be worthy of condemnation in the mind of his anonymous first-person accuser in one of the poetic versions of his biography, but José Rato is obstinately still there in the public consciousness, and it is this persistence of the rebel tradition which Saramago seeks to elevate from grass-roots level not only in this episode, but throughout *Levantado do chão*.

Notas

¹ Serra’s memoirs, entitled *Uma Família do Alentejo*, were published by the Fundação José Saramago in 2010.

² The title given to the notebook may appear puzzling, as Vieira indicates that the contract to write *Viagem a Portugal* was signed nearly two weeks after the final submission of the manuscript of *Levantado do chão* to Editorial Caminho (VIEIRA, 2018, p.409). Given that the material contained within the notebook is largely work in preparation for the novel, it may also seem surprising that Saramago would have started off with work on *Viagem a Portugal* and then adapted the notebook to use it instead for preparation for the novel. I will suggest below that, in fact, it was the discovery of Serra’s manuscript in Lavre which prompted this change of direction and a renewed focus on the completion of *Levantado do chão*.

³ Although Vieira indicates that Saramago completed the writing of the novel in July 1979 (VIEIRA, 2018, p.396), the text was originally offered to Moraes Editores, whose rejection of it (see VIEIRA, 2018, p.396-397) presumably left some margin for the author to further tweak the text before it was accepted by Editorial Caminho, who went on to become the publishers of his work throughout his subsequent years of success. The definitive manuscript was submitted to Caminho on 3 October 1979 (see VIEIRA, 2018, p.398) and given its official launch at the Casa do Alentejo, in Lisbon, in February 1980 (see VIEIRA, 2018, p.399).

⁴ The allusion to the author’s mother here belies Vieira’s indication of his apparently relative indifference to her at the time of her death in August 1982 at the age of 84 (see VIEIRA, 2018, p.417-418). In the spring of 1977, therefore, when Saramago was in residence in Lavre, she would have been seventy-eight or seventy-nine years old, a few years older than Serra.

⁵ I was unable to decipher Saramago's handwriting at this point in his notebook.

⁶ It should, of course, be noted that in the definitive version of the text it is Domingos Mau-Tempo who drinks excessively, not his son, João. A character called José Medronho also makes a number of brief appearances in the novel, most notably sustaining a light wound to the face in the confrontation with the police where José Adelino dos Santos is murdered (SARAMAGO, 1994, p.314-315). Medronho is mentioned again on a further three occasions in the novel (SARAMAGO, 1994, p.312, 357 and 363, where he is one of the ring-leaders in the peasants' occupation of one of the large agricultural estates after the April Revolution); one may note here, therefore, that Saramago's fiction chooses to create a positive image of this character rather than depict the alcoholism of his real-life namesake.

⁷ The dates indicated for these interviews may reflect the date when Saramago typed up his material rather than the dates of the interviews themselves, as by 21 April Saramago appears already to have left Lavre and returned to Lisbon.

⁸ I am grateful to Dra. Maria António Lázaro of Alcácer do Sal for supplying me with a photograph of the owner of the Monte da Volta, Manuel Custódio (on whom Saramago's character of Manuel da Revolta is based), as well as his daughter Ernestina Maria Mendes and his niece Ilda Maria Paulo (private email dated 1 November 2017). The photo is dated 'anos 30/40') and the caption goes on to state that 'Todos eles conviveram com Zé Rato'. When I delivered a version of this paper in Alcácer do Sal in January 2019, one member of the audience denied that there was any truth in the story of the warning signal offered to José Rato by the women of the house by means of the display of the broom with a cloth on its handle: however, the fact that this declaration was offered unprompted by any remarks made in my presentation indicates at least the currency of this story, regardless of its basis in fact.

⁹ Private email, dated 7 November 2017. Saramago thanked Malheiros for sending him this version of the *rimance* of José Rato (information supplied by Malheiros in a private email dated 21 September 2018). The novelist's card of thanks (dated 10 January 2003) indicates that he was previously unaware of this version of the text, but the mention made by Saramago in his notebook of an 'autobiografia poética' of José Rato (SARAMAGO, 1977-79, p. 27) suggests that he was well aware of another version of it.

¹⁰ 'Em' in the original; this is presumably a typographical error.

¹¹ Dra. Lázaro's text of the *rimance* of José Rato consists of a loose-leaf sheet featuring text collected by Francisco Manuel of Palma, near Alcácer do Sal (private email, dated 7 November 2017). The fact that this version was published bearing the name of the collector (under the censorship of the *Estado Novo*) perhaps explains some of the slight variants within it when compared with other versions of the text.

Francisco Manuel's version of the first of these poems (that narrated by José Rato himself) is reproduced below:

MOTE

Sou um tipo inteligente
E cada vez tenho mais arte
Em me faltando o dinheiro
Vou roubá-lo a qualquer parte.

I

O meu nome é José Rato
Filho da tia Parrochinha
Essa infeliz velhinha
Até me beija no retrato
E chora quando vê o fato
Deste filho que anda ausente
Para roubar sou um valente
E meto o corpo em grandes perigos
E para fugir aos inimigos
Sou um tipo inteligente.

II

Eu já fui pessoa séria
Muita gente me conheceu
Se todos fossem como eu
Conheciam a matéria
Já me governei da féria
Que ganhava em qualquer parte
Não hoje há quem me farte
Este vício de roubar
Ainda ando a praticar
E cada vez tenho mais arte.

III

Roubo porcos e carteiras
A um qualquer lavrador
E se acaso preciso for
Até lhe cato as algibeiras
Roubo cordões e pulseiras
Que é valor mais verdadeiro
Não preciso de companheiro
Não temo polícia nem guarda
O meu cofre é a espingarda
Em me faltando o dinheiro.

IV

Eu hoje não quero que haja
Posso falar mesmo assim
Um fulano igual a mim
Arrojado e com coragem
Tendo armas e bagagem
Roubo até um estandarte
Salto um muro dum baluarte
Arrombo toda a prisão
A minha sina é ser ladrão
Vou roubá-lo a qualquer parte.

¹² I have inserted this word (missing in the version published in the *Roteiro Literário Levantado do chão*, published by the Câmara Municipal de Montemor-o-Novo) as this is presumably a typographical error.

¹³ I reproduce below the alternative version of this poem collected by Francisco Manuel of Palma and supplied to me by Dra. Maria Antónia Lázaro (private email, dated 7th November 2017):

MOTE
Ó José Rato deixas fama
E o teu vício de roubar
Eras muito mais feliz
Se quisesses trabalhar.

I
Tu bem sabes que o ladrão
Hoje é muito perguntado
Está sujeito a ser varado
Com um tiro no coração
Já perdeste a protecção
Mais tarde fazem-te a cama
Muito gente reclama
Mesmo sem lhe fazer mal
Na história de Portugal
Ó José Rato deixas fama.

II
Tu és novo e tens virtude
Náda vale o teu fugir
Se andasses a produzir
Tinhas muito mais saúde.
Nã há hoje quem te ajude
Ninguém te pode salvar
Todos te vão agravar
Quando fôr teu julgamento

Tu não perdes o momento
E o teu vício de roubar.

III

Eras tu homem primeiro
Que foge às autoridades
Que faça barbaridades
Que não seja prisioneiro
Hás-de ir para o Limoeiro
Podes saber de raiz
A tua sorte assim o quiz
Vais sofrer essa amargura
Se fôsses boa criatura
Eras muito mais feliz.

IV

Hás-de ter dias e horas
De grande arrependimento
Butando-te em pensamento
Com certeza que até choras
Como tu tinhas melhoras
É mudando de pensar
E essa vida abandonar
Que já faz um bom romance
Tinhas muito mais descanso
Se quisesses trabalhar.

The publication by Francisco Manuel of Palma of these two versions of the poem together, back-to-back on the same sheet of paper, will also have served to mitigate any negative response from the authorities to the pride of the first-person narrative in the outlaw's activities, since it is then immediately followed by the second-person denunciation of his life of crime.

¹⁴ Private emails from Manuel Malheiros, dated 18 September 2017 and 5 August 2019 respectively.

Bibliography of works cited

BESUGA, João. Interview by José Saramago. Unpublished typescript. 5 April 1977. Fundação José Saramago, Lisbon. 1977(a).
BESUGA, João. Interview by José Saramago. Unpublished typescript. 21 April 1977. Fundação José Saramago, Lisbon. 1977(b).
CÂMARA MUNICIPAL DE MONTEMOR-O-NOVO. *Roteiro Literário Levantado do chão. Guia*. Montemor-o-Novo: Câmara Municipal de Montemor-o-Novo. 2020.
CASTELO BRANCO, Camilo. *Memórias do Cárcere*. 2 vols. Mem Martins: Livros de Bolso Europa-América. N.d. [1862].

'Duas lindas quadras, dedicadas a José Rato, o mais fino gatuno que se regista nesta região.' Separata, distributed by hand. Ed. Francisco Manuel. N.d.

FRIER, David G. 'De crónicas familiares à construção dum romance: da génese de *Levantado do chão*'. Plenary lecture at the international conference *José Saramago: 20 anos com o Prémio Nobel*. University of Coimbra, 8-10 October 2018. 9 October 2018.

'Rimance' de José Rato. Typewritten manuscript of oral version of poem collected by Manuel Cá Carocho, Alcácer do Sal. N.d.

SARAMAGO, José. Preface to SERRA, João Domingos. *Uma Família do Alentejo*. Lisbon: Fundação José Saramago, 2010. 7-13.

SARAMAGO, José. 'Caderno de Apontamentos para a composição de *Levantado do chão*.' Espólio de José Saramago. MS ESP.N/45//276. Biblioteca Nacional de Portugal, Lisbon. 1977-1979.

SARAMAGO, José. *Levantado do chão*. 10. ed. Lisbon: Editorial Caminho, 1994.

SERRA, João Domingos. *Uma Família do Alentejo*. Lisbon: Fundação José Saramago, 2010.

VIEIRA, Joaquim. *José Saramago: Rota de Vida. Uma Biografia*. Lisbon: Livros Horizonte, 2018.

LEVANTADO DO CHÃO. ANACRONISMOS E NOVOS COMPROMISSOS LITERÁRIOS

SÍLVIA AMORIM

como se eu depois do *Levantado do Chão* tivesse adotado uma espécie de perspectiva que me permitisse ver toda esta cultura, ver toda esta história e ver todo este tempo realmente como um todo.

José Saramago nas suas palavras

Ao definir o sujeito contemporâneo, o filósofo italiano Giorgio Agamben afirma: “Seul peut se dire contemporain celui qui ne se laisse pas aveugler par les lumières du siècle et parvient à saisir en elles la part de l’ombre, leur sombre intimité”. (AGAMBEN, 2008, p.21-22). Essa resistência às luzes e ilusões do tempo, com nítidas inflexões platônicas, é uma problemática recorrente na obra de José Saramago. Se atentarmos num romance como *Ensaio sobre a cegueira*, percebemos que a “cegueira branca” que nele pulula, símbolo do fascínio pelas corrupções e artifícios da nossa época, corresponde a um encandeamento, e não propriamente à impossibilidade de ver a luz. Outro exemplo é *A caverna* que, ao retomar o mito de Platão, denuncia o deslumbramento perante os engodos da sociedade de consumo.

A nosso ver, essa postura de distanciamento crítico relativamente à própria época — que supõe, contudo, uma certa imersão e um conhecimento perspicaz —, é um dos atributos dos escritores e intelectuais contemporâneos, notáveis por conseguirem captar a essência da sua época. É também a qualidade das obras que não perdem a força nem a pertinência ao longo do tempo e que, sem estarem ligadas ao tumulto da atualidade, não deixam de mostrar capacidades elucidativas. A de José Saramago faz parte, sem dúvida, desta última categoria. Efetivamente, os romances do prémio Nobel vão instaurando um diálogo fecundo e esclarecedor com a

contemporaneidade, assim como procuraremos mostrá-lo nesta contribuição que se inscreve nas comemorações do quadragésimo aniversário do lançamento de *Levantado do chão*.

Considerado como uma saga familiar — que não deixa de ser — em que se delineia um panorama do século 20, *Levantado do chão* cristaliza, além disso, as problemáticas e ruturas que marcam de forma relevante a época em que se insere. Nele se desenvolve uma reflexão de cariz teórico sobre a mudança de perspectiva induzida pelas transformações sociopolíticas do pós-25 de Abril e, de forma mais geral, pela viragem pós-moderna. Partindo desse romance de 1980, debruçar-nos-emos primeiramente sobre a noção de compromisso num romance que deixa antever, através das suas ligações com o neorrealismo, um problema fulcral da contemporaneidade. De facto, *Levantado do chão* materializa a transição entre formas diferentes de empenhamento do autor ao acompanhar as mutações da sociedade e as consequentes evoluções estético-literárias. Essas reflexões levar-nos-ão, em seguida, à exploração da noção de anacronismo, a qual estrutura o romance, enquanto estratégia de distanciamento crítico. Veremos assim que *Levantado do chão* sugere uma série de pistas para evitar o apego excessivo à atualidade e a abordagem demasiado imediata do real. Entenderemos então como é que esse romance, incontornável no panorama literário português, prefigura os princípios que guiarão a obra saramaguiana e proporciona algumas chaves para lidar com a contemporaneidade.

1 Herança neorrealista e novos compromissos da escrita literária

Em 1998, José Saramago afirma numa entrevista que “[e]stá a tornar-se cada vez mais necessária uma literatura de compromisso; e ainda que não se trate de um compromisso político, é importante que tenha um compromisso ético” (GÓMEZ AGUILERA, 2010, p.369). Ora, essa noção de compromisso torna-se problemática no momento em que o pós-modernismo põe em causa as ideologias e narrativas fundadoras da cultura ocidental, instaurando também uma dúvida quanto à possibilidade do conhecimento histórico. No momento da redação de *Levantado do chão*, a questão do compromisso, e da sua evolução, já se afigura surpreendentemente central para o autor. A hipótese que colocamos aqui é que, em 1980, José Saramago operara a transição de uma literatura comprometida (“littérature engagée”, no sentido sartriano da expressão), ligada ao movimento neorrealista, para um compromisso literário¹ mais lato, e que o romance teoriza, de certa forma, essa transição.

Levantado do chão instaura um diálogo explícito com a corrente neorrealista. Enquanto ficção de índole social, o romance tem como pano de fundo o Alentejo e as lutas dos trabalhadores rurais contra a exploração e o poder abusivo dos

latifundiários. Nele se cruzam as forças sociais e económicas que determinam o destino do homem. As personagens apresentam, não raro, um carácter coletivo, e entre elas surgem figuras emblemáticas da literatura neorrealista, como a do maltês. No entanto, a integração de *Levantado do chão* no paradigma neorrealista afigura-se-nos problemática, assim como sugere o próprio autor ao evocar a gênese do romance:

Ao fim de três anos de dúvidas continuava sem saber como abordar o tema que, à primeira vista, tinha muito que ver com o neo-realismo literário. Mas não me seduzia nada, não me aliciava, não me agradava a ideia, apesar de respeitar muitíssimo as obras neo-realistas. O que não queria era repetir algo que de alguma forma pudesse estar já feito, de modo que estive três anos sem saber como resolver esse problema. (ARIAS, 2000, p.73)

De facto, apesar do seu militantismo assumido – que se concretiza por exemplo na adesão ao PCP em 1969 –, José Saramago não repercute esse empenhamento na escrita, adotando uma posição que mais tarde resumirá nos seguintes termos: “A minha literatura reflecte, de alguma forma, as posturas que ideologicamente assumo, mas não é um panfleto” (GÓMEZ AGUILERA, 2010, p.364). A nosso ver, *Levantado do chão* sugere a impossibilidade do neorrealismo literário no pós-25 de Abril, não só porque o contexto social, económico e político evoluiu, levando ao desaparecimento do mundo rural tal como ele existira até ali, mas acima de tudo porque o molde neorrealista, com os seus pressupostos ideológicos, se torna problemático na transição pós-moderna:

À luz do que se passou desde 1980 até agora, é como se nesse momento da vida portuguesa o *Levantado do Chão* fosse ou tivesse sido o último romance rural possível, referente a esse mundo [...]. No fundo eu diria que *Levantado do Chão*, em termos sociológicos ou socioliterários, se apresenta como uma espécie de testamento. É um livro final, mas final não porque daí para a frente não se possa escrever mais livros sobre esse tema, mas necessariamente porque os livros que se escreverem serão e terão de ser diferentes, pois o mundo português, a sociedade portuguesa inteira, e também a sociedade rural portuguesa, sofreu uma transformação muito grande e nada poderá provavelmente exprimir-se nos mesmos termos. (GÓMEZ AGUILERA, 2010, p.303)

Num gesto redentor, o autor aproveita a derradeira oportunidade de resgate da literatura neorrealista para torná-la numa literatura de vencedores, reabilitando gerações de escritores reprimidos que denunciaram vítimas de poderes abusivos. José Saramago incentiva assim o leitor a (re)descobrir a literatura neorrealista à luz de *Levantado do chão*, de forma totalmente anacrónica. Deste modo, o autor vai refletindo sobre a maneira de conceber a história literária, lembrando a necessidade de romper com a noção de continuidade/ sucessividade e de desprender a obra da historicidade. A literatura é assim concebida como um todo: os textos vão dialogando entre si, independentemente da sua época, e toma-se consciência de que o leitor pode não os descobrir na ordem cronológica da sua publicação. Neste ponto, não podemos deixar de referir o recente romance de José Luís Peixoto, *Autobiografia* (2019), em que precisamente se explora essa noção de anacronismo, realçando a não linearidade da temporalidade do livro e da leitura. Ora, esse romance é também uma homenagem a José Saramago em que o autor reivindica a sua filiação saramaguiana recorrendo a uma intertextualidade ostensiva². Assim sendo, o livro sugere que a obra do prémio Nobel vai fomentando outros textos, criando vocações e vivendo nos seus leitores presentes e futuros... de forma anacrónica.

A relação que o leitor poderá estabelecer entre *Levantado do chão* e a corrente neorrealista é complexa, simultaneamente baseada na identificação e no afastamento. Apelando à sua competência *arquitextual*³, o leitor pode estabelecer ligações entre o romance e as obras vinculadas com o neorrealismo. Além disso, retomando novamente a terminologia elaborada por Gérard Genette, o romance também pode ser encarado como um *hipertexto* das grandes obras neorrealistas de um Alves Redol ou de um Manuel da Fonseca⁴. Logo, o texto apresenta traços característicos que autorizam a sua inserção no paradigma neorrealista, embora anacronicamente. Contudo, ele não deixa de alterar esse modelo, uma vez que a relação *hipertextual* supõe “uma derivação” do primeiro texto, por vias de uma *transformação* ou de uma *imitação* (GENETTE, 1982, p. 16). Esta relação ambígua com a fonte neorrealista confere uma dimensão metatextual ao romance, uma vez que o texto interroga a própria filiação literária. Para mais, o jogo de adesão/ afastamento em relação à tradição revela o carácter plenamente assumido do anacronismo do romance.

Porém, da “transformação” para a paródia pós-moderna, há apenas um passo. Ao definir este tipo de imitação, Linda Hutcheon insiste no seu carácter paradoxal, sendo simultaneamente uma homenagem respeitosa e uma troça irónica (HUTCHEON, 1978, p.476). O objetivo da paródia pós-moderna não é ridicularizar o objeto imitado, podendo embora servir para revelar a obsolescência de uma tradição, participando do “desenvolvimento dinâmico das formas literárias” (HUTCHEON, 1978, p.476, tradução nossa) e revelando “que uma forma ou uma

convenção está a ficar gasta, tornando-se assim inutilizável tendo em conta as exigências formais dos contemporâneos” (HUTCHEON, 1978, p.475, tradução nossa). Nesse sentido, podemos considerar que, ambigualmente, *Levantado do chão* constitui uma homenagem à literatura neorrealista e, simultaneamente, uma superação dessa tradição ao revestir a forma de uma metaficção. Essa dualidade ficou registada num romance “tido habitualmente como ainda preso ao código estético neo-realista do romance de tese” (PIRES DE LIMA, 1998, p.221) ainda que vinculado com o pós-modernismo. Assim, José Saramago ficou associado ao neorrealismo, inscrevendo-se numa tradição que veicula valores que provavelmente lhe são caros, a despeito da consciência aguda de escrever num momento em que esse compromisso tem de revestir outras formas, obrigando o autor a contar tudo “doutra maneira”, como propõe fazê-lo no final do capítulo introdutório do romance (SARAMAGO, 1980, p.14). Ora, essa posição provoca contradições particularmente visíveis, apontadas por Isabel Pires de Lima ao evocar um “narrador dúplice (ora modernistamente forte, ora pós-modernistamente *débil* – cf. Vattimo), numa atitude pós-moderna de plena auto-consciência narrativa e linguística” (PIRES DE LIMA, 1998, p.221). Essa dualidade do narrador também reenvia, obviamente, para a atitude de adesão/ distanciamento relativamente à corrente neorrealista acima referida, trazendo consequências importantes, também elas sublinhadas pela pesquisadora:

Mas o que se me afigura curioso em *Levantado do Chão* é o modo original como se procede ao encruzamento de duas propostas narrativas contraditórias e aparentemente inconciliáveis, o romance metaficcional, tido como pós-modernista, e o romance de tese de tradição realista, tido como modelo ultrapassado, que *Levantado do Chão* ainda persegue (PIRES DE LIMA, 1998, p.221-222).

Precisamente, podemos interrogar-nos sobre as formas de compromisso promovidas pelo romance uma vez que a adesão ao neorrealismo é sujeita a caução. Na sequência do 25 de Abril e da instauração da democracia, o contexto socio-económico e político muda radicalmente relativamente à época anterior. O autor sabe, ao escrever *Levantado do chão*, que chegou o tempo em que os oprimidos se podem erguer, “levantando-se do chão”: o próprio título anuncia a reabilitação e a desforra, depois de séculos de sujeição. Por conseguinte, em *Levantado do chão*, o ponto de vista não é totalmente prospetivo, em busca de uma justiça e de tempos melhores ainda por vir, mas também retrospectivo. Segundo Alexandre Gefen, o “deslocamento de programas políticos prospetivos para questionamentos retrospectivos” é uma característica essencial das novas formas de compromisso

literário. Para o pesquisador francês, na obra comprometida a ideia de advento de uma utopia é substituída pela reexaminação escrupulosa do passado já que “[e]m vez de nos prometer um futuro, o compromisso do escritor consiste doravante em fixar o passado, corrigindo o esquecimento da memória literária” (GEFEN, 2005, p.82, tradução nossa).

O romance também induz, subjacentemente, uma reflexão sobre o futuro do compromisso literário num contexto democrático. A ideia é que, num ambiente não repressivo, a natureza do compromisso muda radicalmente, assim como sugere o ensaísta Gilles Lipovetsky:

La situation sociale-historique dans laquelle nous nous trouvons est inédite: la modernité n’a plus d’ennemis rédhibitoires, elle s’est réconciliée avec ses principes et ses valeurs de fond. Dès lors les combats grâce auxquels les valeurs modernes se sont imposées (laïcité, liberté, pluralisme démocratique, détraditionnalisation) ont perdu de leur ancienne intensité instituante [...] Il s’ensuit que la position des intellectuels — lesquels ont joué un rôle majeur dans l’émergence de la modernité — ne peut plus être la même. Aujourd’hui ils partagent les mêmes valeurs que l’ensemble des membres de la société, ils proposent des interprétations divergentes, non un autre modèle collectif. Dans ces conditions l’exigence de “s’engager” est moindre : ce qui m’importe c’est moins de prendre parti pour la défense de ceci ou de cela que de comprendre un peu mieux “comment ça marche” dans la réalité elle-même. (CHARLES & LIPOVETSKY, 2004, p.154-155)

Assim sendo, os intelectuais já não têm, de certa forma, matéria para se opôr. Esse contexto de crise ideológica explica talvez a substituição, por José Saramago, das formas literárias de militantismo por uma “exigência ética e estética” (GÓMEZ AGUILERA, 2010, p.291) que o leva a praticar uma literatura de resgate, ou ainda, se adoptarmos uma expressão de Alexandre Gefen, um “compromisso da memória ou do testemunho” (fr. “engagement mémoriel ou testimonial”) que deixa de ser ideológico ou político (GEFEN, 2005, p.78) : trata-se de dar voz àqueles que não deixaram rastros na história e de contar os pormenores, condenados ao desaparecimento, esquecidos pelo historiador ou pelo escritor. Aplicando um princípio pós-moderno de não seleção e de recusa das diferenças hierarquizantes (FOKKEMA, 1988, p.66-69), o autor recupera aspetos residuais do passado, interessando-se pelas margens e por elementos “ex-cêntricos”⁵ (HUTCHEON, 2000,

p.57-73). Esse processo tem consequências sobre o estilo saramaguiano, que se torna digressivo, marcado por figuras de acumulação (como a enumeração), e que podemos ilustrar com seguinte exemplo:

Que os trabalhos dos homens são muitos. Já ficaram ditos alguns e outros agora se acrescentam para ilustração geral, que as pessoas da cidade cuidam, em sua ignorância, que tudo é semear e colher, pois muito enganadas vivem se não aprenderam a dizer as palavras todas e a entender o que elas são, ceifar, carregar molhos, gadanhar, debulhar à máquina ou a sangue, malhar o centeio, tapar palheiro, enfardar a palhar ou o feno, malhar o milho, desmontar, espalhar o adubo, semear cereais, lavrar, cortar, arrotear, cavar o milho, tapar as craveiras, podar, argolar, rabocar, escavar, montear, abrir as covatas para o estrume ou bacelo, abrir valas, enxertar as vinhas, tapar a enxertia, sulfatar, carregar as uvas, trabalhar nas adegas, trabalhar nas hortas, cavar a terra para os legumes, varejar a azeitona, trabalhar nos lagares de azeite, tirar cortiça, tosquiar o gado, trabalhar em poços, trabalhar em poças e barrancos, chacotar a lenha, rechegar, enfornar, terrear, empoar e ensacar, o que aqui vai, santo Deus, de palavras, tão bonitas, tão de enriquecer os léxicos, bem-aventurados os que trabalham, e que faria então se nos puséssemos a explicar como se faz cada trabalho e em que época, os instrumentos, os apeiros, e se é obra para homem ou para mulher e porquê. (SARAMAGO, 1980, p.89-90)

A citação é longa, um manancial de palavras que resiste ao corte e ao resumo. A prolixidade faz eco às inúmeras atividades dos camponeses, muito mais complexas do que aquilo que, na sua ignorância, um neófito poderia supor. A terminologia rigorosa não serve apenas de adorno, conforme o deixa entender ironicamente o narrador, mas corresponde, sim, a uma quantidade de tarefas reais que necessitam habilidade e técnica. O discurso de resgate saramaguiano é invulgarmente abrangente, referindo inúmeras situações e realidades possíveis e sugerindo as que, ainda assim, pudessem escapar. Essa busca de exaustividade deixa pouco lugar para o esquecimento, a censura ou o recalcamento. O autor mostra assim que aquilo que se conta sobre o passado é apenas uma opção entre uma infinidade de escolhas possíveis. Partindo desse princípio, José Saramago opta pelos caminhos menos trilhados, explorando os interstícios da História, os pormenores, mostrando que estes são tão relevantes para a compreensão do passado como os acontecimentos que

ficaram registados nas versões oficiais. Por vezes, esses pormenores são tão importantes que permitem desvendar verdades que poderiam ficar abafadas, como por exemplo o assassinato de Germano Santos Vidigal numa esquadra da polícia. Se o narrador não se detivesse na faina das formigas no momento da morte do militante comunista (SARAMAGO, 1980, p.169-177), não poderia relatar o crime disfarçado em suicídio pelas autoridades. No fundo, o detalhe é o derradeiro elo que nos liga à verdade, permitindo uma exploração alternativa do passado.

É interessante observar, como já tivemos a oportunidade de o fazer noutros contextos⁶, que o compromisso ético de resgate acarreta consequências estilísticas, induzindo uma escrita digressiva e acumulativa. Além disso, no intuito de não esquecer ninguém e de dar voz aos mais humildes, a escrita torna-se polifónica e com maior oralidade, o que também confere ao texto o cunho saramaguiano que lhe conhecemos. Na realidade, o impulso que desencadeou essa evolução estilística produziu-se durante a redação de *Levantado do chão*. O autor explica que começou, por volta da página vinte e cinco, a subverter as regras de sintaxe, a misturar os planos enunciativos e a conferir uma tonalidade mais oral ao texto (GÓMEZ AGUILERA, 2010, p.321). Inclusivamente, essa evolução obrigou José Saramago a reescrever as primeiras páginas do romance de modo a harmonizar o conjunto.

De facto, a preocupação ética acarreta um compromisso formal que o autor leva a cabo ao longo da sua obra de ficção. Não por acaso a escrita de *Levantado do chão* é concomitante da redação de outro romance, *Manual de pintura e caligrafia* (1977), em que a reflexão sobre a noção de compromisso é central. Esse compromisso define-se como a presença efetiva do artista na sua obra, mesmo que esta pareça desprovida de qualquer propósito polémico. Efetivamente, a obra compromete forçosamente o artista no sentido em que trai as suas posições e perspetivas, situando-o na história e no mundo, assim como o sublinha a pesquisadora Alexandra Makoviak ao refletir sobre o sentido da palavra “compromisso” (MAKOVIK, 2005, p.23).

Assim, destaca-se o preceito segundo o qual toda a obra possui um teor autobiográfico (SARAMAGO, 1983, p.203). Essa ideia é importante para José Saramago que vê nela uma autêntica fonte de transgressão além de outras mais óbvias, tocantes à “arrumação do discurso” e ao “modo como numa página se expõe e descreve, com todo o seu instrumental de sinais gráficos”. O autor, explica que

se há uma subversão, é a da aceitação muito consciente do papel do autor como pessoa, como sensibilidade, como inteligência, como lugar particular de reflexão, na sua própria cabeça. É o lugar do pensamento do autor, em livros que se propõem como romances e como ficções que são (REIS, 1998, p.97).

Sendo assim, José Saramago não desiste do compromisso embora o pratique de forma indireta, através de uma obra de ficção que veicula as suas preocupações e pontos de vista. Para tal, o autor vai mobilizando recursos estilísticos inéditos e assumindo uma posição de distanciamento ao apreender o real.

Vimos até aqui que *Levantado do chão* se assume como obra equívoca que não deixa de presenciar a tradição que pretende ultrapassar, instaurando destarte uma dialética complexa com ela. Não se trata propriamente de negar ou de destruir para opôr uma nova ideologia, mas sim de levar ao questionamento mútuo de perspectivas divergentes. Essa posição desconfortável, já que assente em desequilíbrios e paradoxos, é provavelmente a única aceitável na época contemporânea.

As contradições e evoluções aqui apontadas inserem-se num conjunto de subversões praticadas por José Saramago em *Levantado do chão*, um romance profundamente metaficcional que vai questionando, entre outros aspetos, a escrita da História, a subsistência das ideologias na pós-modernidade, ou ainda, a conceção linear da história literária. Além disso, o autor aponta para novas formas de compromisso: um compromisso literário de natureza formal e ética. A nosso ver, um dos suportes das contradições e subversões aqui referidas é o recurso a múltiplos anacronismos que servem uma estratégia mais global de distanciamento crítico que abordaremos seguidamente.

2 Estratégias de anacronismo e inatualidade

Haveria muito que dizer sobre as relações que tecem os romances mais tardios de José Saramago (como *Todos os nomes*, *A caverna*, *O homem duplicado*, ou ainda, *As intermitências da morte*) com a nossa atualidade. Ao descortinar os desafios mais relevantes das sociedades ocidentais, essas obras propõem problemáticas estimulantes que o leitor poderá relacionar com a sua própria vivência. Como não evocar o disparo das vendas de *Ensaio sobre a cegueira* — um romance que já conta um quarto de século —, ao lado de *A peste* de Albert Camus, em plena pandemia de coronavírus⁷? O leitor procura enxergar nessas obras o sentido profundo de uma crise que, ao suspender a sua rotina, o levou a rever a sua escala de valores e as suas prioridades.

Contudo, o elo com a atualidade nunca se apresentar de forma óbvia nesses romances que inserimos na fase *alegórica* da obra saramaguiana, em que o tempo e o espaço apresentam uma indefinição que os torna tão estranhos como familiares. É provavelmente nessa fase que José Saramago reflete com mais acuidade sobre a questão da representação e da necessidade de distanciamento crítico em relação ao real. De facto, a alegoria complexifica a representação uma vez que não mostra o real

como o faria um espelho, mas sim de forma levemente alterada, de modo a incluir uma decifragem, uma interpretação desse mesmo real. José Saramago explica de maneira esclarecedora a passagem de um certo realismo para a alegoria: “il m’a fallu renoncer à la métaphore de Stendhal, celle du miroir au bord de la route, reflétant ce qui se passe, pour adopter un autre miroir, un tantinet convexe, un tantinet concave, entre les mains d’un narrateur doué d’ubiquité, partout présent.” (SARAMAGO, 2004, s/p). Ora, essa libertação relativamente à obsessão do espelho operou-se na altura da redação de *Levantado do Chão*, como explica o autor noutro contexto: “Terminar o *Levantado do Chão* foi como se me tivesse libertado dessa obsessão para me tornar disponível para outra forma de entender o tempo, a cultura, o povo, e vê-lo, *não em termos imediatistas, não em relação com o que está diante dos meus olhos*” (GÓMEZ AGUILERA, 2010, p.303, sublinhado nosso). Desde então, o romance deixa de ser visão “imediata” para se tornar mediação, no sentido de diferimento, uma postura que nos leva novamente a Giorgio Agamben que encara o contemporâneo como sendo *inatural*:

Celui qui appartient véritablement à son temps, le vrai contemporain, est celui qui ne coïncide pas parfaitement avec lui ni n’adhère à ses prétentions, et se définit, en ce sens, comme inactuel ; mais précisément pour cette raison, précisément par cet écart et cet anachronisme, il est plus apte que les autres à percevoir et à saisir son temps. (AGAMBEN, 2008, p.10)

Na hipótese que colocamos aqui, José Saramago faz essa aprendizagem do afastamento, da inaturalidade e do anacronismo ao escrever *Levantado do chão*. Na prática, várias estratégias aparecem no romance vindo ilustrar uma forma de resistência relativamente à pressão da atualidade e da imediatez, estratégias que têm um impacto visível na própria escrita e estrutura do romance.

Para começar, podemos referir os anacronismos que, de forma recorrente, perturbam a linearidade da narrativa. Com efeito, o romance vai propondo perspetivas narrativas diferentes correspondentes a estatutos variados, por vezes antagónicos, assumidos pelo narrador ao longo do romance (focalização interna, focalização externa ou focalização zero/omnisciência⁸). Por conseguinte, dentro da linearidade global, o narrador leva-nos regularmente a percorrer anacronicamente a história narrada, assim como ilustram os dois trechos aqui citados: “Manuel Espada teve de ir guardar porcos e nessa vida pastoril se encontrou com António Mau-Tempo, de quem mais tarde, em chegando o tempo próprio, virá a ser cunhado.” (SARAMAGO, 1980, p.109); “Quando, uns anos mais tarde, trouxeram João

Mau-Tempo para Lisboa por motivos que logo saberemos, já Sara da Conceição se finara” (SARAMAGO, 1980, p. 113).

O efeito produzido pelas intrusões do narrador é uma forma de afastamento em relação aos acontecimentos narrados, um *estranhamento*. Além disso, torna-se possível estabelecer ligações entre acontecimentos aparentemente afastados, desligados uns dos outros, desprendendo-os de uma linearidade rígida. O leitor descobre assim um narrador que controla a história contada, mostrando a sua presença e intervindo, não raro, com comentários ou juízos pessoais, ora repletos de ironia, ora sinceramente indignados. A consequência destes procedimentos é uma narrativa muito consciente de si-própria, com aspectos metaficcionais assumidos que criam uma forma de alheamento relativamente à história contada. Regularmente, o narrador relembra que aquilo que se lê é uma construção, que tudo são palavras, rompendo assim a ilusão arquitetada pelo romance:

Mas como cada coisa se deve tratar em seu acontecido tempo, embora antecipada já esteja a morte de Joaquim Carranca, em verdade alguns anos mais adiante, e assim deve ser para não serem sempre ofendidas as regras da narrativa, mas como cada coisa, como tal convém, se deve tratar em seu tempo, falemos daquele grande temporal que nas memórias ficou (SARAMAGO, 1980, p.63)

Diga-se agora que estas palavras não são novas, já foram ditas páginas atrás, ditas em todo o livro do latifúndio (SARAMAGO, 1980, p.83)

Contudo, outros tipos de anacronismos brotam dentro do romance, resultantes de uma série de ruturas e paradoxos que estruturam a obra, opondo continuidade e quebra, mito e quotidiano, tradição e revolução, repetição e singularidade... Desse modo, e apesar da ação decorrer no século 20, o narrador confere frequentemente uma tonalidade bíblica à história contada, inserindo-a num tempo mítico assente na imutabilidade da paisagem alentejana. Logo, a ordem das coisas parece inabalável num contexto em que tudo decorre “como sempre tem acontecido desde que o mundo é mundo” (SARAMAGO, 1980, p.192). Essa imutabilidade faz eco às hierarquias e relações de poder instauradas pela dinastia secular dos “Bertos”. Lamberto Horques e a sua descendência jamais deixarão o poder no latifúndio: a reprodução social que eles incutem desde tempos imemoriais é simbolizada pela declinação do nome do primeiro dono da terra na série Norberto, Adalberto, Floriberto, Sigisberto, ou mais ironicamente, Dagoberto, Angilberto e Contraberto. Os latifundiários são uma das componentes do que Ana Paula Arnaut

chama a “ridícula santíssima trindade”, ao lado da “igreja na pessoa do redivivo padre Agamedes” e do “estado na pessoa do *eterno* tenente Contente” (ARNAUT, 2008, p.25-26). Não raro, essas personagens são portadoras de discursos antiquados que revestem a forma de sermões (no caso do padre Agamedes), de tagarelices devotas (no caso de Dona Clemência, a esposa do dono da terra), de propaganda salazarista... No latifúndio, o tempo ficou suspenso, à maneira da ribeira de Monte Lavre cujas “águas não corriam, paradas, como se outras nunca tivesse havido desde o princípio do mundo” (SARAMAGO, 1980, p.66).

A ideia de permanência e de imutabilidade é evocada também pela persistência de traços genéticos que simbolizam as opressões sem fim, como os olhos azuis que reaparecem regularmente na família Carranca/ Mau-Tempo, lembrando o abuso de que foi vítima uma donzela vários séculos antes. Esse crime, cometido pelo primeiro “Berto”, Lamberto Horques, não ficou registado em história nenhuma (com exceção do romance), perdendo-se no tempo. No entanto, os olhos claros que reaparecem ao longo das gerações lembram a autoridade dos donos do latifúndio sobre a terra e os seus habitantes, e sugerem acima de tudo o carácter violento e ilegítimo desse poder. A linhagem é mostrada como um peso que persegue e condena as personagens à subserviência, impedindo-lhes qualquer mudança de rumo e de vida, assim como o sugere o seguinte trecho em que o narrador se refere a João Mau-Tempo: “Que ele não pode ser bom, é de má pinta, com aqueles olhos azuis que nunca ninguém viu, e ainda por cima o pai que teve” (SARAMAGO, 1980, p.67). Desde tempo infindos, e aparentemente para sempre, o latifúndio apossa-se dos trabalhadores como se viessem incluídos na terra. Toda a problemática do latifúndio pode ser resumida em termos de posse e de roubo: camponeses espoliados, desapossados de qualquer bem, privados do próprio corpo, da infância e, acima de tudo, do mundo. Efetivamente, a compreensão e o conhecimento do que os rodeia são-lhes totalmente vedados, como se vivessem fora do tempo⁹.

Na realidade, José Saramago mostra que o próprio tempo foi roubado aos camponeses do latifúndio, condenados a viverem num eterno passado. Um dos desafios do romance será a reintegração das personagens numa cronologia, permitindo-lhes assim a atuação a nível social e político, ao acompanharem as mutações da sua época. Uma das estratégias desenvolvidas para conseguir essa reintegração é a denúncia do arcaísmo do universo latifundiário. Paradoxalmente, para reintegrar as personagens no tempo José Saramago tem de recorrer a um tipo de anacronismo que o filósofo Jacques Rancière qualifica de *vertical*, consistindo na subversão da hierarquia dos tempos¹⁰. Trata-se então de associar o que está inserido na cronologia e o que tem um carácter atemporal, uma combinação subversiva assim descrita pelo filósofo francês: “L’anachronisme, disons-nous, ne concerne pas la simple remontée d’une date vers une autre date. Il concerne la remontée du temps des dates *vers ce qui n’est pas le temps des dates*.” (RANCIÈRE,

1996, p.54). Ora, esse tempo que “não é o tempo das datas” abrange quer o tempo lendário, quer o tempo sem cronologia, “presente puro ou eternidade” (RANCIÈRE, 1996, p.55). Por conseguinte, a maestria do autor reside na capacidade em detetar o anacronismo e em lutar contra ele da maneira mais eficaz: opondo-lhe outro anacronismo.

Em *Levantado do chão* os anacronismos do latifúndio são amiúde realçados por um narrador sarcástico que pretende acabar com a perpetuidade da pena dos trabalhadores e com as “[b]arbarescas eras” (SARAMAGO, 1980, p.36) em que se encontram enclausurados. Essa denúncia do anacronismo é frequente ao longo do romance, revestindo a forma de comentários deste tipo: “E iam presos os camponeses, cada um em suas cordas, e todos a uma corda só, como galés, que isto tem de se compreender, pois são histórias de épocas bárbaras, do tempo de Lamberto Horques Alemão, século quinze, não mais.” (SARAMAGO, 1980, p.35).

O anacronismo é revelado também por referências pontuais a eventos históricos relevantes que, ainda assim, não perturbam o latifúndio. Essas referências reduzem-se a umas linhas no romance, sugerindo que esses acontecimentos notáveis são inconsequentes no dia a dia das personagens. Deixemos aqui alguns exemplos de acontecimentos anunciados por frases lacónicas que não condizem com o estilo habitualmente expansivo do narrador: “Então chegou a República.” (SARAMAGO, 1980, p.33); “Correram vozes em Monte Lavre de que havia uma guerra na Europa, sítio de que pouca gente no lugar tinha notícias e luzes.” (SARAMAGO, 1980, p.47). Assim, o anacronismo torna-se uma forma de denúncia usada por um narrador capaz de pôr em causa a imutabilidade aparente do latifúndio. Ao colocar-se numa posição marginal e distante, esse narrador realça as incoerências da época quando os demais não as conseguem ver, ludibriados pelo conformismo, os costumes, a rotina ou a ignorância.

No entanto, sob a aparência imutável, a situação do latifúndio altera-se inexoravelmente, furtivamente, como não deixa de o referir o narrador. Na realidade, o romance não é um retrato do latifúndio eterno, preso aos seus arcaísmos, mas sim a história da transição lenta que nele se vai operando, com a consciência política que se afirma entre os trabalhadores e uma sede de justiça cada vez mais afirmada: “*Se por um tempo nos afastarmos, distraídos em paisagens diferentes e casos pitorescos, veremos, ao voltar, como tudo estava afinal mudando e não parecia.*” (SARAMAGO, 1980, p.125, sublinhado nosso). Ora, essas mutações, que se manifestam sob a forma de reivindicações, de greves, por vezes de confrontos, criam “tensões que, de forma crescente, vão contrariando o sistema repressivo” (ARNAUT, 2008, p.25).

No entanto, os sinais de mudança poderiam, ainda assim, passar despercebidos para um observador distraído. Esses presságios, decorrem numa atmosfera velada de segredo e mistério, a luta expressa-se a meia-voz, como quando

João Mau-Tempo parte para o encontro clandestino de Terra Fria: “Nem Gracinda nem Amélia sabem aonde vai o pai, e perguntam depois de ele sair, mas a mãe é surda, como já estamos informados, e finge que não ouviu.” (SARAMAGO, 1980, p.206). Esse observador inatento não perceberá os prenúncios dos tempos novos, deixando-se surpreender pelo resultado brusco de um processos que, na realidade, levou décadas a preparar-se. A história de Domingos Mau-Tempo simboliza, no romance, essa deturpação das aparências. A andança enganosamente eterna de Domingos Mau-Tempo acaba violenta e subitamente: “De enforcamento nunca ninguém morreu tão depressa.” (SARAMAGO, 1980, p.50). Porém, essa morte não é tão repentina quanto parece, resultando na realidade de décadas de crise e de descomedimento acumulado.

Por fim, a subversão dos valores tradicionais também constitui uma das modalidades do anacronismo no romance. De facto, a subversão pode ser uma forma de anacronismo : uma prática pode, hoje em dia, ser considerada subversiva, ao passo que no futuro poderá vir a ser a norma. Em *Levantado do chão*, o que talvez melhor simbolize a subversão das normas e padrões antigos é a emancipação feminina. No contexto do latifúndio, a figura feminina mostra-se apagada, conformada com a subalternidade: “Acorda em frio suor Sara da Conceição, ouve o ressonar do filho, o mau dormir do neto, não sente as netas nem a nora, são mulheres, por isso caladas” (SARAMAGO, 1980, p.112). As personagens femininas estão resignadas com a sua condição, perpetuando uma visão essencialista da identidade: “Das mulheres nem vale a pena falar, tão constante é o seu fado de parideiras e animais de carga.” (SARAMAGO, 1980, p.125). As desigualdades admitem-se como se fossem naturais (por vezes, a ironia ainda nos soa muito sugestiva no contexto atual...): “Ganhavam os homens doze ou treze vinténs, e as mulheres menos de metade, como de costume.” (SARAMAGO, 1980, p.33).

Contudo, a subversão é enfatizada pelo narrador ao apresentar uma geração de mulheres que não se resignam com a má fortuna, nem com a fatalidade do passado e da origem, tomando as rédeas do seu destino. Assim acontece com Gracinda que se apresenta como uma figura transgressiva ao acompanhar os homens para reclamar trabalho numa manifestação de trabalhadores: “não são muitos, mas chegaram, e trazem uma mulher, Gracinda Mau-Tempo também quis vir, já não há quem segure as mulheres, isto pensam os mais velhos e antigos” (SARAMAGO, 1980, p.310). Para tal, Gracinda tem de desafiar os preconceitos machistas em vigor, inclusive os do próprio marido: “Manuel Espada, apesar de ser quem é, julgou que a mulher estava a brincar e respondeu, responderam pela boca dele sabe-se lá quantas vozes de manuéis, Isto não é coisa para mulheres” (SARAMAGO, 1980, p.310-311). Não por acaso um gesto da personagem, aparentemente banal, é referido nestes termos pelo narrador: “Gracinda Mau-Tempo levanta do chão a filha que tem três anos” (SARAMAGO, 1980, p. 308,

sublinhado nosso). Essa filha, Maria Adelaide, tem um olhar que, apesar de azul como o da antepassada violada por Lamberto Horques, já não simboliza a submissão e a fatalidade, mas sim o desafio e o saber. Com sete anos, Maria Adelaide vê passar a guarda à porta de casa, mas o olhar dela, inconformado, expressa rebeldia e clarividência: “está ali com o seu olhar severo, já viu da vida o bastante para saber que guardas são aqueles e que farda” (SARAMAGO, 1980, p.337). Aliás, o nascimento da personagem é contado de forma totalmente transgressiva, fazendo da recém-nascida uma figura crística feminina, sugerindo que a redenção virá das mulheres numa sociedade mais igualitária. Ao erguer-se do chão uns anos mais tarde, essa menina (criança e feminina) simboliza a rebelião dos vencidos e antecipa um tempo em que a ordem natural das coisas será outra, um tempo em que a transgressão já tiver perdido o seu carácter transgressivo. O romance mostra assim que quem não tem uma visão anacrónica, não consegue sair do conformismo, nem pôr em causa o que não está certo.

O final do romance mostra um momento jubilatório em que os trabalhadores percorrem o latifúndio para ocuparem herdades: homens e mulheres, mortos e vivos, homens e animais se erguem e caminham lado a lado, sem hierarquia nem cronologia. Encena-se assim um momento de subversão totalmente anacrónico. Porém, o anacronismo já não sugere a vassalagem obsoleta: tendo mudado de significado, ele perdeu a conotação negativa e manifesta doravante a dignidade recuperada graças à exumação do passado.

Conclusão

Ao longo destas páginas, deparámo-nos com uma série de anacronismos que revestem formas e valores variados: consequência da paródia pós-moderna, estratégia metaficcional, abordagem renovada da história literária, denúncia dos arcaísmos de uma época, reabilitação do passado no presente... O certo é que o anacronismo é plenamente assumido e inscreve-se, de maneira mais ampla, numa estratégia de distanciamento crítico do autor. Ora, essa aprendizagem do distanciamento faz-se em *Levantado do chão*. José Saramago compreende então plenamente como lidar com a contemporaneidade, seguindo uma via que mais tarde Giorgio Agamben formulará da seguinte forma:

La contemporanéité est donc une singulière relation avec son propre temps, auquel on adhère tout en prenant ses distances ; elle est très précisément *la relation au temps qui adhère à lui par le déphasage et l'anachronisme*. Ceux qui coïncident trop pleinement avec l'époque, qui conviennent parfaitement avec elle sur tous les points, ne sont pas des contemporains parce

que, pour ces raisons mêmes, ils n'arrivent pas à la voir. Ils ne peuvent pas fixer le regard qu'ils portent sur elle. (AGAMBEN, 2008, p.11).

Não só José Saramago soube decifrar a sua época não se deixando ludibriar pelas luzes do tempo, como soube formalizar, numa obra profundamente autoreflexiva, essa posição de distanciamento crítico que lhe permite escapar ao conformismo e desenvolver novas modalidades do compromisso literário. José Saramago adota então uma nova perspectiva que lhe permite encarar globalmente o tempo, a história e a cultura (GÓMEZ AGUILERA, 2010, p.303), tornando-se um verdadeiro contemporâneo. Por isso, *Levantado do chão* é um livro conclusivo que remata uma época mas também é, de forma paradoxal, um livro de estreia que prefigura uma obra que marcará definitivamente a literatura mundial.

Notas

¹ Num artigo esclarecedor sobre a tradução dos textos comprometidos, Danielle Risterucci-Roudnicky faz uma distinção clara entre o compromisso literário e a literatura engajada: "Le concept d'engagement littéraire ne recouvre pas celui de littérature engagée: il suppose une approche des modalités du fait littéraire et se distancie d'une approche herméneutique centrée sur un contenu idéologique et/ou une posture politique" (RISTERUCCI-ROUDNICKY, 2005, s/p).

² Podemos inclusive referir a presença, nesse romance, de um jovem cabo-verdiano vivendo nos arredores de Lisboa chamado Domingos Mau-Tempo, explícita referência ao maltês alentejano do romance saramaguiano.

³ O teórico e especialista de narratologia Gérard Genette distingue diferentes modalidades de coexistência de um texto com outro texto, ou seja, diferentes relações *transtextuais*.

⁴ Entendemos aqui a *hipertextualidade* num sentido um pouco mais alargado do que Gérard Genette uma vez que o *hipotexto* não está claramente identificado e não se resume a um único texto. Essa questão dos limites do *hypotexto* constitui aliás um ponto problemático para Gérard Genette (GENETTE, 1982, p.18-19).

⁵ A consideração do que é marginal, aparentemente secundário, é recorrente na metaficção historiográfica, assim como o mostra Linda Hutcheon.

⁶ Explorámos essa dialética entre os aspetos estéticos e o compromisso ético em *José Saramago. Art, théorie et éthique du roman*.

⁷ Esse dado relevante foi amplamente referido na imprensa, nomeadamente, pelo jornal *Expresso* num artigo de 5 de março de 2020: "Vendas de "A peste" e "Ensaio

sobre a cegueira” dispararam por causa do novo coronavírus”. Refere o artigo que, na Itália, o país que, no momento da publicação do artigo, era o mais afetado pela pandemia, *Ensaio sobre a Cegueira* subiu para o 5º lugar nas vendas do portal IBS (a maior biblioteca on-line italiana) e conheceu um aumento de 180% na Amazon.

⁸ Para a explicitação detalhada das diferentes modalidades da focalização, reenviamos para o *Dicionário de Narratologia* de Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes.

⁹ Essa ideia de furto do mundo aparece na “Carta para Josefa, minha avó”, uma carta aberta de José Saramago dirigida à sua avó analfabeta, publicada inicialmente em 1968 no jornal *A capital*, e depois inserida no volume de crônicas *Deste mundo e do outro* (1997).

¹⁰ Jacques Rancière distingue um anacronismo “horizontal”, baseado no desrespeito da sucessão das datas, e um anacronismo “vertical” que infringe a fronteira entre aquilo que consideramos como pertencendo ao tempo e aquilo que está fora do tempo.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *Qu'est-ce que le contemporain?*. Paris: Payot & Rivages, 2008.
- AMORIM, Sílvia. *José Saramago. Art, théorie et éthique du roman*. Paris : L'Harmattan, 2010.
- ARIAS, Juan. *José Saramago. O Amor Possível*. Lisboa: D. Quixote, 2000.
- ARNAUT, Ana Paula. *José Saramago*. Lisboa: Edições 70, 2008.
- CHARLES, Sébastien, LIPOVETSKY, Gilles. *Les temps hypermodernes*. Paris: Grasset, Nouveau collège de philosophie, 2004.
- FOKKEMA, Douwe W. *Modernismo e Pós-Modernismo*. Trad. De Abel Barros Baptista. Lisboa: Vega, 1988.
- GEFEN, Alexandre. Responsabilités de la forme. Voies et détours de l'engagement littéraire contemporain. *L'engagement littéraire* (dir. Emmanuel Bouju), Presses Universitaires de Rennes, p. 75-84, 2005.
- GÓMEZ AGUILERA, Fernando (Org.). *José Saramago nas suas palavras*. Lisboa: Caminho, 2010.
- GENETTE, Gérard. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Seuil, 1982.
- HUTCHEON, Linda. Ironie et parodie : stratégie et structure. *Poétique*, n. 36, p.467-477, 1978.
- HUTCHEON, Linda. *A Poetics of Postmodernism. History, theory, fiction*. New-York – London: Routledge, 2000.
- MAKOVIK, Alexandra. Paradoxes philosophiques de l'engagement. *L'engagement littéraire*, Presses Universitaires de Rennes, p.19-30, 2005.
- PIRES DE LIMA, Isabel. Saramago pós-moderno ou talvez não. *Quadrant*, Université Paul Valéry – Montpellier III, n. 15, p.215-225, 1998.
- RANCIÈRE, Jacques, Le concept d'anachronisme et la vérité de l'historien. *L'inactuel*, Paris: Calmann-Lévy, n. 6, p.53-68, 1996.

RISTERUCCI-ROUDNICKY, Danielle. L'engagement littéraire à "l'épreuve de l'étranger". *L'engagement littéraire: Cahiers du Groupe φ* [en ligne]. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2005. Disponível em:
<<http://books.openedition.org/pur/30089>> Último acesso em: 01/06/2020.
REIS, Carlos. *Diálogos com José Saramago*. Lisboa: Caminho, 1998.
REIS, Carlos, M. LOPES, Ana Cristina. *Dicionário de Narratologia*. 6 ed. Coimbra: Almedina, 1998.
SARAMAGO, José. *Levantado do Chão*. Lisboa : Caminho, 1980.
SARAMAGO, José. *Manual de Pintura e Caligrafia*. Lisboa: Caminho, 1983.
SARAMAGO, José. *Deste Mundo e do Outro*. Lisboa: Caminho, 1997.
SARAMAGO, José. *De l'allégorie en tant que genre à l'allégorie en tant que nécessité* (discours Honoris Causa). Université Charles de Gaulle – Lille 3, 05/11/2004.

UNA APROXIMACIÓN A *LEVANTADO DEL SUELO*

DIEGO JOSÉ GONZÁLEZ MARTÍN

1 Déjate llevar por el niño que fuiste

Para intentar conocer la influencia que las vivencias personales de José Saramago pudieron tener en la génesis y desarrollo de *Levantado del suelo* es necesario ir a sus orígenes y remontarnos a su nacimiento... Sabemos que Saramago nace en 1922 en Azinhaga, una pequeña aldea del Ribatejo, en el seno de una familia campesina pero, cuando apenas contaba con dos años de edad, su familia se traslada a Lisboa donde su padre había encontrado trabajo en la Policía de Seguridad Pública. Sin embargo esa aldea constituirá el lugar que marcará de por vida al escritor y ciudadano Saramago, como así lo manifiesta en *Las pequeñas memorias*.

Sólo yo sabía, sin conciencia de saberlo, que en los ilegibles folios del destino y en los ciegos meandros del acaso había sido escrito que tendría que volver a Azinhaga para acabar de nacer. Durante toda la infancia y también en los primeros años de la adolescencia, esa pobre y rústica aldea con su frontera rumorosa de agua y de verdes, con sus casas bajas rodeadas del gris plateado de los olivares, unas veces requemada por los ardores del verano, otras veces transida por las heladas asesinas del invierno, o ahogada por las crecidas que le entraban puerta adentro, fue la cuna donde se completó mi gestación, la bolsa donde el pequeño marsupial se recogió para hacer de su persona, en lo bueno y tal vez en lo malo, lo que solo por ella misma, callada, secreta, solitaria, podría ser hecho. (SARAMAGO, 2008, p.12-13)

Como podemos ver para Saramago los periodos que pasó durante su infancia y adolescencia en la aldea fueron muy importantes en su desarrollo como persona.

En ese contexto rural las figuras de sus abuelos maternos, por los que Saramago profesará a lo largo de toda su vida una profunda admiración, constituyen dos elementos centrales hasta el punto de comenzar su discurso de aceptación del premio Nóbel en 1998 haciendo referencia a los mismos.

El hombre más sabio que he conocido en toda mi vida no sabía leer ni escribir. A las cuatro de la madrugada, cuando la promesa de un nuevo día aún venía por tierras de Francia, se levantaba del catre y salía al campo, llevando a pastar la media docena de cerdas de cuya fertilidad se alimentaban él y la mujer. Vivían de esta escasez mis abuelos maternos, de la pequeña cría de cerdos que después del destete eran vendidos a los vecinos de la aldea (...) Se llamaban Jerónimo Melrinho y Josefa Caixinha esos abuelos, y eran analfabetos uno y otro (SARAMAGO, sf.)

Muchos años antes ya les había dedicado dos crónicas publicadas en el periódico *A capital* y recogidas posteriormente en *De este mundo y del otro*: “Carta a Josefa, mi abuela” y “Mi abuelo, también”.

Es decir, a pesar de crecer en la ciudad, de vivir y trabajar en Lisboa, Saramago siente una profunda admiración y respeto por sus raíces, por la vida dura de sus abuelos, de los campesinos... y esto le marcará para el futuro.

2 Antes de Lavre. Siempre acabamos llegando a donde nos esperan

El camino hasta llegar a Lavre fue largo y arduo. En Lisboa concluye sus estudios de cerrajero mecánico y consigue sus primeros empleos, al tiempo que comienza a escribir publicando su primera novela *Terra do pecado*, en 1947. Pero será en 1961 cuando trabaje exclusivamente para la editorial Estúdios Cor por mediación de Nataniel Costa quien le propone, un año después, compartir la dirección literaria, empresa que abandona en 1971 por discrepancias con los nuevos socios de la editorial. Un hecho importante en su vida lo constituye su afiliación unos años antes, en 1969 y en plena dictadura, al Partido Comunista Portugués (PCP) por mediación de su amigo Augusto Costa Dias, que había sido el editor de su libro *Os poemas possíveis*. Pasará entonces a trabajar en *Diário de Lisboa* como editorialista hasta 1974 y publicará *As opiniões que o D L teve* (1974), libro en el que recoge una selección de las editoriales publicadas en ese periódico sin firmar (GÓMEZ, 2010, p.85). Hasta entonces su actividad literaria se concreta en la realización de traducciones, publicar crónicas en algunos periódicos, que aparecerán después reunidas en los volúmenes *De este mundo y del otro* (1971) y *Las maletas del viajero*

(1973) y los libros de poesía *Los poemas posibles* (1966) y *Probablemente alegría* (1970).

Apenas un año después de la revolución de los claveles, en abril de 1975, es nombrado director adjunto de *Diário de Notícias* puesto del que será destituido unos meses mas tarde en el transcurso de lo que se denominó el golpe militar del 25 de noviembre que puso fin al sueño de una revolución socialista en Portugal. Saramago se siente abandonado incluso por el propio PCP que elige a otro candidato para dirigir el recién creado *O Diário*, periódico que incorpora a periodistas cercanos al partido y a otros despedidos de diversos órganos de información del Estado tras el 25 de noviembre (VIEIRA, 2018, p.342).

Saramago publica en 1976 la novela *Manual de pintura y caligrafía* que, desde nuestro punto de vista, contiene similitudes con lo que le sucede a nivel personal y que nosotros hemos analizado en el artículo “Manual de pintura y caligrafía. Algo más que un ejercicio de autobiografía”. El protagonista de la novela, escrita en primera persona del singular a modo de una especie de diario, sumido en una crisis personal, decide revelarse contra sí mismo y renunciar a seguir pintando retratos por encargo con los que se gana la vida, siendo consciente de las consecuencias de esa decisión. H., así conocemos al protagonista, escribe al respecto: Esta escritura va a terminar. Duró el tiempo preciso para que acabara un hombre y empezara otro. Importaba que quedara registrado el rostro que aún es y se apuntasen las primeras facciones del que nace. Fue un desafío la escritura. (SARAMAGO, 2011a, p.334)

Algo parecido a lo que le ocurrió a él después de perder su empleo. La novela fue publicada por Moraes Editores cuyo responsable era Nelson de Matos con quien Saramago mantenía una estrecha relación laboral debido a la labor de traductor que debió acometer como medio de poder subsistir (VIEIRA, 2018, p.351). Después de esta novela, que fue acogida por la crítica y el público de manera desigual y que apenas tuvo repercusión en el ámbito literario portugués, y la circunstancia de estar desempleado, le lleva a tomar una de las decisiones mas importantes de su vida, como fue la de dejar de buscar empleo y consagrarse por entero a la escritura. En 1978 también Moraes publica su libro de relatos *Casi un objeto*.

3 Levantado del suelo

La decisión de no buscar empleo le llevará a Lavre. La idea inicial de Saramago era escribir una novela ambientada en tierras ribatejanas, las de su infancia y adolescencia con las que se sentía profundamente identificado, pero por distintas razones no pudo llevar a cabo ese proyecto. “No nací en el Alentejo, pero “mutatis mutandis” la historia es la misma. Era algo así como si yo tuviese que coger aquellas personas que fueron mis abuelos, mis padres, mis tíos, toda esa gente, analfabetos e ignorantes, y tuviese que escribir un libro.” (GÓMEZ, 2008, p.103)

En cambio le surge la posibilidad de desplazarse al Alentejo y retomar esa idea inicial por lo que entre marzo y mayo de 1976 se traslada a Lavre, perteneciente al concelho de Montemor-o-Novo, con la intención de documentarse para la novela que pensaba escribir sobre la reforma agraria que se estaba llevando a cabo en Portugal tras la Revolución de los Claveles. Parece ser que la elección de aquella pequeña freguesia, como centro de su trabajo de documentación no fue casual, ya que él había estado allí a mediados de 1975 con la misión de entregar una serie de libros para la biblioteca de la Unidad Colectiva de Producción “Boa Esperanza”, surgida tras el 25 de abril.

Durante esos dos meses Saramago se alojó en una habitación de la Cooperativa de Consumo “Vento de Leste”, tal y como escribe en el prefacio de *Uma família do Alentejo*, de João Domingos Serra:

Perguntar para o Lavre se haveria por lá uma cama onde dormir e um canto para trabalhar num livro que pensava escrever. A resposta veio na volta de correio: que fosse quando quisesse, que tudo se haveria de arranjar.

E arranjou-se. Ao cabo de algumas semanas, creio que logo nos princípios de Março, já eu me encontrava instalado no Lavre, numa espaçosa divisão da casa do fugido latifundiário da terra (os outros quartos estavam ocupados por famílias necessitadas), com janela para um grande pátio interior, uma cama bastante confortável, uma pequena mesa onde a *Hermes Média*, esperava a diligência dos meus dedos, o livro cuja tradução me propusera adiantar nos intervalos das minhas indagações, um dicionário de francês-português” (SARAMAGO, 2010, p.10-11)

Durante ese periodo dedicó su tiempo a escuchar las historias que le contaban aquellos campesinos de vida dura en tierra de latifundios. “Descubrir aqueles que dariam conteúdo e substância ao futuro livro, na maior parte camponeses de vida revolucionária obscura, mas com um cabedal único de experiências” (SARAMAGO, 2010, p.11).

A su regreso a Lisboa Saramago lleva un extenso material que le servirá de base para la redacción de esa novela que le supondrá el reconocimiento como escritor, con un estilo inconfundible cercano a la oralidad y con un narrador que participa activamente de la trama y que le costó tres años hasta conseguir encontrar el tono de la historia que quería contar. Así expresa el propio Saramago el proceso de escritura de la novela.

En 1976 había estado allí para recoger datos sobre la novela que tenía en mente escribir, aunque aún no la tenía muy clara. Al cabo de tres años de dudas seguía sin saber como abordar el tema que, a primera vista, tenía mucho que ver con lo que llamamos el neorrealismo literario. Pero no me seducía nada, no me tentaba, no me gustaba la idea (...) Lo que no quería era repetir algo que, de alguna forma, pudiera estar ya hecho, de modo que estuve tres años sin saber como resolver este problema¹. Entonces comencé a escribir como todo el mundo lo hace, con guión, con diálogos, con la puntuación convencional, siguiendo la norma de los escritores. A la altura de la página veinticuatro y veinticinco, y quizá esta sea una de las cosas más bonitas que me han sucedido desde que estoy escribiendo, sin haberlo pensado, casi sin darme cuenta, empiezo a escribir así: interligando, interconectando el discurso directo y el discurso indirecto, saltando por encima de todas las reglas sintácticas o sobre muchas de ellas. El caso es que cuando llegué al final no tuve más remedio que volver al principio para poner las veinticuatro primeras páginas de acuerdo con las otras (ARIAS, 1998, p.93-94)

Saramago había encontrado el tono exacto que quería darle a su manuscrito. Un tono donde autor y narrador comparten las mismas ideas y opiniones.

4 El lector no lee la novela, lee al novelista.²

Y el autor está presente en la novela a través de la figura del narrador. Un narrador activo, que participa directamente en la trama aportando sus propios comentarios que “relativizam, explicitam ou troçam da “palavra” de que se faz ao mesmo tempo o porta-voz” (SANTOS, 2000, p.42) y que puede llegar a manipular “a percepção dos acontecimentos narrados graças aos seus comentários” (SANTOS, 2000, p.143).

En palabras de Gómez Aguilera “Saramago funde la capacidad poética de su escritura con los registros orales y coloquiales, alumbrando un narrador total que multiplica las perspectivas, diversifica los planos narrativos y ensambla los discursos externos con el diálogo interior de los personajes” (GÓMEZ, 2010, p.112). Y ese narrador activo surge mientras redacta la novela, como ya hemos señalado anteriormente. Un tono de oralidad que proviene de todo el tiempo pasado

escuchando las historias de esos hombres y mujeres, tal y como el propio Saramago explica:

Estuve recopilando materiales en un medio, el campesino, donde parte de la cultura se transmite oralmente. La gente cuenta las cosas, y en los tiempos de los que hablo muchísimo más, porque casi todos eran analfabetos. Todo se comunicaba oralmente, los cuentos, las leyendas, los refranes, toda la sabiduría de una sociedad viva y articulada se transmitía oralmente (ARIAS, 1998, p.95)

Tal vez fuera el modo de recuperar su infancia y adolescencia, allá en Azinhaga, en casa de sus abuelos... El modo de expresar su conciencia social, su compromiso cívico al devolverles lo que ellos le habían ofrecido.

El paso de una forma narrativa a otra fue como si estuviera devolviendo a aquellos campesinos lo que ellos me dieron a mí, como si yo me hubiese convertido en uno de ellos, en parte de ese mundo de mujeres, hombres, ancianos, ancianas, con quien había estado, escuchándolos, viendo sus experiencias, sus vidas. Me convertí en uno de ellos para contarles lo que ellos me habían contado a mí. (ARIAS, 1998, p.95)

De Lavre salieron la mayoría de los personajes de *Levantado del suelo*, donde situó el corazón de la novela y de donde surge la saga de la familia Maltiempo.

Esses homens tinham nome, rosto, rugas da idade e do contínuo esforço, as mãos como cepos, diria Raul Brandão. Chamavam-se, uns que eram do Lavre, outros de Montemor, João Besuga, António Joaquim Cabecinha, Manuel Joaquim Pereira Abelha, Joaquim Augusto Badalinho, Silvestre António Catarro, José Francisco Curraleira, y otros, João Machado, Herculano António Redondo, Mariana Amália Besuga, Maria Saraiva, António Vinagre, Ernesto Pinto Ângelo... y João Domingos Serra. (SARAMAGO, 2010, p.11-12)

El autor, a través de la figura del narrador, tiene la intención de transmitir un pensamiento, una idea sobre la que gira el argumento de la novela. En este sentido se expresa Carriço Vieira cuando escribe que: "O narrador saramaguiano assume

sempre o papel do escritor – é o olhar que observa, a voz que fala, a mão que escreve.” (VIEIRA, 1999, p.384)

Unos ejemplos nos pueden dar idea de su propuesta.

A punto de llegar y viene esta lluvia, fueron palabras de enfado manso, lanzadas con desazón pero sin esperanza, no va a parar la lluvia por molestarme a mí, **es un dicho del narrador**, que bien se dispensaba. (SARAMAGO, 2011b, p.19)

Los metieron en una barraca del patio de atrás, todo en montón, sin tener dónde sentarse a no ser en el suelo, qué importa, ya están acostumbrados, a la mala hierba no la mata la helada, la piel de esta gente es más de burro que de persona, y menos mal, porque así tienen menos infecciones, **si esto nos ocurre a nosotros**, con las delicadezas de los de ciudad, creo que no aguantaríamos. (SARAMAGO, 2011b, p.182)

Lo que sentimos es que el paseo no haya sido mayor, que el camino de Monte Lavre hasta aquí ya lo conocemos todos. No dijeron estas palabras, son **libertades del narrador...** (SARAMAGO, 2011b, p.201)

5 Todo es biografía. Vivimos para decir quienes somos.

Desde nuestro punto de vista *Levantado del suelo* tiene mucho que ver con la persona de Saramago, con sus vivencias y recuerdos personales. Por un lado la elección de la temática de la novela, en un momento en el que Portugal acaba de realizar una revolución que ha terminado con una larga dictadura expresa el compromiso cívico de Saramago como escritor³ y que nosotros hemos analizado en nuestra tesis doctoral “El concepto de ciudadanía en la obra de José Saramago”; el hecho de haber convivido durante el periodo de tiempo que se alojó en Lavre con aquellos campesinos que le fueron transmitiendo sus vivencias le llevaron a su infancia y adolescencia que después plasmó en su libro *Las pequeñas memorias*. Entre este libro y *Levantado del suelo* encontramos rastros que podemos considerar autobiográficos y que nosotros vamos a intentar desarrollar.

En el libro de Juan Arias *José Saramago: el amor posible* Saramago manifiesta en relación a la cuestión de lo que de biográfico hay en su obra: “Mis libros, mis novelas, son mi biografía, pero no una biografía al uso (...) Lo que intento (...) es que aparezca ante el lector la persona que soy, con independencia de lo que me ocurra,

lo que me ocurre no tiene ninguna importancia, o solo la tiene para mí, para el lector, no" (ARIAS, 1998, p.72)

En ese sentido Saramago en su libro *Las pequeñas memorias* al recordar la tierra donde nació la describe de la siguiente manera "La tierra es plana, lisa como la palma de la mano..." (SARAMAGO, 2008, p.11). Idea que encontramos al comienzo de *Levantado del suelo* al afirmar que "lo que más hay en la tierra es paisaje" (SARAMAGO, 2011b, p.11), manera de marcar la existencia de un territorio concreto, tanto el de sus orígenes como el de la novela.

Otra de las ideas que nos hacen pensar en ciertas similitudes la constituye la historia que narra en *Las pequeñas memorias* acerca de los orígenes de alguno de sus antepasados: "La cepa masculina que los produjo no era de aquellos parajes ribatejanos" (SARAMAGO, 2008, p.63), al igual que los ojos azules de Juan Malt tiempo "que nadie en la familia tenía o recordaba haber visto en pariente allegado o lejano" (SARAMAGO, 2011b, p.26)

Saramago describe detalladamente en *Las pequeñas memorias* cómo era la casa de sus abuelos maternos afirmando que "la cocina era el mundo" (SARAMAGO, 2008, p.86), centro sobre el que giraba la vida de la casa. En *Levantado del suelo*, encontramos varias descripciones de cómo eran las casas de estos campesinos, una de ellas es la casa a la que llegan Domingo Malt tiempo y Sara de la Concepción, que no debía ser muy diferente de aquella en la vivieron sus abuelos. "La casa no tenía ventana. A la izquierda estaba la chimenea, de hogar en el suelo. (...) Había leña en un rincón de la cocina. Eso bastaba. En pocos minutos la mujer acostó al hijo en un rincón, juntó astillas y leña, y restallaron las llamas abriéndose sobre la pared de cal. La casa quedó habitada." (SARAMAGO, 2011b, p.24)

Saramago de adolescente ayudó a sus abuelos en el cuidado de los cerdos de los que estos vivían. En *Las pequeñas memorias* nos cuenta su experiencia al respecto. "La venta de lechones entre los vecinos de Azinhaga había sido baja ese año, de modo que mi abuelo consideró que lo mejor era llevar los cochinitos que quedaban a la feria de Santarém. Me preguntó si quería ir de ayudante de mi tío Manuel, y yo, sin necesidad de pensarlo dos veces, respondí que sí señor" (SARAMAGO, 2008, p.118). En *Levantado del suelo* el trabajo con los cerdos es una de las ocupaciones en el latifundio. Antonio Malt tiempo, hijo de Juan Malt tiempo, trabaja de porquerizo "mientras no tiene edad y brazos para tarea de mayor sustancia" (SARAMAGO, 2011b, p.109) y después "por no haber podido encontrar otro tras haber sido declarado huelguista en la redonda, él y sus compañeros" (SARAMAGO, 2011b, p.151)

El fiado era una señal de identidad de los años de escasez en los que el tendero y comprador se veían obligados a aceptar esta práctica de subsistencia. En *Las pequeñas memorias* Saramago describe el sistema que utilizaba su abuela para saber cuánto dinero estaba gastando en la tienda. "Trazaba en un cuaderno círculos con

una cruz dentro, círculos sin cruz dentro, cruces fuera de los círculos, trazos a los que ella llamaba palitos, alguna otra sinalefa que ahora no recuerdo. Con el dueño de la tienda, que se llamaba Vieira, algunas veces la vi contraponer sus propias cuentas al papel que él le presentaba y ganaba siempre en el ajuste.” (SARAMAGO, 2008, p.124). Por su parte en *Levantado del suelo* encontramos varias referencias al fiado. “Iba la mujer al tendero y le decía, Por favor, a ver si me puede fiar esta semana, que apenas trabajamos por causa del mal tiempo. O decía la misma cosa con otras palabras, empezando del mismo modo, Por favor, a ver si me puede fiar esta semana que mi marido está en paro...” (SARAMAGO, 2011b, p.103)

6 Este día levantado y final

Una vez concluida la novela el 25 de julio de 1979, Saramago ofrece el manuscrito en primer lugar a Nelson de Matos, quien le había publicado los dos libros anteriores, pero que rechaza su publicación por encontrarse la editorial en una situación financiera difícil y a Bertrand, que tampoco mostró interés en su publicación (VIEIRA, 2018, p.396-397). Será entonces Caminho, la editorial que le había publicado la pieza de teatro *La noche* (1979), la que acepta su publicación, convirtiéndose desde entonces la editorial en la que publicará todos sus libros y Zeferino Coelho su editor. La novela recibe en 1981 el Premio Ciudad de Lisboa. Saramago tenía cincuenta y ocho años.

Cuarenta años después de su publicación la novela sigue siendo un referente en el conjunto de toda la obra de este autor. En el municipio de Montemor y en el propio Lavre, aún quedan algunas de las personas que recuerdan la estancia de Saramago por aquellas tierras y hay una casa que conserva vivo el recuerdo de aquellos meses. Es la casa de los Besuga, donde José Saramago fue acogido como un miembro más de la familia durante el tiempo que permaneció en Lavre. “Quanto ao sustento, haviam-me aboletado em casa dos Besugas, almoço, jantar e ceia, como um senhor. Nunca conheci melhor gente” (SARAMAGO, 2010, p.11)

Cuarenta años después el município de Montemor-o-Novo para conmemorar este aniversario ha diseñado uma ruta literaria que pretende “valorizar e difundir o património deixado por José Saramago com o *Levantado do Chão*”. Es realizar “uma Viagem na Literatura, nas Memórias, na Identidade e na História (...) é conhecer os lugares onde a obra se desenrola é contactar com testemunhos, motivações, sonhos, com as vidas das mulheres e dos homens que inspiraram José Saramago” (MENINO, 2020, p.8)

Tal vez si nos animamos algún día a realizar esta ruta literaria nos encontremos que delante nuestra va el perro Constante dando los saltos y carreras propias de su condición, porque ese será un “día levantado y principal”.

Notas

¹ Mientras ha publicado *Manual de pintura y caligrafía*, *Casi un objeto* y la pieza de teatro *La noche*.

² Esta afirmación, que surge de una reflexión, forma parte la conferencia titulada “El narrador inexistente” e impartida en la clausura de los Cursos de Verano de la Universidad Complutense del Escorial en agosto de 1996. Y ésta, a su vez, de la conferencia titulada *Entre o narrador omnisciente e o monólogo interior: será necessário regressar ao autor?* desarrollada en el marco del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Literatura Comparada celebrado en Edmonton (Canadá) en agosto de 1994, “desenvolvimento de um ensaio que há tempos publiquei na revista francesa *Quai Voltaire*.” (SARAMAGO, 1999, p.176) Por tanto es una reflexión largamente meditada y asumida.

³ La novela está dedicada a la memoria de Germano Vidigal y José Adelino dos Santos, dos dirigentes comunistas asesinados por la PIDE.

Bibliografía

- ARIAS, Juan. *José Saramago: El amor posible*. Barcelona: Editorial Planeta S.A. 1998.
- GÓMEZ Aguilera, Fernando. *José Saramago. La consistencia de los sueños*. Tahíche, Lanzarote: Fundación César Manrique, 2010.
- GONZÁLEZ Martín, Diego José. *El concepto de ciudadanía en la obra de José Saramago*. Tesis Doctoral leída en la universidad de Huelva, enero 2020.
- MENINO, Hortênsia. *Carta ao viajante en Roteiro Literário Levantado do Chão*. Câmara Municipal de Montemor-o-Novo, 2020.
- SANTOS, Maria Odete Jubilado. *Saramago e Sollers: Uma (re)escrita irónica?* Lisboa: Veja Editora, 2000.
- SARAMAGO, José. *Las pequeñas memorias*. Madrid: Punto de Lectura, S.L., 2008.
- SARAMAGO, José. “Un premio Nóbel a las puertas del siglo XXI”. In: *Discursos de Estocolmo*. Alfaguara, Fnac edición exclusiva.
- SARAMAGO, José. *Prefácio*. In: DOMINGOS, João Serra. *Uma família do Alentejo*. Lisboa: Fundação José Saramago, 2010
- SARAMAGO, José. *Manual de pintura y caligrafía*. Madrid: Santillana Ediciones Generales, S.L., 2011a
- SARAMAGO, José. *Levantado del suelo*. Madrid: Santillana Ediciones Generales, S.L., 2011b
- VIEIRA, Joaquim. *José Saramago: Rota de Vida –Uma Biografia*. Lisboa: Horizonte, LDA, 2018.

LEVANTADO DO CHÃO, DE JOSÉ SARAMAGO: O LATIFÚNDIO E A SAGA DOS MAU-TEMPO

MARIA REGINA BARCELOS BETTIOL

Uma leitora na Feira: “Quando li o *Levantado do Chão*, disse comigo: este escritor é diferente dos outros.” Acertou em cheio. Não disse “melhor que os outros”, disse “diferente”, e não imagina a que ponto lhe fiquei grato. Saiba que entre muitos milhares de palavras que até hoje se escreveram a meu respeito, nunca tinha encontrado essa: Diferente. Tem razão, diferente. E a mais não aspiro.

José Saramago, *Cadernos de Lanzarote*

A sabedoria de Deus, amados filhos, é infinita: aí está a terra e quem a há-de trabalhar, cresci e multiplicai-vos. Cresci e multiplicai-me, diz o latifúndio. Mas tudo isso pode ser contado de outra maneira.

José Saramago, *Levantado do chão*

1 A hereditariedade e o ciclo dos padecimentos

Ao contar a trajetória da família Mau-Tempo em seu romance *Levantado do chão*, José Saramago está a revisitar a história da formação do povo português, as

gerações da família Mau-Tempo representam trabalhadores rurais que foram condenados a passar pelo mesmo ciclo de padecimentos, o mesmo trabalho, as mesmas humilhações, homens da terra que foram obrigados a peregrinar sem rumo pelo vasto mundo do latifúndio.

Quando se trata dos Mau-Tempo, a hereditariedade não se resume aos traços fisionômicos, a pobreza parece estar no DNA de todos os homens e mulheres da família. No que diz respeito aos homens da família, sobressai-se a triste figura de Domingos Mau-Tempo que tem o seu destino vaticinado logo no início do romance: “Domingos Mau-Tempo não chegará a velho. Um dia, quando já tiver feito cinco filhos à mulher, mas não por essa razão tão comum, passará uma corda pelo ramo duma árvore, num descampado quase à vista de Monte Lavre, e enforcar-se-á” (SARAMAGO, 1980, p.11).

Entre “tantas andanças e poucas seguranças”, a família de Domingos foi condenada à errância, a um eterno nomadismo: “Homem, que não temos sossego nem assento, de um lado para o outro como o judeu errante, com estas crianças pequenas, é uma aflição” (SARAMAGO, 1980, p.15).

Muitas vezes embriagado, Domingos agredia, verbalmente e fisicamente, a mulher e o filho, uma violência que se expressava nas palavras e nos gestos. Na família Mau-Tempo, a violência doméstica era mais uma herança maldita, vinha sempre acompanhada de “justificativas”, o inaceitável comportamento de Domingos (e de outros homens da família) era considerado “normal.” Uma das passagens mais interessantes do romance é justamente quando João, ainda criança, questionou o comportamento do pai e foi imediatamente silenciado pela mãe:

Domingos Mau-Tempo voltou ao seu, vinho, desleixo, pancadas, tratos maus de mão e de boca. Minha mãe, o pai parece que está excomungado, Não digas isso, filho, que é teu pai. São palavras que sempre se dizem nestas e afins circunstâncias, não se devem tomar a sério, nem umas nem as outras, tanto as que acusaram como as que quiseram absolver. (SARAMAGO, 1980, p.22)

Nas palavras de Lélia Parreira Duarte, no romance de Saramago são as crianças que costumam fazer as perguntas proibidas e serem repreendidas pelo senso comum:

É interessante observar serem as crianças de novas gerações as primeiras personagens a fazer perguntas, enquanto Domingos Mau-Tempo continua, sob muitos aspectos, como

uma criança reprimida. É como se na nova geração pudesse haver espontaneidade, consequente a uma visão ainda não contaminada da realidade. (DUARTE, 2011, p.205)

A questão da violência doméstica abordada em *Levantado do chão* é um capítulo da História das Mulheres que está longe de ser encerrado. A exemplo da personagem Sara, fora da ficção, outras mulheres estão passando pela mesma situação. Segundo o *Atlas da violência contra a mulher*: “há reconhecimento na literatura internacional de que a significativa maioria das mortes violentas intencionais que ocorrem dentro das residências são perpetradas por conhecidos ou íntimos das vítimas” (ATLAS, 2019, p.40).

Outro aspecto tratado no romance é a diferença salarial entre homens e mulheres. No mundo do latifúndio, as trabalhadoras rurais são ainda mais exploradas e desvalorizadas: “A força dos braços de ambos é com pouca diferença requerida ou desprezada pelo latifúndio, afinal não é assim tão grande a diferença entre mulher e homem, a não ser no salário” (SARAMAGO, 1980, p.108). Para exercer praticamente as mesmas funções e ainda trabalhar em casa, a mulher recebia um salário menor.

Nos dias de hoje, mesmo com todos os avanços sociais e com a implementação de políticas públicas em defesa das mulheres, elas continuam sofrendo violência doméstica e recebendo salários inferiores aos dos homens, duas tristes estatísticas que fazem parte da nossa realidade e que foram descritas no texto saramaguiano.

Voltando ao nosso Domingos Mau-Tempo, a profecia se cumpriu: ele fugiu das suas responsabilidades como marido e como pai, abandonou a família à própria sorte, um abandono emocional que já existia quando dividia o mesmo teto com seus familiares. Domingos era mais um daqueles homens de “mãos grossas” que lidava com a terra mas era incapaz de lidar com ele mesmo; acabou se suicidando, final esperado para quem teve uma vida que foi uma sucessão de infortúnios.

Com o desaparecimento do pai, recaiu sobre os ombros de João Mau-Tempo o peso das responsabilidades familiares. Em poucas palavras, ele “passou a ocupar o lugar do pai”, a ajudar no sustento familiar:

Agora João Mau-Tempo é o homem da casa, o mais velho. Morgado sem morgadio, dono de coisa nenhuma, pequena é a sombra que faz no chão (...) Sara da Conceição lhe disse, Meu filho, por esmola me deram trabalho para ti, para ganhares alguma coisita, pois a vida é uma carestia e não temos donde nos venha. (SARAMAGO, 1980, p.26)

João foi obrigado a repetir o mesmo ciclo de aprendizagem de seus antepassados, ele recebeu a educação campestre, a educação da terra, um saber que nunca foi valorizada: “Este saber transmite-se nas gerações sem exame nem discussão (...) Entre os dez anos e os vinte há que aprender tudo e depressa, ou não teremos patrão que nos aceite”(SARAMAGO,1980, p.30). Logo, João ingressou na vida adulta sem que tivesse tido tempo para refletir sobre isso. Como tantas outras crianças que trabalham no campo, João teve sua educação formal negligenciada e a sua infância roubada.

Ao descrever a infância perdida de João Mau-Tempo, das crianças do campo, Saramago tocou em outro assunto de extrema relevância que é a questão do trabalho infantil. Para lembrar que isso não é coisa de romance, recentemente o Fórum Nacional de Prevenção e Erradicação do Trabalho Infantil (FNPETI) e a Organização Internacional do Trabalho (OIT) alertaram para o risco do crescimento do trabalho infantil, um verdadeiro pesadelo que atinge crianças em situação de vulnerabilidade social, uma batalha que não vencemos e que esperamos um dia erradicar do nosso planeta.

2 O livro do latifúndio

Na passagem do regime monárquico (latifúndio monárquico) para o republicano (latifúndio republicano), motivados por uma falsa esperança e uma euforia ingênua, os trabalhadores rurais ousaram reivindicar melhores salários e condições de trabalho, uma grande expectativa que logo se converteu em frustração:

Então, porque entre o latifúndio monárquico e o latifúndio republicano não se viam diferenças e as parecenças eram todas, porque os salários, pelo pouco que podiam comprar, só serviam para acordar a fome, houve aí trabalhadores que se juntaram, inocentes, e foram ao administrador do concelho pedir melhores condições de vida. Alguém de boa letra lhes redigiu a petição, notando as novas alegrias portuguesas e esperanças populares filhas da república, muita saúde e fraternidade, senhor administrador, cá ficamos à espera da resposta. (SARAMAGO, 1980, p.17)

A “nova República” já nasceu envelhecida, herdara os velhos hábitos do regime monárquico e continuou a tratar os camponeses num regime de servidão; o “novo regime” trazia os mesmos vícios, promovia as mesmas injustiças e encobria

os mesmos crimes. Na prática, nada havia mudado: os donos do poder continuavam impunes e oferecendo migalhas aos trabalhadores.

Na perspectiva do romance de Saramago (1980 ,p.46-47),a própria ideia de patriotismo foi distorcida, quer dizer, os comunistas eram vistos como os únicos representantes da barbárie. Já os simpatizantes de Salazar e os donos do latifúndio eram servidores da pátria. No que se refere aos pobres homens da terra – os Mau-Tempo – foram excluídos do processo de cidadania pois as leis só contemplavam e protegiam os poderosos.

No latifúndio, destaca-se também a caricata figura do feitor que usava o seu chicote, a força bruta para oprimir os homens da terra e “aumentar a produção”. O olhar lançado ao trabalhador do campo não era diferente do lançado a um animal. Num regime de semi-escravidão, os homens do campo eram tratados com absoluto descaso e desumanidade:

O feitor é o chicote que mete na ordem a canzoada. É um cão escolhido entre os cães para morder os cães. Convém que seja cão para conhecer as manhas e as defesas dos cães. Não se vai buscar um feitor aos filhos de Norberto. Alberto é Humberto, feitor é primeiro criado, com privilégios e benesses na proporção do excesso de trabalho que for capaz de arrancar à canzoada. Mas é um criado. Está colocado entre os primeiros e os últimos, é uma espécie de mula humana, uma aberração, um judas, o que traiu os seus semelhantes a troco de mais poder e de algum pão de sobra. A grande e decisiva arma é a ignorância. (SARAMAGO, 1980, p.36)

Além das péssimas condições de trabalho a que eram submetidos os trabalhadores rurais, uma outra questão social importante – a mortalidade infantil – é mencionada no romance. Não vamos nos alongar nessa questão, mas a taxa de mortalidade infantil é outro indicador de pobreza, de falta de qualidade dos serviços de saúde e de saneamento básico de um país:

Cresce a família, mesmo morrendo muitos infantes de suas doenças de caganeira líquida, desfazem-se em merda os pobres anjinhos, e extinguem-se como pavios, braços e pernas mais gravetos que outra coisa, e a barriga inchada, e estão assim, até que, chegada a hora, abrem pela última vez os olhos só para verem ainda a luz do dia, quando não acontece morrerem às escuras, no silêncio do casebre, e quando a mãe acorda dá com o filho morto e lá começam os

gritos, sempre os mesmos, que estas mães a quem morrem os filhos não são capazes de inventar nada, estupores. (SARAMAGO,1980, p.40)

Nesses episódios da vida do campo tão bem ilustrados pela pena de Saramago (1980, p.46-47), merece igualmente destaque o padre Agamedes representante do “poder dos céus” e o seu incondicional apoio ao latifúndio. A função do padre era “apascentar as suas ovelhas”, fazer com que os pobres homens da terra se conformassem com a miséria, a fome, as doenças e as injustiças, um discurso religioso que exigia pesados sacrifícios dos pobres em prol da ganância desmedida dos ricos.

O Deus do Padre Agamedes nunca agiu imparcialmente, ele sempre teve partido, nome e sobrenome, no seu código divino patrões e empregados deveriam ter destinos diferentes. A aliança entre os donos do latifúndio, o Estado e os representantes da Igreja Católica era clara: os trabalhadores deveriam rezar pela cartilha econômica e religiosa desses representantes do poder ou sofreriam represálias, qualquer tentativa de rebelião por parte dos trabalhadores era violentamente reprimida pela mão de ferro dos poderosos, os trabalhadores eram constantemente ameaçados pelos feitores ou diretamente intimidados pelos donos do poder.

No mundo do latifúndio, havia um projeto extremamente perverso de manter os trabalhadores rurais na mais profunda ignorância, conformados e obedientes. Como se sabe, o analfabetismo é um elemento de exclusão social; o analfabeto é como um cego que precisa ser conduzido por outras pessoas. Durante séculos, a gente rude e sem letras acreditou que não poderia ser outra coisa na vida.

Não resta dúvida de que no romance *Levantado do chão*, a tomada de consciência dos trabalhadores rurais nasce, simbolicamente, quando Gracinda aprende a ler e a escrever. No momento em que a educação se democratiza, deixa de ser privilégio de alguns e passa a ser um direito de todos, é iniciado o processo de emancipação dos trabalhadores rurais, uma luz aparece no fim do túnel. No dizer de Lélia Parreira Duarte:

No decorrer desse tempo, que é o do romance, vão gradualmente ocorrendo no texto transformações que implicam envolvimento, tomada de consciência e mudança de atitudes de narrador, personagens e narratário, caracterizados inicialmente como repetidores passivos e submissos de discursos alheios. Esses elementos básicos da narrativa vão paulatinamente assumindo a própria linguagem como discurso, como diálogo, realizando-se,

então, a escrita de alguém que aprendeu a ler em si mesmo e também no outro, fazendo as necessárias articulações e tirando as próprias conclusões, para chegar a uma ação efetiva e transformadora. (DUARTE, 2011, p.201-202)

A leitura e a escrita sempre foram armas de conscientização e resistência a todo tipo de opressão e de injustiça social. O universo da leitura levanta novos questionamentos e oferece outras respostas. Alguns autores como David Frier (2005, p.49) entendem que “esse processo de emancipação vai aos poucos se produzindo, os homens e mulheres do campo começam a levantar a cabeça e a voz”. Essas pessoas saem da situação de invisibilidade social a que estavam sujeitas e começam a ocupar o seu espaço no mapa da cidadania.

Num sentido mais amplo, podemos considerar que essa tomada de consciência da família Mau-Tempo é também a de muitos intelectuais portugueses, entre eles Saramago, que decidiram revisitar criticamente o seu passado depois da Revolução dos Cravos, da chamada abertura política. Nas palavras de Camile Tesche (2007, p.12): “Neste panorama, cumpre ressaltar o papel da Literatura que, além de ter capturado nos acontecimentos temas a serem elaborados, percebeu no potencial transformador deles a possibilidade de repensar e modificar os seus modos de expressão”(TESCHE, 2007,p.12).

Na análise de Ana Leticia Fauri, ao reelaborar uma parcela da história portuguesa, Saramago recupera dados históricos que se perderam do conhecimento público:

Na reconfiguração desse tempo passado, na revisão de suas ideologias, e na consciência da impossibilidade de repetir a experiência do vivido, José Saramago, com *Levantado do chão*, reelabora e dá significado a uma parcela da história portuguesa. Nela inclui não só um modo de compreender as relações entre os ideais da geração de 1870 e os eventos que culminaram com o 25 de abril, mas também dados históricos que se perderam do conhecimento público, como as parcas mudanças que de fato ocorreram após o 25 de abril para o povo alentejano. (FAURI, 2017, p.159)

Se a memória oficial é seletiva e parcial, feita também do esquecimento e não costuma “contabilizar” todas as mortes, se ela conta a versão que os donos do poder desejam dar dos fatos, nos romances de Saramago acontece o inverso. Dito de outra forma, os marginalizados ganham voz. Em *Levantado do chão* não foi diferente, coube ao homem do campo dar a sua versão da história, se fazer ouvir.

Saramago nunca agradou a todos, denunciou com a força da sua escrita o que essa memória oficial procurou silenciar.

A família rural alentejana aqui retratada permanece viva em todos os recantos do mundo, essas tristes figuras com seus rostos sombrios e esqueléticos marcados pela dor e pela desesperança são verdadeiros sobreviventes. O romance nos lembra que temos responsabilidade civil, que devemos enfrentar com força e coragem as desigualdades sociais, procurando construir, em nossas sociedades, uma igualdade que seja possível para que um dia o sol da justiça possa, de fato, brilhar.

3 Considerações finais: Saramago e as suas origens

Se equivoca quem pensa que as questões abordadas no romance *Levantado do chão* se limitam ao mundo rural, ao século passado ou ao território português, “as águas do passado e do presente” se misturam no texto saramaguiano. Em outras palavras, o escritor revisitou os quadros do pretérito, de um passado que continua a assombrar o nosso presente.

Ao longo da nossa análise, constatamos com muita satisfação que o espírito do livro *Levantado do chão* permanece intacto; não se transformou num daqueles livros empoeirados, guardado num canto da estante e que não inspira reflexões sobre a atualidade. O leitor se depara com um romance que diz muito sobre a sua realidade, revelador de um estado mental que infelizmente ainda perdura em nossas sociedades e com questões enfrentadas por outros países, entre eles, o Brasil.

O senhor José Saramago, nascido numa aldeia e sempre fiel às suas origens, representou os trabalhadores rurais de Portugal e do mundo em seu romance; mais do que um escritor português, Saramago é um cidadão do mundo e sua literatura é extraterritorial.

Ao pintar os homens com suas bondades e com suas maldades, Saramago é mais uma voz a nos dizer que o fracasso dos Mau-Tempo é o nosso e que não conseguimos enquanto humanidade erradicar o autoritarismo, a pobreza, a fome, o trabalho infantil nem fazer com que as mulheres sejam respeitadas dentro e fora de casa, sem falar da nossa tão sonhada tecnologia que pouco contribuiu para amenizar essas desigualdades sociais; Saramago está a nos mostrar o quão frágeis são as nossas “democracias”, a sua desconfiança em relação a todos aqueles que exercem o poder e a irremediável “cegueira” em que vivemos.

Durante a sua participação num encontro sobre *Literatura e Transformação Social*, o escritor esboçou um certo ceticismo em relação ao poder de transformação social atribuída à literatura. A literatura não mudou o mundo, mas antes teria sido mudada por ele:

Mesmo que o determinismo da conclusão possa humilhar certas vaidades literárias, mais inclinadas do que aconselharia a modéstia a magnificar o seu papel na república das letras e na sociedade em geral, penso que não teremos mais remédio do que reconhecer que a literatura não transformou nem transforma socialmente o mundo e que o mundo é que transformou e vai transformando, e não apenas socialmente, a literatura. (SARAMAGO, 2010, n.p).

Essa discussão evocada por Saramago divide opiniões, mas podemos dizer que se a literatura não conseguiu transformar o mundo, ela nos ajudou a vislumbrar outras realidades possíveis, a levantar algumas bandeiras, a minorar o sofrimento de muitos homens e mulheres do nosso planeta.

Se a literatura não tem o poder de mudar o mundo, ela pode intervir na nossa formação cultural, na formação do nosso espírito. Os textos de Saramago pelo prazer estético e ético que proporcionam, influenciaram gerações de leitores em mais de trinta países que imbuídos desse espírito saramaguiano se tornaram mais conscientes da sua relação com o mundo, dos seus direitos e deveres como cidadãos. A literatura pode, e deve, trazer um conforto para os desassistidos do mundo, uma esperança onde já não mais existe.

Talvez, o maior legado do seu romance seja nos lembrar que temos o dever de levantar a cabeça e a voz, de nos pronunciarmos diante de todo e qualquer tipo de injustiça social, especialmente num momento em que uma onda conservadora e autoritária se alastra pelo mundo.

Escritor pleno de triunfos, Saramago sempre destacou-se pela sua avassaladora responsabilidade social, seu romance *Levantado do Chão* continua a falar do mundo e para o mundo, não perdeu, passados 40 anos, a sua conexão com o contemporâneo.

Referências

- ATLAS DA VIOLÊNCIA 2019. Brasília; Rio de Janeiro, São Paulo: Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada; Fórum Brasileiro de Segurança Pública, 2019.
- DUARTE, Lélia Parreira. “*Levantado do Chão*, de José Saramago: a grande novidade dos anos 80” In: *Ipotesi*. Juiz de Fora, v. 15, n.1, jan/jun.2011, p.201-208.
- FAURI, Ana Leticia. “*Levantado do Chão*: O Romance como recuperação da história”. In: *Via Atlântica*. São Paulo, n.31, jun, 2017, p.155-173.
- FNPETI. Campanha 12 de Junho: 12 de junho 2020. Disponível em: <<https://fnpeti.org.br/12dejunho/2020/>> Último acesso: 18/07/2020.
- SARAMAGO, José. *Levantado do chão*. Lisboa: Caminho, 1980.
- SARAMAGO, José. *Cadernos de Lanzarote*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

SARAMAGO, José. "Sobre literatura, compromisso e transformação social". Disponível em: <<https://www.josesaramago.org/sobre-literatura-compromisso-e-transformacao-social/>> Último acesso em: 16/04/2020.

TESCHE, Camile Carolina Pereira da Silva. *História e poder: uma leitura de Levantado do chão*. Dissertação (Mestrado em Letras) Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo. São Paulo, 2007.

DUAS PRISÕES: O SUBLIME EM *LEVANTADO DO CHÃO*

LUÍS ALFREDO GALENI

Depois da Revolução Russa, em outubro de 1917, as perseguições aos movimentos de esquerda aumentaram em dimensão e intensidade, em especial na Europa continental dos anos 30 e 40. Em Portugal, todo movimento e toda reivindicação que contestasse a ordem vigente, ou seja, o governo salazarista, eram identificados como comunistas, recaindo sobre esses indivíduos o peso da máquina penal e punitiva do Estado.

O romance *Levantado do chão*, de José Saramago publicado em 1980 tem como recorte temporal esse momento da história lusitana. Entre tantos acontecimentos narrados, há duas descrições de aprisionamentos relacionados ao movimento anticomunista. A primeira, da personagem fictícia e protagonista João Mau-Tempo, e a segunda de Germano Santos Vidigal, personagem realmente assassinado em 1945, aos 35 anos pela ditadura de Salazar. Mau-Tempo é preso por uma razão extra diegética, não como simples dramatização do desenvolvido narrativo ou evolução do protagonista, o seu sentido é mais simples: apresentar para o leitor um crime perpetrado pelo Estado português, o assassinato de Vidigal¹. Não temos descrições testemunhais de seu assassinato, as quais o historiador poderia trabalhar, sabemos apenas que tal assassinato ocorreu.

Já o assassinato de Vidigal, narrado através de uma ótica de “dentro”, ou seja, das formigas que transitam pela sala de tortura, servem para ao mesmo tempo colocar o leitor neste ambiente, mas ao mesmo tempo afastá-lo, ao passo que sua faculdade sensível é tocada, mas sua faculdade racional permanece intacta. E o fundamental, a cena em si é legada à imaginação, é uma representação. Assim, as duas prisões se relacionam, são fundamentais uma para outra: a primeira é introduzida para que chegue até o leitor os ocorridos da segunda.

Germano Santos Vidigal e João Mau-Tempo vivenciam a força coercitiva do Estado desprovido do devido processo legal. Essa situação remete ao *O processo*, de Franz Kafka. O protagonista Joseph K. é acusado injustamente de um crime que ele

não cometeu, e, embora sua prisão não seja física, ele se torna refém psicológico do processo penal. O herói saramaguiano experimenta a vivência corporal do mesmo processo, também sem conhecer a natureza do crime que é acusado. Tanto K. como Mau-Tempo são afetados por processos injustos que culminam no constrangimento psicológico das personagens. O herói da obra saramaguiana chega a ser preso uma segunda vez, sob mesma alegação, e, ao contrário da primeira vez, sofre tortura física – martírio não revelado ao leitor de forma direta.

No que se refere à Vidigal, ele é o preso que pode narrar as consequências do fascismo, afinal, foi assassinado pela justiça. Por isso, Saramago elege essa personagem como a que terá seu destino narrado – não de forma explícita, mas de uma maneira que respingue um pouco do resíduo de sofrimento acometido a Vidigal, formando um objeto do *sublime patético*. Entendemos o conceito de *sublime patético* utilizado pelo dramaturgo e filósofo Friedrich Schiller. Entretanto, essa não é a sublimidade que está em voga enquanto sinônimo de magnífico, incrível ou maravilhoso. O conceito de sublime tem uma história dissociada desses adjetivos correntes.

Entre o século I e II da era cristã, nasce o sublime, “latino e retórico” (FIGUEIREDO, 2011, p.36), pelas mãos de Longino, em sua obra *Do Sublime*. Quase mil e quinhentos anos o conceito fica perdido, recuperado apenas no século XVI, durante o Renascimento; mas será com o inglês Edmund Burke em *Philosophical Inquiry into the Origins of our Ideas of sublime and beautiful*, de 1757, que a palavra sublime ganhará visibilidade estética e ocupará a preocupação filosófica. Seguindo as reflexões de Burke, o alemão Immanuel Kant dedica um capítulo de *Kritik der Urteilskraft*, de 1790, para pensar tal conceito. Schiller, por sua vez, beberá nesses dois filósofos, Kant e Burke, para formular sua própria conceituação.

Sob essa dupla inspiração – em especial a kantiana –, em 1793, Schiller escreve um ensaio intitulado *Do sublime: para uma exposição ulterior de algumas ideias kantianas*. Nesse ensaio, Schiller afirma que o sublime é

Um objeto frente a cuja representação nossa natureza sensível sente suas limitações, enquanto nossa natureza racional sente sua superioridade, sua liberdade de limitações; portanto, um objeto contra o qual levamos a pior fisicamente, mas sobre o qual nos elevamos moralmente, i.e., por meio de ideias. (SCHILLER, 2011, p.21)

Ou seja, um objeto que destruir-nos-ia fisicamente, por sermos seres naturais, mas não moralmente, afinal, somos também seres providos de razão – razão essa não pertencente à natureza.² Schiller, tal como muitos de seus contemporâneos, partilhavam da perspectiva iluminista, defendendo que a

sensibilidade nos mantêm dependentes da natureza e a racionalidade, por sua vez, liberta dessa natureza. Assim, diante do objeto sublime a sensibilidade se torna dependente, submetida ao objeto e a razão não, permanecendo livre desse objeto.

Para a sublimidade ocorrer há a necessidade de a sensibilidade ater-se ao objeto e a razão libertar-se; em outras palavras, devemos ser inferiores fisicamente ao objeto sublime para que nos refugiemos na razão (SCHILLER, 2011, p.30). Por tal motivo que objetos deixam de ser sublimes quando perdem potência na nossa sensibilidade, como por exemplo um cavalo selvagem domado.³ Mesmo que tenhamos o objeto, essa temeridade deve se dar à imaginação, na representação, ou seja, o “eu” deve permanecer consciente de sua autonomia, de sua liberdade moral, mesmo que fisicamente sucumbamos a esse objeto.

Embora Schiller estabeleça uma variação de sublimes, como o prático e teórico, o que nos interessa é aquele definido por ele como *sublime patético*. Para o filósofo alemão, todo objeto sublime carrega a temática do sofrimento. Entretanto, esse sofrimento só é sublime e estético enquanto ilusão ou criação poética. Caso tenha ocorrido na realidade, deve ser representado para a faculdade da imaginação e não de imediato a sensibilidade, pois “o sofrimento efetivo não permite, entretanto, nenhum juízo estético, pois suspende a liberdade do espírito” (SCHILLER, 2011, p.48). Aqui temos novamente a necessidade da razão (espírito) de manter-se livre da sensibilidade.

Assim, no *sublime patético*, o afeto e a consciência de nossa liberdade moral interna estão ligados à representação do sofrimento; ao representá-lo, seus resquícios ficam em nós, gerando o *compadecimento*.⁴ Porém, esse sofrimento não é efetivo; não se sofre em igual proporção, caso contrário, como pontuado antes, a faculdade da razão submete-se à sensibilidade, fazendo o sujeito perder sua liberdade racional e por conseguinte o objeto perde a sublimidade. Como afirma Schiller

O patético só será sublime por meio da consciência de nossa liberdade moral, e não de nossa liberdade física. O sofrimento eleva o nosso ânimo e se torna sublime de modo patético não porque nos vemos subtraídos a esse sofrimento graças a nossa boa habilidade [...], mas antes porque sentimos o nosso eu moral subtraído à causalidade desse sofrimento – a saber, à sua influência sobre a determinação de nossa vontade. (SCHILLER, 2011, p.50).

Para atingir o sublime patético são necessárias duas condições: despertar o afeto compassivo pela representação vivaz do sofrimento e chamar à consciência a liberdade interna através da representação da resistência contra o sofrimento. Ou

seja, representar um sofrimento de tal forma que afete a nossa sensibilidade, ao mesmo tempo que se represente uma resistência moral a esse sofrimento, afetando a nossa razão. As duas condições possibilitam a apresentação do que Schiller chamou de “autonomia moral no sofrimento”. (SCHILLER, 2011, p.51).

Portanto, o sublime deve estar associado ao que deve acontecer e pode acontecer – algo que nós *devemos* realizar e que *podemos* realizar. O *dever* e o *poder* mantêm relação com a faculdade sensível que não *deve* exercer influência na autodeterminação da razão, ou seja, eles não podem se subtrair a faculdade racional. Dito isso, podemos analisar a relação do sublime em *Levantado do chão*.

A obra de Saramago retrata a saga de uma família campestre do Alentejo, entre 1910 data da Proclamação da República e 1974, ano da Revolução dos Cravos. Entre esses dois marcos históricos, ocorre a ascensão do governo fascista de Salazar e início das perseguições políticas. É nesse contexto que é narrada a prisão do protagonista, João Mau-tempo, junto de outros companheiros, todos camponeses. A prisão ocorre devido as exigências por aumento salarial. Embora descontente, o patrão atende às reivindicações, mas não sem antes acionar a força policial que prende alguns dos grevistas. Ao todo, da greve que ocorreu no latifúndio, vinte e dois homens são presos. Após detidos, são levados a Montemor, a uma arena de touros.

Na arena, Mau-Tempo e outros três companheiros são interrogados por Tenente Contente e um paisano. Cada qual fica separado e tem de escrever tudo que sabem sobre greves. Os interrogatórios não seguem qualquer processo penal, e afirma o narrador: “Não se apurará a verdade, basta que fique confirmado o facto nesta história de prisão e interrogatório” (SARAMAGO, 2013, p.169).

João Mau-Tempo não sabe de nada, não é relacionado a movimentos comunistas, ele e seus companheiros apenas queriam melhores salários, o que recebiam não era suficiente para as necessidades básicas. Em socorro do protagonista aparece Padre Agamedes, antigo conhecido de sua família. Agamedes tenta persuadir Mau-Tempo a entregar os líderes grevistas,

que é que lhe custava dizer quem preparou a greve, e isso dos papéis, quem é que os recebe e distribui, e donde vêm e quantos são, sim, custava-lhe alguma coisa, homem de Deus, que até estou quase a blasfemar, tão simples era, os nomes, e o senhor agente e o senhor tenente tratam do resto, você vai para casa, par junto dos seus, não há nada mais bonito, um homem com a sua família, ora diga lá, que eu não sei, a minha posição não me permite revelar segredos do confessorário ou fora dele, mas não foram Fulano e Beltrano, não foram eles, responda, faça só que sim com a cabeça, se não quiser

responder em voz alta, fica tudo entre nós quatro [...]. (SARAMAGO, 2013, p.172).

Mau-Tempo insiste que nada sabe. Padre Agamedes, então, apazigua os agentes da lei afirmando que o preso provavelmente desconhece quem seja os líderes. Mau-Tempo então é enviado de volta a sua cela e no caminho vê Fulano e Beltrano machucados.

Sai João Mau-Tempo e quando percorre o corredor pela centésima vez, aparecem-lhe duma porta, entre forte escolta da guarda, o Fulano e o Beltrano, reconhecem-se e olham-se, vão muito machucados os dois, coitados, e João Mau-Tempo, ao atravessar o pátio sente os olhos cheios de lágrimas, não é do sol, ao sol está habituado, é de um absurdo contentamento, porque afinal Fulano e Beltrano estão presos e não foi ele quem os denunciou, não fui eu que os denunciei, ainda bem que estão presos, ainda mal, nem sei o que digo, e choro duas vezes, uma de contentamento e outra de pena, ambas de os ter visto aqui, e já lhes bateram, tão certo como eu chamar-me João Mau-Tempo, bem disse o agente que tenho nome para estes dias. (SARAMAGO, 2013, p.173).

Ao fim, todos são soltos. Um dia antes, no mesmo local, outro homem também foi preso; era Germano Santos Vidigal. A prisão de Mau-Tempo serve para introduzir os efeitos das ações fascistas do governo português e o apresamento de Vidigal para explicitar e concluir tais ações. Assim, as duas prisões se complementam.

Nesse ponto da história, o narrador assume função fundamental; é ele quem coloca o leitor em contato com suas próprias faculdades sensíveis. Ao longo do romance, o narrador é onisciente, entretanto, no momento da prisão de Vidigal, o foco narrativo muda em detrimento de uma exigência do texto para com o leitor; diante da tortura que se perdeu na história, o narrador já nada sabe e para que saibamos do ocorrido é preciso “entrar” na história. E tal como um cinegrafista que segue Vidigal, o interlocutor acompanha a história de “dentro”, seguindo o preso.

A estratégia tem uma razão de ser, pois, caso não seja feita, narrador e interlocutor ficariam “sem saber o que se vai passar, e isso de modo nenhum faremos”. (SARAMAGO, 2013, p.181). Quando as personagens ao entram no prédio onde ocorrerá a tortura, o narrador afirma: “vamos nós também para dentro, por aqui, passemos entre as sentinelas, não nos veem, é o nosso privilégio”. (SARAMAGO, 2013, p.181). E toda a construção do discurso subsequente segue a mesma lógica, de um interlocutor que é trazido para “dentro” da narrativa, convidado a exercer sua

faculdade sensível – mas não de forma absoluta, afinal de contas, o leitor permanece na segurança da exterioridade da obra, lendo o livro.

O narrador e o interlocutor se atrasam e não conseguem assistir ao início da tortura. Por essa razão, a narrativa muda novamente de perspectiva; agora se narra pela óptica das formigas que andam na sala onde ocorre a tortura de Germano Santos Vidigal. Afinal, elas têm acompanhado a tortura desde o início.

o interessante que é este carreiro de formigas que vai pelas juntas alargadas como se fossem vales, enquanto lá em cima, projectadas contra o céu branco que é o tecto e o sol que é a lâmpada acesa, se movem umas altas torres, são homens, sabem-no bem as formigas que de gerações lhe têm sentido o peso dos pés e o longo jorro quente que cai duma espécie de tripa pendurada para fora do corpo, assim têm morrido afogadas e maceradas em todos os lugares da terra, porém agora supõe-se que dessa estarão livres, em outras coisas se acham ocupados os homens. (SARAMAGO, 2013, p.182).

O interessante desse movimento está no fato da narrativa relegar à imaginação do leitor a cena da tortura, pois ela não é descrita em detalhes, compadecendo sua sensibilidade, sem fazê-lo perder sua liberdade moral.

Usando a marcação temporal incerta, mas mensurável ao nível do discurso da narrativa, toda a tortura dura 10 viagens de formiga. Nesse tempo Vidigal apanha diversas vezes, cai e é levantado só para cair de novo. Os homens que o torturam são os soldados Escarro e Escarrilho, muito parecidos de nome, mas “como há-de a gente distingui-los a não ser pelas feições, e ainda assim, e pelos nomes, um é Escarro, outro Escarrilho, não são parentes embora pertençam à mesma família”. (SARAMAGO, 2013, p.185).

Após ser surrado, por um longo período, Vidigal fica com o rosto deformado e as genitálias esmagadas. O torturado faz sinal de que vai falar algo, não é para entregar companheiros grevistas, como pensam os dois torturadores, ele precisa ir ao banheiro. Escarro e Escarrilho o levam para urinar.

e é o pobre que tem de desabotoar-se com os dedos trôpegos, procurando e extraíndo para fora da berguilha o torturado instrumento, a gaita, não ousando tocar nos testículos inchados, no escroto rasgado, e depois concentra-se, chama todos os músculos em seu socorro, pode-lhes que primeiro se contraíam e depois de uma só vez se relaxem para que os esfíncteres se abrandem,

aliviem a terrível tensão, tenta uma vez e duas e três, e de súbito o jorro sai, de sangue, talvez também de urina, quem vai agora distingui-la neste único jacto vermelho, como se todas as veias do corpo se tivessem rompido e por este lado encontrado vazão. Retém-se, mas o jorro não abrandar. É a vida que se lhe vai por ali. (SARAMAGO, 2013, p.189-190).

Os agentes levam-no de volta para o cômodo onde estava sendo torturado. Colocam-no sentado em uma cadeira e esperam que Vidigal falará sobre os movimentos subversivos. Porém, já sem forças, “deixa cair os braços, a cabeça descai-lhe para o peito, a luz apaga-se dentro do seu cérebro. A formiga maior desaparece debaixo da porta depois de ter completado a sua décima viagem”. (SARAMAGO, 2013, p. 190).

Vidigal já morto, a formiga maior em sua décima primeira viagem, retorna ao cômodo e encontra Escarro, Escarrilho, Tenente Contente, dois praças anônimos e três presos escolhidos para servirem de testemunho de que, Germano Santos Vidigal não foi espancado e nem morto por outrem. Estão ali para atestar que o prisioneiro cometeu suicídio, enforcou-se, de joelhos, em um arame, “tal como agora está a ponta enrolada naquele prego além, a outra com duas voltas no pescoço”. (SARAMAGO, 2013, p.190). O narrador, nesse momento, dirige sua voz às personagens, perguntando “quando alguém quer enforcar-se, até mesmo na barra da cama, a questão é querer, alguém tem dúvidas”. (SARAMAGO, 2013, p.191). E, as personagens na cena do ocorrido, respondem “eu não”.

Novamente tomando o ponto de vista das formigas, estas indignam-se com o ocorrido.

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. (SARAMAGO, 2013, p.191).

Na sequência o narrador afirma que, Germano Santos Vidigal será enterrado e sobre o caso que lhe aconteceu, a tortura, “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, 2013, p.191). Essa verdade chega até o leitor pelo narrador que traduz o que as formigas viram.

Esse jogo narrativo construído por Saramago que consiste em trazer o interlocutor do discurso para junto do acontecimento narrado, para logo em seguida mudar novamente a perspectiva e dar-lhe a visão das formigas que presenciaram o ocorrido, constrói a tortura como um *sublime patético*. O leitor não está ameaçado fisicamente, e, embora se colocado diante de uma situação física tal como Vidigal ele sucumbisse às forças físicas da opressão da tortura, os acontecimentos dão ao leitor liberdade moral. Isso fica mais claro diante do que acontece a seguir no romance.

Um homem chamado Doutor Romano, delegado de saúde é convocado para que constate a morte de Vidigal como um suicídio. Novamente o narrador se comportando como uma personagem, “entra” na história e vai atrás do doutor para perguntar-lhe do suposto suicídio.

vai ali adiante, de cabeça baixa, a malita preta pendurada no braço esquerdo e por isso podemos pedir-lhe que levante a mão direita, Jura dizer a verdade, toda a verdade e só a verdade, para os doutores tem de ser assim, estão habituados a fazer as coisas com toda a solenidade, Diga lá, doutor Romano, doutor delegado de saúde, ajuramentado por memória de Hipócrates e suas actualizações de forma e de sentido, diga lá, doutor Romano, aqui debaixo deste sol que nos alumia, se é realmente verdade que o homem se enforcou. Ergue o doutor delegado de saúde a sua mão direita, põe sobre nós os olhos cândidos, é homem muito estimado na vila, pontual na igreja e meticoloso no trato social, tendo-nos mostrado a pura alma, diz, Se alguém tem um arame enrolado duas vezes no seu próprio pescoço, com uma ponta presa no prego acima da cabeça, e se o arame está tenso por causa do peso mesmo que parcial do corpo, trata-se, sem dúvida nenhuma, tecnicamente, de enforcamento, e, tendo dito, baixou a mão e vai à sua vida, Mas olhe lá, doutor Romano delegado de saúde, não vá tão depressa que ainda não são horas de jantar, se é que tem apetite depois daquilo a que assistiu, faz-me inveja um estômago assim, olhe lá e diga-me se não viu o corpo do homem, se não viu os vergões, as nódoas negras, o aparelho genital rebentado, o sangue, Isso não vi, disseram-me que o preso se tinha enforcado e enforcado estava, não havia mais que ver, Será mentiroso, Romano doutor e delegado de saúde, ganhou como e para quê, e desde quando, esse feio hábito de mentir. Não sou mentiroso, mas a verdade não a posso dizer, Porquê, Por medo, Vá em paz,

doutor Pilatos, durma em paz com a sua consciência, forneque-a bem, que ela bem os merece, a si e à fornicção, Adeus, senhor autor, Adeus, senhor doutor, mas tome um conselho que lhe dou, evite as formigas, sobretudo aquelas que levantam a cabeça como os cães, é bicho de muita observção, nem o doutor Pilatos imagina, vai ficar debaixo dos olhos de todos os formigueiros, não tenha medo que não lhe farão mal, é só para ver se um dia a sua consciência lhe põe os cornos, seria a sua salvação. (SARAMAGO, 2013, p.191-192)

Para o interlocutor e para o narrador, embora todas as perguntas sejam retóricas, elas precisem que sejam ditas para reafirmar o sentido do absurdo do testemunho de suicídio, para fortalecer a faculdade racional do leitor que tem diante de si uma representação imaginativa do sofrimento perpetrado pelo Estado fascista lusitano (e nem por isso menos triste ou terrível) e evidenciar que a história oficial dos torturadores é uma mentira, e que ameaça até mesmo os cúmplices, caso eles não confirmem a farsa.

O narrador também vai conversar com o coveiro que enterrou o corpo. O coveiro, homem simples, constata que aqueles ferimentos não poderiam ser de um suicídio, mas sim de tortura. O coveiro reafirma o que a faculdade racional e moral do leitor já sabe. Assim, encerra-se a história de Vidigal; não é apresentado mais nada sobre ele, nem antes e nem depois. O romance segue acompanhando a vida de Mau-Tempo, não sem antes mostrar que aquele destino poderia ter sido o do protagonista – e que foi provavelmente o destino de muitos outros –, aliviando o leitor, porém deixando o compadecimento em sua sensibilidade, pois Vidigal realmente existiu e foi morto por esmagamento dos testículos, pelo seu próprio país.

O percurso construído por José Saramago na sua crítica ao fascismo, serve para afetar a sensibilidade do leitor, confrontá-la com a emoção do compadecimento, despertando nele a tristeza e a dor (mesmo que imaginativa) da situação de opressão. Ao mesmo tempo, Saramago não mergulha completamente o interlocutor naquele sofrimento, não de uma maneira que o faria sucumbir diante do desespero. A tortura não é explícita, o foco narrativo muda por várias vezes, justamente para que o leitor se sinta dentro da história, mas a certa distância. Nada disso prende a faculdade racional, esta permanece livre: o leitor compadece, emociona-se, mas sabe de toda a verdade da sala de tortura, do processo punitivo do Estado lusitano, sua razão moral é mantida autônoma e a faculdade racional elevada. É assim que se constrói o objeto *sublime patético*, fundamento de elevação.

Notas

¹ Vale notar que a epígrafe do romance de Saramago é dedicada a dois assassinados políticos: “À memória de Germano Vidigal e José Adelino dos Santos, assassinados”.

² “É sublime apenas o objeto contra o qual sucumbimos enquanto *seres naturais*, mas do qual nos sentimos absolutamente independentes enquanto seres racionais, enquanto seres que não pertencem à natureza”. (SCHILLER, 2011, p.30).

³ “Um cavalo que corre sem destino nas florestas ainda livre e indomado é, enquanto força natural que nos supera, temível para nós, e pode fornecer um objeto para uma descrição sublime. O mesmo cavalo, domesticado, atrelado ao jugo ou à carroça, perde sua temibilidade, e com ela também todo o sublime”. (SCHILLER, 2011, p.31).

⁴ “Não se chama *compadecimento* apenas o entristecimento compassivo, o ser tocado pela infelicidade alheia, mas antes todo afeto triste, sem diferença, no qual sentimos tal como um outro sente”. (SCHILLER, 2011, p.49, grifo do autor).

Referências

FIGUEIREDO, Virginia. “O sublime explicado às crianças”. In: *Trans/Form/Ação*. Marília, v. 34, 2011.

SCHILLER, Friedrich. “Do sublime: para uma exposição ulterior de algumas ideias kantianas”. In: *Do sublime ao trágico*. Trad. Pedro Sússekind e Vladimir Vieira. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

SARAMAGO, José. *Levantado do chão*. São Paulo: Companhia das Letras 2013.

O SIGNIFICADO ESPÁCIO-TEMPORAL DA EXCLUSÃO EM *LEVANTADO DO CHÃO*, DE JOSÉ SARAMAGO

M. DIAKHITÉ

A problemática do tempo sobressai, sem dúvida nenhuma, da composição da narração. Há, com efeito, uma extensão da diegese avaliável em termos de número de linhas e páginas. Um narrador, independentemente da sua natureza heterodiegética ou homodiegética, pode consagrar um comprimento variável de texto, isto é, mais ou menos tempo, à narração de um facto. Em compensação, a narratologia clássica tem habitualmente tendência a excluir o estudo do espaço. Na opinião de Gérard Genette, o espaço é uma componente do conteúdo, entendamos por aí, da história: não convém pois analisá-lo no quadro de um estudo da forma, isto é da narração. Aos teóricos da história é que incumbiria a tarefa de o abraçar.

Do segundo termo que este texto se ocupa, no latim clássico, *excludere* significando marginalizar, pôr na periferia; o vocábulo *exclusão* surgiu na França dos gloriosos anos trinta sob a pena de Pierre Massé, na altura Comissário Geral de Planejamento. Todavia é a René Lenoir (1989) que se reconhecerá o uso da lexia nas ciências humanas e da audiência de que usufrui hoje em dia junto ao grande público.

Sabemos também que a certas épocas históricas assim como a certos espaços físicos a problemática da exclusão são intimamente ligados. Mas é também verdade que na narratologia clássica, a análise do tempo e a do espaço são indissociáveis. Muitas vezes, há uma forte correlação entre as duas. Por exemplo, um espaço pode-nos ser apresentado numa época histórica particular (o latifúndio sob a monarquia, a título de exemplo). E a descrição do espaço durante um dia ou uma hora na diegese pode fazer-se numa ou duas páginas (é o que chamamos tempo da narração).

Sem perder de vista essas considerações relativas ao carácter indissociável do tempo e do espaço, outra exigência se impõe: o objetivo do trabalho exposto. Na resolução de um problema de uma equação matemática, a título de exemplo,

especialistas optaram pela divisão do problema em unidades simples. A análise do espaço-tempo só por si numa exegese revela-se complexa. Quando a ela se junta uma noção polissémica como a exclusão, a tarefa do crítico torna-se ainda mais árdua. Mesmo assim, uma série de perguntas merece ser feita: qual é a dimensão ideológica do espaço e do tempo em *Levantado do chão*; que aspectos, que modalidades revestem o espaço e o tempo relativamente à problemática da exclusão no nosso romance? A resposta a estas perguntas vai nos conduzir ao centro da nossa reflexão acerca da referida problemática.

Assim, sem querer dissociá-los explicitamente, estudaremos sucessivamente o sentido espacial e temporal da exclusão. Dissociaremos as duas análises quando isso se revelar necessário e útil para a nossa demonstração. Juntaremos os dois conceitos num outro trabalho que poderá ser intitulado, por exemplo, “O espaço-tempo em *Levantado do chão*”, em sintonia com as exigências da crítica literária. No presente texto vamos combinar subtilmente a análise literária e o procedimento do sociólogo, ou, como veremos a seguir, quando se tratar de nos debruçarmos sobre o habitat do povo, o método do arquitecto.

1. O sentido espacial da exclusão

Por um lado, se no decorrer do tempo, ela adopta conotações sociais ou outras, a noção de exclusão fica na sua origem, intrinsecamente ligada à noção de espaço, sendo o espaço, por definição, “um espaço socializado”¹. Também o fenómeno de exclusão concebe-se como uma situação na margem em relação a um centro: a um centro se opõem portanto as periferias consideradas como área de predilecção da marginalização. É precisamente esse sentido da exclusão relativo ao espaço que vamos tentar demonstrar para avaliar a pertinência desta problemática no nosso romance.

Para as necessidades de um tal modo de proceder, vamos, num primeiro momento, pôr em relevo a dimensão arquitectural da casa dos camponeses caracterizada pela sua promiscuidade, ao mesmo tempo, símbolo da sua exclusão; a seguir, a terra estrangeira como lugar de exclusão; e enfim, poremos a tónica sobre o universo carceral como *topos* de exclusão por excelência.

Nesta análise da exclusão do rural por meio da promiscuidade do seu habitat, basear-nos-emos essencialmente nos trabalhos de um crítico, José Joaquín Parra Banón (2004)², que, na nossa opinião, merecem uma menção particular. Inspirar-nos-emos portanto nos escritos deste especialista, para assentar a nossa própria argumentação. Para os devidos efeitos, interessar-nos-emos pela casa de dois casais de camponeses: o primeiro simbolizando a primeira geração de operários agrícolas constituída por Domingos Mau-Tempo e Sara da Conceição; o segundo incarnando a terceira geração formada por Manuel Espada e Gracinda Mau-Tempo.

A casa de Domingos Mau-Tempo e Sara da Conceição em São Cristovão é uma casa minúscula. Também convém assinalar que até hoje em dia, por numerosos que possam ser os cálculos, hipóteses e outras reflexões formulados a este respeito, ignoramos as mais pequenas dimensões que deve conter a arquitectura para que seja habitável. A este respeito, o especialista a que aludimos acima oferece-nos alguns exemplos dos Antigos que merecem reflexão:

Como contou Platão nos *Dialógos*, o cínico Diógenes, príncipe dos radicais, vivia num tonel sem queixar-se de falta de espaço ou de incomodidade; São Simão do deserto segundo afirmam os santorais, viveu parte da sua instável vida de pé sobre o capitel de uma coluna içada na desolação das dunas; mas este, que não alcançou o título de mártir, em vez de viver queria santificar-se, não podendo ser, portanto, nem patrono do habitável nem a sua estância em equilíbrio sobre a terra modelo de residência. (BAÑÓN, 2004, p.97).

Ao analisarmos este trecho, constatamos com o estudioso, que a casa de Domingos Mau-Tempo e Sara da Conceição, mesmo não sendo um tonel, nem uma tenda, não respeita as normas de habitabilidade viável. A sua morada lembra o tempo medieval. Mal mereceria, aliás, a designação de “casa” pois o significado do vocábulo, conforme Bañón, ultrapassa de longe o seu conteúdo. Pelo menos é esta a ideia que parece decorrer em filigrana deste trecho de *Levantado do chão*: “Meteram por uma travessa onde as casas alternavam com quintais, e parou diante de um casinhoto baixo. É aqui, perguntou a mulher, e o marido respondeu, É.” (SARAMAGO, 2004, p.22). Sobressai desta passagem a constatação de que a casa dos Mau-Tempo se caracteriza no que respeita à envergadura e ao tamanho pela sua pequenez: “um casinhoto baixo”, afirma o texto.

O espaço que nos é apresentado se organiza em função de um binarismo primário entre alto e baixo. Aqui, o alto simboliza as camadas privilegiadas e o baixo as periféricas. Na base destas considerações, vemos, portanto, que, do ponto de vista da envergadura, o tamanho da casa desta primeira geração de trabalhadores rurais é um signo distintivo revelador da exclusão dos oprimidos de que o casal Mau-Tempo representa o arquétipo mais notável. Para Parra Bañón, um casinhoto não é um palácio, ainda que os seus moradores tenham uma chave grande para abrir uma pequena porta. Essa contradição das dimensões, observa, é uma entre os inúmeros contratempos dos Mau-Tempo, como este que os espera: ao se instalarem numa casa velha, descobrem que ela é desprovida de janelas:

Com a grande chave, Domingos Mau-Tempo abriu a porta. Para entrar, tiveram de curvar-se, isto não é nenhum palácio de altos portões. A casa não tinha janela. À esquerda era a chaminé, de lareira rente ao chão. Domingos Mau-Tempo petiscou lume, soprou um punhado de palha e pôs-se a girar o fugaz archote para que a mulher visse a nova habitação. [...] A casa então ficou habitada. (SARAMAGO, 2004, p.22).

Da análise deste trecho sobressai a ideia segundo a qual não só a casa desta primeira geração de camponeses é velha mas também é desprovida de electricidade; nem dispõe de lâmpadas visando iluminar os locais como a tradição impunha em certos castelos medievais. Também convém sublinhar que esta casa se compõe apenas de cozinha; a cozinha com uma chaminé e o braseiro é um inferno em chamas, o tecto e as paredes só servem para que o fogo não se apague. A pequena casa tem como único adorno uma porta aberta para a rua e uma outra para o pátio, ambas simples válvulas postas nas extremidades de uma trajectória que se dilata. Trata-se portanto de um espaço doméstico, um lar exíguo cujas características essenciais são a promiscuidade e a falta de higiene.

O casal formado por Manuel Espada e Gracinda Mau-Tempo, simbolizando não só a terceira geração de trabalhadores rurais mas também a do despertar das consciências, não foge da regra. Na opinião de Parra Bañón, este casal vive como os avós da noiva, numa outra casa alugada, mas nesta, o pátio é ainda muito útil para essas actividades, que, por serem íntimas e higiénicas, costumam fazer-se, quando o indivíduo se encontra sozinho e não ao ar livre e mesmo no caso de não haver outras dependências como continua a ser aqui:

tão pequena a casa, de renda [...] Moro por aí [...] nesta casa que é só parede e porta, uma divisão em baixo e outra em cima, uma escadinha que treme quando lhe ponho o pé, e o lume apagado quando estivermos ausentes. Vamos morar nesta encosta de Monte Lavre, dentro deste quintalito, não chega o espaço para levantar a enxada se quisermos cultivar nele um pé de couve, é verdade que lhe dá o sol todo o dia, nem sei se vale a pena, não estamos gordos por isso. (SARAMAGO, 2004, p.216).

A casa dos Espada “é só parede e porta”. Nesta casa desprovida de janela, o papel assumido pela porta é duplo: serve ao seu papel e favorece a contemplação e o arejamento da casa. Frente à promiscuidade da casa pobre, uma imagem proveniente de um outro universo – a dos Bertos, símbolo do centro –, é susceptível

de ter efeitos negativos para a nossa sensibilidade de tal forma o acento das clivagens: as casas senhoriais são comparáveis verdadeiramente a castelos de luxo insolente. Ainda, a respeito desta casa dos Espada, José Joaquín Parra Bañón referindo-se ao trecho de *Levantado do chão*, estima:

Tem a casa, para ampliar a superfície, uma divisão horizontal que parece ser algo assim como um entrepiso, um chão de madeira de parede a parede que faz de armário, uma estante útil para guardar as alfaías do campo. Um piso em baixo onde se vive e um piso suspenso sobre parte dele; há também uma escadinha fraca e tremelicante que diz ao visitante que a casa está em mau estado. É a casa um quintalito com uma porta descoberta que metaforicamente, poderia chamar-se horta, ou pátio se coubesse uma enxada, ou jardim se for entendido como vaso; qualquer que seja o nome, poço ou respiradouro, o buraco está bem orientado, virado a sul; mas a orientação é subsidiária de maiores interesses na pobreza, do comer por exemplo, pois a soalheira é um bem que não alimenta, um prazer de que desfruta quem descansa e que temem, no meio dos campos às quatro da tarde e nas casas, os trabalhadores agrícolas e suas famílias. Sobra sol a esta casa, sendo tantas outras as suas carências (BAÑÓN, 2004, p.99).

Esta descrição pormenorizada da casa dos Espada põe em destaque um universo de pauperismo, ele próprio revelador da exclusão, demonstrando que o desenvolvimento contemporâneo das cidades em diversos países desvendou um fenómeno de concentração, agrupamento, densificação e guetorização dos desfavorecidos em bairros periféricos e casas insalubres e caracterizadas pela sua exiguidade. A descrição põe a tónica particularmente sobre elementos internos da casa em relação aos externos. E isso não é inocente. Visa traduzir, para além dos determinismos de carácter adventício dos factores climáticos, sociológicos e das condições socio-económicas, que a exclusão é antes de tudo um fenómeno endógeno que se vive no mais fundo de cada um de nós.

Depois vem a exclusão pela terra estrangeira. O estrangeiro simboliza o desconhecido. Aquele que suscita o medo. A esmagadora maioria da gente tem tendência para ligar o medo à ideia de fealdade. Mas é também comumente admitido que a beleza pode gerar o terror puro no caso de ela ser ligada ao desconhecido. A terra estrangeira reifica o viajante reforçando ao mesmo tempo o seu sentimento de exclusão. Aos constrangimentos exercidos pela geografia e o meio

físico sobre o forasteiro acrescenta-se a hostilidade de certos autóctones com eflúvios xenófobos. Explicitemos estas considerações.

Com efeito, o meio natural exerce determinismos negativos sobre os trabalhadores pobres no romance neo-realista. Na terra estrangeira, essas influências negativas tornam-se ainda mais pungentes. É portanto o caso das influências negativas do espaço físico sobre os jovens operários agrícolas António Mau-Tempo, Carolino da Avó e o seu amigo espanhol Miguel Hernandez em França sobre os quais vamos nos debruçar nos parágrafos a seguir.

Durante os períodos favoráveis da vida nacional, tem-se o hábito de atribuir esse sucesso ao mérito dos nacionais excluindo-se o estrangeiro. Mas tão logo os negócios públicos não funcionam correctamente e se encontram confinados num beco sem saída, temos o hábito de encontrar bodes expiatórios e muito frequentemente o primeiro incriminado é o forasteiro. É neste registo que convém inscrever a exclusão de António Mau-Tempo, de Carolino da Avó de Monte Lavre e do seu amigo espanhol Miguel Hernandez de Fuente Palmera, três jovens que, ao concordarmos com a autoridade enunciativa, foram trabalhar como operários agrícolas nos campos normandos à procura de um melhor dinheiro. Mas a sua exclusão é posta em evidência pelas alegações das prostitutas que consideram todos os estrangeiros, inclusive os ibéricos, como negros. Mas através desta atitude é um piscar de olho que Saramago parece dirigir a esta outra parte da Europa pois as pretendidas considerações emanam de personagens de costumes duvidosos. A isso se acrescenta a opressão tradicional pela terra estrangeira:

E a França, que é. A França é um campo infindo de beterrabas em que a binar se trabalha dezasseis ou dezassete horas por dia, é um modo de dizer, porque, sendo tantas, são todas as do dia e não poucas da noite. A França é uma família de normandos que vê entrar-lhe pela porta dentro três bichos ibéricos, dois portugueses e um espanhol da Andaluzia, mais explicadamente António Mau-Tempo e Carolino da Avó, de Monte Lavre, e Miguel Hernandez, de Fuente Palmera, este sabe suas palavras de francês, ciência de emigrante, e com elas diz que estão ali os três do contrato. A França é um palheiro de pouco resguardo para o pouco dormir e um prato de batatas, é uma terra onde misteriosamente não há domingos nem dias santos. A França é um derreamento de rins, duas facas espetadas aqui e aqui, uma aflição de cruces martirizadas, uma crucificação num bocado de chão. [...] A França é este desprezo, este falar e olhar em modo de mangação (SARAMAGO, 2004, p.288-289).

Colocadas no seu contexto, essas considerações, tomando em conta o papel assumido pelo escritor na sociedade, parecem não passar de meras alegações visando desanimar os candidatos à emigração pois, ainda em 1980, data de publicação de *Levantado do chão*, Portugal ainda não aderiu à comunidade europeia e uma emigração massiva esvaziava os campos portugueses das suas forças vivas.

É igualmente na mesma ordem de ideias que convém inscrever o envio massivo de opositores, vagabundos, contrabandistas, delinquentes e outros vigaristas para as colónias. O caso de José Gato é um exemplo significativo. Este bandido descarado e a sua malta dificultaram o trabalho da administração. Matou, roubou o rico e menosprezou as leis da República. Para proteger o pobre, não hesitou em despossessar o rico dos seus bens. Essa situação muito cedo o colocou numa situação conflituosa com a polícia e a Guarda Nacional Republicana do seu país. Apesar das inúmeras tentativas de aprisionamento – e não faltaram –, conseguiu, por vezes, mercê cumplicidades do mais alto nível da escala social, escapar das armadilhas postas pela justiça. A vida caracteriza-se pela sua transitoriedade e cada coisa tem um fim marcado. E um dia, ao passar por intensos momentos de alegria com a eleita do seu coração, se calhar denunciado, José Gato foi preso. Desta vez, a esperteza e a inteligência não serviram para nada. Foi o fim de um episódio movimentado da vida do latifúndio, pelo menos do ponto de vista dos privilegiados do Estado, e para os trabalhadores rurais a perda de um parceiro capital pois com este aprisionamento desvaneciam as esperanças de libertação dos opositores políticos presos. Nesse dia, o destino de José Gato teve um rumo decretado: será enviado para as colónias. Ouviu-se dizer de boca em boca que, lá, foi promovido a cabo da segurança. Outras línguas afirmaram que foi lá morto:

O José Gato é que só foi preso uns tempos depois, em Vendas Novas. Estava amantizado com uma mulher que vendia ali hortaliça e andava sempre disfarçado, por isso os guardas nunca o pilhavam, há quem diga que foi ela quem o denunciou, que isso eu não sei. Foi preso em casa da amante, num sótão, quando dormia, ainda disse, Se não me apanham a dormir, podem ter a certeza que não era desta. Depois falou-se que o levaram para Lisboa, e, assim como empregaram todos os outros por conta dos lavradores, disseram que o José Gato tinha ido para as colónias como agente da polícia de vigilância e defesa do estado. Não sei se ele aceitaria, custame a crer, ou se o mataram e deram essa desculpa, outros casos se têm visto, não sei (SARAMAGO, 2004, p.133)

Com toda a evidência, uma coisa é segura: o exílio nas colónias não é uma promoção, é a forma mais conseguida da exclusão. A distância aniquila os sentimentos. A este determinismo da distância acrescenta-se a tradicional opressão pelo meio físico muito frequentemente hostil ao estrangeiro: na verdade a terra estrangeira aliena o viajante e acentua nele o sentimento de solidão e de exclusão. Muitas vezes o estrangeiro sente-se ali nas extremidades do mundo ferozmente isolado.

Neste estudo da exclusão, na sua relação com a geografia, a prisão é verdadeiramente o ponto culminante. Ela simboliza o espaço de exclusão por excelência. Na sua génese consiste em isolar, *intra muros*, indivíduos perigosos para a sociedade. Vejamos concretamente, a este respeito, as informações que o material do nosso trabalho é de natureza a nos proporcionar.

A prisão constitui, com efeito, o clímax da coisificação do trabalhador rural. Atestam isso as condições desumanas de detenção de Sigismundo Canastro, João Mau-Tempo e Manuel Espada dados como cérebros da insurreição a favor de um aumento do ordenado: “O tecto do casarão é baixo, tem quase rente uma lâmpada eléctrica, só uma, vinte e cinco velas, não mais, ainda não deixámos os hábitos de poupar, e afinal o calor é insuportável, quem disse o contrário” (SARAMAGO, 2004, p.154). É a este mesmo registo que convém inscrever o suplício físico e moral sofrido pelos presos. O caso de João Mau-Tempo é um exemplo surpreendente:

João Mau-Tempo vai fazer setenta e duas horas de estátua. Vão-se-lhe inchar as pernas, terá vertigens, sera espancado com régua e com o cacete, sem muita força, mas para aleijar, de cada vez que as pernas cederem. Não chorava, mas tinha lágrimas nos olhos, os olhos boiavam em lágrimas, até uma pedra teria piedade. (SARAMAGO, 2004, p.270).

Algures uma pergunta merece ser feita: qual é o significado ideológico do tempo relativamente à problemática da marginalização social no nosso romance?

2. A dimensão temporal da exclusão

Noutra parte, uma outra acepção da exclusão e não das menos importantes, em *Levantado do chão*, é a relação entretida pelo tempo e o fenómeno de exclusão das personagens deste romance. Convém, logo de entrada, distinguir duas componentes dessa noção polissémica do tempo: o tempo físico e o tempo narrativo. As páginas deste estudo que antecederam consistiram em situar a noção de centro na História e no romance e ocultaram – pois não sendo o seu propósito – o lugar das periferias, a exclusão destas. Falar em poética equivale conduzir uma reflexão acerca

do espaço, o tempo, o enredo, os actores da narração. Neste título, depois de nos debruçarmos sobre o sentido espacial da exclusão, o nosso estudo ficaria incompleto se não tivesse abrangido a dimensão temporal dessa problemática.

Debruçar-se sobre a ordem temporal de uma narração, consiste em estabelecer um paralelismo entre a ordem de disposição dessas situações ou fracções temporais no discurso narrativo e a ordem de sucessão dessas mesmas situações ou segmentos temporais na história, sendo esta claramente mencionada na própria narração e portanto capaz de se extrair dela algum sinal alusivo. É claro que tal reedificação não é sempre na ordem do possível e que se torna fútil para certas obras-limites como os romances de Robbe-Grillet, em que “a referência temporal” se encontra intencionalmente desviada. É também inteiramente verdade, pelo contrário, que na narração tradicional, não só é frequentemente realizável, porque a narração nunca inverte a ordem de sucessão dos eventos sem o dizer explicitamente, mas também essencial; e exactamente pelo mesmo motivo: quando uma sequência narrativa começa por noções tais como “três meses mais cedo, etc.”, é preciso tomar em consideração o facto de que essa sequência vem depois, e que é presumida ser aparecida antes na diegese – um ou outro, ou para melhor dizer, a correlação (de contradição, ou de dissonância) entre um e outro, é fundamental para o texto narrativo, e ocultar essa correlação ao excluir um desses vocábulos, é ser infiel ao texto, é simplesmente o mandar *ad patres*, conforme Gérard Genette (1972).

Também convém precisar que, neste romance, Saramago confere uma atenção singular ao tempo. A visão que *Levantado do chão* nos oferece do tempo é, na nossa opinião, mais problemática do que a do espaço. À uniformidade do espaço fundamentalmente constituído pelo latifúndio – ou o Alentejo – se opõem a multiplicidade e a polissemia dos diferentes episódios da História nacional e do enredo romanesco. Assim, se podemos escapar do espaço, é muito difícil, até impossível, evitar as determinações temporais. A percepção do tempo que José Saramago frisa nesta metaficção historiográfica é ao mesmo tempo realista e subjectiva. A análise do tempo em *Levantado do chão* leva a uma constatação: a divisão deste em duas componentes: um tempo físico e um tempo narrativo.

Para dar conta dessa problemática, voltemos às referidas considerações de Gérard Genette. Contrariamente aos referidos romances de Robbe Grillet em que “la référence temporelle se trouve à dessein pervertie”, vemos que a ordem de sucessão temporal em *Levantado do chão* obedece à da narração clássica. Isto é, que a narração não tolda a ordem temporal de propósito sem previamente avisar o leitor com expressões tais como *autrefois*, *jadis* e fazendo abstracção do seu carácter iterativo *quelques fois* características da analepse ou *des années plus tard*, *trois mois après* características das prolepses. Entre as duas existem anacronias, um grau zero da escrita onde os dois elementos (tempo da história e pseudo-tempo da narração) se confundem.

Sabemos que o romance começa por uma descrição da paisagem do latifúndio que nos remete ao século XVI. Para nos convenceremos disso, basta simplesmente aludirmos ao trecho seguinte: “O que mais há na terra é paisagem [...], quem duvidará de que assim vai ficar até a consumição dos séculos” (SARAMAGO, 2004, p.11-14). É pois o ponto de partida da diegese. Durante quatro gerações dos Mau-tempo, a autoridade responsável pela narração retratará o percurso de exclusão dos trabalhadores rurais até ao advento da justiça social com a geração de Maria Adelaide Espada. Para pôr em evidência a ordem de sucessão temporal, examinemos o trecho seguinte:

Já de vontade não fora aquela outra rapariga, quase quinhentos anos antes, que estando um dia sozinha na fonte a encher sua infusa, viu chegar um daqueles estrangeiros que viera com Lamberto Horques Alemão, alcaide-mor de Monte Lavre por mercê do rei Dom João o primeiro, gente de falar desentendido, e que, desatendendo aos gritos e rogos da donzela, a levou para uma espessura de fetos onde, a seu prazer, a forçou. Era um galhardo homem de pele branca e olhos azuis, que não tinha outra culpa que o atizado do sangue, mas ela não foi capaz de lhe querer bem e sozinha pariu como pôde ao fim do tempo. Assim, durante quatro séculos estes olhos azuis vindos da Germânia apareceram e desapareceram tal como os cometas que se perdem no caminho e regressam quando com eles já não se conta, ou simplesmente porque ninguém cuidou de registar as passagens e descobrir a sua regularidade (SARAMAGO, 2004, p.24).

Este trecho diz respeito à génese dos Mau-Tempo que, como o apelido (Mau-Tempo) o indica, prediz um futuro difícil para as três gerações dessa família campoensa. Há um primeiro segmento narrativo (“Já de vontade não fora aquela outra rapariga, quase quinhentos anos antes, que estando um dia sozinha na fonte a encher a infusa, viu chegar um daqueles estrangeiros que viera com Lamberto Horques Alemão, alcaide-mor de Monte Lavre por mercê do rei Dom João o primeiro, gente de falar desentendido, e que, desatendo aos gritos e rogos da donzela, a levou para uma espessura de fetos onde, a seu prazer, a forçou”). Chamemos este primeiro segmento A. Há em A duas referências temporais essenciais: “quase quinhentos anos antes” e a alusão à época do “rei Dom João o primeiro”.

O segundo segmento é o seguinte: “Era um galhardo homem de pele branca e olhos azuis, que não tinha outra culpa que o atizado do sangue, mas ela não foi capaz

de lhe querer bem e sozinha pariu como pode ao fim do tempo.” Chamemos este segmento *B*. Há uma referência temporal “ao fim do tempo”.

Enfim o último segmento narrativo é o seguinte: “Assim, durante quatro séculos estes olhos azuis vindos da Germânia apareceram e desapareceram tal como os cometas que se perdem no caminho e regressam quando com eles já não conta, ou simplesmente porque ninguém cuidou de registar as passagens e descobrir a sua regularidade”. Chamemos este segmento *C*. Há duas referências temporais em *C*: “durante quatro séculos” e “quando”. Trata-se de uma espécie de prolepse.

Completemos a nossa análise. No segmento *A*, a referência temporal “quase quinhentos anos antes” constitui a data da violação da donzela antepassada dos Mau-Tempo. Mas quer também dizer que os eventos contados aparecem antes do que a instância narradora está a contar na diegese. “Na época do rei Dom João o primeiro” vem acrescentar uma precisão à época referida. Com esta perífrase, sabemos daí para diante que são quinhentos anos mais cedo, na época de Dom João o primeiro que a referida donzela foi violentada. Trata-se do início do fenómeno de exclusão dos camponeses. No segmento *B*, a referência temporal “ao fim do tempo” proporcina-nos informações respeitantes ao fim da errância antepassada dos Mau-Tempo. E enfim no segmento *C*, “durante quatro séculos” e “quando” dá-nos informações acerca da duração do fenómeno de exclusão dos trabalhadores rurais (quatro séculos) ou seja da regência de Dom João 1º no século XVI até ao século XX, e mais precisamente em 1980, ou seja, seis anos depois da Revolução dos Cravos. Mas sobretudo a referência temporal “durante quatro séculos” parece dizer-nos que os eventos relatados vêm depois do que o narrador está a contar. Trata-se de um durativo com valor de prolepse pois há um desenrolar do presente para o futuro.

Consideremos *O* o ponto de partida da diégese. Temos desde então a configuração seguinte: $O \rightarrow A \rightarrow B \rightarrow C$ A não ser o movimento retrospectivo de *O* para *A*, não há ziguezagues, temos antes pelo contrário uma certa linearidade dos acontecimentos contados parecida com a linearidade.

Noutras passagens certas referências temporais parecem nítidas: a época da Monarquia, a Primeira República, a Ditadura Militar, o Estado Novo, a transição caetanista, o período pós-revolução dos cravos ou as alusões de ordem estacional: Outono, Inverno, Primavera, Verão.

Nesta perspectiva, convem notar que embora seja dificilmente classificável nas correntes literárias notórias da sua época, Saramago admite todavia a influência do Neo-Realismo literário pelo menos em *Levantado do chão* (cf. VIÇOSO, 1999). O desfile das quatro estações do ano é uma opção ideológica fundamental neo-realista, sempre útil para caracterizar a transformação das situações sociais. Por causa do mau tempo que trazem, o Inverno, o Outono, e por vezes os verões chuvosos e de trovoadas são momentos privilegiados de exclusão.

Noutra parte, certas referências temporais são turvas. É o que notamos por via das prolepses observadas em certos episódios do enredo. Estas visões para diante, em particular, a do fim do romance, depois da ressurreição dos mortos parecem mais provir de uma visão escatológica do futuro das civilizações do que de experiências vividas pelo ficcionista. Contudo, por ser turva, esta prolepse não passa de um meio que permite aos proletários eliminar os demônios da exclusão. De facto, o seu advento coincide com o surto da justiça social.

No que diz respeito ao tempo narrativo, convém assinalar que, para estruturar o aspecto ideológico do seu romance, Saramago incorporou na sua obra de ficção factos herdados da História nacional. Nesse sentido, História e ficção são indissociáveis. Entendemos pois por tempo narrativo tanto os episódios da História como o tempo da narração: imperfeito, presente gnómico e futuro.

A história entendida ao mesmo tempo como *History* (história no mundo referencial) e narração ficcional (*story*) do latifúndio é uma história de exclusão, pelo menos se acreditarmos nos dizeres da instância narrativa em *Levantado do chão*. A Monarquia tinha os seus filhos, os seus acólitos, os seus protegidos – senhores, barões, duques, duquesas e outros condes e condessas – e excluía tudo quanto não fosse idêntico a esse *nós* primordial (camponeses, vigaristas e outros parentes pobres do reino). O mesmo parece se repetir adiante: tanto a Primeira República como o Salazarismo, passando pela Ditadura Militar, tinham os seus favoritos e os seus excluídos.

Nem o Portugal do amanhecer imediato da Revolução fugirá da regra: ao quererem suprimir as desigualdades sociais, diante da complexidade da tarefa, as elites políticas resolvem por sacrificar partes importantes da sociedade em prol da paz social, de um crescimento cuidadoso e de uma vontade sem cessar reafirmada em integrar a comunidade europeia. Só o “presente” da clausura do romance em que os mortos e os vivos se encontram, depois da Revolução, é um oásis de justiça no vasto deserto da História.

Essa última (a clausura do texto) é-nos apresentada sob uma forma apocalíptica. Ao ver de Kermode (1967), no apocalipse é preciso tomar em consideração dois aspectos. Numa parte, mentalmente se procede à harmonização do passado, recuperado pela memória, com o futuro que é predito. Ora, quem disser fim – e fim para a humanidade e o planeta – diz terror, medo, desolação. Por outro lado, esse fim será todavia o advento de uma nova humanidade. Quais são as lições que podemos tirar da exegese bíblica a este respeito? Concordemos em dizer que o último livro da revelação para os cristãos – porque Saramago convoca frequentemente este livro em *Levantado do chão* – prediz severas sanções contra os descrentes. Mas anuncia também o início de tempos novos.

À maneira do nebuloso tempo das origens da abertura de *Levantado do chão*, o fim do século em Portugal (1980) que o romance representa é também um

momento de renascimento, de transformação, conclusões e de começos. Quanto a este aspecto da questão os últimos capítulos do romance são extremamente elucidativos. A este título, o penúltimo capítulo fala dos terrores e das tentativas de fuga dos latifundiários. As falas de Dona Clemência são, a este respeito, edificantes: “estava-me reservada esta provação, ver a terra de meus avós nas mãos destes ladrões, é o fim do mundo quando se ataca a propriedade, alicerce divino e profano da nossa civilização material e espiritual” (SARAMAGO, 2004, p.361).

Nessas linhas finais do livro, o leitor intrigado vê Lamberto queixar-se junto ao cabo Tacabo por alusão a esses “acontecimentos apocalípticos”.

Em função dos objectivos enunciados na nossa introdução e na base da análise da obra *Levantado do chão* de José Saramago, convém dizer que a instância autorial tentou pintar um universo de exclusão na sua tentativa de denunciar os abusos do salazarismo (e mais tarde do caetanismo). Esse regime político plutocrático favorecia, como vimos, as elites políticas, religiosas, económicas ou culturais em detrimento da esmagadora maioria da população (o proletariado agrícola). Esse antagonismo de classes é bem evidente em *Levantado do chão* e transparece explicita ou implicitamente através da análise do espaço e do tempo na sua relação com a problemática da exclusão (que fica uma das preocupações maiores do romancista nesta obra publicada sugestivamente em 1980, ou seja 6 anos depois da Revolução dos Cravos).

Por um lado, em *Levantado do chão*, o estudo do espaço visa pôr em destaque o fenómeno da exclusão das classes pobres. Por exemplo, as moradas dos proletários rurais são pequenas, caracterizadas pela promiscuidade e a falta de higiene ao passo que as dos latifundiários são luxuosas e grandes. Também o meio físico (prisão, a terra estrangeira) ou a natureza são geralmente hostis aos camponeses pobres pois acentuam o seu fenómeno de exclusão na medida em que estes se encontram já em condições materiais bastante difíceis.

Por outro lado, o tempo (seja ele físico ou narrativo) põe também em relevo a marginalização da esmagadora maioria da população (os trabalhadores rurais) por uma pequena minoria (os ricos latifundiários), isso do século XVI até o surto das primeiras luzes democráticas ocorridas com a Revolução do 25 de Abril de 1974. Assim convém dizer que a monarquia tinha os seus acólitos, os seus protegidos (barrões, duques e duquesas) e excluía tudo quanto não fosse idêntico a este Nós primordial (trabalhadores pobres, vigaristas, contrabandistas, bêbedos – o caso Domingos Mau-Tempo – e outros parentes pobres do reino). A Primeira República, o Salazarismo, a transição caetanista, a época pós-revolucionária também não fugiram da regra.

Vimos pois que o estudo do espaço e do tempo na sua relação com a problemática da exclusão constitui uma das preocupações indelmentáveis do autor

José Saramago em *Levantado do chão*. Desta maneira, as reflexões assim apresentadas devem ser consideradas como uma contribuição e não como uma tentativa não confessada consistente em confinar numa definição limitadora a heterogeneidade e a diversidade da produção ficcional de Saramago acerca da referida problemática neste romance.

Uma vez imaginada a dimensão espaço-temporal da exclusão, podemos, por exemplo, situar a parte de responsabilidade que incumbe às instituições, por um lado, e aos indivíduos eles próprios, por outro lado, nesse percurso de exclusão dos rurais do latifúndio. Mas na verdade, isso pode constituir o ponto de partida da redação de um outro artigo.

Notas

¹ Numa exegese consagrada à *L'Étranger* de Albert Camus, o crítico literário, Joël Malrieu (1996, p.159), definiu a sociedade como sendo um espaço, com certeza, não físico mas socializado.

² Principalmente o Capítulo III, “Acerca da casa habitada”, de *Pensamento Arquitectónico na obra de José Saramago* (Lisboa: Editorial Caminho, 2004).

Referências

- BANÓN, José Joaquín Parra. “Acerca da casa habitada”. In: *Pensamento Arquitectónico na obra de José Saramago*. Trad. de Margarita Correia. Lisboa: Editorial Caminho, 2004, p.93-126.
- GENETTE, Gérard. *Figures III*. Paris: Seuil, 1972.
- GENETTE, Gérard. *Nouveau discours du récit*. Paris: Seuil, 1983.
- LENOIR, René. *Les Exclus: un Français sur dix*. Paris: Seuil, 1989.
- MALRIEU, Joël. “Dossier”. In: CAMUS, Albert. *L'Étranger*. Paris: Gallimard, 1996. Collection Folio.
- SARAMAGO, José. *Levantado do chão*. 16 ed. Lisboa: Editorial Caminho, 2004.
- VIÇOSO, Vitor. “Levantado do Chão e o romance neo-realista”. In: *Colóquio/ Letras*. Lisboa, n.151-152, Fundação Calouste Gulbenkian, jan. 1999, p.239-248.

SUJETO HISTÓRICO Y MESIANISMO EN LA TIERRA ÁSPERA DE *LEVANTADO DEL SUELO* DE JOSÉ SARAMAGO. UN ANÁLISIS DE LA FICCIÓN SARAMAGUIANA DESDE WALTER BENJAMIN

MARÍA XIMENA RODRIGUEZ
CLAUDIA N. RUARTE BRAVO

Às vezes deveríamos sentar-nos juntos para juntos chorarmos. Seria uma maneira de convocar os mortos para a vida que já não podem partilhar conosco.
José Saramago, 2004

1 Los Mal-Tiempo: al compás del sufrimiento

En la obra *Levantado del suelo* (2010), el Nobel portugués José Saramago cuenta la historia de la familia Mal-Tiempo, a lo largo de sus tres generaciones de dolor y padecimiento. Nos sitúa en diferentes momentos históricos de Portugal, que parten desde la Monarquía hasta la Revolución de los Claveles.

En la novela, el escritor portugués utiliza una serie de sustantivos y adjetivos, tales como paisaje, tierra, latifundio, madre de tetas gruesas para bocas grandes y hambrientas, a fin de caracterizar el espacio ficcional de su relato. En su narrativa, el autor describe un paisaje áspero, repleto de colores, aromas y sufrimiento. El verde, el amarillo, el castaño, el negro y hasta el rojo sangre son los tonos que pintan

el Alentejo y el aroma del cultivo y del animal muerto en su punto de descomposición los que hacen oler ese lugar. Se suma el frío del invierno con sus heladas implacables y el calor agobiante del verano para hacer sentir sobre la piel la temperatura del latifundio y de los hombres sometidos que en él trabajan “...calor de morte, frio de morrer, as grandes securas do Verão, o transimento do Inverno, a dura geada da manhã..., frieiras roxas gretadas sangrentas, e se a mão inchada roça no tronco ou na pedra, rasga-se mole a pele...” (SARAMAGO, 2002, p. 56).

La primera generación de los Mal-Tiempo está conformada por el matrimonio de Domingos Mal-Tiempo y Sara de la Concepción, cuya vida fue marcada por los errores de ambos, acompañados con el sufrimiento. La joven Sara de la Concepción, desoyendo las recomendaciones de su padre y, ella, artífice de su propio destino, resolvió estar al lado de un hombre inconstante, bebedor, de mala fama, un *maltês* (trotamundos) agresivo, con quien concibió a Juan, su primero hijo, de cuestionados ojos azules.

En esta etapa, la vida de los Mal-Tiempo estuvo marcada por el nomadismo, un entrar y salir de un pueblo a otro, las amarguras, las necesidades y la voz acallada de Sara de la Concepción, “sujeto anestesiado”, al decir de Reyes Mate en *Medianoche en la Historia* (2009, p.20). La dialéctica entre el opresor y el oprimido, era moneda corriente tanto en el seno del hogar como fuera de él. No solo era Domingos, aborreciendo con su *maltesia* (vida errante), *chicoteando* a su familia: Juan, Anselmo, Domingos, María de la Concepción y su esposa Sara, sino también, en el orden institucional, estaba la Iglesia representada por el padre Agamedes, empeñado en convencer a los fieles – desposeídos fieles – de que Dios deseaba su resignación y aquietamiento.

Otra disparidad establecida era, por un lado, la existente entre los dueños de la tierra: los Lamberto, Adalberto, Sigisberto y demás *bertos* alineados con el gobierno y por el otro, los trabajadores rurales con una jornada paga a un valor menor al costo de un litro de aceite. ¿Por qué mencionamos al gobierno, a las autoridades?, porque la llegada de la República no cambió en nada la situación; “não são coisas que se mudem por tirar um rei e pôr um presidente” (SARAMAGO, 2002, p.195).

Juan, el hijo mayor de Sara y Domingos, desde pequeño asume la responsabilidad de cuidar y ayudar a su familia, debido a que en ella la carencia era una normalidad, no una excepción. Con corta edad, mal alimentado, sin desarrollarse completamente y ante la mirada compasiva y los comentarios piadosos de los moradores alentejanos comienza a trabajar en el campo, transitando todos los días la inhóspita región del Alentejo, esa “terra que é só crosta seca ou lamaçal” (SARAMAGO, 2002, p.56) que lo coloca en una situación de humillación y cansancio explotador:

João Mau-Tempo não tem corpo de herói. É um pelém de dez anos [...] É uma injustiça que se lhe faz obrigá-lo a levantar-se ainda noite fechada, andar meio a dormir e com o estômago frouxo [...] até o sol posto, para tornar a casa outra vez de noite, morto de fadiga, se isto é ainda fadiga, se não é já transe de morte. (SARAMAGO, 2002, p.55-56).

2 Los Mal-Tiempo: el asomo de la rebeldía

La segunda generación de la familia Mal-Tiempo, a diferencia de la anterior: una generación “anestesiada” (REYES MATE, 2009, p.20), se distingue por el coraje para enfrentar a los dueños de la tierra, al gobierno y por declararse en contra de la Iglesia. Estas rebeldías comienzan someramente con cuestionamientos acerca de su condición de campesinos, seguida por el asomo de la idea de lucha y de reivindicación social. En esta etapa cobran vigor los personajes de Juan Mal-Tiempo adulto, su esposa Faustina y sus hijos: António, Amélia y Gracinda; característicos sujetos benjaminianos que asumen “conscientemente su experiencia de sufrimiento” y luchan “contra sus causas” (REYES MATE, 2009, p.20).

Desde 1926, António de Oliveira Salazar ejercía el poder, como cabeza y principal figura del llamado Estado Novo, como primer ministro (1932-1968) e interinamente como presidente de la República en 1951. En esos vaivenes autoritarios, consolidó un régimen moralista y conservador.

A contrapelo del oficialismo, en ese período, los trabajadores rurales habían comenzado a involucrarse en ideales comunistas. António, el hijo mayor de Juan Mal-Tiempo entabló una relación estrecha de amistad con Manuel Espada, un joven revolucionario, tenaz que cautivaba a los campesinos con sus ideas comunistas y que junto a António encienden la llama de la lucha y plantan la semilla de la revolución. Juan Mal-Tiempo y Manuel, quien vendría a ser luego su futuro yerno, deciden unirse para reclamar ante sus patrones un salario digno y mejores condiciones de trabajo; aunque tal atrevimiento y osado gesto ante los *bertos* les significó la prisión por un tiempo; por *un mal-tiempo*.

Avanzan las páginas del libro y Manuel Espada no *apaga* sus convicciones. Este revolucionario y primer sindicalista de Monte Lavre es uno de los hombres destacados en esta fase. Conoce a Gracinda, hija mayor de Juan Mal-Tiempo y Faustina, se enamora y se casa. Tienen una niña, María Adelaida de, ya no tan cuestionados, ojos azules que iluminarán el camino de la resistencia, prometiendo continuidad a esa lucha iniciada por su padre y abuelo y, asombrosamente para la época, secundada por su madre, Gracinda. Esta mujer de incipiente rebeldía, decide participar junto a su esposo y compañeros de lucha en una riesgosa manifestación, a la que categóricamente resolvió ir, dejando a su recién nacida a cargo de su madre

Faustina; abuela de rasgos rebeldes, si bien en el plano personal, pero rebeldes al fin.

Juan Mal-Tiempo, a quien nadie tenía nada para censurar, había heredado el mal nombre de su padre, “que estas coisas pagam-se” (SARAMAGO, 2002, p.67) y no tardó el secreto del *namoro* entre Juan y Faustina en llegar a oídos de los padres de ella. Y comenzó el mal vivir: “Que ele não pode ser bom, é de mau pinta, com aqueles olhos azuis que nunca ninguém viu [...], o pai que teve, um relaxado [...] que só fez uma coisa bem feita, quando se enforcou” (SARAMAGO, 2002, p.67).

No obstante, el *namoro* entre ellos era de “muito respeito”, cuando de bien que venían conversando, les cortó “o rumo e o destino” (SARAMAGO, 2002, p.67). Natividad, una hermana de Faustina, “conselheira da casa”, enrostrándole que: “Não tens vergonha, Faustina, que nem conselhos nem pancada te servem de ensino, grande teima a tua” (2002, p.67). Mientras más decía la hermana, menos Faustina se retiraba de Juan. Fue en ese momento cuando Juan Mal-Tiempo colocó la mano en el hombro de Faustina y temblando dijo: “Temos de acabar com este viver, ou finda o nosso namoro, para não sofreres mais ou vens comigo [...] até eu poder formar casa nossa [...] Faustina, corajosa e confidante [...] firmou a voz e alta disse, João, para onde tu fores, irei eu também” (SARAMAGO, 2002, p.68).

Y Gracinda, no decepcionó la genética, en la víspera de la movilización de los campesinos contra los latifundistas en Montemor, Gracinda Mal-Tiempo no titubeó:

Manuel, eu vou contigo e Manuel Espada, apesar de ser quem é, julgou que a mulher estava a brincar e respondeu [...] Isto não é coisa para mulheres [...], um homem deve ter cuidado quando fala [...]. A menina fica com a minha mãe e nós vamos juntos, não é só dormirmos na mesma cama, enfim rendeu-se Manuel Espada e ficou contente por se ter rendido (SARAMAGO, 2002, p.310-311).

“Las mujeres levantadas del suelo”, título de un artículo publicado por Mónica Ponce en *Apuntes Saramaguianos IV. José Saramago: el debate impostergable*, sirve para anclar nuestros supuestos, pues da cuenta del papel de las mujeres campesinas en el seno de las experiencias cotidianas de los sujetos tradicionalmente excluidos de la historia oficial. Se trata de un análisis que parte de la premisa de que los personajes femeninos de toda la narrativa saramaguiana están dotados de una fuerza singular y representan un proceso de lucha para la construcción de su identidad en cuanto personas con derecho a participar en el ámbito de lo público. Lo que Gracinda le hizo amorosamente entender a su marido, Manuel Espada (la reflexión nos pertenece).

La *decorrência* de esa movilización, en la que Gracinda iba del brazo de Manuel, fue el asesinato de José Adelino dos Santos por una ráfaga de puntería baja de ametralladora arrojada por la infantería, en especial, por el sargento Armamento, “homem de uma fé cega e de uma lei errada” (SARAMAGO, 2002, p.314):

e aquele ali não se mexe, É o José Adelino dos Santos, é o José Adelino, diz um que [...] o conhece. Está morto [...] apanhou com uma bala na cabeça e primeiro nem acreditou [...], mas depois compreendeu, Ah malandros que me mataram, e caiu de costas, desamparado, não tinha ali aa mulher que o ajudasse, fez-lhe o sangue uma almofada debaixo da cabeça, uma almofada vermelha (SARAMAGO, 2002, p.314).

Una almohada roja, el color que a veces cobraba el latifundio (la reflexión nos pertenece).

3 Los Mal-Tiempo desde el sufrimiento hasta la justicia

Benjamin plantea, en el *Libro de los pasajes* (2005), que en el ahora “la verdad está cargada de tiempo hasta estallar” (p.465). En las configuraciones de lo que ha sido (el pasado) y el ahora (el presente) hay una relación dialéctica; entendida como imágenes de todo lo que ha sido o *pasado* cuyo conocimiento es tema del ahora o del *presente*. El autor de *El Drama barroco alemán* ubicó las imágenes dialécticas como imágenes del deseo e imágenes oníricas en el inconsciente colectivo, cuya “fantasía icónica, que recibió su impulso de lo nuevo” remite “al pasado más remoto” (BENJAMIN, 2005, p.1012).

Los ojos azules de María Adelaida, tan bonitos en la niña y tan sospechosos en su abuelo, remiten a una historia centenaria. Siglos antes, un extranjero allegado a los *bertos* violó a una doncella y dejó en el vientre de la muchacha una huella anglosajona y en el alma una llaga que tardó generaciones en cicatrizar. Así, brutalmente, ingresaron los ojos azules al árbol genealógico de Sara de la Concepción tan regañada por *la mirada clara* de su hijo Juan:

quase quinhentos anos antes [...], estando um dia sozinha na fonte [...] viu chegar-se um daqueles estrangeiros que viera com Lamberto Horques Alemão [...] gente de falar desentendido, e que, desatendendo, aos gritos e rogos da donzela, a levou para uma espessura de fetos onde, a seu prazer a forçou. Era um galhardo homem de pele branca e olhos azuis [...], mas ela não foi capaz de lhe querer bem e

sozinha pariu como pôde ao fim do tempo. Assim, durante quatro séculos, estes olhos azuis vindos da Alemanha apareceram e desapareceram

olhos azuis, que ninguém na família tinha ou se lembrava de ter visto em parente chegado ou afastado e que grande espanto causaram, senão suspeita [...]

quando

João foi feito, ou para biblicamente falar, concebido (SARAMAGO, 2002, p.24).

María Adelaida, personaje femenino saramaguiano justiciero conforma ese ahora que remite a aquella doncella, sujeto histórico que atravesó la experiencia de sufrimiento, que murió sin conocer la justicia; pero que, como una fantasía icónica, recibió el impulso de lo nuevo que remite a un pasado cuya justicia era una causa pendiente. Si esto es así, dice Benjamin en la tesis II *Sobre el concepto de Historia* “existe un misterioso punto de encuentro entre las generaciones pasadas y la nuestra” (REYES MATE, 2009, p.67).

Otro episodio violento, obligado a la muerte injusta y que vuelve a teñir de rojo el paisaje del Alentejo, es aquel que tuvo como protagonista a Germano Santos Vidigal que cayó y fue levantado tantas veces hasta morir sin decir una palabra siquiera, pues solo gemidos salieron de su boca y saliva adensada de sangre:

Caiu o homem outra vez. [...] a luta de Germano Santos Vidigal não é com os seus espancadores Escarro e Escarrilho, mas com o seu próprio corpo [...] Um dos homens saiu, foi descansar do esforço. É Escarrilho [...] Passeia-se pelo corredor, tropeça de canseira no banco. Isto dá cabo de mim, estes tipos que não falam [...] E esse Germano Vidigal já falou, isto pergunta o tenente Contente [...] Ainda não, o tipo é duro

e é Escarrilho quem pergunta, com a voz cheia de esperança, Queres falar agora [...], mas Germano Santos Vidigal deixa cair os braços, a cabeça descai-lhe para o peito, a luz apaga-se dentro do seu cérebro. (SARAMAGO, 2002, p.169-175).

“El sujeto del conocimiento histórico es la clase oprimida que lucha”, expresa Benjamin en la tesis XII (REYES MATE, 2009, p.197). Como vivo del presente,

encargado de hacer justicia por los muertos acallados del pasado, Saramago condiciendo con Benjamin, dedica esta novela a la memoria de estos dos luchadores, de estos dos sujetos históricos: “À memória de Germano Vidigal y José Adelino dos Santos, assassinados”.

A nosotros, expresa Benjamin y parece que hablara Saramago también, “como a cada generación precedente, nos ha sido dada una débil fuerza mesiánica sobre la que el pasado tiene derechos” (REYES MATE, 2009, p. 67). La historiografía materialista, dice el teórico en la tesis XVII, reconoce “el signo de una suspensión mesiánica del acontecer, o dicho de otra manera, de una oportunidad revolucionaria en la lucha por el pasado oprimido” (REYES MATE, 2009, p.261). El materialista histórico que se adueña de la imagen dialéctica debe participar de la capacidad de “encender en lo pasado la chispa de la esperanza”, de “recuperar” la tradición histórica “de manos del conformismo que está a punto de subyugarla” (BENJAMIN, 2005, p.28).

Siguiendo este razonamiento, llega en la narrativa saramaguiana el 25 de abril de 1974 y con él la Revolución de los Claveles que proclama el fin de la dictadura en Portugal. El 1 de mayo es un verdadero día de festejo, el pueblo se levanta, anda por las calles y alza su voz sin censura. En la radio, se escuchan frases tales como ¡Viva Portugal! En la calle, está María Adelaida Espada, la mujer saramaguiana o de descendencia saramaguiana, con sus destellantes y revolucionarios ojos azules y todo el pueblo laureando y al lado de ellos están los muertos, que lucharon y entregaron su vida, manifestándose o en silencio, por la libertad y la reforma agraria. Allí están todos: vivos y muertos para celebrar ese día “levantado y principal” (SARAMAGO, 2010, p.445).

Para vincular la categoría teórica de mesianismo, con el final de la obra de Saramago, recurrimos a la tesis benjaminiana XVIIa, descubierta por el filósofo italiano, Giorgio Agamben, la cual sostiene que:

La verdad es que no hay un solo instante que no lleve consigo su oportunidad revolucionaria. Solo exige que se la entienda como la oportunidad de dar una solución nueva a desafíos totalmente inéditos... la capacidad de apertura de que dispone cada instante... permite abrir determinadas estancias del pasado hasta ahora clausuradas. La entrada en esa estancia coincide de lleno con la acción política; y es a través de esa entrada que la acción política puede ser reconocida como mesiánica. (REYES MATE, 2009, p.275-276).

Conforme a lo que acabamos de citar, esta categoría teórica orienta el análisis de la novela cuando se alude – de manera metafórica – al momento histórico

de la Revolución de los Claveles como ese “día levantado y principal” que había amanecido con un “sol de justicia” (SARAMAGO, 2010, p.443). El abordaje benjaminiano sirve de marco para la comprensión epistemológica que busca recuperar la trayectoria de los vencidos, de “las voces ya acalladas”, pertenecientes a un “pasado que tiene derechos” (REYES MATE, 2009, p. 67).

Conclusión

El rescate de las tradiciones de los campesinos alentejanos revela una historia, que no está registrada en los libros y esa recuperación podría ser considerada como la fuerza mesiánica del “profeta vuelto hacia atrás” tal como se autodenominó Benjamin, para reclamar el pasado y capturar la imagen que amenazaba desaparecer con todo presente que no se reconozca aludido en ella.

Walter Benjamin reflexiona sobre la relación entre sujeto y realidad y para ello define, en su tesis XII *Sobre el concepto de Historia*¹, al sujeto histórico. Al respecto dice: “El sujeto del conocimiento histórico es la clase oprimida que lucha” (REYES MATE, 2009, p.197). El pensador judío alemán vincula esta categoría del conocimiento con sujetos que asumen conscientemente la experiencia de sufrimiento y, al mismo tiempo, luchan por sus causas o por mejorar sus condiciones de vida.

Articulando esta categoría benjaminiana de sujeto histórico con los personajes de la novela que nos ocupa, podríamos sostener que la ficción saramaguiana tiene como principales actores a los denominados “perdedores” (2009, p.21). Se trata de los miembros de los sectores más pobres de la población que nunca recibieron la atención del “historicismo” (2009, p.45) desafiado por Benjamín y “al perder quedaron fuera del desarrollo histórico” (2009, p.21). En consonancia con esta última cita, el escritor portugués hace un abordaje reflexivo de la historia de su país que busca problematizar el pasado mediante las experiencias de los alentejanos que murieron luchando contra las inequidades del latifundio. Esas muertes, concebidas como lo que *no* ha tenido lugar (el subrayado nos pertenece), cobran vida al final del relato y constituyen el andamiaje para la construcción del conocimiento de la historia.

Con relación a estas muertes, entendidas como proyectos frustrados, Walter Benjamin las conecta con el pasado. Cuando revisa el pasado, descubre vida en esas muertes. Concebida así la reciprocidad pasado-presente, en *Levantado del suelo*, las realizaciones mutiladas de los que quedaron “aplastados por la historia”, que van desde la doncella violada, pasando por Germano Vidigal y José Adelino dos Santos, son realizaciones mutiladas que están vivas como “exigencia de justicia” (2009, p.21).

Esta justicia pendiente se corresponde con la visión mesiánica de la política que tenía el ensayista de las tesis. En la XVIIa, se refiere a una política emancipadora como secularización del mesianismo y en un escrito anterior a las tesis, en el “Fragmento teológico-político” (1920), distingue un orden profano, que es el orden de la felicidad de los vivos y un orden mesiánico, que también tiene en cuenta la felicidad de los muertos.

Esta idea de felicidad de los muertos se encuentra clara en el relato del Nobel portugués. Después de muchos años de sufrimiento y alienación, los campesinos del Alentejo, concientizados, decidieron unirse para modificar su condición de explotados. De este modo, al final de la historia marchan todos juntos, “los vivos y los muertos” en ese “día de revolución”; muertos que entregaron sus vidas por una causa aún pendiente en el presente, pero que no iban a “faltar en este día levantado y principal” (SARAMAGO, 2010, p. 445).

En una novela realista con final fantástico, Saramago no deja de ofrecernos con su pluma versátil un documento social de resistencia, el escritor saca a la luz las múltiples modalidades de la pobreza vinculadas a una violencia centenaria y estructural en la cual, durante cientos de años, miles de personas no pudieron alcanzar nunca la felicidad.

Después de las articulaciones realizadas entre este relato crítico del capitalismo deshumanizante y vencedor y las nociones de sujeto histórico benjaminiano y mesianismo, surge una pregunta que queda abierta para futuros análisis: ¿será que el nobel portugués, al igual que Benjamin, era un organizador del pesimismo en contextos adversos y de inequidad?

Notas

¹ En el presente trabajo optaremos por la versión de las tesis de Walter Benjamin *Sobre el Concepto de Historia* realizada por Reyes Mate en *Medianoche en la Historia* (2009) en donde se encuentran citadas, traducidas y explicitadas tales tesis.

Bibliografía

BENJAMIN, Walter. *El libro de los pasajes*. Madrid: Akal, 2005.
PONCE, Mónica. “Las mujeres levantadas del suelo”. En: KOLEFF, Miguel; FERRARA, María Victoria (Orgs.). *Apuntes Saramaguiano IV. José Saramago: el debate impostergable*. Córdoba: Editorial de la Universidad Católica de Córdoba, 2008, p.85-99.
REYES MATE, Manuel. *Medianoche en la historia*. Madrid: Editorial Trotta. 2009.
SARAMAGO, José. *Levantado do chão*. Lisboa: Editorial Caminho, 2002.
SARAMAGO, José. *Levantado del suelo*. Buenos Aires: Alfaguara, 2010.

O DESPERTAR PUNGENTE DA CONSCIÊNCIA: O SENTIDO DE *ACORDAR EM LEVANTADO DO CHÃO*, DE JOSÉ SARAMAGO

RODOLFO PEREIRA PASSOS

A literatura é o que inevitavelmente faz pensar. É a palavra escrita, a que está no livro, a que faz pensar.

José Saramago

De acordo com Augusto Santos Silva (2005), em seu artigo intitulado “O escritor exorta os seus concidadãos: ou o discurso político da ficção de Saramago”, são múltiplas as formas que José Saramago promove uma nova disposição ou uma exposição da humanidade na história: pode ser na linha direta do neorrealismo, como ocorre no romance *Levantado do chão*, atribuindo o protagonismo a uma entidade coletiva ou classe social; ou pela introdução do elemento fantástico e a redefinição dos termos do romance histórico; ou ainda fazendo uso de uma dupla refração, uma vez que a presença de homens e mulheres comuns se atualiza, não apenas através do olhar do narrador, mas também pela mediação ativa das personagens. Desta forma, é necessário sublinhar que o ponto de vista da humanidade, (enquanto gente simples e comum), é contrário ao ponto de vista dos dominadores. Dentro desta perspectiva, “colocar toda a humanidade na história significa resgatar da sombra e do esquecimento os que estão por baixo, na hierarquia das pessoas e dos privilégios” (SILVA, 2005, p.13).

Nessa linha de pensamento, o despertar e a tomada de consciência são essenciais em *Levantado do chão*, com destaque para a ação coletiva e o engajamento

social. Como bem compreendeu Mônica Figueiredo, de maneira geral, sobre a narrativa de Saramago, é sempre “de dentro da coletividade que a voz narrativa acompanha a dolorosa travessia de um aprendizado que pretende (re)ensinar ao homem o valor do ser humano” (FIGUEIREDO, 2006, p.188).

Teresa Cristina Cerdeira (2000) também auxilia-nos a entender, em sua obra *O Averso do bordado* (ensaios de literatura), que em *Levantado do chão*, de José Saramago, há um saldo épico que se faz na travessia da terra alentejana, na caminhada dos portugueses por seu “exíguo quintal”, citando uma expressão de Eduardo Lourenço, onde ainda por uma terra redescoberta e por civilizar, a caminhada é penosa, mas compreendendo uma nova forma de herói: os barões sem nenhum sinal.

É preciso, antes, entender que a história literária de Portugal dos últimos tempos foi orientada consciente ou inconscientemente pela preocupação de descobrir quem são os portugueses, isto é, contemplando a pergunta *quem somos* ou *o que somos* enquanto povo português, como já assinalou Eduardo Lourenço:

O que nos parece mais importante na atitude inaugural e, de algum modo, matricial, de Garrett, não é a sua descoberta das coisas portuguesas como dignas de interesse estético. Esse reflexo mimético pertence à essência mesma dos inovadores românticos, alemães e ingleses. O mais importante é o espetáculo da osmose profunda entre a sua particular aventura anímica e humana e aquela de que Portugal – no passado e no presente – lhe parece centro. Garrett não pode saber quem é, nem o que verdadeiramente quer, sem interrogar a sério e de frente o que é essa realidade viva e mortal de uma Pátria entrevista como frágil, vulnerável e da qual sente o seu interior e o seu destino pessoal inseparáveis (LOURENÇO, 2016, p.102).

Conforme Eduardo Lourenço, “faz parte do núcleo mais tenaz da nossa imagem mítica a ideia de que somos um povo de sonhadores” (LOURENÇO, 2016, p.66). Essa questão configura o problema do “destino” como *coletivamente vivido* e que pudesse se apoiar numa revolução cultural, mas que na verdade não escapa duma miséria persistente¹; é necessário ter em conta que para transfigurar em consciência ativa, o verdadeiro mediador, ou o autêntico motor dessa metamorfose, na visão de Eduardo Lourenço, não seria simplesmente o intelecto de uma “razão ressequida”, mas de modo ativo, a potencial realização da *imaginação*. Isso implica

compreender que apenas a imaginação poderia *trans-formar*, isto é, transfigurar a face do mundo.

Nesta linha de reflexão, para Eduardo Lourenço, das duas componentes originais da existência histórica do povo português — desafio triunfante e dificuldade de assumir tranquilamente esse triunfo —, persistiu a “dificuldade de ser”, que, na verdade, corresponderia a uma histórica dificuldade de subsistir com plenitude política. Com efeito, é importante notar que a consciência nacional e a razão de ser do povo português e a raiz de toda a esperança, como bem assinala Lourenço, encontram-se, obsessivamente, no passado. Há, assim, como uma constante, na mentalidade portuguesa, a configuração de um abismo entre a antiga nação gloriosa de Portugal e sua autêntica realidade, em outras palavras, sua “diminuída realidade presente” (LOURENÇO, 2016, p.38).

José Saramago sempre esteve ligado e, de certa maneira, engajado nas “histórias da História” (SARAMAGO, 1999, p.153) para a construção de seus romances. A sua fortuna crítica é praticamente unânime em apontar este caminho de diálogo entre a ficção e a história (CERDEIRA, 2000; GOBBI, 2012; SEIXO, 2001). Nomes reconhecidos pelo discurso histórico, tais como D. João V e D. Maria Josefa da Áustria (de *Memorial do convento*); Luís de Camões, Vasco da Gama e Damião de Góis (de *Que farei com este livro?*); Fernando Pessoa (de *O ano da morte de Ricardo Reis*); Jesus, Maria e José (de *O evangelho segundo Jesus Cristo*); além de todo um elenco que corrobora a sua revisitação intertextual; e espaços determinados e nomeados como Alentejo, Lisboa, Mafra, Belém e Nazaré são marcas frequentes em suas obras que abarcam um acontecimento contextualizado, recontado pelo viés do discurso ficcional. O passado é questionado por Saramago e, através da ficção, novos sentidos são criados para a História no sentido “de confrontar os paradoxos da representação fictícia/ histórica, do particular/ geral e presente/ passado” (HUTCHEON, 1991, p.141).

Carlos Reis, por exemplo, defende tal perspectiva na ficção de José Saramago, ao afirmar que o olhar interrogador do romancista português sobre o passado revela que:

[...] em *Levantado do chão* (1980), em *Memorial do convento* (1982), em *O ano da morte de Ricardo Reis* (1984) e em *História do cerco de Lisboa* (1989), a presença de cenários históricos bem caracterizados decorre de uma dupla “emergência”: por um lado, a que consiste na manifestação de eventos, personagens e lugares históricos que sobem à superfície da ficção com inesperada naturalidade; por outro lado, a “emergência” que leva a repensar esses eventos, figuras e lugares à luz de uma nova

realidade histórica, sem negar um certo legado ideológico, provindo de uma matriz cultural marxista (2004, p.37).

Desde *Levantado do chão* (1980) e *Memorial do convento* (1982), esta perspectiva de reelaboração da matéria histórica foi um dado marcante para Saramago. A mesma tese também é defendida por Maria Alzira Seixo, para quem, na efabulação ficcional saramaguiana, a história deixou de ser um “fresco epocal”, já que, através daquela, esta pode ser constantemente alterada. Isto significa dizer que “o ficcional e o verídico se mesclam numa tendência de índole pós-moderna” (SEIXO, 2001, p.38). Também Teresa Cristina Cerdeira argumenta que, no gesto de “duvidar dos monumentos tradicionalmente aceito e de ir buscar outras marcas deixadas pelo homem na sua caminhada” (2018, p.33), o autor de *Levantado do chão* soube recuperar e revisitar o discurso histórico de forma singular, de modo que o passado,

[...] porque relido, recordado e rememorizado por um narrador do nosso tempo, é também de hoje que se trata, e da visão do homem presente, que aprendeu a reler criticamente o seu passado, não para nele encontrar modelos utópicos de perfeição saudosista, mas para exercitar a sua capacidade de refletir, analisar e colocar questões. (CERDEIRA, 2018, p.37)

E acrescenta:

A ficção, ao envolver a história, permite redizê-la não como um cadáver sem voz, mas veiculando-lhe a seiva nova do domínio do literário, sem pretender, por isso, roubar-lhe a força de documento (CERDEIRA, 2018, p.56).

Pelo caminho traçado, na esteira de uma história que desconfia dos grandes relatos, dos grandes heróis, a obra *Levantado do chão*, de José Saramago, paradoxalmente tem uma proposição onde ecoa a memória de um certo lirismo épico (“cantando espalharei por toda parte”), que segundo Teresa Cristina Cerdeira (2000), era antes um cantar de reis, de heróis e de navegadores, porém agora, no corpo da narrativa saramaguiana, será o espaço de heróis desconhecidos: portanto, na escritura da terra ou na escritura da história estão esses homens negados e calados, a ponto de se tornarem almas mortas².

No dizer de Saramago, “a minha arte consiste em tentar mostrar que não existe diferença entre o imaginário e o vivido. O vivido podia ser imaginado e vice-versa”. (SARAMAGO, 2010, p.177) Permeando de forma muito sutil o discurso

nietzschiano de que os fatos são interpretações, Saramago também compreende que a História é parcial, isto é, a verdade histórica absoluta não existe, ou melhor, para o escritor, a História só pode ser compreendida no campo do discurso textual e, conseqüentemente, da ficção:

Embora soe algo paradoxal, diria que entre história e ficção a diferença não é grande demais. Ao escrever uma história — porque disso se trata —, o historiador faz um pouco o que faz o romancista: escolhe os fatos e os concatena, vale dizer, encontra relações entre eles em função de conseguir um discurso coerente. O mesmo se exige de um romance. Pode ser mágico, fantástico ou qualquer coisa, mas até fantasia e a imaginação mais disparatadas precisam de uma coerência. Um livro de História apresenta algo predeterminado. Os fatos estão ali, e um fato traz como consequência outro, e outro, e outro. Há uma espécie de fatalidade histórica que faz que as coisas sejam como são e não de outra maneira. Então, ao dirigir os fatos, ao organizá-los, eu diria que o historiador se comporta como um romancista e o romancista como historiador (SARAMAGO *apud* AGUILERA, 2010, p.257).

De acordo com Lélia Parreira Duarte, *Levantado do chão* é um romance dialógico: acompanha ao mesmo tempo um processo de transformação social e discute a própria superfície do texto literário, apresentando-se ironicamente como revisão e cruzamento de vários discursos. Assim, deve-se sublinhar o relacionamento entre escrita e poder. No início do romance fala-se na escritura do latifúndio, e podemos inferir essa posse da escrita com a detenção do poder. “Quem produz os signos produz (ou detém) o poder, pois quem controla a letra controla a comunidade” (DUARTE, 2011, p.207).

A mesma autora indica, com efeito, para o *despertar da consciência crítica* das personagens, no decorrer de *Levantado do chão*. As mudanças observáveis aparentemente iniciam-se com João Mau-Tempo, o primeiro filho de Domingos e Sara. Após o suicídio do pai, ele passa a ser o homem da casa, com dez anos. “Morgado sem morgadio, dono de coisa nenhuma, pequena é a sombra que faz no chão” (SARAMAGO, 1989, p.51). Ele segue o seu destino: apesar de criança, assume a função de trabalhador e provedor da família, que lhe atribuem, porém sua criatividade e seu ser questionador manifestam-se desde pequeno.

É interessante observar serem as crianças de novas gerações as primeiras personagens a elaborar perguntas, enquanto Domingos Mau-Tempo continua, sob muitos aspectos, como uma criança reprimida. É como se na nova geração pudesse haver espontaneidade, consequente a uma visão ainda não contaminada da realidade (DUARTE, 2011, p.205).

João Mau-Tempo escapa de seu destino propriamente por meio da tomada de consciência, aprendendo a levantar-se do chão da opressão e, de fato, compreendendo o valor da coletividade. Com efeito, este é o tempo de se levantar e o sentido de acordar:

Outros, porém, já se levantaram, (...) naquele outro e singular sentido que é acordar em pleno meio-dia e descobrir que um minuto antes ainda era noite, que o tempo verdadeiro dos homens e o que neles é mudança não se rege por vir o sol ou ir a lua, coisas que afinal só fazem parte da paisagem, não apenas terrestre, como por outras palavras já terá ficado dito (SARAMAGO, 1989, p.99).

Portanto, a metáfora do “levantar-se” aparece como um movimento contra a injustiça pungente operada pelo latifúndio ou pelo “metafórico rei do Alentejo” (FAURI, 2017, p.163). Toda opressão, segundo Fauri, tende a fazer com que o homem se rebaixe, se curve, aceite as determinações de uma força de oposição maior; a menção ao movimento do “levantar-se”, tem por isso o sentido de uma revolta, de insurgimento, de oposição e resistência — que faz com que o homem perca a sua voz, a sua liberdade, o seu espaço — pois o espaço, ou a terra, nesse caso, é de todos, e para todos. *Levantado do chão* possui esse título propriamente pelo desejo do autor de relembrar a real possibilidade de “levantarem-se os homens do chão”, inclusive como um campo pode ser cultivado ou até mesmo como um livro pode ser escrito (SARAMAGO, 1989).

Conforme Duarte (2011), a obra de Saramago em questão, portanto, deve ser considerada plenamente como uma obra de contestação. As personagens dividem-se em dois grupos: o daquelas que dispõem de um espaço, considerado seu por direito e aquelas a quem é negada até a equiparação ao animal, com a satisfação inerente da necessidade básica de alimento e higiene. A mesma autora indica que sujeira e poder estão relacionados: a sujeira a que se submetem os trabalhadores é congruente com a sua submissão ao sistema. A falta de espaço próprio desse povo indica-se através de uma sinédoque: o primeiro núcleo da família Mau-Tempo,

definida previamente através desse sobrenome, cuja carga semântica é reforçada pela difícil caminhada na chuva que caracteriza seu aparecimento na narrativa. Todavia, “começam a surgir as perguntas proibidas e, lentamente, dificilmente, inicia-se a aquisição da consciência e a conquista do espaço” (DUARTE, 2011, p.204).

Por outro lado, a resistência à opressão se radica pela consciência de que os homens não são simples animais, ainda que na obra os cães sejam tratados de melhor forma que os trabalhadores. Contudo, o ser humano ainda pode aprender com uma simples formiga: aprender a levantar a cabeça e enfrentar o opressor:

É a mesma miséria de antigamente, Os patrões são os donos da terra e de quem trabalha nelas, Somos ainda menos do que os cães do prédio e dos prédios, esses comem todos os dias, levam-lhe o tacho cheio, ninguém seria capaz de deixar um animal passar fome, Quem não souber tratar de animais, vale mais que não os tenha, Mas com os homens é diferente, cão não sou e não como há dois dias, e este rancho de homens que veio aqui falar é uma canzoada, andamos a ladrar há tanto tempo, um dia destes calamo-nos e mordemos, como fazem as formigas de cabeça vermelha, aprendamos com elas, são estas que levantam a cabeça como cães, repara nas tenazes, não as tivesse eu a pele tão dura, calejada do punho da foice, já estaria a sangrar (SARAMAGO, 1989, p.360).

A tomada de consciência significa também que não podemos negar a necessidade de compreensão do “ponto” em que nós nos encontramos. A discussão sobre a questão do ser humano parte deste pressuposto fundamental: da interrogação do tempo e da própria condição do sujeito. De acordo com o filósofo italiano Gianni Vattimo (1996), dizer que estamos num momento totalmente posterior à modernidade pressupõe a aceitação do ponto de vista que a caracteriza, ou seja, a ideia de história e seus corolários, a noção de progresso e novidade. Daí a complexidade da questão, a de identificar um autêntico caráter de mudança radical nas condições do pensamento que se mostrassem como pós-modernas. Nenhum artista estará fora do sistema, porém como numa “estratégia de guerrilha”, a marginalidade desentranhada poderá habitar no sistema, ou seja, estará “nos interstícios e subterrâneos de seus fundamentos, o que gera um dos efeitos mais polêmicos da pós-modernidade, que é o fato de propor uma crítica não mais estruturada no esquema de oposições binárias, mas que atua com base em contradições e paradoxos” (FERNANDES, 2011, p.23).

Para Vattimo, a situação que vivemos é a do “ocaso da arte”, legível filosoficamente como aspecto do acontecimento mais geral que é a *Verwindung* da metafísica, evento que diz respeito ao próprio ser. Ou seja, uma ultrapassagem que, na realidade, é reconhecimento de vínculo. Assim, a experiência que fazemos do ocaso da arte pode ser descrita pela noção heideggeriana de obra de arte como “por-em-obra da verdade”. Essa noção, diz Vattimo, possui dois aspectos fundamentais: a obra é “exposição” de um mundo e “produção da terra”. A exposição terá o sentido de uma exibição ou mostra: “A obra de arte tem um papel de fundação e constituição das linhas que definem um mundo histórico. Um mundo histórico, uma sociedade ou um grupo social reconhecem os traços constitutivos de sua própria experiência de mundo” (VATTIMO, 1996, p.51).

Porém, Vattimo alerta que se esta noção heideggeriana de “por-em-obra da verdade” possuísse apenas o sentido de “exposição”, seria, novamente, considerar a obra de arte como grande êxito individual ou o artista como “gênio”. Por isso, o outro aspecto da noção, chamado “produção da terra”, deve ser ressaltado. Este, portanto, é o que possibilita novas interpretações, suscita sempre novas leituras e, assim, é capaz de instaurar novos mundos possíveis. A “terra” da obra, portanto, não é simplesmente a matéria em si, mas deve ser entendida como presença ou manifestação que poderá inferir a criação e percepção de outros mundos. Este fato deve ser considerado, pois, a partir da obra pode-se coligir a visualização do que sempre foi silenciado, e assim, “põe em movimento as estruturas tendencialmente imóveis dos mundos histórico-sociais” (VATTIMO, 1996, p.53).

Segundo Fauri (2017), numa perspectiva que retoma agora a tese ricoeuriana de que o sentido de uma vida advém da possibilidade de ela ser pensada, refletida, dita, ou, em outros termos, narrada, Saramago atualiza, pela via do texto, uma parcela da história portuguesa, buscando, com isso, uma forma de liberação do sujeito. Esse universo liberado pela narrativa, no entanto, é capaz de se desprender da sua conexão inicial com o autor, e a história que revisa torna-se universal, remetendo-se a todos os sujeitos. Por outro lado, a sua escrita, ao mesmo tempo que opera uma transformação do sujeito, pela experiência catártica do seu processo de instituição no mundo, também reorganiza o que se torna conhecido; apresentando não apenas facetas diferenciadas de um mesmo universo, mas pode mesmo dizer que a obra funda o ser como sujeito no mundo.

Por fim, o que deve ser compreendido é que a “superação” significa um reconhecimento de vínculo (com a modernidade e com a metafísica, pois ambas são inescapáveis). Contudo, cria-se a possibilidade de um novo modo do homem enxergar sua relação com o mundo. Assim como Saramago, que tem sempre em vista o despertar da consciência, desejando, antes de tudo, propor um reconhecimento de vínculo do homem com seu próprio mundo. Isto implica o pungente despertar da

consciência: a possibilidade dos homens assumirem uma responsabilidade perante sua condição.

Notas

¹ Antero de Quental já apontava com veemência o fato de que a decadência que se apossou de Portugal aparece em tudo: na política, na economia, na religião, no pensamento intelectual, na indústria e nos costumes. E refere que a realeza, esquecendo de sua origem e missão, crê ingenuamente que os povos são patrimônio providencial dos reis, de modo que o povo emudeceu de tanto lhe negarem a palavra, e a morte moral invadiu o sentimento, mas também a imaginação, o gosto e a inteligência de todos (Cf. FAURI, 2017).

² Segundo Eduardo Lourenço (2016), cada escritor consciente, como fora um Fichte, por exemplo, escreverá o seu pessoal discurso a sua nação, em outras palavras, cada escritor se sentirá profeta de destinos pátrios, vividos ou concebidos como “revelação”. De pura presença geográfica, a pátria converte-se, nesse viés, em realidade imanente, da qual cada cidadão, na verdade, se sente solidário e responsável. À luz desta perspectiva, a mera terra paterna se volve nação. Em Portugal, por exemplo, nenhum itinerário é mais interessante a esse respeito, que o de Garrett. Na visão de Eduardo Lourenço (2016), Almeida Garrett foi o primeiro de uma longa e ainda não acabada linhagem de Ulisses intelectuais em busca de uma pátria. Dessa maneira, é sob a pluma de Garrett que pela primeira vez Portugal se interroga a fundo, ou, se converte, com efeito, em pungente interpelação para os próprios portugueses.

Referências

- AGUILERA, Fernando Gomez (Org.). *As palavras de Saramago*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- CERDEIRA, Teresa Cristina. *José Saramago entre a história e a ficção: uma saga de portugueses*. Belo Horizonte: Moinhos, 2018.
- CERDEIRA, Teresa Cristina. *O avesso do Bordado*. Lisboa: Caminho, 2000.
- DUARTE, Lélia Parreira. “*Levantado do Chão*, de José Saramago: a grande novidade dos anos 80”. In: *Revista Ipotesi*, v. 15, n. 1. Juiz de Fora, jan./jun. 2011, p.201-208.
- FAURI, Ana Leticia. “*Levantado do chão*: o romance como recuperação da história”. In: *Revista Via Atlântica*, n. 31, jun.2017, p. 155-173.
- FERNANDES, Maria Lúcia Outeiro. *Narciso no labirinto de espelhos: perspectivas pós-modernas na ficção de Roberto Drummond*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2011.
- FIGUEIREDO, Mônica. “Da cegueira à lucidez: o ensaio de um percurso. Algumas notas sobre a narrativa de José Saramago”. In: *Diadorim. Revista de Estudos Linguísticos e Literários*, n.1. Rio de Janeiro: UFRJ, Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas, 2006, p. 181-190.
- LOURENÇO, Eduardo. *O Labirinto da Saudade*. Rio de Janeiro: Tinta-da-China Brasil, 2016.

SARAMAGO, José. *Levantado do chão*. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 1989.

SEIXO, Maria Alzira. *Lugares da ficção em José Saramago*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1999.

SEIXO, Maria Alzira. *Outros Erros*. Ensaios de Literatura. Porto: Edições Asa, 2001.

SILVA, S. Augusto. “O escritor exorta os seus concidadãos: ou o discurso político da ficção de Saramago”. In: *Literatura/Política/Cultura (1994-2004)*. Belo Horizonte. Editora UFMG, 2005.

REIS, Carlos. “A ficção portuguesa entre a Revolução e o fim do século”. In: *Scripta. Revista do Programa de Pós-graduação em Letras e do Centro de Estudos Luso-afro-brasileiros – CESPUC-MG*, v 8, n. 15. Belo Horizonte: Editora da PUC-Minas, 2004, p.15-45.

VATTIMO, Gianni. *O fim da modernidade: Niilismo e Hermenêutica na cultura pós-moderna*. Trad. de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

Blimunda.
Nome de
mulher.
E de revista.



Fundação José Saramago
www.josesaramago.org

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 comunicar-lhe se o artigo foi aceito ou não. No caso dos trabalhos aceitos para publicação, o autor poderá ser solicitado a introduzir eventuais modificações a partir dos comentários contidos nos pareceres ou das sugestões dadas pela comissão científica.

DIREITOS AUTORAIS

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

POLÍTICA DE ACESSO LIVRE

A **revista** é uma publicação eletrônica. Todos os textos publicados estarão gratuita e livremente disponíveis na internet pública, e qualquer usuário tem a permissão de ler, arquivar, copiar, distribuir, imprimir, pesquisar ou linkar o texto completo dos artigos, além de ser permitida a indexação, a utilização dos textos como corpora em softwares e

qualquer outro propósito, dentro dos limites da lei, sem que haja quaisquer barreiras financeiras, legais ou técnicas da parte da revista. O conteúdo dos artigos publicados é de inteira responsabilidade de seus autores, não representando a posição oficial dos editores e nem do conselho editorial da revista.

PARÂMETROS A SEREM CONSIDERADOS NA LEITURA/APRECIAÇÃO DO TEXTO SUBMETIDO

Relevância

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

Conteúdo

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

Adequação bibliográfica

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

Extensão mínima e máxima

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

PADRÕES DE FORMATAÇÃO DO TEXTO

O autor precisa atentar para as seguintes orientações:

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

- Título - Uso de fonte Times New Roman, corpo 14, espaço simples
- Uso da fonte Times New Roman, corpo 12, espaço 1,5, exceto para as citações com mais de três linhas.
- Uso da fonte Times New Roman, corpo 11, espaço simples, para as citações com mais de três linhas.
- As citações de até três linhas devem integrar o corpo do texto e ser assinaladas entre aspas.
- As indicações bibliográficas deverão ser especificadas depois da citação no seguinte modelo: (SARAMAGO, 1995, p.28-76)
- A bibliografia, apresentada ao final, deverá conter apenas as obras referidas ao longo do texto e devem seguir as normas da ABNT, a saber:

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

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

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

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

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



Licença Creative Commons.

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

Os textos aqui publicados são de exclusiva responsabilidade dos seus autores e estão disponíveis para download em **www.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.

