

REVISTA DE ESTUDOS SARAMAGUIANOS

n. 15 jan.-jun., 2022

REVISTA DE ESTUDOS SARAGUIANOS

REVISTA DE ESTUDOS SARAMAGUIANOS
www.estudossaramaguianos.com

CONTATOS

E-mail: estudossaramaguianos@yahoo.com
Facebook: facebook.com/saramaguianos
Twitter: [@saramaguianos](https://twitter.com/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.

1922·2022



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

ORGANIZADORES

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, janeiro-junho 2022.

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

Denise Noronha Lima, Burghard Baltrusch, Conceição Flores, Jaime Bertoluci, Jaime Sánchez, José Vieira, Mantovanni Colares Cavalcante, Maria Aparecida da Costa, Saulo Gomes Thimóteo

SUMÁRIO

11

Apresentação

15

As duas pontas da vida: As pequenas memórias

DENISE NORONHA LIMA

40

O memorial de Blimunda — reflexões sobre a reinvenção da ética em José Saramago

BURGHARD BALTRUSCH

68

Levantado do chão: a saga dos oprimidos

CONCEIÇÃO FLORES

78

O humilde vaidoso — a verdadeira motivação de Francisco de Assis

JAIME BERTOLUCI

98

Saramago y Mèlich: una propuesta ética desde *La caverna*
JAIME SÁNCHEZ

114

A morte, o elefante e Caim — da trilogia das fábulas ou da salvação do homem em José Saramago
JOSÉ VIEIRA

130

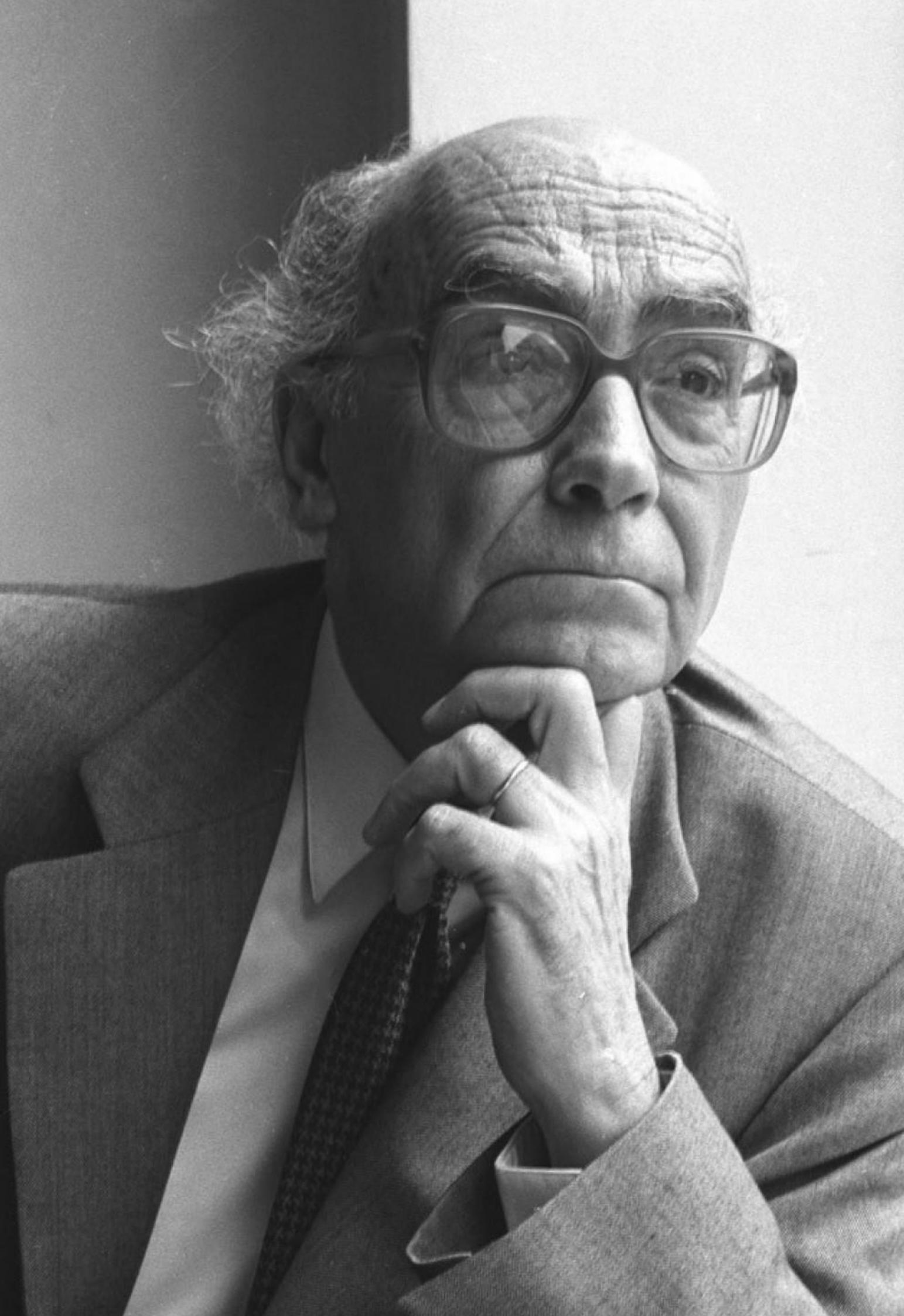
O humanismo no cão das lágrimas do romance *Ensaio sobre a cegueira*, de José Saramago
MANTOVANNI COLARES CAVALCANTE

146

Erotismo e poder feminino em três romances de Saramago
MARIA APARECIDA DA COSTA

160

Os personagens de Saramago num castelo de cartas cruzadas
SAULO GOMES THIMÓTEO



APRESENTAÇÃO

Alguns dos mais importantes acontecimentos da grande virada cultural no Ocidente depois do Romantismo alcançam o primeiro século em 2022; entre os marcos encontramos a publicação do *Ulysses* de James Joyce, *The Waste Land* de T. S. Eliot, do *Jacob's Room* de Virginia Woolf, *Trilce* de César Vallejo e *Pauliceia desvairada* de Mário de Andrade. Embora sejam essas situações que independem dos afluxos casuais da natureza, o *annus mirabilis* testemunha ainda a chegada de uma geração que prolongará o inesgotável projeto de rupturas e de renovações do que passou a se designar como Modernismo: na Itália nasce Pier Paolo Pasolini; nos Estados Unidos, Jack Kerouac; em Portugal, Agustina Bessa-Luís e José Saramago.

O escritor filho de uma família simples no interior profundo de Portugal tinha tudo — se essas infinitas linhas do destino operassem apenas por roteiros pré-determinados — para ser um nome a mais entre os incalculáveis sujeitos que vieram ao mundo em 1922 e sobre os quais nem mesmo o nome se sabe; registre-se, para efeito, além das tragédias individuais, o extenso ciclo dos horrores na Europa do século XX. Mas de escassa oportunidade em escassa oportunidade, José Saramago agarrou-se como pôde à vida até alcançar presença numa pequena lista, a mesma onde estavam situados os autores dos feitos do ano de seu nascimento e que constitui, em limites de imprecisa extensão, a história da cultura literária ocidental.

Não foi apenas a obra romanesca que, sem dúvidas, acrescentou novas possibilidades à arte da narrativa ficcional, nem o feito inédito de ser um escritor de língua portuguesa a receber o Prêmio Nobel de Literatura; foi também sua postura de ativista pela palavra sobre os importantes temas e grandes desafios até agora não superados pelo projeto de civilização em curso, afinal, como escreveu nos versos de “Fala do Velho do Restelo ao astronauta”, de *Os poemas possíveis*, “Aqui, na Terra, a fome continua, / A miséria, o luto, e outra vez a fome”, ainda “Acendemos cigarros em fogos de napalme / E dizemos amor sem saber o que seja”.

Uma vez ingressado no plano elevado do comunitário ao qual pertencemos todos, os com e os sem nome, a obra e as ideias do escritor constituem pontos de valiosa significação como se tornavam as obras e as ideias dos escritores naquele 1922. Este é o próximo número da *Revista de Estudos Saramagianos* somam-se a um trabalho agora coletivo e espalhado nos cinco continentes de remarcar os significados de José Saramago para a literatura, o pensamento estético e ético do século em que viveu, apontando para os séculos da sobrevida — algo que os leitores têm testemunhado há muito, e melhor nesse ano que começou, insolitamente e muito ao gosto saramaguiano, a 16 de novembro de 2021.

O caso saramaguiano, portanto, reveste-se de algumas singularidades no âmbito dos centenários de 2022. A efeméride privilegia contornos fora do âmbito da memória de celebração. E isso se deve ao valor interventivo das obras e das ideias do escritor; são elas possibilidades na necessária revista e expansão dos saberes e parte ativa no debate sobre nosso lugar e papel nos destinos da história particular e coletiva. Esses princípios formam o universo criativo de José Saramago desde os anos de experimentação, marcadamente pela tentativa de filiação aos modelos literários derivados dos ventos de 1922, e vincaram expressividade quando sua presença se estabelece entre as principais mentes pensantes dentro e fora do seu país.

A obra e as ideias saramaguianas — tanto já se disse mas redizer não é monotema — se propuseram revisar alguns dos principais discursos de sustento da nossa civilização: os da história; os da religião cristã; e os da poder. A partir disso, passa pelo seu crivo o mito, a verdade, a tradição, a modernidade, as mais diversas esferas dos modelos sociais, da cultura, os procedimentos literários e ficcionais, uma ética do indivíduo na coletividade etc. Isto é, todo um complexo inventário que nos constitui como pessoas, sujeitos e cidadãos, o que, noutras palavras, é de abrangência do estético e do ético, dimensões que se imbricam na/ pela literatura saramaguiana. Contribuir com o debate sobre essas e tantas outras questões, é extremamente necessário: é pelo legado saramaguiano, mas é sobretudo pelas urgências do nosso tempo para que daqui a cem anos, tomara, os que vierem depois de nós possam encontrar a comunidade humana num patamar melhor que encontramos agora.

Os textos reunidos no 15º número da *Revista de Estudos Saramagianos* se mostram, como tem sido recorrente, entre o tratamento crítico e interpretativo da obra e a disposição de problematizar interesses, ideias e levantar compreensões dos diversos fenômenos inerentes ao fazer literário e

da nossa maneira de ser e estar no mundo. Certamente é este um dos valores que podemos levantar sempre que a sociedade da técnica e da prática cobra aos estudiosos do texto literário uma contribuição para as saídas que tanto necessitamos.

Equipe Editorial

AS DUAS PONTAS DA VIDA: AS PEQUENAS MEMÓRIAS

DENISE NORONHA LIMA

Comparado com a singeleza do título definitivo que Saramago deu às suas memórias, o *Livro das Tentações*, antes anunciado, despertava a curiosidade do futuro leitor por talvez sugerir a existência de lembranças pecaminosas que o escritor teria, enfim, decidido revelar. Se era essa a expectativa, não se realizou: são “as memórias pequenas de quando fui pequeno, simplesmente” (SARAMAGO, 2006, p. 34). De fato, os sessenta e um fragmentos de variada extensão que compõem o livro, contêm as lembranças da infância e da adolescência do escritor, envolvendo a sua família, os lugares onde viveu — Azinhaga e Lisboa — e alguns fatos históricos do período¹. No sétimo fragmento, o autor explica a razão do título:

A ambiciosa ideia inicial — do tempo em que trabalhava no *Memorial do Convento*, há quantos anos isso vai — havia sido mostrar que a santidade, essa manifestação “teratológica” do espírito humano capaz de subverter a nossa permanente e pelos vistos indestrutível animalidade, perturba a natureza, confunde-a, desorienta-a. Pensava então que aquele alucinado Santo Antão que Hyeronimus Bosch pintou nas *Tentações*, pelo facto de ser santo, havia obrigado a que se levantassem das profundas todas as forças da natureza, as visíveis e as invisíveis, os monstros da mente e as sublimidades dela, a luxúria e os pesadelos, todos os desejos ocultos e todos os pecados manifestos.

Curiosamente, a tentativa de transportar tema tão esquivo (ai de mim, não tardaria a compreender que os meus dotes literários ficavam muito abaixo da grandiosidade do projecto) para um simples repositório de recordações a que, obviamente, conviria um título mais proporcionado, não impediu que me tivesse visto a mim mesmo em situação de alguma maneira semelhante à do santo. Isto é, sendo eu um sujeito do mundo, também teria de ser, ao menos por simples “inerência do cargo”, sede de todos os desejos e alvo de todas as tentações (SARAMAGO, 2006, p. 32).

O tríptico do pintor holandês Hyeronimus Bosch (c. 1450-1516), a que o escritor se refere — *As Tentações de Santo Antão* — representa alguns episódios hagiográficos em que Santo Antão (251-356) é assediado pelas mais variadas figuras demoníacas, seres híbridos que perseguem o anacoreta em sua peregrinação pelo deserto. Um dos caminhos apontados para a leitura dessa obra parte, com efeito, da ideia de que o Bem é uno, íntegro, sendo o Mal que assume diversas formas para tentar o homem justo em sua solidão: a lascívia das mulheres, a oferta de alimentos que despertam a gula, as alucinações.

A grandiosidade da obra de Bosch e dos temas de que ela trata, se porventura intimidaram o escritor em seu projeto, ao ponto de fazê-lo renunciar ao título divulgado, não o impediram, como afirmou, de estabelecer relações entre a pintura e o menino das memórias, “também este alvo de tentações”. A menção aos pavores noturnos, ao desejo de voar, às tentações mundanas, enfim, aproximam do quadro de Bosch alguns episódios das memórias do escritor. Fora do texto, não nos parece indiferente o fato de *As Tentações de Santo Antão* pertencerem ao acervo do Museu Nacional de Arte Antiga, em Lisboa, onde já se encontrava quando Saramago nasceu. Assim, para uma volta ao começo da sua vida, o autor escolheu como cenário uma obra de arte que também participa da história da sua terra.

Além da vida, a obra de Saramago mantém com esse quadro uma relação de afinidade, especialmente com o romance *O evangelho segundo Jesus Cristo*, que é a realização mais aprofundada dos temas religiosos diretamente ligados à Paixão. Os painéis exteriores do tríptico de Bosch, visíveis quando ele está fechado, retratam, em tom cinzento e monocromático que pode ser interpretado como o domínio do Mal e da escuridão, dois episódios da via

crucis: do lado esquerdo, a prisão de Cristo; do outro, na sua caminhada para o calvário, a cena com Santa Verônica ajoelhada a seus pés. No centro do painel principal, Santo Antão, olhando em direção ao espectador, aponta para Cristo, que se encontra no interior de uma capela, ao lado da sua própria imagem na cruz. Provavelmente por reverência do pintor, Deus não recebeu tratamento figurativo. Como talvez apetecesse a Saramago declarar, no quadro de Bosch não há Deus. Ou, como o narrador no primeiro capítulo do *Evangelho*: “tudo isto são coisas da terra, que vão ficar na terra, e delas se faz a única história possível” (SARAMAGO, 1991, p. 20). Para o autor, se existe ascensão, é fruto da irracionalidade humana.

Publicadas em 2006, quatro anos antes da morte de Saramago, *As pequenas memórias* nasceram à época dos *Cadernos de Lanzarote*, em que ficaram registradas algumas anotações sobre o processo inicial do livro, e a motivação para a sua escrita:

Uma hipótese: talvez esta necessidade imperiosa de organizar uma lembrança coerente do meu passado, dessa sempre, feliz ou infeliz, única infância, quando a esperança ainda estava intacta, ou, ao menos, a possibilidade de vir a tê-la, se tenha constituído, sem que eu o pensasse, como uma resposta vital para contrapor ao mundo medonho que estou a caminho de imaginar e descrever no *Ensaio sobre a Cegueira* (SARAMAGO, 1994, p. 105).

A ideia de uma “resposta vital” existe, com efeito, logo nas páginas iniciais de *As pequenas memórias*. Contrapondo-se ao mundo degradante do *Ensaio sobre a cegueira*, surge da terra uma paisagem prenhe de vida onde nasceu o menino que procura voltar à sua origem. Provavelmente pela importância inigualável do seu lugar de nascimento, em todos os sentidos, é Azinhaga que abre as memórias. O primeiro fragmento do livro contém os principais elementos que, segundo o autor, o formaram: a terra, o rio, a casa:

À aldeia chamam-lhe Azinhaga, está naquele lugar por assim dizer desde os alvores da nacionalidade (já tinha foral no século décimo terceiro, mas dessa veterania nada ficou, salvo o rio que lhe passa mesmo ao lado (imagino que desde a criação do mundo), e que, até onde

alcançam as minhas poucas luzes, nunca mudou de rumo, embora das suas margens tenha saído um número infinito de vezes. [...] Foi nestes lugares que vim ao mundo, foi daqui, quando ainda não tinha dois anos, que meus pais, migrantes empurrados pela necessidade, me levaram para Lisboa, para outros modos de sentir, pensar e viver, como se nascer eu onde nasci tivesse sido consequência de um equívoco do acaso, de uma casual distração do destino, que ainda estivesse nas suas mãos emendar. Não foi assim. Sem que ninguém de tal tivesse apercebido, a criança já havia estendido graminhas e raízes, a frágil semente que então eu era havia tido tempo de pisar o barro do chão com os seus minúsculos e mal seguros pés, para receber dele, indelevelmente, a marca original da terra, esse fundo movediço do imenso oceano do ar, esse lodo ora seco, ora húmido, composto de restos vegetais e animais, de detritos de tudo e de todos, de rochas moídas, pulverizadas, de múltiplas e caleidoscópicas substâncias que passaram pela vida e à vida retornaram, tal como vêm retornando os sóis e as luas, as cheias e as secas, os frios e os calores, os ventos e as calmas, as dores e as alegrias, os seres e o nada. Só eu sabia, sem consciência de que o sabia, que nos ilegíveis fólios do destino e nos cegos meandros do acaso havia sido escrito que ainda teria de voltar à Azinhaga para acabar de nascer. Durante toda a infância, e também os primeiros anos da adolescência, essa pobre e rústica aldeia, com a sua fronteira rumorosa de água e de verdes, com as suas casas baixas rodeadas pelo cinzento prateado dos olivais, umas vezes requeimada pelos ardores do Verão, outras vezes transida pelas geadas assassinas do Inverno ou afogada pelas enchentes que lhe entravam pela porta dentro, foi o berço onde se completou a minha gestação, a bolsa onde o pequeno marsupial se recolheu para fazer da sua pessoa, em bem e talvez em mal, o que só por ela própria, calada, secreta,

solitária, poderia ter sido feito (SARAMAGO, 2006, p. 9-11).

Como grande parte dos memorialistas, é com o seu nascimento que Saramago inicia a sua obra: “Foi nestes lugares que vim ao mundo”. Porém, o leitor logo perceberá que o verbo nascer, em seu relato, possui uma significação muito mais profunda do que o ato de vir à luz. Para começar, não há sequer uma referência explícita à mãe. Os pais apenas são mencionados por terem retirado o menino de sua origem, levando-o “para outros modos de sentir, pensar e viver”. Mas a criança já “havia tido tempo de pisar o barro do chão [...] para receber dele, indelevelmente, a marca original da terra”. Para o autor, esse será, ao que tudo indica, o seu verdadeiro nascimento, simbolizado pelo contato com o barro da casa dos avós. A terra (de Azinhaga) perpetua o ciclo da vida, pois dela vêm e para ela retornam todos os seres, “tal como vêm retornando os sóis e as luas, as cheias e as secas, os frios e os calores, os ventos e as calmas, as dores e as alegrias, os seres e o nada”.

É também do chão que homens e mulheres se levantarão, em sua luta por dignidade, como o menino de Azinhaga dirá, muitos anos depois, em um romance (*Levantado do Chão*, 1980) que será um libelo contra o latifúndio, o mesmo que, no relato do memorialista, em 2006, cortaria “hectares e hectares de terra plantados de oliveiras”, muitas centenárias, alterando a paisagem e a memória da aldeia”.²

Maria Alzira Seixo, em um dos primeiros estudos feitos sobre *As pequenas memórias*, apresenta, entre outras observações bastante pertinentes, um apanhado de tudo o que o livro contém, para levantar a hipótese de que a busca do autor é, afinal, pelos lagartos, os quais, dessa perspectiva, elevam-se simbolicamente na narrativa:

Mas o livro é também o lugar original formulado no começo, em estilo indirecto (como o nome que a contingência cola à pessoa), a colocar no coração da frase um caminho tosco de vida (a “azinhaga”), ligado à História e à imaginação, às águas do rio e às árvores que o bordejam, e ao extenso olival com troncos em cujas locas “se acoitavam os lagartos”, destruído pelas transformações agrícolas da União Europeia. “Contam-me agora que se está voltando a plantar oliveiras”, escreve o autor; “o que não sei é onde se irão meter os

lagartos". E de certa forma, nestes troços despegados da recordação (como as talhadas de melancia que come, já perto do final), "o pobre de mim", como ironicamente se autoapelida ao jeito de Fernão Mendes Pinto, parece não ter em vistas um fito muito estável, oscilando entre um projectado *Livro de Tentações* e estas memórias do "eu pequeno", do qual não anda visivelmente à procura já que é ele que aqui o comanda. E do que a mim me parece que anda à procura é de saber mesmo onde se meteram os lagartos. Como se a própria estrutura da narrativa, dada em continuidade de discurso mas entremeada de espaços em branco, figurasse frinhas por onde esses seres vivos alapardados ao sol da memória se escapam quando pretendemos alcançá-los com os gestos das nossas sombras escritas (SEIXO, 2006).

É bem verdade que o livro, como toda obra de memórias, é uma busca do tempo perdido, à maneira de Proust. Os lagartos, porém, representam algo mais, considerando-se a paisagem em que se inserem. Por outro lado, esses pequenos seres também simbolizam o próprio menino que, muito tempo depois de deixada a aldeia, não encontra mais o seu lugar de origem ("esta paisagem não é a minha, [...] não foi neste sítio que nasci, [...] não me criei aqui"). Para o autor, essas mudanças significam a destruição da sua terra, da sua paisagem, que apenas na memória sobreviverão. A permanência dessa lembrança decorre do fato de que "a criança, durante o tempo que o foi, estava simplesmente na paisagem, fazia parte dela" (SARAMAGO, 2006, p. 13). Pertencente a esse quadro, era o explorador de suas minúcias:

[...] a sua atenção sempre preferiu distinguir e fixar-se em coisas e seres que se encontrassem perto, naquilo que pudesse tocar com as mãos, naquilo também que se lhe oferecesse como algo que, sem disso ter consciência, urgia compreender e incorporar ao espírito (escusado será lembrar que a criança não sabia que levava dentro de si semelhante joia), fosse uma cobra rastejando, uma formiga levantando ao ar uma pragana de trigo, um porco a comer do cocho, um sapo bamboleando sobre as pernas tortas, ou então uma pedra, uma teia de aranha,

a leiva de terra levantada pelo ferro do arado, um ninho abandonado, a lágrima de resina escorrida no tronco do pessegueiro, a geada brilhando sobre as ervas rasteiras. Ou o rio (SARAMAGO, 2006, p. 13-14).

O hábito observador do menino teria contribuído para a formação do ficcionista? Acreditamos que sim, quando nos vêm à lembrança, por exemplo, episódios como o da tortura do trabalhador alentejano em *Levantado do chão*, a que assistiu um grupo de formigas, nas idas e vindas próprias da sua labuta. O narrador transfere o ponto de vista da cena para um dos insetos, que vê de perto o rosto do homem caído e quase morto:

Tomemos esta formiga, melhor, não a tomemos, que seria pegar-lhe, consideremo-la apenas por ser uma das maiores e levantar a cabeça como os cães, vai agora rente à parede em récua com as suas irmãs, terá tempo de fazer dez vezes a sua comprida viagem entre o formigueiro e o não sabemos que haja de interessante, curioso ou simplesmente alimentício neste quarto retirado, antes que se complete o episódio obrigado a morte. Agora mesmo caiu um dos homens, fica ao nível das formigas, não sabemos se as vê, mas veem-no elas, e tantas serão as vezes que ele cairá, que por fim lhe terão decorado o rosto, a cor do cabelo e dos olhos, o desenho da orelha, o arco escuro da sobrancelha, a sombra tão branda da comissura da boca, e de tudo isto mais tarde se farão longas conversas no formigueiro para ilustração das gerações futuras, que aos novos é útil saberem o que vai pelo mundo (SARAMAGO, 2000, p. 169).

Havendo-se fixado, quando criança, nas “coisas e seres que se encontravam perto”, o adulto seria capaz de conduzir o leitor, do ponto de vista da formiga, por um quadro terrível que “urgia compreender e incorporar ao espírito”, porque “aos novos é útil saberem o que vai pelo mundo”. A lição que o menino da aldeia aprendeu, talvez inconscientemente (“escusado será lembrar que a criança não sabia que levava dentro de si semelhante joia”), e

guardou para toda a vida, é que é preciso olhar de perto para compreender, seja um bicho, um homem, uma história.

“Ou o rio”, acrescenta o memorialista. O papel formador desse elemento, aliás, não se aplica apenas ao autor, a julgar pelo seu testemunho, pois toda a gente de Azinhaga seria influenciada por ele. E não apenas um rio, mas dois:

A menos de um quilômetro das últimas casas, para o sul, o Almonda, que esse é o nome do rio da minha aldeia, encontra-se com o Tejo, ao qual (ou a quem, se a licença me é permitida), ajudava, em tempos idos, na medida dos seus limitados caudais, a alagar a lezíria quando as nuvens despejavam cá para baixo as chuvas torrenciais do Inverno e as barragens a montante,pletóricas, congestionadas, eram obrigadas a descarregar o excesso de água acumulada. [...] Desde tão distantes épocas a gente nascida e vivida na minha aldeia aprendeu a negociar com os dois rios que acabaram por lhe configurar o carácter, o Almonda, que a seus pés desliza, o Tejo, lá mais adiante, meio oculto por trás da muralha de choupos, freixos e salgueiros que lhe vai acompanhando o curso, e um e outro, por boas ou más razões, omnipresentes na memória e nas falas das famílias (SARAMAGO, 2006, p. 9-10).

É compreensível que, estando “omnipresentes na memória e nas falas das famílias”, os rios acabassem por lhes “configurar o carácter”. Convulsos ou tranquilos, conforme as estações, integram a paisagem e a alma da aldeia, e definem os costumes de sua gente, protagonizam suas histórias ou lhes servem de cenário, fundem-se às vidas que os rodeiam, e são, por isso, tempo e memória. Para o autor, o mais importante é o Almonda, “que esse é o nome do rio da minha aldeia”, como afirma, semelhantemente ao Caeiro em sua simplicidade:

O Tejo é mais belo que o rio que corre pela minha aldeia,
Mas o Tejo não é mais belo que o rio que corre pela minha
aldeia
Porque o Tejo não é o rio que corre pela minha aldeia.

[...]

O Tejo desce de Espanha
E o Tejo entra no mar em Portugal.
Toda a gente sabe isso.
Mas poucos sabem qual é o rio da minha aldeia
E para onde ele vai
E donde ele vem.
E por isso, porque pertence a menos gente,
É mais livre e maior o rio da minha aldeia (PESSOA, 1972 p.
215-216).

Também numa experiência poética, Saramago transfigurou essa relação do homem com o rio. Publicado em 1970, “Protopoema” foi transcrito pelo autor em suas memórias (SARAMAGO, 2006, p. 14), como a sugerir que, quarenta anos depois, a importância simbólica do rio de sua aldeia permanece. Citamos no formato original, de *Provavelmente alegria*:

Do novelo emaranhado da memória, da escuridão dos nós cegos, puxo um fio que me aparece solto.
Devagar o liberto, de medo que se desfaça entre os dedos.
É um fio longo, verde e azul, com cheiro de limos, e tem a maciezinha quente do lodo vivo.
É um rio.
Corre-me nas mãos, agora molhadas.
Toda a água me passa entre as palmas abertas, e de repente não sei se as águas nascem de mim, ou para mim fluem.
Continuo a puxar, não já memória apenas, mas o próprio corpo do rio.
Sobre a minha pele navegam barcos, e sou também os barcos e o céu que os cobre e os altos choupos que vagarosamente deslizam sobre a película luminosa dos olhos.
Nadam-me peixes no sangue e oscilam entre duas águas como os apelos imprecisos da memória.
Sinto a força dos braços e a força que os prolonga.
Ao fundo do rio e de mim, desce como um lento e firme pulsar de coração.
Agora o céu está mais perto e mudou de cor.

É todo ele verde e sonoro porque de ramo em ramo acorda o canto das aves.

E quando num largo espaço o barco se detém, o meu corpo desrido brilha debaixo do sol, entre o esplendor maior que acende a superfície das águas.

Aí se fundem numa só verdade as lembranças confusas da memória e o vulto subitamente anunciado do futuro.

Uma ave sem nome desce donde não sei e vai pousar calada sobre a proa rigorosa do barco.

Imóvel, espero que toda a água se banhe de azul e que as aves digam nos ramos por que são altos os choupos e rumorosas as suas folhas.

Então, corpo de barco e de rio na dimensão do homem, sigo adiante para o fulvo remanso que as espadas verticais circundam.

Aí, três palmos enterrarei a minha vara até à pedra viva.

Haverá o grande silêncio primordial quando as mãos se juntarem às mãos.

Depois saberei tudo (SARAMAGO, 1985, p. 54-55).

No contexto do livro de 2006, o poema funciona como memória da memória: no presente, o autor recorda o poeta, que recorda o menino, implícito no eu que se funde ao rio. Unem-se os três na memória, da qual o rio é um “fio longo, verde e azul, com cheiro de limos, e tem a macieza quente do lodo vivo”. Como a terra, o rio também compõe a “resposta vital” do memorialista à decadência no *Ensaio sobre a cegueira*, porque ele é nascimento duplo: “Não sei se as águas nascem de mim, ou para mim fluem”. Além disso, nele também surge “o vulto subitamente anunciado do futuro”. Por isso, o gesto solene do poeta (“Aí, três palmos enterrarei a minha vara até a pedra viva”) provoca o “silêncio primordial”, como aquele que teria antecedido a criação do mundo. Pensava então que, depois, saberia tudo; mas o memorialista, que o sucedeu, porventura em razão de sua experiência, o contesta:

Não se sabe tudo, nunca se saberá tudo, mas há horas em que somos capazes de acreditar que sim, talvez porque nesse momento nada mais nos podia caber na alma, na consciência, na mente, naquilo que se queira

chamar ao que nos vai fazendo mais ou menos humanos. Olho de cima da ribanceira a corrente que mal se move, a água quase estagnada, e absurdamente imagino que tudo voltaria a ser o que foi se nela pudesse retomar nas mãos que tenho hoje a longa e húmida vara ou os sonoros remos de antanho, e impelir, sobre a lisa pele da água, o barco rústico que conduziu até às fronteiras do sonho um certo ser que fui e que deixei encalhado algures no tempo (SARAMAGO, 2006, p. 15).

Observe-se como a voz do memorialista (“Olho de cima da ribanceira”, “pudesse retomar nas mãos que tenho hoje a longa e húmida vara ou os sonoros remos de antanho”), seguindo-se imediatamente à do poeta, funde-se a esta (inclusive mantendo a poesia na escrita), que contém, por sua vez, o imaginário infantil e adolescente alimentado pelo rio. São três “pessoas” separadas pelo tempo, e que o autor procura unificar pela memória, recompondo, ao menos em sonho, “um certo ser” que ficou no passado.

É também da memória que se erguerá a casa da aldeia, que constitui o terceiro elemento formador desse ser que reúne várias pessoas sob um mesmo nome:

Já não existe a casa em que nasci, mas esse facto é-me indiferente porque não guardo qualquer lembrança de ter vivido nela. Também desapareceu num montão de escombros a outra, aquela que durante dez ou doze anos foi o lar supremo, o mais íntimo e profundo, a pobríssima morada dos meus avós maternos, Josefa e Jerónimo se chamavam, esse mágico casulo onde sei que se geraram as metamorfoses decisivas da criança e do adolescente. Essa perda, porém, há muito tempo que deixou de me causar sofrimento porque, pelo poder reconstrutor da memória, posso levantar em cada instante as suas paredes brancas, plantar a oliveira que dava sombra à entrada, abrir e fechar o postigo da porta e a cancela do quintal onde um dia vi uma pequena cobra enroscada, entrar nas pocilgas para ver mamar os bácoros, ir à cozinha e deitar do cântaro para o púcaro de esmalte esborcelado a água que pela milésima vez me

matará a sede daquele Verão (SARAMAGO, 2006, p. 15-16).

Ampliando a simbologia da gestação do ser, a metáfora do casulo foi a escolha do escritor para representar a casa como o lugar onde “se geraram as metamorfoses decisivas da criança e do adolescente”. Considerando as várias formas de expressão de Saramago ao longo de sua trajetória, seja em ficção, entrevistas, artigos, conferências ou escritos autobiográficos, é possível identificar, em sua visão de mundo, alguns sinais que provavelmente resultaram dessas “metamorfoses decisivas”: a valorização das pessoas simples, como os seus avós, e do seu modo de vida, especialmente aqueles que são subjugados por várias formas de poder, via de regra o financeiro; a importância dada às narrativas e às experiências dos idosos, respeitando o imaginário popular e a tradição; a tendência à introspecção, decorrente talvez dos longos períodos em contato com a natureza e o seu silêncio.

Esse último aspecto é exemplificado, nas memórias do autor, quando este se refere aos itinerários que costumava seguir durante as caminhadas que fazia, sozinho como de hábito, pelos campos da aldeia:

Não tenho muito por onde escolher: ou o rio, e a quase inextricável vegetação que lhe cobre e protege as margens, ou os olivais e os duros restolhos do trigo já ceifado, ou a densa mata de tramagueiras, faias, freixos e choupos que ladeia o Tejo para jusante, depois do ponto de confluência com o Almonda, ou enfim, na direcção do norte, a uns cinco ou seis quilómetros da aldeia, o Paul de Boquilobo, um lago, um pântano, uma alverca que o criador das paisagens se tinha esquecido de levar ao paraíso. Não havia muito por onde escolher, é certo, mas, para a criança melancólica, para o adolescente contemplativo e não raro triste, estas eram as quatro partes em que o universo se dividia, se não foi cada uma delas o universo inteiro (SARAMAGO, 2006, p. 16).

A casa dos avós maternos é o centro do mundo do menino de Azinhaga, de onde se parte aos quatro pontos cardeais que constituem, cada um por si,

também um universo. Tal qual ocorria com aquele guardador de rebanhos, que sabia explicar a razão dessas grandezas:

Da minha aldeia vejo quanto da terra se pode ver no Universo...
Por isso a minha aldeia é tão grande como outra terra qualquer
Porque eu sou do tamanho do que vejo
E não do tamanho da minha altura...

Nas cidades a vida é mais pequena
Que aqui na minha casa no cimo deste outeiro.
Na cidade as grandes casas fecham a vista à chave,
Escondem o horizonte, empurram o nosso olhar para longe de todo o céu,
Tornam-nos pequenos porque nos tiram o que os nossos olhos nos podem dar,
E tornam-nos pobres porque a nossa única riqueza é ver (PESSOA, 1972, p. 208).

Se, como diz o poeta em outro momento, “o essencial é saber ver” (PESSOA, 1972, p. 217), é imprescindível, antes de tudo, *poder ver*: essa é “a nossa única riqueza”. Ao contrário das casas-universos do campo, “nas cidades as grandes casas fecham a vista à chave”, e com isso tornam pequenas as pessoas. O rapazinho a quem chamavam Zezito parecia ter consciência disso, pois aproveitava as férias da escola (e da cidade) em longas excursões pelo campo, sentindo a terra sob os pés, geralmente descalços. Começava então a sua “aprendizagem de desaprender” (PESSOA, 1972, p. 217):

Atravessar sozinho as ardentes extensões dos oliveiras, abrir um árduo caminho por entre os arbustos, os troncos, as silvas, as plantas trepadeiras que erguiam muralhas quase compactas nas margens dos dois rios, escutar sentado numa clareira sombria o silêncio da mata somente quebrado pelo pipilar dos pássaros e pelo ranger das ramagens sob o impulso do vento, deslocar-se por cima do paul, passando de ramo em ramo na extensão povoada pelos salgueiros chorões que cresciam dentro de água [...] (SARAMAGO, 2006, p. 17).

Ou escalar um freixo de vinte metros e dividir-se entre o medo da queda e a contemplação da paisagem (p. 17), episódio narrado na crônica “A minha subida ao Evereste” (SARAMAGO, 1996, p. 13); ou, ainda, mais modestamente, subir na “figueira do quintal, de manhã cedo, para colher os frutos ainda húmidos da orvalhada nocturna e sorver, como um pássaro guloso, a gota de mel que surdia do interior deles” (p. 17). Esses e outros fatos relatados em *As pequenas memórias* nos fazem pensar que, embora se distribuam com certo equilíbrio as recordações do campo e da cidade (estas em número pouco maior), aquelas que parecem ter deixado marcas mais profundas no memorialista, seja pelo prazer do vivido, seja pelos ensinamentos que moldaram seu ser, vêm dos campos de Azinhaga e de sua gente.

Foi olhando para o campo, por exemplo, que o autor vivenciou aqueles dois momentos registrados nas crônicas “A aparição”, de *Deste mundo e do outro* (1986) e “E também aqueles dias”, de *A bagagem do viajante* (1996). Esta última relembra a noite em que “foi tocado na fronte, na cara, em todo o corpo, e algo para além do corpo, pela alvura da mais resplandecente das luas que alguma vez olhos humanos terão visto”, como resume em *As pequenas memórias* (p. 18). “A aparição” também é fruto de uma noite de luar, mas desta vez é a grande árvore iluminada em meio à escuridão que permanecerá na memória do escritor, a julgar pelo fato de que o que ele dissera na crônica [“a aparição da faia miraculosa mostrou-se num vertiginoso segundo — que vai durar enquanto durar a vida” (SARAMAGO, 1986, p. 21)], repetiu-o trinta e cinco anos depois, nas memórias: “Foi um instante, nada mais que um instante, mas a lembrança dele durará o que a minha vida tiver que durar” (SARAMAGO, 2006, p. 20). O que o cronista não disse, mas o memorialista sim, é que essa visão foi também uma forma de nascimento, como pisar o barro da casa dos avós ou mergulhar as mãos no rio da sua aldeia: “senti dentro de mim, se bem recordo, se não o estou a inventar agora, que tinha, finalmente, acabado de nascer. Já era hora” (SARAMAGO, 2006, p. 20).

Essa declaração encerra o primeiro fragmento de *As pequenas memórias*, que funciona também como o nascimento dessa escrita. Ele é basilar, a pedra fundante do edifício de recordações que se irá levantar a partir daí. A composição em fragmentos (entre os quais Maria Alzira Seixo viu poeticamente esconderem-se os lagartos) alimenta essa metáfora que fomos buscar na construção civil, como se cada um desses blocos fossem tijolos com os quais uma vida se ergue. Ou apenas parte dela, até a adolescência.

Mas, pensando (ou lendo) bem, observamos que uma vida inteira está contida nesse livro de “quando fui pequeno”. De um lado, porque o narrador

adulto se manifesta com frequência, interferindo nas lembranças, como na citação de há pouco: “se bem recordo, se não estou a inventar agora”, fundindo os tempos numa operação que une as duas pontas da vida, para lembrar o casmurro de Machado de Assis, como costuma ocorrer na escrita memorialista. De outro lado, porque alguns sentimentos infantis ou adolescentes repercutem ainda no homem de oitenta e quatro anos, que era a idade de Saramago quando publicou *As pequenas memórias*.

As reflexões atualizadas sobre o passado são também uma forma de juntá-lo ao presente, unificando, de certo modo, no escritor de memórias, os vários “eus” que ele foi ao longo da vida. Um episódio ilustrativo desse aspecto, no livro de Saramago, é o de um outro desejo do menino — ter nas mãos um balão —, desta vez realizado, mas nem por isso sem que a humilhação viesse, como no caso do cavalo, enodiar-lhe a lembrança:

Não me lembro se era verde ou vermelho, amarelo ou azul, ou branco simplesmente. O que depois se passou iria apagar para sempre da minha memória a cor que deveria ter-me ficado pegada aos olhos para sempre, uma vez que aquele era nada mais nada menos que o meu primeiro balão em todos os seis ou sete anos que levava da vida. Íamos nós no Rossio, já de regresso a casa, eu impante como se conduzisse pelos ares, atado a um cordel, o mundo inteiro, quando, de repente, ouvi que alguém se ria nas minhas costas. Olhei e vi. O balão esvaziara-se, tinha vindo a arrastá-lo pelo chão sem me dar conta, era uma coisa suja, enrugada, informe, e dois homens que vinham atrás riam-se e apontavam-me com o dedo, a mim, naquela ocasião o mais ridículo dos espécimes humanos. Nem sequer chorei. Deixei cair o cordel, agarrei-me ao braço da minha mãe como se fosse uma tábua de salvação e continuei a andar. Aquela coisa suja, enrugada e informe era realmente o mundo (SARAMAGO, 2006, p. 70-71).

A criança, naquele momento, conhecia o motivo da sua dor, mas não seria capaz de elaborar a analogia que o adulto faz entre o balão e o mundo. Sofrimento precoce, sem dúvida, para uma criança, mas que talvez lhe tenha feito subir mais um degrau no aprendizado do mundo e de si mesmo. Assim,

se havia nascido de várias formas na Azinhaga, agora começava a crescer. Além disso, a experiência com a injustiça, desde cedo, e a observação de outros casos, muito mais graves, devem ter servido de material para a criação literária de Saramago, que fez desse um dos temas centrais da sua obra.

Outra forma de crescimento, mas sem traumas, foi a proporcionada pela leitura. *As pequenas memórias* narram os anos de estudo da criança e do adolescente, das primeiras letras ao curso de serralheiro mecânico, que substituiu o liceu em virtude da falta de dinheiro dos pais. O contato com a literatura, entretanto, veio antes mesmo de o menino aprender a ler:

É tempo de falar do celebrado romance *Maria, a Fada dos Bosques* que tantas lágrimas fez derramar às famílias dos bairros populares lisboetas dos anos 20. [...] Sentávamo-nos os três nos inevitáveis banquinhos baixos, a leitora e os ouvintes, e deixávamo-nos levar nas asas da palavra para aquele mundo tão diferente do nosso (SARAMAGO, 2006, p. 86-87).

Depois veio a leitura propriamente dita, iniciada na escola e aperfeiçoada com esforço próprio. Saramago continuaria, pela vida afora, um autodidata, se considerarmos a sua erudição (que seus livros e entrevistas atestam) comparada com a instrução oficial que recebeu. A propósito, na escola, sua habilidade com a leitura não demorou a ser notada:

E foi aqui, agora que o penso, que a história da minha vida começou. [...] O melhor aluno da classe ocupava uma carteira logo à entrada da sala e ali desempenhava a honrosíssima função de porteiro da aula, pois era a ele que competia abrir a porta quando alguém batia de fora. Ora, a professora, surpreendida pelo talento ortográfico de um garoto que tinha acabado de chegar de outra escola, portanto suspeito de cácula por definição, mandou que eu me fosse sentar no lugar de primeiro da classe, donde, claro está, não teve outro remédio senão levantar-se o monarca destronado que lá se encontrava. Vejo-me, como se agora mesmo estivesse a suceder, arrebanhadas à pressa as minhas coisas, atravessando a aula no sentido longitudinal perante o olhar perplexo

dos colegas (admirativo? invejoso?), e, com o coração em desordem, sentar-me no meu novo lugar. Quando o PEN Clube me atribuiu o prémio pelo romance *Levantado do Chão*, contei esta história para assegurar às pessoas presentes que nenhum momento de glória presente ou futura poderia, nem por sombras, comparar-se àquele. Hoje, porém, não consigo impedir-me de pensar no pobre rapaz, friamente desalojado por uma professora que devia saber tanto de pedagogia infantil como eu de partículas subatômicas, se já então se falava delas (SARAMAGO, 2006, p. 93-94).

Esse trecho das memórias de Saramago é muito significativo, a nosso ver, porque explicita a relação da escrita autobiográfica com a ficção, e, em última instância, da vida com a obra. Ao ser laureado com um dos maiores prêmios literários europeus, o autor preparou um discurso em que sobressaía o vivido, como o faria novamente ao receber o Nobel, parecendo sugerir que, por melhor que seja considerada a sua obra, ela é inseparável da infância do escritor, pois é aí, nesse tempo e no espaço que a ele pertence, que se encontra a origem de tudo, da vida e da obra.

Há, por isso, diversas passagens nas memórias que se referem, diretamente ou não, aos livros que o menino e o adolescente sequer imaginariam escrever, mas que vieram à luz “carregando-os dentro”, como gostava de afirmar Saramago. Podemos dividir essas ocorrências em dois grupos: no primeiro, estão as lembranças de pessoas cuja semelhança (de comportamento, profissão ou condição social) com algumas personagens criadas por Saramago, sugere uma ligação entre elas. No segundo grupo reunimos situações que, vividas pelo autor, foram depois transfiguradas em sua ficção.

Assim, o pintor recordado por Saramago, na altura dos seus dezoito anos (p. 47), admitiria parentesco, de um lado, pela semelhança da profissão, com o pintor H., de *Manual de pintura e caligrafia* (1992), embora a coincidência seja parcial, pois este era pintor de retratos, enquanto o vizinho do escritor pintava cerâmicas, o que o aproxima, de outro lado, do oleiro Cipriano Algor, de *A caverna* (2000). A este pintor das memórias o escritor, na época enamorado por aquela que viria a ser a sua primeira esposa, mostrou uma quadra de sua autoria (“Se a memória não me falha, terá sido esta a minha primeira ‘composição poética’”, p. 48). Mesclando pintura e caligrafia, o artista

“pintou num pratinho em forma de coração” (p. 48), para ser dado à namorada, os versos do jovem amigo, e felicitou-o pelo talento.

Tinha esse pintor uma esposa, espanhola, e um filho pequeno, formação familiar semelhante a um dos grupos de inquilinos do romance *Claraboia* (2011), escrito no início dos anos de 1950 e publicado postumamente. O escritor deu à personagem o mesmo nome de Carmen, e também lhe emprestou o temperamento da outra, incluindo a aversão a Portugal: “respondia na sua língua de trapos, alternando palavras espanholas com frases portuguesas e deixando estas a escorrer sangue na pronúncia” (SARAMAGO, 2011, p. 34). Nas memórias, o autor relembrava que a sua vizinha tinha “uma língua de trapos que destroçava sem piedade a língua de Camões” (SARAMAGO, 2006, p. 49). O marido, no romance, se era caixeiro viajante em vez de pintor, assemelha-se a este na situação matrimonial e no temperamento: “aprendera a ficar tranquilo em oito anos de casamento falhado. A boca era firme, com vincos de amargura (SARAMAGO, 2011, p. 57-58). O pintor das memórias, por sua vez, “era pacientíssimo, fino, de discretas e medidas falas” (SARAMAGO, 2006, p. 49). Observando o contraste do casal, o jovem amigo percebia: “Embora eu fosse novo e a minha experiência da vida a que se pode imaginar, intuía que aquele homem sensível e delicado se sentia só. Hoje tenho a certeza disso” (SARAMAGO, 2006, p. 48).

No romance seguinte, *Manual de pintura e caligrafia*, publicado em 1977, o autor parece ter-se baseado em seu mundo infantil para construir algumas figuras e hábitos que aparecem na narrativa pela memória de H.: os próprios pais e sua condição financeira; a velha bêbada que dividia com a sua família a casa alugada; a tarefa feminina de transportar em bacias, pudicamente cobertas com um pano limpo, os dejetos expelidos durante a noite; o trágico episódio do pardal abatido. Também parece ter vindo da memória o modelo para os Senhores da Lapa, o casal aristocrático que encomendara ao pintor o retrato para presentear a filha. Nas memórias, o autor menciona os Senhores Formigais, na casa de quem servia como criada uma tia materna, que um dia o levou para ver o quarto dos patrões, na ausência destes, naturalmente: “Era pomposo, solene, quase eclesiástico, todo adornado de planejamentos vermelhos, o dossel do leito, a colcha, os almofadões, os cortinados, as tapeçarias das cadeiras: ‘É tudo damasco do melhor, do mais rico’, informou a tia” (SARAMAGO, 2006, p. 67). Não é difícil imaginar um quarto assim na “opulenta, grave e silenciosa casa na Lapa” (SARAMAGO, 1992, p. 159), onde a relação entre patrões e empregados obedecia às mesmas regras de cerimônia e distanciamento descritas em *As pequenas memórias*.

Mais numerosas do que essas coincidências entre pessoas e personagens, são as ocorrências em que determinadas situações pessoais relatadas pelo memorialista remetem, às vezes com indicação do próprio autor, aos livros que escreveu, principalmente os romances. As conversas entre o adolescente e o homem mais velho, por exemplo (como o pintor casado com a espanhola, ou aquele sapateiro de Azinhaga que lhe rendera uma crônica), e a forma como elas ocorriam — o jovem a frequentar a casa do mais velho enquanto este fazia o seu trabalho ao mesmo tempo que trocava ideias com o visitante -, são situações que aparecem ficcionalizadas no romance *Claraboia*, vivenciadas pelo sapateiro Silvestre e o jovem Abel. O contato do autor com a sabedoria desses homens, entre os quais inclui-se evidentemente o avô Jerônimo, parece ter-lhe indicado um modelo de aprendizado muito significante, tanto que ele decidiu recriá-lo na ficção, para talvez perpetuar a sua própria experiência.

Da excursão a Mafra, por volta dos oito anos, ficou a impressão de uma estátua de São Bartolomeu agonizante, que o memorialista acredita ter relação com o romance que escreveria cinquenta anos depois:

Um horror. No *Memorial do Convento* não se fala de S. Bartolomeu, mas é bem possível que a recordação daquele angustioso instante estivesse à espreita na minha cabeça quando, aí pelo ano de 1980 ou 1981, contemplando uma vez mais a pesada mole do palácio e as torres da basílica, disse às pessoas que me acompanhavam: “Um dia gostaria de meter isto dentro de um romance.” Não juro, digo só que é possível (SARAMAGO, 2006, p. 71-72).

Para o romance *Ensaio sobre a cegueira* o autor levou, segundo informa nas memórias, a impressão do contato com um menino cego que visitava uma das famílias com que a sua dividia a casa em que moravam:

Vestia um uniforme de cotim cinzento deslavado. Glabro de cara, com pouco cabelo na cabeça, e esse mesmo cortado à escovinha, tinha os olhos quase brancos e o ar de quem se masturbava todos os dias (é agora que o estou a pensar, não nessa altura), mas o que nele mais me desagradava era o cheiro que desprendia, um odor a

ranço, a comida fria e triste, a roupa mal lavada, sensações que na minha memória iriam ficar para sempre associadas à cegueira e que provavelmente se reproduziram no *Ensaio* (SARAMAGO, 2006, p. 104).

Da memória da mãe, Saramago escreveu entre as suas recordações o episódio do cântaro, em que, nervosa por ter sido pedida em namoro pelo futuro marido, ela esqueceu de abaixar-se para transpor a porta de casa com o vaso de água à cabeça: “Cacos, água derramada, ralhos da minha avó, talvez risos ao conhecer-se a causa do acidente. Pode-se dizer que a minha vida também começou ali, com um cântaro partido” (SARAMAGO, 2006, p. 110). A cena lembra uma outra, que o autor criaria no romance *A caverna*: o encontro que com que se inicia a relação amorosa entre o oleiro Cipriano Algor e Isaura Madruga:

Amanhã lá vou comprar um cântaro, mas oxalá seja melhor do que este, que se me ficou a asa dele na mão quando o levantei, desfez-se em cacos e alagou-me a cozinha toda, pode imaginar o que foi aquilo, também é certo, manda a verdade que se diga, que o coitado já tinha uma idade, e Cipriano Algor respondeu, Escusa de ir à olaria, eu levo-lhe um cântaro novo para substituir esse que se partiu, não tem de pagar, é oferta da fábrica (SARAMAGO, 2000, p. 46).

A simplicidade do diálogo é aparente, pois ele guarda nas entrelinhas uma verdadeira “simbologia do cântaro”, se considerarmos o local em que ocorre e o contexto da vida de cada um dos interlocutores. Ambos viúvos, cruzam-se no cemitério, onde foram visitar os cônjuges ali sepultados. Um será para o outro um cântaro novo, uma vida nova em lugar da “que se partiu”. Dias depois, quando se reencontram, o diálogo retoma esse caminho:

Venho cumprir o prometido, trazer-lhe o seu cântaro,
Muito obrigada, mas realmente não devia estar a
incomodar-se, depois do que conversámos lá no
cemitério pensei que não há grande diferença entre as
coisas e as pessoas, têm a sua vida, duram um tempo, e
em pouco acabam, como tudo no mundo, Ainda assim,

se um cântaro pode substituir outro cântaro, sem termos de pensar no caso mais do que para deitar fora os cacos do velho e encher de água o novo, o mesmo não acontece com as pessoas, é como se no nascimento de cada uma se partisse o molde de que saiu, por isso é que as pessoas não se repetem, As pessoas não saem de dentro de moldes, mas acho que percebo o que quer dizer, Foi conversa de oleiro, não ligue importância, aqui o tem, e oxalá não caia a asa a este tão cedo. A mulher estendeu as duas mãos para recolher o cântaro pelo bojo, segurou-o contra o peito e agradeceu outra vez, Muito obrigada, senhor Cipriano (SARAMAGO, 2000, p. 62).

O gesto de Isaura, que recebe o cântaro com as duas mãos e o segura contra o peito, como se o abraçasse, pode ser considerado simbolicamente o acolhimento do novo amor, que não substituirá o antigo, porque “as pessoas não se repetem”, mas será uma forma de nascimento, como a do memorialista, cuja “vida também começou [...] com um cântaro partido”.

Uma relação muito conhecida entre a memória de Saramago e a sua ficção, porque divulgada nos *Cadernos de Lanzarote* e em entrevistas do autor, é a que deu origem ao romance *Todos os nomes*. A busca de documentos que atestassem a data do falecimento do seu único irmão, detalhada em várias entradas do diário, também é referida nas memórias: “Sinceramente, penso que o romance *Todos os Nomes* talvez não tivesse chegado a existir tal como o podemos ler, se eu, em 1996, não tivesse andado tão enfrontado no que se passa dentro das conservatórias de registo civil...” (SARAMAGO, 2006, p. 115). O romance, recordemos, relata também uma perseguição (a procura da mulher desconhecida), protagonizada pelo senhor José (homônimo do autor, note-se); e a ambientação, para a qual contribui decisivamente o espaço burocrático da Conservatória, é outro elemento semelhante ao descrito pelo autor em sua busca pessoal pelo irmão desaparecido.

De uma recordação infantil também nasceu outro livro, póstumo, *O silêncio da água* (2011), no qual foi transcrito o episódio, relatado em seu livro de memórias, da pescaria frustrada em que o autor, menino, deixara escapar o peixe que fisgara, com anzol e tudo:

Foi então que me ocorreu a ideia mais absurda de toda a minha vida: correr a casa, armar outra vez a cana de pesca e regressar para ajustar contas definitivas com o monstro. Ora, a casa dos meus avós ficava a mais de um quilómetro do lugar onde me encontrava, e era preciso ser pateta de todo (ou ingénuo, simplesmente) para ter a disparatada esperança de que o barbo iria ficar ali à espera, entretendo-se a digerir não só o isco mas também o anzol e o chumbo, e já agora a boia, enquanto a nova pitança não chegava. Pois apesar disso, contra razão e bom senso, disparei a correr pela margem do rio fora, atravessei olivais e restolhos para atalhar caminho, irrompi esbaforido pela casa dentro, contei à minha avó o sucedido enquanto ia preparando a cana, e ela perguntou-me se eu achava que o peixe ainda lá estaria, mas eu não a ouvi, não a queria ouvir, não a podia ouvir. Voltei ao sítio, já o Sol se pusera, lancei o anzol e esperei. Não creio que exista no mundo um silêncio mais profundo que o silêncio da água. Senti-o naquela hora e nunca mais o esqueci. Ali estive até quase não distinguir a boia que só a corrente fazia oscilar um pouco, e, por fim, com a tristeza na alma, enrolei a linha e regressei a casa (SARAMAGO, 2006, p. 78-79).

Do mesmo modo que *A maior flor do mundo* (2005), livro que contém a transcrição da crônica “História para crianças”, publicada anteriormente em *A bagagem do viajante* (1996), a mensagem de *O silêncio da água* tem um alcance superior ao que resulta do tratamento simples dado a alguns conteúdos sugeridos para a infância³. Talvez a origem dos dois textos, em livros destinados a adultos, seja a razão disso, mas o fato é que, em ambos os casos, a sua compreensão, que varia conforme a maturidade de cada leitor, parte de um saber filosófico e não circunstancial. No episódio a que nos referimos, a perseguição irracional de um desejo, a frustração profunda traduzida pelo silêncio da água, são vivências que tocam, por sua humanidade, a sensibilidade de quem acompanhar o menino em sua dolorosa aventura.

Na esfera das relações sociais, *As pequenas memórias* sugerem que algumas lembranças pessoais também teriam colaborado para a transfiguração da memória de Saramago em seus romances, de forma a

construir uma imagem do autor segundo a sua posição diante de determinadas situações. É o caso, por exemplo, do tratamento dado à mulher. Em seu livro, o autor menciona os maus tratos que sua mãe teria sofrido “de um marido desnorteado pelas alegrias eróticas da metrópole lisboeta”. E acrescenta: “Talvez por eu ter sido atónita e assustada testemunha de algumas dessas deploráveis cenas domésticas é que nunca levantei a mão para uma mulher. Serviu-me de vacina” (SARAMAGO, 2006, p. 73). Em sua obra, há muito a crítica percebeu e analisou a importância das personagens femininas, figuras geralmente sábias que não raro conduzem os sentidos das narrativas. Dir-se-ia que Saramago teve por elas, como criador, o respeito que reconhecia ser devido às mulheres fora da ficção. A incógnita em que envolveu a mulher que aparece no último fragmento das memórias também pode ser considerada uma forma de respeito, supondo que o autor lembrasse de quem se tratava:

A pouca distância do quintal dos meus avós havia umas ruínas. Era o que restava de umas antigas malhadas de porcos. Chamávamos-lhes as malhadas do Veiga e eu costumava atravessá-las quando queria abreviar o caminho para passar de um olival a outro. Um dia, devia andar pelos meus dezesseis anos, dou com uma mulher lá dentro de pé, entre a vegetação, compondo as saias, e um homem a abotoar as calças. Virei a cara, segui adiante e fui sentar-me num valado da estrada, a distância, perto de uma oliveira ao pé da qual, dias antes, tinha visto um grande lagarto verde (SARAMAGO, 2006, p. 137).

Esse trecho pertence ao último fragmento das memórias, que funciona, pela menção ao lagarto, como o fechamento de um ciclo, aberto com os répteis desabrigados pelo corte das oliveiras, a que o autor se referiu no primeiro fragmento. A obra reproduz, assim, o movimento da memória, circular, sem início nem fim, pois cada um dos blocos em que se divide o livro poderia ser o inaugural, embora se reconheça o esforço do memorialista para dar um sentido cronológico às suas recordações.

Talvez por isso seja também no final do livro, em seu penúltimo capítulo, que o autor deixa registrado, à guisa de conclusão, o que consideramos ser a principal razão da existência de sua obra estritamente memorialista, ou seja, o diário e estas memórias, algumas crônicas e outros

textos de cunho pessoal. A motivação pode ser resumida na frase: “Sou eu o único que pode recordar”. A propósito da morte do primo que foi seu companheiro de infância e adolescência, o autor reflete:

Quero crer que hoje ninguém se lembraria do José Dinis se estas páginas não tivessem sido escritas. Sou eu o único que pode recordar quando subíamos para a grade da ceifeira e, mal equilibrados, percorríamos a seara de ponta a ponta [...]. Sou eu o único que pode recordar aquela soberba melancia de casca verde-escura que comemos na borda do Tejo [...]. E também sou eu o único que pode recordar aquela vez em que fui desleal com o José Dinis (p. 136).

Por isso, além da construção de uma imagem de si, com a qual a ficção colabora, a escrita autobiográfica exerce a função de, à sua maneira, prorrogar uma existência, salvando do esquecimento absoluto aqueles que, pela mão do escritor, tornam-se personagens de sua obra, como ele próprio. Nesse sentido, escrever memórias é também um ato de amor, seja pelas pessoas que já não estão, pelos lugares que não existem mais como eram, pelo passado que jamais retornará, mas é para onde se deve ir, caso se queira compreender a si mesmo.

Notas

¹ Na terminologia do gênero memorialístico, é justamente esse alcance externo dos temas abordados — que ultrapassam o sujeito e atingem o clã e a história social — que diferencia *memórias* de *autobiografia*.

² Na entrada de 03 de setembro de 1996 (*Cadernos de Lanzarote*, Diário IV), Saramago havia registrado sentimento semelhante: “Entre Albacete e Baeza há duzentos quilômetros de olivais que se alargam a perder de vista de um lado e de outro da estrada. Recordei (era inevitável) os campos da minha velha Azinhaga, de onde arrancaram todas as oliveiras (a primeira vez que vi as extensas planícies rapadas, entre a linha do caminho-de-ferro e o Almonda, senti uma dor na alma, no coração, tanto faz, só sei que me doe...)”, recordei os mágicos nomes que balizaram os itinerários da infância — Olival Basto, Espargal, Oliveiras Grossas, Divisões, Cerrada Grande, Canelas, Salvador, Olival de Palha, Olival d’El-Rei -, e perguntei-me como se orientarão agora os pequenos azinhaguenses no meio daqueles regimentos de girassóis de uniforme, alinhados, intermináveis, monotonamente copiados uns dos

outros. No tempo dos olivais, cada árvore era como uma pessoa diferente que era necessário conhecer, com a sua fisionomia própria, modelados de locas, bossas e vestígios de podagens os troncos cinzentos, o vulto compacto ou esgarçado de cada uma, os musgos, os líquens, um ninho esquecido nos braços mais altos... Tive tempo de entristecer entre Albacete e Baeza. Mas foi suavemente que entristeci, valeu-me ao menos isso".

³ A publicação póstuma mais recente de uma obra de Saramago segue o padrão de reescrita que caracteriza *A maior flor do mundo* e *O silêncio da água*. Trata-se do livro *O lagarto* (2016), que contém a crônica homônima, publicada anteriormente em *A bagagem do viajante* (1996). Relida após *As pequenas memórias*, a crônica se enriquece com a simbologia que a esse animal pode ser atribuída na escrita autobiográfica. O lagarto descoberto e hostilizado numa praça de Lisboa não difere muito daquele que não encontra mais abrigo no olival destruído: ambos são como o homem que, sentindo-se desenraizado na cidade, retorna pela memória até sua origem na aldeia, já que, no presente, esse espaço também não lhe pertence mais.

Referências

- PESSOA, Fernando. *Obra Poética*. 4. ed. Rio de Janeiro: Companhia José Aguilar, 1972.
- SARAMAGO, José. *A bagagem do viajante*. 2. ed. Lisboa: Caminho, 1986.
- _____. *A caverna*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- _____. *A maior flor do mundo*. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2005.
- _____. *As pequenas memórias*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- _____. *Cadernos de Lanzarote – Diário I*. Lisboa: Caminho, 1994.
- _____. *Cadernos de Lanzarote – Diário IV*. Lisboa: Caminho, 1997.
- _____. *Claraboia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- _____. *Deste mundo e do outro*. 3. ed. Lisboa: Caminho, 1986.
- _____. *Ensaio sobre a cegueira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- _____. *Levantado do chão*. 9. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.
- _____. *Manual de pintura e caligrafia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- _____. *O evangelho segundo Jesus Cristo*. 20. reimpr. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- _____. *O silêncio da água*. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2011.
- _____. *Provavelmente alegria*. 3. ed. Lisboa: Caminho, 1985.
- _____. *Todos os nomes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- SEIXO, Maria Alzira. História do lagarto verde. JL 846, de 08/11/2006. Disponível em: <http://visao.sapo.pt/jornaldeletras/bloguesjl/josesaramago/historia-do-lagarto-verde=f562777>. Acesso em 26/10/2016.

O MEMORIAL DE BLIMUNDA — REFLEXÕES SOBRE A REINVENÇÃO DA ÉTICA EM JOSÉ SARAMAGO

BURGHARD BALTRUSCH

No documentário *Memorial do Convento* (2011), produzido pela Companhia de Ideias para a RTP, Pilar del Río Sánchez Saramago comenta que Eduardo Lourenço insistiu, no dia do funeral de José Saramago, que pusesse ao lado do féretro um exemplar de *Memorial do Convento* (MdC, 1982), “porque neste livro está tudo”. Certamente, MdC concentra e exemplifica como nenhum outro as grandes linhas temáticas e literárias que preocupavam o autor ao longo da sua vida. Como todos os grandes livros, embora abundantemente estudados desde as mais diversas perspectivas, também este precisa de ser revisitado periodicamente porque, e ainda com mais razão, continua a dialogar com a actualidade.

Em português moderno, a palavra “memorial” (lat. *memoriále*, “que ajuda a memória”) não designa somente um livrinho de lembranças ou uma nota que chama a atenção para um pedido anterior. É sabido que também pode significar uma memória escrita que esclarece factos memoráveis e que é, além disso, um termo empregado no contexto da economia para os antigos livros da escrita comercial. MdC apresenta, a meu ver, vários tipos de memorial: por um lado, temos o bem conhecido memorial histórico-literário da construção do convento de Mafra, que centra a sua atenção naquelas circunstâncias e pessoas que a historiografia oficial silenciou. É um memorial que reescreve a história desde a perspectiva de todos os supostamente vencidos — homens e mulheres —, mas também a história do povo, que age como colectivo histórico, como entidade trabalhadora e produtora de cultura (da literatura oral, por exemplo, mas também de cultura e conhecimento em geral), e a cuja história se pretende conferir memorabilidade. Este memorial histórico-literário, povoado de

personagens históricas e fictícias, com as suas relações amorosas, de amizade, de desavenças e desencontros, tem sido, até agora, o objecto principal da maioria dos estudos académicos.

Tentarei mostrar que existe, como se fosse um palimpsesto, ainda outro memorial neste romance: seria o “memorial de Blimunda” que relata e esclarece como nesta figura confluem todas as linhas de força da narrativa, e como ela, em última instância, resulta ser o engenho que garante o ‘funcionamento’ da mensagem ético-política da narração. Este memorial profundo, inclui as questões éticas relacionadas com a bondade, responsabilidade, fé e o segredo em Blimunda. É um memorial que também realiza, subliminarmente, o balanço de uma economia do sacrifício, “uma economia equívoca o suficiente para parecer integrar a não economia”, uma economia que, “na sua instabilidade essencial”, “parece ao mesmo tempo fiel e acusadora e irónica em relação ao sacrifício cristão” (DERRIDA, 1999, p. 148).¹ Neste sentido, coloca-se a pergunta se podemos ler o MdC, também, como um irónico “livro comercial” que faz o balanço, subversivo mas com uma aspiração inequivocamente ético-política, da economia do sacrifício desinteressado dos relatos bíblicos.

Em *Donner la mort* (1999), Jacques Derrida procura desconstruir alguns dos fundamentos do pensamento ocidental e da génesis do sujeito e penso que o memorial de Blimunda também contém uma proposta de desconstrução, comparável em alguns aspectos, divergente noutros. No seu ensaio, e partindo doutros pensadores (Patočka, Kierkegaard, Heidegger, Lévinas, Baudelaire e Nietzsche), Derrida procura aproximar-se dos fundamentos daquilo que significa a responsabilidade, uma das questões principais tanto para a filosofia ocidental como para a sociopolítica da actualidade. Para isso, analisa a constituição da responsabilidade plena do sujeito, na sua acepção judaico-cristã, a partir de uma revisitação crítica da emblemática história bíblica de Abraão, a quem Deus exige o sacrifício do seu filho Isaac, em diálogo constante com outras análises prévias desta passagem do Génesis (de Kierkegaard e Petročka, principalmente). Entre as muitas e diversificadas reflexões que Derrida realiza sobre a problemática relação entre a responsabilidade ética (em termos racionais) e a fé (entendida como algo irracional) no contexto desta narrativa fundacional do Velho Testamento, interessa-me aqui sobretudo a questão do sujeito e da sua responsabilidade individual. No caso do MdC, concretamente, coloca-se a pergunta se, para explicarmos as razões do agir (responsável) da Blimunda, e a sua capacidade de “responder” pelos próprios actos, seria preciso supormos uma instância

decisória anterior, como Derrida a identifica no caso da religião. Mas também podíamos perguntar, em que medida esta responsabilidade fundamental do sujeito estaria a configurar a bondade que caracteriza esta personagem.

Importa observarmos primeiro a linha de argumentação em *Donner la mort* com mais detenção para podermos traçar, depois, uma comparação crítica com o caso (literário) da Blimunda em MdC:

Em que condições pode haver responsabilidade? Sempre e quando o Bem não seja uma transcendência objectiva, uma relação entre coisas objectivas, mas a relação com o outro, uma resposta ao outro: experiência da bondade pessoal e movimento intencional. [...] Em que condições existe bondade além do cálculo? Sempre e quando o bem se esquecer de si mesmo, e quando o movimento for um movimento de dádiva que renuncia a si mesmo, portanto, um movimento de amor infinito. É necessário um amor infinito para renunciar a si mesmo e *tornar-se finito*, encarnar-se para amar o outro; e o outro como outro finito. Este dom de amor infinito vem de alguém e é dirigido a alguém. A responsabilidade exige uma singularidade insubstituível. (DERRIDA, 1999, p. 76-77)²

Um dos pontos de partida fundamentais para a explicação da responsabilidade é aqui o facto de o sujeito ter de enfrentar uma alteridade absoluta, um Outro absoluto e incomensurável, ao qual terá de responder. É uma situação limite, na qual o sujeito se encontra além do conhecimento e da certeza, na qual tem de assumir uma responsabilidade absoluta para além das normas aplicáveis existentes e que implica tomar uma decisão com a qual realiza uma entrega absoluta ao Outro. O amor entre Blimunda e Baltasar pode ser comparado como um tal “salto de fé” (Kierkegaard), embora no caso dos protagonistas de MdC não exista uma passagem do estado ético para o estado religioso da existência. Outro aspecto que condiciona a responsabilidade, segundo Derrida, é o dom da morte, tanto num sentido objectivo como subjectivo: por meio da decisão para o Outro, o sujeito se entrega como um dom, ou seja, até ao ponto de oferecer a sua própria morte. Somente esta experiência da própria morte capacita-lo-ia para realmente experimentar um eu, ou uma consciência de si. É o dom da morte como nova experiência da

morte na relação com o Outro, e que transcende a tradicional relação sujeito/ objecto. Porque o dom da morte estabelece entre mim e o Outro uma economia da dádiva e do sacrifício que excede a economia da mera troca, do lucro, enfim, da retribuição:

Ora, a insubstituibilidade, a única a partir da qual se pode falar do sujeito responsável, da alma como consciência de si, do eu, etc., só pode ser dada pela morte ou, antes, pela apreensão da morte. Assim, deduzimos a possibilidade de um mortal que accede à sua responsabilidade através da experiência da sua insubstituibilidade, aquela que lhe dá a morte próxima, a proximidade da morte. Mas o mortal assim deduzido é alguém cuja própria responsabilidade exige que não só tenha de lidar com um Bem objectivo, mas com um dom de amor infinito, com uma bondade que se esquece de si mesma. Desproporção estrutural, assimetria entre o mortal finito e o responsável de um lado, e a bondade do dom infinito, do outro lado. (DERRIDA, 1999, p. 77)³

Poder dizer “eu” a cada momento, ser uma singularidade, significa também trair o Outro, ser a sua negação, sacrificá-lo, dar-lhe a morte. Em Derrida, a singularidade absoluta se entretorce, assim, com a alteridade absoluta: o Outro é sempre também o Todo-Outro, ou seja, aquilo que é infinitamente diferente (e do qual Deus só seria um sinónimo). Só a partir desta heteronomia absoluta, que transcende a relação sujeito/ objecto, seria possível conceber a responsabilidade, porque só nela existe a possibilidade de um olhar infinito que me vê por dentro, no meu mais íntimo, e sem que eu mesmo seja visto. É o que acontece no caso do olhar de Blimunda, quando vê as nuvens fechadas ou vontades dos Outros, embora, curiosamente, se negue a fazê-lo em relação a Baltasar até ao momento da morte dele. Isto sugere que Saramago tenha tentado evitar que se produzisse uma heteronomia na relação entre Blimunda e Baltasar, fazendo com que, contrariamente ao argumento derridiano, a insubstituibilidade não só caracterizasse cada um dos dois sujeitos, mas também o seu conjunto.

Em todo o caso, também a ideia de responsabilidade em MdC é construída em correlação com uma noção específica da morte. Blimunda não morre no romance, mas acaba por ser, em sentido figurativo, a depositária de

todas as mortes que aí ocorrem e, num sentido mais concreto e absoluto, da morte de Baltasar. De certa forma, desde a perspectiva específica desta personagem, a morte até poderia ser visto como algo absurdo, que chega desde fora, mas que, ao mesmo tempo e, num sentido quase sartriano e existentialista, determina o ser mas só representaria um nada. Derrida, porém, concebe a morte não como um absurdo, mas como uma dádiva, como “aquilo que ninguém pode sofrer ou enfrentar em meu lugar. A minha insubstituibilidade é conferida, entregue, pode-se dizer doada pela morte” (1999, p. 64).⁴ A responsabilidade e a bondade seriam indissociáveis desta morte insubstituível do sujeito e

[e]ssa desproporção pode ser pensada sem atribuir-lhe uma causa revelada ou sem fazer com que remeta ao acontecimento de um original pecado, mas transforma inevitavelmente a experiência da responsabilidade em culpa: nunca estive, nunca estarei à altura desta infinita bondade e da imensidão do dom, da imensidão sem limites que deve definir (in-definir) um dom como tal em geral. Essa culpa é original, como o pecado do mesmo nome. Antes de qualquer falta determinada: como responsável, sou culpável. O que me dá singularidade, a saber, morte e finitude, é a mesma coisa que me torna desigual à infinita bondade do dom, que é também a primeira chamada à responsabilidade. A culpabilidade é inerente à responsabilidade porque a responsabilidade é sempre desigual a si mesma: nunca se é responsável o suficiente. (DERRIDA, 1999, p. 77)⁵

Porém, não há em MdC nenhuma passagem da qual se poderia deduzir uma tal relação entre culpabilidade e responsabilidade. O próprio amor entre Blimunda e Baltasar é encenado, intencionalmente, como contradiscursivo em relação à ideia bíblica do pecado original e, ainda que quiséssemos obviar esta alusão, as dimensões de responsabilidade, amor e morte de ambos se constroem livres de culpabilidade. Não há assimetria ou desproporção entre a sua finita mortalidade e a infinita responsabilidade do seu amor: a morte fica incerta no caso de Blimunda (além de não ser incluída no relato, ela estabelece uma convivência com a morte noutros termos, *cf. infra*) e Baltasar “pervive”⁶ nela (em forma de memória, mas também, corporal e afectivamente, como uma

espécie de cognição incorporada, *cf. infra*). Ambos, mas de uma forma muito especial Blimunda, são apresentados em MdC encontroando-se além da necessidade de suficiência nas suas respectivas dimensões de responsabilidade absoluta (para com o Outro, com a causa da passarola, com a História etc.). Representam uma assimetria dentro da assimetria, um movimento que se distingue daqueles que define Derrida:

Nunca somos suficientemente responsáveis porque somos finitos, mas também porque a responsabilidade exige dois movimentos contraditórios: responder, enquanto nós mesmos e enquanto singularidades insubstituíveis, daquilo que fazemos, dizemos, damos; mas também, enquanto bons e por bondade, esquecemos ou apagamos a origem daquilo que damos. (1999, p. 77-78)⁷

Segundo o filósofo francês, a unicidade, a singularidade insubstituível do eu, faz com que a minha existência se afaste de qualquer substituição possível:

Desde a morte como lugar da minha insubstituibilidade, ou seja, da minha singularidade, sinto-me chamado à minha responsabilidade. Nesse sentido, apenas um mortal é responsável. [...] A morte é o lugar da minha insubstituibilidade. Ninguém pode morrer por mim, se “por mim” significar em vez de mim, no meu lugar. (p. 64)⁸

Porém, a singularidade ou insubstituibilidade de Blimunda em MdC não se caracteriza somente a partir da sua condição de ser humano sujeito à mortalidade. Também se constrói a partir de um certo dissenso que, se quisermos seguir a Jacques Rancière (1996), não é a diferença dos sentimentos ou das maneiras de sentir, mas uma divisão que se produz no próprio núcleo do sensível que institui o pensamento racional e político. Em MdC, isto afecta os discursos epistémico-históricos da religião, do patriarcado, da razão e das convenções sociais ocidentais, entre outros. Um dos melhores exemplos ocorre no romance na noite em que Blimunda e Baltasar conversam entre as

estátuas de santos, que acabaram de ser colocadas no convento de Mafra, ainda em obras:

[Baltasar:] Sabemos lá se não falarão quando estão sozinhos,
[Blimunda:] Isso não sabemos, mas, se só uns com os outros falam, e sem testemunhas, para que precisamos deles, pergunto eu,
[Baltasar:] Sempre ouvi dizer que os santos são necessários à nossa salvação,
[Blimunda:] Eles não se salvaram,
[Baltasar:] Quem te disse tal,
[Blimunda:] É o que sinto dentro de mim,
[Baltasar:] Que sentes tu dentro de ti,
[Blimunda:] Que ninguém se salva, que ninguém se perde,
[Baltasar:] É pecado pensar assim (SARAMAGO, 1982, p. 331)

Ao contrário de Baltasar, que tende mais a acatar as normas e convenções, Blimunda sente dentro de si uma voz autónoma. Dito de outra forma, a sua consciência racional parte de um nítido e inquebrantável sentimento de si (DAMÁSIO, 2000), que não está localizado unicamente no cérebro como suposto lugar exclusivo da razão (o “erro de Descartes”, Damásio 1995) mas que representa, antes, uma consciência holística, sem divisão entre corpo/ sentimento e razão. Blimunda é-nos apresentada como uma dona de si mesma, autodeterminada, empoderada dir-se-ia hoje, consciente da sua insubstituibilidade e da sua independência em relação ao sistema patriarcal. Esta insubstituibilidade opera, também, como premissa da sua responsabilidade ética e altruísta para com o Outro, e que se constrói a partir de quatro aspectos, principalmente:

1. A dimensão socio-histórica que representa a sua capacidade de visão como signo supremo da sua pertença a uma genealogia feminina.
2. O desejo supra-individual, uma “bondade que não se deve apenas esquecer de si mesma, mas cuja fonte permanece inacessível ao

beneficiário" (DERRIDA, 1999, p. 63),⁹ e que se exemplifica, por exemplo, com o seu o amor abnegado por Baltasar.

3. A sua entrega incondicional à causa da passarola, que acaba por ser a grande metáfora ético-política da sua responsabilidade e do romance em geral.
4. A aceitação da vida na proximidade da morte, com a qual se sintetiza a sua condição filosófica.

O referido diálogo entre Baltasar e Blimunda, na presença das estátuas religiosas, declaradas supérfluas por Blimunda, continua com uma negação do poder fiscalizador do divino e da advertência de que a ideia bíblica da prevalência da vida sobre a morte parte de uma perspectiva errada:

[Blimunda:] O pecado não existe, só há morte e vida,
[Baltasar:] A vida está antes da morte,
[Blimunda:] Enganas-te, Baltasar, a morte vem antes da vida, morreu quem fomos, nasce quem somos, por isso não morremos de vez,
[Baltasar:] E quando vamos para debaixo da terra, e quando Francisco Marques fica esmagado sob o carro da pedra, não será isso morte sem recurso,
[Blimunda:] Se estamos falando dele, nasce Francisco Marques,
[Baltasar:] Mas ele não o sabe,
[Blimunda:] Tal como nós não sabemos bastante quem somos, e, apesar disso, estamos vivos,
[Baltasar:] Blimunda, onde foi que aprendeste essas coisas,
[Blimunda:] Estive de olhos abertos na barriga da minha mãe, de lá via tudo. (SARAMAGO 1982, p. 331)

A ideia da morte como possibilidade do ser, como premissa de vida e amor, de certa forma preconfigura Blimunda. Numa perspectiva heideggeriana, podíamos dizer que a morte acaba por ser destituída aqui de certo valor absoluto, uma vez que é um acontecimento essencialmente limitado ao sujeito: "Esse morrer por..., no entanto, jamais pode significar que a morte do outro lhe tenha sido de alguma maneira, retirada. Cada presença deve, ela mesma e a cada vez, assumir a sua própria morte. Na medida em que

“é”, a morte é essencialmente e cada vez, minha” (HEIDEGGER 2005, p. 20).¹⁰ Quando Blimunda afirma que “morreu quem fomos, nasce quem somos” e que “por isso não morremos de vez”, a ideia absoluta da morte acaba por ser diluída através da “pervivência” do sujeito, através de uma sucessão contínua de tradução para tradução¹⁰ de si mesmo do sujeito, e ao longo do tempo em que for lembrado. Não importa se viva ou não, porque “falando dele” nasce outra vez, e o “falar” aqui não precisa significar só a linguagem humana (cf. Benjamin, 1916). A consciência que Blimunda tem da morte está, assim, legitimada de uma forma “singular” e “insubstituível”: tem a capacidade de poder ver para dentro das pessoas quando está em jejum, o que lhe permite capturar as vontades dos moribundos que depois farão a passarola possa voar. Esta exposição prolongada à morte dos Outros, acaba por ser uma tarefa que a faz adoecer gravemente, e só os cuidados de Baltasar, junto com a música de Domenico Scarlatti, conseguem salvá-la. Este dom de Blimunda, é algo que recebeu, não de Deus ou da vida, mas da mãe. Simultaneamente, este dom não é só uma dádiva maternal, mas também algo que ela dá ao Outro (Baltasar, Bartolomeu, às outras pessoas em geral). Também a morte é uma dádiva, que ela recebe dos moribundos e que depois oferece ao “projecto passarola”. A sua abnegação e entrega a esta tarefa faz com que seja uma dádiva genuína ao(s) Outro(s), e que só se pode dar quando da boa acção não existe consciência nem por parte de quem dá, nem de quem recebe:

O que é dado — que também será em certo sentido uma morte — não é qualquer coisa, mas a própria bondade, a bondade de dar ou dar de presente. Bondade que não se deve apenas esquecer de si mesma, mas cuja fonte permanece inacessível ao beneficiário. Este, na dissimetria, recebe um presente que será também uma morte, uma morte dada, o dom de morrer de uma certa forma e não de outra. É, antes de tudo, uma bondade cuja inacessibilidade governa o beneficiário; ele o submete a si mesmo, é dado a ele como a própria bondade, mas também como a lei. (DERRIDA, 1999, p. 63)¹²

Neste sentido, qualquer dádiva pode parecer uma aspiração impossível. Também um altruísmo absoluto tornar-se-ia inatingível, o que leva Derrida a dizer que a possibilidade da dádiva está intrinsecamente relacionada

com a sua impossibilidade, com a morte. Não existe uma solução para este problema, nenhuma dialéctica que poderia dissolver a aparente incomensurabilidade, na qual, na possibilidade da dádiva, a sua impossibilidade já estaria implícita, e vice-versa. Porém, também não se trata de um mero jogo de paradoxo auto-referencial. Em certo sentido, trata-se de uma metáfora da própria desconstrução, do método que procura fazer visível os binarismos e as suas hierarquias escondidas na lógica do pensamento ocidental. A desconstrução derridiana apresenta-se como tentativa de realizar a genuína dádiva, em forma de hospitalidade, perdão, luto, amor etc., apesar de estar a reconhecer, também, que estas ideias sempre permanecerão elusivas ou irrealizáveis.

Com esta ideia quase aporética da dádiva, Derrida também quer subverter a ideia generalizada que temos da relação humana como um troco, um intercâmbio em termos praticamente económicos:

Para entender em que medida esse dom da lei não é apenas o surgimento de uma nova figura de responsabilidade, mas de outra morte, é preciso levar em conta a unicidade, a insubstituível singularidade de si: aquilo para o qual, e esta é a aproximação da morte, a existência se subtrai a toda a substituição possível. Agora, fazer a experiência da responsabilidade a partir da lei dada, experimentar a sua singularidade absoluta e apreender a própria morte, é a mesma experiência: a morte é, com efeito, aquilo que ninguém pode suportar ou enfrentar em meu lugar. (1999, p. 63-64)

De uma forma semelhante, o filósofo francês tem questionado o conceito do perdão, indicando a impossibilidade de perdoar aquilo que *per se* não podemos perdoar. Certamente, há aqui uma influência de Jacques Lacan, quem nos deixou o *bonmot* de que o amor seria a tentativa de darmos aquilo que não temos. Todas as situações que podemos relacionar com as ideias da dádiva, do perdão, da hospitalidade, do amor etc., partem de uma decisão, de uma decisão para o Outro. E qualquer decisão deste tipo seria, também, uma decisão do Outro em mim. Quando Blimunda vê e captura as vontades dos moribundos, decide não só de se virar conscientemente para ver o Outro (moribundo) como essencialmente é, mas também de o “acolher” dentro de si até ao limite das suas forças. Ela parece estar a realizar o que o método da

desconstrução de Derrida negou: a impossibilidade da dádiva da morte insubstituível do Outro torna-se implicitamente possível na forma como Blimunda se expõe a esta morte do Outro.

O ponto culminante da sua exposição à morte acontece quando recebe dentro de si a vontade de Baltasar. Longe de se tratar de uma redenção do masculino pelo eterno feminino, este acto significa que a morte de Baltasar é traduzida para um memorial cuja autora e depositária é Blimunda. Este memorial mantém a sua vigência enquanto a depositária e principal testemunha continue viva (e no romance não morre), ou consiga transmitir a história (o que já fez de forma oral ao longo dos sete anos que andou à procura de Baltasar). A sua morte pertence-lhe, a ela (como sujeito responsável) e ao mundo físico dos Outros (de quem a recebe), contradizendo assim a ideia da morte como algo singular e insubstituível que só pertence ao sujeito, e que Derrida e Kierkegaard retiraram da prova de fé de Abraão: “E uma nuvem fechada está no centro do seu corpo. Então Blimunda disse, Vem. Desprendeu-se a vontade de Baltasar Sete-Sóis, mas não subiu para as estrelas, se à terra pertencia e a Blimunda.” (SARAMAGO, 1982, p. 357).

Esta frase final de MdC também está inscrita numa lápide, situada debaixo duma oliveira em frente da Fundação José Saramago em Lisboa, onde repousa uma parte das cinzas do autor. O memorial de Blimunda ficou assim inscrito no espaço público, conferindo a Saramago uma “pervivência” que algum dia também terá de ser analisada. Mas a forma como a morte em MdC acaba por ser inscrita na terra e em Blimunda, não contém nada de telúrico em sentido espiritual. É uma inscrição no corpo, no físico-fisiológico, e numa consciência que se baseia num sentimento de si, singular e insubstituível, da protagonista, cuja bondade e responsabilidade estão orientadas para o Outro. No momento em que Blimunda acolhe a nuvem fechada de Baltasar dentro de si, produz-se uma metáfora deste *double bind*, desta dupla decisão derridiana: para o Outro e do Outro em mim. Trata-se, por um lado, de uma exemplificação da prática da desconstrução como tentativa de estabelecer uma relação com o Outro, uma recepção do Outro e, pelo outro lado, de um acto que contraria a singularidade e insubstituibilidade da morte do sujeito.¹³

Mas o que significa nesse contexto, concretamente, esta bondade que não sabe que o é, esta dádiva da Blimunda? O que torna esta figura tão genuína e convincente é também a sua capacidade inata de actuar e vingar numa realidade complexa e difícil — violenta, perigosa, mesquinha, intelectual e culturalmente atrasada etc. — com uma leveza, naturalidade e, até, com uma certa superioridade, mas que é simultaneamente humilde, com um instinto de

sobrevivência que arrasta muitas outras pessoas consigo. O que nela pode ser caracterizado em termos de bondade e responsabilidade ética, surge do crescimento da sua personalidade que experimenta ao longo da narração. A sua entrada em cena acontece quando ainda é uma mulher jovem, cuja inteligência emocional se deve à convivência com uma mãe sábia. Esta relação especial com a mãe é destacada em dois breves, mas decisivos instantes no romance: na comunicação telepática entre mãe e filha, durante o auto-da-fé, descrito no início da história, e na já citada afirmação de Blimunda, que desde a barriga da mãe já via tudo.

A forma como a mãe lhe indica o homem que está a seu lado, insinua a possibilidade de Blimunda descender de uma linhagem de mulheres portadoras de um dom para ver os interstícios entre morte e vida. Não é só ela a que escolhe Baltasar (embora o romance deixe muito claro que a sua escolha tenha sido livre), mas é uma escolha inserida no contínuo histórico de uma comunidade de mulheres.¹⁴ Blimunda não vai ter uma filha própria, pelo menos, esta possibilidade não se menciona no romance, embora no final da narração ainda esteja em idade de procriar. Mas além de uma possível gravidez física, Blimunda engravidada em termos metafóricos tanto de, como com Baltasar, quem acaba por ser companheiro e filho em simultâneo. A irónica e herética alusão à conceição imaculada é aqui secundária, mas o que importa é que o final de MdC sugere que algum dia poderá nascer uma criatura (ainda que simbolicamente), filha de Blimunda e de Baltasar, e que pertenceria também inteiramente à terra, continuando a genealogia feminina da que procede a mãe. Esta mensagem resulta muito mais transcendente e revolucionária do que a tradicional interpretação segundo o materialismo dialéctico marxista: em MdC, a história não somente pode ser transformada pelas acções humanas, mas também pelo sentimento da vida, o que se sugere é uma concepção da História totalmente diferente, e na que o móbil seriam precisamente as mulheres. Em consequência, também se presenta a necessidade de encontrarmos uma outra epistemologia para definir conceitos como bondade, dádiva, responsabilidade etc., desde a perspectiva das mulheres, ou seja, não em termos de tradição patriarcal, mas desde a perspectiva do Outro, uma perspectiva historicamente excluída, desde a Bíblia até ao pensamento ocidental da modernidade, por um falogocentrismo perpetuado também pela própria literatura. Em *Donner la mort*, Derrida chegou a aludir a esta circunstância, embora não a tenha aprofundada:

Da estranha e impossível filiação que suspeitamos que ele tenha, em memória de tantos pais e tantos filhos, em memória de tantos homens dispostos — nunca conseguindo, e talvez, nunca acreditando nisso — a se matar, a literatura conservaria, pelo menos, aquela característica que nomearemos segundo Baudelaire, a saber, que sempre pode aparecer como “literatura homicida e suicida”. História de homens e não de mulheres. História do “gosto”. História da fraternidade, história cristã. “— Leitor hipócrita — meu companheiro, meu irmão!”. (1999, p. 105-106)¹⁵

Com o final de MdC fecha-se, neste sentido, também um círculo, porque já quando Blimunda escolhe a Baltasar, fá-lo desde um contexto social, familiar, histórico e psicológico que se supõe ser não-patriarcal. Quando se persigna a si mesma e ao companheiro com o sangue da virgindade, devolve a simbologia cristã às suas origens pagãs e recupera não só uma cultura, mas também uma episteme e uma epistemologia pré-cristãs. Isto não tem somente importância neste livro em concreto, mas também para toda a obra de Saramago que — apesar de toda a omnipresença de simbologia e formas de linguagem provenientes da tradição católica — constrói um imaginário que na sua totalidade questiona a espiritualidade e epistemologia bíblicas.¹⁶

Um dos exemplos mais destacados em MdC, talvez seja o momento em que Blimunda responde à pergunta de Baltasar, como ela soube que Sebastiana Maria de Jesus, sua mãe, queria saber o nome dele, quando a levaram a ser açoitada durante o auto-de-fé: “Sei que sei, não sei como sei, não faças perguntas a que não posso responder, faze como fizeste, vieste e não perguntaste porquê” (SARAMAGO, 1982, p. 56). A resposta de Blimunda serve no romance como contraponto à promessa institucional e sibilina que, logo no início de MdC, o franciscano Frei António de S. José dera ao rei D. João V: “Sei, não sei como vim a saber, eu sou apenas a boca de que a verdade se serve para falar, a fé não tem mais que responder” (p. 14). Enquanto o franciscano fingiu excluir-se como sujeito, delegando a sua responsabilidade ética na fé em Deus, Blimunda assume uma outra forma de fé, que não é a fé num ente divino, mas num colectivo muito concreto e terrenal: a genealogia de mulheres a que pertence. Além disso, nega a possibilidade de podermos questionar esta circunstância de forma racional, o que devolve o assunto a uma questão de fé,

não baseada na religião como já referi, mas, antes, na confiança e nos mútuos cuidados.

Assim, a história acaba por ser um objecto e por ter um objectivo que não são nem decidíveis, nem constituem totalidades controláveis. Precisamente, porque estão entrelaçados com a responsabilidade em relação a experiências de decisões absolutas, que têm de ser tomadas sem seguir determinados saberes ou normas, no meio de uma situação ou prova do indecidível. Essa era a situação de Blimunda quando se decidiu por Baltasar, quando aceitou capturar as vontades dos moribundos, ou quando acolheu a vontade de Baltasar dentro de si. É também uma questão de fé (não baseada numa religião concreta, insisto), por meio de um compromisso ou uma forma de relação com o Outro que vai, em risco absoluto, para além do conhecimento e da certeza. É um assunto ligado ao dom da morte, que a coloca em relação à transcendência do Outro, que a associa ao amor infinito, aos cuidados responsáveis dos Outros e à responsabilidade ética absolutos, num movimento de bondade que se esquece de si e que lhe dá uma nova experiência de morte. Neste movimento de bondade, responsabilidade e fé caminham juntas, por mais paradoxal que pareça, e ambas excedem, ao mesmo tempo, o domínio e o conhecimento. A morte dada de Baltasar e recebida por Blimunda seria, seguindo as reflexões de Derrida em *Donner la mort*, esta aliança de responsabilidade e fé. E é somente esta abertura excessiva, esta relação aporética entre o possível e o impossível, que possibilita a história de MdC e a forma como neste romance a História é concebida. Este seria o argumento principal do memorial de Blimunda.

Mas ao contrário do segredo, no qual Abraão mantém a sua decisão de sacrificar Isaac, num acto absoluto e irracional de fé no seu deus, as decisões em risco absoluto de Blimunda não guardam segredos e são livres de culpa e de uma economia da troca. Não se produzem no contexto da mistagogia bíblica e podemos recorrer, novamente, a Derrida para descrever o seu efeito:

Trata-se de exhibir a hipocrisia mistagógica de um segredo, de questionar um mistério fabricado, de um contrato que inclui uma cláusula secreta, a saber, que, vendo no segredo, Deus voltará infinitamente mais; e aceitamos o mistério com mais facilidade na medida em que Deus, por sua vez, permanece a testemunha de todos os segredos. Ele compartilha e ele sabe. Devemos acreditar que ele sabe. Esse conhecimento funda e

destrói, ao mesmo tempo que o seu “objecto”, os conceitos cristãos de responsabilidade ou justiça. A genealogia da responsabilidade, o que Nietzsche chama em *A Genealogia da Moral* “a longa história da origem da responsabilidade (Verantwortlichkeit)”, também descreve as afiliações da consciência moral e religiosa: teatro da crueldade e do sacrifício, do holocausto mímico (estas são palavras de Nietzsche), da culpa como dívida ou obrigação (Schuld, esse “conceito de capital”, esse Hauptbegriff da moralidade), investimentos da economia, das “relações contratuais” entre credores (Gläubiger) e devedores (Schuldner). Essas relações aparecem assim que há sujeitos de direito em geral (Rechtssubjekte) e, por sua vez, são reduzidos “às formas primitivas de compra, venda, troca, tráfico, em uma palavra”. (1999, p. 153-154)¹⁷

O facto de a dádiva poder mutar para um objecto de troca, destrói, no preciso momento em que surge a ideia da retribuição, a sua possibilidade de ser. Fá-la ser devorada pelo sistema económico: “No momento em que o presente, por mais generoso que seja, é tocado pelo cálculo, no momento em que tem conhecimento ou reconhecimento, fica preso na transacção: troca, enfim, dá moeda falsa, pois dá em troca de salário” (DERRIDA, 1999, p. 152-153).¹⁸ Para libertar-se desta lógica, a dádiva precisa esquivar-se da reciprocidade, situar-se fora da circularidade do dar e receber, da culpa, da simetria comercial e do cálculo económico que a desvirtua. Em consequência, só é dádiva o que não aparece, o que não se apresenta como tal. Tudo o que forçasse a dádiva a aparecer, destrui-la-ia de imediato, fá-la-ia impossível. A dádiva, para se manter como tal, não pode ter causa, nem razão.

Saramago ilustra uma ideia comparável na configuração da Blimunda, cuja dádiva está situada além do princípio bíblico-patriarcal da razão humana e não pode ser deduzida desta. Porém, desde a perspectiva de Blimunda, a divisão que Derrida realiza entre duas formas de responsabilidade diferentes também acaba por ser questionada. No contexto do pensamento binário ocidental, certamente será possível distinguir entre uma responsabilidade ética, marcada por uma racionalidade clara, e uma responsabilidade racionalmente cega, que seria a fé e que, como argumenta Derrida, precederia a razão. Para aprofundá-lo, teríamos de discutir primeiro o que, na filosofia

ocidental significa preceder o exercício da razão, e como devemos entender este tipo de fé. Se é uma fé que se pode compreender em termos universais, ou se é exclusiva do cristianismo, e se o cristianismo realmente introduziu uma novidade com a ideia do altruísmo absoluto. Mas em Blimunda, a pergunta se existe algo que precede a sua bondade se relaciona primordialmente com a questão se, no seu caso, uma divisão tão nítida entre duas formas de responsabilidade faz sentido. Podemos argumentar que, devido à formação cultural de José Saramago, as questões do altruísmo absoluto e da fé cristã estão naturalmente presentes no romance. Porém, trata-se de aspectos superficiais que têm um valor meramente estético.

Vejamos, por exemplo, o momento em que o Pe. Bartolomeu parece estar a rebaptizar Blimunda: "Tu és Sete-Sóis porque vês às claras, tu serás Sete-Luas porque vês às escuras, e, assim, Blimunda que até aí só se chamava, como sua mãe, de Jesus, ficou sendo Sete-Luas" (SARAMAGO, 1982, p. 90). O nome cristão, a tentativa de a ligar à figura de Jesus Cristo, acaba por ser um desígnio que não atinge a totalidade do seu ser, mas só a aparência que tem de guardar perante o discurso dominante.¹⁹ A Sete-Luas despe a associação a Jesus Cristo e converte-se numa figura que sugere a necessidade de haver uma alternativa feminina. Não o nega nem se constrói como anti-Cristo, mas o exime da sua validez espiritual e universal. Quando decide, de forma autónoma, ir à missa em jejum, "não para receber a Deus, mas para o ver, se ele lá estava" (SARAMAGO, 1982, p. 128), só verá uma nuvem fechada na hóstia sagrada, ou seja, nada diferente do que no resto dos seres mortais. E pergunta-se, "se o que está dentro da hóstia é o que está dentro do homem, que é a religião, afinal"? O que Blimunda aqui realiza, graças ao seu dom, é uma desconstrução da religião cristã e da sua dupla contradição interna: de querer ser palavra de Deus dada pelo homem (*sic*), e de querer ser promessa de vida que supera a morte. Mas a "palavra" que Blimunda encarna ao longo de toda a narração, são as "visões e revelações" da mãe, de uma mulher que sabia e dizia que podia "ser santa como os santos o são, ou ainda melhor, pois não alcanço diferença entre mim e eles" (53). E já vimos que no memorial de Blimunda a morte é pensada como origem, como condição prévia da vida. Ela vê e visibiliza os binarismos e as hierarquias falsas escondidas na religião — o masculino superior ao feminino, a vida superior à morte — que, segundo Baltasar, nem o Pe. Bartolomeu saberia explicar. Blimunda pratica uma desconstrução como genuína dádiva, que só ela é capaz de dar: "Entre a vida e a morte, disse Blimunda, há uma nuvem fechada" (p. 129). Este acto de dádiva (de ver, capturar, conservar, restituir as vontades humanas) tem lugar num cenário

que resignifica a história bíblica da árvore do conhecimento. Em MdC, a árvore é uma oliveira, a maçã é a capacidade de visão de Blimunda (melhor dito, de toda uma genealogia de mulheres), com o próprio céu a transformar-se em “pegada nuvem” chuvosa, já desprovida de conteúdo divino porque a nuvem fechada representa a vontade humana, e não há “nenhum filho nos braços”, o que torna Cristo inútil e inexistente para uma repetição da história que não quer ser repetição de nada. O símil reduz-se à mera possibilidade de que somente “as situações se repitam, e os lugares são outros, e os tempos também, diferente a própria árvore, mas da chuva diremos que é o mesmo consolo da pele e da terra, vida que sendo excessiva mata, mas a isso nos habituámos desde o começo do mundo” (*ibid.*). Reduz-se, assim, tudo o que ainda restava de *pathos* religioso e espiritual a uma terrenal sabedoria popular: “o vento maneiro mói o cereal, mas se é ponteiro rasga as velas do moinho” (*ibid.*).

Assim, o memorial de Blimunda não nos fala de uma dádiva que consiste no sacrifício da fé absoluta e cega, num deus, numa humanidade ou noutra ideia androcêntrica, nem na prática de um altruísmo absoluto cristão (lembremos que Blimunda mata para defender a própria vida). Todo o anteriormente referido, torna totalmente impossível, como tão infelizmente já tinha sido sugerido, que Blimunda possa ser vista como uma “nova nossa Senhora” (REAL, 1995, p. 95), ou que se possa argumentar uma dimensão espiritual em Saramago, ao contrário do que procura fazer Martins (2015). Além disso, Saramago também tem vindo a afirmar, em várias ocasiões, que não queria idealizar as mulheres, e que não queria que as suas figurações de mulheres fossem entendidas como mensagens feministas (cf. Saramago/Viegas 1989, p. 19) — embora isto resultou ser inevitável, tendo em conta o seu componente político.

Acho que Saramago era muito consciente de que, como homem, não lhe convinha apropriar-se de um discurso inequivocamente feminista, apesar de ter ensaiado uma reescrita epistemologicamente radical com a construção específica da bondade e responsabilidade da Blimunda. A centralidade desta reescrita epistemológica fica muito explícita no contexto da construção e da simbologia da passarola. Blimunda é o elo que liga Baltasar ao Pe. Bartolomeu Lourenço, a quem ela já conhecia antes de se encontrar com o companheiro, e estabelece uma ligação profunda com Domenico Scarlatti através da música: “levantou Blimunda os olhos, quase brancos na meia penumbra da abegoaria, e Domenico Scarlatti ouviu ressoar dentro de si a corda mais grave duma harpa” (p. 170). Na trindade terrestre, ela representa o espírito santo e, segundo o Pe. Bartolomeu, “talvez seja ela a que mais perto estaria de ser parte

numa trindade não terrenal” (*ibid.*), tal como também estabelece, através da nuvem fechada, o elo entre vida e morte, como já se referiu.

Mas a trindade terrestre é uma expressão irónica, que parodia o imaginário bíblico, porque a verdadeira metáfora que nos é apresentada no MdC é a de uma quadrindade. Compõe-se da filosofia e a ciência representadas pelo Pe. Bartolomeu, do saber fazer e a artesania de Baltasar, da inteligência emocional e parapsicológica de Blimunda, e da arte de Domenico Scarlatti. A música funciona aqui como *pars pro toto* da arte em geral, da expressão e criação artísticas, do elemento lúdico-estético que apoia tanto as vontades como o trabalho de Blimunda na tarefa da superação dos condicionamentos sistémicos. O olhar perscrutante de Blimunda em jejum pode ser analisado a partir de um triângulo hermenéutico pós-moderno, no que o momento aistético, ou seja, o momento do olhar e de estar no mundo já cria a estética e a utopia, e desencadeia uma anestética, ou seja, uma iteração destas formas de estética e utopia (como também acontece na simples repetição de um tocar sempre a mesma peça musical, com interpretações diferentes).

Esta quadrindade terrestre é uma imagem estética e filosoficamente poderosíssima, ao que acresce o entretecimento entre história e ficção: Domenico Scarlatti realmente existiu e esteve em Portugal; também Pe. Bartolomeu é uma figura histórica, embora com o seu desenho fantasioso e mal-entendido da passarola, igualmente histórico, só se tenha querido divertir com a ansiosa expectativa dos lisboetas nas vésperas de experimentos com balões de ar quente que efectivamente fez subir; Blimunda foi inspirada na Dorotheia Maria Roza Brandão Ivo, cujos dotes hidroscópios chamaram até a atenção da Academia de Ciências de Paris; e Baltasar acaba por ser a única figura sem base histórica nesta quadrindade, mas talvez seja ele o alter ego de José Saramago nesta história. Como extensão ficcional de uma figura histórica, e apesar de aparentemente estar num segundo plano, por exemplo, no capítulo em que Pe. Bartolomeu convida Domenico Scarlatti a visitar a passarola em obras e no que designa o grupo como “trindade terrestre” (p. 166-170), Blimunda é o elemento fundamental. Para o funcionamento da passarola, “as vontades são, de tudo, o mais importante, sem elas não nos deixaria subir a terra” (p. 143) e só Blimunda, “a mulher dos olhos excessivos, que para descobrir vontades nasceu” (p. 178) pode evitar que se percam (p. 135). Nisto, a sua condição de mulher também é fundamental, já que ela mesma constata que os homens são mais “vazios de vontade” do que as mulheres (p. 143).

Blimunda não só reúne todas estas capacidades e talentos, é-los em corpo e consciência, dá-lhes uma direcção, um significado. Actua como uma

força significadora do mundo, apesar de ter sido o Pe. Bartolomeu quem inventou e explicou a passarola. Enquanto o padre se perdeu no questionamento racional se Deus é uno ou trino, se Deus e o homem são a mesma coisa, Blimunda demonstra, com a sua acção ao longo do romance, que as perguntas estavam mal colocadas: não se trata de perguntar se Deus existe ou não, a pergunta que é preciso colocar é se Deus faz sentido. Faz sentido haver um Deus? Faz sentido haver uma condição prévia à decisão responsável? E o MdC dá uma resposta clara: não faz sentido, porque tudo fica cá na Terra. Deus não é preciso sempre e quando haja sujeitos e vontades dispostos e capazes de resolver as grandes questões. A passarola, como metonímia da mensagem central e universalizável de MdC, não representa unicamente a capacidade dos seres humanos — se juntarem forças e talentos, ainda que seja em grupos pequenos — de se elevarem por em cima das condições que a História e as constelações do poder do momento lhes impõem. A passarola é também a metáfora central do memorial de Blimunda e na qual a protagonista representa o im/possível *perpetuum mobile* que permite a fusão do grupo construtor, que evita a expansão de hierarquias inúteis e que vence, embora só simbolicamente, através da sua incomensurável bondade e responsabilidade, a própria morte. É a sua *soft power* que domina a quadrindade e o processo de construção metafórica de todo romance desde o princípio até ao final.

Neste complexo metafórico da passarola não há referência a uma cultura ou nação concretas. É sabido que Saramago não cria na capacidade de grandes estruturas (nacionais ou ideológicas) serem capazes de realizar mudanças profundas (cf. Baltrusch, 2014c). Em todos os seus romances sempre são os pequenos grupos que alteram ou reescrevem a história, pensemos só na *Jangada de Pedra* ou nos *Ensaio sobre a Cegueira* e *Ensaio sobre a Lucidez*. Isto lembra as concepções, em parte existencialistas e anarquistas de Jean-Paul Sartre, que também já defendera que só um pequeno grupo, uma “groupe en fusion” (1974, p. 627-755), um grupo que se forma espontaneamente e fora das instituições, podia realizar uma comunidade que pratica a liberdade individual como liberdade de todos. A quadrindade de MdC, graças à possibilidade de uma impossibilidade encarnada por Blimunda, põe isto em prática e logra mudanças de consciência profundas sem, simultaneamente, reproduzir as velhas hierarquias de poder. É um grupo em fusão no qual confluem ideias, talentos e afectos, e no qual tentam exercer o poder da forma mais horizontal possível, procurando produzir, com a construção da passarola, um efeito deveras revolucionário. E o engenho, com

o qual se fabrica, e que também acaba por ser o seu motor de propulsão, se quiséssemos empregar uma imagem mecanicista, não é somente a engenharia do Pe. Bartolomeu e a artesania de Baltasar, nem somente a arte de Domenico Scarlatti, mas em muito maior medida a forma como as vontades são captadas e cuidadas, “(di)geridas”, num sentido muito amplo e complexo,²⁰ por Blimunda. Este saber ver, captar e (di)gerir as vontades de seres moribundos confere-lhe uma condição transhumana (na que a noção do humano é atravessada pela morte, por uma responsabilidade que se estende para além da história) e faz dela, em última instância, a principal protagonista de MdC. O memorial profundo de MdC é, assim, o memorial de uma mulher no limite do humano, entre vida e morte, e com uma inteligência emocional superior, simpoética, que não é tão fantástica como se costuma descrever.

O que Blimunda é capaz de ver e perceber, aproxima-se do que a fenomenologia e a psicologia denominam *embodied cognition*, uma inteligência que se estende para além do próprio corpo, incluindo outras pessoas e as próprias coisas. Ver dentro das pessoas, até ao extremo de acolhê-las em si, não se distingue em termos figurativos de uma consciência indissociável do corpo e de uma interacção física que descreve a teoria actual da cognição incorporada, e que contraria as interpretações clássicas do cognitivismo, computacionalismo e do dualismo cartesiano (cf. p.ex. Rowlands, 2010). Assim, em Blimunda conflui tudo ao que o corpo, a experiência e consciência estão continuamente expostos: o lugar, a necessidade de reagir, uma consciência que se alarga através de uma vasta situação sociocultural, com a acção sendo sempre o objectivo imediato da cognição. Além disso, com a recollecção e (di)gestão das vontades para o projecto “passarola”, Blimunda actua no entrecruzamento de um espaço público de aparição (Hannah Arendt) de corpos e vontades, no qual se cria através das metáforas do aparelho voador e da vontade um sujeito plural (o povo, os seres humanos) uma ampla e revolucionária “atmosfera afectiva” (ANDERSON, 2009).

Em tudo isto, sempre está implícita esta possibilidade de uma impossibilidade, esta condição aporética da dádiva que significa que nenhum sistema pode ficar fechado ou ser terminável. Mantém-se sempre uma abertura para o futuro, como uma quase transcendentalidade (sem finalidade religiosa), mas também como possibilidade de fracasso (cf. a queda da passarola, a morte de Baltasar). A própria condição humana de Blimunda já contém o que ultrapassa esta humanidade, e não é preciso falar de um qualquer elemento fantástico ou de um realismo mágico, o que só desvirtuaria o carácter sublime da sua acção. Esta humanidade específica de Blimunda se

exemplifica, também, directa ou indirectamente, com esta aspiração de “dar o impossível”, e que está presente tanto na obra filosófica de Derrida como também, em termos literários, na obra saramaguiana. Saber que não se pode dar com toda a certeza, mas ter de arriscar a dádiva, sem saber se ela poderá acontecer ou se poderá ter existido alguma vez. Assim, com a sua opção para o Outro e do Outro em si, Blimunda encarna, simultaneamente, o possível e o impossível: “É necessário um amor infinito para renunciar a si mesmo e *tornar-se finito*, encarnar-se para amar assim o outro; e o outro como outro finito” (DERRIDA, 1999, p. 76-77).²¹ Neste sentido, a dádiva do “amor infinito” de Blimunda e Baltasar parece estar a requerer a existência de uma “singularidade insubstituível” só conferida pela “morte próxima”, para que se possa falar de uma “responsabilidade [que] exige que ele [o mortal] não só tenha que lidar com um Bem objectivo, mas com um dom de amor infinito, com uma bondade que se esquece de si mesmo” (p. 77).²² Só que, no caso de Blimunda, a questão do conhecimento, prévio ou posterior, daquilo que se é, da bondade que sabe ou não sabe que o é, resulta indiferente perante um *hic et nunc* imperante, tautológico, heterológico e que exclui a razão e a fé como condições prévias da decisão responsável: “Sei que sei, não sei como sei, não faças perguntas a que não posso responder, faze como fizeste, vieste e não perguntaste porquê”. Talvez seja esta dupla aporia (a necessária “singularidade insubstituível” conferida pela “morte próxima”, e a exclusão de razão e fé como condições da decisão responsável) o que conforma a sublimidade da figura da Blimunda.

Mas a questão do sublime em relação às figuras femininas na obra de Saramago também tem de ser enquadrada no contexto de uma re-encenação e reescrita decolonizadora da História. E muito particularmente, numa tentativa de reescrever precisamente esta longa história da representação da mulher por autores masculinos. Desde a mulher grávida em *O Ano de 1993*, passando pela Gracinda Mau-Tempo de *Levantado do Chão*, e até à mulher do médico em *Ensaio sobre a Cegueira*, entre tantas outras, a obra saramaguiana foi construindo um elenco de figuras femininas fortes, sábias, serenas e superiores aos seus parceiros masculinos. Estas figurações femininas contrapuseram à tradicional hegemonia patriarcal da história uma significação nova, com uma vitalidade poética e um sublime cujo carácter se quer afastar dos moldes tradicionais. As teorias que conformaram a noção do sublime no Ocidente desde o século XVIII (Burke, Kant, Schiller), partiram sempre de um ideário dualista. Reflectiram as antinomias cultura-natureza, alma-corpo, racionalidade-emoção, força-fraqueza etc. O feminino associou-se

à beleza e à natureza, e não era considerado capaz de ter acesso ao sublime que se caracterizaria pela sua capacidade de superação do belo, do corpo e da natureza, ergo, teria de ser o próprio princípio masculino. Ao longo dos séculos, a interacção entre racionalização e imaginação do sublime tornou-se numa alegoria das relações dos sexos no sistema patriarcal. Porém, a construção das figuras femininas saramaguianas, muito especialmente a de Blimunda, inclui um aspecto que desde os estudos de género²³ tem sido evocado como condição da existência de um sublime feminino: a relação ética e responsável para com o Outro, na qual o sujeito não procura a identificação ou a categorização do Outro, mas aceita, pura e simplesmente, a sua diferença. Na maioria das protagonistas da obra saramaguiana o feminino não se representa com atributos essencialistas,²⁴ trata-se da tentativa de evitar representar uma subjectividade ou um modo de expressão supostamente femininos. Em vez da apropriação e da colonização do Outro, procura-se desenvolver uma ideia do sublime feminino que parte do respeito àquilo que é incomensuravelmente diferente no Outro. Blimunda encarna o que tem feito da estética do sublime um dos principais impulsos da arte moderna: o acontecimento que se produz quando o imaginário já não consegue representar um objecto através do conceito, quando se evoca o que podemos pensar ou sentir algo que já não podemos representar. Já Kant falava da ausência da forma como possível indício do irrepresentável. Mas devíamos discordar da ideia kantiana, de que a parte mais sublime da Bíblia seria precisamente a proibição da representação do absoluto (“Não farás para ti imagem de escultura”). A figuração de Blimunda subverte esta imposição ao ser uma representação em mínimos absolutos (pouco sabemos do seu físico), mas que ainda assim é incrivelmente plástica e imediata, como se fosse a evocação palpável de algo que é, no fundo, irrepresentável. O preceito, já estabelecido por Kant, da necessidade de uma incomensurabilidade na relação entre realidade e conceito, continua vigente, mas ainda assim, a tradição logocêntrica e patriarcal da filosofia do sublime acaba por ser questionada e transfigurada pela Blimunda saramaguiana.²⁵

Na confabulação de ética e estética, que a fim e ao cabo é uma fórmula que define bem a escrita saramaguiana, persiste uma certa utopia de totalidade, de obra de arte total (cf. Baltrusch, 2014b). A fim de contas trata-se, outra vez, de uma alusão ao irrepresentável, a toda a amplitude do conceito histórico do romance, simultaneamente romântico e moderno, maravilhoso e realista, devaneador e concreto, apaixonado e seco, fabuloso e meramente descritivo, enredo de falsidades e procura da verdade etc. Enfim, uma

constante evocação do sublime irrepresentável. Até o que poderia ser caracterizado como pós-moderno em Saramago, por exemplo aquilo que se nega ao consenso do gosto e das formas consideradas belas pela tradição, acaba por ser o que na própria representação evoca o irrepresentável. As regras se questionam para procurar outras regras que poderão ter sido ou que irão ter sido, aludindo a dois paradoxos simultâneos: o do passado reescrito e do futuro pré-escrito.

Mas existem ainda outros elementos importantes relacionados com a questão do sublime que devem ser tomados em conta e que afectam aquilo que nas personagens femininas de Saramago, com especial destaque para Blimunda, aparece como o impossível e o irrepresentável (e não me refiro ao que comumente se chama o fantástico). No capítulo final de *MdC*, há um momento no qual Blimunda parece estar a assumir a sua condição de ser: “Não era raro que falando sobre isto com outras mulheres as deixasse pensativas, afinal, que faltas são essas nossas, as tuas, as minhas, se nós somos, mulheres, verdadeiramente o cordeiro que tirará o pecado do mundo, no dia em que isto for compreendido vai ser preciso começar outra vez tudo” (SARAMAGO, 1982, p. 354). Novamente, detrás da mensagem superficialmente herética e subversiva esconde-se outra mensagem mais profunda, e que é a já mencionada concepção de uma História diferente, e cujo móbil agora seriam as mulheres. Neste sentido, a reinvenção da ética em José Saramago consistiria, também, na negação da necessidade de uma instância decisória anterior apoiada na tradição patriarcal e logocêntrica ocidental para explicarmos as razões do agir responsável. Uma História reescrita por mulheres, que o *MdC* não realiza mas sugere, invalidaria também a necessidade de uma divisão nítida entre uma responsabilidade ético-racional e outra fundamentada na fé irracional. A aporia entre uma necessária singularidade insubstituível do sujeito e a sua morte próxima, da exclusão de razão e fé do processo de decisão responsável, desfaz-se quando o sujeito desiste da tentativa de se identificar com ou de categorizar o Outro. Desfaz-se, quando passa a aceitar a sua diferença sem mais. Desfaz-se quando a economia do sacrifício é substituída por uma prática e ética de cuidados, que seria uma ética humana assentada nos afectos e na habilidade humana de cuidar de forma responsável dos Outros. Desfaz-se, também, quando o imaginário já não consegue representar um objecto através do conceito, quando evoca que possam existir coisas que podemos pensar ou sentir, mas que já não podem ser representadas.

Saramago não foi um escritor feminista, mas no contexto de um cânone literário português que, até meados do século XX, parecia estar a

querer dispensar-se de mulheres, tem sido inovador em comparação com a imensa maioria das obras dos autores masculinos canonizados no século XX. As figurações de mulheres na sua obra demonstram uma óbvia intenção de compensar uma injustiça histórica e de contribuir para um empoderamento e uma revalorização da mulher na história da cultura e literatura portuguesas. Porém, a figura de Blimunda em MdC contém, para além disso, uma tentativa de não só desconstruir, mas também de resignificar certos fundamentos do pensamento ocidental em relação à responsabilidade ética do sujeito. Neste sentido, o memorial de Blimunda, do qual me tentei aproximar a grandes rasgos, talvez contenha a mensagem central de MdC, além de funcionar, também, como uma espécie de manual para entendermos todas as outras figurações de mulheres na obra de Saramago.

Notas

¹ [...] “une économie assez équivoque pour paraître intégrer la non-économie. Dans son instabilité essentielle, la même économie semble tantôt fidèle, tantôt accusatrice et ironique à l’endroit du sacrifice chrétien.” A partir de agora, as traduções de *Donner la mort* serão minhas, sempre acompanhadas pela versão original.

² “À quelle condition peut-il y avoir responsabilité? À la condition que le Bien ne soit plus une transcendance objective, un rapport entre des choses objectives, mais le rapport à l'autre, une réponse à l'autre: expérience de la bonté personnelle et mouvement intentionnel. [...] À quelle condition y a-t-il bonté, au-delà du calcul? À la condition que la bonté s'oublie elle-même, que le mouvement soit un mouvement de don qui renonce à soi, donc un mouvement d'amour infini. Il faut un amour infini pour renoncer à soi et pour devenir fini, s'incarner pour aimer ainsi l'autre, et l'autre comme autre fini. Ce don d'amour infini vient de quelqu'un et s'adresse à quelqu'un. La responsabilité exige la singularité irremplaçable.”

³ “Or l'irremplaçabilité à partir de laquelle seule on peut parler de sujet responsable, d'âme comme conscience de soi, de moi, etc., seule la mort, ou plutôt l'appréhension de la mort peut la donner. Nous avons donc déduit la possibilité d'un mortel accédant à sa responsabilité par l'expérience de son irremplaçabilité, celle que lui donne la mort prochaine, l'approche de la mort. Mais le mortel ainsi déduit est quelqu'un dont la même responsabilité exige qu'il ait affaire non pas seulement à un Bien objectif mais à un don d'amour infini, à une bonté oubliouse de soi. Disproportion structurelle, dissymétrie entre le mortel fini et responsable d'une part, la bonté du don infini d'autre part.”

⁴ “[...] ce que personne ne peut ni endurer ni affronter à ma place. Mon irremplaçabilité est bien conférée, livrée, on pourrait dire donnée par la mort.”

⁵ “On peut penser cette disproportion sans lui assigner une cause révélée ou sans la faire remonter à l'événement d'un péché originel, mais elle transforme inévitablement l'expérience de la responsabilité en culpabilité : je n'ai jamais été, je ne serai jamais à la mesure de cette bonté infinie et de l'immensité du don, de l'immensité sans bordure qui doit définir (in-définir) un don comme tel en général. Cette culpabilité est originaire, comme le péché du même nom. Avant toute faute déterminée : en tant que responsable je suis coupable. Ce qui me donne la singularité, à savoir la mort et la finitude, c'est cela même qui me rend inégal à la bonté infinie du don qui est aussi le premier appel à la responsabilité. La culpabilité est inhérente à la responsabilité parce que la responsabilité est toujours inégale à elle-même : on n'est jamais assez responsable.”

⁶ A palavra “perviver/ pervivência” não é portuguesa, mas provém do castelhano. Porém, o termo “sobreviver/ sobrevivência” não consegue transmitir a mesma ideia de “permanência ou duração de algo”.

⁷ “On n'est jamais assez responsable parce qu'on est fini mais aussi parce que la responsabilité exige deux mouvements contradictoires : qu'on réponde, en tant que soi-même et en tant que singularité irremplaçable, de ce qu'on fait, dit, donne; mais aussi, en tant que bon et par bonté, qu'on oublie ou efface l'origine de ce qu'on donne.”

⁸ “Depuis la mort comme lieu de mon irremplaçabilité, c'est-à-dire de ma singularité, je me sens appelé à ma responsabilité. En ce sens, seul un mortel est responsable. [...] la mort est le lieu de mon irremplaçabilité. Personne ne peut mourir pour moi, si « pour moi » veut dire au lieu de moi, à ma place.”

⁹ “Bonté qui non seulement doit s'oublier elle-même mais dont la source reste inaccessible au donataire.”

¹⁰ “Solches Sterben für... kann aber nie bedeuten, daß dem Anderen damit sein Tod im geringsten abgenommen sei. Das Sterben muß jedes Dasein jeweilig selbst auf sich nehmen. Der Tod ist, sofern er »ist«, wesensmäßig je der meine. Der Tod ist, sofern er "ist", wesensmäßig je der meine” (HEIDEGGER, 1967, p. 240).

¹¹ Cf. a noção benjaminiana do “continuum de traduções” e da tradutibilidade ilimitada na história (BENJAMIN, 1916, p. 151 e 1923, p. 10).

¹² “Ce qui est donné — et ce sera aussi une certaine mort — ce n'est pas quelque chose, mais la bonté même, la bonté donatrice, le donner ou la donation du don. Bonté qui non seulement doit s'oublier elle-même mais dont la source reste inaccessible au donataire. Celui-ci reçoit dans la dissymétrie un don qui sera aussi une mort, une mort donnée, le don de mourir d'une certaine façon et non d'une autre. C'est surtout une bonté dont l'inaccessibilité commande au donataire; elle se l'assujettit, elle se donne à lui comme la bonté même mais aussi comme la loi.”

¹³ E ao contrário do que acontece por exemplo em Emmanuel Lévinas, em Derrida o Outro não se restringe aos seres humanos. Aqui, poderíamos evocar o cão das

lágrimas de *Ensaio sobre a cegueira*, de cuja invenção Saramago sentia verdadeiro orgulho, mas também os cães e os animais em geral na obra saramaguiana.

¹⁴ Isto evoca outra questão interessantíssima, e que não poderei desenvolver aqui por falta de tempo e de espaço, e que é a questão do livre-arbítrio na obra de Saramago, e para cuja complexidade com a qual o nosso autor a desenvolve, esta cena ofereceria um excelente ponto de partida.

¹⁵ “De l'étrange et impossible filiation que nous lui soupçonnons, en mémoire de tant de pères et de fils, en mémoire de tant et tant d'hommes prêts, sans jamais y parvenir, et peut-être sans jamais y croire, à se donner la mort à mort, elle garderait au moins ce trait que nous nommerons d'après Baudelaire: elle peut toujours apparaître comme 'littérature homicide et suicide'. Histoire des hommes et non des femmes. Histoire des 'semblables'. Histoire de la fraternité, histoire chrétienne. ‘— Hypocrite lecteur, — mon semblable, — mon frère!’”

¹⁶ Fê-lo embora tenha assumido que ao ter-se criado numa cultura católica, não podia desfazer-se desta formação educativa que recebeu, ainda que a sua intenção de desconstruir o cristianismo e a cultura católica na obra seja mais do que óbvio, se pensarmos somente em *O Evangelho Segundo Jesus Cristo* ou em *Caim*.

¹⁷ “Il s'agit de déplier l'hypocrisie mystagogique d'un secret, de faire le procès d'un mystère fabriqué, d'un contrat comportant une clause secrète, à savoir que, voyant dans le secret, Dieu saura rendre infiniment plus; et nous acceptons d'autant plus facilement le mystère que Dieu, lui, reste de tout secret le témoin. Il partage et il sait. Nous devons croire qu'il sait. Ce savoir fonde et détruit à la fois, en même temps que leur 'objet', les concepts chrétiens de responsabilité ou de justice. La généalogie de la responsabilité, ce que Nietzsche appelle dans *La Généalogie de la morale* 'la longue histoire de l'origine de la responsabilité (Verantwortlichkeit)' décrit aussi les filiations de la conscience morale et religieuse: théâtre de la cruauté et du sacrifice, de l'holocauste même (ce sont les mots de Nietzsche), de la faute comme dette ou obligation (Schuld, ce 'concept capital', cet Hauptbegnff de la morale), placements de l'économie, des 'rapports de contrat' entre créanciers (Glaubiger) et débiteurs (Schuldner). Ces rapports apparaissent dès qu'il y a des sujets de droit en général (Rechtssubjekte), et ils se ramènent à leur tour 'aux formes primitives de l'achat, de la vente, de l'échange, du trafic en un mot'.”

¹⁸ “Dès l'instant où le don, si généreux soit-il, se laisse effleurer par le calcul, dès lors qu'il compte avec la connaissance ou la reconnaissance, il se laisse prendre dans la transaction: il échange, il donne en somme de la fausse monnaie, puisqu'il donne contre un salaire.”

¹⁹ Os dois sobrenomes de Blimunda — de Jesus na sua versão cristã, e Sete-Luas na sua faceta pagã — criam, por um lado, um equilíbrio, mas também um desequilíbrio em relação a esse contexto histórico oitocentista no qual a religião cristã e a igreja são ainda dominantes. Visto em perspectiva diacrónica, talvez represente até uma força menos de equilíbrio que de desequilíbrio, porque a sua figuração leva-a para ir em

contracorrente à razão e ao sentido comum: Vê para dentro das pessoas, é capaz de atrapar as vontades dos mortos, pode comunicar-se com outros sem palavras, uma forma de comunicação com o seu meio muito superior à das pessoas normais. Desde uma perspectiva espiritual, estes dons podiam ser considerados divinos. Antes da pouco afortunada proposta de a considerar uma “nova nossa senhora” (REAL, 1995), poderia ser interpretada, de forma igualmente disparatada, como uma deusa pagã. Mas isso, evidentemente, está longe da intenção de Saramago e só serviria para mostrar que as tentativas de identificar uma espiritualidade em José Saramago (cf. Martins, 2015) não têm muito sentido.

²⁰ Num processo de uma quase tradução antropofágica (Haroldo de Campos).

²¹ “Il faut un amour infini pour renoncer à soi et pour devenir fini, s’incarner pour aimer ainsi l’autre, et l’autre comme autre fini.”

²² “Mais le mortel ainsi déduit est quelqu’un dont la même responsabilité exige qu’il ait affaire non pas seulement à un Bien objectif mais à un don d’amour infini, à une bonté oublieuse de soi.”

²³ Cf. p.ex. Freeman (1995), Zylinska (1998 e 2001).

²⁴ Embora não sempre consiga evitar recair neles (cf. Baltrusch, 2014a).

²⁵ Algo comparável acontece com a figura do narrador que, na escrita saramaguiana, acaba por ser substituída pelo “lugar literário”: “o leitor não lê o romance, o leitor lê o romancista”, posto que “um livro é, acima de tudo, a expressão [...] do seu autor”. Tanto nas vozes narrativas dos romances como em diferentes paratextos, Saramago forneceu-nos indicações para a leitura que, em certo sentido, adaptam e actualizam os preceitos do teatro épico brechtiano: as vozes narrativas dos romances sempre nos avisam das precariedades inerentes aos discursos e aos papéis que desempenham as figuras; há uma tendência altamente explicativa do discurso narrativo, que convida à crítica; e sempre, as linhas centrais da história tradicional e do imaginário colectivo acabam por ser revisitados de forma crítica. Embora seja um tema para um estudo diferente, é interessante notar aqui como estas técnicas não intervêm na construção da Blimunda ou da mulher do médico, entre outras personagens femininas saramaguianas, mas maioritariamente no caso das masculinas.

Referências

- ANDERSON, Ben. “Affective atmospheres”. *Emotion, Space and Society* 2, 2009, p. 77-81.
- BALTRUSCH, Burghard. “Mulher e utopia em José Saramago – a representação da Blimunda em Memorial do Convento”. In: “O que transformou o mundo é a necessidade e não a utopia” — *Estudos sobre Utopia e Ficção em José Saramago*. Berlin: Frank & Timme, 2014a, p. 155-179.

- _____. “A nova Mensagem do trans-iberismo – sobre alguns aspectos utópicos e metanarrativos no discurso saramagiano”. In: *O que transformou o mundo é a necessidade e não a utopia* - *Estudos sobre Utopia e Ficção em José Saramago*, Berlin: Frank & Timme, 2014b, p. 53-72.
- BENJAMIN, Walter [1916]. “Über die Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen”. In: TIEDEMANN, R.; SCHWEPPENHÄUSER, H. (eds.), *Gesammelte Schriften*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1991, p. 140-157, vol. II.
- BENJAMIN, Walter [1923]. “Die Aufgabe des Übersetzer”. In: TIEDEMANN, R. e SCHWEPPENHÄUSER, H. (eds.). *Gesammelte Schriften*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1991, p. 9-21, vol. IV:1.
- DAMÁSIO, António. *O Erro de Descartes. Emoção, Razão e Cérebro Humano*. Mem Martins: Europa-América, 1995.
- DAMÁSIO, António. *O Sentimento de Si. O Corpo, a Emoção e a Neurobiologia da Consciência*. Mem Martins: Europa-América, 2000.
- DERRIDA, Jacques. *Donner la mort*. Paris: Galilée, 1999.
- FREEMAN, Barbara Claire. *The Feminine Sublime – Gender and Excess in Women’s Fiction*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1995.
- Sein und Zeit*. Tübingen: Niemeyer, 1967.
- HEIDEGGER, Martin. *Ser e Tempo*. Trad. de Marcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis: Vozes, 2005.
- MARTINS, Manuel Frias. *A espiritualidade clandestina de José Saramago*. Lisboa: Fundação José Saramago, 2015.
- MEMORIAL DO CONVENTO*, de José Saramago (2011). [Documentário.] RTP ensina. Prod. por Companhia de Ideias. 35:20 min. Disponível em <<https://ensina.rtp.pt/artigo/memorial-do-convento-de-jose-saramago>>.
- RANCIÈRE, Jacques. *O Desentendimento: Política e Filosofia*. Trad. de Ângela Leite Lopes. São Paulo: Editora 34, 1996.
- REAL, Miguel. *Narração, Maravilhoso, Trágico e Sagrado em Memorial do Convento*. Lisboa: Caminho, 1995.
- ROWLANDS, Mark. *The New Science of the Mind*. Cambridge, MA e Londres: Bradford/MIT Press, 2010.
- SARAMAGO, José. *Memorial do Convento*. Lisboa: Caminho, 1982.
- SARAMAGO, José; VIEGAS, Francisco José, 1989. [entrevista]. In: *Ler* 6, p. 15-21.
- SARTRE, Jean-Paul. *Critique de la raison dialectique, tome 1: Théorie des ensembles pratiques*. Paris: Gallimard, 1974.
- ZYLINSKA, Joanna. “The Feminine Sublime between Aesthetics and Ethics”. In: *Women – A Cultural Review* 1, 1998, p. 97-105.
- ZYLINSKA, Joanna. “Sublime Speculations: The Economy of the Gift in Feminist Ethics”. In: *J-Spot – Jurnal of Social and Political Thought*, vol. 1, 3, 2001, p. 1-21.

LEVANTADO DO CHÃO: A SAGA DOS OPRIMIDOS

CONCEIÇÃO FLORES

O ser menos leva os oprimidos, cedo ou tarde, a lutar contra quem os fez menos.

Paulo Freire (2013)

O contexto político em que foi gestado o romance *Levantado do chão* está diretamente ligado aos acontecimentos ocorridos após a Revolução de 25 de Abril de 1974, que pôs fim a 48 anos de ditadura fascista. Por isso, começamos por lembrar fatos importantes ocorridos no ano seguinte à Revolução e que influenciaram decisões tomadas por José Saramago.

Em 25 de Abril de 1975, foram realizadas as primeiras eleições livres, tendo sido eleitos 250 deputados para a Assembleia Nacional Constituinte¹, formada majoritariamente por partidos de centro. No Verão Quente de 1975, nos meses de julho e agosto, ocorreram inúmeras ações violentas, incêndios, assaltos contra sedes do Partido Comunista e agressões a militantes de esquerda. Essas ações foram impulsionadas por movimentos de extrema direita — o Movimento Democrático para a Libertação de Portugal e o Exército para Libertação de Portugal — que, apoiados por representantes da Igreja Católica, levaram o terror a várias cidades, expondo as cisões políticas da sociedade portuguesa. Na sequência desses episódios, ocorreu a Crise de 25 de Novembro, tentativa falhada de golpe militar, perpetrada pela ala mais radical das Forças Armadas, que assinala o fim do processo revolucionário e dá início à consolidação do regime democrático-liberal em Portugal.

Esses acontecimentos repercutiram na imprensa jornalística e José Saramago, militante do Partido Comunista, foi demitido do *Diário de Notícias*,

onde era diretor-adjunto (de abril a novembro de 1975). Sem emprego, decidiu, então, dedicar-se inteiramente à literatura, dado já ter publicado alguns livros bem recebidos pela crítica. Motivado por uma visita que fizera a Lavre, no Alentejo, para doação de livros, decidiu “dar voltas a uma ideia ambiciosa, nada menos, imagine-se, que uma história sobre o campo e quem lá trabalha e mal vive.” (SARAMAGO, 2010, p. 9).

Em princípios de março de 1976, Saramago instalou-se em Lavre, “numa espaçosa divisão da casa do fugido latifundiário da terra”, que abandonara o latifúndio devido à reforma agrária. O plano de trabalho para escrita do livro era “simples. Conhecer a vila e os seus arredores [...] descobrir aqueles que dariam conteúdo e substância ao futuro livro, na maior parte camponeses de vida revolucionária obscura, mas com cabedal único de experiências.”. Falou com os camponeses, gravou “bobinas e bobinas de conversações” com homens e mulheres que tinham nome e rosto. (SARAMAGO, 2010, p. 10-11).

O laboratório do escritor contaria ainda com o manuscrito de João Domingos Serra, camponês de Lavre, que num caderno contava a história da sua família desde 1904. Sobre a leitura desse manuscrito, o escritor escreveu:

[...] rapidamente comprehendi que nem uma só daquelas palavras poderia perder-se. Não terminei a leitura. Meti uma folha de papel na máquina e comecei a trasladar, com todos os seus pontos e vírgulas, incluindo algum erro de ortografia, o escrito de João Serra. Tinha enfim livro. Ainda tive de esperar três anos para que a história amadurecesse na minha cabeça, mas o *Levantado do chão*, começou a ser escrito nesse dia, quando contraí uma dívida que nunca poderei pagar. (SARAMAGO, 2010, p. 12-13).

Saramago afirma que “Tinha enfim livro.”. No entanto, o processo de construção da narrativa, de amadurecimento da história, demoraria três anos. Pode-se dizer, como Manuel Gusmão (2010, p. 272), que o escritor se impregnou, “por transcrição, dessa entonação, desse *tonus* e desse *ethos*”, que seriam essenciais para o livro que escreveria. Havia, entretanto, que construir a narrativa e criar a figura primordial do narrador que, a partir desta obra, marca a ficção saramaguiana. Considerando com Walter Benjamin (1993, p. 198) que, “entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se

distinguem das histórias orais”, José Saramago constrói um narrador que traz para a escrita as marcas da oralidade, visto ter percebido:

[...] que só seria capaz de escrever aquele livro se escrevesse como se o contasse. Não passando para a escrita o chamado discurso oral, porque isso é impossível, mas introduzir na escrita um mecanismo de aparente espontaneidade, aparente invenção instantânea, aparente prolixidade, aparente desorganização do discurso. (SARAMAGO, 1986, p. 12)

E porque “o narrador oral não usa pontuação, fala como se estivesse a compor música” (SARAMAGO, 1995, p. 40), o escritor introduz um “mecanismo de aparente espontaneidade”, um sistema de pontuação em que usa apenas a vírgula, que se for seguida por uma maiúscula indica a introdução da fala de um personagem, e o ponto, suprimindo, portanto, as marcas do discurso direto, das frases interrogativas e das exclamativas, recriando, desse modo, na escrita a oralidade de que estavam impregnadas as histórias sobre os camponeses de Lavre.

Na dedicatória do livro, Saramago nomeia os 16 homens e mulheres que foram essenciais para a escrita do romance: João Domingos Serra, autor do caderno *Uma família do Alentejo*, publicado em 2010 pela Fundação José Saramago; João Besuga, sua mulher e filha, na casa de quem o escritor fez todas as refeições durante os dois meses em que esteve em Lavre e para quem escreveu “Recado para João Besuga, alentejano”, apêndice que integra a publicação de 2010; o advogado Bernardino Barbas Pires, responsável pela primeira ida de Saramago a Lavre e Maria João Mogarro, a jovem que primeiro falou ao escritor do caderno de João Serra. E também os abaixo citados, que saíram do anonimato, pela sua contribuição para a história que Saramago nos conta. São eles:

Herculano António Redondo, António Joaquim Cabecinha, João Machado, Manuel Joaquim Pereira Abelha, Joaquim Augusto Badalinho, Silvestre António Catarro, José Francisco Curraleira, Maria Saraiva, António Vinagre, Ernesto Pinto Ângelo (SARAMAGO, 1993, p. 9)².

Esses camponeses ficaram eternizados na dedicatória pelas horas de conversas gravadas por Saramago, que foram importantes contribuições para a escrita do romance. Apenas uma ressalva, entre os que se dispuseram a falar há apenas quatro mulheres. Provavelmente donas-de-casa, “de costume caladas” (p. 183), restritas aos afazeres domésticos ou ao duro trabalho da terra, as mulheres não falariam com um estranho, até porque o machismo vigente as impediria.

O livro também é dedicado a dois militantes históricos do Partido Comunista: Germano Vidigal, assassinado pela Polícia Internacional do Estado (PIDE) em maio de 1945 e José Adelino dos Santos morto com um tiro em junho de 1958, em decorrência da manifestação, de que fora um dos organizadores, e na qual os trabalhadores reivindicavam melhores salários.

Levantado do chão abre um ciclo na escrita saramaguiana, que se estende até a *História do cerco de Lisboa* (1989), cujo fio condutor é o diálogo com a História de Portugal, mas seguindo a lição de Walter Benjamin (1993, p. 225) de que é preciso “escovar a história a contrapelo” para que ressurja uma Nova História, como propõe Georges Duby (1994, p. 21) a fim de “manter vivo na nossa sociedade o espírito crítico”. Nessa perspectiva, são privilegiados os oprimidos e esquecidos da história e essas narrativas não são “invenção pura, mas transposição admissível.” (SARAMAGO, 1987, p. 143).

O romance narra a história dos Mau-Tempo, camponeses sem-terra que vivem no Alentejo, região de latifúndios ao sul do Tejo. Acompanhamos, no decorrer da narrativa, três gerações da família e acontecimentos históricos que os personagens vivenciam durante o século XX. Trata-se de um romance polifônico, construído a partir de depoimentos orais de trabalhadores rurais alentejanos, do caderno de João Serra e de fatos da história dos portugueses revisitados por Saramago. Pode-se dizer com Bakhtin (1981, p. 35) que “são vozes diferentes, cantando diversamente o mesmo tema”.

Os camponeses, “dono(s) de coisa nenhuma”, alugam sua força de trabalho por “mísera paga”. E quando não há trabalho, o desemprego atinge a todos, desde as crianças, até aos mais jovens, às mulheres e aos homens. A fome, então, instala-se ainda com mais intensidade e nada havendo para comer: “Cozem-se ervas, vive-se disso, e os olhos ardem, o estômago faz tambor, e vêm as longas, dolorosas diarreias, o abandono do corpo que se desfaz de si próprio, fétido, canga insuportável. (p. 51, 53).

Os latifundiários recebem a terra de herança, mas não são homens para a trabalhar. Não precisam, pois:

[...] vieram agarrados, como o torrão às raízes, uns tantos animais de pernas e braços, que esses, sim, são de propósito criados para tal destinação, pela via da produção de filhos e sua conservação útil. (p. 71).

A zoomorfização exposta pelo narrador revela o sistema de escravidão a que são submetidos os sem-terra alentejanos. Nesse sistema, é o feitor peça fundamental, “é o chicote que mete na ordem a canzoada” (p. 72). A desumanização gerada pela exploração e pela violência do opressor é mantida pela ausência da educação, porque é conveniente:

[...] que eles nada saibam, nem ler, nem escrever, nem contar, nem pensar, que considerem e aceitem que o mundo não pode ser mudado, que este mundo é o único possível, tal como está, que só depois de morrer haverá paraíso. (p. 72).

A educação dos oprimidos despertaria o perigo da conscientização que levaria às reivindicações por salário e condições de trabalho dignas, por isso a ordem injusta lhes é imposta sob a falsa generosidade do latifundiário. Ele afirma: “se não for eu a dar-lhes trabalho, quem o dará, eu e eles, eu que sou a terra, eles que o trabalho são, o que for bom para mim, bom para eles é, foi Deus que quis assim as coisas, o padre Agamedes que explique melhor” (p. 72).

O opressor conta com o apoio do aparelho repressivo do Estado — a Guarda Nacional Republicana (GNR), que “foi criada e sustentada para bater no povo” (p. 73) — e com a Igreja, aparelho ideológico do Estado (ALTHUSSER, 1992), que por meio da doutrinação transmitida aos camponeses pelo Padre Agamedes os atemoriza e contribui para os manter submissos. Ele anuncia aos oprimidos que:

O vosso reino não é deste mundo, padecei para ganhardes o céu, quanto mais lágrimas chorardes neste vale das ditas, mais perto do Senhor estareis quando tiverdes abandonado o mundo, que todo ele é perdição, diabo e carne, [...] melhor é pagar neste mundo que estar em dívida no outro. (p. 108).

Saramago parodia as palavras ditas por Jesus a Pilatos quando o governador romano indaga quem Ele é, expondo uma tradicional pregação cristã de que o sofrimento neste mundo é a porta de entrada no outro. E essa doutrinação é reforçada pelos comícios do governo que exaltam Salazar, “o génio que consagrou a sua vida ao serviço da pátria”, e criminalizam “os malditos comunistas que ameaçam as nossas famílias, que matariam os vossos pais, que violariam as vossas esposas e filhas” (p. 94).

A intimidação sofrida pelos camponeses vai sendo minada, pois “Andam homens pelo latifúndio, encontram-se aos três e aos quatro em sítios escondidos, nos ermos [...] levando papéis e decisões” (p. 120-121). A Igreja os amaldiçoava e os senhores da terra os temem por saberem que os trabalhadores começam a se organizar e a reivindicar melhores salários. Por isso, a GNR começa a espionar e a prender “os conspiradores”, entre eles Germano Vidigal, militante comunista, assassinado pelos guardas.

A liberdade é uma conquista sofrida e os que ousam enfrentar a GNR, que espanca e prende, são enviados para Lisboa, entregues à PIDE, onde ficam durante meses e/ou anos, muitas vezes sem julgamento. É o caso de João Mau-Tempo, pertencente à segunda geração da família, preso sob acusação de ser comunista e mantido encarcerado e incomunicável, primeiro em Caxias³, depois no Aljube⁴, até poder escrever e dar notícias à família. Quando é levado novamente para Caxias, fica na sala seis, uma “universidade popular”, onde “discutem-se assuntos de política e outras matérias, há quem estude ou ensine, dão-se aulas de leitura, aritmética” (p. 259). A universidade popular configura-se, a meu ver, como espaço em que a “A pedagogia do oprimido que, no fundo, é a pedagogia dos homens empenhando-se na luta por sua libertação” opera (FREIRE, 2013, p. 55). Porque os homens reconhecendo-se criticamente como oprimidos engajam-se no processo de transformação libertadora em que se educam entre si, por meio do diálogo, definido por Freire (2013, p. 114) como “o encontro dos homens para ser mais”.

Solto sem ser julgado, João Mau-Tempo regressa a Lavre onde a família e os amigos, “um atropelo de gente”, o aguardavam ansiosamente e conta os sofrimentos por que passou. A prisão não o matou, mas a tortura deixou-lhe marcas profundas, “moeram-no bem moído” na cadeia (p. 287). Indignado com o que fizeram ao pai, António Mau-Tempo imigrava clandestinamente para a França. O narrador expõe o drama dos imigrantes portugueses e as terríveis condições a que são submetidos: “A França [...] é uma terra onde misteriosamente não há domingos nem dias santos. [...] A França é um ser mal tratado de alimento e asseio” (p. 288). Os que ficam têm inveja dos que partem,

acham que estes vão ganhar muito dinheiro. A imigração clandestina para a França, desde a década de 1950, levou muitos portugueses a viver em condições indignas de trabalho e moradia.

No latifúndio, a dinastia dos “Bertos”, senhores dos latifúndios, continua o seu reinado. Todos são reconhecíveis pelos nomes: “Dagoberto, Alberto, Floriberto, Norberto, Berto, Sigisberto, Adalberto, Angilberto, Gilberto e Ansberto, Contraberto” (p. 196). Os camponeses também continuam a sua triste saga de oprimidos, sujeitos a condições de trabalho indignas do ser humano, trabalhando sem parar, para cumprirem o combinado “trabalharão todo o dia, e virão comer, [...] e trabalharão toda a noite” (p. 291).

Entre a história e a ficção, Saramago vai traçando a saga dos oprimidos. Valendo-se dos relatos orais e do caderno de João Serra, o escritor narra não só a história dos Mau-Tempo, mas também introduz episódios da história de Portugal, como a candidatura do General Humberto Delgado à Presidência da República em 1958, apoiada pelos camponeses, e as manifestações contra ao regime fascista de Salazar, como a ocorrida em 23 de junho de 1958, em Montemor, durante a qual foi assassinado José Adelino dos Santos, militante comunista, e um dos organizadores da manifestação na qual os trabalhadores gritavam: “Queremos trabalho” e “Eleições livres” (p. 313).

Em 3 de janeiro de 1960, dá-se a fuga de presos políticos do forte de Peniche, “os medonhos comunistas, os comedores de crianças” (p. 322), entre eles, Álvaro Cunhal, militante do partido que depois fugiu para o estrangeiro, onde ficou até o 25 de Abril. A notícia não foi divulgada pela imprensa, mas não foi ignorada pelos trabalhadores nem pelos latifundiários que temiam o que poderia acontecer. Entre o dia 22 de janeiro e 4 de fevereiro do mesmo ano, ocorre o assalto ao navio Santa Maria, que visava dar início a um golpe para derrubar o governo salazarista.

Em 1961, “chegam notícias de África, são os pretos” e tem início a Guerra Colonial que duraria até 1974. O latifundiário diz: “parece, senhor Padre Agamedes, que Deus e a Virgem desviaram os seus benignos olhos da terra portuguesa” (p. 323). Acresce ainda que, nesse mesmo ano, Goa, Damão e Diu, “os últimos padrões da presença portuguesa no oriente” (p. 324), foram incorporados à Índia. No último dia do ano, ocorre o assalto ao quartel de Beja, “só faltou sorte” (p. 325) para que o 25 de Abril tivesse acontecido naquela ocasião.

As reivindicações trabalhistas se ouvem com mais intensidade, porque “vão-se acabando os tempos de conformação”. Em 1962, os camponeses conquistam o direito à jornada de oito horas de trabalho diário. O narrador,

ironicamente, expõe o ponto de vista dos latifundiários: “são ideias modernas, a culpa foi da guerra, perverteram-se os costumes, quem havia de pensar, roubarem-nos a Índia, querem agora levar-nos a África” (p. 328). A GNR e a PIDE estão sempre a postos, mas os trabalhadores enfrentam o sistema e pleiteiam: além de oito horas de trabalho, aumento do valor do salário.

O regime salazarista vai ruindo aos poucos. Em 3 de agosto de 1968, Salazar caiu da cadeira, episódio que Saramago narra no conto homônimo, publicado em 1978. Esse fato marca o fim do salazarismo, mas não do regime fascista. Sucedeu-lhe Marcelo Caetano que teve de enfrentar a Revolta das Caldas em março de 1974, que “afinal não deu nada” (p. 350), até que “o governo foi deitado abaixo” (p. 351) em 25 de Abril de 1974. E pela primeira vez, o Primeiro de Maio foi feriado e “festejado livremente” em todo país” (p. 355).

A partir de então, os camponeses organizam-se em sindicatos rurais e aprovam pautas reivindicativas exigindo aumentos de salário e garantia de trabalho. Os latifundiários consideram não poder garantir trabalho, que isso era responsabilidade do governo. Entretanto, são centenas de trabalhadores rurais sem salário nas herdades. Em Assembleia de Delegados do Sindicato dos Trabalhadores Agrícolas do Distrito de Beja, no dia 26 de janeiro de 1975, os assalariados aprovam a imediata expropriação do latifúndio e a realização da reforma agrária (VARELA, PIÇARRO, 2016). Começa, assim, o processo de ocupação “e em cada herdade que ocuparem ficará um grupo de responsáveis [...] é uma romaria, uma peregrinação que refaz as vias do martírio” (p. 364). Entre as centenas de camponeses que participam das ocupações estão António Mau-Tempo, filho de João Mau-Tempo, já falecido, e sua neta Maria Adelaide.

E quem dá conta dessa romaria pelos campos do Alentejo é o milhano, ave de rapina, que com o seu olhar aguçado vai contando:

[...] um milheiro, sem falar nos invisíveis, que é sinal a cegueira dos homens vivos não darem a conta certa de quantos fizeram o feito, mil vivos e cem mil mortos, ou dois milhões de suspiros que se ergueram do chão, qualquer número servirá e todos serão pequenos se de longe somarmos. (p. 364).

O narrador integra os mortos aos vivos nessa peregrinação, realçando, assim, todos os que ao longo dos séculos deram a sua vida pela terra

alentejana. Enfim, foi chegado o “dia levantado e principal” (p. 366) em que terra pertence a quem nela trabalha.

A lei da reforma agrária foi aprovada em julho de 1975. O sonho da terra pertencer a quem a trabalha, no entanto, pouco duraria. Em 1977, a Lei Barreto pôs fim à reforma agrária e as herdades ocupadas tiveram que ser devolvidas. Saramago, em 8 de setembro desse ano, publica no semanário *Extra* “Recado para João Besuga, alentejano”, em que dá conta do desânimo que a Lei Barreto lhe provocou e afirma:

[...] tal lei é uma iniquidade, e a nossa estúpida confiança se recusa a acreditar que desvergonhas assim ainda eram possíveis num país que fez uma revolução, provou a liberdade, avançou uma constituição. (SARAMAGO, 2010, p. 16).

Revoltado com a publicação de tal lei, Saramago, no entanto, rendeu-se à serenidade com que os camponeses enfrentaram o que estava acontecendo e foi, provavelmente, imbuído por esse espírito que continuou a escrita de *Levantado do chão*, livro que foi entregue à editora em 1979 e publicado em 1980.

Na contracapa do romance, o escritor escreve que o seu sonho era poder dizer “Isto é o Alentejo.” Terminado o livro afirma, mais modestamente, “Isto é um livro sobre o Alentejo.”, ciente de que terminado o sonho ficara uma obra sobre sofrimentos e injustiças por que passara a gente simples que é personagem do romance. O livro é, pois, a celebração dos que foram libertos da lei da morte e eternizados por Saramago em *Levantado do chão*.

Notas

¹ O partido que obteve o maior número de votos foi o Partido Socialista — PS (116), seguindo-se o Partido Social Democrático — PSD (80), o Partido Comunista Português — PCP (30), o Centro Democrático Social — CDS (16) e o Movimento Democrático Português — MDP (5).

² As citações de *Levantado do chão* virão, a partir de agora, indicadas apenas com o(s) número(s) de página(s).

³ A parte sul do Forte de Caxias foi usada como prisão pelo Estado Novo para presos políticos até Abril de 1974.

⁴ O Aljube era uma prisão que fazia parte do chamado “roteiro de terror” do fascismo onde os presos eram submetidos a sessões de tortura física e psicológica.

Referências

- ALTHUSSER, Louis. *Aparelhos ideológicos do Estado*. Trad. de Walter José Evangelista e Maria Laura Viveiros de Castro. 2. ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1985.
- BAKHTIN, Mikhail. *A poética de Dostoiévski*. Trad. de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981.
- _____. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. São Paulo: Unesp, 1993.
- BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: *Magia e técnica, arte e política*. 5. Ed. São Paulo: Brasiliense, 1993, p. 197-221.
- _____. Sobre o conceito de história. In: *Magia e técnica, arte e política*. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 1993, p. 222-232.
- DUBY, Georges. O historiador, hoje. In: ARIÈS, DUBY, LE GOFF. *História e Nova História*. Lisboa: Teorema, 1994, p. 9-21.
- FREIRE, Paulo. *Pedagogia do oprimido*. 54. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2013.
- GUSMÃO, Manuel. Algumas notas sobre o escrito e oral. In: SERRA, João Domingos. *Uma família do Alentejo*. Lisboa: Fundação José Saramago, 2010, p. 265-278.
- SARAMAGO, José. In: FERNANDES, Millôr. “Millôr entrevista Saramago”. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro: 11 de outubro de 1986. p. 12-13.
- SARAMAGO, José. *Memorial do convento*. São Paulo: Círculo do livro, 1987
- _____. *Levantado do chão*. 4. ed. Rio de Janeiro: Bertrand do Brasil, 1993.
- _____. Cadeira. In: *Objecto quase*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994, p. 12-33.
- _____. *Cadernos de Lanzarote. Diário II*. Lisboa: Editorial Caminho, 1995.
- _____. Prefácio. In: SERRA, João Domingos. *Uma família do Alentejo*. Lisboa: Fundação José Saramago, 2010, p. 7-13.
- _____. Apêndice. In: SERRA, João Domingos. *Uma família do Alentejo*. Lisboa: Fundação José Saramago, 2010, p. 15-18.
- SERRA, João Domingos. *Uma família do Alentejo*. Lisboa: Fundação José Saramago, 2010.
- VARELA, Raquel. PIÇARRA, Constantino. A reforma agrária nos campos do sul de Portugal (1975): uma revolução na revolução. *Estudos Ibero-Americanos*, Porto Alegre, v. 42, n. 3, p. 1189-1218, set.-dez. 2016.

O HUMILDE VAIOSO — A VERDADEIRA MOTIVAÇÃO DE FRANCISCO DE ASSIS

JAIME BERTOLUCI

As religiões da humanidade devem ser classificadas entre os delírios de massa desse tipo [do tipo que tenta obter uma certeza de felicidade e uma proteção contra o sofrimento através de um remodelamento delirante da realidade]. É desnecessário dizer que todo aquele que partilha um delírio jamais o reconhece como tal.

Sigmund Freud, *O Mal-Estar na Civilização*

1 A imagem do santo

Giovanni di Pietro di Bernardone (1181–1226), mais conhecido como São Francisco de Assis, um frade católico e místico italiano do século XIII, passou à história como fundador da ordem religiosa que leva seu nome e como possuidor de muitas virtudes, sobretudo humildade, associada a uma opção intransigente pela pobreza (sua própria e alheia) e amor por todas as coisas do mundo natural, especialmente pelos animais.

“Desde a Idade Média até os dias de hoje, a figura de Francisco de Assis sempre exerceu enorme fascínio nas artes plásticas e na literatura”, escreve Fritz Wagner em um posfácio a uma pequena “biografia” que Hermann Hesse (1877– 1962) dedicou ao santo (HESSE, 2019, p. 72).

De fato, as representações de Francisco acompanham toda a história da pintura ocidental, desde os célebres afrescos que Giotto (1267–1337) — o principal representante do Gótico e introdutor da perspectiva na pintura — executou em Assis, até os trabalhos de pintores modernos, como Sir Stanley Spencer (1891–1959), famoso por representar cenas bíblicas ambientadas em

sua região natal (Cookham, Inglaterra), passando por Jan Van Eyck (1390–1441; Gótico no Norte; aprimorou e introduziu na Europa a técnica da pintura a óleo, usada por chineses e indianos budistas nos séculos V e X), Giovanni Bellini (1430–1516; Renascença Veneziana), El Greco (1541–1614; Renascença Tardia) e os barrocos Caravaggio (1571–1610) e Francisco de Zurbarán (1598–1664). Os trabalhos rememoram cenas diversas da vida ora conturbada ora piedosa de Francisco — o abandono da casa paterna, a renúncia aos bens materiais, momentos de prece e penitência, seu pedido a Roma de reconhecimento da ordem dos Frades Menores, encontros com (a futura Santa) Clara, sua (pretensa) estigmatização, seus dias finais e sobretudo seu contato íntimo e amoroso com os animais.

A história de São Francisco é por si mesma cinematográfica, de forma que muitos realizadores se debruçaram sobre os fatos mais conhecidos e populares de sua vida, destacando-se os trabalhos dos italianos Roberto Rossellini (*Francisco, Arauto de Deus*, 1950) e Franco Zeffirelli (*Irmão Sol, Irmã Lua*, 1972).

Na literatura, a vida de São Francisco foi descrita ao longo de vários séculos. A *Primeira Vida*, espécie de hagiografia oficial, foi redigida apenas dois anos após sua morte (1228) por Tomás de Celano, atendendo a uma ordem expressa do papa Gregório IX (SABATIER, 2011). Cenas selecionadas de sua vida e dos frades que o acompanhavam na Porciúncula, no Mosteiro de São Damião e em suas peregrinações foram reunidas no que veio a ser conhecido como *I Fioretti di San Francesco* (As Pequenas Flores de São Francisco), um florilégio que resume incontáveis manuscritos e numerosas edições baseadas inicialmente em *Actus beati Francisci et sociorum eius* (“Feitos de São Francisco e de seus companheiros”), publicado entre 1331 e 1337 pelo Frei Ugolino de Montegiorgio (SABATIER, 2011). Segundo Paul Sabatier (2011, p. 511), o maior estudioso da vida de Francisco, que reuniu todos os trabalhos anteriores, acrescentando-lhes valiosas contribuições, “com os Fioretti, entramos definitivamente no domínio da lenda”:

As narrativas são lendárias, transformadas, exageradas, até falsas se alguém quiser, mas há alguma coisa que elas nos dão com um colorido de uma vivacidade e de uma intensidade que buscaríamos em vão em outros lugares: o meio em que Francisco viveu. Há palavras que nunca foram pronunciadas, fatos que não aconteceram, mas a alma e o coração dos primeiros franciscanos

foram mesmo o que aí ficou pintado. (SABATIER, 2011, p. 512-513)

As pesquisas de Sabatier começaram a ser divulgadas em 1898, tendo sido interrompidas em 1918, com a morte do autor. Sua versão para *A Vida de São Francisco de Assis* alcançou enorme sucesso, tendo merecido, até 1931, quarenta e três edições em todas as línguas europeias, cabendo a ninguém menos que Liev Tolstói sua tradução para o russo. Surpreendentemente, o livro entrou para o Index de obras proibidas pela Igreja: Sabatier era protestante calvinista e pastor.

A grande admiração do jovem Hermann Hesse por São Francisco de Assis trouxe à luz em 1904 — mesmo ano em que já a havia confessado ao mundo no romance *Peter Camenzind* — uma pequena biografia de seu ídolo. Segundo Wagner, “o amor de Camenzind pela natureza, franca expressão da nostalgia do próprio Hesse pela pura natura, é uma adesão inigualável ao amor incondicional de Francisco de Assis pela natureza e por todas as criaturas de Deus.” (HESSE, 2019, p. 74) Contudo, Hesse logo considerou aquela biografia um “trabalho leviano, escrito num entusiasmo juvenil e com uma inocência e ousadia que já nem concebo mais para mim.” (HESSE, 2019, p. 6)

É ainda Wagner quem nos informa que, na literatura moderna, o “*pater seraphicus* encontrou ressonância multifacetada, desde a ideologia e a mística de Rainer Maria Rilke, a alegoria simbólica de Carl Zuckmayer, passando pela apologética cristã de Gilbert Keith Chesterton, a mentalidade religiosa de Felix Timmermann e o senso de tradição cristã de Reinhold Schneider, até a cosmovisão ético-estética de Hermann Hesse.” (HESSE, 2019, p. 72).

Em sua Carta Encíclica *Laudato Si’ – Sobre o cuidado da casa comum* — dedicada a alertar os povos sobre os problemas relacionados à degradação dos ecossistemas da Terra e à necessidade de conservação de toda a vida nela engendrada (em alguns pontos, espantosamente evolutiva, ecológica, conservacionista e preocupada com o bem-estar animal) — Jorge Mario Bergoglio, o 266º papa da Igreja Católica, explica a escolha de seu nome como Sumo Pontífice: “Tomei o seu nome por guia e inspiração. Acho que Francisco é o exemplo por exceléncia do cuidado pelo que é frágil e por uma ecologia integral. Manifestou uma atenção particular pela criação de Deus e pelos mais pobres e abandonados.” (PAPA FRANCISCO, 2015, p. 16).

2 A metaficação de Saramago

A popularidade do “Poverello” foi tão marcante, que nem mesmo um ateu convicto e contumaz detrator do catolicismo como o divino José Saramago parece ter escapado de seu fascínio, embora cumpra lembrar que, na peça que ora analisamos, tenha transformado o santo em homem, como lhe é peculiar. Saramago escreveu *A Segunda Vida de Francisco de Assis* em 1987 (SARAMAGO, 1998), inspirado (melhor seria dizer, indignado) pelo que presenciou “em Itália, naquela magnífica cidade chamada Assis”, ao visitar o claustro da imponente Basílica de São Francisco de Assis: “Y estaban los franciscanos, los de la pobreza, vendiendo estampitas, crucifijos, rosarios y todo eso. Esto me sentó fatal. Esto no puede ser. Yo lo he tomado como un insulto a San Francisco de Assís” (POSTIGO ALDEAMIL, 2011, p. 176).

De volta a Lisboa, foi-lhe sugerido que transformasse essa indignação em uma peça de teatro. Aceitou a sugestão, criando o enredo que pode ser assim resumido: Francisco aparece subitamente nas dependências de sua companhia em pleno século XX, encontra as coisas mudadas, a companhia transformada em uma empresa que visa lucros, uma mudança imperativa por força dos tempos. Encontra ali personagens de sua vida passada: seu pai (Pedro), exercendo a função de diretor geral, seus companheiros de Ordem — os antigos freis Elias (presidente da companhia), Leão, Masseo, Junípero (conhecido também como Genebro ou Genièvre) e Bernardo (um homem rico da época, que teria distribuído sua fortuna aos pobres ao juntar-se a Francisco), além de um elemento desconhecido, Gil, todos estes membros do conselho — e algumas mulheres importantes (mas que ocupam funções subalternas): sua mãe (Pica), como chefe das secretárias Clara (sua amiga e potencial amante), Inês (irmã mais nova de Clara; Francisco teria feito uma tonsura em seu cabelo de menina de 14 anos, provocando a fúria da família) e Jacoba (uma mulher abastada e devota que acompanhou Francisco até a morte e que teria ganho dele uma ovelha que balia para acordá-la para a missa). Francisco tentará a todo custo fazer com que a ordem/empresa retorne ao seu estado de pobreza, mas não conseguirá; tentará então destrui-la, pedindo a ajuda dos pobres. Essas informações históricas foram retiradas de Sabatier (2011), fonte em que Saramago deve ter bebido com imenso prazer e para nosso grande proveito.

Para os fins deste artigo, não é necessário revelar o desfecho da peça, embora eu acredite que um livro que não resista a um *spoiler* não mereça ser lido.

3 A empáfia do santo

A admiração de Saramago por São Francisco é confirmada na declaração abaixo (AGUILERA, 2010, p. 119-120):

O cristianismo, para além daquilo que trouxe — e trouxe coisas belíssimas, tenho ali a “Paixão segundo s. Mateus”, de J. S. Bach —, deu lugar a uma arte que atingiu as mais excelsas alturas, na pintura, na música, na poesia, na arquitetura, na escultura. Produziu tipos humanos admiráveis, um s. Francisco de Assis.

(Não se iluda, piedoso leitor, na sequência dessas frases Saramago dirá: “Mas há o outro lado da balança: o sangue, o sofrimento, a angústia, a renúncia, o pecado. É uma religião de onde a alegria está ausente, ou então há um certo tipo de alegria que não passa pelo humano, pelo corpo.”)

Apesar de admirá-la, Saramago nos apresenta uma figura vaidosa — por vezes delirante — e autoritária, frequentemente agressiva. Vejamos as cenas nas quais baseamos essa afirmação.¹

Assim que surge em cena, repentinamente, como que caído do céu (ou saído do túmulo), antes mesmo que sua presença tenha sido percebida por outros personagens, Francisco depara-se com um cabide suspenso, olha-o com estranheza. “Observa e toca nos hábitos. Veste um deles, contempla-se a si próprio, abre os braços em cruz”. Esse gesto repetir-se-á ao final da cena em que Francisco ordena (grosseiramente) à mãe, a quem acaba de revelar-se, que vá chamar Elias. Quando a mãe deixa a sala, “Francisco volta-se para o cabide suspenso, abre outra vez os braços, hesitante, como se estivesse comparando.” Saramago parece querer mostrar ao leitor/espectador um delírio de vaidade de Francisco, como se estivesse comparando-se a Cristo.

Nessa mesma cena, Francisco reclama da falta de amor da mãe no passado (p. 173): “PICA: Cresceste muito, mal te reconheço. Não tenho braços que cheguem para ti. FRANCISCO: Nunca os tiveste suficientes. E não por ser eu grande, mas por ser curto o amor.”

Diversas falas de Francisco são autoritárias, exigindo obediência de Elias [“— ... invoco a regra, apelo para a obediência.” (p. 175); “— Obedeço-me. Não obedeço. Obedece.” (p. 176); “— Basta de conversa. Exijo que se reúna o capítulo.” (p. 178); “— Porque a Francisco deveis obediência.” (p. 186)] e até mesmo dos “agentes” da companhia, na carta que escreve a eles: “Meus irmãos,

à primeira palavra, executai a ordem recebida, sem esperar que vo-la repitam. [...] ... a obediência vos dará as forças que vos faltam." (p. 203).

Diz a Clara que, para tomar o poder da companhia, pretende demitir seu pai, que odeia e não consegue perdoar ("— Não precisamos de diretor-geral. Já comprehendi que houve mudanças. Outras haverá. E a primeira delas será demitir Pedro. Onde eu estiver não pode estar meu pai.") e ocupar o cargo de Elias ("— Vou tomar o lugar de Elias. [...] Com levantar-se um homem e sentar-se outro se apagarão erros e mentiras.") (p. 178).

Na primeira reunião do conselho da empresa de que participa, saúda a todos nominalmente, menos seu pai, que antes renega: "— Se mais alguém aqui se encontra, não conheço. Decerto saudaria meu pai, quem o duvida, mas o único pai que tenho é o que está no céu..." (p. 183).

Perde a votação para substituir Elias, vendo frustrada sua tentativa de assumir a direção da companhia para destruí-la. O pai não consegue conter sua alegria com a derrota do filho: "PEDRO: (*Exultando.*) Perdeste. Dobra a tua manta e volta aos caminhos do mundo. Vai pregar a pobreza aos pobres. Some-te da minha vista, não tornes mais aqui. Talvez seja por não poder amar-te que te odeio. Desaparece, criatura." (p. 188).

Diante de tal veredito, é convidado a retirar-se. Utiliza-se então de um último artifício, fingindo-se humilde: "— Ainda não. Agora peço humildemente que me readmitam, peço a minha readmissão na companhia, como simples agente. Não me podem recusar." (p. 188).

Para surpresa geral e o pasmo de Pedro, Elias põe em votação a readmissão de Francisco, não como um simples agente, mas como membro do conselho, com todos os direitos inerentes à posição. Com voto de Minerva, Elias desempata a votação e reintegra Francisco; em seguida, dirige-se a Pedro: "ELIAS: Entregarás a Francisco um hábito e mandarás pôr ali mais um cabide. PEDRO: Antes o poria a ele numa cruz. ELIAS: Não deves perder o sentido das proporções, Pedro. Um cabide é quanto basta. Por que teria Francisco mais do que nós?" (p.189).

Francisco orgulha-se da própria pobreza: "FRANCISCO: O homem será homem plenamente quando, tendo atingido a suprema pobreza, a suprema desnudez, ainda for capaz de sobreviver como homem. PEDRO: (*Subitamente comprehensivo.*) Talvez venhas a aprender então que não é possível chegar aí e continuar a ser homem. FRANCISCO: (*Apixonado.*) Eu cheguei. PEDRO: (*Lentamente.*) Homem, é o que tu já não és. (*Pausa.*) Sai daqui. Ao pé do teu orgulho, sou a mais humilde das criaturas." (p.193).

Respondendo à surpresa de Leão e Junípero diante do fato de o conselho tê-lo encarregado de preparar os agentes, orgulha-se da própria capacidade doutrinária (p. 194): “— Sempre fui muito bom em doutrinar pessoas, lembra-te? [...] É isso, sempre fui muito bom. Com perdão da imodéstia, claro está.”

Faz *mea culpa*, confessando-se não inocente (p. 196): “— A única maneira de ficar inocente é morrer cedo. [...] E fui eu, realmente, inocente? Pode-se ser inocente e aborrecer o próprio pai?” Os amigos tentam contemporizar, lembrando-lhe que parte da culpa da desavença passada coube ao pai, mas Francisco, em um arroubo de lucidez, argumenta que, ao contrário do pai, sua mãe aceitou sua decisão de abraçar a pobreza, “e nem por isso depois lhe demonstrei amor, sequer gratidão.” (p. 196-197).

No auge do desespero, decreta a morte do pai: “— Alguém deverá morrer, é preciso um sinal. Que morra então meu pai, que morra já.”; momentos depois, a mãe entra abruptamente na sala e anuncia: “— Pedro morreu. Pedro morreu. (*Para Francisco.*) Teu pai está morto. Assassinado. (*Pausa.*) De morte natural.”

Francisco não aceita o triunfo de Elias (“— É demasiado tarde. Seria a maneira de Elias triunfar, ele que neste momento se sente tão perto de perder.” p. 215), mesmo assim considera-se virtuoso: “— Julguei que poderia fazer tudo isto sozinho, que a minha autoridade de fundador seria suficiente, que aquele mesmo que dissera ‘Faça-se’ poderia dizer ‘Desfaça-se’, e com esta palavra se apagariam todas as outras que, passando o tempo, fizeram da virtude vício. ELIAS: Gabas-te de virtuoso? FRANCISCO: Apenas me louvo de ser pouco imaginativo nos vícios.” (p. 216).

Francisco redime-se ao final, abandona suas convicções e seus delírios de santidade e readquire sua humanidade.

Ao conhecer a história dos personagens reais recorrendo a Sabatier (2011), entendemos a relação conflituosa que Saramago fez Francisco estabelecer com o pai e com Elias. O ódio trocado entre pai e filho originou-se da recusa daquele em aceitar que este houvesse abandonado a casa e os negócios paternos para dedicar-se aos pobres; a cena em que Francisco renega seu pai terreno foi representada por vários pintores da tradição ocidental, incluindo o próprio Giotto, sempre como um elogio à sua dedicação irrestrita à Igreja e à sua missão, que acreditava santa. Hesse (2019, p. 25) talvez exagere quando escreve “O senhor Bernardone, exasperado, agarrou Francisco, espancou-o, torturou-o e encarcerou-o num canto escuro da casa. Depois de

alguns dias, com a ajuda da mãe, Francisco conseguiu escapar.", mas parece que a rivalidade entre pai e filho foi de fato levada a extremos.

A disputa constante com Elias pode ser entendida quando Sabatier (2011) nos fala do caráter de Frei Elias:

Instruído e enérgico, desejoso de ter o primeiro papel na obra da reforma religiosa, quando impediram de antemão o seu plano quanto à maneira de realizá-lo, foi direto a seu escopo, meio político, meio religioso. [...] Leão, Junípero, Egídio e tantos outros representam o espírito de liberdade, a religião dos simples e dos humildes, Frei Elias representa o espírito científico e eclesiástico, a prudência e a razão. [...] Colocou Frei Elias à frente da Ordem. As sessões foram presididas por Frei Elias, aos pés do qual estava sentado Francisco, que puxava sua túnica quando tinha alguma coisa para dizer aos frades. (SABATIER, 2011, p. 278-279, 342)

Comentando o relato da vida de Francisco encomendado a Celano, Sabatier (2011, p. 465) escreve que "o ponto mais evidentemente tendencioso desta biografia é o quadro que ela nos traça dos relacionamentos de Frei Elias com o fundador da Ordem: temos a impressão muito nítida de que Elias teria sido designado por Francisco para sucedê-lo. [...] Elias era o homem do papa, e foi em cima de suas informações que o biógrafo trabalhou", afirmando em seguida acreditar ser exagerada a crença de que Francisco tenha passado seus últimos dias em uma luta pessoal com Elias: "Essa luta existiu, mas contra tendências cuja fonte Francisco nem percebeu. Parece que ele levou para o túmulo suas ilusões sobre seu colaborador", o que só faz aumentar a melancolia.

Vê-se, assim, que Saramago escolheu os personagens com precisão, concentrando as atitudes agressivas de Francisco em seus desafetos da vida real: o pai, no começo da vida monástica, e Elias, ao seu final.

4 A crítica de Aldous Huxley

Essa visão de um Francisco orgulhoso, carente de humildade, que permeia todo o texto de Saramago (com as raras exceções indicadas acima) e que inexplicavelmente parece contrariar a imagem positiva que fez do santo,

foi antecedida em algumas décadas pela crítica penetrante de Aldous Huxley. Todas as citações seguintes de Huxley referem-se ao ensaio “Francisco e Gregório ou As Duas Humildades”, parte da coletânea originalmente publicada em 1929 (*Do what you will*) (HUXLEY, 1968).

“Não aprecio a humildade do pobrezinho, nem seu orgulho. O orgulho verdadeiro é isento de qualquer vaidade”, escreve Huxley (HUXLEY, 1968, p. 151); e prossegue: “Toda a sua história denuncia essa sua vaidade.” (p. 151) Lembra as loucuras do jovem Francisco, seu esnobismo: “Vereis, um dia serei adorado pelo mundo inteiro. [...] Sei que me tornarei um grande príncipe.” (p. 152, 155) Nem mesmo Hesse (2019) pode esgueirar-se da realidade dos relatos: “Sempre buscava uma glória mais nobre e a honra verdadeira, falando muito de sua intenção de se tornar príncipe e senhor com poder sobre muitas pessoas.” (HESSE, 2019, p. 19)

Consta que Francisco encomendou um suntuoso equipamento de cavaleiro errante e deixou Assis para incorporar-se a uma expedição; cavalgou apenas trinta quilômetros até Espoleto e voltou para casa. Enquanto Sabatier (2011) atribui seu retorno precoce à atmosfera de ridículo criada por seus nobres companheiros, Hesse (2019, p. 21) condescende: “Então, no primeiro dia de viagem, o jovem ouviu a voz de Deus de tal maneira que seu coração estremeceu e desvaneceram-se as deliciosas imagens de prazer e vaidade que ele carregava dentro de si. Ninguém sabe o que lhe foi transmitido naquele momento nem quais vozes dilaceraram e subjugaram sua alma assustada.” Na interpretação de Huxley, porém, após esse fracasso ignominioso, teria encontrado na religião a oportunidade de conquistar a tão desejada glória pessoal.

“Francisco jamais teria realizado seus desejos de glória, jamais chegaria a ser canonizado, nem mesmo lembraríamos de seu nome, se ele houvesse se limitado a ser virtuoso.” (HUXLEY, 1968, p. 154). Huxley vê em Francisco um homem de poder, que falava com autoridade e tinha dentro de si um *daemon* (um gênio pessoal, no sentido socrático):

— Foi pelo caminho da simplicidade e da humildade que o Senhor me chamou. Foi por esse caminho que Ele me mostrou a verdade, a mim e aos que quiserem acreditar-me e imitar-me. Não me faleis pois das regras de São Benedito, de Santo Agostinho, de São Bernardo, ou de qualquer outro, mas somente daquela que Deus, em sua graça, houve por bem me revelar, e por meio da qual Ele

me disse querer firmar um novo pacto com o mundo, que não trocasse por nenhum outro. Mas, por vossa ciência e por vossa sabedoria Deus vos confundirá. Quanto ao mais, confio em que Deus vos castigará. (HUXLEY, 1968, p. 154).

“Tal é o caminho da humildade de São Francisco.” Huxley cita casos em que Francisco teria abusado de sua força pelo simples prazer de sentir-se poderoso, como no episódio em que teria obrigado Frei Bárbaro a comer excremento de asno por ter este falado mal de um dos companheiros, “simples brutalidade abusiva, de modo algum digno de ‘um grande príncipe’.” Contudo, elogia o uso mais nobre que, na maioria das vezes, Francisco fazia de sua força (“Quando ele a empregou contra o governo, anarquicamente, ou para rebaixar o orgulho e a intuosa beatitude dos ricos e dos sábios, tem-se de ficar encantado diante dessas manifestações.”) (HUXLEY, 1958, p. 155) e apieda-se da melancolia que o frade deve ter sentido quando, no final da vida, obrigado a renunciar a essa mesma força em nome da obediência, tentou persuadir-se de que agira com acerto submetendo-se à autoridade da igreja, mesmo sabendo, em seu íntimo, que sofismava, que traíra seu *daemon*: “— Abandona-se tudo o que se tem, perde-se a vida quando nos entregamos inteiramente nas mãos do Superior e lhe prestamos obediência. E quando o inferior vê coisas que seriam melhores ou mais úteis para sua alma do que aquelas indicadas pelo seu superior, que então faça a Deus o sacrifício de sua vontade.” (HUXLEY, 1968, p.155)

O tratamento humilhante que Francisco impôs a Frei Bárbaro teve-o ele na mesma medida no capítulo de 1220, quando, alijado da direção da ordem, “contra a vontade, engoliu a porcaria, o que era uma infâmia para um homem como ele, cheio de força.” Francisco “se tornara um religioso submisso, em uma ordem aprovada pela Igreja romana.” (SABATIER, 2011, p. 324)

Para Huxley, Francisco achava a humildade admirável desde que pudesse obedecer a sua própria vontade, mas submeter-se à vontade alheia era-lhe por demais doloroso. “Rebaixar-se por princípio, voluntariamente, mortificar a própria carne e contrariar os instintos para afirmar a personalidade consciente, será isso humildade? Parece mais sede de poder.”

Na única referência a Francisco de Assis em toda a extensa obra de Sigmund Freud, lê-se (grifo meu): “Talvez São Francisco de Assis tenha sido quem mais longe foi na utilização do amor *para beneficiar um sentimento interno de felicidade.*” (FREUD, 1978, p. 160).

Não sabemos se Saramago conhecia esse ensaio de Aldous Huxley, mas não é difícil perceber que os relatos dos próprios cronistas da época e dos inúmeros comentadores e apologistas da vida de São Francisco, que atravessaram oito séculos, deixam transparecer imperfeições do caráter de Francisco — como vimos acima e como veremos a seguir —, nada surpreendente para quem, como Saramago, Francisco foi “... um bom homem, bom até onde alguém, um ser humano pode ser bom; equivocado, na minha opinião, mas boníssimo.” (POSTIGO ALDEMIL, 2011, p. 176) Neste ponto, poderíamos inverter a ordem dessas últimas palavras para “boníssimo, mas, na minha opinião, equivocado.”

5 Irmão sol, Irmã lua, Irmãs andorinhas, Irmão lobo ...

As organizações religiosas geralmente manifestam-se contra os maus-tratos que o homem impõe aos animais, e algumas religiões têm uma longa história de oposição ao sofrimento. O Jainismo, por exemplo, baseia-se no princípio da não-violência (*ahimsa*) e acredita na metempsicose (doutrina da transmigração das almas), adotando, por isso, a dieta vegetariana e priorizando profissões que minimizam a perda de vidas, enquanto o Budismo enfatiza o bem-estar animal. No caso da tradição judaico-cristã, essa preocupação é recente (últimas décadas), pois aqui o homem ocupa um lugar especial na ordem da criação, tendo sido criado à imagem e semelhança de Deus, e sendo, portanto, superior aos animais. Essa relação assimétrica entre o homem e os animais tem origem remota no texto que embasa as três religiões monoteístas (o Pentateuco), já que Moisés, nas primeiras páginas do Gênesis, revela a seu povo: “Disse também Deus: Façamos o homem à nossa imagem e semelhança, o qual presida aos peixes do mar, às aves do céu, às bestas, e a todos os répteis, que se movem sobre a terra, e domine em toda a terra.” (Gn, 1, 26).

Preocupemo-nos, no momento, apenas com a pedra de nosso próprio sapato. Agostinho, bispo de Hipona, foi o responsável pela primeira sistematização do pensamento cristão, e suas ideias (contrárias a qualquer tipo de obrigação moral dos homens para com os animais) atravessaram séculos e foram passadas para Tomás de Aquino. Agostinho (*De Genesi ad litteram*. VI, 12) afirma que a posse do intelecto demonstra que o homem foi feito à imagem de Deus, sendo por isso superior aos animais: “É excelente no homem o havê-lo feito Deus à sua imagem e semelhança, porque lhe deu um espírito inteligente pelo qual é superior aos animais”.

Tomás de Aquino (*Suma Teológica*. I, q. 93, a. 2) apenas repete a fórmula de Agostinho: “O homem é mais excelente que todos os animais, pela razão e pelo intelecto. Donde, pelo intelecto e pela razão, que são incorpóreos, é a imagem de Deus”. Na visão cristã de Aquino, baseada na premissa de que só o homem participa da essência do Criador, o modo com que tratamos os animais não tem nenhuma importância, salvo na medida em que ser cruel com os animais pode nos acostumar a ser cruel com os homens. Essa foi a posição oficial da Igreja Católica Romana ao longo de muitos séculos.

No âmbito da igreja, algumas poucas vozes dissonantes incluem o padre filósofo Jean Meslier, que não representa de modo algum o cristianismo, posto ter-se ele posteriormente tornado um ateu e mesmo usado a crueldade dos cristãos para com os animais como uma prova da inexistência de Deus (NASCIMENTO, 1985). Segundo Ricard (2017) o papa Pio XII foi contrário à criação de uma sociedade para a prevenção da crueldade contra os animais, pois isso implicaria aceitar que os seres humanos têm deveres para com as criaturas inferiores; uma mudança significativa desse pensamento no Vaticano ocorreu apenas quando o papa João Paulo II estimulou o respeito pelos animais e a existência de associações protetoras.

Mais recentemente, o Papa Francisco incluiu em sua encíclica (2015) recomendações importantes no sentido de censurar atitudes deletérias ao meio ambiente e aos animais:

Não basta pensar nas diferentes espécies apenas como ‘recursos’ exploráveis, esquecendo que possuem um valor em si mesmas. (PAPA FRANCISCO, 2015, p. 29).

Se é verdade que nós, cristãos, algumas vezes interpretamos de forma incorreta as Escrituras, hoje devemos decididamente rejeitar que, do fato de ser criados à imagem de Deus e do mandato de dominar a terra, se deduza um domínio absoluto sobre as outras criaturas. (PAPA FRANCISCO, 2015, p. 50)

Assim nos damos conta de que a Bíblia não dá lugar a um antropocentrismo despótico, que se desinteressa das outras criaturas. (p. 51).

Some-se a isso sua declaração de que “Deus não fez o mundo com uma varinha mágica” (REVISTA VEJA, 2016), aceitando as teorias da evolução biológica e do Big Bang (ainda que atribuindo tudo a um plano divino) e poderemos aplicar a ele as mesmas palavras com que Saramago definiu São Francisco nas últimas linhas da seção anterior.

A outra voz dissonante no seio da Igreja é atribuída justamente a São Francisco de Assis. Assim, da fama de pobrezinho, Francisco também a fama de amante e protetor dos animais. Pretendemos argumentar que essa fama, como a outra, também pode estar sujeita a críticas, e pelo mesmo motivo.

Em seu relato imaginário e anacrônico da transmutação do santo em homem, Saramago não aborda de maneira significativa a proverbial afinidade de Francisco com os animais, mas Huxley o faz, iniciando sua crítica com a seguinte afirmação: “Geralmente considera-se São Francisco o primeiro adorador da natureza na Europa desde o tempo dos gregos. Eis uma pretensão que os fatos não justificam.” (HUXLEY, 1968, p. 161).

Huxley reconhece como autênticos adoradores da natureza os praticantes da antiga religião pré-cristã, que tentavam, por meio de rituais de fertilidade, estabelecer uma comunicação direta entre a alma humana e a dos animais, as plantas, as estações do ano, o sol ... enfim, com todo o mundo natural. Lembra que as pessoas que participavam dos *sabbats* (datas em que, até hoje, celebram a vida e todo o universo)

não eram excursionistas desabusados, cheios de sentimentos panteístas, vagando pelos mais belos recantos da Região dos Lagos. Apesar disso, ou talvez por isso mesmo, foram melhores adoradores da natureza do que os melhores wordsworthianos. (HUXLEY, 1968, p. 161)

Trata-se de uma crítica dirigida diretamente aos poetas românticos ingleses William Wordsworth, Dorothy Wordsworth e Samuel Taylor Coleridge.

Francisco não teria sido capaz de tal comunhão com a natureza por pertencer a uma família presa à ortodoxia cristã, tendo, como Wordsworth, que inventar, a partir do nada, seu próprio culto da natureza (HUXLEY, 1968). Faltava a Francisco “a humildade daqueles que sabem se submeter passivamente, por certo período, às influências estranhas. Ele era

demasiadamente voluntário para permitir jamais à sua alma participar de modos desconhecidos de existência." (HUXLEY, 1968, p. 162).

A simpatia que Francisco dirigia aos animais foi exaustivamente representada na pintura, sobretudo seus sermões aos pássaros e a conversão do famigerado lobo de Gúbio, e o valor simbólico dessas representações pode ser atestado pelo uso indiscriminado de representantes da fauna de todas as regiões zoogeográficas; cada pintor em sua época e lugar escolhe, sem qualquer critério, os animais que contracenarão com São Francisco (o que pode incluir até mesmo um tamanduá-bandeira neotropical).

Todos os escritores que contaram e recontaram sua vida louvaram a relação íntima do santo com os animais, as plantas e os outros elementos do mundo natural. "Como uma criança e como um sábio, ele falava com as flores, a relva, as águas e inúmeros animais, entoava cânticos em louvor a eles, amava-os e consolava-os, alegrava-se com eles e participava de sua vida inocente." (HESSE, 2019, p. 33).

Huxley rebate:

Eis um louvor, a julgar pelo testemunho dos documentos originais, completamente fora de propósito. O fato de Francisco haver chamado os asnos de irmãos e as andorinhas de irmãs não é por si só bastante para provar que ele vivesse em estado de comunhão fraternal com sua família adotiva. (HUXLEY, 1968, p. 162).

Essa opinião de Huxley baseia-se na "humildade cheia de vontade rígida", que impedia Francisco de se colocar no lugar de um animal, de ter empatia, não passando, então, de orgulho arrogante. Ele falava com os pássaros, por exemplo, não como criaturas inteiramente diferentes dele mesmo "levando uma vida estranha e cheia de frescura não humana, na qual o humano pode descobrir alguma coisa por meio da simpatia paciente e da humildade", mas "como se fossem cristãos respeitáveis industriosos, possuindo uma consciência terna, uma teologia bem desenvolvida, um poderoso sentimento de seus deveres em relação a Deus — o Deus de Francisco." (HUXLEY, 1968, p. 165) As frases abaixo, atribuídas a Francisco, ilustram precisamente o ponto de vista de Huxley:

Muitas andorinhas cantavam e faziam barulho no pátio. Então ele lhes ordenou que fizessem silêncio até que tivesse terminado de pregar, e as andorinhas lhe obedeceram. (HESSE, 2019, p. 42).

As andorinhas enchiam o ar com seus gritos, impedindo que o ouvissem. Então ele lhes disse: “Agora é minha vez de falar, andorinhas minhas irmãzinhas, escutai a palavra de Deus, ficai em silêncio e bem tranquilas até eu terminar.” (SABATIER, 2011, p. 230).

Huxley rejeita Chesterton, que vê na atribuição de sexo aos seres animados (Irmão lobo, Irmãs andorinhas) e inanimados (Irmã Lua, Irmão Sol) uma prova do amor de São Francisco pela natureza, com um cortante “escritores de espírito mais filológico encontraram nessas atribuições apenas um tributo às gramáticas latina e italiana”, e conclui: “Não pode haver integração completa da alma sem humildade em relação às coisas, acompanhada da vontade de as submeter. Aqueles a quem falta essa humildade são maus artistas em matéria de vida.” (HUXLEY, 1968, p. 166).

Enfim, em um descuido de Chesterton — ele próprio um candidato à beatificação (Wikipedia, 2021) — nas primeiras linhas de sua apologia de São Francisco, pode-se ler: “... [a writer] may describe this divine demagogue as being, as he probably was, the world's one quite sincere democrat.” Demagogo ... eis um adjetivo que nem mesmo um ferrenho detrator jamais pensou em aplicar ao santo predileto de toda a humanidade.

6 ... Irmão porco? Como assim?

I Fioretii traz um episódio da vida de São Francisco em que Frei Genebro (o mesmo Junípero da peça de Saramago), célebre por sua profunda humildade e caridade e pouca inteligência, resolve atender a um pedido de um frade enfermo (FERREIRA & RÓNAI, 1978). Como o doente expressasse seu desejo de comer “uma perninha de porco”, Genebro apressa-se a satisfazê-lo: apodera-se então de uma faca, “parece que de cozinha”, penetra na floresta, onde encontra alguns porcos, “e atira-se a um deles, e corta-lhe a perna, e foge, deixando o animal com a perna cortada”, a sangrar e definhar miseravelmente. O doente fica feliz com a iguaria, mas o mesmo não acontece com o dono do porco, que, assim que se inteira do fato e conhece o responsável pela afronta,

corre à casa dos frades, chamando-lhes “hipócritas, ladrões e falsários, malandrins e más pessoas, por haverem cortado uma perna ao seu porco.” (FERREIRA & RÓNAI, 1978, p. 193)

Ao saber do ocorrido, Francisco interpela Genebro, que confirma a história, alegremente convencido da bondade de sua ação: “— Digo-te que, em vista da alegria com que nosso irmão foi confortado ... Deus teria visto com bons olhos se eu tivera cortado a perna não a um porco, mas a cem.” (FERREIRA & RÓNAI, 1978, p. 193) Francisco resolve usar de sua autoridade para repreender Frei Genebro:

— *Ó Frei Genebro! Por que fizeste tamanho escândalo? Não é sem razão que aquele homem se queixa e tão indignado está contra nós. E talvez agora ande pela cidade a difamar-nos por tão grave falta, e não sem motivo. Eis porque te ordeno, em nome da santa obediência, que atrás dele corras até alcançá-lo, e te prostres a seus pés confessando a tua culpa e prometendo-lhe tamanha e tal satisfação que não tenha ele causa para se queixar de nós: que sem dúvida cometeste excesso demasiado grande.* (FERREIRA & RÓNAI, 1978, p. 193-194).

Muito a contragosto, e ainda sem entender a indignação tanto do porqueiro como de Francisco com atitude tão caridosa, Genebro promete apaziguar o porqueiro. O homem, a princípio, repete as injúrias, mas, após o frei ter-lhe repetido suas razões e se atirado a seus pés e o abraçado e beijado, arrepende-se dos impropérios, derrama muitas lágrimas, mata o porco e o entrega aos frades. Impossível não perceber a inverossimilhança dessa atitude. Ao saber do desfecho satisfatório do caso, Francisco exclama: “— Queira Deus que de tais Genebros eu tenha uma grande floresta!” (FERREIRA & RÓNAI, 1978, p. 195), um trocadilho com o nome do frei, que designa um gênero de coníferas (*Juniperus*), árvores também conhecidas como zimbros.

Segundo Ferreira & Rónai (1978), em concordância com o que foi dito anteriormente sobre a natureza lendária dos *Fioretti*, trata-se de uma lenda budista adaptada à vida de São Francisco, cuja moral será revelada mais abaixo.

Huxley pode compreender a atitude de Frei Genebro, atribuindo-a à sua inépcia, pois “todas as anedotas relativas a ele pintam-no como um toleirão

semisselvagem, totalmente dominado pela ideia única do cristianismo franciscano” (HUXLEY, 1968, p. 163-164), mas indigna-se com a postura de Francisco, que na verdade repreende Genebro não “por ter cortado pedaços de um porco vivo, mas por criar em público dificuldades aos frades. Nem lhe ocorre, ao menos, dizer ao discípulo imbecil que mutilar os porcos, deixando-os a sangrar, não constitui um perfeito ato de caridade.” (HUXLEY, 1968, p. 164). Encerra assim sua crítica à humildade de Francisco, com a qual tendemos forçosamente a concordar:

Que pensar do homem diante de quem os biógrafos modernos se extasiaram, com doces lágrimas cheias de um sentimentalismo piegas e vegetariano, considerando-o como o primeiro que amou verdadeiramente os animais, como o profeta do culto da natureza e do humanitarismo? (HUXLEY, 1968, p. 164).

Outro questionamento, ainda que indireto, da veracidade da íntima relação que Francisco mantinha com os bichos já havia sido feito por um conterrâneo de Saramago igualmente brilhante e irônico, Eça de Queirós, em seu conto “Frei Genebro”, publicado originalmente na *Gazeta de Notícias*, em 1893 (QUEIRÓS, 2003). Eça reconta toda a história de Frei Genebro e o porquinho, baseando-se provavelmente nos mesmos *Fioretti*, como que preparando o cenário para o desfecho que pretendia dar à história: o que teria acontecido com a alma do frei?

O momento da morte de Frei Genebro é apresentado com um tom irônico, quase paródico:

— Meus irmãos, meus irmãos passarinhos, cantai bem a vosso Criador, que vos deu essa árvore para que nela habiteis, e toda esta limpa água para nela beber, e essas penas bem quentes para vos agasalharem, a vós e aos vossos filhinhos! Depois, beijando humildemente a manga do monge que o amparava, Frei Genebro morreu. (QUEIRÓS, 2003, p. 8)

Devido à beleza da narrativa de Eça de Queirós e da expectativa que cria no leitor, peço ao meu leitor licença para reproduzir literalmente seu desfecho:

Entre essa refúlgência ascendente e a escuridão inferior, permanecera o anjo imóvel, esperando, com as asas fechadas. E a alma de Frei Genebro perfeitamente sentia que estava ali esperando também, entre o Purgatório e o Paraíso. Então, subitamente, nas alturas, apareceram os dois imensos pratos duma balança — um que rebrilhava como diamante e era reservado às suas boas obras, outro, negrejando mais que carvão, para receber o peso das suas obras más. Entre os braços do anjo, a alma estremeceu...

Mas o prato diamantino começou a descer lentamente. Oh! contentamento e glória! Carregado com as suas Boas Obras, ele descia, calmo e majestoso, espargindo claridade. Tão pesado vinha, que as suas grossas cordas se retesavam, rangiam. [...] O outro, lá em cima, não se movia também, negro, da cor do carvão, inútil, esquecido, vazio.

Subitamente, porém, no alto do prato negro oscilou como a um peso inesperado que sobre ele caísse! E begançou a descer, duro, temeroso, fazendo uma sombra dolente através da celestial claridade.

O prato mais triste que a noite parara — parara em pavoroso equilíbrio com o prato que rebrilhava. E os serafins, Genebro, o anjo que o trouxera, descobriram, no fundo daquele prato que inutilizava um Santo, um porco, um pobre porquinho com uma perna barbaramente cortada, arquejando, a morrer, numa poça de sangue... o animal mutilado pesava tanto na balança da justiça como a montanha luminosa de virtudes perfeitas!

Então, das alturas, surgiu uma vasta mão, abrindo os dedos que fiscavam. Era a mão de Deus... [...] E na estática mudez, a vasta mão, através das alturas, lançou um gesto que repelia...

Então o anjo, baixando a face compadecida, alargou os braços e deixou cair, na escuridão do Purgatório, a alma de Frei Genebro. (QUEIRÓS, 2003, p. 9-10).

Esse desfecho, que esconde ou antes revela a crença ético-religiosa de que as almas dos homens serão julgadas menos por suas boas do que por suas más ações, foi baseado em uma lenda budista, que Ferreira & Rónai (1978) assim explicam, fundindo as duas realidades, tão separadas no tempo e no espaço:

Perante a inexorável justiça de Buda, a alma do piedoso brâmane, posta na grande balança do julgamento, pesa menos que o porquinho com a perna arrancada, e as boas ações de uma vida inteira não o salvam da condenação eterna, enquanto a piedade sorridente e amorosa de São Francisco resolve o conflito na Terra, por meios terrestres, facilitando uma reconciliação amigável entre o porqueiro lesado e seu piedoso ladrão, à custa, aliás, do infeliz animalzinho. (FERREIRA & RÓNAI, 1978, p. 191)

Ao fim e ao cabo, proponho que fiquemos com o legado ético da imagem popular e duradoura de Francisco de Assis, nomeadamente, o amor por todos os seres vivos e o respeito incondicional pela alteridade, adicionando àquele o legado humanista de Saramago, representado pelas frases finais que pôs na boca do Francisco-homem ao final de sua peça (SARAMAGO, 1998, p. 222): “Agora vou lutar contra a pobreza. É a pobreza que deve ser eliminada do mundo. A pobreza não é santa.”

Notas

1 A numeração das páginas nos próximos parágrafos refere-se a Saramago (1998).

Referências

AGUILERA, Fernando Gómez (Org.). *As palavras de Saramago*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

- BÍBLIA SAGRADA. Edição ecumênica. Tradução Pe. Antônio Pereira de Figueiredo. Barsa, 1972.
- CHESTERTON, G. K. *St. Francis of Assisi*. iBooks. Projeto Gutenberg, 2020.
- cristianismo/. 2016
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Hollanda & Paulo RÓNAI. De como Frei Genebro cortou uma perna de um porco, somente para dá-la a um enfermo. In: *Mar de Histórias*. Nova Fronteira. 1978, Vol. 1.
- FREUD, Sigmund. O mal-estar na civilização. In: *Sigmund Freud*. Abril, 1978.
- HESSE, Hermann. *São Francisco de Assis*. Record. 2019, Coleção Os Pensadores.
- HUXLEY, Aldous. Francisco e Gregório ou As Duas Humildades. In: *Visionários e precursores*. Vecchi. 1968, p. 151-169.
- NASCIMENTO, M. G. S. O estranho testamento de um vigário de província: as memórias de Jean Meslier. *Trans./Form./Ação, São Paulo*, 8: 71-77. 1985.
- PAPA FRANCISCO. *Encíclica Laudato si' (Louvado sejas) - Sobre o cuidado com a casa comum*. 2015.
- POSTIGO ALDEAMIL, María Josefa. El teatro de José Saramago por él mismo. *Revista de Filología Románica* vol. 28, p. 169-183. 2011.
- QUEIRÓS, J. M. E. *Frei Genebro*. Virtual Books Online, M&M Editores Ltda. Disponível em: www.virtualbooks.com.br/. 2003.
- REVISTA VEJA. Papa Francisco: Big Bang e Teoria da Evolução não contradizem cristianismo. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/ciencia/papa-francisco-big-bang-e-teoria-da-evolucao-naocontradizem->
- RICARD, M. *Em Defesa dos Animais – direitos da vida*. Palas Athena. 2017.
- SABATIER, Paul. *Vida de São Francisco*. Tradução e comentários organizados por Frei José Carlos Corrêa Pedroso. Centro Franciscano de Espiritualidade. Piracicaba. 2011.
- SARAMAGO, José. *A Segunda Vida de Francisco de Assis* 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SARAMAGO Y MÈLICH: UNA PROPUESTA ÉTICA DESDE LA CAVERNA¹

JAIME SÁNCHEZ

La misión de la literatura es crear una conciencia ética. La literatura de hoy no debe tener como meta agradar o entretenir al lector. Al contrario, tiene que arañar la superficie, abrir las heridas y así llevarnos a meditar sobre nosotros mismos, incluso a analizarnos a nosotros mismos. Esta es hoy la tarea de la literatura, lo que equivale a una búsqueda de puntos de referencia éticos. La cuestión es saber si lo que escribo me ayuda o no en mi relación con los otros hombres, si ayuda, si no a eliminar el mal, por lo menos a suavizar los efectos del mal.

Elie Wiesel.

Del siglo a las décadas: un llamado al ser humano.

En los discursos políticos, sociales y medioambientales urge una preocupación por el mundo, y parece que el ser humano no figura como eje de estos. La relectura y la interpretación ética desde la obra de estos pensadores contemporáneos ubica en el centro del lente hodierno al hombre como fundamento de tal revisión. En buena medida las potencias económicas y políticas incurren en una incongruencia cognitiva, pues dicen preocuparse por el futuro, pero después se contradicen con los hechos. Queda entonces el individuo, el sujeto, una ciudadanía consciente y ética. Atender al estado del mundo actual es imperativo, entonces, desde los recursos más estéticos como

la literatura, el arte y el pensamiento mismo. Un sujeto sensible y capaz de leerse en las circunstancias en las que este habita o des-habita el mundo, para responder desde allí a las alternativas vitales que se proyectan.

La propuesta existencial del hombre se alinea cada vez más a los modelos de rendimiento y de productividad a los que la sociedad, la industria, la economía y el mercado lo abocan. La dinámica de la medición, la optimización y la parametrización supone quiebres vitales ante los cuales la sociedad parece rendirse. La categoría para definir tal estado de cosas en Joan-Carles Mèlich sería un *desempalabramiento* del mundo, y que en José Saramago hace parte del andamiaje antihumanístico que rodea al ser humano y que está expuesto especialmente en su pentalogía. José Saramago reconoce en las obras que develan el interior de la estatua² un ataque frontal a la ética, a la ética de la memoria que rescata el ser de los otros. En sus obras, existe alguien preocupado por ese reconocimiento; Cipriano y su familia en *La caverna*, la mujer del médico —*Ensayo sobre la ceguera*—, quien con estoica paciencia se encarga de un rebaño humano; ella misma, y una ciudadanía ejemplar que ha reconfigurado su papel social a través de la lucha y la resistencia participativa en escenarios de democracia ciudadana y participativa —*Ensayo sobre la lucidez*; un sencillo escribano que le da vida a un registro incorpóreo y precisa significar su vida desde la idea de ese otro — Todos los nombres — y finalmente, Tertuliano quien acertará a encontrarse consigo identificando a ese otro — que somos todos y — que también es él — *El hombre duplicado*.

No bastó la pandemia como alerta global para que el mundo revisara sus prioridades; pasó de largo esta crisis y no reconfiguró su modelo abrasivo consumista. En cambio, la sociedad se vio expuesta a más problemas, alternativas vetustas o inanes ante una realidad que escuece a la mayoría. Evitando todo alarmismo, catastrofismo o conspiración alguna, el hombre se enfrenta a un modelo existencial masificado que se ilustra bien en *La caverna* de José Saramago. En aras de iluminar algunos eventos y aspectos de esta narración, Joan-Carles Mèlich labra una reflexión acompasada alrededor de la negación ética del otro y de la vida, mientras advierte junto a las intuiciones creativas del lusitano, senderos donde un paisaje más humano cobra vida. El presente ejercicio por tanto, procura establecer un diálogo hermenéutico filosófico entre *La caverna* — obra publicada en el año 2000 por el fallecido escritor José Saramago (2010) — y las reflexiones del escritor Joan-Carles Mèlich.

A los 100 años del nacimiento del lusitano es imprescindible recoger los ecos filosóficos y reflexiones de pensadores cuyas letras cuestionan las

circunstancias en las que vive el hombre contemporáneo. En su momento, a través de la indignación, José Saramago y por estos tiempos Mèlich, a partir de la ética de la vergüenza —en su último trabajo—, demanda revisar el discurso hegemónico actual. Una narrativa que todo lo puede, que todo lo sueña, para la cual no existe límite, cuyos imaginarios avanzan al ritmo de la autoaniquilación. Este detenerse ético es una parada para que cualquier hombre reaccione “... y que entienda que no podemos disponer del mundo. No todo es posible. Un mundo plenamente disponible es inmundo” (*La fragilidad del mundo*, p. 213). Una pequeña porción del mundo mira desde lo alto, o bajo las garantías de ciertas burbujas, una realidad escabrosa. La base, la mayoría de la sociedad lucha con fiereza día tras día, mientras unos pocos acuden a su vida de privilegios —seguramente bien ganados, justos y administrados exitosamente. Será preciso vivir con un poco más de conciencia sobre aquellos que padecen esa lucha y ese sufrimiento, tratando desde lo particular, no ampliar más esas agonías en la sociedad. Esta pausa o concientización conlleva a reconocer que el ritmo de vida idealizado hoy, cercena de facto el derecho al futuro. Sin entrar a discutir si el futuro es o no un derecho, basta que se reconozca como deseado y anhelado para la supervivencia ulterior de todos y de todo.

La antítesis a tal intento reflexivo es la apuesta del Centro en *La caverna*, es la proclama de los poderosos, es el imaginario social que parece indiferente ante la devastación del mundo. Publicado en el 2000 son más de dos décadas de indiferencia por parte de la sociedad. Negligencia y mezquindad que vuelca a buena parte de la sociedad en múltiples lugares del mundo a exigir equidad, justicia social y un poco más de reflexión. A pesar del caos, las manifestaciones, los focos de violencia y otros fenómenos, la impasibilidad es manifiesta. Estados, gobiernos, organizaciones, sectores sociales y sociedades enteras siguen paquidérmicas los modelos que llevan al estrangulamiento del medio y del hombre. La propuesta novelística de Saramago, y en este caso, la sugerencia reflexiva de Mèlich rechaza las dinámicas de un mundo para pocos.

La representación del Centro trae consigo la comprensión de un mundo para pocos, a expensas del espectáculo, la atmósfera de seguridad y vigilancia a través de sus prácticas. Un espacio artificial diseñado para desdibujar el rostro y la realidad de los otros. Este es el lugar del ocaso humanístico, y rescatar la mirada hacia ese otro es la única opción que se presenta en *La prosa de la vida* (2016) acorde a J.- C. Mèlich “La ética [...] es la respuesta a la demanda del rostro del otro en una situación de radical imprevisibilidad” (p. 27-28). Eso es lo que se puede esperar del ser humano, ese carácter lábil, provisional,

cambiante; producto de los factores sociales que lo acechan como la economía, el trabajo, la política; y otros internos como la soledad, el fracaso, la enfermedad, el amor, entre otros. “Y lo nuevo aquí aconteció fue que él dejó resbalar por la cara unas cuantas costosas lágrimas, hace mucho tiempo que andaban ahí represadas, siempre a punto de derramarse, finalmente estaban prometidas para esta hora triste, para esta noche sin luna, para esta soledad que no se resigna”. (*La caverna*, p. 340). Cipriano, el personaje central de la obra en mención, es quien reclama ser mirado al rostro, sin embargo, es invisibilizado por el sistema; el llanto, la angustia, la reflexión, la humillación implora una sensibilización de otro que parece no encontrarse en ningún lugar, quizás en la compañía leal del perro³, Encontrado, quien le ha enjugado las lágrimas en varias ocasiones.

El horror cuántico

La física clásica no responde a los grandes interrogantes y a las teorías a las que se expone la física cuántica. Es como si esta pusiera en jaque la comprensión de lo que hasta entonces se explicaba a partir de las leyes naturales y las convenciones allegadas por el intelecto humano. Sin embargo, la cuántica lo supera todo, disloca la comprensión habitual. Así mismo, el hombre se enfrenta a disposiciones y realidades novedosas e inexploradas. Uno de esos grandes escollos será su extinción en un mundo materialmente agotable. ¿Qué podrá ocurrir para entonces?, ¿cómo responde el ser humano a este interregno? Las dinámicas aquí exploradas se comportan como grandes agujeros negros que absorben la condición humana, sometiéndola a una singularidad de la que no se escapa. Por ello sugerir desde la herramienta misma del lenguaje una cuántica antihumanista o un horror cuántico... supone el riesgo y el esguince existencial al que se lanza el hombre en las condiciones de vida actual. La vida bajo ese prisma es un acontecer cuántico en *El Centro*. No parece tener escapatoria y una espiral de consumo, masificación y deshumanización lo atenaza hacia su perdición. Parece una droga, dirá Cipriano, cuando taxonomice los tipos de hombres que llegan a los vórtices del éxtasis preparado por el Centro — los que se *estrenan*, los regulares y los *veteranos* (p. 407). La fuerza de este sistema absorbe a la sociedad con una adicción tal, de la que escasamente puedan escapar.

La lógica propuesta en *La caverna* a través del Centro prioriza el comercio y las dinámicas que subsisten en este. José Saramago considera que el gran poder detrás de toda esta parafernalia es el poder económico,

sustituyendo de esta forma cualquier ideal democrático, nacional o político; por ello el ataque literario y frontal a un sistema indolente, incapaz de reparar en el dolor o el sentir humano, "... una cultura de la banalización. Todo es banal, todo está sujeto al consumo", dirá el escritor (*En sus palabras*, p. 507); lo que muestra un mundo desbordado a expensas de la dictadura del consumismo y de los modelos imperantes de vida. Estos paradigmas se van asociando con formas estandarizadas de vida, las cuales se privilegian y se exhiben como ideal. Por eso el gasto, el consumo, vivir en el Centro, la ciudad y sus dinámicas se transforman en meta social. Salirse de esos patrones trae consigo un dejo de barbarie.

El escenario común, al que se enfrenta el hombre que experimenta el Centro, implica tratar al otro como un producto, como una máquina, un alienado de la libertad a quien se le controla y manipula. El frenesí, el movimiento, lo nuevo, el fragor técnico, la tecnología, la moda deshace la identidad ciudadana y la convierte en público, en espectador, en cliente. Será —esta última palabra— la que use Saramago para explicar esa aniquilación cuántica "Nosotros estamos asistiendo a lo que yo llamaría la muerte del ciudadano y, en su lugar, lo que tenemos y, cada vez más, es el cliente" (GÓMEZ, p. 416). Es la cuántica del horror que se desborda y vuelve sinuosa la realidad misma; cuántica que le invisibiliza, cuántica que lo convierte en datos y en estadística. Se desvanece la ambivalencia natural del hombre, su conexión con el misterio y se absolutiza el deseo de certeza y de cálculo; es la visión del hombre reducido a la singularidad instrumental..., incapaz de escapar del torbellino capital, marketing, producción y riqueza. Cabe aclarar que esta es una gramática, tal como advierte Mèlich, pero es una gramática antihumanista convalidada, aplaudida, legitimada y respaldada por el modelo social del Centro.

El filósofo español explica en *La fragilidad del mundo* (2021), apoyándose en la novela de G. Orwell *1984*, que esta lógica señala tres ámbitos: "la invención de una lengua, la prohibición de la memoria y la total transparencia" (p. 143). Esta triada llevada al Centro denuncia el analfabetismo existencial de Cipriano, en tanto debe familiarizarse con el lenguaje de los algoritmos, de la eficiencia, del consumo, del crédito y la innovación; en segundo lugar, al renunciar al oficio de Alfarero que representa la memoria misma del trabajo con las manos, la tierra, el barro, y finalmente, hacerse visible en todas partes y fundirse en una sola cosa con el entorno translúcido. Terna conectada estrechamente con otra tricotomía simbólica rastreable en el Centro; una forma *teológica*, en tanto el Centro administra la

comunión ritualizada a través del consumo; *política*, si se advierte la forma excluyente e indiferente de relacionarse unos con otros, y, *económica*, al comprender que la existencia se reduce a un contrato o permuto (p. 106).

Esta cuántica no es negativa. Se ajusta en cambio a la estética de la positividad — en los conceptos de B.C. Han. Su violencia y su absorción es canalizada por la ilusión, la belleza, las luces y la comodidad; una barbarie plácida y abollonada que trae consigo la autocomplacencia, el premio al trabajo constante a través del lujo y la imprescindible “calidad de vida”. Ilusión esta que debe ser correspondida con más rendimiento, competitividad, obtención de indicadores, eficiencia y automatización.

Comparar el Centro con un nuevo y confortable Auschwitz se ajusta a esa positividad con sus debidos matices. Una forma sistemática para que la sociedad se agolpe en el mismo lugar y allí todos se transformen en el mismo ser. La alienación propia del hambre, el trabajo y el miedo en su momento, es reemplazada por la enajenación tecnológica y mediática de los seres. La homogeneización a partir del consumo ya les uniforma; a pesar del gran sofisma detrás de la personalización, exclusividad, originalidad y la satisfacción de las necesidades particulares, todo ello hace parte de la gran estrategia comercial para masificar publicitariamente a los clientes.

Esta percepción también es ratificada y relacionada con lo que pasa en el Centro, cuando el profesor Fernando Barcena — tratando de explicar las resonancias del holocausto nazi — explica que “la identidad de los ciudadanos resulta transparente y la ciudad que habitan un inmenso campo de percepción, como lo fue Auschwitz [...]”. (*La esfinge muda*, p.20). Y es preciso rescatar en ese caso que el Centro no funciona solo como un gran *mall* en la ciudad o como centro comercial, es también una ciudad dentro de otra ciudad. En *La caverna* el narrador explica cómo esta micro ciudad está dotada con todo lo necesario para la vida de un individuo. De allí que se vuelva un privilegio residir en ese espacio; muchos quieren vivir y habitar el Centro, tal como ocurre con el yerno de Cipriano “Es mejor para nosotros, tendremos más comodidades, mejores condiciones de vida” (p.20). Joan-Carles Mèlich se asombra de estos nuevos guetos hodiernos a los que la humanidad debe volver la mirada, en tanto allí se desfigura el sentido de lo humano por la objetualización o instrumentalización del mismo; en su libro *La lección de Auschwitz* (2004) abre el abanico para presentar dicho sistema: “La actual perversión de la palabra humana en el imperio de lo económico y lo tecnológico (es decir, la imposibilidad de hablar al otro y del otro si no me produce un beneficio y si el

sistema no sale reforzado), deja abiertas las puertas a una reproducción de la lógica de la inmanencia, de la lógica totalitaria” (p. 16).

La cuántica del horror, la positividad, este nuevo *lager* del Centro no conduce al uso de la fuerza física, es la obediencia ciega al dogma propuesto por el mercado bajo las premisas del hombre calculador a imagen y semejanza de los jefes y los empleados del Centro. Las características de ese hombre cuántico y positivo lo expone José Saramago en una de sus columnas en la madurez periodística, con un tono dislocador denuncia ese espíritu agobiante, competitivo y destructor: “Porque el calculador es un monstruo, una especie de aborto disfrazado, un intoxicado de egoísmo. Echa cuentas a la vida (a la suya), esboza el plan en el papel invisible del cerebro, y, como jugador de ajedrez, avanza y hace retroceder las piezas que le interesan”. (*De este mundo y de otro*, 2003, p. 152).

El interés de este hombre cuántico o calculador — inicialmente relacionado con esas formaciones calcáreas que pueden causar tanto dolor — se religa a los indicadores sin vislumbrar la realidad concreta que yace detrás de estos. La venta, el consumo, la obscenidad del inventario al final del día (pérdidas/ ganancias), el afán por la optimización hace parte de un mundo donde difícilmente aparecen otros; de allí la necesidad de consentir y premiar las piezas que en sintonía caminan a la misma velocidad que aquel y les sirve provisionalmente a sus propósitos “[...] no ahorra en elogios a nuestros talentos, al buen parecer que exhibimos o no, a la agudeza y al ingenio del que estamos dotados” (*Ibid.*, p. 153). Destinados al destierro, en cambio, aquellos que no encajan y son rezagados en aquella carrera vertiginosa de producir, consumir, gastar, tener, acumular y rendir. Ese ser cuántico, calculador “Entonces, pide. Si estamos desatentos o nos atrapa distraídos, reclama. Después, amenaza, luego extorsiona. Pasa del tono melifluo a la impertinencia, de la insumisión a la calumnia. Estamos condenados” (*Ibid.*) — tal como le ocurre a Cipriano, a la sociedad pobre, a los miserables, a la mayoría.

Simbólica de la razón comercial y el olvido de los antiverbos

El objeto de análisis que parte de una configuración fenomenológica y que se describe en *La caverna* supone la interacción de personajes y de seres cuyas acciones, reflexiones y pensamiento son contrastados con un metasistema existencial al que no es fácil allegarse. Sus actividades, su oficio, su trabajo, las pasiones y emociones han de ser mediadas por el cálculo (sobre el cálculo señalar al hombre calculador de Saramago), la producción, la

autogestión — Byung Chul-Han denominaría esto como autoexplotación. El Centro desplaza la habilidad humana de la interiorización, la contemplación, la reflexión, el cuidado de sí y de los otros, dado que ello desmorona la esencia del establecimiento comercial; pensar, meditar, reflexionar son verbos no alineados con el *pathos* del frenesí, el lujo, el confort. Los antiverbos, por su carácter revulsivo al interior del Centro, originan una sutil risa o compasión en los gurús mediáticos como emprendedores, motivadores, líderes y CEOs que movilizan las redes y los grandes negocios del mundo. El desdibujamiento de esa naturaleza queda extraviada en el vacío onto-cuántico al que obliga el Centro. La despersonalización de la existencia se garantiza a través de un carné, número o registro desde el cual se atiende al cliente.

Se suma a ello, una lógica de poder y de control afianzada en las grandes superficies, aunadas a la excesiva vigilancia y al lujo armónico de cada espacio; sin embargo, es esa misma condición la que socava la certeza existencial del ser; quien rodeado de tan ajeno espectáculo logra sentirse en una gran puesta en escena momentánea, la misma que culmina o se acaba en horas cuando se agota el dinero, se ha pasado la tarde, se retorna a la realidad del hogar, o al trabajo — especialmente para aquellos que no han trasladado su oficina a la atmósfera del *mall (coworking)*. Y si a lo anterior ha de sumarse dinero, consumo, despilfarro y excesivo *shopping*, no sería extraño un sentimiento de absurdo y de vacío en quienes ritualizan dichas prácticas; lo que insinúa una delicada alteración o inquietud. Podría evidenciarse por lo pronto un anestesiamento del ser, donde la autarquía cede a la narrativa consumista de algunos sectores. En esa misma línea emergen las demandas provenientes de los medios masivos, la moda y otros grupos sociales donde la asunción de ciertos patrones suscita el exceso: la cosmética, implantes, ocio, inversiones etc.

La refulgencia de lo momentáneo, las horas paradisíacas al interior del mall anestesian la memoria, enajenan al individuo anquilosando su existir en cierta oniricidad, la misma que invisibiliza al ser y su realidad. Tal desdibujamiento es propio de una lógica que publicita la satisfacción, el goce y el instante. De esa forma, los ya enunciados antiverbos quedan desterrados de este clima artificioso de apetencias: recordar, testimoniar, pensar, reflexionar — el pacto implícito conlleva a engavetar el libre arbitrio una vez se está en el *hall* o por los pasillos de la superficie. El cambio al que se somete el ser es tan drástico en el Centro que a nadie se le ocurre solicitar una rebaja a alguno de los vendedores; la habitual práctica del regateo en la otrora plaza, suena a

afrenta en los comercios resplandecientes, los precios son los que son y las ganancias al final de la jornada siempre deben ser superiores.

La lógica comercial o esta razón comercial, por el contrario, desplaza, junto a los antiverbos, otros conceptos que a su vez representan lo más propio del ser: historia, naturaleza, costumbre, memoria, labilidad, incertidumbre. Joan-Carles Mèlich le denomina la *razón desvalida*, la que permite reconocer en el otro ese gemido de solidaridad sin que lo exprese, la fragilidad de los seres ante el horror del miedo, la angustia, el sinsentido. El Centro no está diseñado para este tipo de razón, entroniza en su lugar esa razón comercial como gran destino humano. Quizás, lo que mejor hace el Centro es desbarrancar al ser por el despeñadero inexorable de su existencia cuando no cumple con el estatus de vida social al sentir este triple estadio descrito por Mèlich: *angustia, melancolía y pánico*, y al que el hombre debe enfrentarse sin mayor respuesta que el absurdo y el agónico silencio: "Es evidente que una razón desvalida no les dará respuesta, no dirá cómo ni qué hay que hacer para superarlos. Una razón desvalida sitúa los cuerpos frente a un abismo y los obliga a mirar fijamente a los ojos de la Gorgona" (*La fragilidade*, p. 75)

La virulencia de estas dinámicas que apenas son un pequeño reflejo de una institucionalidad y una sociedad enfermizas, es apenas comparable con el famoso *reality show Shark Tank*. Este programado junto a otros con el mismo formato presentan personas que están expuestas a ser degradadas, vapuleadas, criticadas o en el mejor de los casos -dirán quienes vean en el programa una vía ejemplar para emprender y crear-, ser subastadas al mejor postor -pues todas las ideas de negocio tienen un precio y podrían ser compradas por los magnates-. Son modelos de sociedad donde el otro cuenta gracias a su ingenio, a su capacidad, a sus inventos, a su talento; aquello que no es considerado como tal, es expuesto a la irrisión, al ridículo, a la extinción. Las premisas en estos programas que no están alejados de la lógica del Centro y del mercado, son entre otras: de qué se es capaz, por qué debería comprar el producto, cuánto crees que vale el producto, cuál es el mercado o nicho, hasta dónde están dispuestos a llegar... y como si no bastara, la deshumanización al cuadrado persiste... qué tienes para mostrar; sorpréndenos y continúa; solo los genios pasan a la siguiente fase. Modelos como estos dan al traste con la humanidad entera, pues sólo muy pocos, tal como ocurre en la vida real, son los amos y dueños de la economía, del poder, de la gloria y del mundo. La élite filtra lo que será la humanidad basura o escoria. Quien no quiera pertenecer a ese gran hábitat de tercer mundo, deberá aceptar o realizar esfuerzos titánicos para abrirse paso a ese fin soñado, sin escatimar medio o tránsito alguno. El

Centro está alineado a dichas instancias; allí yace la riqueza, la imaginación, el confort, la comodidad, la diversión; será quizás el espacio más noble y caritativo de los señalados anteriormente... El camino hacia tal paraíso es estrecho, pocos entran allí, pero si el sujeto sabe comportarse y se mantiene a la altura, podría acceder y recorrerlo.

Ya se ha subrayado como el Centro desvanece los antiverbos en sus estancias, quien ingresa a esta dimensión ha de despojarse de la memoria misma. El boato, la fastuosidad, la comodidad, la seguridad, el maquillaje y el confort suprimen la sensación de inquietud o insatisfacción que acompañan regularmente al hombre. El paso de local en local, o de vitrina en vitrina obliga a futurizar a través de una percepción encantada; contar en dicha suposición con saldo en la tarjeta crédito, devendría en deuda fija por parte de quien por allí pasea. Adentrarse en el Centro equivale a anular el pasado, mientras se exacerba el deseo. Allí se extirpa la sensación de preocupación, porque la venta y el mercado obliga al sentimiento de triunfo a través de la publicidad y las marcas. El Centro vende la imagen de ganador a través de las sonrisas, la belleza retratada en la *selfie* o en el anuncio idílico de un beso de pareja. El Cliente lo merece y lo es todo; por eso el Centro también le rinde tributo: el tiempo, el dinero y su visita se pagan con eventos, charlas, convenciones, entusiasmo, rebajas y la fidelización del mismo — mayores descuentos. La compra, la transacción, los plásticos crediticios y los bonos configuran la identidad del centro habitante. Joan-Carles Mèlich ese sistema simbólico actual:

El triunfo de la lógica de lo económico ha provocado la pobreza del mundo, su falta de vibración y de cordialidad. En los últimos años, el surgimiento de una nueva forma de racionalidad, unida al sistema económico neoliberal, ha transformado radicalmente las relaciones con el mundo. Desde su perspectiva toda conducta es una conducta económica, todas las esferas de la existencia se enmarcan y se miden desde la perspectiva económica. En la razón neoliberal todos somos *homo oeconomicus*, y lo somos a todas horas y en todas las situaciones. (*La fragilidad del mundo*, p. 126)

Paradójicamente, el Centro trae consigo masas, el movimiento constante de cientos o miles de personas que van y vienen. Es el espacio de

todos, pero a su vez, es el espacio de la invisibilización — es decir de nadie. Esta contradicción es propia de los fenómenos contemporáneos, donde el otro se invisibiliza a través de estadísticas, pantallas, números, registros; mientras pierde su nombre y su identidad, el rostro y el otro cede ante el efecto fugaz de los pisos, las transparencias, el espectáculo detrás de las vidrios, los espejos replicantes de claridad y la translucidez de los techos. En la novela, los personajes que trabajan para el Centro pierden su identidad; se convierten en jefes, subjefes, encargados, vigilantes, empleados — el organigrama estructural que impide llegar al origen, es la burocracia deshumanizada y que Mèlich también suscribe como *el imperio de nadie*⁴; seres sin nombre y ausentes de cualquier empatía para con quienes los podrían necesitar; invisibles para el necesitado, y engalanados para sus inversores o propietarios. El narrador lo deja claro cuando Cipriano expresa su contrariedad a través de una charla con el subjefe de recepción cuando este le anuncia que solo la recibirán la mitad de la mercancía debido a la reducción en las ventas: “Eso no es de mi incumbencia, yo sólo cumple las órdenes que he recibido, Puedo hablar con el jefe del departamento, No, no vale la pena, no le va a atender. A Cipriano Algor le temblaban las manos, miró alrededor, perplejo, implorando ayuda [...]” (*La caverna*, p. 27).

La experiencia del Centro también podría asimilarse a la del mercado, especialmente con aquella cuya dinámica en cualquier momento va en alza y en otro instante parece ir a la baja.

Las relaciones sociales, los tratos, negocios, incluso sonrisas y palabras se ajustan al juego de la oferta y la demanda; si en el Centro se es requerido, todo estará en alza; pero un cambio, un fugaz segundo todo lo puede llevar al garete; alguien queda rezagado y olvidado si no da más de sí, si no se avanza más ligero que los competidores. La vida como un afán de superación constante, no de otros, sino de sí mismo conlleva al autoaniquilamiento. La experiencia de Cipriano es de reducción total cuando le anuncian que no se venderán más sus productos, mientras con la ayuda de su hija alista nuevas propuestas para el Centro, para tratar de alcanzar aquello que parece alejarse de sus manos, continuar con su negocio de barro a partir de otras innovaciones. Cipriano sabe que no conseguirá nada:

[...] y se preguntaba si valdría la pena seguir pasando esta vergüenza, siendo tratado como un lelo, un don nadie, y para colmo tener que reconocer que la razón está del lado de ellos, que para el Centro no tienen

importancia unos toscos platos de barro vidriado o unos ridículos muñecos imitando enfermeras, esquimales y asirios con barba, ninguna importancia, nada, cero, Esto es lo que somos para ellos, cero (*La caverna*, p. 129).

Enunciar una instrumentalización del cliente sugiere revisar una serie de postulados o imaginarios que la dinámica del mercado recrea alrededor de este. Incluso a la hora de ponerlo de primero. No, no es el cliente a quien se le sirve, es a su dinero o a su capacidad de gasto. Un sujeto podría no llevar consigo efectivo, pero sus plásticos y credenciales bancarias abrirían puertas donde pocos podrían acceder — para ejemplo de ello las zonas VIP en aeropuertos, espectáculos masivos etc. El sujeto clientelizado no sólo debe preocuparse por llevar una vida acorde a las exigencias y a los patrones de gasto social normalizados, sino que debe preocuparse por mantener una vida crediticia al día. Lo anterior conlleva a afanarse por mantener deudas constantes, pero sobre todo convertirse en un cumplido pagador de las mismas que lo acrediten en un sistema de puntos con las mejores valoraciones. De esta forma el cliente logra ampliar su espectro de endeudamiento, es contactado y felicitado por los agentes bancarios, mientras es promovido a escala *gold, elegance, premium o platinum* para ellos.

Las agencias, comercios y grandes mercados revisten con cierto manto de poder, gloria y éxito a quienes se aproximan a estos para acceder a sus productos, servicios u ofertas. Desde lo más impoluto, la elegancia y la discreción, hasta la idea de éxito, trabajo, posición y prestancia que de todo ello podría desprenderse. En *La caverna* la disposición de tal ambiente es evidente, sin embargo, trae consigo una experiencia inenarrable de indiferencia y frivolidad encarnada en los servidores del Centro. Individuos parclos, faltos de expresión, carentes de emociones, como se explicaba en apartados anteriores, cuya única vocación es atender a los lineamientos que otros les han dictado. No parecen seres, se asemejan más a autómatas sincronizados con un discurso programado.

La ausencia de cualquier ética salta a la vista. Así se plasma en este diálogo que Cipriano entabla con uno de los jefes del Centro, cuando el último le explica la suerte que corren los productos en el Centro: “[...] La tendrán más tarde o más pronto, como todo en la vida, lo que ha dejado de tener uso se tira, Incluyendo a las personas, Exactamente, incluyendo a las personas, a mí también me tirarán cuando ya no sirva [...]” (p. 170). El laconismo del jefe podría ser juzgado por muchos como mero realismo, pero no deja de ser

escalofriante esa tiranía monolítica con la que se enfrenta la humanidad. Joan-Carles Mèlich también lo nota cuando advierte que “Esta religión totalitaria ha relegado la palabra narrada al reino de la especulación y de la falsedad. [...]. La realidad, se dice, son los hechos. Y en la sociedad tecnológica, en el lenguaje de la estadística, en el mundo globalizado, los hechos se han convertido en fetiches”. (*La lección de Auschwitz*, p. 128).

El telón ético

Cipriano Algor encarna la ética propuesta de J.-C. Mèlich. En este personaje se afina el encuentro con el otro y la legitimidad del trato. La responsabilidad con los otros, con una tradición, con la memoria y su oficio. No es precisamente la ingenuidad, pues incluso trata de vivir en el Centro. En cambio le acompaña la honestidad, saber que una vida de apariencias, de lujos y de encerramiento no trae consigo libertad ni dignidad alguna. La ética también es la aceptación de la derrota y la convicción de un escape que podría traerle la muerte. En palabras de Mèlich, podría advertirse una ética en contravía — de la compasión —, que es la constante en Cipriano Algor. La experiencia agónica de este artesano sugiere la lucha, que *per se* es una actitud ética en el pensador español. La estancia de Cipriano en el Centro evoca una resistencia; tal institucionalidad advierte uniformidad, perfección y el encasillamiento de todos — es perceptible tal adoctrinamiento en la actitud y las respuestas de los trabajadores del Centro. Mèlich reivindica un comportamiento elevado detrás de la actitud de Cipriano, pues “... la respuesta ética es posible porque nunca nos hallamos completamente poseídos por el orden del discurso, porque somos capaces de transgredir las normas y de construir nuestra vida y establecer relaciones singulares e irrepetibles con el otro” (*Ética de la compasión*, p. 175).

El *discurso* no es otro que el del éxito, el consumo, la belleza, el asegurar todo y no preocuparse más por el mañana. Cuán difícil es para Cipriano asumir esos paradigmas; por lo que su conclusión más que ética, será vital... es preferible vivir — o morir siendo consciente — que sobrevivir -pero morir en un prolongado letargo — en el Centro. Lo anterior no lo enuncia el personaje, pero es lo que salta a la vista con sus últimas acciones cuando ha descendido hasta la mismísima caverna que oculta este lugar, mientras se ve reflejado en las osamentas expuestas. La huída de Cipriano es el retorno a su naturaleza. La fragilidad, el barro, el trabajo de sus manos, las palabras, las pasiones y la memoria es la ítaca del alfarero. Por eso, comprendiéndose como

parte de ese barro que es la humanidad misma, entendiendo que son otras las circunstancias para vivir en este mundo artificial predice el futuro de él, tal como el Centro dictó el de sus lozas: "No tenía pensamientos ni sensaciones, era sólo el mayor de aquellos pedacitos de barro, un terrón seco que una leve presión de dedos bastaría para desmoronar" (*La caverna*, p. 166). Ante esa razón desvalida, ante la ética de la compasión a la que se expone el protagonista, Cipriano resignifica su existencia; prefiere entrar sin dramatismo en el riesgo de vivir acorde a su naturaleza, apropiándose de su espacio y convirtiendo su decisión en soberana. Esta respuesta es la jugada ética final de Cipriano; ceder a los rituales espectrales que configura el Centro, o continuar bajo los principios vitales, morales y tradicionales bajo los cuales habitó el mundo. De forma magistral y con un acento filosófico J.-C. Mèlich expone el significado del riesgo al que enfrenta Cipriano: "Vivir éticamente es no saber nunca del todo cómo vivir, es no ser competente. Vivir éticamente es estar perplejo y asumir esta perplejidad como constitutivo del modo de ser finito, de un ser (des)instalado en su tiempo y en su espacio, un tiempo y un espacio que nunca son del todo suyos [...]" (*Ética de la compasión*, p. 93-94).

La relación ética de Cipriano con el mundo se cohesiona de forma ceremoniosa, sin exigencias, a los ritmos que la naturaleza y los rituales le marcan. Son generaciones las que han pasado por allí y Cipriano ha respetado los tiempos y la memoria. El recuerdo, la tradición y la historia subsisten en este personaje, enfrentándose a la tiranía del momento, del frenesí, del *Big Data*. Bajo tal prisma, el antagonismo parece evidente. Aquí no hay un vencedor y un vencido, mientras el Centro legitima social, económica y culturalmente sus prácticas de marketing, capital y control, el señor Algor encuentra el valor para encarar el silencio, lo simple, lo llano y reconocer la vida a través de la más angustiante libertad, porque a diferencia del Centro, para Cipriano -podría dialogar Mèlich, "[...] solo hay ética si existe transgresión. [...]. Ser libre no sólo quiere decir atreverse a transgredir sino especialmente significa transgredir, hacer y deshacerse, entrar en crisis, desobedecer" (*Ibid.*, p. 173). Si se afirma que el Centro patentiza la crisis de la memoria, del humanismo, de la alteridad, del pensamiento, de la verdad, es precisamente porque ese espíritu se disuelve en el afán dogmático por la competencia, el goce, el estatus social, entre otros; su tiempo es el *presente* medido y el pronóstico cuantitativo de un *futuro*. Ello confirma la relación estrecha, por otro lado, de Cipriano cuando en él se encuentra *pasado* y memoria, y de esta forma reencuentra su ser. Resignificar en medio de la perplejidad que se anuncia arriba, conlleva a enfrentar y vencer el miedo más propio y cercano

del ser humano ¿y qué sera mañana? Sin embargo, Cipriano permite recordar el pasaje de Eduardo Galeano⁵, quien escucha en uno de sus viajes el siguiente verso:

Tengo las manos vacías
de tanto dar sin tener
pero las manos son mías

La ética obliga tanto en Saramago como en Melich el dejarse tocar por la realidad ajena; el indignarse ante las circunstancias inesperadas del otro. Ante lo azaroso, detenerse. La fatalidad acechante en la vida podría ser menos radical si hubiesen ciertas pausas donde hay otro, y ante la ausencia de este, exista por lo menos un contemplar, un respiro, una oportunidad ante aquello que parece perdido. La simbiosis entre literatura y filosofía, una propuesta estética y ética latente señala algunos horizontes para una humanidad expuesta al capricho del mercado. Dicha unión le recuerda al ser humano la superioridad de experiencias de infinito valor, pero que no suelen ser tasadas.

Notas

¹ José Saramago fue un escritor portugués (1922-2010). Recibió el Premio Nobel de Literatura el año 1998. Este premio le llevó a viajar y a denunciar por el mundo — con mayor radicalidad — los antihumanismos a los que se expone el ser humano. Varias de sus obras han sido llevadas al cine y cuenta con muchos estudiosos de su trabajo alrededor del mundo. J. Saramago es el autor de la novela intitulada *La caverna*, publicada en el año 2000 y que será vertebral en este análisis. Joan-Carles Mèlich, por su parte, es filósofo, docente y escritor (1961). Su obra proyecta una frontal preocupación por las experiencias a las que se expone el ser humano en la contemporaneidad, especialmente a la hora de reivindicar el papel de la ética desde el compás literario y filosófico.

² En el escrito intitulado *La estatua y la piedra* José Saramago especifica que las últimas obras se convirtieron en un viaje al interior de la primera: “Tuve que entender el mundo nuevo que se me presentaba al abandonar la superficie de la piedra y pasar a su interior. Comprendí entonces que algo había concluido en mi vida de escritor y que algo diferente estaba comenzando” (Saramago, *Poesía*, p. 290-291).

³ La obra de José Saramago proporciona elementos interesantes que bien llevarían a la comprensión humanizante de los perros; características todas ellas desde la emocionalidad, el afecto y otras pasiones, que obligarían a revisar si acaso estos animales, en muchas ocasiones, no muestran más benignidad y compasión que los mismos seres humanos.

⁴ *La lección de Auschwitz* (p. 84).

⁵ *Úselo y tírelo* (1997, p. 25).

Referencias

- BÁRCENA, Fernando. *La esfinge muda. El aprendizaje del dolor después de Auschwitz*. Barcelona: Anthropos, 2001.
- GALEANO, Eduardo. *Úselo y tírelo*. Argentina: Planeta, 1997.
- GÓMEZ AGUILERA, Fernando. *José Saramago en sus palabras*. Colombia: Alfaguara, 2010.
- MÈLICH, Joan-Carles. *Ética de la compasión*. España: Herder, 2010.
- _____. *La fragilidad del mundo*. España: Taurus, 2021.
- _____. *La lectura como plegaria. Fragmentos filosóficos I*. España: Fragmenta Editorial, 2015.
- _____. *La lección de Auschwitz*. España: Herder, 2004.
- _____. *La prosa de la vida. Fragmentos filosóficos II*. España: Fragmenta Editorial, 2016.
- SARAMAGO, José. *De este mundo y del otro*. España: Alfaguara, 2003.
- _____. *La caverna*. Madrid: Alfaguara, 2000.
- _____. *Poesía. A modo de epílogo*. España: Alfaguara, 2003.

A MORTE, O ELEFANTE E CAIM — DA TRILOGIA DAS FÁBULAS OU DA SALVAÇÃO DO HOMEM EM JOSÉ SARAMAGO

JOSÉ VIEIRA

Os tempos em que o outro existiram passaram.
Byung Chul-Han, *A Expulsão do Outro*

O outro é que faz com que nós existamos.
Afonso Cruz, *A Boneca de Kokoschka*

Ao invocar uma ideia de Byung Chul-Han, filósofo germano-coreano, publicada em Portugal em 2018, no ensaio *A Expulsão do Outro*, como epígrafe para a nossa reflexão, mais não estamos do que a tentar criar um caminho para o pensamento de Han e da obra de José Saramago. Aliás, invocando a segunda epígrafe, rapidamente entendemos que o outro ocupa um lugar proeminente não só na obra do autor em questão, mas também no texto que agora começamos.

Nos últimos três romances publicados em vida pelo nosso Nobel, o outro, seja ele o homem, seja o poder, político ou religioso, seja a morte ou o tempo, ocuparam um espaço primordial de pensamento. Em Saramago, quem é que salva o homem de si próprio e dos outros? É Deus? Serão os poderosos? E quem salva o homem da própria morte?

Estas são algumas das questões que foram surgindo amiúde ao longo da leitura das últimas obras de José Saramago, intituladas por Ana Paula Arnaut de “romances fábula” (2010, p. 52).

Por isso, o propósito deste texto será tentar perceber de que forma a morte, o elefante Salomão, conjuntamente com o cornaca, e Caim, representam o combate à “expulsão do outro”, assim como a própria salvação do homem

através do belo ou da literatura como mecanismo de consciencialização cívica e humana.

Para Arnaut, os romances *As Intermitências da Morte* (2005), *A Viagem do Elefante* (2008) e *Caim* (2009) procedem a uma “(re)ressimplificação da estrutura da narrativa”, assim como a uma maior obediência ao “princípio de uma apresentação cronologicamente sequencial” (2010, p. 52). Além disso, são realçadas outras características. A saber: “o tom marcadamente cómico”, e a cor, “agora mais suave, a que o narrador/autor recorre para construir a ação, os temas que as percorrem e as personagens que lhes dão vida” (p. 52).

Ainda que possamos ver nestes romances a “capacidade imaginativa para preencher os muitos vazios” (ARNAUT, 2008, p. 32), desde muito cedo, aliás, presente nas narrativas saramaguianas, torna-se evidente que o autor resgata e invoca para a história todos aqueles que não têm voz, recuperando as palavras de Paul Ricoeur, quando o filósofo se refere a estas pessoas como as “ausentes da história”, isto é, “viventes que existiram antes de se tornarem ausentes” (2003, p. 374).

A simplificação da linguagem ou a capacidade que o autor tem em adotar um tom mais prosaico e até lacônico, mas sempre com objetivos cómicos, pode ser encontrada em vários momentos dos romances em apreço, através da utilização de ditados populares, como podemos ler no exemplo seguinte d'*As Intermitências*: “a igreja, com essas suas posições ambíguas, o que pretende é ganhar tempo sem se comprometer, por isso se pôs, como é seu costume, a encanar a perna à rã, a dar uma no cravo e outra na ferradura” (SARAMAGO, 2005, p. 82).

Em *As Intermitências da Morte*, como é sabido, durante um período, num determinado país, a morte deixa de fazer o seu trabalho, não havendo óbitos a declarar. Tal acontecimento levanta uma série de problemas e questões que o narrador colocará em evidência ao longo do romance.

Todavia, aquilo que nos interessa são as atitudes da personagem morte, de forma a percebermos o alcance e o valor que esta ocupa numa sociedade a braços com o constante elogio da beleza e da felicidade plena e instantânea:

o normal, escusado será dizê-lo, é, pura e simplesmente, morrer quando nos chegou a hora. Morrer é não pôr-se a discutir se a morte já era nossa de nascença, ou se apenas ia a passar por ali e lhe deu para reparar em nós. Nos restantes países continua a morrer-se e não parece

que os seus habitantes sejam mais infelizes por isso (p. 81).

Ora, partindo das palavras anteriores é possível apresentarmos um caminho de pensamento que pretende colocar em evidência a importância que a morte ocupa ou deveria ocupar na vida de todas e de todos, não necessariamente num sentido metafísico ou religioso, pois já sabemos até onde nos levariam esses caminhos na obra de José Saramago, mas sim num sentido prático, humano e, por que não, filosófico. A cidadania também se constrói em torno do diálogo sobre a morte, sobre a forma como lidamos com ela ou a afastamos num mundo sempre e cada vez mais narcísico, líquido, tecnológico e desumano. Num mundo habitado pelo excesso de positividade, parece não haver nem espaço nem tempo para os afetos e para a humanização efetiva da própria finitude. O estigma que paira sobre a morte, o envelhecimento e a velhice continua a gerar diversos amargos de boca na maioria das pessoas, tendo em consideração que associamos essa etapa da vida ao fim.

No ensaio *A Salvação do Belo*, Han escreve que “da obra de arte provém um abalo que derruba o espectador” (2016, p. 16). O belo atual, continua o filósofo, consiste numa ideia de polido, macio e suave, tanto no belo como no feio, de modo a não causar qualquer confronto com o espetador, eliminando, assim, qualquer *catarse* ou *pathos* libertador.

A morte, como é sabido, apaixona-se pelo violoncelista e é quando visita a casa do músico que nos deparamos com passagens capazes de apresentar caminhos de reflexão sobre quem efetivamente poderá salvar o homem:

encontra um piano aberto e um violoncelo, um atril com as três peças da fantasia opus 53 de Robert Schumann, (...) e também algumas pilhas de cadernos aqui e ali, sem esquecer as altas estantes de livros onde a literatura tem todo o ar de conviver com a música na mais perfeita harmonia (...) deteve-se a olhar o caderno que estava aberto sobre uma cadeira, era a suite opus mil e doze em ré maior de Johann Sebastian Bach composta em Cöthen e não precisou de ter aprendido música para saber que ela havia sido escrita, como a nona sinfonia de Beethoven, na tonalidade da alegria, da

unidade entre os homens, da amizade e do amor (...) Então aconteceu algo nunca visto, algo não imaginável, a morte deixou-se cair de joelhos, era toda ela, agora, um corpo refeito, por isso é que tinha joelhos, e pernas, e pés, e braços, e mãos, e uma cara que entre as mãos se escondia, e uns ombros que tremiam não se sabe porquê (SARAMAGO, 2005, p. 155, 158 e 159, *passim*).

A personagem vive uma experiência nova e diferente. Julgamos que este episódio revela uma transformação que ocorre no interior da morte. Pela primeira vez, a personagem sente-se assoberbada de impressões e sensações que não consegue descrever, que ultrapassam os limites da sua linguagem e compreensão mais básica. Este episódio termina com um pequeno pormenor que revela, novamente, uma aproximação da morte à condição humana: o de “ter um cão no regaço” (p. 160). E assim começa o processo de humanização da morte.

Depois de visitar a casa do violoncelista, a morte decide alterar a data de nascimento deste último, de modo a remendar a situação um tanto caricata de haver um homem que já devia ter morrido e que teimava em continuar vivo. Todavia, após a experiência da música, de ver o violoncelista a dormir com o seu cão e de o sentir no regaço, a morte transforma-se efetivamente numa mulher de carne e osso e “estava muito bonita e era jovem, teria trinta e seis ou trinta e sete anos”, deixando no ar “um difuso perfume em que se misturavam a rosa e o crisântemo” (p. 188).

Assim sendo, a morte vai assistir ao concerto da orquestra onde o violoncelista trabalha, e a verdade é que a sua imagem não passa indiferente perante o público e os próprios músicos, não só porque ocupava sozinha um camarote, mas também porque era “bonita, porventura não a mais bonita entre a assistência feminina, mas bonita de um modo indefinível, particular, não explicável, como um verso cujo sentido último (...) continuamente escapa ao tradutor” (p. 197).

Uma vez mais, a morte adota uma atitude inesperada. Vai a um concerto de música clássica vestida elegantemente, deixando no ar o seu perfume e o seu encanto, observando atentamente o desempenho do violoncelista que, nessa noite, superou-se através da música, como que havendo uma transsubstanciação daquele momento em algo superior, pois ele tocava como “se estivesse a despedir-se do mundo” (p. 198).

Nessa mesma noite ambos travam conhecimento e o violoncelista sente-se atraído e apaixonado por uma mulher de quem nada sabe. Por sua vez, no seu quarto de hotel, a morte, “despida, está parada diante do espelho. Não sabe quem é” (p. 201). O amor nascente desperta por entre as conversas inéditas e paradoxais que ambos tiveram momentos após o concerto. O violoncelista vai para casa pensando naquela mulher misteriosa, aguardando revê-la no concerto seguinte, enquanto a morte não se reconhece no espelho que reflete a sua imagem de mulher atraente. Acreditamos que não é na pele de mulher que a morte não se reconhece. Cremos, sim, que não reconhece os sentimentos que o violoncelista com a sua música magnetizante fez despertar no seu interior, qual flautista de Hamelin.

Parece-nos, portanto, que à pergunta quem poderá salvar o homem da morte, a resposta possível é o próprio homem, através da sua ação e das suas criações, melhor dizendo, através da sua obra: beleza, justiça e dignidade. Perante a morte, o ser humano despe-se de toda a roupagem adquirida ao longo da existência. O pavor do nada e do desaparecimento surge como uma ideia atroz, demasiado fatal e injusta para uma criatura tão capaz dos atos mais bárbaros quanto dos gestos mais sublimes e generosos.

Em Saramago, é a própria ação do homem atento, consciente e ativo que poderá salvar o homem da própria morte. Os seus atos, as suas criações, sejam elas obras de arte ou não, não aparecem como resíduos de uma centelha divina, antes pelo contrário, o verdadeiro humano deveria residir na bondade e na luta pela justiça social. Se a morte, ao escutar a música, sente-se despojada e humana, no sentido em que não sabe explicar a realidade em que se encontra, é capaz de perceber a transformação por que passou, então o homem terá essa capacidade numa potência ainda maior. Cabe agora à educação, à família e à forma como a sociedade age, moldar o barro de que somos feitos.

Se a fábula da morte não fosse suficiente para refletir sobre a questão da salvação ou condenação do homem num mundo injusto, Saramago publicará *A Viagem do Elefante*, segunda peça desta trilogia das fábulas em andamento.

Um dos primeiros diálogos entre Subhro, o cornaca, e o comandante da expedição que levará o elefante em viagem pela Europa até à corte de Viena, coloca em evidência os mistérios da vida elefantina, mas também os significados por detrás de um animal que por ser tão grande e exótico, acaba por ser incompreendido, tornando-se, pois, num símbolo de muitas outras coisas que ali não estão:

A minha ideia é que deveríamos organizar-nos em função dos hábitos e necessidades do salomão (...). Mas como pode ele dormir, se está em pé, perguntou o comandante, Às vezes deita-se para dormir, mas o normal é que o faça em pé, Creio que nunca entenderei os elefantes, Saiba vossa senhoria que eu vivo com eles quase desde que nasci e ainda não consegui entendê-los, E isso porquê, Talvez porque o elefante seja muito mais que um elefante (SARAMAGO, 2014, p. 40).

Se um elefante pode ser muito mais que um elefante, talvez Saramago esteja a apontar o caminho não só para o respeito pelos animais e por todos os seres vivos, a um nível epidérmico, mas, procurando meandros mais fundos, poderemos também encontrar outros significados, tanto na mitologia Indiana, como na mitologia saramaguiana em construção.

Será quase sempre a partir de Subhro que teremos acesso a Salomão. O olhar do leitor acaba por ser filtrado pelos olhos do Indiano e pela voz do narrador. Subhro e Saramago parecem adotar, por vezes, uma única voz, de respeito e admiração perante o elefante e a dimensão que ele ocupa, não no espaço, mas na narrativa.

Salomão adquire um outro estatuto, criado por Saramago com o recurso à ironia e ao tema do cómico e do riso através da ignorância e do obscurantismo, mas também a partir de reflexões outras que revelam uma grandeza humana que ultrapassa o código moral do *homo sapiens sapiens*. Quando utilizamos os termos grandeza humana ou humanidade queremos separá-los daquilo que somos enquanto espécie, daí o termo *homo sapiens sapiens*, pois de acordo com Saramago, nem todos os sapiens parecem ser capazes de ser humanos e de ter essa grandeza, o que vai ao encontro daquela ideia de George Steiner, escrita em *Presenças Reais*, de que este é o tempo de “aprendermos a ser de novo humanos” (1993, p. 16).

A versão que Saramago propõe é, pois, aquela que não está escrita nem na crónica nem nos anais da história. Salomão é o mecanismo, a engrenagem de toda a narrativa, que faz com que todas as peças, isto é, episódios, acontecimentos, relatos e personagens, históricas e ficcionais, tenham sentido ao (re)perspetivar aquilo que sabemos ou aquilo que nos dizem ser a verdade. Salomão é como um filósofo cujo silêncio e passada lenta fazem o mundo orbitar. O mundo narrativo, como é evidente.

Parece-nos que toda a viagem de Salomão e de Subhro não deixa, também, de ser uma reflexão em torno dos desencontros entre os homens, as suas limitações, a ilusão do poder e da eternidade que, em comparação com a dupla cornaca e elefante, vão sendo desconstruídas e relativizadas, uma vez que estas duas personagens parecem ser mais humanas e propensas à eternidade do que outras figuras históricas, de caráter político ou religioso. Uma possibilidade de resposta a esta reflexão poderá começar com as palavras de George Steiner sobre a natureza das figuras de papel e de romance:

Na agonia, Balzac chamava pelos médicos que tinha inventado na *Comédia Humana*. Segundo Shelley, um homem verdadeiramente apaixonado pela *Antígona* de Sófocles jamais poderia viver uma experiência semelhante com uma mulher real. Flaubert sentia-se a rebentar como um cão enquanto “a puta da Bovary” se preparava para viver eternamente (2007, p. 47).

Assim, no final do romance, ainda que Subhro venha a desaparecer e Salomão morra dois anos depois da chegada a Viena, são eles e não o rei português ou o arquiduque austríaco quem vão superar o tempo, porque a sua natureza tem uma abertura que, não fugindo aos moldes das criaturas de carne e osso, ultrapassa-as, na medida em que os seus gestos e atitudes são cristalizados pela palavra literária, enfim, pela ficção transformada no Belo que redime.

Vejamos episódio da despedida dos carregadores para assistirmos ao milagre da humanidade e da sua salvação através do gesto de um elefante:

Então o elefante pousou sobre a mão aberta a extremidade da tromba e o homem respondeu ao gesto instintivamente, apertando-a como se fosse a mão de uma pessoa (...). Com o homem ao lado repetiu-se mais ou menos a mímica, mas houve também um caso de rejeição mútua, nem o homem quis estender o braço nem o elefante avançou a tromba, uma espécie de antipatia fulminante, instintiva, que ninguém saberia explicar, uma vez que durante a viagem nada se passara entre os dois que pudesse anunciar semelhante hostilidade. Em compensação, houve momentos de

vivíssima emoção, como foi o caso daquele homem que explodiu num choro convulsivo como se tivesse reencontrado um ser querido de quem havia muitos anos não tinha notícias. A este tratou-o o elefante com particular complacência. Passou-lhe a tromba pelos ombros e pela cabeça em carícias que quase pareciam humanas, tal eram a suavidade e a ternura que delas se desprendiam no menor movimento. Pela primeira vez na história da humanidade, um animal, despediu-se, em sentido próprio, de alguns seres humanos como se lhes devesse amizade e respeito, o que os preceitos morais dos nossos códigos de comportamento estão longe de confirmar, mas que talvez se encontrem inscritos em letras de ouro nas leis fundamentais da espécie elefantina (p. 101-102).

A passagem anterior vai totalmente ao encontro daquela ideia que Byung-Chul Han escreve no seu ensaio *A Salvação do Belo* a propósito da crise da beleza que cria conhecimento e causa, ao mesmo tempo, espanto, desconforto e admiração. Para o filósofo germano-coreano, nos nossos tempos, o *belo* “é amaciado e transformado em objeto de agrado, em objeto de *Gosto*, em qualquer coisa de arbitrário e gratificante. A salvação do belo é a salvação do que vincula” (2016, p. 99). O gesto de Salomão, mas também de Subhro, seu cornaca, é o da criação de uma humanidade efetiva e afetiva com aqueles que os rodeiam, vivendo uma experiência social abrangente, que aceita as diferenças, sociais, políticas, religiosas, intelectuais. Desta forma, Salomão e Subhro apresentam-se como o oposto da sociedade do idêntico, do liso e do polido, que visa somente agradar e causar uma homogeneização dos gostos, do pensamento crítico e da moralidade. É aqui também que entra a reflexão de Han presente em *A Expulsão do Outro*, na medida em que Subhro e Salomão surgem como figuras que combatem o processo destrutivo do idêntico, da falsa ideia de democratização imposta pelos novos tempos digitais e tecnológicos, que, paradoxalmente, colocam todo o seu esplendor num ecrã que não permite ver, mas sim, pelo contrário, ensina a cegar.

O “idêntico não dói” (HAN, 2018, p. 12), não implica pensamento ou qualquer posição crítica e ativa. Hoje viajamos por todo o lado sem conhecer verdadeiramente os lugares por onde passamos. Viajamos sem ter experiência alguma, constantemente focados em nós próprios. A arte surge como resposta

ou antídoto contra a sociedade do idêntico, porque a arte “pressupõe a transcendência de si mesmo. Quem visa a arte, esqueceu-se de si mesmo” (p. 76).

Deste modo, o ego enfeitiça o espelho e desfoca a nossa atenção do essencial. Aquilo que vincula deve ser fundamental tanto nas relações humanas como na arte. Salomão e Subhro demonstram que a sensibilidade e o respeito também podem salvar o homem num mundo injusto, intolerante e violento. Salomão e o cornaca são personagens imbuídas da arte de escutar, e, não por acaso, o ouvido é um órgão de forma aberta. Para Han, escutar desenvolve-se como “uma arte de respiração. O acolhimento hospitaleiro do outro é um inspirar que, no entanto, não anexa o outro, mas o alberga e o protege” (p. 89).

Ainda que o arquiduque Maximiliano venha a mudar os nomes de Salomão e de Subhro para Solimão e Fritz, a verdade é que estes novos nomes nada significam, uma vez que ambos nasceram para serem o que são, e não outra coisa.

Assim, Salomão e Subhro estão no romance de Saramago para continuarem a ser o par de indianos que, em terras europeias e supostamente civilizadas, vieram ensinar aos ricos e aos poderosos a lição da humanidade, da tolerância, do respeito e da amizade fiel e constante. A lição de que é o homem quem salva o homem, e, neste caso, com a ajuda de um elefante indiano.

A Viagem do Elefante é um elogio da lentidão e do pensamento feito com tempo, o elogio das relações humanas, dos seus projetos de vida, dos seus anseios e medos, das suas angústias e limitações, porque o “pensamento lento é um pensamento pesado de transportar”, tal como o elefante que Subhro conduz, “que arrasta o fardo da memória, o peso das dúvidas e as incertezas do raciocínio” (MAFFEI, 2020, p. 91), tal como o cornaca ao longo de toda a jornada, fazendo perguntas que incomodam e perturbam os poderosos e o seu suposto poder, político ou religioso.

O romance *Caim*, por seu turno, irá debruçar-se sobre a questão da verdade histórica ou bíblica, ao mesmo tempo que reflete sobre o alcance do poder religioso, pairando a seguinte pergunta: Deus pode salvar o homem, isto é, o homem poderá ser salvo por um ser superior?

Seguindo na lógica da problematização e da relativização da História e dos seus acontecimentos, é sob este veio fértil que Saramago construirá a narrativa, dando importância àquilo que diz respeito à vida de Caim plasmada no livro do Génesis, por um lado, sendo que, por outro, interessará aquilo que

não ficou dito, aproveitando, assim, os espaços deixados em branco pelo autor bíblico. Não é por acaso que Saramago afirma: “bastará sempre, contudo, uma grande zona de obscuridade, e é aí (...) que o romancista tem o seu campo de trabalho”, trabalho esse que parece ser “substituir o que foi pelo que poderia ter sido” (2005, p. 322).

Partindo da ideia anteriormente exposta, chegamos a duas reflexões a propósito do romance em apreço: a primeira diz respeito à “deslegitimização das grandes narrativas” (ARNAUT, 2002, p. 48), defendida por Jean-François Lyotard¹, que surge por causa da existência de uma crise “epistemológica e ontológica (...) respeitante ao facto de as grandes narrativas (...) entrarem em desuso” (p. 48). Tal como assistimos à progressiva perda de importância das grandes narrativas, também testemunhamos a derrocada das grandes religiões, sobretudo a cristã-católica. Ainda no âmbito desta primeira reflexão, Eduardo Lourenço escreve que a ficção saramaguiana nasce de um propósito de reescrever uma história que já está escrita, e que se vive e aceita como verdade “de uma época ou de um mundo, ou da humanidade quando ela é a sua ficção *não inocente*” (2017, p. 279). A segunda reflexão advém como consequência da primeira, fruto do Post-Modernismo e da falência total de todas as verdades até então aceites. De acordo com Fokkema:

No universo do pós-modernismo, as palavras inventam o nosso mundo, dão forma ao nosso mundo, tornaram-se a única justificação para o nosso mundo. Por essa razão, o pós-modernista continua a falar, ainda que tenha consciência de que não pode fazer mais do que reciclar significados cristalizados (1988, p. 70).

Deste modo, o logocentrismo parece ser uma das grandes armas dos Post-Modernismo. De que forma Caim se torna numa personagem literária de amplo fôlego, capaz de ter uma vitalidade que a torne universal e intemporal? Em que medida é que Caim serve de instrumento para a salvação do homem?

Para respondermos a estas questões, será necessário relembrarmos as palavras de Ingarden a propósito da vitalidade da literatura e das suas grandes personagens. Para o ensaísta, a obra literária “vive” na medida em que atinge a sua *expressão numa multiplicidade de concretizações* (...), ‘vive’ na medida em que *sofre transformações em consequência de concretizações sempre novas*” (1965, p. 380). As grandes obras literárias são aquelas que, efetivamente, têm

uma vitalidade intemporal e um alcance universal, uma vez que representam a condição humana em todas as suas virtudes e limitações.

Ora, se para Ingarden as “coisas ‘mortas’ duram um certo tempo e continuamente”, sendo que cada ser vivo se transforma “constantemente durante a sua vida” (p. 377), o que poderá ser dito das personagens literárias, *Homo Fictus* por excelência? As personagens têm a sua vida primeira no texto no qual estão adstritas, logo, a sua sobrevida implica uma autonomia que se traduz numa libertação não só do texto, mas também do seu autor e até mesmo do contexto no qual foram criadas. A personagem ganha, pois, “em relação à figuração original, uma existência própria, (...) da chamada vida da obra literária” (REIS, 2015, p. 134).

A coragem de Caim é a coragem de um homem que não se sujeita a preceitos divinos e a leis injustas. A personagem saramaguiana coloca em causa o poder de Deus e os seus preceitos, numa lógica que pretende demonstrar que nenhum deus poderá salvar o homem pelo caminho da morte, da vingança e do ódio ao seu semelhante:

Mataste-o, Assim é, mas o primeiro culpado és tu, eu
daria a vida pela vida dele se tu não tivesses destruído a
minha, Quis pôr-te à prova, E tu quem és para piores à
prova o que tu mesmo criaste, Sou o dono soberano de
todas as coisas, E de todos os seres, dirás, mas não de
mim nem da minha liberdade, Liberdade para matar,
Como tu foste livre para deixar que eu matasse a abel
quando estava na tua mão evitá-lo, bastaria que por um
momento fosses realmente misericordioso, que
aceitasses a minha oferenda com humildade, só porque
não deverias atrever-te a recusá-la, os deuses, e tu como
todos os outros, têm deveres para com aqueles a quem
dizem ter criado (SARAMAGO, 2017, p. 30).

Caim torna-se, deste modo, num herói trágico, ou, por outras palavras, num anti-herói, uma vez que defronta o poder estabelecido e desafia-o, questionando os alicerces que cimentam a sua existência. A raiva que Caim demonstrou ao matar Abel é o reflexo da fúria de um homem que nada pode fazer contra um poder divino arbitrário e que funciona de acordo com princípios estranhos e, aos olhos do narrador, mesquinhos e egoístas. A dimensão trágica de Caim não está no erro fatal de ter assassinado o irmão,

mas sim no facto de “se submeter irremediavelmente à vontade divina e sofrer o castigo de vaguear pelo mundo sem finalidade nem descanso” (MARTINS, 2014, p. 102). Nesse vaguear pelo mundo, com a marca negra na testa, reside uma outra característica do sujeito post-moderno, apresentada por Zygmunt Bauman: o *ser vagabundo*. Para o sociólogo polaco,

estar livre significa *não ter de* viajar de um lado para o outro. Ter um lar e ser permitido ficar dentro dele. São esses os *vagabundos*, luas escuras que refletem o brilho de sóis brilhantes, os mutantes da evolução pós-moderna, os refugos inaptos da brava espécie nova (1991, p. 117).

Será essa vagabundagem que levará Caim a viajar por diferentes tempos, realidades e episódios bíblicos. É por causa desse vaguear que Caim se diz chamar Abel nas terras de Nod, que significa terra de fuga, aprendendo a arte de pisador. Será essa vagabundagem que o levará aos braços de Lilith, uma outra personagem resgatada por Saramago a quem são atribuídos vários poderes, entre eles os de governar a cidade e os de seduzir e dominar todos os homens, numa lógica que resgata uma personagem que faz parte de uma mitologia judaica aparentemente apócrifa. Como podemos ver, a dimensão trágica de Caim reside no seu vaguear pelo mundo, mas também é seguro afirmar que se encontra na culpa que partilha com Deus por conta da morte de seu irmão.

De facto, o erro trágico é “assumido por Caim como efeito de um erro de julgamento de Deus” (MARTINS, 2014, p. 102), como podemos ler no seguinte trecho:

Sim, é verdade, eu fui o braço executor, mas a sentença foi ditada por ti, O sangue que aí está não o fiz verter eu, caim podia ter escolhido entre o mal e o bem, se escolheu o mal pagará por isso, Tão ladrão é o que vai à vinha como aquele que fica a vigiar o guarda, disse caim, E esse sangue reclama vingança, insistiu deus, Se é assim, vingar-te-ás ao mesmo tempo de uma morte real e de outra que não chegou a haver, Explica-te, Não gostarás do que vais ouvir, Que isso não te importe, fala,

É simples, matei abel porque não podia matar-te a ti,
pela intenção estás morto (p. 31).

Caim suportará com energia e vitalidade todas as dificuldades que surgirão pelo caminho, pondo sempre em causa as decisões e ações de Deus, sendo que a personagem se torna, então, no “emblema da humanidade tornada maldita pela própria traição do seu criador” (MARTINS, 2014, p. 105). O diálogo que a personagem saramaguiana tem com Deus é, em si, uma nova versão da história, uma vez que se desconhece, na Bíblia, qual terá sido a resposta de Caim assim como a sua reação ao desígnio divino. É ainda dentro da linha de pensamento da rebeldia humana em confrontar o divino que termina o romance, quando Caim mata Noé, a sua esposa e respetivas filhas e genros, como resposta a um Deus que atua por apetites e que leva o destino da humanidade como um brinquedo que pode usar arbitrariamente. Será sempre através de ações, atitudes e, sobretudo, palavras, que Caim desafiará Deus ao longo do romance, seja a partir de vários episódios bíblicos onde a personagem adota um papel preponderante, seja através de reflexões a propósito das decisões levadas a cabo por Deus.

Partindo da lógica post-modernista que “sugere reescrever ou reapresentar o passado na ficção e na história” (HUTCHEON, 1991, p. 147), é possível dar conta do processo de refiguração e de sobrevida de Caim, sem prejuízo de não analisarmos exaustivamente toda e qualquer passagem, uma vez que o romance é rico em episódios bíblicos.

Tudo isto não exclui, como é natural, o interesse de Saramago em apresentar uma proposta de leitura da realidade a partir da literatura, como fica sugerido em *Diálogos com José Saramago* (REIS, 2015, p. 90): “Acho que tem toda a legitimidade, porque se se está a dar uma nova versão dos factos, é porque se está a falar de factos de que temos conhecimento por uma certa versão deles. Evidentemente que aquilo que nos chega não são verdades absolutas (...). O que nos estão a dar, repito, é uma versão. Noutros termos: por que é que a literatura não há de ter também a sua própria versão da História?”

Em conversa com os anjos, Caim não receia represálias, uma vez que tem consciência da importância do seu vaguear pelos diferentes templos bíblicos. A sua missão é, então, “denunciar a maldade do Deus do Antigo Testamento” (VIEIRA, 2020, p. 127) também conhecido como “Senhor dos Exércitos”. Caim, porém, não critica gratuitamente a figura divina, acabando por desabafar com as figuras aladas sobre aquilo que deveria ser Deus:

Os desígnios do senhor são inescrutáveis, nem nós, anjos, podemos penetrar no seu pensamento, Estou cansado dessa lengalenga de que os desígnios do senhor são inescrutáveis [...] deus deveria ser transparente e límpido como cristal em lugar desta contínua assombração, deste constante medo, enfim, deus não nos ama [...] Deus está em todo o lado, Sobretudo quando manda matar, uma só criança das que morreram feitas tições em sodomá bastaria para o condenar sem remissão, mas a justiça, para deus, é uma palavra vã, agora vai fazer sofrer job por causa de uma aposta e ninguém lhe pedirá contas [...] O senhor não ouve, o senhor é surdo, por toda a parte se lhe levantam súplicas, são pobres, infelizes, desgraçados (...) e o senhor vira-lhes as costas, começou por fazer uma aliança com os hebreus e agora fez um pacto com o diabo, para isto não valia a pena haver deus (p. 113-114).

Caim revela que nenhum Deus poderá salvar com base numa escolha injusta, Salomão e Subhro expõem a ideia de que a tolerância entre homens é um caminho para a nossa salvação coletiva, já a morte, por seu turno, demonstra-nos aquilo que Byung Chul-Han escreveu a propósito do tempo do outro e da necessidade de voltarmos a ter tempo:

É necessário, hoje, *uma revolução temporal* que faça com que um tempo totalmente outro comece. Trata-se de redescobrir o *tempo do outro*. A atual crise temporal não é a aceleração, mas a totalização do *tempo do eu*. O tempo do outro não se submete à lógica do aumento do rendimento e da eficácia (2018, p. 94).

A trilogia das fábulas saramaguianas é, portanto, um espaço e um lugar de reflexão da condição humana perante as adversidades do poder e da aparente impotência de agir contra os deuses, contra os homens e contra a própria morte. A salvação do homem está no outro, seu irmão e seu semelhante. Pela via do conhecimento, do amor, da educação, do respeito, da tolerância e da possibilidade de beleza que existe em todos estes preceitos,

José Saramago construiu uma obra capaz de desafiar o tempo e a crítica, reinventando-se a cada nova leitura, jamais esgotando aquilo que tem para dizer, reflexo último daquilo que será um clássico, Italo Calvino *dixit*.

No fundo e no fim, à pergunta que o nosso Nobel utiliza como pano de fundo em toda a sua obra — quem poderá salvar o homem? — uma possibilidade de resposta vem com a morte, que nos ensina a relativizar a nossa vaidade; outro caminho surge com Salomão, o elefante que ensinou os seus contemporâneos, isto é, todos nós, leitores de Saramago, a sermos mais humanos; outra resposta é dada por Caim, quando nos diz que nenhum deus tem o poder e a autoridade para salvar o homem.

Dentro e fora da literatura, na trilogia das fábulas saramaguianas, é o homem, em todo o seu esplendor e com todos os seus defeitos, vestido com a roupagem de *homo fictus* ou de pessoa de carne e osso, a única criatura capaz de salvar o próprio homem.

Notas

1 LYOTARD, J. F. (s/d). *A Condição Pós-Moderna*. Tradução de José Bragança de Miranda. Lisboa: Gradiva, pp. 7 e 11, respetivamente.

Referências

- ARNAUT, Ana Paula. *José Saramago*. Lisboa: Edições 70, 2008.
- _____. Novos Rumos da ficção de José Saramago. In: Ana Beatriz Barel (org.), *Os Nacionalismos na Literatura do Século XX: os Indivíduos em Face das Nações*. Coimbra: Minerva, 2010, p. 25-37.
- _____. *Post-Modernismo no romance português contemporâneo. Fios de Ariadne – máscaras de Proteu*. Coimbra: Almedina, 2002.
- BAUMAN, Zygmunt. *O mal-estar da Pós-Modernidade*. Tradução de Mauro Gama e Cláudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1991.
- FOKKEMA, D. W. (1988). *Modernismo e Pós-Modernismo*. Lisboa. Veja, 1988.
- HAN, Byung-Chul. *A Salvação do Belo*. Tradução de Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio D'Água, 2016.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do Pós-Modernismo: história, teoria, ficção*. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- INGARDEN, Roman. *A Obra de Arte Literária*. 3. ed. Tradução de Albin E. Beau & Maria da Conceição Puga & João F. Barrento. Lisboa. Fundação Calouste Gulbenkian, 1965.
- LOURENÇO, Eduardo. *O Canto do Signo. Existência e Literatura (1957-1993)*. Lisboa: Gravida, 2017.

- MAFFEI, Lamberto. *Elogio da Lentidão*. Tradução de Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio D'Água, 2020.
- MARTINS, Manuel Frias. *A Espiritualidade Clandestina de José Saramago*. Lisboa: Fundação José Saramago, 2014.
- REIS, Carlos. *Diálogos com José Saramago*. Porto: Porto Editora, 2015a.
- _____. *Pessoas de Livro. Estudos sobre a Personagem*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2015b.
- RICOEUR, Paul. História e tempo. In: *História e Memória*. Campinas: Ed. Unicamp, 2003.
- SARAMAGO, José. "A relação entre História e ficção". In: REIS, Carlos (ed.) *História Crítica da Literatura Portuguesa – do Neo-Realismo ao Post-Modernismo*. Lisboa: Verbo, 2005, Vol. IX.
- _____. *As Intermittências da Morte*. Lisboa: Caminho, 2005.
- _____. *Caim*. Porto: Porto Editora, 2017.
- _____. *A Viagem do Elefante*. Porto: Porto Editora, 2018.
- STEINER, George. *O Silêncio dos Livros*. Tradução de Margarida Sérvulo Correia. Lisboa: Gradiva, 2007.
- _____. *Presenças Reais*. Tradução e posfácio de Miguel Serras Pereira. Lisboa: Presença, 1993.
- VIEIRA, José. *Caim*, um herói da post-modernidade. In: BALTRUSCH, Burghard e ALONSO, Antía Monteagudo (Eds.). *Santa Barbara Portuguese Studies*. (Vol. 5) Second Series. Santa Barbara: University of California Santa Barbara, 2020, p. 118-129.

O HUMANISMO NO CÃO DAS LÁGRIMAS DO ROMANCE *ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA*, DE JOSÉ SARAMAGO

MANTOVANNI COLARES CAVALCANTE

Gostaria de ser recordado como o escritor que criou a personagem do cão das lágrimas [*Ensaio sobre a cegueira*]. É um dos momentos mais belos que fiz até hoje enquanto escritor. Se no futuro puder ser recordado como ‘aquele tipo que fez aquela coisa do cão que bebeu as lágrimas da mulher’, ficarei contente.

Trecho da entrevista que José Saramago concedeu ao jornal *Público* e à Rádio Renascença, em 15 de junho de 2008

1 A divina soberba da deusa da justiça e do olho da lei com sua onipresente visão: *ubique in spiciendum* (tudo é para ser visto)

A história da humanidade está intimamente ligada aos deuses, seja por meio de percepção do sobrenatural, seja pela necessidade de criação de arquétipos divinos a indicar características ou valores dos próprios homens. Certamente quem melhor se aprofundou nesse instigante campo de estudo foi Carl Gustav Jung, ao defender que historicamente a humanidade nada poderia

fazer somente com a humanidade, os deuses sempre haveriam de indicar os caminhos do destino, pois em todas as épocas antes do enfraquecimento dos símbolos divinos, existia a crença em deuses, de um modo ou de outro¹.

Esse é um tema por demais extenso e profundo; aqui não se pretende falar sobre isso, melhor seguir a lição de Fernando Pessoa, pela voz do heterônimo Ricardo Reis, ao lembrar que a resposta para todo esse mistério está além dos deuses². O que se almeja demonstrar é um percurso, da divindade ao humano, na utopia de uma visão onipresente que a tudo vê, até chegar à alegoria da cegueira cerzida por José Saramago no tecido da literatura, em busca de um sentido de humanismo, no romance *Ensaio sobre a cegueira*.

Para tanto, se elege a deusa da Justiça como paradigma dentro desse largo contexto dos deuses, considerando a ideia de justiça como sendo algo abstrato, um *valor*, centrada na distribuição do justo, dando a cada um o que é seu, é algo milenar, constando em obras de filósofos e muitos pensadores ao longo da história³. Isso porque, a partir dessa abstração, criou-se uma figura divina a representar a própria imagem da Justiça, exteriorizando-se como símbolo, daí as inúmeras estátuas, figuras, pinturas, todas retratando uma configuração feminina⁴; e isso remonta a uma antiguidade bem mais distante do que supomos.

José M. González García escreveu uma obra memorável sobre o olhar da Justiça e as diversas circunstâncias históricas e interpretativas que gravitam em torno desse aspecto, a adornar simbologias fixadas desde a Mesopotâmia, passando pelo Egito, depois nas sociedades greco-romanas, atravessando o cristianismo medieval, e nesse percurso sempre se considerou que a justiça teria um caráter divino, e por isso constantemente a representavam com os olhos abertos e visão penetrante⁵.

Em seguida, González García lembra-nos que Rudolf Von Ihering, jurista alemão do século XIX, apontava em seu livro *A luta pelo Direito* que a Justiça deve levar em uma mão a balança que pesa o correto e na outra a espada que executa a lei. A espada sem a balança é o poder desnudo, a balança sem a espada é a impotência do direito. E essa balança tem dois pratos porque juízes precisam escutar e sopesar, com equilíbrio, os argumentos dos litigantes.

A balança, como representação gráfica da Justiça, teve sua origem possivelmente na Mesopotâmia, no período entre 2350 a 2100 a.C., a partir do desenho contido num cilindro que roda, impregnado de tinta, e que reproduz uma cena em que aparece o deus *Shamash* (também chamado de *Utu - juiz supremo*), com forma humana, com outros dois indivíduos, um dos quais porta

uma balança de dois pratos e outro com uma cabra. O deus *Shamash* era identificado com o sol, uma luz com a habilidade para adivinhar. Seu olhar penetrava tudo, como o sol, e era considerado o juiz supremo do céu e da terra.

O animal (a cabra) deveria ser sacrificado (com uma serra) para que o deus pudesse adivinhar a verdade através de suas vísceras (o fígado, no caso). José M. González García assim registra a cena:

O interessante é que pela primeira vez aparece uma balança relacionada com a justiça, com uma justiça divina que equivale ao olhar do sol, da luz que tudo penetra. Os três símbolos — a balança, o olhar penetrante que tudo atravessa, a equiparação entre o sol e a justiça — e que aqui começam, vão ter uma longa permanência na história da cultura ocidental (GARCÍA, 2016, p. 28).

De fato, a serra se converterá mais tarde na espada, e a figura que se mostra sentada, firma a posição na qual, muitos séculos mais tarde, será obrigatória para os juízes que presidem os tribunais, a fim de meditar sobre seus julgamentos. Esse mesmo deus *Shamash* aparece também no Código de Hamurabi, que consiste numa pedra em forma de dedo, com aproximadamente dois metros de altura.

Nesses antigos registros relacionados ao deus sol, já se percebia o ato de a Justiça, com seu olhar, penetrar em todos os aspectos da vida social e até mesmo no interior das pessoas⁶.

Nesse instante, surge a indagação: e a venda nos olhos da Justiça, como e quando surge, qual sua razão de ser, se a Justiça tem que olhar para tudo?

A Estátua de Themis, deusa da Justiça, do templo de Némesis, em Ramnonte (Ática), é uma obra do escultor *Cairestratos*, de aproximadamente 300 a.C., que se encontra no Museu Arqueológico de Atenas. Ela nos mostra a Themis de olhos abertos.

Pergunta-se novamente: e a venda nos olhos?

Ao se dar um salto, de 300 a.C. para o ano de 1305, verifica-se na obra de Giotto, *Justicia e Injusticia*, na Capella degli Scrovengni, a Justiça de olhos abertos. Nada de venda nos olhos, por enquanto.

González García nos mostra que todas as figuras representativas da Justiça, seja por meio de pinturas, esculturas, desenhos, até o século XV, estão desprovidas de venda nos olhos, o que é muito curioso, pois em nosso

imaginário, vem logo à mente a faixa de pano a cobrir os olhos da Justiça, como se desde sempre essa fosse sua autêntica representação. Todavia, não é isso que nos mostram os registros históricos.

Eis que surge a venda!

Ernst von Moeller⁷ afirma que a Justiça aparece com os olhos vendados, pela primeira vez, numa das ilustrações do livro de Sebastian Brant *Das Narrenschiff (O navio dos tolos)*, de 1494. Essa afirmação, desde então, feita em 1905, vem sendo confirmada por todo os especialistas em iconografia jurídica.

Aqui é importante destacar um ponto. Atualmente, essa venda nos olhos da Justiça representa a imparcialidade, mas tal cenário surge naquela ocasião como um sinal de loucura, ou seja, é uma forte crítica à própria Justiça. Sebastian Brant, após descrever diferentes classes de tolos, se refere a um tipo especial, *o litigante*, aquele que entra com demandas nos tribunais pretendendo sempre ter razão em seus pleitos.

Os processos se arrastam e o tolo gasta suas rendas pagando a magistrados e advogados. E como último remédio, o tolo põe uma venda nos olhos da Justiça, para que ela não veja o Direito e lhe dê uma decisão favorável aos seus próprios interesses (p. 131.).

Somente a partir desse período se começa a ter a visualização da Justiça com o pano nos olhos, como crítica ao sistema judiciário, e ainda assim é possível encontrar, mais de um século depois, configurações da Justiça com seus olhos abertos, como é o caso da escultura de Pedro de la Cuadra e sua *Alegoria de Justiça*, de 1599 (*Allegory of Justice*), representada por uma mulher que não está com os olhos vendados.

A Justiça vendada que surge em 1494 como uma crítica, um sinal da loucura, da falta de senso, aos poucos vai se transformando em símbolo de imparcialidade. Mais uma vez, González García nos fornece conclusões precisas sobre esse processo de transformação da imagem da Justiça, pois

(...) la venda aparece primero como señal de locura y necedad, como crítica de la injusticia. Y solo algunos años más tarde se transforma en el símbolo positivo de honestidad, recta conciencia, integridad y honradez del juez, quien debe pensar en su interior el veredicto justo sin hacer caso de las apariencias externas ni dejarse llevar por sus preferencias o afectos (GARCÍA, 2016, p. 128-129).

Desse modo, somente no início do século XVI se firma a simbologia da Justiça com os olhos vendados. Neste mundo onde todos veem, é preciso que a Justiça não veja, para que possa aplicar a lei imparcial, de modo igualitário. Tem-se uma figura que não vê, num mundo no qual quase a totalidade das pessoas enxergam. A visão é inerente ao humano e, a não-visão, algo próprio da Justiça.

E se, de repente, a humanidade não mais enxergasse, o que ocorreria? Qual o impacto desse cenário em relação à Justiça?

Com essa hipotética ambiência, mergulhemos na obra de José Saramago.

2 O irracional humano cuja crueldade se revela com a perda da visão: a alegoria em *Ensaio sobre a cegueira*

Ensaio sobre a Cegueira começa com a cena de um homem, em seu veículo, diante de um semáforo, e que de repente se descobre cego. Estático, esse homem permanece em seu carro, paralisando o trânsito, até que alguém finalmente abre a porta do veículo, e dele ouve a sua sentença de espanto: “estou cego”.

A partir daí, espalha-se a chamada *cegueira branca*, contaminando de modo fulminante toda a população. À medida em que mais pessoas ficam sem enxergar, o número de cegos perdidos pela cidade se espalha nas ruas, então se tem o drama da enorme insegurança dos que não mais possuem a visão a lhes guiar. Nesse isolamento visual, a sensação de fragilidade se revela muito intensa, são cegos vulneráveis, aquela multidão dos que não podem mais ver se depara com o que existe de mais primitivo na natureza humana: a sobrevivência.

Essa cidade, atingida pela epidemia da *cegueira branca*, parece não poupar ninguém. Autoridades confinam os cegos num hospital para loucos, e lá se instaura a extrema violência, com o instinto criminoso dos cativos, a induzi-los a roubar rações de alimentos e atacar mulheres. Com a parábola da *perda do sentido da humanidade*, evidencia-se o surgimento da violência e a incapacidade das autoridades controlarem esse furor geral da população.

Nesse apavorante caos, tem-se a única testemunha ocular desse pesadelo. Uma mulher. A mulher do médico, a singular habitante que não foi atingida pela cegueira. “Essa mulher não cegará nunca, ainda que no momento em que entrou para a ambulância eu não o soubesse...”, quem explica é o próprio José Saramago:

Podia ser que cegasse no capítulo seguinte, mas, de repente, quando nele trabalhava, compreendi que esse personagem, a mulher, não podia cegar, porque havia sido capaz de compaixão, de amor, de respeito, de manter um sentido de profunda dignidade na sua relação com os outros, porque, reconhecendo a debilidade do ser humano, foi capaz de compreender. E assim nasceu o único personagem que não perde a visão neste mundo de cegos (SARAMAGO, 2013, p. 44).

A mulher do médico guia sete estranhos através das ruas estéreis, depois de fugirem do hospital para loucos, em face da violência lá instaurada; e a procissão dos cegos torna-se tão estranha quanto os arredores angustiantes das ruas, nas quais não se sabe com quantos outros cegos hão de se deparar, em suas agressividades insanas.

Numa certa parte do romance, o grupo liderado pela mulher do médico, após encontrar um abrigo e começar a se organizar, ouve da própria mulher, a única que vê, o seguinte:

(...) bem sei que não é agradável ir lá fora, com a chuva que tem caído e o frio que faz, em todo o caso é melhor assim do que termos a casa a cheirar mal, não nos esqueçamos do que foi a nossa vida durante o tempo que estivemos internados, descemos todos os degraus da indignidade, todos, até atingirmos a abjecção, embora de maneira diferente pode suceder aqui o mesmo, lá ainda tínhamos a desculpa da abjecção dos de fora, agora não, agora somos todos iguais perante o mal e o bem, por favor, não me perguntam o que é o bem e o que é o mal, sabíamo-lo de cada vez que tivemos de agir no tempo em que a cegueira era uma exceção, o certo e o errado são apenas modos diferentes de entender a nossa relação com os outros, não a que temos com nós próprios, nessa não há que fiar, perdoem-me a prelecção moralística, é que vocês não sabem, não o podem saber, o que é ter olhos num mundo de cegos, não sou rainha, não, sou simplesmente a que nasceu

para ver o horror, vocês sentem-no, eu sinto-o e vejo-o, e agora ponto final na dissertação, vamos comer. Ninguém fez perguntas, o médico só disse, Se eu voltar a ter olhos, olharei verdadeiramente os olhos dos outros, como se estivesse a ver-lhes a alma. A alma, perguntou o velho da venda preta. Ou o espírito, o nome pouco importa, foi então que, surpreendentemente, se tivermos em conta que se trata de pessoa que não passou por estudos adiantados, a rapariga dos óculos escuros disse, Dentro de nós há uma coisa que não tem nome, essa coisa é o que somos (SARAMAGO, 1995, p. 262).

É nesse ponto que se percebe a chegada do cansaço daquela que parece ser a única abençoada por ter a visão, mas na verdade a não cegueira constitui um peso, que lhe vai retirando as forças pouco a pouco, até chegar o momento mais importante desse romance de José Saramago, a cena crucial na qual se tem o ponto alto da lição plenamente utilizável ao se falar em humanismo Justiça. Essa cena será abordada em item próprio, mais adiante.

3 A cegueira da Justiça, a mudança de sentido (audição) e o olho da Lei

Antes de continuarmos a trajetória por essa fantástica narrativa saramaguiana, é preciso destacar algo tocante, e que nos conduz à reflexão desse binômio *cegueira e visão*, como duas faces da mesma moeda, naquilo que Michael Stolleis chama de “estranya metáfora antropomórfica” da lei, com o olho que vê tudo e nunca dorme, diante dessa promessa da onipresença do Direito⁸.

Convém recordar que, alguns anos depois da primeira aparição da Justiça com uma venda nos olhos — que dava um aspecto negativo a essa imagem — o símbolo muda de significado e começa a ser compreendido de maneira positiva, porque a ausência da visão deveria levar a Justiça a olhar para o seu interior, para sua consciência, conforme destaca González García⁹. Em uma palavra: fechar os olhos para as aparências, naquilo que se poderia chamar de *introspecção da cegueira*.

Essa introspecção gera uma mudança de *sentido* na percepção do que seja um julgamento justo. Ao invés da visão — comprometida pela venda nos olhos — o que se tem agora é o *ouvido*, a *audição*, como sensação mais

relevante para quem vai julgar. Ouvir a si próprio e escutar os argumentos de todos envolvidos no conflito.

Interessante perceber que esse sentido da audição há muito estava representado na figura da Justiça, exatamente na simbologia da balança, que é algo mais antigo do que a própria venda nos olhos ou até mesmo a espada.

Pode-se dizer, sem exagero, que a audição se sobrepôs à visão a partir de um dos momentos mais relevantes ligados ao surgimento da civilização ocidental, quando um cego, Homero, com seus poemas épicos *Ilíada* e *Odisseia*, valendo-se somente da declamação verbal, perpetuou a Guerra de Troia e o retorno ao lar de Odisseu (ou Ulisses), graças à tradição oral, viu passar aquela trama de geração a geração, a partir do século VIII a.C., pelo método da fala e da escuta. Eis a importância da audição, a influenciar também a questão da Justiça.

Por isso mesmo, Marie Theres Fögen nos lembra que, sem metafísica, sem Deus, sem justiça, sem fé, a lei carece de música¹⁰, até porque, contra a palavra e o texto de uma lei, que vetam a palavra e a escrita, só a música ajuda¹¹.

Entretanto, é por demais forte a figura do olhar, bastando lembrar outra referência de uma trajetória em busca da salvação, no caso Dante, que percorre os círculos do inferno e do purgatório, e para chegar ao círculo maior — conforme defende Horia-Roman Patapievici — ele se vale dos olhos de outra pessoa, enxergando então o paraíso pelo reflexo dos olhos de Beatriz, a nos mostrar que sem a visão não se teria o alcance do objetivo descrito por Dante na *Divina comédia*¹².

A introspecção da cegueira, com a prevalência da audição, poderia ajudar enormemente na percepção de que um bom julgamento deve seguir a consciência e o atento escutar dos argumentos dos litigantes. Todavia, isso findou se comprometendo diante de outra alegoria, a do *olho da Lei*. No século XVII, dois séculos após o início do surgimento da Justiça com sua venda nos olhos, surge esse símbolo do *olho da Lei*, como nos mostra Michael Stolleis, numa tentativa de a Justiça não somente recuperar sua visão (tapada pela venda), mas se submeter a outra visão bem mais forte em termos simbólicos do que o olhar da Justiça, que seria um olho acima de um cetro real com a legenda: *Ubique in spiciendum*. Tudo é para ser visto.

Tem-se aí a tentativa de se atribuir novamente à visão a primazia do sentido para o julgamento, como se a visão fosse a coisa mais importante, e esse olho não mais seria o da Justiça, e sim o da Lei, onipresente e superior a tudo.

O *olho da Lei*, com a utópica capacidade de tudo ver, retoma um dogma do qual a história já parecia ter se libertado, o da *cultura visual*, como bem lembra José Calvo González, ao destacar que a cultura da Lei está ligada a essa cultura visual na sua acepção mais cética: necessita ver para crer¹³.

Eis que nessa fase, do século XVII, começam a se multiplicar símbolos da Justiça de olhos vendados, porém com o *olho da Lei* por cima da imagem, a dizer que há algo acima da própria Justiça. E de maneira soberana, aquele olho que tudo vê, a Lei, alcança até mesmo o interior das pessoas.

Nesse delirante cenário, sobrepõe-se em importância a Lei, com seu olho que tudo vê. A Justiça, sempre voltada para a audição, não consegue impor a *introspecção da cegueira*. A retirada da visão — embora tenha o intuito de mostrar a imparcialidade da Justiça — gera um sentimento cambiante, de risco para as decisões; afinal, o que não se vê não se pode crer.

O recado simbólico que fica dessa época é o de que, embora se permita à Justiça a cegueira, não se pode deixar tudo assim, é preciso alguém ver, e essa tarefa é atribuída à Lei, com seu olho sempre aberto e com a mirada total de tudo e de todos.

A questão é: numa sociedade de cegos, essa entidade (a Lei), ao permanecer com seu olho aberto, seria suficiente para a boa administração da Justiça? Homens e mulheres cegos se submetem a um olho que consegue enxergar o que eles não enxergam? E essa sociedade de cegos passaria a valorizar a audição, espelhada tal prática na própria Justiça com seus olhos vendados, ao ponto de resolver seus conflitos com a *introspecção da cegueira*?

José Saramago nos mostra que não. De nada adiantam valores simbólicos externos, a Justiça sem enxergar ou a Lei tudo enxergando, se os próprios homens não se sensibilizam com todas as possibilidades de agir dentro do contexto no qual a comunidade de seu romance se submeteu, o da cegueira.

Haveria, nesse angustiante cenário, alguma salvação? Sim. Está lá, no *Ensaio sobre a cegueira*, a grande lição de humanidade da forma mais inusitada que se possa esperar.

4 O humanismo no Cão das Lágrimas, personagem de José Saramago

A ausência de visão levou a comunidade de cegos a exteriorizar o lado mais brutal da convivência exatamente pela falta de percepção do palpável, do visual. José Calvo González, nesse viés, acredita que o próprio lema lançado por Saramago no frontispício da obra, num imaginário *Livro dos Conselhos*, “Se

podes olhar, vê. Se podes ver, repara”, carrega em si a tentativa de recuperar uma resposta ao espectador pelo que ele deixou de ver: o espetáculo da maravilha da Lei¹⁴.

A comunidade está toda cega, mas não faz a introspecção da cegueira em busca da audição, para que seus problemas sejam resolvidos; ao contrário, o que impera é a barbárie, com a violência desmedida entre eles. E a mulher do médico, a única que enxergava, bem que poderia desempenhar a função de *olho da Lei*, e até se valer dessa condição para oprimir os demais, para usar esse poder e dominar a todos. Mas ela assim não o fez, porque no seu sentimento de solidariedade — um bem precioso e comum às mulheres, o da solidariedade —, ela percebe que o mais importante é mostrar a todos o senso de civilidade que não pode ser perdido, mesmo com a cegueira coletiva.

Entretanto, chega o momento do cansaço. A mulher do médico percebe que é inútil tentar mostrar aos outros essa necessidade de eles não se tornarem monstros. Exausta em sua solidão na procura de dar um pouco de luz àquela escuridão dos outros, já quase desistindo de tudo, senta-se e chora, está quase a se render à multidão perdida, quando surge o Cão das Lágrimas, a lhe lamber os olhos e mostar um senso de humanidade que ela acreditava não mais existir.

Essa passagem da obra é fundamental para que se possa entender toda a metáfora do romance:

A mulher do médico vai lendo os letreiros das ruas, lembra-se de uns, de outros não, e chega um momento em que comprehende que se desorientou e perdeu. Não há dúvida, está perdida. Deu uma volta, deu outra, já não reconhece nem as ruas nem os nomes delas, então, desesperada, deixou-se cair no chão sujíssimo, empapado de lama negra, e, vazia de forças, de todas as forças, desatou a chorar. Os cães rodearam-na, farejam os sacos, mas sem convicção, como se já lhes tivesse passado a hora de comer, um deles lambe-lhe a cara, talvez desde pequeno tenha sido habituado a enxugar prantos. A mulher toca-lhe na cabeça, passa-lhe a mão pelo lombo encharcado, e o resto das lágrimas chora-as abraçada a ele. Quando enfim levantou os olhos, mil vezes louvado seja o deus das encruzilhadas, viu que tinha diante de si um grande mapa, desses que os departamentos municipais de turismo espalham no

centro das cidades, sobretudo para uso e tranquilidade dos visitantes, que tanto querem poder dizer aonde foram como precisam saber onde estão. Agora, estando toda a gente cega, parece fácil dar por mal empregado o dinheiro que se gastou, afinal há é que ter paciência, dar tempo ao tempo, já devíamos ter aprendido, e de uma vez para sempre, que o destino tem de fazer muitos rodeios para chegar a qualquer parte, só ele sabe o que lhe terá custado trazer aqui este mapa para dizer a esta mulher onde está. Não estava tão longe quanto cria, apenas se tinha desviado noutra direcção, só terás de seguir por esta rua até uma praça, aí contas duas ruas para a esquerda, depois viras na primeira à direita, é essa a que procuras, do número não te esqueceste. Os cães foram ficando para trás, alguma coisa os distraiu pelo caminho, ou estão muito habituados ao bairro e não querem deixá-lo, só o cão que tinha bebido as lágrimas acompanhou quem as chorara, provavelmente este encontro da mulher e do mapa, tão bem preparado pelo destino, incluía também um cão (SARAMAGO, 1995, p. 226-227).

No fim das contas, o que é o humanismo senão a possibilidade de percepção do outro? Pouco importa se a Justiça — um dos vieses possíveis do humanismo — está ou não com a venda nos olhos; aliás, pouco importa se as pessoas enxergam ou não. É preciso que algo as lembre do senso de humanidade que há de pautar as condutas, e isso quem fez foi o Cão das Lágrimas, com seu senso de humanidade bem maior do que os humanos brutalizados pela perda de visão.

O humanismo surge de onde menos se espera. Ele nem sempre vem da razão humana, ou mesmo da inteligência. Às vezes sequer brota de atitudes dita humanas. No caso da fantástica parábola criada por José Saramago, o humanismo veio de um cão, com seu gesto, tão necessário naquele momento.

É o próprio José Saramago quem nos dá a chave desse raciocínio, ao afirmar o seguinte:

Ensaio sobre a Cegueira é a história de uma cegueira fulminante que ataca os habitantes de uma cidade. Poderia tratar-se de uma epidemia, de uma praga, isso

não está explicado no livro nem importa, a única coisa que se diz é que a gente perde a visão. As consequências de uma cegueira com estas características são óbvias num mundo que, no fundamental, está organizada por e para o sentido da visão: todas as catástrofes imagináveis, e outras que nem queremos imaginar, acabariam arrasando a vida e não apenas um ponto de vista material, mas também destruiriam da noite para o dia todos os valores de consenso social, todas as regras, todas as normas. O homem converter-se-ia definitivamente em lobo do homem. Mas o autor crê que já estamos cegos com os olhos que temos, que não é necessário que nenhuma epidemia de cegueira venha a assolar a humanidade. Talvez os nossos olhos vejam, mas a nossa razão está cega. Não somos capazes de reconhecer que foi o ser humano quem inventou algo tão alheio à natureza como a crueldade. Nenhum animal é cruel, nenhum animal tortura outro animal. Têm de seguir as leis impostas pela vontade de sobreviver, mas torturar e humilhar os seus semelhantes são invenções da razão humana (SARAMAGO, 2013, p. 42-43).

Joana Aguiar e Silva, em interessante texto, reflete sobre a importância do Cão das Lágrimas, na medida em que ele repara naquilo em que o homem não repara e deveria reparar: o sofrimento do outro. Isso porque

[e]n quanto o homem, tradicionalmente o ente racional, se desumaniza ao longo de um processo de bestialização, o cão aproxima-se dos humanos, pela sua natureza dócil, fiel e compreensiva. Ou não? Quem se aproxima de que, e onde está a verdadeira virtude? Em que consistem a humanidade e a animalidade, quando o homem é capaz do pior, e o animal irracional o melhor? (SILVA, 2010, p. 226).

E arremata a professora da Escola de Direito da Universidade do Minho:

Cegos andamos, da razão, enquanto não assumirmos as nossas responsabilidades para com o outro e nos mantivermos indiferentes à dor e ao sofrimento do nosso semelhante. O re-encontro com uma justiça que o ser humano reconheça como intrinsecamente sua, que vele pela sua humanidade e que proteja o Direito, exige de cada um uma entrega às luzes da cegueira e um compromisso para com todo o injustiçado que faça soar os sinos da (in)diferença (SILVA, 210, p. 232).

Acaso me fosse permitido construir uma nova simbologia para a Justiça — como uma das expressões do humanismo — eu manteria a mulher com a espada e a balança. E a venda nos olhos? Tanto faz, pouco importa. Acaso o olhar esteja cerrado por um pano, a Justiça há de olhar para dentro de si mesma e chegar a seu julgamento. E se os olhos estiverem livres, sem amarras, isso mostrará que ela própria, Justiça, tem sua mirada, independentemente do *olho da Lei* e sua ridícula ameaça de impossível onipresença.

A única coisa que eu alteraria nessa configuração seria algo simples, porém a meu ver muito expressivo. Eu colocaria o Cão das Lágrimas ao lado da Justiça, a fim de que todos entendessem que o senso de humanidade, a guiar os julgamentos, pode ter como fonte de inspiração não somente o que dizem e fazem os homens e as mulheres, mas tudo que possa retratar o sentido de compreensão de um para com o outro.

O Cão das Lágrimas é a bela expressão dessa simbologia do humanismo, da busca pela justiça, da compaixão, assim nos ensinou José Saramago; tanto que, ao conceder entrevista¹⁵ ao jornal *Público* e à Rádio Renascença, em 15 de junho de 2008, ele lançou a surpreendente assertiva, destacada no início deste texto, segundo a qual gostaria de ser recordado como o escritor que criou a personagem do cão das lágrimas, no romance *Ensaio sobre a cegueira*. Ao justificar essa afirmação, ressaltou:

se alguém procurar naquilo que eu tenho escrito uma certa mensagem, atrevo-me pela primeira vez a dizer que essa mensagem está aí. A compaixão dessa mulher que tenta salvar o grupo em que está o seu marido é equivalente à compaixão daquele cão que se aproxima de um ser humano em desespero e que, não podendo

fazer mais nada, lhe bebe as lágrimas (SARAMAGO, 2008).

Dentre tantas heranças culturais deixadas por José Saramago — o estilo em sua escrita, as surpreendentes histórias nos romances, a força feminina de suas personagens, bastando lembrar Blimunda de *Memorial do convento* e a Mulher do Médico de *Ensaio sobre a cegueira* —, talvez a mais surpreendente seja a da demonstração de que o humanismo pode ser exteriorizado da forma mais bela por alguém não humano, mas com inegável senso de humanidade em seu solidário gesto: o Cão das Lágrimas em sua dimensão gestual ao beber o sofrimento alheio.

Notas

¹ *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. Maria Luiza Appy e Dora Mariana Ferreira da Silva (tradutoras). 11 ed. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2014.

² “Vê de longe a vida. / Nunca a interroges. / Ela nada pode / Dizer-te. A resposta / Está além dos Deuses.” Essa é a quarta estrofe do poema de 1º/7/1916, classificado como “Outras Odes e Poemas (1914 – 1935)”, que começa com o verso “Segue o teu destino.”. *Obra completa de Ricardo Reis*. Edição de Jerónimo Pizarro e Jorge Uribe. Lisboa: Tinta-da-China, 2016, p. 110.

³ Platão, em seu *A República*, do século IV a.C., ao abordar os diálogos que teriam sido travados entre Sócrates, Gláucon, Polemarco, Trasímaco, Adimanto e Céfalo (sem que se tenha a certeza quanto à cronologia desses diálogos), enfoca essa questão do que seria a distribuição da justiça. No Brasil, há uma bem cuidada tradução da obra, feita por Anna Lia Amaral de Almeida Prado, sob a chancela da Editora Martins Fontes (A segunda edição é de 2014).

⁴ Convém destacar que existe um registro histórico da representação masculina da Justiça, no caso, a de São Miguel de Arcanjo, com a espada e a balança em seu ofício de pesar as almas dos mortos, como nos mostra José M. González García em sua obra *La mirada de la justicia* (Madrid: Machado Libros, 2016). A versão feminina, porém, venceu e se tornou soberana.

⁵ “Primero Mesopotamia, después el antiguo Egipto, a continuación las sociedades griegas y romanas clásicas y el cristianismo medieval siempre consideraron que la Justicia tenía un carácter divino, y por ello constantemente la representaron con los ojos abiertos y la mirada penetrante” (p. 26).

⁶ “El ‘ojo de la Ley’”, resalta González García, “ha significado la capacidad de la Justicia de penetrar con su mirada todos los aspectos de la vida social e incluso el interior de las personas” (p. 21).

⁷ *Die Augenbinde der Justitia*. 1905. Referido por José M. González García (p. 132 e siguientes).

⁸ *El ojo de la ley: historia de una metáfora*. Traducción de Federico Fernández-Crehuet López (*Das Auge des Gesetzes*, München, 2004). Madrid: Marcial Pons, 2010.

⁹ “Pocos años después de la primera aparición pública de la venda en los ojos de la Justicia expresando una idea negativa, el símbolo cambia de significado y comienza también a ser comprendido de manera positiva. Esta dos ideas sobre la venda coinciden durante bastante tiempo articulando interpretaciones contrapuestas de un mismo objeto en la alegoría de la Justicia. Los elementos positivos de la ausencia de visión vehiculados por la venda en los ojos son los siguientes: el juez debe mirar en su interior, en su propia conciencia, para dar una sentencia justa; de esta manera, por introspección, el juez debe ser fiel a los dictados de una conciencia bien formada en el respeto a la ley y su conocimiento de esta debe ser tan perfecto que no necesite consultar los libros de derecho porque puede leer la ley en su propio corazón. Además, el juez debe cerrar los ojos a las apariencias de los contendientes en un pleito y escuchar solamente sus argumentos. Se trata, pues, de la primacia del oído sobre la vista en la aplicación del derecho” (p. 153).

¹⁰ “Sin ninguna metafísica, sin Dios, sin justicia, sin fe, a la ley le falta la música”. *La canción de la ley*. Traducción de Federico Fernández-Crehuet López (*Das lied vom Gesetz*, München, 2007). Madrid: Marcial Pons, 2013, p. 78.

¹¹ “contra la palabra y el texto de una ley, que veda la palabra y lo escrito, sólo ayuda la canción” (p. 101).

¹² *Los ojos de Beatriz: ¿Cómo era realmente el mundo de Dante?*. Traducción del rumano de Natalia Izquierdo López (*Ochii Beatricei: cum arăta cu adevărat lumea lui Dante?*). Madrid: Ediciones Siruela, 2007.

¹³ “La cultura de la Ley está ligada a la cultura visual em su acepción más escéptica: necesita ver para creer” (*La destreza de Judith: estudios de cultura literaria del derecho*. Granada: Editorial Comares, 2018, p. 170).

¹⁴ “Saramago creo que busca en su lema — ‘Si puedes mirar, ve; si puedes ver, repará’ – recuperar la capacidad para suscitar una respuesta en el espectador; su contestación a lo que hemos dejado de ver: el espetáculo de la maravilla de la Ley” (p. 171).

¹⁵ A entrevista pode ser lida na íntegra [no site da Fundação José Saramago](#).

Referências

- FÖGEN, Marie Theres. *La canción de la ley*. Traducción de Federico Fernández-Crehuet López (*Das lied vom gesetz*, München, 2007). Madrid: Marcial Pons, 2013.
- GARCÍA, José M. González. *La mirada de la justicia*. Madrid: Machado Libros, 2016.
- GONZÁLEZ, José Calvo. “Del ensayo sobre la ceguera. ‘Revela oculus meus’: el desengaño de lo visible y el espetáculo de la ley”. *La destreza de Judith – estudios de cultura literaria del derecho*. Granada: Editorial Comares, 2018.
- PATAPIEVICI, Horia-Roman. *Los ojos de Beatriz: ¿Cómo era realmente el mundo de Dante?*. Traducción del rumano de Natalia Izquierdo López (*Ochii Beatricei: cum arăta cu adevărat lumea lui Dante?*). Madrid: Ediciones Siruela, 2007.
- PLATÃO. *A República – ou sobre a justiça, diálogo político*. Tradução Anna Lia Amaral de Almeida Prado. Revisão técnica e introdução Roberto Bolzani Filho. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2014.
- SARAMAGO, José. *Ensaio sobre a Cegueira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- _____. *Da estátua à pedra e discursos de Estocolmo*. Belém: Edufpa; Lisboa: Fundação José Saramago, 2013.
- SILVA, Joana Aguiar e. Visões humanistas da justiça em *Ensaio sobre a Cegueira*. In: *Direito & Literatura: discurso, imaginário e normatividade*. André Karam Trindade, Roberta Magalhães Gubert, Alfredo Copetti Neto (organizadores). Porto Alegre: Núria Frabris Ed., 2010.
- STOLLEIS, Michael. *El ojo de la ley: historia de una metáfora*. Traducción de Federico Fernández-Crehuet López (*Das auge des gesetzes*, München, 2004). Madrid: Marcial Pons, 2010.

EROTISMO E PODER FEMININO EM TRÊS ROMANCES DE SARAMAGO

MARIA APARECIDA DA COSTA

O corpo feminino sempre foi o lugar do interditado, resumido quase somente à sua função animal, qual seja, aquela em que as genitais são destinadas à reprodução. Conforme propõe Georges Bataille “A sexualidade benéfica está perto da sexualidade animal, por oposição ao erotismo que é específico do homem e só tem de genital a sua origem. O erotismo, em princípio estéril, representa o Mal e o diabólico” (BATAILLE, 1988, p. 203). Esse postulado de Bataille dialoga com o que encontramos nas personagens femininas criadas por José Saramago; sobretudo, porque estas figuras não levam em consideração os preceitos religiosos e sociais que podam o desejo feminino de suas necessidades corporais, intrínsecas ao sujeito humano, independentemente de seu gênero; nem tampouco cultivam a “sexualidade benéfica” e castradora. As cenas eróticas descritas pelo narrador saramaguiano, mesmo com algumas revelações equivocadas, por vezes por um narrador distraído e até machista, são de corpos que desejam para além do que a sociedade exige. Raramente se vê, na produção saramaguiana, a redução do corpo feminino como o lugar do interditado, resumido ao espaço da reprodução.

As cenas eróticas protagonizadas pelas personagens dos romances *O evangelho segundo Jesus Cristo* (1998), *O ano da morte de Ricardo Reis* (2013) e *Caim* (2009), dão corpo para uma sedimentação da representatividade do poderio feminino na obra de José Saramago. Lilith, Eva, Maria mãe de Jesus, Maria de Magdala e Lídia são algumas personagens balizadas por uma sabedoria, cuja moral cristã não afeta, de forma significativa, sua relação com o corpo e o prazer que pode ser retirado dele. Essas mulheres lidam com as questões relativas ao erótico corporal de maneira quase natural, não deixando o escamoteamento, sempre recorrente quando o assunto é erotismo e mulher,

selarem seus destinos. Elas instauram o novo perfil de mulher em textos literários; sobretudo naqueles textos escritos por um homem, pois não se resumem a somente serem representantes de perfis femininos com traços de independência; elas são a ação da independência, já postas como sujeitos de um outro lugar literário erigido na obra de Saramago.

Esse protagonismo feminino, em obras do referido escritor português, já foi observado por vários ângulos; contudo, ainda é importante resgatar temas tabus, muito recorrentes em seus textos, e os trazer para discussão em tempos sombrios; tempos em que o interdito volta a ser assunto dentro e fora da academia, principalmente no que concerne ao corpo das mulheres. Essas figuras são consolidadas, sobremaneira, de forma positiva; além de, quase sempre, serem as protagonistas das narrativas. Elas são elaboradas de forma exitosa, mostrando a mulher em todas as suas facetas e possibilidades enquanto sujeito humano. Saramago vislumbra mulheres organicamente bem representadas, com sua essência feminina e seus desejos íntimos sendo explorados de forma natural, o que as afastam dos paradigmas esquematizados em concordância com o tempo social ao qual elas pertencem; se destacam, sobretudo, por não representarem o que se pensa das mulheres “de seu tempo”.

No romance *Caim*, Lilith entoa: “Eu sou todas as mulheres, todos os nomes delas são meus, disse lilith, e agora vem, vem depressa, vem dar-me notícias do seu corpo” (SARAMAGO, 2009, p. 126). Além do poder e do imperativo de suas falas, a primeira mulher da mitologia religiosa, na versão saramaguiana, impõe seu desejo corporal e estende isso a todas as suas iguais. Com isso, Lilith reafirma o desejo do corpo feminino, que não é diferente do desejo do corpo masculino. Contudo, ela realça a liberdade que os homens sempre tiveram em satisfazer seus desejos, em detrimento desse mesmo desejo quando o corpo é feminino. Lilith é a condutora de seus homens, sendo eles seus amantes ou não, levando em consideração suas vontades e prazeres, não se importando com o que lhe era imputado por ser mulher. Claro que estas questões de vigilância do corpo feminino não passam fácil pelos “guardadores” da moral social e cristã, nem mesmo nos textos literários. Desse modo, ainda em *Caim*, o Olheiro confessa ao protagonista: “Vê-se que não conheces as mulheres, são capazes de tudo, do melhor e do pior se lhes dá para isso, são muito senhoras de desprezar uma coroa em troca de irem lavar ao rio a túnica do amante ou atropelar em tudo e todos para chegar a sentar-se num trono” (SARAMAGO, 2009, p. 51). Está posto na fala do Olheiro uma espécie de rancor contra as mulheres; um julgamento quanto à volubilidade e à habilidade em

mudar de opinião quando do seu interesse; também é possível observar que, a partir de suas considerações sobre as atitudes de Lilith, em particular, isso reflete o livre arbítrio daquela mulher. O Olheiro a julga como perversa e quase vulgar, estendendo essa referência a todas as mulheres, em uma atitude clara de quem foi preterido e com isso atingido em sua moral machista. Em comunhão com a fala do Olheiro, o narrador, por vezes, se apresenta amargo e rancoroso também: “Em mulher com fama de despachada em procurar satisfação para seus desejos, pode parecer estranho que tivesse levado semanas a abrir a porta do seu quarto, mas até isso tem explicação [...]” (SARAMAGO, 2009, p. 52). O desejo erótico de Lilith é julgado como vulgar, leviano e menor se comparado ao desejo dos homens de uma forma geral; no entanto, quando a relação de desejo é manifestada pelo corpo masculino a observação é condescendente, de compreensão, “a carne é supinamente fraca...” (SARAMAGO, 2009, p. 55), justificando os desejos e destemperos dos homens como algo natural, advindos de criaturas cuja “carne fraca” os induzem ao sexo, e condenando estes mesmos desejos quando eles são manifestados por corpos de mulheres.

Observarmos que quando Caim é preparado sexualmente pelas escravas de Lilith, “O contacto insistente e minucioso das mãos das mulheres provocou-lhe uma ereção que não pode reprimir, supondo que tal proeza seria possível” (SARAMAGO, 2009, p. 54). Novamente é exaltada a esperteza, no sentido pejorativo do termo, da mulher, bem como uma suposta ignorância e quase inocência do homem, diante da sabedoria demoníaca da mulher. O desconhecimento das manifestações eróticas provocadas pelas mulheres ao corpo de Caim o transforma no ilibado, no ultrajado, se comparado com as práticas das mulheres “experiéntes”. Assim, mais uma vez, é elevada a pureza masculina quando a ação tem o desejo feminino manifesto. A reação erótica no corpo masculino é sempre observada como algo de extrema naturalidade e até impossível de ser contida, enquanto a mesma reação despontada pelo corpo da mulher é vista como um desvio de caráter. Vejamos a postura do narrador ao se dirigir a Lilith, quando este está comentando sobre o comportamento sexual da personagem: “abrir as pernas para se deixar penetrar, não estará a entregar-se, mas sim a tratar de devorar o homem a quem disse, Entra” (SARAMAGO, 2009, p. 59). Atentemos que o verbo no imperativo reforça a ideia da mulher como a que devora e coloca o homem “a perder”, exultando os estereótipos da “mulher fatal”, aquela que leva o homem, tido como inocente, a um lugar desgovernado, como se cegado por este “tipo” de mulher. Sobremaneira, o narrador contraditório acaba mostrando também o poder

feminino representado por Lilith; e, nesse paradoxo, a força da mulher é exaltada, contrastando com a fraqueza masculina: “se és covarde...volte para o barro” (SARAMAGO, 2009, p. 57). Entendemos que esse discurso livre de Lilith com Caim é ambíguo, pois sugere que ele deve voltar para o barro, local que ele trabalhava antes de ser escolhido para ser o amante dela, bem como faz uma referência a ser filho de Adão, aquele que foi feito por Deus a partir do barro, da terra, do pó, portanto, um homem sem ação, que depende de um Deus para se moldar homem. Lilith, cujo empoderamento vem desde quando recusa o marido Adão, dado a ela por Deus como um semelhante, domina sua cidade, seu desejo e seus homens, tudo isso a seu modo:

caim esforçava-se sobre o corpo dela, perplexo por aqueles desgarros de movimentos e vozes, mas ao mesmo tempo, um e outro caim que não era ele observava o quadro com curiosidade, quase com frieza, a agitação irreprimível dos membros, as contorções do corpo dela e do seu próprio corpo, as posturas que a cópula, ela mesma, solicitava ou impunha, até ao acme dos orgasmos [...] (SARAMAGO, 2009, p. 60-61).

Essa cena mostra o esforço de Caim diante do desejo erótico e insaciade de Lilith, na hora do sexo. A cesura é explicitada quando, mesmo o homem estando por cima, a mulher é quem se encontra em situação de poder, pois é ela quem faz o homem esgotar todas as forças, demonstrado através dos “desgarros de movimentos”, solicitando ou impondo os seus orgasmos. Para Lilith, não basta somente sentir prazer, ela quer satisfazer um corpo desejoso e isso não importa a força, fraqueza ou possível desejo satisfeito de Caim.

Verificamos que mesmo Lilith sentindo amor por Caim, “Nessa noite, lilith e caim dormiram juntos pela última vez. Ela chorou, ele abraçou-se a ela e chorou também, mas as lágrimas não duraram muito, daí a nada a paixão erótica tomava conta deles, e, governando-os, novamente os desgovernou até o delírio [...]” (SARAMAGO, 2009, p. 72-73), o choro de Lilith e a paixão amorosa mostrados na cena não enfraquecem como mulher, conforme é sempre posto quando do sentimento feminino ser uma fraqueza. Na verdade, ele caminha junto com seu desejo erótico formando uma unidade do humano. É importante relatar que, diferente da posição do narrador, ou do Olheiro, Caim não reclama do comando de sua amante, ele retribui tanto os desejos eróticos da mulher, quanto os desejos de um carinho tranquilo e terno após a saciedade dos

corpos, sedimentando uma espécie de relação amorosa, além da sexual que há entre eles.

Outra personagem que se destaca em *Caim* é Eva, a segunda mulher de Adão, que veio de sua costela para o obedecer, após Deus ter se decepcionado com Lilith por sua insubordinação. A Eva de Saramago também é cheia de expertise, por exemplo, quando é expulsa do paraíso ela volta e seduz o anjo em troca de alimento: “eva retirou a pele de cima dos ombros e disse, Usa isto para trazeres a fruta. Estava nua da cintura para cima. A espada silvou com mais força como se tivesse recebido um súbito afluxo de energia, [...]” (SARAMAGO, 2009, p. 25). A tônica sexual que emana dessa situação é forte. A referência a uma “espada” que silva remete diretamente ao falo, o efeito do corpo nu de Eva fazendo o sangue do querubim gerar energia em seu corpo, reforçando uma manifestação de ereção. Essa sedução é possível envolvimento erótico de Eva com o anjo é reforçada quando o narrador questiona a paternidade de Abel. Desse modo, é sugerido que ele pode não ser filho de Adão que tinha “pele morena, olhos escuros, sobrancelhas acentuadas” (SARAMAGO, 2009, p. 30), enquanto Abel tinha a pele de “rosada brancura com que veio ao mundo, como se fosse filho de um anjo, ou de um arcanjo, ou de um querubim, salvo seja” (SARAMGO, 2009, p. 30). Nada é afirmativo na narrativa, mas as sugestões são a todo tempo colocadas para reforçar o lado maldoso da mulher e a bondade dos homens traídos, ao mesmo tempo que, como numa inflexão, reforça a ideia da força feminina, já que, quando Eva e Adão são expulsos do paraíso e estão famintos, é ela quem resgata comida, coisa que por princípio era função do macho, representante de força na família:

Estava surpreendida consigo mesma, com a liberdade com que tinha respondido o marido, sem temor, sem ter que escolher as palavras, dizendo simplesmente o que, na sua opinião, o caso justificava. Era como se dentro de si habitasse uma outra mulher, com nula dependência do senhor ou de um esposo por ele designado, uma fêmea que decidira, finalmente, fazer uso total da língua e da linguagem que o dito senhor, por assim dizer, lhe havia metido pela boca abaixo (SARAMAGO, 2009, p. 23).

O atrevimento e liberdade de Eva aparecem como ironia, já que ela usa das palavras de Deus para desobedecer e seguir com sua opinião, sem se

importar com Este ou com o marido. Conforme afirma Verago Peterson, “O narrador, irônico ao representar a divindade do criador, insere sua ideologia ao afirmar que a língua deu à mulher autonomia”, (PETERSON, 2017, p.1418), Eva renasce, portanto, quando lucidamente decide usar as palavras dadas a ela pelo “dito senhor”, revertendo sua posição de submissa a de uma mulher que questiona e age em seu favor.

A fraqueza de Adão ainda é exaltada no romance quando Deus acusa o casal de pecadores e ele indica Eva como sendo a que o desviou do caminho da retidão: “consciente do feio que era pôr as culpas em outrem, adão disse, A mulher que tu me deste para viver comigo é que me deu do fruto dessa árvore e eu comi” (SARAMAGO, 2009, p. 16-17). E Deus, com o mesmo comportamento machista e sexista, acredita e rechaça Eva pela atitude desviante: “E que fizeste, mulher perdida, mulher leviana, quando despertaste de tão bonito sonho, [...]” (SARAMAGO, 2009, p. 17). Assim, o julgamento de Eva como pecadora e dissimulada é gestado de forma antecipada por Deus. Entretanto, é importante sublinhar a ironia quando Eva, consciente dessa sua fama de pecadora, imputada por Deus, usa isso contra Ele, ao mesmo tempo que age, não se importando com as possíveis consequências, uma vez que tudo já está traçado por aquele mesmo Deus.

Abordando outro romance do escritor, vemos que em *O evangelho segundo Jesus Cristo*, Saramago joga por terra totalmente a noção de pureza de Maria, mãe de Jesus, e mostra uma mulher normal, que sente prazeres, dores, raivas. A mulher que no universo cristão aparece como a ilibada, o exemplo clássico da representação de pureza, figura mítica que entrou para a história como alguém que pariu um filho, mesmo sendo virgem; paradigma do universo machista que reforça a importância de um hímen como representação da pureza, na narrativa saramaguiana ela gême de prazer ao fazer sexo com o marido:

[...] Maria, entretanto, abriu as pernas, ou as tinha aberto durante o sonho e desta maneira as deixava ficar, fosse a inusitada indolência matinal ou pressentimento de mulher casada que conhece os seus deveres. Deus, que está em toda a parte, estava ali, mas, sendo aquilo que é, um puro espírito, não podia ver como a pele de um tocava a pele do outro, como a carne dele penetrou a carne dela, criadas uma para a outra para isso mesmo, e, provavelmente, já nem lá se encontraria quando a

semente sagrada de José se derramou no sagrado inteiro de Maria, sagrados ambos por serem fonte e taça da vida, em verdade há coisas que o próprio Deus não entende, embora tivesse criado (SARAMAGO, 1998, p. 26-27).

Maria, mesmo devendo obediência a José, cumprindo as “obrigações do casamento”, também não é tão passiva, ela se abre à espera do marido, ainda em sonho, já com o corpo tomado pelo desejo erótico, remetendo à normalidade do desejo manifestado como natural do sujeito humano, e não específico do corpo masculino. Maria se abre à espera que “a carne dele” a penetre, com desejos vindos de seus sonhos, que nem eram provocados exclusivamente pelo corpo do marido. Na esteira dessa compreensão, essa Maria se apresenta como uma mulher que deve obrigações ao marido; no entanto, não ignora o prazer que a carne de um homem pode suscitar a um corpo desejoso de uma mulher. E o fragmento é finalizado de forma bem irônica, remetendo à criação divina de tudo na terra, inclusive do desejo carnal de um sujeito pelo outro: “Deus não entende, embora tivesse criado”. Desse modo, Maria sente prazer ou deseja o corpo de José, seu marido: “o levíssimo gemido que a mulher não foi capaz de reprimir” (SARAMAGO, 1998, p. 27), o som emitido por Maria mostra que ela não estava alheia a investida sexual do marido, que aquilo deu algum prazer a ela, não foi só obrigação de uma mulher casada cumprindo seu papel.

Conforme propõe Otávio Paz:

[...] o erotismo é, em si mesmo, desejo — um disparo em direção a um mais além. Observo que o ideal de uma castidade incondicional ou de uma permissão não menos incondicional são realmente ideais; quero dizer, muito poucas vezes, talvez nunca, podem se realizar completamente (PAZ, 1994, p. 19).

Levando em consideração a afirmativa de Paz, que “o erotismo é, em si mesmo, desejo”, a atitude de Maria em se deixar levar pelos prazeres sentidos, a partir da investida de José, mostra uma manifestação natural dos corpos, reforçando a tese de que homens e mulheres são sujeitos que sentem, e que as manifestações contrárias são reflexos de comportamento social, religioso, entre outros, que fogem à natureza erótica dos corpos.

A personagem Maria, criada por Saramago, vai além de uma criatura que tem desejo sexual, ela questiona o corpo cansado e a obrigação de ter filhos, vislumbrando uma espécie de manifesto pelo seu lugar de mulher no mundo, indo contra a ideia de que seu corpo foi feito para parir e para sentir as dores do parto, sem refletir sobre isso: “Maria fazia tudo para parecer contente, mas, tendo de carregar meses e meses no seu cansado corpo tantos frutos gulosos das suas forças, às vezes entrava-lhe na alma uma impaciência, uma indignação à procura da sua causa [...]” (SARAMAGO, 1998, p. 130). Essa indignação sentida é simbólica para uma mulher mãe de nove filhos e que tenha de carregá-los todos sozinha, tanto no útero, como no dia a dia. Além disso, mostra como a maternidade destrói e consome o corpo da mulher. De novo, percebemos como é questionável o valor máximo da maternidade, algo imputado à mulher como um mito que a isola de prazeres escolhidos por ela, que a coloca somente como uma máquina de reprodução, disseminando a ideia da maternidade como a realização máxima feminina, em detrimento do erotismo do corpo como algo alheio a mulher.

Para além disso, outro ponto de relevância dessa personagem é a reflexão sobre como o homem vê os fluídos do corpo feminino, vez por outra, aparecem como reflexos de sua impureza e justifica a necessidade de castigo. Desse modo, o que seria sinônimo de poder, como a capacidade de gestar outra pessoa, é realçado como mácula e defeito pelos homens: “lembremos-nos de que tudo isso é sujo e impuro, desde a fecundação ao nascimento, aquele terrífico sexo da mulher, vórtice e abismo, sede de todos os males do mundo, o interior labiríntico, o sangue e as humidades, os corrimientos, o rebentar das águas [...]” (SARAMAGO, 1998, p. 78). Diante do exposto, percebemos que José se manifesta contrário a tudo que dá poder a mulher, como a capacidade de gerar outra vida; o útero e suas manifestações de fertilidade como a humidade e o sangue, são vistos como impurezas, comparadas ao que há de pior e ainda julgado indecifrável. Essa visão sobre o conteúdo do útero difere da construção instituída sobre o conteúdo que sai do corpo do homem, que é referido quase sempre como semente, leite divino, néctar, entre outros qualificativos.

Contudo, o poder feminino em *O evangelho segundo jesus cristo* é coroado por Maria de Magdala. A prostituta é a tradução do poder feminino, ela aparece como a representação da arte da sedução e de como elevar o corpo ao sagrado prazer. Maria de Magdala insere um Jesus, então com dezoito anos, na vida adulta. A iniciação sexual se torna quase um ritual religioso de prazeres e gozos: “Maria segurou-lhe as mãos, [...] um dia o que sabia ensinou, o que não sabia aprendeu,” (SARAMAGO, 1998, p. 281). Jesus, o representante da

tolerância e sabedoria, se deixa conduzir, elevando a mulher prostituta ao estatuto de deusa, ou deus, já que naquele momento todo o poder advinha dela. Assim como Caim se deixou guiar por Lilith, Jesus, inerte, aceita ser conduzido por Maria de Magdala: “por suas mãos o despiu e lavou, às vezes tocando-lhe o corpo, aqui e aqui, e aqui, com as pontas dos dedos, beijando-o de leve no peito e nas ancas, de um lado e do outro” (SARAMAGO, 1998, p. 282). Sem pudores, Maria de Magdala explora o corpo de um Jesus encantado e excitado: “não te movas, deixa que eu trate de ti” (SARAMAGO, 1998, p. 283). Ela ainda conduz toda a cena erótica com Jesus, vai além de só seduzir, uma vez que comanda de forma corporal quando nele se senta, engolindo o seu sexo e conduzindo toda a cópula. Além disso, usando de sua sabedoria, convida Jesus a dormir com ela, tirando o papel que sempre foi do masculino e tomado posse dele: “Não te prenderás a mim pelo que te ensinei, mas fica comigo esta noite [...] não encontrarás no mundo mulher mais bendita do que eu sou” (SARAMAGO, 1998, p. 285). Quando se diz bendita, a mulher se intitula a abençoada, a sagrada; ela não espera ser assim definida por um deus masculino. Com isso, Maria de Magdala tem a profissão de prostituta ignorada por Jesus, que não se casa com ela, como mandam os preceitos da religião; no entanto, ele deixa de vez a família, e segue a vida e as orientações daquela mulher, que abandona a profissão de prostituta e se torna sua guia na vida adulta. Destarte, a partir das intervenções de Maria de Magdala, Jesus, além do conhecimento de seu corpo enquanto homem, conhece melhor sua alma, pois é a partir do seu desabrochar sexual que ele se direciona aos seus milagres e ao seu destino de salvador dos pecadores.

Saindo das representações de personagens inspiradas nas figuras bíblicas, chamamos a atenção para Lídia, de *O ano da morte de Ricardo Reis*, essa figura, cujo nome é inspirado nas musas do período clássico, reinventada pelo heterônimo de Fernando Pessoa, habita nos anos da década de 1930, na reelaboração genial de José Saramago. Quando Ricardo Reis, que vivia no Brasil, resolve voltar a Portugal, depois da morte de Fernando Pessoa, ele encontra Lídia como camareira do hotel onde hospeda. Esta figura feminina é outro exemplo de personagens que valem ser destacadas na obra de Saramago. Lídia transcende o seu universo minúsculo de camareira de hotel, composta por uma completude oriunda de sua essência de mulher, e cumpre seu desejo erótico por Ricardo Reis, aproveitando o dia, se entregando ao prazer sem buscar as conveniências que seu tempo exige para que seja “aceita” socialmente. Quando é indagada pelo médico sobre o que seria um bom marido, ela responde: “Não sei, És difícil de contentar, Nem por isso, basta-me

o que tenho agora, estar aqui deitada, sem nenhum futuro, [...]" (SARAMAGO, 2013, p. 201-202). Entendemos que a ela importa o *carpe diem*, não importa futuro, casamento tradicional, composição familiar tradicional; ou seja, vale mais estar amando aquele homem, naquele momento, abdicando das conveniências que satisfaziam o outro e não a ela. Tal pensamento vai contra a todo um construto social que integrava o imaginário das mulheres e dos homens dos anos de 1930, quando o casamento e a formação de uma família eram o único caminho seguro para o futuro de uma mulher. No entanto, Lídia seguia na contramão, cuidando do homem amado ao seu prazer, simplesmente pelo seu querer servir:

Lídia forçava brandamente Ricardo Reis a sentar-se, compunha o travesseiro, trazia a bandeja, juntava o leite ao café, punha açúcar, partia as torradas, estendia a compota, corada de alegria, se pode dar contentamento a uma mulher ver o homem amado prostrado num leito de dor, olhá-lo com esta luz nos olhos, ou será inquietação e cuidado, [...] (SARAMAGO, 2013, p. 166).

Não era o estar prostado do homem que dava prazer a Lídia, era o sentimento de amor que tinha por ele que a deixava feliz. A delicadeza com que tratava aquele homem mostra que a importância do momento vivido é o que era levado em consideração para a felicidade. Observamos que a reflexão da personagem comunga com a ideia de aproveitar o momento, comportamento muito aceito quando a figura em questão é masculina. Desse modo, Lídia se entrega ao momento usufruindo dele por inteiro:

Ela não resistiu mais, não poderia, ainda que o impusessem as conveniências, porque este momento é um dos melhores da sua vida, pôr a água quente a correr, despir-se, entrar devagarinho na tina, sentir os membros lassos no conforto sensual do banho, usar aquele sabonete e aquela esponja, esfregar todo o corpo, as pernas, as coxas, os braços, o ventre, os seios, e saber que para lá daquela porta a espera o homem, que estará ele a fazer, o que pensa adivinho, se aqui entrasse, se viesse ver-me, olhar-me, e eu nua como estou, que vergonha, será então de vergonha que o coração bate

tão depressa, ou de ansiedade, agora sai da água, todo o corpo é belo quando da água sai a escorrer, isso pensa Ricardo Reis que abriu a porta, Lídia está nua, tapou com as mãos o peito e o sexo, diz, Não olhe para mim, é a primeira vez que assim está diante dele, Vá-se embora, deixe-me vestir, e di-lo em voz baixa, ansiosa, mas ele sorri, um tanto de ternura, um tanto de desejo, um tanto de malícia, e diz-lhe, Não te vistas, enxuga-te só, oferece-lhe a grande toalha aberta, envolve-lhe o corpo, depois sai, vai para o quarto e despe-se, a cama foi feita de lavado, os lençóis cheiram a novo, então Lídia entra, segura ainda a toalha a sua frente, com ela se esconde, não delgado cendal, mas deixa-a cair ao chão quando se aproxima da cama, enfim aparece corajosamente nua, hoje é dia de não ter frio, dentro e fora todo o seu corpo arde, e é Ricardo Reis que treme [...] (SARAMAGO, 2013, p. 257).

Uma característica importante de se registrar é o modo como o texto de Saramago mostra que os papéis eróticos se invertem, pois Lídia provoca em Ricardo Reis sensações que são pejorativamente características do sujeito feminino. Assim, há, portanto, uma desestabilização na construção das personagens, tangenciando o poder feminino ao desejo e ao poder: “[...] que nome me darei, amiga, amante, nem uma coisa nem outra, desta Lídia não se dirá, [...] ou, Conheces a Lídia, aquela que é amante de Ricardo Reis, [...] O Ricardo Reis tinha uma mulher-a-dias bem boa, para todo o serviço, ficava-lhe barato” (SARAMAGO, 2013, p. 308). Percebemos uma forte ironia no texto quando os papéis se invertem, e a própria Lídia faz conjecturas de como será socialmente tratada por manter uma relação amorosa com um homem sem, portanto, estarem casados. Tal ironia advinda das inversões de papéis, demonstra a força e poder dessa mulher, que desestabiliza o homem e marca seu lugar como sujeito que sente e que decide viver seu desejo, independentemente de sua condição social ou de estabilidade na relação, o que efetivamente não é sinônimo de felicidade. A desagregação que Lídia provoca instaura a representatividade do poder feminino: “Lídia estende as pernas, chega-se para ele, é o último movimento de prazer calmo”, (SARAMAGO, 2013, p. 308), ou seja, depois de toda reflexão sobre sua condição com o amado, ela simplesmente vira e se encaixa no homem que está com ela na cama. Tal

comportamento reforça e assinala seu desejo como o mais importante posto ali, naquele momento.

Outras cenas do romance mostram a força e atitudes da personagem feminina diante da falta de atitude da personagem masculina. Vemos, então, as marcações da fragilidade masculina diante do poder feminino evidenciadas o todo tempo: “Vamos morrer, disse Lídia, mas não se agarrou ao homem que estava deitado ao seu lado, como devia ser natural, as frágeis mulheres, em geral, são assim, os homens é que, aterrorizados, dizem-no sobretudo a si próprios [...]” (SARAMAGO, 2013, p. 362). O texto mostra que há uma cesura que eclode com o comportamento de Lídia diante de um terremoto que sacode o lugar onde estão. Desse modo, ela sai do lugar comum da fragilidade, passando a figurar como o elemento forte, deixando que a fraqueza seja representada por Ricardo Reis. Assim, ela tira Ricardo do lugar convencional do macho forte, vislumbrando sua nulidade enquanto o sujeito que decide as questões.

A guisa de conclusão, reafirmamos que o erotismo e o empoderamento femininos andam juntos nas obras de José Saramago, sobretudo nos romances analisados. Podemos justificar isso pelo conhecimento e domínio, das personagens femininas, ao próprio corpo, bem como de seu entendimento do desejo enquanto realização do sujeito humano. Esse reconhecimento de seu lugar de prazer, permite o enfrentamento do masculino, portanto, permitindo a manutenção de sua força ou vontade. Em suma, isso justifica estas personagens terem papel ativo nas cenas eróticas. Mesmo que o narrador conduza algumas cenas, carregadas ao não do sentimento de amor ou paixão, elas são apresentadas a partir do olhar da personagem feminina. Destacamos ainda que, na maioria das vezes, as cenas fluem sem ser questionado o comportamento dessas figuras, levando em consideração a igualdade de gêneros, em seu sentido mais *latu*. Sendo assim, a personagem é apresentada como sujeito de um corpo que sente, sem ser moldada pelo tempo, ou pelo lugar social que costumam cercear estes corpos de seus sentidos, desejo e erotismo. O narrador, portanto, subverte a composição da mulher pelo viés cristão e conduz essa figura ignorando, quase sempre, sua condição de um sujeito inferiorizado, máxima proposta pela formação religiosa muito praticada nas culturas ocidentais. Por isso, é importante ir além dos romances que fazem alusão às histórias bíblicas, para perceber como esse narrador conduz o comportamento social normativo diante de personagens tão ativas em suas relações amorosas e eróticas. Saramago joga figuras do “sagrado” mito religioso para um universo humanizado, com desejos carnais e normais quanto

qualquer outra necessidade, escancarando corpos com suas escatologias e necessidades; ignorando, portanto, as lições pudicas sobre o corpo e a alma, principalmente quando se relaciona com o sujeito feminino.

Tal como postula Georges Bataille: “[...] o elemento feminino do erotismo surgia como vítima, e o masculino como o sacrificador e que, um e outro, no decurso da consumação, se perdiam na continuidade estabelecida por um primeiro acto de destruição” (BATAILLE, 1988, p. 16). O desejo erótico sempre foi representado na arte como algo comum e natural, mas à medida que o homem foi obedecendo a um deus, um deus masculino e machista, estas figuras foram se apagando da sociedade e ficando restritas a monumentos históricos, muitas vezes ignorados ou escamoteados pela sociedade e seus dogmas. Cenas eróticas, quase sempre, quando apareciam em textos literários, eram de exploração de personagens estereotipados e sempre usando o ponto de vista masculino como dominante. Contudo, a desejosa Lilith de *Caim* com sua dominação aos corpos que deseja, não se submetendo a homens, a faz transcender. Maria, mãe de Jesus, geme de prazer; Maria de Magdala se torna a representante do que é mais sagrado para Jesus; enquanto Lídia, feliz sexualmente, realizada corporalmente, carrega a leveza do viver o dia.

O que ressaltamos nestas mulheres criadas por José Saramago é que elas representam o que efetivamente as mulheres são ou sentem. Há um escancramento da representatividade da mulher como sujeito normal que é. O escritor não camufla os desejos femininos, e nem os adoçam com o sem graça do meloso amor idealizado. O desejo erótico, relativo ao corporal/carnal, mostra que a mulher é corpo que sente, que deseja e que realiza. E diferente do animal, a personagem saramaguiana se realiza manifestando seu desejo, o erotismo toma posse do sexo e o conduz ao gozo sagrado, no sentido daquele que agrada o corpo, com isso, a mulher se torna a protagonista na realização dos seus desejos. Levando em conta o que foi explorado nessa análise, entendemos que a sociedade tenta abafar os desejos femininos e José Saramago os projetam em seus textos de ficção de forma vigorosa.

Conforme propôs Otavio Paz,

Uma das finalidades do erotismo é domar o sexo e inseri-lo na sociedade. Sem sexo não há sociedade, pois não há procriação; mas o sexo também ameaça a sociedade. Como o deus Pã, é criação e destruição. É instinto: tremor, pânico, explosão vital. É um vulcão, e cada um de seus estalos pode cobrir a sociedade com

uma erupção de sangue e sêmen. O sexo é subversivo: ignora as classes e hierarquias, as artes e as ciências, o dia e a noite; dorme e só acorda para forniciar e voltar a dormir. [...] (PAZ, 1994, p. 17).

A partir desse entendimento, isto é, a representação do feminino como um corpo erótico, é que engrandecemos a construção dessas personagens de José Saramago. Se o erotismo é o que, na vertente cultural, diferencia o ser humano do animal, conforme propõe Bataille, logo os seres humanos masculino ou feminino tem sentidos idênticos, e o que os afastam é a cultura machista que insiste em pregar a diferença dos gêneros.

Referências

- BATAILLE, Georges. *O erotismo*. 3. ed. Trad. João Bénard da Costa. Lisboa: Antígona, 1998.
- SARAMAGO, José. *Caim*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- _____. *O evangelho segundo Jesus Cristo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- SARAMAGO, José. *O ano da morte de Ricardo Reis*. 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- PAZ, Otávio. *A dupla chama: amor e erotismo*. Trad. Wladyr Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994.
- PETERSEN, Paula Karina Verago. *O narrador errante e paródico em Caim, de José Saramago*. Anais do XXVI Congresso Internacional da ABRAPLIP. Curitiba, 2017, p. 1389-1436.

OS PERSONAGENS DE SARAMAGO NUM CASTELO DE CARTAS CRUZADAS

SAULO GOMES THIMÓTEO

Introdução

A narrativa literária, conforme Roland Barthes estabelece na “Introdução à análise estrutural da narrativa”, divide-se em três níveis, a saber: as Funções, as Ações e a Narração. O primeiro observa a série de objetos e suas significações (estabelecendo tanto o encadeamento e progressão do enredo, quanto os índices que se vão somando à decifração dos personagens), o terceiro, por sua vez, volta-se ao doador da narrativa, isto é, monta-se a voz que, seja como consciência total em grande angular, seja como foco particular em zoom, traz à cena o acontecimento vivo, nos pensamentos e ações apresentadas. O segundo nível, o das Ações, destina-se aos personagens que, afinal, são as figuras que agem na narrativa e às quais a leitura tende a mais privilegiar. Isso se nota, por exemplo, desde os personagens-título como *Dom Quixote*, *Gargântua e Pantagruel* e *Macunaíma*, até personagens que parecem adquirir uma existência autônoma de seus criadores, como Leopold Bloom, de *Ulysses*, Riobaldo, do *Grande Sertão: Veredas*, e o capitão Ahab, de *Moby Dick*.

Nesse sentido, na escritura saramaguiana, o elemento que se destaca e que atua como fio condutor de todo romance é tanto a voz narrativa, máscara do próprio autor, quanto a projeção de cada personagem como consciência que se constrói na interação de experiências e questionamentos. Cada obra parece compreender um universo temático distinto, pois se um resgata a questão ibérica com um ar de realismo fantástico (*A jangada de pedra*), outro revisita e questiona os dogmas bíblicos dos Evangelhos (*O Evangelho segundo Jesus Cristo*), se há a procura pela própria identidade, ameaçada pela presença do outro (*O homem duplicado*), há também a história portuguesa posta em inversão (*História do cerco de Lisboa*). Como se vê, a produção romanesca do

autor formula-se a partir de diversas alegorias presentificadas na produção de personagens-agentes dotados de uma alta carga simbólica e referencial. Personagens como Blimunda, Lídia ou a mulher do médico são parte do imaginário cultural literário de língua portuguesa, e a cada novo romance saramaguiano, ao mesmo tempo em que há inúmeras distinções de fundo, de espaço, tempo e relevância nos personagens propostos, há o mesmo *fil rouge* que a todos une, sendo a voz narrativa o maestro do orfeão.

Como o próprio Saramago aponta, “As minhas personagens saem todas da minha cabeça, neste sentido: não é que elas já cá estivessem antes, mas, no momento de escrever, as personagens de que eu necessito apresentam-se-me” (SARAMAGO *apud* REIS, 1998, p. 131). Em *Levantando do chão*, por exemplo, há uma divisão ternária dos tempos e para cada um deles formulam-se personagens que sintetizam essa conexão com o tempo histórico e social, com Domingos Mau-Tempo sendo o representante do “tempo do silêncio”, por não possuir voz ativa, nem tampouco força e vontade, para enfrentar o latifúndio e os arroubos do padre Agamedes, João Mau-Tempo como o símbolo do “tempo das perguntas”, sofrendo a opressão e a prisão pelo seu comportamento questionador e combativo, e Gracinda Mau-Tempo e Maria Adelaide, despontando como elementos do “tempo da luta”, a primeira sendo herdeira direta dos combates do pai, a segunda já num contexto de esperanças com o 25 de abril. Assim, recorrendo ao expoente das gerações de uma mesma família, José Saramago tece essa evolução com personagens que se vão sucedendo, cada um com sua motivação e seus propósitos, conforme as ações que fazem ou recebem de outrem.

Em associação com a discussão teórica traçada por Mikhail Bakhtin em seu texto “O autor e o herói”, pode-se notar que há, na construção conceitual da exotopia, isto é, da interação da consciência de si com a consciência do outro, esse reconhecimento da incompletude e da necessidade da busca externa para tecer uma pretensa e provisória compreensão interna. Como aponta o teórico,

o herói revelará muitos disfarces, máscaras aleatórias, gestos falsos, atos inesperados que dependem das reações emotivo-volitivas do autor; este terá de abrir um caminho através do caos dessas reações para desembocar em sua autêntica postura de valores e para que o rosto da personagem se estabilize, por fim, em um todo necessário (BAKHTIN, 1997, p. 26).

Assim, cada herói (personagem) surge como mosaico composto de diversos fragmentos, que se põe em contato com outros mosaicos e formam uma ordem maior, que é o romance. O autor se torna, então, aquele que reconhece padrões e os cria em forma artística. Em *O homem duplicado*, a epígrafe, extraída de um hipotético *Livro dos Contrários*, aponta que “O caos é uma ordem por decifrar” (SARAMAGO, 2002, p. 7). Portanto, o autor será um misto de Édipo e Orfeu, que tanto investirá contra as múltiplas esfinges e as decifrará, quanto o meio que encontra para deslindar o enigma será a arte e as palavras, ordenando o caos.

A alegoria do orfeão anteriormente sugerida não é gratuita, em se tratando de Saramago, pois embora ele seja o maestro que a tudo rege pela escrita, os personagens, como cada instrumento, mantêm seu tom e sua individualidade. Evocando Bakhtin, cada um deles é uma consciência que se institui, autônoma dentro da dinâmica literária, de modo que o autor, respeitando as regras desse jogo, não impõe a sua própria consciência, antes interage com eles, buscando compreender suas ações como forma de compreender a si. Como ele apontaria no seu discurso “De como a personagem foi mestre e o autor seu aprendiz”, proferido na entrega do Nobel, “criador dessas personagens, mas, ao mesmo tempo, criatura delas.” (SARAMAGO, 2013, p. 76).

Pensando-se na literatura como força semiótica, Roland Barthes observa, em sua *Aula*, que tal força “consiste em *jogar* com os signos em vez de destruí-los, em colocá-los numa maquinaria de linguagem cujos breques e travas de segurança arrebentaram, em suma, em instituir no próprio seio da linguagem servil uma verdadeira heteronímia das coisas.” (BARTHES, 2007, p. 27-28). Nesse sentido, os personagens saramaguianos se tornam exemplos fundamentais de uma vida ficcional pulsante, cuja estratégia narrativa se estabelece na fluidez da escrita, graças aos períodos que se desdobram num rio de palavras e aos diálogos que muito mais se ouvem do que se leem. A construção saramaguiana, então, forma-se nessa dupla via: de um lado, os personagens carregados de humanidade; de outro, a voz narrativa que os organiza num enredo que parece se deslindar no próprio ato da leitura.

As adaptações de obras de José Saramago para outros suportes, embora dificilmente consigam transpor o segundo item, exploram o primeiro no sentido de criar uma teia de associações. Desde a transposição de *Memorial do convento* para a ópera *Blimunda*, de Azio Corghi, até o longa-metragem *Ensaio sobre a cegueira*, de Fernando Meirelles, o que se nota é o cuidado de que as

personagens carreguem a carga simbólica pretendida por Saramago. Por isso, ao se propor um jogo de cartas, intitulado *Os arquivos de Saramago*, por ocasião do centenário de nascimento do autor, pretende-se revisitá-las de modo que atenda tanto aos já conhecedores e apreciadores dos livros saramagianos, que reconheçam os detalhes e interações sugeridas, quanto aos leitores neófitos, que adentram esse universo que se estranha e se entraña, recorrendo ao artifício da ludicidade do jogo.

1 *Ut poesis ludus*

Antes de pormenorizar as estratégias de *Os arquivos de Saramago*, é importante delimitar alguns caminhos sobre a concepção do jogo como elemento da cultura, algo preconizado por Johan Huizinga em 1944 em sua obra *Homo ludens*, também desenvolvido por estudiosos como Roger Caillois e Umberto Eco. Na obra do filósofo holandês, apresenta-se uma abordagem de como o ato de jogar não se destina apenas a um momento de lazer, mas fundamenta a própria interação social humana, tendo suas origens nos rituais sagrados das civilizações antigas e passando por transformações de tornar-se um *intermezzo* da vida cotidiana, tão necessário quanto, por exemplo, a arte e a literatura. No início de sua argumentação, o autor salienta:

Se verificarmos que o jogo se baseia na manipulação de certas imagens, numa certa “imaginação” da realidade (ou seja, a transformação desta em imagens), nossa preocupação fundamental será, então, captar o valor e o significado dessas imagens e dessa “imaginação”. Observaremos a ação destas no próprio jogo, procurando assim compreendê-lo como fator cultural da vida. (HUIZINGA, 2019, p. 5)

Pensando que os livros e os jogos se formulam como ludicidade de “desvio” da realidade, embora nela se baseiem, a construção das imagens torna-se, então, essa espécie de moto-contínuo que se alimenta de aspectos da realidade e, a partir do ato de ler ou jogar, reflete a obra na própria realidade. Saramago, diante de elementos como a revisitação da história ou o desassossego pela busca da identidade, imagina cenários e acaba por influenciar na visão que seus leitores têm da sociedade e da cultura da qual fazem parte: “E se todos cegássemos?”, “E se a caverna de Platão estivesse

agora, aqui, diante de nós, nos simulacros dos centros comerciais?", "E se Ricardo Reis voltasse para ver o espetáculo da ascensão do fascismo no Portugal do ano de 1936?". Como se observa, a partir de uma premissa, faz-se uma série de movimentos lógico-dedutivos no decorrer do enredo, por meio das peças-personagens, dilatando-se em discussões, jamais fechadas ou vencidas.

Por certo que, no campo dos jogos, o elemento interativo dos jogadores adquire um maior protagonismo do que no ato de recepção da leitura. Contudo, tanto nos jogos de tabuleiro e cartas, quanto em romances e contos, há essa emulação de aspectos da realidade, esse mundo dentro do mundo. Como aponta Umberto Eco na crítica ao *Homo ludens* intitulada "Huizinga e o jogo": "A ficção tem a mesma função dos jogos. Brincando as crianças aprendem a viver, porque simulam situações em que poderão se encontrar como adultos. E é por meio da ficção que nós, adultos, exercitamos nossa capacidade de estruturar nossa experiência passada e presente". (ECO, 1994, p. 137). É no fenômeno de "outrar-se" que reside o exercício da fabulação, a que ambas as formas imaginativas se alicerçam e que auxiliam na construção de, muitas vezes, entendimentos outros. José Saramago definiria essa dupla camada de significação, evocando que "isto é o prodígio da literatura, poder ser capaz de chegar mais fundo na consciência dos leitores, mesmo falando sobre uma outra coisa." (SARAMAGO, 2010, p. 183). Por meio dessa projeção múltipla, a literatura torna-se importante veículo de conscientização, pois forma-se o circuito que liga o mundo ao livro, o livro ao leitor, o leitor ao mundo.

Na esfera dos jogos, tal projeção e articulação com outros campos do conhecimento e da interação social e humana também se desenvolve durante a aparente despretensão da brincadeira lúdica. Cite-se, por exemplo, o xadrez, no qual há a imaginação dos exércitos em guerra, podendo-se dinamizar o raciocínio matemático de lances lineares e estratégias de ataque e defesa em seus jogadores. Ou em jogos de cartas como o pôquer ou o truco, em que a interpretação dos sinais feitos pelos adversários, associada a estratégias de blefe e dissimulação, configura-se como trunfo adicional ao conhecimento das regras e dos cálculos de probabilidades de ganho. Ou ainda os *Role Play Games* (RPG), em que os jogadores assumem personalidades distintas, vivendo nessa realidade alternativa e praticando ações por vezes totalmente opostas às atitudes que usualmente teriam, recorrendo, ainda, a expedientes místicos que auxiliam na imersão do jogo como extensão.

Com tudo isso, a construção de um jogo, como de uma obra literária, ao mesmo tempo em que obedece aos limites e regras que se estabeleceram

previamente, também dá margem à liberdade e à invenção que podem advir da interação com o texto. Roger Caillois, autor de *Os jogos e os homens*, aprofunda as discussões propostas por Huizinga, analisando que essa combinação entre limites e liberdades “expressa uma notável mistura em que se leem conjuntamente as ideias complementares de sorte e de habilidade, de recursos recebidos do acaso ou do destino e da inteligência mais ou menos viva que os põe em ação e que trata de tirar deles um benefício máximo.” (CAILLOIS, 2017, p. 18).

Na planificação das diferentes formas de interação dos jogos, duas dicotomias são estabelecidas e que fundamentaram a criação dos *Os arquivos de Saramago*. A primeira diz respeito às esferas de alternância entre o princípio da diversão sem amarras, pelo próprio prazer do jogo, associada ao conceito grego de *paidia*, e o conjunto de regras estabelecidas e de engenhos a ele relacionados, associado ao conceito grego de *ludus*. Nessa visão, estrutura-se a ideia de que, uma vez que o universo saramaguiano dos romances é evocado e ressignificado, é mister obedecer à sua formulação, respeitando elementos de enredo e construção de personagens. Contudo, uma vez que se trata de um jogo e que o entretenimento é tópico fundamental, as dinâmicas exploradas não pretendem, necessariamente, adquirir um tom de didatismo, antes estabelecerem-se como celebração da cultura e das indagações legadas por José Saramago. Assim, equilibrando-se entre *paidia* e *ludus*, entre a diversão e a ampliação de repertório literário, tais jogos se apresentam como momento de prazer e fruição nas descobertas e interações possíveis.

Para que tais ações se possam produzir, recorre-se a uma segunda dicotomia, norteadora das regras desses jogos, bem como da maioria dos jogos de cartas tradicionais. Por um lado, existe o elemento da competição (*Agôn*), algo que está na origem das civilizações, simbolizado, inclusive, nos Jogos Olímpicos. Aqui reside a construção de estratégias, o exercício da prática como forma de compreensão de cenários, de modo que o vencedor se estabelece como aquele melhor preparado para enfrentar os adversários. Por outro lado, surge a figura da sorte (*Alea*), o que se estabelece no embaralhar das cartas e na distribuição aleatória como “favorecimento do Destino”. Conforme Roger Caillois aponta, contrapondo as categorias, “ambas exigem uma equidade absoluta, uma igualdade das chances matemáticas e que, pelo menos, aproxime-se tanto quanto possível de um rigor impecável. Há em toda parte regras de uma admirável precisão, medidas meticulosas, cálculos engenhosos.” (CAILLOIS, 2017, p. 127). A igualdade pretendida se forma tanto pela

distribuição de cartas, ao acaso, de modo que todos iniciam do mesmo patamar, quanto pelo uso de seus raciocínios e das habilidades individuais.

Embora alguns dos jogos desenvolvidos n'*Os arquivos de Saramago* privilegiem mais o elemento *agôn* do que *alea*, ou vice-versa, todos trazem em sua essência um amálgama do reconhecimento ou descoberta de personagens saramaguianos e deixam entrever associações antes imprevistas, criando-se, então, uma espécie de união entre o *dulce* e o *utile* horacianos, algo que será explorado com mais detença na próxima seção.

2 A adaptação do jogo *Os arquivos de Saramago: Homo fictus, Homo ludens*

A proposta de jogo pretende dar a conhecer boa parte da obra de Saramago e o recurso vislumbrado foi efetuar um equilíbrio na distribuição das cartas de referência. Nesse sentido, cinco personagens de cada romance, perfazendo um total de cinquenta (dez romances, portanto), garantiriam uma jogabilidade equitativa, similar à encontrada em um baralho comum. Para a diferenciação, atribuiu-se um número a cada romance, obedecendo não a uma pretensa e subjetiva valoração, mas sim à ordem cronológica de publicação, sendo o *Levantado do chão* referente ao número 0 (zero) e *O homem duplicado* referente ao número 9 (nove).

Com relação às personagens, e levando-se em conta as dinâmicas de alguns dos jogos, foi necessário estabelecer uma hierarquia, conforme o protagonismo em cada romance. Para se criar uma correspondência alternativa aos números dos romances, optou-se pelas letras, elegendo-se as consoantes do próprio nome de José Saramago como os níveis dessa graduação. Por exemplo, nas cartas de *História do cerco de Lisboa*, a ordem de personagens ficou: J – Raimundo Silva; S – Maria Sara; R – Mogueime; M – Ouroana; G – D. Afonso Henriques. Assim, cada personagem adquiriu um código, composto de letra e número, garantindo seu papel particular no jogo, concomitantemente a sua relação com os demais.

Em cada carta, para além desse código, três outras informações são acrescidas, no sentido de trabalhar com aspectos de visualidade, diagramação e informação. Assim, para além de uma ilustração de cada personagem, um pequeno box sintetize elementos de sua composição, papel no romance e evolução, inserem-se uma graduação de valores em torno de cinco esferas, comuns a todos, que se utilizam num dos jogos, intitulado “Todos os nomes”. Como exemplo, apresenta-se a carta J1, de Blimunda Sete-Luas:

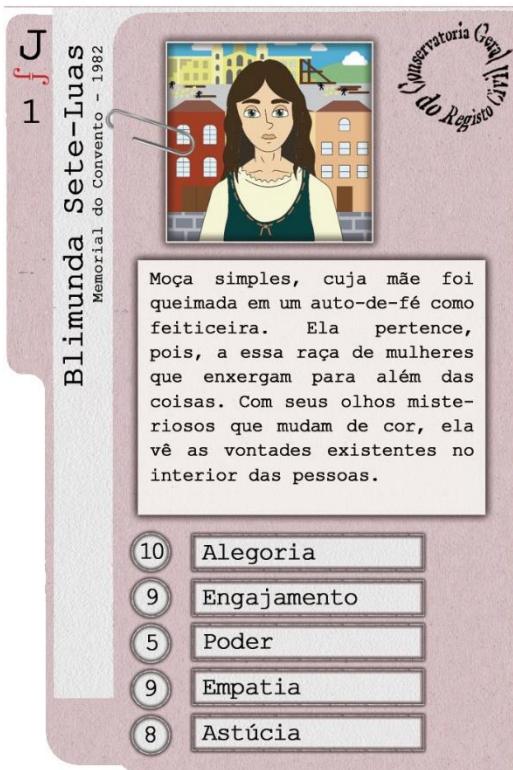


Figura 1: Carta desenvolvida para o jogo *Os arquivos de Saramago*.

A diagramação da carta, como se vê, evoca a atmosfera de um dos romances, *Todos os nomes*, em que o Sr. José, funcionário da Conservatória Geral do Registo Civil, coleciona arquivos de pessoas famosas. Nesse sentido, para além da carta simular uma pasta de arquivo, aplicou-se um “carimbo” da Conservatória e um clipe de papel que prende a ilustração, à guisa de foto, insere-se o nome da personagem e o romance do qual faz parte, com o ano de publicação, escrito na vertical, como folha impressa no interior da pasta do arquivo. Outro pormenor é, além da imagem da personagem, cria-se um plano de fundo que também evoca os elementos do cenário do romance. No caso de *Memorial do convento*, a cidade de Mafra do século XVIII, com a construção do convento ao fundo. Tais elementos, tanto o formato da carta em si, quanto os cenários das ilustrações, propõem-se como estratégias de adaptação no sentido que Linda Hutcheon atribui em sua *Uma teoria da adaptação*, em que

salienta: “o que é adaptado é o heterocosmo, literalmente um ‘outro mundo’ ou cosmos, repleto, é claro, dos elementos de uma história — cenários, personagens, eventos e situações.” (HUTCHEON, 2011, p. 37). Os diferentes universos saramaguianos se constroem nesse jogo numa referência estrutural baseada em *Todos os nomes*, mas mantêm sua singularidade tanto nos cenários que se repetem ao fundo dos mesmos personagens, quanto nas cores das pastas, que se alternam para cada romance.

Sobre as ilustrações, inclusive, partiu-se muito mais da construção simbólica de alguns traços sugeridos do que de descrições propriamente ditas, levando-se em conta que o próprio Saramago postulava que “o autor prefere dar três ou quatro pinceladas, como pontos cardeais, mas nada de descrever metódica e minuciosamente rostos, alturas, figuras, gestos... o autor prefere que seja o leitor quem assuma essa tarefa e essa responsabilidade” (SARAMAGO, 2013, p. 37). Assim, embora ancorada numa visão subjetiva dos personagens, as ilustrações buscam traçar conexões pautadas tanto na leitura pormenorizada dos romances, quanto nos dicionários de personagens de José Saramago: um do professor Miguel Koleff, da Universidad Católica de Córdoba, e outro da professora Salma Ferraz, da Universidade Federal de Santa Catarina.

Se as imagens captam o elemento visual, na carta, o texto-síntese situado abaixo propõe-se, de modo muito mais elucidativo, apontar alguns dos lances principais do enredo e da índole dos personagens, para, conforme apontado anteriormente, esclarecer elementos aos que estão em processo de descoberta da obra saramaguiana, da mesma forma que rememorar aos já leitores momentos centrais dos romances. Com isso, durante a experiência do jogo, os participantes têm contato com o enredo e características de dez romances do autor (onze, para ser exato, uma vez que os personagens de *Ensaio sobre a cegueira* são revisitados em *Ensaio sobre a lucidez*), e com os cinquenta personagens, apresentados em uma mesma diagramação, mas cada um tendo sua constituição de máscara singularizada e de simbologia de valores, conforme Bakhtin sugeriu teoricamente e Saramago estabeleceu em seu fazer literário.

Tal simbologia é transposta não somente na descrição, mas também nos itens constantes na parte inferior de cada carta, dinâmica fundamental do jogo “Todos os nomes” e que tende a estabelecer interações antes inauditas entre os personagens, como se verão na sequência.

Cinco itens foram elencados como comuns a todos os personagens, funcionando como balizas às quais todos se referem, com elementos sobre o

caráter e a evolução do personagem no romance e sendo atribuído um valor entre 0 (zero) e 10 (dez). São eles:

- 1) Alegoria — inserem-se aqui a simbologia por trás da composição do personagem, as máscaras e evocações construídas pelo autor;
- 2) Engajamento — cada personagem passa por um processo de conscientização e compreensão crítica, política, social e humana, e aqui se representa a magnitude desse despertar;
- 3) Poder — a função social e a hierarquia que o personagem exerce nos demais, ou a que é alçado, aqui se aponta;
- 4) Empatia — a compreensão de cada personagem como um ser inconcluso e que é capaz de dialogar com os outros, auxiliá-los e somar forças aqui é medida;
- 5) Astúcia — com personagens possuidores de segundas intenções, planos secretos, ou que comprehendem a sociedade e os pensamentos dos demais, esse item revela o envolvimento e interação, nem sempre de todo honesta, de cada personagem em seu romance.

Os itens analisam o duplo movimento dos personagens: como o meio age sobre o sujeito e como o sujeito reage sobre o meio. Pensando-se que a atribuição de um valor numérico para cada um desses itens, referindo-se a personagens majoritariamente de alta complexidade, tende a ter um caráter subjetivo, elaborou-se uma comparação entre todos por meio de níveis (baixo, médio ou alto), tendo-se parcimônia na atribuição dos valores máximo ou mínimo, caso contrário, todas as cartas possuiriam valores altos e a jogabilidade ficaria prejudicada. Por exemplo, embora a personagem Blimunda pudesse figurar com valor máximo em itens como Engajamento, Empatia ou Astúcia, optou-se por não atribuir o valor total, pois há personagens de outros romances que, em comparação, teriam maior peso. Dentre os itens, a Alegoria figura com valor máximo, devido ao fato de a ação central do romance ser o fato da personagem olhar dentro das pessoas (SARAMAGO, 1991, p. 71-2). Por outro lado, atribuiu-se um valor mediano ao item Poder por dois motivos: por um lado, Blimunda compõe-se como representante das “vidas desperdiçadas” (SARAMAGO *apud* REIS, 1998, p. 82), isto é, no estrato social, ela figura em uma posição subalterna e apagada pela História, de modo que não poderia possuir grande pontuação de Poder; por outro, graças à sua capacidade de interagir e argumentar com os demais integrantes de seu círculo, bem como seu poder sobrenatural de enxergar as vontades humanas, não poderia figurar com um valor baixo.

Desse modo, as cartas foram pensadas de modo a que todo personagem possua, em equilíbrio, itens com possibilidade de ganho e perda. A mulher desconhecida, de *Todos os nomes*, por exemplo, possui 10 em Alegoria, mas zero em todos os demais, e Deus, do *Evangelho segundo Jesus Cristo*, embora possua 10 em Poder, Alegoria e Astúcia, recebe 1 tanto em Empatia, quanto Engajamento. Ou seja, no caso de um confronto entre Blimunda e Deus, caso o item selecionado seja Empatia, a primeira vencerá.

Como se nota, a maquinaria interna deste jogo, embora não de todo perceptível em uma primeira leitura, resulta de um exercício de interpretação e comparação das obras e das interações possíveis com vistas a uma celebração da literatura. Novamente evocando Barthes, em *S/Z*, por meio do seu esmiuçar do texto de Balzac, os personagens e seus símbolos acabam sendo a energia propulsora do jogo como transformação. Segundo o crítico francês,

o jogo, atividade regulamentada e sempre submetida à volta, consiste, então, não em acumular palavras por puro prazer verbal (logorreia), mas em multiplicar uma mesma forma de linguagem, como se a intenção fosse, simultaneamente, repetir e variar o significante, de maneira a afirmar o ser plural do texto, sua volta.
(BARTHES, 1992, p. 89)

Assim como as crianças buscam replicar o prazer sentido de um livro já conhecido, retornando a ele vezes sem conta, as pessoas recorrem ao jogo, mesmo sendo uma estrutura conhecida e com etapas relativamente estáveis. Em associação aos conceitos apontados por Roger Caillois, esse movimento se conecta ao elemento *agôn*, pois há regras que se estabelecem, como uma espécie de ritual a ser seguido. Mas ao mesmo tempo em que se repete o significante dentro do universo criado pelo jogo, deixa-se abertura para a variação inaudita, conforme o elemento *alea*, uma vez que o jogo não possui um final previamente definido, cabendo tanto à sorte, quanto aos mecanismos de ação possíveis dentro das regras.

No caso do jogo “Todos os nomes”, dentro dos *Arquivos de Saramago*, a repetição se produz por meio dos embates entre personagens, mas as possibilidades e resultados se multiplicam, como se pode demonstrar, hipoteticamente, no confronto proposto entre três cartas: Fernando Pessoa, de *O ano da morte de Ricardo Reis*, Joana Carda, de *A jangada de pedra*, e Maria de Magdala, de *O Evangelho segundo Jesus Cristo*.

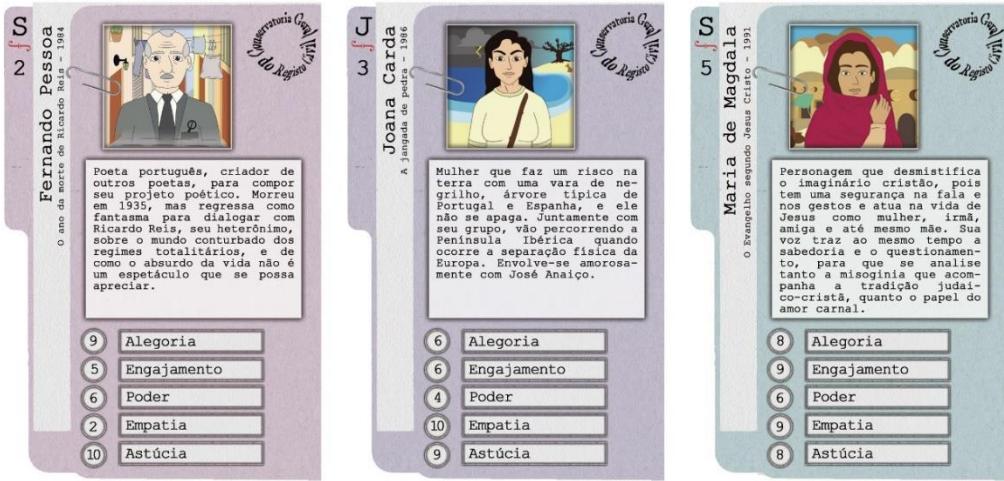


Figura 2: Cartas desenvolvidas para o jogo *Os arquivos de Saramago*

Nota-se, na comparação das três cartas, que a carta de Fernando Pessoa seria a vencedora nos itens “Alegoria” e “Astúcia”, a de Joana Carda venceria em “Empatia” e a de Maria de Magdala em “Engajamento”, havendo, ainda, um empate em “Poder” entre a primeira e a terceira. Com isso, nota-se um equilíbrio, de modo a não privilegiar uma carta como continuamente vencedora, devendo haver uma estratégia por trás da escolha dos itens. Novamente pensando na dicotomia *agôn-alea*, Caillois aponta, sobre a dinâmica dos jogos de cartas:

Nestes jogos, para o jogador, o prazer surge de ter de tirar o melhor partido possível de uma situação que não criou ou de peripécias que somente em parte pode conduzir. A sorte representa a resistência que a natureza, o mundo exterior ou a vontade dos deuses opõem à força, à destreza ou ao conhecimento do jogador. (CAILLOIS, 2017, p. 128)

Após a distribuição, aleatória e partindo de uma equidade, uma vez que todos partem das mesmas condições, cada jogador dispõe de suas cartas para

compor sua estratégia, antevendo possíveis batalhas ganhas (recorrendo a itens com valor máximo), ou arriscando com valores intermediários.

De qualquer forma, pela análise de cada personagem, com seus pontos fortes ou fracos, vão-se descobrindo conexões não apenas com relação aos valores numéricos dos itens, mas entre as consciências criadas por Saramago e que esses personagens representam. Personagens como o Pastor (*Evangelho segundo Jesus Cristo*), a mulher desconhecida (*Todos os nomes*) e o Centro (*A caverna*) equivalem-se em seu teor alegórico, neste jogo, figurando com valor máximo para o item. Embora em contextos distintos, há nos três uma carga simbólica que se sobressai aos demais personagens: o primeiro, por simbolizar não somente o Diabo, mas também seu papel de questionador e formador de muitos aspectos da compreensão de mundo de Jesus; a segunda, por ser o fio condutor de todo o labirinto do Sr. José, a utopia buscada, quase ao alcance, mas continuamente dilatada e esquiva; e o terceiro, transposição do simulacro platoniano num contexto do consumismo desenfreado, posto como grande entidade inescapável.

Por meio deste jogo, bem como em algumas variações possíveis utilizando o mesmo conjunto de cartas, revela-se a confluência dos universos saramaguianos construídos em seus romances, indo do despertar da nação portuguesa do *História do cerco de Lisboa* à sociedade distópica do *Ensaio sobre a cegueira* e do *Ensaio sobre a lucidez*. Se todos os personagens se dão a conhecer como facetas de Saramago, algumas desvendadas apenas no momento mesmo de sua construção romanesca, após tomar conhecimento dessas interações, indo do jogo aos romances, ou dos romances ao jogo, os leitores-jogadores vão, como seu autor, implantando em si elementos dessas personagens criadas, pela evocação e pela identificação.

3 Considerações finais – *Alea jacta est*

Como dito anteriormente, a obra de José Saramago permite uma interação disposta em forma de jogo. Nos romances, seus personagens funcionam como consciências que se põem em diálogo e, embora mantendo sua individualidade, abrem-se para se contraporem aos demais, efetuando suas ações a partir dos estímulos e questionamentos tanto internos, quanto externos. O próprio narrador, como voz do autor que se projeta, insere-se nos caminhos do texto como forma de organizar as “regras”, mas deixando os personagens livres para agirem conforme suas características.

Por isso, cada herói, no sentido bakhtiniano, faz-se na construção da obra como consciência que se reconhece incompleta, e seu autor busca transmitir, não apenas um agente, mas uma máscara simbólica que se adequa ao contexto da obra e aos sentidos atribuídos pelo autor. Conforme o teórico russo observa: “A vida do herói é vivida pelo autor numa categoria de valores diferente daquela que ele conhece em sua própria vida e na vida dos outros – participantes reais do acontecimento ético aberto, singular e único, da existência” (BAKHTIN, 1997, p. 35). Agrega-se, também, a interpretação do leitor, que refaz o jogo autor-herói, atribuindo nova carga de valores aos já presentes nas camadas de sentido formuladas no romance, e conferindo um novo deslocamento, também este, nunca definitivo.

Na elaboração desse jogo, e diante dessa multidão de personagens, tão distintos entre si, mas ligados pelo *fil rouge* saramaguiano, pode-se evocar a definição presente no texto “Estudio de los personajes saramaguianos”, no *Diccionario de personajes saramaguianos*:

Estos seres de papel que aparecen y reaparecen en la obra saramaguiana nos hacen registrar la completud de un universo coherente, signado por miles de interrogantes. La búsqueda humana se hace patente ante cada uno de ellos: no se subrayan certezas, sino el intenso peregrinar de un humanista que se busca a sí mismo en cada personaje que pergeña. (KOLEFF et al, 2008, p. 33)

O questionamento e a experiência são os elementos intercambiantes que conectam todos os personagens, embora dificilmente isso se restrinja à dimensão do romance. O próprio Saramago escreve como forma de se desassossegar, assim como desassossegar os seus leitores, por meio de seus personagens em contínuo desassossego. São os enigmas que se dão a conhecer, embora nunca de todo revelados, numa inversão da fala da Esfinge: “devorame e te decifra”.

Com todos esses fios que se cruzam e se tecem, explorar em outros formatos se torna algo importante, no sentido de descobrir novos significados e interpretações. No caso, recorrendo ao elemento do jogo, como interação do lado lúdico com a espontaneidade da diversão, cria-se um exercício de descoberta, por um modo similar de deflagração que a literatura *per se* propicia. Roger Caillois sugere tal necessidade, ao postular que “o jogo aparece

como educação – sem objetivo previamente determinado – do corpo, do caráter ou da inteligência. Sob este aspecto, quanto mais o jogo se distancia da realidade, mais importante é seu valor educacional. Pois não ensina receitas, desenvolve aptidões.” (CAILLOIS, 2017, p. 257). Como visto anteriormente, o jogo sempre é simulacro da realidade, adaptando-a num contexto imaginativo, seja das guerras do xadrez, seja dos blefes do truco ou pôquer. No caso dos *Arquivos de Saramago*, o recurso empregado é ser simulacro do simulacro, isto é, ser jogo do que é ficção, ou ainda, ser a (re)descoberta dos livros para ser a (re)descoberta de si. De alguma forma, é tornar-se, ainda que pelo breve instante de ter tais cartas nas mãos, Ricardo Reis, Jesus, a mulher do médico, João Mau-Tempo ou o senso comum, é ter contato com aquelas outras existências ficcionais, de modo a integrar as experiências da leitura do romance ao conhecimento em construção de cada jogador-leitor.

No exercício do jogo de cartas construído, estabelece-se a obra de José Saramago como um caleidoscópio da visão do escritor, com cada personagem funcionando como uma das pedras que, no espelhamento e na interação com outras, forma imagens distintas e complementares. O próprio autor, na entrevista a Carlos Reis, faz uma tentativa de autodefinição, que se amplia a todos: “Nós não somos uma unidade, somos uma pluralidade, levamos a vida a disciplinar ou a controlar essa palpitação de figuras que levamos dentro, tentamos apresentar-nos ao mundo e aos outros como unos e inteiros” (SARAMAGO *apud* REIS, 1998, p. 134). A obra saramaguiana é uma celebração da pluralidade na unidade, de o próprio autor, assim como seus leitores, serem um mosaico composto pelas múltiplas partes e vozes que vão compondo o ser e seu discurso, só se realizando totalmente, quando se põe em interação com os outros múltiplos discursos presentes nos demais. Isso simboliza a inconclusibilidade, que não se deve tomar como falha, antes como consciência da contínua busca e desvendar. E se o jogo é parte fundamental e fundante da cultura, como bem conceituou Johan Huizinga, também aqui tal preceito se expressa, pois não se trata apenas de um entretenimento gratuito ou de um exercício com certo grau de obrigatoriedade. Na verdade, diante dos livros de José Saramago ou deste jogo de cartas ora proposto, o jogador-leitor pode se assemelhar aos jogadores de xadrez do poema de Ricardo Reis, entregues todos ao ato de jogar, com a diferença de que não se busca o alheamento, antes o despertar da consciência e das múltiplas relações simbólicas que Saramago constrói, a cada romance escrito e a cada personagem composto.

Referências

- AGUILERA, Fernando Gómez (org.) *As palavras de Saramago*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- BARTHES, Roland. "Introdução à análise estrutural da narrativa". In: BARTHES, Roland et al. *Análise estrutural da narrativa*. Petrópolis: Vozes, 1973.
- _____. *S/Z*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.
- _____. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 2007.
- CAILLOIS, Roger. *Os jogos e os homens*. Petrópolis: Vozes, 2017.
- ECO, Umberto. *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.
- FERRAZ, Salma. *Dicionário de personagens da obra de José Saramago*. Blumenau: Edifurb, 2012.
- HUIZINGA, Johan. *Homo ludens*. São Paulo: Perspectiva, 2019.
- HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*. Florianópolis: Editora da Universidade Federal de Santa Catarina, 2013.
- KOLEFF, Miguel et al. *Diccionario de personajes saramaguianos*. Buenos Aires: Santillana; Córdoba: Editorial de la Universidad Católica de Córdoba, 2008.
- REIS, Carlos. *Diálogos com José Saramago*. Lisboa: Caminho, 1998.
- SARAMAGO, José. *Memorial do convento*. São Paulo: Círculo do livro, 1991.
- _____. *O homem duplicado*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- _____. *Da estátua à pedra e discursos de Estocolmo*. Belém: Edufpa; Lisboa: Fundação José Saramago, 2013.

SOBRE OS AUTORES DESTA EDIÇÃO

Denise Noronha Lima

É Doutora em Letras pela Universidade Federal do Ceará (UFC), na área de Literatura Comparada, com a tese *O espaço da memória em José Saramago: literatura e autobiografia*. Professora do curso de Letras da Universidade Estadual do Ceará/FAFIDAM. Orienta o Grupo de Estudos em Clássicos da Literatura Ocidental (CLIO) e o Grupo de Estudos Literários: Teoria e Crítica (LITTERA). Colaboradora do Grupo de Pesquisa Espaços de Leitura: Cânone e Bibliotecas. Atualmente desenvolve pesquisa de Estágio Pós-Doutoral no Programa de Pós-graduação em Letras da UFC.

Burghard Baltrusch

É professor de Literaturas Lusófonas e presidente da I Cátedra Internacional José Saramago na Universidade de Vigo. É investigador principal do grupo BiFeGa, onde desenvolve projetos sobre as obras de Fernando Pessoa e José Saramago, a poesia contemporânea e a teoria da tradução. Entre outros livros, publicou ou coeditou: *Bewußtsein und Erzählungen der Moderne im Werk Fernando Pessoas* (Peter Lang, 1997), *Kritisches Lexikon der Romanischen Gegenwartsliteraturen* (5 vols., coed. com W.-D. Lange et al., G. Narr-Verlag, 1999), *Non-Lyric Discourses in Contemporary Poetry* (coed. com I. Lourido, Peter Lang, 2012), e “*O que transformou o mundo é a necessidade e não a utopia*” – *Estudos sobre utopia e ficção em José Saramago* (Frank & Timme, 2014).

Conceição Flores

É Doutora em Educação pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). Foi professora da Universidade Potiguar (UnP) de março de 1999 a junho de 2018, tendo sido tutora do grupo Programa de Educação Tutorial (PET) Literatura no Rio Grande do Norte de fevereiro de 2011 a junho de 2018. Publicou: *Do mito ao romance: uma leitura do evangelho segundo Saramago* (2001); *As aventuras de Teresa Margarida da Silva e Orta em terras de Brasil e Portugal* (2006) e o *Dicionário de escritores norte-rio-grandenses: de Nísia Floresta à contemporaneidade* (2014); em coautoria com Constância Lima Duarte e Zenóbia Collares Moreira, o *Dicionário de escritoras portuguesas: das origens à atualidade* (2009). Organizou, em 2013, *Mulheres e Literatura: ensaios*; em 2015 e 2019 (Vol. I e II) e *O meu sentido primeiro das coisas: ensaios sobre a obra de Maria Teresa Horta* (2019).

Jaime Bertoluci

É Doutor em Ciências Biológicas (Zoologia) pelo Instituto de Biociências da Universidade de São Paulo. Foi Professor Adjunto I-IV do Departamento de Zoologia da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) entre janeiro de 1998 e setembro

de 2004. Em setembro de 2004 passou a integrar o Departamento de Ciências Biológicas da Escola Superior de Agricultura Luiz de Queiroz, Universidade de São Paulo (ESALQ-USP). Em 2016 defendeu tese de Livre-docência na mesma instituição. É editor-chefe do periódico *Phyllomedusa - Journal of Herpetology*, desde sua criação em 2002. Desde janeiro de 2019 desenvolve projeto interdisciplinar sobre a obra de José Saramago no Instituto de Estudos Avançados-USP como Docente Subsidiário.

José Vieira

É Doutor em Literatura de Língua Portuguesa pela Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, com a tese intitulada *A Escrita do Outro. Mentiras de Realidade e Verdades de Papel*. Integra o projeto de investigação coordenado pelo professor doutor Carlos Reis, “Figuras da Ficção”, do Centro de Literatura Portuguesa, fazendo parte da comissão de redação do *Dicionário de Personagens da Ficção Portuguesa*. É colaborador da *Colóquio Letras*, da Fundação Calouste Gulbenkian. Atualmente, para além de investigador visitante na Facultade de Filoloxía e Traduzón da Universidade de Vigo, estando a realizar um pós-doutoramento na I Cátedra Internacional José Saramago, com o título “Nenhuma verdade é de papel. Autobiografia e Autoficção em José Saramago, Mário Cláudio e Teixeira de Pascoaes”, é professor leitor na Universidade de Pádua.

Mantovanni Colares Cavalcante

É Doutor pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). Professor de Direito Processual (UFC). Professor conferencista do Instituto Brasileiro de Estudos Tributários (IBET). Membro do Instituto Brasileiro de Direito Processual (IBDP). Juiz de Direito de Vara da Fazenda Pública.

Maria Aparecida da Costa

É Doutora em Estudos da Linguagem (Área de concentração: Literatura Comparada) pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), com estágio na Faculdade de Letras, da Universidade de Coimbra. Concluiu Pós-doutorado na Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), em 2019. É Professora Adjunta IV na Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN) e Docente Permanente do Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL). Integra o Grupo de Estudos Críticos da Literatura (GECLIT), o Grupo de Estudos Sobre o Romance e o Grupo de Pesquisa em Literatura de Língua Portuguesa (GPORT). É autora do livro *A paz tensa da chama fugaz: a configuração do amor no romance contemporâneo, Lygia Fagundes Telles e Lídia Jorge* (EdUFRN, 2015).

Saulo Gomes Thimóteo

É Doutor em Letras pela Universidade de São Paulo (USP). É Professor Adjunto IV de Teoria Literária e Literatura na Universidade Federal da Fronteira Sul (UFFS) campus de Realeza-PR e Professor permanente do Programa de Pós-Graduação *stricto sensu* de Estudos Linguísticos na mesma universidade. É autor do livro *Está lá tudo. A crônica e o cosmos de José Saramago* (Appris, 2016).

ENVIE SEU TEXTO

PRAZOS DE SUBMISSÕES

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

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 aceitos 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.

