

JOSÉ SARAMAGO

Perturbar a ordem e corrigir o destino

Vera Lopes
Daniel Vecchio
Organizadores



José Saramago

Perturbar a ordem e corrigir o destino

© 2024 Os autores. Todos os direitos reservados pela Editora PUC Minas.

Nenhuma parte desta publicação poderá ser reproduzida sem a autorização prévia da Editora.



PUC Minas

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE MINAS GERAIS

Grão-chanceler: Dom Walmor Oliveira de Azevedo

Reitor: Professor Doutor Pe. Luís Henrique Eloy e Silva

Pró-reitor de Pesquisa e de Pós-graduação: Sérgio de Moraes Hanriot



**editora
PUC Minas**

EDITORA PUC MINAS

Diretora: Mariana Teixeira de Carvalho

Conselho Editorial: Alberico Alves da Silva Filho, Conrado Moreira Mendes; Édil Carvalho Guedes Filho; Eliane Scheid Gazire; Flávio de Jesus Resende; Javier Alberto Vadell; Leonardo César Souza Ramos; Lucas de Alvarenga Gontijo; Márcia Stengel; Pedro Paiva Brito; Robson Figueiredo Brito; Rodrigo Coppe Caldeira; Rodrigo Villamarim Soares; Sérgio de Moraes Hanriot.



PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

Coordenadora: Terezinha Tabora Moreira

Colegiado: Terezinha Tabora Moreira, Daniella Lopes Dias Ignácio Rodrigues, Arabie Bezri Hermont.



CESPUC

**CENTRO DE ESTUDOS
LUSO-AFRO-BRASILEIROS**

CESPUC: Centro de Estudos Luso-Afro Brasileiros

Coordenadora: Sandra Maria Silva Cavalcante

Coordenação editorial: Raquel Beatriz Junqueira Guimaraes

Projeto gráfico e diagramação: Miguel Antunes Caldeira

Imagens: Freepik.com/Pixabay.com

Revisão: Ev'Ângela Batista Rodrigues de Barros, Iuri Diniz Machado, Kamille Danielle Moreira Silva, Mariana Melendez de Oliveira, Nicolle Helena Soares de Assis, Rafaela Lopes dos Santos, Sara Izabela Alves Pereira

EDITORA PUC MINAS: Rua Dom José Gaspar, 500 • Prédio 30. • Coração Eucarístico • Belo Horizonte • Minas Gerais • CEP 30.535-901 • Tel.: 3319-4792/ 3319-4791. • editora@pucminas.br. • www.pucminas.br/editora.

CESPUC - PUC MINAS: Rua Dom José Gaspar, 500 • Prédio 20, Sala 102 • Coração Eucarístico • Belo Horizonte • Minas Gerais - CEP: 30535-901 • Tel.: (31) 3319.4368 • cespuc@pucminas.br • <https://www.pucminas.br/cespuc>

FICHA CATALOGRÁFICA

Elaborada pela Biblioteca da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais

J83 José Saramago [recurso eletrônico] : perturbar a ordem e corrigir o destino / Vera Lopes, Daniel Vecchio, organizadores. Belo Horizonte: Editora PUC Minas, 2024.

E-book (241p. : il.)

ISBN: 978-65-88547-96-0

DOI: 10.5752/L.9786588547960.2024

1. Saramago, José, 1922-2010 - Crítica e interpretação. 2. Escritores portugueses. 3. Literatura portuguesa. I. Lopes, Vera. II. Vecchio, Daniel. III. Título.



Ficha catalográfica elaborada por Pollyanna Iara Miranda Lima - CRB 6/3320

José Saramago

Perturbar a ordem e corrigir o destino

SUMÁRIO



Sumário

Apresentação **12**
Vera Lopes e Daniel Vecchio

Da Torre dos Ramires ao
Cemitério dos Prazeres: ecos
de um itinerário (possível)
para Portugal **18**

Susana L. M. Antunes

A estética do oprimido em
Levantado do Chão (1980),
de José Saramago **40**

José Eduardo Fonseca Brandão

Ensaçando as artes em
Manual de Pintura e
Caligrafia, de José Saramago **66**

Marilda Beijo Fróes

A categoria trabalho no romance *Clarabóia*, de José Saramago, à luz da crítica marxista

85

Fernângela Diniz da Silva

A consciencialização do operariado rural de *Levantado do Chão* sobre a força social média do trabalho agrícola

102

Daniel Vecchio

Ideologia, alienação e burocracia pseudo-distópica de *Ruptura e Coisas*, de José Saramago

129

Frederico Dias Rosa Alves Teixeira

Don Giovanni de dissoluto punido a absolvido em José Saramago

146

Adriano Guedes Carneiro

Homo homini monstrum:
o mostro em *O Homem*
duplicado

164

Renan Marques Isse

Alabardas, Alabardas,
Espingardas, Espingardas:
vozes em oposição no
romance inacabado de José
Saramago

180

Luciana Genevan da Silva Dias

Tanatografia e
transitoriedade: *O ano*
da morte de Ricardo
Reis na era dos 100 anos
de nascimento de José
Saramago.

194

Augusto Rodrigues da Silva Junior e
Ana Clara Magalhães de Medeiros

As Intermittências da morte: **217**
películas tanatográficas em
José Saramago

**Augusto Rodrigues da Silva Junior e
Marcos Eustáquio de Paula Neto**

Sobre os autores e as autoras **236**

José Saramago:

Perturbar a ordem e corrigir o destino

**Vera Lopes
Daniel Vecchio**



Apresentação

Vera Lopes
Daniel Vecchio

As palavras não dizem tudo quanto é preciso, expressava desassossegadamente o escritor José Saramago (1922-2010). Com este livro, todavia, pretendemos traduzir em palavras uma pequena parte da gratidão de quantos admiram e estudam as obras desse literato português, obras que nos enriquecem de plena sensibilidade e sabedoria. Este livro, tal qual a garrafa de vontades da enigmática personagem Blimunda, de *Memorial do Convento*, surgiu do esforço de um grupo de estudiosos e leitores que se debruçaram sobre a obra ficcional de Saramago, o único escritor de língua portuguesa galardoado com o prêmio Nobel de Literatura e que, no ano de 2022, comemorou o primeiro centenário de seu nascimento. Provenientes desse cenário comemorativo, os estudos que compõem a coletânea revelam ao leitor a importância tanto literária quanto ética de um trabalho insistentemente construído ao longo de 50 anos por um ficcionista indubitavelmente distinto, que teve sua obra reconhecida mundialmente e que continua a receber reedições e traduções em diversas línguas. Para cobrir minimamente sua vasta produção literária, o volume integra diversas investigações que abordam diferentes obras e que transitam entre os aspectos artísticos, políticos, filosóficos e memorialísticos das narrativas.

A presente reunião de estudos proporcionará ao leitor uma viagem pela obra de José Saramago, cuja leitura se revela um verdadeiro diálogo vivo com o próprio autor, pois “tudo, provavelmente são ficções, mas a literatura é vida” (Pinheiro, 2012), conforme título da obra de Eula Pinheiro. Se o mundo dos homens, representado nas páginas dos seus livros, não é aquele que desejaríamos que fosse, ao menos ficam aqui impregnadas aquela ambição saramaguiana de expor a verdade da condição humana, o que faz de, nós leitores de Saramago, perseguidores incansáveis de alguns valores essenciais e passíveis de tornarem esta vida e este mundo um pouco mais dignos.

O convite para partilhar a feitura deste livro foi acolhido com intenso júbilo por todos os colaboradores. Assim, fica aqui nosso caloroso agradecimento aos participantes das jornadas *José Saramago vive!*, que foram promovidas pelo Departamento de Letras da PUC Minas desde 2020, aos integrantes do Grupo de Pesquisa Saramago leitor de Marx (PUC Minas/CNPq) e demais pesquisadores de universidades do Brasil afora que contribuíram com mais uma semente de Saramago, essa erva daninha a crescer persistentemente nas mentes dos leitores, visto que, como dizia o próprio escritor de “O ano da morte de Ricardo Reis”, “A diferença é uma só”: “morre-se de não ter dito, morre-se de não ter feito, é disso que se morre, não é de doença”.

Para iniciarmos essa empreitada de não resignação que é o estudo da obra saramaguiana, começamos por apresentar o estudo de Susana Antunes “Da torre dos Ramires ao Cemitério dos Prazeres: ecos de um itinerário (possível) para Portugal” A autora toma como objeto os romances *A Ilustre Casa de Ramires* (1900) e *O Ano da Morte de Ricardo Reis* (1984), considerando a projeção dos ecos de um itinerário para Portugal. Diferentes perspectivas teóricas acerca da evolução do romance histórico em geral e, em particular, dos romances em análise norteiam o estudo. Na sequência, encontramos o artigo de José Eduardo Fonseca Brandão intitulado “A estética do oprimido em *Levantado do Chão* (1980), de José Saramago”, que examina a estética da obra e a maneira como os conhecimentos de mundo vão sendo desvelados para o leitor, tais como o diálogo entre o texto literário do autor português com autores renomados, a exemplo de Leon Trotsky e elementos construídos esteticamente, como a pontuação.

Já no texto de Marilda Beijo Fróes, “Ensaçando as artes em *Manual de pintura e caligrafia*, de José Saramago”, nos deparamos com uma reflexão sobre a configuração ensaística no gênero romance, discutindo sua escrita ficcional sob as influências de Montaigne. Em seguida, para pensar a respeito de A categoria no trabalho no romance *Claraboia* de José Saramago, à luz da crítica marxista, Fernângela Diniz da Silva se propõe a identificar as circunstâncias vividas pelas personagens Silvestre, Abel, Isaura e Maria Cláudia, para compreender o porquê de não conseguirem suprir suas necessidades, observando se a ação crítica do narrador

se detém na aparência ou adentra na essência, conforme o método de Karl Marx. Sob a mesma senda teórico-crítica, no texto “A consciencialização do operariado rural de *Levantado do Chão*” sobre a força social média do trabalho agrícola, Daniel Vecchio analisa a representação dos aspectos consciencializadores do operariado rural do Alentejo, projetada ficcionalmente a partir da tomada de consciência da exploração da força de trabalho entre os camponeses, especificamente a partir do momento em que os personagens percebem a desconsideração daquilo que Marx e Engels chamaram de “força de trabalho social média” para a fabricação de um produto ou para a extração de uma determinada matéria-prima.

Na continuação dos trabalhos, Frederico Dias versa sobre “Ideologia, alienação e burocracia pseudo-distópica de *Ruptura*, de Dan Erickson, e *Coisas*, de José Saramago”. A proposta é a de construir uma perspectiva sinóptica das categorias ideologia e alienação aplicadas ao estudo comparado entre o conto “Coisas”, de José Saramago, e a primeira temporada da série *Ruptura*, criada por Dan Erickson, refletindo sobre como imagem, som, linguagem verbal ou movimento são articulados dentro da obra. Já no texto intitulado “Don Giovanni de dissoluto punido a absolvido em José Saramago”, Adriano Guedes Carneiro compara a peça de José Saramago, intitulada *Don Giovanni ou o dissoluto absolvido*, com o libreto de Lorenzo da Ponte, *Il dissoluto punito ossia il Don Giovanni*, ressaltando a contribuição de Saramago para garantir a absolvição do protagonista, com o acréscimo de reflexões acerca da metaficção.

Em “*Homo homini monstrum: o monstro em O Homem duplicado*”, Renan Marques Isse se propõe a associar a obra *O homem duplicado* a possíveis leituras baseadas na ótica do medo e do terror, ressaltando o insólito. Fomentam a reflexão temas de filosofia e psicologia, como o inquietante freudiano, as etapas do enredo de descobrimento complexo de Noel Carroll e reflexões sobre as manifestações do medo nos seres humanos.

O ensaio “Alabardas, Alabardas, Espingardas, Espingardas: vozes acabadas no romance inacabado de José Saramago”, de Luciana Genevan da Silva Dias Ferreira, contém a análise da voz autoral e das vozes do narrador e das personagens construídas por José Saramago, refletindo acerca do caráter dialógico entre os

discursos, os diálogos (in)conclusos, o (in)acabamento da personagens para observar a posição do autor/narrador frente às personagens e, assim, verificar se o discurso ficcional caracteriza-se como monofônico ou polifônico, conforme pensamento de Mikhail Bakhtin.

Na co-produção “Tanatografia e transitoriedade: *O ano da morte de Ricardo Reis* na era dos 100 anos de nascimento de José Saramago”, Augusto Rodrigues da Silva Junior e Ana Clara Magalhães de Medeiros promovem a convergência entre as escritas feitas para desassossegar de José Saramago e Fernando Pessoa, traçando as relações dialógicas verificáveis no romance. Os autores focalizam os diálogos dos mortos Fernando Pessoa e Ricardo Reis como personagens saramaguianos, vistos em uma polifonia que adentram nas últimas questões humanas.

Por fim, Augusto Rodrigues da Silva Junior e Marcos Eustáquio de Paula Neto, no artigo “*As Intermittências da morte: películas tanatográficas em José Saramago*”, analisam o romance referenciado considerando a eleição da tanatografia como motor para a efetivação de uma arquitetura estilístico-narrativa que, no plano filosófico e político-ideológico, constrói debates destronantes de “discursos autoritários”, uma seara vista como polifônica, de maneira a evidenciar as condições sensíveis e literárias de uma exploração das vivências e da morte.

Boa leitura!

Organizadores

Prof.^a Dr.^a Vera Lopes

Dr. Daniel Vecchio

**Da Torre dos Ramires ao
Cemitério dos Prazeres:
ecos de um itinerário (possível)
para Portugal**

Susana L. M. Antunes



Da Torre dos Ramires ao Cemitério dos Prazeres: ecos de um itinerário (possível) para Portugal

Susana L. M. Antunes

O critério que nos mostra a superioridade de um país é a sua cultura, a sua moralidade e a sua energia. (Pessoa, 1996, p. 400)

A aproximação a duas das obras emblemáticas da literatura portuguesa, *A Ilustre Casa de Ramires* (1900) e *O Ano da Morte de Ricardo Reis* (1984), será, antes de tudo, uma revisitação aos romances em questão motivada pela descoberta de outras leituras que me despertaram para o (re)encontro com dois escritores da língua e da literatura portuguesa: *Eça de Queirós* (1854-1900), o introdutor do Realismo em Portugal, e José Saramago (1922-2010), galardoado com o Prémio Nobel da Literatura, em 1998. O *corpus* escolhido incide sobre dois romances que se separam por oitenta e quatro anos, tendo em conta a data das suas publicações, e por trinta e seis anos, se tivermos em atenção as épocas em que se inserem, refletindo e sintetizando, cada um a seu modo, a cultura e a história portuguesa do seu tempo, numa dimensão universal. Sendo assim, recordo que Eça de Queirós delineava a sua escrita na modelar epígrafe d'A Relíquia, "sobre a nudez forte de verdade, o manto diáfano da fantasia", e José Saramago abria caminhos que confluíam na complexa dimensão temporal investida pelo passado: "Creio bem que o que subjaz a esta inquietação é a consciência da nossa incapacidade final para reconstituir o passado. E que, por isso, não podendo reconstituí-lo somos tentados — sou-o eu, pelo menos — a corrigi-lo." (Saramago, 1990, p. 19).

Tratando-se de autores distintos, abordando diferentes épocas, poder-se-á perguntar: O que poderá existir de comum entre Eça de Queirós e José Saramago? Nesta abordagem, a proximidade proposta entre os dois autores consolida-se num projeto chamado *Portugal* — um projeto literário *sui generis*, fundamentado na cultura e na história daquele país, convocando o passado com a finalidade

de proporem, cada um à sua maneira, um rumo para Portugal. Na complexidade das obras em estudo quer no que diz respeito à sua estrutura narrativa, quer no que concerne à plurissignificação que pode ser extraída dos temas que apresentam, consideramos fundamental, para o propósito do presente trabalho, acompanhar a trajetória da História e a trajetória da ficção que conduzem, inevitavelmente, ao que se observa ser a vontade superiormente íntima de cada um dos autores: a vontade de Portugal!

Numa atmosfera balizada por uma série de transformações sociais, políticas e económicas, ocorridas na Europa no século XIX, tais como a revolução da burguesia, a ascensão e queda de Napoleão e a consequente consolidação do sentimento nacional, a percepção coletiva e individual acerca do tempo presente foi também absorvendo o resultado sucessivo daquelas repercussões. Um entre alguns dos efeitos predominantes a ressaltar foi o estímulo e o interesse crescente e recorrente em reescrever-se, no tempo do presente, sobre o passado histórico. Naquele contexto, a continuada consciência histórica impulsionava para a necessidade de serem feitas grandes (re)interpretações de um passado glorioso — o único passado que interessava. Reedificando, muitas vezes, acontecimentos ocorridos na Idade Média, a França, a Alemanha e a Inglaterra implementavam esforços, cada um a seu modo, para a reconstituição da sua grandeza pátria, apelando, naturalmente, à sua consciência histórico-nacional, através da escrita. Deste modo, segundo György Lukács (1885-1971), o romance histórico tradicional surge num contexto de muita convicção histórica, integrando o elenco de grandes narrativas onde se consolida o sentimento nacional e se reflete a consciência dos grandes movimentos histórico-sócio-culturais, referindo, ainda, que é a partir da Grã-Bretanha, com Walter Scott (1771-1832), e da França, com Alfred de Vigny (1797-1863) e Victor Hugo (1802-1885), que o romance histórico se difunde para a restante Europa e América (Lukács, 1971, p. 22-23). Publicado em 1814, *Waverley*, de Walter Scott, é comumente considerado como o primeiro romance histórico tradicional. Indo ao encontro das palavras de Lukács a propósito de Walter Scott:

La necesidad histórica es en sus novelas rigurosa e inexorable, pero sin constituir un hado transcendente; [...] La necesidad histórica es en la plasmación siempre una resultante y no una condición, en la elaboración poética exhibe el ambiente trágico de la época, pero no es el objeto de las reflexiones del escritor (Lukács, 1971, p. 65).¹

Por outro lado, em França, Alfred de Vigny escreve em 1826 aquele que é considerado o primeiro romance histórico francês, *Cinq-Mars*, o qual recua até ao século XVII e ao reinado de Louis XIII, relatando a conspiração e a morte do marquês Henri de *Cinq-Mars*, tornado o favorito do rei. No texto introdutório ao romance, “*Réflexions sur la vérité dans l’art*”, Vigny, para além de convocar a presença de figuras históricas para o papel de heróis (como é o caso de *Cinq-Mars*), afirma:

Nous sommes dans un temps où l’on veut tout connaître et où l’on cherche la source de tous les fleuves. [...] Je ne puis m’empêcher de jeter ici ces réflexions sur la liberté que doit avoir l’imagination d’enlacer dans ses nœuds formateurs toutes les figures principales d’un siècle, et, pour donner plus d’ensemble à leurs actions, de faire céder parfois la réalité des faits à l’IDEE que chacun d’eux doit représenter aux yeux de la postérité ; enfin sur la différence que je vois entre la VERITE de l’Art et le VRAI du Fait. [...] Il faut le dire, ce qu’il y a de VRAI n’est que secondaire, c’est seulement une illusion de plus dont il s’embellit, un de nos penchants qu’il caresse. Il pourrait s’en passer, car la VERITE dont il doit se nourrir est la vérité d’observation (Vigny, 1891, p.1-9).²

Abandonando o romance histórico para enveredar pelo romance filosófico, Alfred de Vigny hospeda nas suas reflexões a problemática em torno da verdade instituída pela Arte e da verdade instituída pelos feitos legitimados pela Literatura e pela História. Na sua proposta, Vigny já apontava para a polissemia e para algumas das questões que circundam, até aos dias de hoje, a designação de romance histórico.

1 “A necessidade histórica é, em seus romances, rigorosa e inexorável, mas sem constituir um destino transcendente; [...] A necessidade histórica é, na representação, sempre uma resultante e não uma condição; na elaboração poética revela o ambiente trágico da época, mas não é o objeto das reflexões do escritor.” Tradução da minha responsabilidade.

2 “Estamos numa época em que se quer conhecer tudo e em que se busca a nascente de todos os rios. [...] Não posso deixar de lançar aqui estas reflexões sobre a liberdade que a imaginação deve ter para entrelaçar, em seus nós formadores, todas as figuras principais de um século e, para dar mais coesão às suas ações, fazer com que, às vezes, a realidade dos fatos ceda à IDEIA que cada uma delas deve representar aos olhos da posteridade; enfim, sobre a diferença que vejo entre a VERDADE da Arte e o VERDADEIRO do Facto. [...] É preciso dizer, o que há de VERDADEIRO é apenas secundário, é somente mais uma ilusão que o embeleza, uma das nossas inclinações que ele acaricia. Poderia prescindir disso, pois a VERDADE de que se deve alimentar é a verdade da observação.” Tradução da minha responsabilidade.

Em Portugal, o romance histórico também encontra terreno fértil, conforme afirma Maria de Fátima Marinho:

A ideia de que um bom romance histórico ensinava mais do que um livro de história preside a grande parte do nosso século XIX e princípio do século XX, chegando Herculano a afirmar que Walter Scott ou Alfred de Vigny ensinam mais do que os historiadores (Marinho, 1999, p. 15).

Imbuídos pela estética romântica e pelo mesmo despertar do sentimento nacional fundamentado no passado, os autores daquela época atribuíam uma função didática àquelas obras, relacionando-as com os ensinamentos históricos estabelecidos no paralelismo articulado entre o binómio passado/presente. Assente naquela base metodológica, Alexandre Herculano (1810-1877), por sua vez, reforça aquela dimensão atribuída ao romance histórico do século XIX, projetando o início de um conceito que foi evoluindo até aos dias de hoje: a ideia de interdisciplinaridade que congrega em si a existência de uma relação entre duas ou mais disciplinas sem que nenhuma delas sobreponha os seus interesses.³ Para além de Alexandre Herculano, autores como Almeida Garrett (1799-1854), Luís Augusto Rebelo da Silva (1822-1871) e Camilo Castelo Branco (1825-1890), entre outros, assinalaram, ao longo do século XIX português, uma presença forte no panorama literário do romance histórico. Ainda neste contexto de grande produção literário-histórica, assiste-se, no final do século XIX, a uma crise identitária à qual Portugal não ficaria indiferente.

Em 1871, no Casino Lisbonense, realizaram-se as “Conferências do Casino ou Conferências Democráticas do Casino Lisbonense” impulsionadas pelo jovem escritor açoriano Antero de Quental (1842-1891). A sua intervenção intitulada “Causa da Decadência dos Povos Peninsulares”, reflete o “[...] abatimento, a prostração do espírito nacional, pervertido e atrofiado por uns poucos séculos da mais nociva educação. [...] Gememos sobre o peso dos nossos erros históricos. A nossa fatalidade é a nossa história.” (Quental, 1971, p. 65-67) que, no sentido anterior, significava uma história feita no e com o exterior, ou seja, uma história sempre feita

³ Embora o objetivo deste trabalho não seja aprofundar a questão das fronteiras entre História e Literatura ou Literatura e História, referimos o historiador estado-unidense Hayden White (1928-2018) a propósito da sua perspetiva relativamente à forma como estuda a relação entre História e Literatura e a controvérsia instalada a este propósito.

“fora de Portugal”: ora imitando a Europa, nomeadamente a França, como um modelo civilizacional, ora emigrando para África ou para o Brasil por necessidades de subsistência. Abrindo um parêntese, chama-se a atenção para a validade e atualidade da mensagem de Antero edificada na contínua tendência de procura no exterior dos modelos que devem ser seguidos, percorrendo filões intermináveis que não fazem parte do âmago histórico-cultural português e que, por isso mesmo, nunca se conseguem assimilar verdadeiramente, estranhando, mas nunca entranhando.

Depois deste muito brevíssimo percurso pelo romance histórico, atentamos nas obras escolhidas para este estudo, começando por lembrar que *A Ilustre Casa de Ramires* também foi um romance que ofereceu a possibilidade de ser interpretado como uma satirização eciana à conceção vigente de romance histórico. Por outro lado, era passível de se vislumbrar no romance em questão a revelação dos sentimentos (afinal!) patrióticos de Eça de Queirós, ideia reverberada nas palavras de João Roberto Maia da Cruz:

Já o Eça maduro, “vencedista”, que casa com uma representante da aristocracia portuguesa, afasta-se de tal ideal civilizatório. Em consequência, os romances da última fase do escritor ilustram de modo inequívoco o abandono dos compromissos de reforma social da juventude na medida em que realçam valores tradicionais (Berrini, 2000, p. 132).

Pertencendo à chamada terceira fase do escritor, o romance começa a ser publicado em folhetins na Revista Moderna (1897/1898), cerca de dois anos antes da sua versão final, divulgada, definitivamente, em livro em 1900, já depois da morte do seu autor. Eça de Queirós poderia estar, na fase final da sua vida, a deixar transparecer os seus sentimentos patrióticos; poderia, ainda, estar a criticar o romance histórico do século XIX. No entanto, há um passo mais que é dado em frente para além da simples crítica ao romance histórico e esse avanço é a presença do espírito crítico, refletido e consciente que encontra reflexo nas palavras de Maria de Fátima Marinho:

As grandes mudanças na forma de inserir a História começam a verificar-se a partir de Eça de Queirós, sobretudo quando este põe a nu a forma de construção de um romance histórico em *A Ilustre Casa de Ramires*. A artificialidade da escrita sobre

o passado demonstrada por Eça desmistifica a crença na possibilidade de confundir história e ficção ao inserir um enredo inventado num pretenso contexto verídico (Marinho, 2005, p.55).

Daqui se pode depreender que Eça de Queirós conduz os leitores a uma relativização da verdade e a uma consciência da impossibilidade do rigor do conhecimento histórico propagado no século entendido como um “caso paradigmático” relativamente à produção de romances históricos do século XIX (Marinho, 1999, p. 105), Eça de Queirós aclarava as suas ideias ao amigo Conde de Ficalho (15 de junho de 1885), dois anos antes da publicação de *A Ilustre Casa de Ramires*: “Debalde, amigo, se consultam in-fólios, mármore de museus, estampas, e coisas em línguas mortas: a História será sempre uma grande fantasia. [...] Reconstruir é sempre inventar.” (Queirós, 1983, p.265).

Mais ou menos cem anos depois, José Saramago, em conversa com o queirosiano Carlos Reis, explicava a sua conceção acerca de duas características apenas à ideia de História: o seu caráter parcial e parcelar, afirmando:

A História é parcial e parcelar. É parcelar porque conta uma parte apenas daquilo que aconteceu [...] porque não se pode narrar tudo, não pode explicar tudo, não se pode falar de toda a gente; mas ela é parcial no outro sentido, em que sempre se apresentou como uma espécie de «lição», aquilo a que chamávamos a História da Pátria. [...] A questão é que a mim não me preocupa tanto que ela seja parcial, quer dizer, orientada e ideológica, porque isso eu posso mais ou menos verificar, perceber e encontrar os antídotos para essas visões mais ou menos deformadas daquilo que aconteceu ou da sua interpretação. Talvez a mim me preocupe mais o facto de a História ser parcelar. [...] É que a este mundo vêm milhões de pessoas que se foram embora e não deixaram rasto nem sinal... (Reis, 1998, p. 79-81).

A ideia de História parcelar, aquela que está diretamente ligada às pessoas comuns que, obrigatoriamente, fizeram parte da História, mas das quais não há registo, é a questão sobre a qual Saramago se detém. De facto, as personagens, em muitos dos seus romances, são pessoas comuns e dessas pessoas não reza a História, como Saramago esclarece:

É esse sentido de pessoa comum e corrente, aquela que passa e ninguém quer saber quem é, que não interessa nada, que, aparentemente nunca

fez nada que valesse a pena registar, é a isso que eu chamo vidas desperdiçadas. [...] É essa a minha preocupação com as tais vidas que não deixaram sinal, que neste caso foram as vidas que puseram de pé o Convento de Maфра ou as pirâmides do Egipto ou o Aqueduto das Águas Livres. [...] também há o trabalho comum das pessoas que, pela própria natureza, não deixaram sinais. (Reis, 1998, p. 82-83) [...] no *Ano da Morte de Ricardo Reis* a grande personagem feminina é Lídia, que é apenas uma criada de hotel. E ela transforma-se, para assim dizer, eu diria, quase na personagem central do livro; em termos de positividade é de facto a personagem do livro (Thorau, 2007, p. 348).

A propósito das *Articulações da História na obra de José Saramago*, título do estudo de José N. Ornelas, o autor intensifica e clarifica a ideia de que os romances de Saramago “[...] assentam em uma visão auto-reflexiva e auto-consciente da História como falsa representação do mundo ou da verdade, apesar das verdades que essa representação possa vir a articular.” (Medeiros, Ornelas, 2007, p. 215). Sendo assim, e muito curiosamente, as palavras de Eça de Queirós encontram eco nas ilações de José N. Ornelas, assinalando que para Saramago “[...] toda a representação já é uma selecção, toda a selecção é omissão de certos factos ou verdades, e toda a omissão é uma falsa representação da própria História ou da verdade.” (Medeiros, Ornelas, 2007, p. 215).

Ainda sobre aquela temática, numa entrevista com o título *História e Ficção*, publicada no *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, José Saramago, entre outras considerações, introduz a questão do tempo apresentado sob duas categorias: o “tempo informe” e o “tempo perdido”. A primeira categoria relaciona-se diretamente com a tarefa de organizar e seleccionar dados, característica do historiador, que vai assim construindo uma História, que se mostra “[...] como o menos surpreendente, ou o menos surpreendedor, dos ramos do conhecimento.” (Saramago, 1990, p.19). Aquele trabalho de selecção assenta num “tempo informe”, o tempo que assim foi organizado e apresentado e que será considerado como a lição exemplar, ainda que sujeita à escolha do criador de uma história acerca da qual ele próprio decidiu. Quanto à ideia de “tempo perdido”, José Saramago, afirma no mesmo texto:

Olhando o passado, a minha impressão mais forte é a de que estamos perante um imenso tempo perdido. A História, e também o Romance que procura para seu tema fundamental a

História, são, de alguma maneira, viagens através daquele tempo, tentativas de itinerários, todas com um só objectivo, sempre igual: o conhecimento do que em cada momento vamos sendo. Porém, apesar de toda a História escrita, apesar de tantos romances escritos sobre casas e coisas do passado, é esse tempo enigmático, que chamei perdido, que continua a fascinar-me (Saramago, 1990, p. 20).

Refletindo acerca da ligação entre historiador e romancista, José Saramago aborda a ideia de viagem ou viagens no sentido de que o historiador poderá sempre voltar atrás e repetir, indefinidamente, a viagem ao tempo por onde já viajara, deixando esse tempo de ser um “tempo informe”, o qual se adensará com novas perspetivas, visões e interpretações acerca das imagens históricas do passado que vão densificando a imagem histórica, como Saramago refere:

[...] por que é que a literatura não há-de ter também a sua própria versão da História? De qualquer forma, a literatura não é nada que se sobreponha completamente à História, porque não pode, porque tem que alimentar-se até de versões opostas ou contraditórias, assim construindo, à luz de um tempo ou de um entendimento diferente, a sua própria versão. Por exemplo: a Palestina d’A *Relíquia* do seu Eça é uma versão. O Eça leu o que se tinha escrito sobre a Palestina, mas com certeza que meteu lá coisas da sua lavra; e inventou uma Palestina (Reis, 1998, p. 87).

Este conjunto de observações implementam uma consistência que apresentará sempre zonas obscuras e que, segundo Saramago, são as ideais para o romancista que, abrindo fendas, aí produzirá o seu trabalho. Sendo assim, o romancista que escolheu para a sua ficção os caminhos percorridos pela História, poderá, conforme Saramago, ter duas atitudes possíveis:

Uma, discreta e respeitosa, consistirá em reproduzir ponto por ponto os factos conhecidos, sendo a ficção mera servidora duma fidelidade que se quer inatacável; a outra, a ousada, levá-lo-á a entretecer dados históricos não mais que suficientes num tecido ficcional que se manterá predominante. Porém, estes dois vastos mundos, o mundo das verdades históricas e o mundo das verdades ficcionais, à primeira vista inconciliáveis, podem vir a ser harmonizados na instância narradora (Saramago, 1990, p. 19).

Reunidos Eça de Queirós e José Saramago naquelas considerações — ainda que separados por todas as condicionantes

que possam significar a passagem de cerca de cem anos — o fio condutor que se pressente entre ambos é o ponto de partida para uma análise de aproximação a alguns aspetos particulares dos romances referidos.

A Ilustre Casa de Ramires apresenta-nos Gonçalo Mendes Ramires “[...] o mais genuíno e antigo fidalgo de Portugal” (Queirós, s.d., p. 6) que, impulsionado pelo seu amigo Lúcio Castanheiro — patriota assumido e com o ambicioso projeto da edição dos *Annaes de Literatura e História*, visando o “[...] Renascimento Nacional” (Queirós, s.d., p. 9), abraça a ideia de escrever uma novela baseada na História e na linhagem dos Ramires. Neste contexto, o percurso de Gonçalo escrito por Eça de Queirós é injetado por outras narrativas, que coexistem em paralelo, a saber, a novela histórica romântica que Gonçalo escreverá inspirado nos atos heroicos dos seus antepassados medievais, intitulado “A Torre de D. Ramires”;⁴ o poemeto épico escrito pelo tio materno Duarte, em 1846, *O Castelo de Santa Ireneia*, que Gonçalo pretende usar como recurso para a sua novela das formas do Romantismo e, porque certamente, já estaria esquecido; e o *Fado dos Ramires*, versos escritos pelo ajudante de farmácia Videirinha em comunhão com o Padre Soeiro, interpretados à viola por Videirinha, retratando as lendas da ilustre casa. Neste ponto do romance, Eça de Queirós começa já a evidenciar o paradoxismo e a estrutura antitética que acompanhará o desenrolar do romance de que são evidentes as suas palavras:

[...] Gonçalinho parecia gloriosamente votado a restaurar em Portugal o Romance Histórico. [...] Tudo nele o seduzia – e lhe convinha: a sua colaboração numa revista considerável [...], a antiguidade da sua raça [...] e enfim a seriedade académica do seu espírito, o seu nobre gosto pelas investigações eruditas, aparecendo no momento em que tentava a carreira do Parlamento e da Política (Queirós, s.d., p.11-16).

O objetivo primeiro de Gonçalo é resolver a sua delicada situação financeira. Para tal, deverá ascender na carreira política, ser deputado em S. Bento e, para isso também, decide escrever a novela “[...] para que em Janeiro, ao abrir das Cortes, surgisse na Política com o seu velho nome aureolado pela Erudição e pela

⁴ Conforme refere Milton Marques Júnior no artigo intitulado “Gonçalo Mendes Ramires, de personagem a autor: um caminho para a ficção”, Adolfo Simões Müller (1909-1989) afirma que Eça de Queirós “[...] resolveu dar vida própria à novela ‘A Torre de D. Ramires’ [...], criando um novo texto ao dar independência a A Torre de D. Ramires.” (Júnior, 2000, p. 810).

Arte". (Queirós, s.d., p.157). Preparado o leitor para este jogo entre duas faces assente, também, em torno do eixo passado/presente e dos valores paradoxais que instalam, a escrita da novela histórica "*A Torre de D. Ramires*" vai intensificar aquele jogo, permitindo a Gonçalo, agora na pele de escritor, a elaboração de reflexões incisivas que o consciencializarão acerca do seu modo de ser, inserido numa sociedade também ela peculiar, contribuindo a viagem ao passado, proporcionada pela escrita, para a consciencialização da rutura dos valores afirmados pelos seus antepassados e que Gonçalo projetava reproduzir na sua novela.

A escrita d'*A Torre de D. Ramires* pela mão de Gonçalo é um momento particularmente importante no romance de Eça de Queirós. Para além de aludir várias vezes ao árduo trabalho que o processo da escrita envolve, o ponto máximo da escrita de Gonçalo concretiza-se quando tem de enfrentar, sem ter outra alternativa, o seu presente decadente com o passado glorioso dos seus antepassados de que tanto se orgulhava. Confrontado com este paradoxo, Gonçalo é uma personagem de intensos conflitos interiores, ora fazendo as opções que lhe são convenientes, ora acobardando-se dessas mesmas opções, ora agindo, por vezes, como o melhor da sua raça. Ao longo d' *A Ilustre Casa de Ramires*, Eça de Queirós revela situações em que Gonçalo não é, naquele momento, o herdeiro da fibra dos seus antepassados que primavam pela palavra e pela honra. São disso testemunho a falta de ética na celebração do contrato de arrendamento que Gonçalo faz das suas terras, primeiro selando o compromisso com José Casco, fazendo uso do simbólico aperto de mão, para logo a seguir se desdizer e aceitar a oferta muito mais elevada de um outro pretendente, Manuel Pereira. Depois deste acordo, Gonçalo volta à sua novela. Com o peito cheio de orgulho pelo bom negócio que fez, releu as últimas palavras com que tinha concluído o Capítulo I: "De mal com o Reino e com o rei, mas de bem com a honra e comigo! — Ah! Como ali gritava a alma inteira do velho português, no seu amor religioso da palavra e da honra!" (Queirós, s.d., p. 67). Esta ironia tipicamente eciana é desdobrada em vários exemplos onde a sagrada falta de palavra lhe vai provocar sérios dissabores. Mesmo assim, Gonçalo saberá contorná-los e, juntamente com o sistema instituído, revertê-los-á sempre a seu favor — veja-se a situação com o então rival André

Cavaleiro que, posteriormente e por conveniência, se converte em amigo, proporcionando-lhe a possibilidade de se encontrar com a sua irmã Gracinha Ramires, a “Flor da Torre”,⁵ quando, em outros tempos, André a rejeitou para sua esposa. Remendando as situações como pode e não como deve, e por não saber conciliar-se nesse conflito interior de consciência aturdida, resulta dessa complexidade e desse paradoxismo uma personalidade assente em fortes dicotomias: a volubilidade e a persistência; o desleixo e o escrúpulo; o sonho (África) e o pragmatismo; a melancolia e a alegria; a maldade e a bondade, entre outros. Recordo, a propósito, o ato dito de bondade que impressionou o deputado pelo partido dos Históricos, Sanches Lucena: “[...] vi uma coisa que poucas vezes se terá visto: o maior fidalgo de Portugal, a pé pela estrada de Corinde, levando à rédea no seu próprio cavalo um cavador de enxada! [...] É a repetição do Bom Samaritano... Mas para melhor!” (Queirós, s.d., p.81-74). Apesar de serem palavras dignificantes, não posso deixar de transcrever o pensamento de Gonçalo por considerá-lo sintomático do paradoxismo que venho assinalando: “Intolerável, esse Sanches Lucena, com o sr. D. Fulano e o sr. D. Sicrano, e a sua gula de «roda fina», e «tudo dele» por colina e vale. [...] E agora só desejava recuperar a sua égua, galopar para a Torre, e desabafar com o «Titó», familiar da Feitosa, o seu asco por toda aquela Sancharia.” (Queirós, s.d., p.81).

António Vilalobos, Titó para Gonçalo, apresenta-se no romance de Eça de Queirós com uma personalidade íntegra, franca e de alma independente. Possuía, curiosamente, uma especialização no estudo das bastardias e crimes das famílias nobres portuguesas e pertencia à casta dos que abominam oportunismos e que não olham a meios para atingir os seus fins. Com Gonçalo e Titó, Eça consegue estabelecer, de novo, o confronto entre os valores e a sua decadência instalada nas pessoas e no país, patenteando com Titó uma outra possibilidade de ser cidadão e, conseqüentemente, de ser-se nação. Esta subtilidade eciana também contribui para que Gonçalo, muitas vezes questionado frontalmente pelo seu amigo acerca das suas atitudes menos dignas, se vá metamorfoseando ao longo do romance, libertando-se, pouco a pouco, dos sentimentos

5 Casada com Barrolo, “[...] pequenina e frágil, com uns olhos tímidos e esverdeados que o sorriso humedecia e enlanguescia [...]” (Queirós, s.d., p.40), Maria da Graça congrega em si características da mulher queirosiana.

decadentes generalizadamente inculcados, também, pela situação humilhante que o Ultimato inglês de 1890 e a crise financeira de 1890-92 fomentaram nos finais do século XIX, decadência que já vinha em marcha desde a Restauração, em 1640. É a sua luta de homem que procura encontrar-se e encontrar o seu lugar:

Mas quê! Mesmo dentro da sua Torre era governado pelo Bento, que superiormente lhe impunha dietas, passeios, opiniões e gravatas. [...] O João Gouveia fizera dele um candidato servil. O Manuel Duarte poderia fazer dele um beberrão imundo. [...] Que miséria! [...] “Oh Avós, de que me servem as vossas armas — se me falta a vossa alma?” (Queirós, s.d., p.277-280).

Com a morte súbita de Sanches Lucena e toda as manobras eleitorais levadas a cabo para concretizar a sua eleição, Gonçalo é eleito deputado pelos Historiadores e torna-se naquilo que Titó, retumbantemente, afirma: “Pois o que vais tu ser, homem, senão um sujeito às ordens do S. Fulgêncio [...]? Não lhe serves o chá, quando ele te mandar; mas, quando ele te mandar votar, votas! Ali, direitinho, às ordens! É de escudeiro, homem, é de escudeiro de libré...” (Queirós, s.d., p.173).

Este caminho que pouco a pouco Gonçalo percorre e interioriza, refletindo-se na sua condição humana, levam-no a constatar que o que lhe falta, na verdade é a vontade, a vontade que dignifica e emancipa todo o homem. Neste resgate do seu processo de emancipação relativamente a tudo e a todos, Gonçalo, deixando a todos pasmados, abdica da cadeira de deputado, do casamento com a viúva rica de Sanches Lucena, do título de marquês de Treixedo que o Rei lhe queria oferecer e do mundo remoto dos afonsinos, “[...] tão bestial, tão desumano!” (Queirós, s.d., p.326). Rumando em direção a um dos valores mais importantes como ser humano, a liberdade ditada pela vontade própria, Gonçalo, pela primeira vez na vida, decide mandar em si e escolhe o seu caminho: a viagem.

Trinta e cinco anos⁶ após a viagem em direção a África de Gonçalo Mendes Ramires no pacote Portugal, chega a Lisboa, vindo do Brasil no vapor inglês *Highland Brigade*, Ricardo Reis por entre as páginas do romance de José Saramago. Curiosamente, as viagens de Gonçalo Mendes Ramires e Ricardo Reis cruzam-se no espaço, cada um percorrendo o seu itinerário. No que diz respeito a

⁶ Ricardo Reis chega a Portugal no fim do ano de 1935, assistindo, em Lisboa, à chegada do Ano Novo de 1936.

Gonçalo, parte para África, mas quando regressa a Portugal já é um outro Gonçalo e, muito provavelmente, casará com Rosinha, filha do visconde de Rio-Manso. A viagem física rumo a África permitiu-lhe a concretização de uma outra viagem, a viagem interior, com a qual desenvolveu aprendizagens no sentido de uma renovada forma de pensar e de ver o mundo. A viagem dupla de Gonçalo permite-lhe, assim, adquirir conhecimento geográfico, proporcionado pela viagem de ida e volta entre Portugal e África, e conhecimento interior, duas das grandes vertentes da ideia de viagem que assistem o romance queirosiano. Por outro lado, com a chegada a Portugal de Ricardo Reis, a mensagem que se solidifica, via Lídia, é que, efetivamente, a ação deverá estar “Aqui, onde o mar se acabou e a terra espera”. (Saramago, 2012, p. 397). As viagens empreendidas agora em direção a Portugal, também reivindicam que se olhe para dentro do território nacional e, aí, se comece uma outra aventura — a aventura chamada Portugal.⁷

Voltando aos trinta e cinco anos que distam as viagens de Gonçalo Mendes Ramires e Ricardo Reis, registre-se que ocorreram mudanças significativas no mundo e, naturalmente, em Portugal. Uma das mudanças registadas foi o eclodir do sentimento nacional no século XIX, assistindo-se, no início do novo século, à confirmação daquela vontade levada ao extremo e às suas consequências. No conturbado ano europeu de 1936, vive-se, com Adolf Hitler a ascensão do nazismo na Alemanha; Benito Mussolini, o ditador italiano, anuncia a vitória daquele país sobre a Abissínia (Etiópia). Em Espanha, são os horrores da Guerra Civil Espanhola (1936-1939) que termina com a vitória das tropas nacionalistas, a Frente Popular, liderada pelo déspota Francisco Franco. Portugal, ainda que na retaguarda da Europa, estava, desde 1928, sob o regime autoritário de Oliveira Salazar, chefe do Estado Novo, instalado pelo ditador em 1932.

Depois de dezesseis anos de exílio voluntário no Brasil por ser de convicções monárquicas, é àquele espetáculo do mundo e do país que o médico Ricardo Reis assistirá, emoldurado pelo verso que inicia uma das suas odes “Sábio é o que se contenta com o espetáculo do mundo” (Pessoa, s.d., p.104), fazendo-se acompanhar, durante a viagem, por um livro que nunca chegará a ler na íntegra *The god father*

⁷ Sem a pretensão de desenvolvermos neste trabalho a importância da viagem nas duas obras em estudo, adiantamos, no entanto, que a viagem é um conceito bastante presente, não só nas viagens físicas levadas a cabo por Gonçalo Mendes Ramires e Ricardo Reis, mas também pelas viagens interiores/espirituais subjacentes ao desenvolvimento da orgânica dos dois romances.

Labyrinth, de Herbert Quain.⁸ Considerado “[...] um caso curioso no seio do romance de cariz historiográfico” (Marinho, 1999, p. 269), José Saramago desafia o leitor para um jogo intelectual labiríntico ao narrar o regresso de Ricardo Reis a Lisboa no ano da morte de Fernando Pessoa (1935). Imerso nesta genuína inversão de papéis e de estatutos, Saramago reconstrói alguns aspetos da biografia de Ricardo Reis — uma personagem que também é fruto da criação heteronímica de Fernando Pessoa — assente em determinados episódios políticos a que assiste como testemunha e nas relações amorosas que cria com Lídia e Marcenda, ficcionalizando, por outro lado, Fernando Pessoa, cuja existência é, por seu turno, indiscutível. Neste jogo, a Fernando Pessoa ainda lhe é oferecida a oportunidade para desfrutar de nove meses para se despedir da vida e do mundo antes do seu desaparecimento definitivo, uma oportunidade consolidada na ideia inversa ao nascimento humano. José Saramago constrói o seu romance convocando, para além daquele jogo ficcional, a História — situando os acontecimentos, sobretudo no ano de 1936, mais precisamente entre dezembro de 1935 e agosto de 1936 — e a Literatura, com a presença de alguns escritores portugueses, a saber, Luís de Camões, Afonso Lopes Vieira, Eça de Queirós, Fernando Pessoa, Carlos Queirós (sobrinho de Fernando Pessoa), Ricardo Reis e Álvaro de Campos (os dois últimos, heterónimos pessoanos).

Da poesia de Fernando Pessoa para a ficção de José Saramago, Ricardo Reis continua a ser resultado da imaginação de autor. Já em Portugal, enquanto lê algumas notícias em alguns jornais acerca da morte de Fernando Pessoa, Ricardo Reis reivindica para si autonomia e autenticidade, num esforço de se distanciar do seu criador primeiro na poesia e ganhar vida própria, agora, no romance:

[...] Fernando Pessoa, [...] foi ontem a enterrar, [...] na poesia não era só ele, Fernando Pessoa, ele era também Álvaro de Campos, e Alberto Caeiro, e Ricardo Reis, pronto, já cá faltava o erro, a desatenção, o escrever por ouvir dizer, quando muito bem sabemos, nós, que Ricardo Reis é sim este homem que está lendo o jornal com os seus próprios olhos abertos e vivos, médico, de quarenta e oito anos, mais um que Fernando Pessoa quando lhe fecharam os olhos, esses sim, mortos, não deviam ser necessárias outras provas ou certificados de que não se trata da mesma pessoa e se ainda houver quem duvide, esse vá ao Hotel Bragança e fale com o senhor Salvador, que é o gerente, pergunte se não está lá hospedado um senhor chamado Ricardo Reis, médico, que veio do Brasil, e ele dirá que sim. (Saramago, 2012, p. 29-30).

⁸ José Saramago recupera o texto de Jorge Luis Borges intitulado “Examen de la obra de Herbert Quain”, escrito em 1941.

Lançados os dados, começa o jogo estonteante entre História e ficção envolvido por um complexo e intrincado contexto onde se move, por entre os factos ocorridos no ano de 1936, uma dupla de personagens de uma natureza rara: para além de Fernando Pessoa-morto com quem Ricardo Reis se encontrará dez vezes ao longo do romance, José Saramago dá-nos a conhecer a personagem Lídia, outrora uma das musas das odes de Ricardo Reis e agora a criada de hotel onde Ricardo Reis está hospedado. Ainda neste contexto de criação de personagens em José Saramago, surge Marcenda, uma jovem parálitica de uma mão que vem a Lisboa para consultas médicas e que, no Hotel Bragança, conhece Ricardo Reis. Curiosamente, a palavra marcenda deriva do verbo latino *marcendere* que significa emurhecer, fanar-se, debilitar-se, sendo marcenda o gerúndio que, aplicado à rosa, significaria o desejo do poeta morrer com ela (Berrini, 1999, p. 69). Saramago apropria-se daquela forma verbal, presente na ode de Ricardo Reis “Saudo já deste Verão que vejo”, e devolve-nos o nome feminino Marcenda. Vale a pena recordar os versos de Ricardo Reis, heterónimo: “[...] E colho a rosa porque a sorte manda/ Marcenda, guardo-a; murche-se comigo / Antes que com a curva / Diurna da ampla terra.” (Pessoa, s.d., p. 144).

Lídia e Marcenda comparecem no universo do romance de Saramago como duas mulheres distintas, com realizações igualmente distintas, sustentando a história de Ricardo Reis. Se nas odes Lídia era uma das musas inspiradoras de Ricardo Reis, no romance, a criada de hotel, adquirindo corpo e alma, mantém uma relação física com Ricardo Reis, ligando-o ao mundo terreno e à vida. Lídia, uma mulher do povo, de alma simples e irmã de Daniel — marinheiro revolucionário que, juntamente com outros companheiros, se envolve na primeira ação contra o Estado Novo, a Revolta dos Marinheiros de 8 de setembro de 1936 — é o fio que liga Ricardo Reis ao mundo, é a concretização da idealização que o confronta com um modo de ser que nada tem a ver com a musa dos seus versos e com uma realidade perante a qual ele quer, unicamente, ser espectador. Abro um parênteses para pontuar a preferência de Saramago pela escolha do heterónimo Ricardo Reis, esclarecendo a opção feita nos seguintes termos:

Eu quase diria, e há algum risco em afirmar isto nestes termos, que a “Ode Triunfal” de Álvaro de Campos me deixa muito indiferente. É excessivo, é demasiado excessivo, tudo isso é demasiado exterior, é como que uma representação. [...] Aquilo que me faz tomar o Ricardo Reis é, sobretudo a sua própria posição perante a vida, perante a sociedade. No fundo, o Álvaro Campos nunca disse o que é que pensa da sociedade em que vive, mas o Ricardo Reis diz. Ele diz que sábio é quem se contenta com o espectáculo do mundo. Então, este conflito entre uma convicção minha, que é que o homem não pode ser um espectador do mundo, mas um actor, um agente. Entre esta convicção minha e a verificação de que para Ricardo Reis a sabedoria é não intervir: então tinha que ser necessariamente o Ricardo Reis. (Thorau, 2007, p. 384).

Voltando ao romance de Saramago, Lídia confronta, de certo modo, Ricardo Reis, desconcertando-o com as suas respostas simples, naturais e sinceras, o tipo de respostas que ele também gostaria de dar, mas que, também devido à sua formação neoclássica não se permite:

És uma boa rapariga, Ora, sou como sou, e esta frase é das que não admitem réplica, cada um de nós devia saber muito bem quem é, pelo menos não nos têm faltado conselhos desde os gregos e latinos, conhece-te a ti mesmo, admiremos esta Lídia que parece não ter dúvidas. [...] singular rapariga esta Lídia, diz as coisas mais simples e parece que as diz como se apenas mostrasse a pele doutras palavras profundas que não pode ou não quer pronunciar [...] (Saramago, 2012, p. 197-288).

Contrastando com Lídia, Marcenda representa a idealização e a impossibilidade de concretizar no mundo real o que só é possível concretizar em poesia: “Ricardo Reis tenta escrever um poema a Marcenda, para que amanhã não se diga que Marcenda passou em vão, [...] porque este nome de Marcenda não o usam mulheres, são palavras doutro mundo, doutro lugar, femininos mas de raça gerúndia[...]”. (Saramago, 2012, p. 336). Nesta oposição, Marcenda e Lídia também transportam consigo uma simbologia muito própria que é revelada ao longo do romance. Marcenda, condicionada pela morte prematura da mãe e por um pai apoiante dos regimes fascistas, era como um rio encurralado pelas próprias margens. Sem força anímica, esta personagem poética remetida ao papel de espectadora, simboliza a passividade e a imutabilidade que a arrastam por uma vida onde não há tomada de decisões, onde não há envolvimento nem com pessoas, nem com o mundo. Neste sentido, Marcenda

acompanhará Ricardo Reis, funcionando como a projeção da sua imagem, caminhando para a morte. Lídia, personagem de papel nas odes, adquire corpo e alma impulsionados pela força anímica, pela voz que grita e pela energia sentida por e com a vida alcançando uma maior essência e resistência ao longo do romance, tentando mostrar a Ricardo Reis o caminho da libertação e da independência rumo à felicidade. Com a personagem Lídia, José Saramago recupera “[...] a vida da pessoa comum e corrente, aquela que passa e que ninguém quer saber quem é, que não interessa nada, que aparentemente nunca fez nada que valesse a pena registar [...]”. (Reis, 1998, p.82).

Balizado pela ambivalência que simboliza estas duas mulheres, Ricardo Reis vive cerca de um ano em Lisboa, ocupando o quarto 201 do Hotel Bragança e, depois de ter decidido não voltar ao Brasil, aluga uma casa no Miradouro de Santa Catarina de onde avista a estátua do Adamastor, exercendo as funções de médico. Escoltado pela estátua e pela ausência de linearidade temporal real e histórica, Ricardo Reis, um torna-viagem de sucesso, debate-se com um percurso existencial labiríntico e desassossegado na medida em que, apesar de se esforçar por continuar indiferente aos acontecimentos que o cercavam,⁹ a sua indiferença começa a sofrer alterações, claramente visíveis no dia da Revolta dos Marinheiros já acima referida — dia fatídico para dez marinheiros, incluindo-se o irmão de Lídia. Os vencidos e aprisionados foram conduzidos para o Tarrafal, Cabo Verde, dando-se início à política de expatriação. Lídia, em sofrimento e em segredo, partilha com Ricardo Reis todos os trâmites desta revolta que envolve o seu irmão Daniel e chora de angústia, de incerteza e de mágoa: “[...] e Lídia gemeu, porém da mágoa que tem, embora não fosse impossível encontrar nesse gemido um outro som profundo, nós, humanos, é assim que somos, sentimos tudo ao mesmo tempo”. (Saramago, 2012, p. 387). No dia da revolta, quando Ricardo Reis se apercebe que não eram os navios de guerra que estavam a bombardear Lisboa, mas que os bombardeamentos saíam do forte de Almada em direção aos navios, regressa a casa

[...] e atira-se para a cama desfeita, escondeu os olhos com o

⁹ A título de exemplo, refiro a ode “Ouvi contar outrora, quando a Pérsia / Tinha não sei qual guerra / Quando a invasão ardia na cidade / E as mulheres gritavam, / Dois jogadores de xadrez jogavam / O seu jogo contínuo. [...]” (Pessoa, s.d., p. 113-116), onde se conta a história de dois jogadores de xadrez que continuavam, indiferentemente, o seu jogo, enquanto no exterior acontecia a crueldade de uma guerra.

antebraço para poder chorar à vontade, lágrimas absurdas, que esta revolta não foi sua, sábio o que se contenta com o espetáculo do mundo, hei de dizê-lo mil vezes, que importa àquele a quem já nada importa que um perca e outro vença. (Saramago, 2012, p. 393)

No entretanto, o prazo de validade de Fernando Pessoa como “morto-vivo” chega ao fim. Apesar das mudanças que se apresentam em Ricardo Reis, elas não são suficientemente fortes para se decidir por Lúdia e por tudo o que ela simboliza, nomeadamente a construção de uma vida assente na ação. Ricardo Reis recusa a sua independência e a própria vida. Acompanhado pelo rio¹⁰ ao longo da sua estadia em Lisboa, decide preservar a sua existência de espectador e acompanhar Fernando Pessoa ao cemitério dos Prazeres e, aí, recolher ao túmulo. Simbolicamente, o túmulo também afirma a perenidade da vida através das suas transformações. É o lugar da segurança, da doçura, do crescimento e do nascimento. O túmulo é o lugar da metamorfose do corpo em espírito ou do renascimento que surge (Chevalier, Gheerbrant, 1982, p. 666). Desta forma, a descida ao túmulo de Ricardo Reis pode projetar-se na vida que Lúdia traz em si, na criança que transporta e que será para sempre “o menino da sua mãe”.¹¹

D’ *A Ilustre Casa de Ramires* cai a torre e tudo o que ela significa, mas fica Gonçalo que percebe que não deve reconstruir uma vida assente num passado falsificado, mas sim num futuro verdadeiro, direcionando o seu desenvolvimento no sentido da renovação, do renascimento e da esperança. É Gonçalo e não D. Tructesindo da novela histórica que está destinado a regenerar o país pela ação. Gonçalo Mendes Ramires regressa passados quatro anos à Torre, onde a vida corre lenta e mansa. Reencontra os amigos habituais. Pelo caminho até à Torre para o jantar seguem Titó, o padre Soeiro e João Gouveia que, afirma acerca de Gonçalo:

Aquele todo de Gonçalo, a franqueza, a doçura, a bondade [...] os fogachos e entusiasmos, que acabam logo em fumo, [...] o desleixo, a constante trapalhada nos negócios, [...] uns escrúpulos [...] A imaginação que o leva sempre a exagerar até à mentira [...] e ao mesmo tempo um espírito prático, [...] a vaidade, [...] um fundo

¹⁰ Para os gregos, os rios eram objeto de culto quase divino. A presença do rio, no caso concreto do romance de José Saramago o rio Tejo, apresenta uma carga simbólica no percurso de Ricardo Reis. O rio simboliza a existência humana e o seu fluxo com desejos, sentimentos, intenções e inumeráveis labirintos. O rio está também relacionado com a morte e a renovação (Chevalier, Gheerbrant, 1982, p. 569-570).

¹¹ Título de um poema de Fernando Pessoa (Monteiro, 2006, p. 62-63).

de melancolia, apesar de tão palrador [...] A desconfiança terrível de si mesmo, que o acobarda, o encolhe, até que um dia se decide, e aparece um herói, que tudo arrasa [...] até agora aquele arranque para África... Assim todo completo, com o bem, com o mal, sabem vocês quem ele me lembra?

Quem?...

Portugal! (Queirós, s.d., p. 361-362)

N’O *Ano da Morte de Ricardo Reis* o médico-poeta decide acompanhar Fernando Pessoa: “[...] Vou consigo. Devia ficar aqui à espera da Lídia, Eu sei que devia, Para a consolar do desgosto de ter ficado sem o irmão, Não lhe posso valer, [...] Estavam no passeio do jardim, olhavam as luzes pálidas do rio, a sombra ameaçadora dos montes” (Saramago, 2012, p. 396) e recolheram ao túmulo. Num romance perturbador, Saramago não cortou o cordão umbilical de Ricardo Reis com a sua heteronímia, respeitando até ao fim a vontade de Pessoa, concretizando, talvez, a sua própria vontade na criança que nascerá como símbolo de uma esperança renovada. Da conjugação destas duas forças personificadas por Gonçalo Mendes Ramires e o filho de Lídia, talvez seja possível uma outra trajetória para Portugal. Talvez o Adamastor seja “[...] capaz de dar o grande grito. Aqui, onde o mar se acabou e a terra espera” (Saramago, 2012, p. 397).

Referências

BERRINI, Beatriz. O Ano da Morte de Ricardo Reis: sugestões do texto. *In*: BERRINI, Beatriz (org.). **José Saramago: uma homenagem**. São Paulo, EDUC, 1999, p. 63-83.

CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. **Dicionário dos Símbolos**. Lisboa: Editorial Teorema, 1982.

CRUZ, João Roberto Maia da. A visita ao velho sótão dos avós: uma revitalização do presente pelo exemplo do passado? *In*: BERRINI, Beatriz (org.). **A Ilustre Casa de Ramires: cem anos**. São Paulo: EDUC, 2000, p.131-157.

LUKÁCS, György. **La Novela Historica**. Tradução de REUTER, Jasmin. 2ª ed. México:Ediciones Era,1971.

- MARINHO, Maria de Fátima. **O Romance Histórico em Portugal**. Porto: Campo das Letras, 1999.
- MARINHO, Maria de Fátima. **Um Poço sem Fundo: Novas reflexões sobre Literatura e História**. Porto: Campo das Letras, 2005.
- MONTEIRO, Adolfo Casais (int., sel.). **Poesia de Fernando Pessoa**. Lisboa: Editorial Presença, 2006.
- PESSOA, Fernando. **Páginas Íntimas e de Auto-Interpetação**. Lisboa: Ática, 1996.
- PESSOA, Fernando. **Odes de Ricardo Reis**. Mem-Martins: Publicações Europa-América, s.d.
- ORNELAS, José N. Articulações da História na obra de José Saramago. *In*: MEDEIROS, Paulo de, José N. Ornelas (ed.). **Da possibilidade do impossível: leituras de Saramago**. Utrecht: Universiteit Utrecht, 2007, p. 211-230.
- QUEIRÓS, Eça de. **A Ilustre Casa de Ramires**. Lisboa: Livros do Brasil, s.d.
- QUENTAL, Antero de. **Causas da Decadência dos Povos Peninsulares**. 2ª ed. Lisboa: Ulmeiro, 1971.
- REIS, Carlos. **Diálogos com José Saramago**. Lisboa: Caminho, 1998.
- SARAMAGO, José. **O Ano da Morte de Ricardo Reis**. Alfragide: Leya, 2012.
- SARAMAGO, José. História e Ficção. **Jornal de Letras, Artes e Ideias**, Lisboa, nº 400, pp. 17-20, março 1990.
- THORAU, Henry. José Saramago Revisited. *In*: MEDEIROS, Paulo de, José N. Ornelas (ed.). **Da possibilidade do impossível: leituras de Saramago**. Utrecht: Universiteit Utrecht. 2007. p. 325-352.
- VIGNY, Alfred de. Réflexions sur la vérité dans l'Art. **Cinq-Mars**. Disponível em: <https://archive.org/details/cinqmarsouunecon00vignuoft/page/n7/mode/2up>. Acesso em: 12 janeiro 2022.



**A estética do oprimido em
Levantado do Chão (1980),
de José Saramago**

**José Eduardo
Fonseca Brandão**



A estética do oprimido em *Levantado do Chão* (1980), de José Saramago

José Eduardo Fonseca Brandão

1 Introdução

A ideia por trás do presente artigo é trabalhar um pouco da estética de *Levantado do chão* (1980)¹, seu estilo narrativo, sua pontuação, os conhecimentos contidos nas camadas de sua narrativa, o modo como esses conhecimentos são desvelados e um pouco das palavras de José Saramago sobre o processo de concepção da obra.

O todo literário de *Levantado do chão* constitui algo que poderia, seguramente, ser classificado como uma formidável “Literatura para os oprimidos pelo sistema”. Na obra em questão, José Saramago traduz o sofrimento, as dificuldades e a opressão que sofrem os trabalhadores dos latifúndios do Alentejo. Nesse diapasão, *Levantado do chão* fornece uma narrativa dotada de denúncia social, porém, sem jamais negligenciar o bom ritmo narrativo e o humor, ainda que em formato de ironia. Vejamos um exemplo:

[...] Diga-lá, doutor Romano, doutor delegado de saúde, ajuramentado por memória de Hipócrates e suas actualizações de formas e de sentido, diga lá, [...] se é realmente verdade que o homem se enforcou. Ergue o doutor delegado de saúde a sua mão direita, põe sobre nós os olhos cândidos, é homem muito estimado na vila, pontual na igreja e meticoloso no trato social, e tendo-nos mostrado a pura alma, diz, Se alguém tem um arame enrolado duas vezes no seu próprio pescoço, com uma ponta presa no prego acima da cabeça, e se o arame está tenso por causa do peso mesmo que parcial do corpo, trata-se sem dúvida nenhuma, tecnicamente, de enforcamento, e, tendo dito, baixou a mão e vai à sua vida, Mas olhe lá, doutor Romano delegado de saúde, não vá tão depressa que ainda não são horas de jantar, se é que tem apetite depois daquilo a que assistiu, faz-me inveja um estômago assim [...] (Saramago, 2010, p. 177).

¹ Ano da primeira publicação.

A passagem acima se refere à ocultação da causa da morte do personagem Germano Santos Vidigal, torturado e massacrado impiedosamente pelos agentes Escarro e Escarrilho (p. 170), com aval do tenente Contente, do sargento Armamento e do cabo Tacabo (p. 176). O doutor Romano, delegado de saúde, devia declarar que procede a versão oficial de que:

[...] tendo os ditos agentes voltado as costas por um minuto, não mais, para tratarem de assuntos urgentes, quando voltaram deram com o preso enforcado num arame, tal como agora está, a ponta enrolada naquele prego além, a outra com duas voltas no pescoço de Germano Santos Vidigal, [...] e está de joelhos, como vêem, sim, de joelhos, não há que estranhar, quando alguém quer enforcar-se, até mesmo na barra da cama, a questão é querer, alguém tem dúvidas [...] (Saramago, 2010, p. 176).

Se esses militares tiveram a audácia de pensar que ninguém mais saberia a verdade, enganados estavam! Pois as formigas, que trabalhavam naquele momento, naquela cela, presenciaram o espancamento:

[...] Lavra grande indignação entre as formigas, que assistiram a tudo, ora umas, ora outras, mas entretanto juntaram-se e juntaram o que viram, têm a verdade inteira, até a formiga maior, que foi a última a ver-lhe o rosto, em grande plano, como uma gigantesca paisagem, e é sabido que as paisagens morrem porque as matam, não porque se suicidem (Saramago, 2010, p. 176).

Se pudessem, diriam as formigas: É mentira! Formigas que podem ser também trabalhadores? Trabalhadores que podem se unir como cães?, como podemos entender do trecho “[...] Aqui do alto se vê como por travessas vão confluindo para o largo da câmara. Parecem formigas, diz uma criança herdeira imaginosa, e o pai rectifica, Parecem formigas, mas são cães [...]” (Saramago, 2010, p. 312).

Formigas, ou cães, ou trabalhadores humanos, seja qualquer um desses seres, todos têm suas expressões, suas vozes, suas indignações, tudo sufocado diante dos processos necropolíticos.² Seja no Brasil ou em

2 Embora exista, no meio universitário brasileiro atual, o uso do termo “necropolítica” muito fortemente ligado ao conceito desenvolvido por Achille Mbembe, que pode ser encontrado na obra *Necropolítica* (São Paulo: n-1 edições, 2019, traduzida por Renata Santini), o conceito de necropolítica utilizado nesta dissertação provém de *Pedagogia do oprimido*, de Paulo Freire. Utilizei a 65ª edição, de 2018, da Editora Paz & Terra. A necropolítica, para Paulo Freire, é um padrão político adotado pela elite opressora, baseado no culto e na valorização de tudo o que é inorgânico (dinheiro, máquinas, bens, objetos etc.). Para a necropolítica, a biofilia, o amor à vida, não ocupa o centro do modo de produção. Humanos, animais, plantas e demais seres vivos, segundo os ideais necropolíticos, são tão importantes quanto o valor simbólico em dinheiro que se puder exprimir através deles.

Portugal, na Ditadura Militar de 1964, no Estado Novo de Getúlio Vargas, no Estado Novo Salazarista, ou mesmo na Primeira República Portuguesa, o aparato necropolítico das elites parece sufocar as multidões com a mesma marca de impiedade. E nem mesmo os mortos estão em segurança.

2 Quem são os oprimidos

Os camponeses sem terra estão na evidência da opressão em *Levantado do chão*. Todavia, quando utilizo o termo “oprimido”, não me refiro somente a esse grupo, comumente, encontrado na estrutura social de países capitalistas subdesenvolvidos, no setor pertencente às classes pobres ou oprimidas.³ Quando escrevo o termo “oprimido”, aludo extensivamente a todo o proletariado – classe média e classe pobre –, ou seja, todos os indivíduos que necessitam trabalhar e produzir.

Por que usar a palavra “oprimido”? Obviamente, existe uma referência ao trabalho de Paulo Freire, *Pedagogia do oprimido* (1968)⁴. Considerando o modo de produção capitalista, somente a elite desse sistema goza de um lugar privilegiado no modo de produção. Dessa forma, considero, pois, a classe média, bem como suas inúmeras divisões, como pertencente ao proletariado, pois é uma classe que não possui os meios de produção. Na maior parte dos casos, os membros da classe média participam do modo de produção, vendendo algum conhecimento técnico passado de geração em geração ou apreendido em um Curso de Nível Superior ou Técnico de difícil acesso à classe mais pobre.

O que, geralmente, muda de uma classe para a outra? A classe média, geralmente, desempenha atividades simbolicamente mais bem remuneradas e, socialmente, mais prestigiadas que as atividades da classe pobre. Entretanto, isso não faz dela privilegiada, pois, para manter sua posição de classe média, é necessário estabelecer relações e, na sociedade capitalista, essas relações são mediadas

3 Assim como é possível compreender a composição das classes dos países latino-americanos, segundo Darcy Ribeiro. O campesinato é descrito como um grupo, que compreende assalariados rurais, e que está abaixo dos setores intermediários, variando, consoante realidade local, entre as classes subalternas e as classes oprimidas (Ribeiro, 1983, p. 66-68).

4 Ano da primeira publicação.

pelo poder de compra, por herança de família e pela quantidade de adereços que um indivíduo é capaz de carregar consigo, de modo a ser reconhecido como integrante de uma classe. Se a classe média tem mais facilidade para obtenção de recursos, é preciso ter em mente que seus membros têm a obrigação de consumir, ou não serão reconhecidos socialmente.

Classe média e classe pobre sofrem processos de opressão. A opressão que opera sobre a classe média reside, predominantemente, no nível psicológico, social e, por que não, simbólico. A opressão que atua sobre a classe pobre é igualmente simbólica, porém, esta tem mais chances de sofrer a opressão física – é o caso, por exemplo, da violência policial injustificada que se efetua contra os mais pobres, geralmente.

Recordemos que, quando os trabalhadores do latifúndio saramaguiano de *Levantado do chão* estabelecem uma greve, o latifúndio contra-ataca: contrata trabalhadores de outra região, que estavam desesperados por um trabalho, resultando na briga entre os dois grupos de trabalhadores:

Estão agora dois grupos de trabalhadores frente a frente, dez passos cortados os separam. Dizem os do norte, Há leis, fomos contratados e queremos trabalhar. Dizem os do sul, Sujeitam-se a ganhar menos, vêm aqui fazer-nos mal, voltem para a vossa terra, ratinhos. Dizem os do norte, Na nossa terra não há trabalho, tudo é pedra e tojo, somos beirões, não nos chamem ratinhos, que é ofensa. Dizem os do sul, São ratinhos, são ratos, vêm aqui para roer o nosso pão. Dizem os do norte, Temos fome. Dizem os do sul, Também nós, mas não queremos sujeitar-nos a esta miséria, se aceitarem trabalhar por esse jornal, ficamos nós sem ganhar. Dizem os do norte, A culpa é vossa, não sejais soberbos, aceitai o que o patrão oferece, antes menos que coisa nenhuma, e haverá trabalho para todos, porque sois poucos e nós vimos ajudar. Dizem os do sul, É um engano, querem enganar-nos a todos, nós não temos que consentir neste salário, juntem-se a nós e o patrão terá de pagar melhor jorna a toda a gente. Dizem os do norte. Cada um sabe de si e Deus de todos, não queremos alianças, viemos de longe, não podemos ficar aqui em guerras com o patrão, queremos trabalhar. Dizem os do sul, Aqui não trabalham. Dizem os do norte, Trabalhamos. Dizem os do sul, Esta terra é nossa. Dizem os do norte, Mas não a querem fabricar. Dizem os do sul, Por este salário, não. Dizem os do norte, Nós aceitamos o salário [...] (Saramago, 2010, p. 37).

A guarda aparece para separar a briga, mas bate apenas nos grevistas. A causa grevista é sufocada, implodida pela desunião e

falta de solidariedade do proletariado camponês, sem prejuízo do ataque externo através da guarda (cf. Saramago, 2010, p. 37-38).

O confronto irracional travado, no papel, na ficção, entre os trabalhadores do norte e os trabalhadores do sul - cada qual lutando por um lugar no modo de produção e por recursos a fim de subsistir – em muito lembra a batalha que se opera todos os dias entre classe média e classe pobre no nosso mundo de carne e osso.

Em um sistema capitalista, somente a elite goza de privilégios; as classes média e pobre são classes que devem trabalhar e produzir para justificar suas existências; e ambas são induzidas a lutar entre si, como rivais, quando, na verdade, são irmãs de causa. Quando escrevo “oprimidos”, refiro-me não somente aos camponeses, mas, extensivamente, à classe média e à classe pobre.

3 A pontuação de José Saramago

Em se tratando de um artigo destinado a discutir um pouco da estética⁵ de *Levantado do chão*, parece cabível discutir o ponto mais marcante da estética dessa obra: a pontuação. Para tal fim, convém trazer um pouco do teor da entrevista de José Saramago ao jornalista Horácio Costa, para a *Revista Cult* (1998)⁶.

Nessa entrevista, Saramago fala sobre suas origens e sobre as dificuldades pelas quais passou. Em 1975, ficou desempregado. Trabalhava em um jornal chamado *Diário de Notícias* que apoiou a Revolução dos Cravos,⁷ permanecendo fiel ao processo revolucionário. Porém, com a Crise de 25 de Novembro de 1975⁸, ele perdeu o seu trabalho.

5 Quando invoco a palavra estética, não me refiro ao seu uso ligado à filosofia, mas a uma possibilidade de sentido na Teoria da Literatura: a estética como a forma que o autor utiliza para revestir o seu discurso com a intenção de maximizar as possibilidades de recepção e percepção por parte do leitor (ou ouvinte, ou espectador). E essa forma, ou estética, pode ser destinada a construir um belo texto, ou não. Da mesma forma que a Literatura não tem compromisso com a verdade, igualmente não tem com a beleza. Todavia, ainda assim, ela pode ser utilizada para definir o belo e a verdade.

6 Hoje, essa entrevista, que foi publicada à época na *Revista Cult*, pode, também, ser vista abertamente no seu endereço eletrônico no provedor da UOL. O link para a entrevista segue ao final junto às referências.

7 Também conhecida como “Revolução de 25 de abril de 1974”. Em suma, foi a revolução que pôs um fim ao Regime Salazarista, visando a estabelecer liberdades, direitos civis e encerrar o colonialismo português, o militarismo e o isolamento internacional que o dito regime impôs a Portugal.

8 Na entrevista, Saramago até se refere a essa Crise como “contrarrevolução”. Tal acontecimento foi um embate entre militares, a respeito dos ideais da Revolução dos Cravos em face dos interesses militares e de seus privilégios. O resultado foi o fim do Processo Revolucionário e um encadeamento de estabilização da democracia burguesa.

Sem emprego, Saramago decidiu não procurar outro, mas realizar algo relacionado à Literatura, aproveitando o material que já havia escrito.

Muitos sabem que José Saramago esteve pessoalmente na região do Alentejo em 1976, absorvendo conhecimento e coletando material, mas o que muitos não sabem é que a vida camponesa é algo relacionado à origem do próprio escritor, filho de camponeses sem-terra:

[...] em 1975, como disse, fiquei sem trabalho. Em 1976, eu estava no Alentejo, no sul de Portugal. Eu venho de uma família de camponeses pobres, sem terra, do norte de Lisboa, a uns 100 km, mais precisamente do nordeste; e, nessas alturas, quando eu estava com essas dúvidas o que vou fazer da minha vida? escrevo, não escrevo? como? o quê? para quem? e com que meios?, veio-me a ideia de escrever algo sobre a minha gente avós, pais, que viveu no campo nas condições que os mais velhos aqui podem imaginar, se viveram no campo há 40, 50, 60, 70, 100 anos: saberão o que é isso. E eu soube, não muito profundamente, mas, de qualquer forma, soube. O estranho é que eu deveria ir diretamente aos meus lugares, à minha cidade, e ficar ali, mas, talvez porque eu conhecesse muito bem tudo isso, não queria escrever sobre isso. Então, fui ao Alentejo em 1976 e fiquei lá dois meses, falando com as pessoas, indo ao campo onde trabalhavam, comendo com eles, dormindo com eles. E voltei, depois, por mais algumas semanas. Portanto, juntei uma quantidade de idéias, informações, histórias e tudo isso. E esse livro foi escrito em 1979 e publicado em 1980. Quer dizer, foram precisos três anos para que eu pudesse escrever esse romance (Costa, 1998).⁹

Acima, Saramago confia o processo de obtenção de todo o material possível, com todos os elementos para construir uma história rica, porém, ainda lhe faltava “como” narrar essa história. Assim como muitas grandes inovações, o sistema de pontuação saramaguiano, se é possível assim defini-lo, surgiu despretensiosamente:

Então, o que aconteceu? Na altura da página 24, 25, estava indo bem e por isso eu não estava gostando. E sem perceber, sem parar para pensar, comecei a escrever como todos os meus leitores hoje sabem que eu escrevo: sem pontuação. Sem nenhuma, sem essa parafernália de todos os sinais, de todos os sinais que vamos pondo aí. O que aconteceu? Não sei explicar. Ou, então, tenho uma explicação: se eu estivesse escrevendo um romance urbano, um romance com um tema qualquer de Lisboa, com personagens

⁹ Trecho da entrevista de José Saramago para a *Revista Cult*, que pode ser visitada no endereço eletrônico que consta nas referências, ao final deste artigo.

de Lisboa, isso não aconteceria. E tenho certeza de que hoje estaria escrevendo esses romances como todo mundo talvez bons, talvez não tão bons, mas estaria acatando respeitadamente toda a convenção do que se chama escritura. Mas alguma coisa aconteceu aí: eu havia estado com essa gente, ouvindo, escutando-os, estavam contando-me as suas vidas, o que tinha acontecido com eles. Então, eu acho que isso aconteceu porque, sem que eu percebesse, é como se, na hora de escrever, eu subitamente me encontrasse no lugar deles, só que agora narrando a eles o que eles me haviam narrado. Eu estava devolvendo pelo mesmo processo, pela oralidade, o que, pela oralidade, eu havia recebido deles. A minha maneira tão peculiar de narrar, se tiver uma raiz, penso que está aqui [...] (Costa, 1998).¹⁰

Na escrita saramaguiana de *Levantado do chão*, prevalecem, então, mais elementos textuais que remetem à oralidade – mas não uma oralidade qualquer; a língua oral praticada no Alentejo. Uma das técnicas, recomendadas pelo próprio escritor, para que se possa apreender o máximo possível de poder comunicativo da oralidade, no texto escrito de *Levantado do chão*, consiste em ler o texto em voz alta e em movimento:

[...] quando esse romance foi publicado em Portugal, houve um reboliço porque as pessoas não entendiam nada, inclusive um amigo meu me chamou para dizer: olha, eu sou seu amigo, mas a verdade é que leio três páginas e me perco, eu não entendo o que você diz. E eu disse: você tem em casa um corredor comprido, não? Pois então, acenda a luz à noite e comece a andar de um lado para o outro no corredor, lendo em voz alta. Se você ler em voz alta, vai ver o que acontece. Da mesma forma que, quando nos comunicamos oralmente, não necessitamos nem de travessões, nem de pontinhos, nem nada do que parece necessário usar, quando escrevemos, pois então, você, como leitor, colocará aí, não o que falta, porque não falta nada... A palavra (Costa, 1998).¹¹

Quando o leitor se permite ler recitando em voz alta, surgem das palavras do narrador do livro e do seu discurso indireto livre com pontuação distinta – senão saramaguiano –, não apenas a fluidez típica do discurso oral, mas, inclusive, o caráter irônico da narrativa, que traz, intrinsecamente, a denúncia.

Em muitas ocasiões, não existe arma tão afiada quanto o humor, principalmente o humor que não faz esforço para ser notado, aquele que se oculta por trás da ironia. Nesse sentido, convém ouvir Leon Trotsky a respeito da importância da comédia e, por que não, do humor:

¹⁰ *Idem*.

¹¹ Trecho da entrevista de José Saramago para a “Revista Cult”, que pode ser visitada no endereço eletrônico que consta nas referências, ao fim deste artigo.

[...] temos, simplesmente, necessidade de uma comédia de costumes soviéticos, que suscite riso e indignação. Uso, propositadamente, os termos dos velhos manuais de Literatura e não temo que me acusem de recuo. A nova classe, a nova vida, os novos vícios e a nova estupidez exigem que se levante o véu. Quando isso acontecer, teremos uma nova arte dramática, porque é impossível mostrar a nova estupidez sem novos métodos [...] (Trotsky, 1969, p. 203).

Assim sendo, se tem uma coisa que o oprimido, que o derrubado ao chão precisa e merece é de humor. Nesse ponto, é possível enxergar um paralelo digno entre o que Trotsky escreveu, em termos de comédia para o proletariado russo, e o que Saramago realizou em *Levantado do chão*.

O humor aparece com pitadas de ironia, sem realizar qualquer esforço para se fazer humor. A relação de complacência entre o guarda – representante do Estado – e o feitor – preposto do latifúndio – beira ao esdrúxulo nesta cena que se segue, na qual os trabalhadores em greve batalham com os trabalhadores de outra região, que estavam “furando” a greve:

Então o primeiro do norte avançou para o trigo com a foice, e o primeiro do sul deitou-lhe a mão ao braço, empurraram-se sem agilidade, rijos, rudes, brutos, fome contra fome, miséria sobre miséria, pão que tanto nos custas. Veio a guarda e separou a briga, bateu para um lado só, empurrou à sabrada os do sul, amalhou-os como animais. Diz o sargento, Quer que os leve todos presos. Diz o feitor, Não vale a pena, são uns desgraçados, segure-os aí um pedaço, até desanimarem. Diz o sargento, Mas há ali um ratinho com a cabeça rachada, houve agressão, a lei é a lei. Diz o feitor, Não vale a pena, meu sargento, sangue de bestas, tanto faz de norte como de sul, é o mijo do patrão. Diz o sargento, Por falar em patrão, estou precisado de um bocado de lenha. Diz o feitor, Lá lhe irá uma carrada. Diz o sargento, E umas poucas telhas. Diz o feitor, Não será por causa disso que dormirá ao relento. Diz o sargento, A vida está cara. Diz o feitor, Mando-lhe uns chouriços (Saramago, 2010, p. 37-38).

Nem foi necessário exagerar na crítica nem na exposição do ridículo. O leitor saberá bem.

4 A confiança no leitor

É necessário e crucial ter otimismo e confiar na capacidade do leitor. Não cabe ao escritor, que se engaja na denúncia social, atrever-se a dar uma aula do que poderia ser realidade ou injustiça. Os oprimidos sabem o que passam e nisso é preciso ter confiança. Acontece que, muitas vezes, a necessidade de estabelecer rotinas conduz as pessoas a automatismos. A fim de não parar a marcha que se exige da luta pelo pão, muitas barbaridades acabam automatizadas ou naturalizadas. Isso não acontece obrigatoriamente por má índole, mas por necessidade de se manter minimamente forte para lutar por recursos.

Nessa esteira, o escritor não precisa assumir o papel de um professor e atribuir um caráter pedagógico, ou mesmo panfletário, à sua produção literária. Usando a sabedoria, o escritor pode simplesmente desvelar, ou retirar o véu, que cobre a injustiça. O humor é a lâmina que executa o melhor dos cortes. Vejamos só esta passagem em que a guarda aparece para massacrar os trabalhadores, que clamavam por empregos, ou seja, que pediam nada menos que dignidade:

Já os gritos começaram, Queremos trabalho, queremos trabalho, queremos trabalho, não dizem muito mais do que isto, só daqui e dali um insulto, ladrões, e tão baixo como se de os haver se envergonhasse quem o lança, e há quem grite, Eleições livres, agora que adianta, mas o grande clamor sobe e abafa todo o resto, Queremos trabalho, queremos trabalho, que mundo este haver quem de descansar faça ofício e quem trabalho não tenha, mesmo pedindo. Alguém o sinal deu, ou estaria combinado que durando o ajuntamento tantos minutos, ou então telefonou Leandro Leandres, ou o tenente Contente, ou o presidente da câmara espreitou pela janela, Lá estão os cães, fosse como fosse, a guarda montada desembainhou os sabres, ah, mãezinha, que até a gente se arrepiava toda, só de ver esta coragem, esta carga de heróis, já me ia esquecendo do sol, deu nas lâminas polidas e foi uma luz divina, fica um homem a tremer de comoção patriótica, aqui veremos quem se nega (Saramago, 2010, p. 313).

É com humor que se expõe o ridículo. Que coragem é esta da guarda em atacar os trabalhadores desarmados? Ainda por cima cobertos pelos raios de sol que refletem, em suas lâminas polidas,

uma luz divina! Os trabalhadores querem emprego, pois é o que a urgência impõe, mas algumas poucas vozes já começam a denunciar os “ladrões” do poder e a clamar por um processo eleitoral livre.

A literatura não deve se atrever a assumir o papel de proprietária da verdade do mundo, mas, através da boa estética¹², o escritor pode presentear o leitor com algo mais útil do que a “verdade”, e esse presente nada mais é que o desenvolvimento dos meios de percepção e do conhecimento literário do leitor, permitindo que o mesmo amadureça. Pedagogia não é o procedimento da literatura, mas liberdade:

[...] Cada quadro, cada livro é uma recuperação da totalidade do ser; cada um deles apresenta essa totalidade à liberdade do espectador. Pois é bem esta a finalidade última da arte: recuperar este mundo, mostrando-o tal como ele é, mas como se tivesse origem na liberdade humana. [...] o escritor decide apelar para a liberdade dos outros homens para que, através das implicações recíprocas das suas exigências, eles reapropriem a totalidade do ser para o homem e fechem a humanidade sobre o universo (Sartre, 2004, p. 47).

Um ser humano que preza por sua liberdade, necessariamente, saberá o quanto é valiosa. Não significa que ele respeitará, obrigatoriamente, a liberdade do próximo, mas é o primeiro passo para tal:

Assim, o autor escreve para se dirigir à liberdade dos leitores, e a solicita para fazer existir a sua obra. Mas não se limita a isso e exige também que eles retribuam essa confiança neles depositada, que reconheçam a liberdade criadora do autor e a solicitem, por sua vez, através de um apelo simétrico e inverso. Aqui aparece então o outro paradoxo dialético da leitura: quanto mais experimentamos a nossa liberdade, mais reconhecemos a do outro; quanto mais ele exige de nós, mais exigimos dele (Sartre, 2004, p. 43).

Dessa forma, a confiança no leitor, que Saramago demonstra no seu texto, constitui um compromisso de luta e respeito por liberdade. Não essa liberdade fajuta, mentirosa e esvaziada de sentidos que o ex-Presidente do Executivo da República Federativa do Brasil – Jair Messias Bolsonaro – pregava em seus discursos eleitorais, mas uma liberdade como compromisso para o crescimento intelectual do próximo.

12 “Da boa estética”, ou seja, do devido trabalho com as formas do texto, empregando o léxico adequado para ser combinado com elementos como leitor, contexto, lugar, tempo, plateia e meio pelo qual a mensagem será transmitida, de modo a produzir uma recepção almejada.

5 Uma estética do oprimido

Estética do oprimido, uma estética do proletariado? Em *Levantado do chão*, consoante suas próprias palavras, Saramago possuía todo o material possível para narrar uma história de um povo oprimido:

[...] eu tinha uma história para contar, a história dessa gente, de três gerações de uma família de camponeses do Alentejo, com tudo: a fome, o desemprego, o latifúndio, a polícia, a igreja, tudo. Mas me faltava alguma coisa, me faltava saber como contar isso. [...] O tema que eu tinha estava claríssimo, era um romance neo-realista, bastavam camponeses, fome, desemprego, luta, tudo isso (Costa, 1998)¹³.

Tendo todo o material possível, o estilo de pontuação surgiu, reproduzindo os traços da oralidade no texto escrito, tal como já abordado. Falando assim, a façanha de José Saramago não parece transmitir toda a grandeza do empreendimento realizado.

Atualmente, na República Federativa do Brasil, vivem-se sombrios anos em que a verdade e a mentira das *fake news* parecem ter perdido seus limites.

Na dissertação de Mestrado, “Como a desvalorização da Literatura nos conduziu ao bolsonarismo” (Brandão, 2022), que publiquei como livro em 2023, verifiquei que grande parte do eleitorado bolsonarista foi construída através de fenômenos irracionais, como a identificação, o apaixonamento, a necessidade gregária, o desamparo somado à baixa autoconfiança que podem induzir as pessoas a buscar segurança na figura de líderes que simbolizam, ainda que esdrúxula e superficialmente, a figura do pai idealizado.¹⁴ Para a grande parte do eleitorado bolsonarista, formada por pessoas que foram atraídas irracionalmente, não adianta mostrar a verdade, nem desmentir *fake news*, pois o “filho” tende a proteger o “pai”, mesmo quando este está visivelmente errado. Para essa grande parcela de sujeitos, não interessa a forma como se contam os fatos, nem a veracidade destes.

¹³ Trecho da entrevista de José Saramago para a *Revista Cult*, que pode ser visitada no endereço eletrônico que consta nas referências, ao fim deste artigo.

¹⁴ Para a grande massa de bolsonaristas, o seu líder preenche o papel imaginário de uma figura paterna, distante e idealizada, que retira a responsabilidade dos “filhos” e serve de exemplo para que alcancem seus objetivos. (Brandão, 2023, p. 245-246). A partir deste ponto do ensaio, farei referências diretas e indiretas ao meu livro, fruto da minha Dissertação de Mestrado.

Todavia, existe um público que está formando seu pensamento, que está começando a se posicionar no mundo, e que ainda pode ser “salvo” das garras da necropolítica. Aos jovens de classe média e de classe baixa, pertencentes ao proletariado, se a denúncia social for narrada com um devido refinamento estético, respeitando a liberdade de escolha deles, é possível que salvemos esses indivíduos da dominação das elites necropolíticas, seja da dominação mansa¹⁵ ou da dominação ríspida.¹⁶

Não seria exagero considerar que o maior desafio para o esclarecimento do proletariado é o modo como a opressão é desvelada para o sujeito oprimido. Quando Walter Benjamin, em *Sobre o conceito da história* (Benjamin, 19??)¹⁷, fala sobre a relação de empatia que o historicista nutre com os vencedores da história, não é difícil relacionar essa empatia com a afinidade que o indivíduo comum tende a nutrir em direção aos vencedores da história. É preciso ter consciência de que, para o proletariado estar na posição que ocupa no modo de produção, significa que, em algum momento da história, uma geração de proletariados foi subjugada à posição da pirâmide socioeconômica que ocupa nos regimes necropolíticos. Considerando o que diz o autor:

[...] impossível caracterizar melhor o método com o qual rompeu o materialismo histórico. Esse método é o da empatia. Sua origem é a inércia do coração, a acedia, que desespera de apropriar-se da verdadeira imagem histórica, em seu relampejar fugaz. Para os teólogos medievais, a acedia era o primeiro fundamento da tristeza. [...] A natureza dessa tristeza se tornará mais clara se nos perguntarmos com quem o investigador historicista estabelece uma relação de empatia. A resposta é inequívoca: com o vencedor. Ora, os que num momento dado dominam são os herdeiros de todos os que venceram antes. A empatia com o vencedor beneficia sempre,

15 Um exemplo de dominação mansa da estrutura necropolítica das elites que se encontra na narrativa de *Levantado do chão* é nada menos que o Padre Agamedes. Também poderia citar a estrutura econômica do latifúndio saramaguiano: alinhado com os comerciantes próximos e remunerando os trabalhadores insuficientemente, de modo que os salários não cubram os gastos de mercearia, endividando-os e os tornando mais dependentes da “oportunidade” de trabalho oferecida pelo latifúndio.

16 Exemplos de dominação ríspida do proletariado, também, são possíveis de encontrar em *Levantado do chão*: neste caso, temos os feitores ou a guarda.

17 Adoraria fazer referência ao ano da primeira publicação do original dessa obra, mas existe certa controvérsia, mesmo entre críticos literários especializados, a respeito do que poderia ser considerado como a data da publicação do original. Elaborado durante o ano de 1940, *Sobre o conceito da história* não foi publicado por Walter Benjamin, que morreria nesse mesmo ano. Houve uma primeira publicação do texto em 1942, datilografada por Gretel Adorno. Houve, em 1950, a primeira publicação do texto em língua alemã, na revista *Die neue Rundschau*. Houve, ainda, uma publicação em 1955, por iniciativa do mesmo Gretel Adorno. Mas, o que muitos consideram ser a versão “oficial”, mas não original, da primeira publicação de *Sobre o conceito da história* é a publicação de 1974, organizada por Rolf Tiedmann e Hermann Schweppenhäuser – em trabalho conjunto com Gretel Adorno e Gershom Scholem (Carvalho, 2021).

portanto, esses dominadores. Isso diz tudo para o materialista histórico. Todos os que até hoje venceram participam do cortejo triunfal, em que os dominadores de hoje espezinham os corpos dos que estão prostrados no chão. Os despojos são carregados no cortejo, como de praxe. Esses despojos são o que chamamos bens culturais. O materialista histórico os contempla com distanciamento. Pois todos os bens culturais que ele vê têm uma origem sobre a qual ele não pode refletir sem horror. Devem sua existência não somente ao esforço dos grandes gênios que os criaram, como à corvéia anônima dos seus contemporâneos. Nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie. E, assim como a cultura não é isenta da barbárie, não o é, tampouco, o processo de transmissão da cultura. Por isso, na medida do possível, o materialista histórico se desvia dela. Considera sua tarefa escovar a história a contrapelo (Benjamin, 1987, p. 225).

O que seria escovar a história a contrapelo? Já assisti a diversas palestras de Jeanne Marie Gagnebin – não me recordo, exatamente, em qual ela explicou a expressão, mas não posso deixar de lhe atribuir o devido crédito. Lembro-me de que Gagnebin explicou a expressão utilizando a metáfora de pentear os pelos de um animal doméstico. Quando se escova o pelo no seu sentido, cuida-se do aspecto estético e o resultado é um pelo brilhoso. Por outro lado, quando se escova no sentido contrário ao pelo, a contrapelo, expõe-se o que está oculto por trás da beleza dos pelos: as feridas, as doenças, os parasitas etc. A tarefa do historiador marxista não é embelezar a história, mas exhibir o que ela pode ocultar, principalmente a barbárie e a selvageria que submeteu os dominados ao lugar social que ocupam.

O cuidado do escritor literário em como narrar a história, em como escovar os fatos a contrapelo não é, de todo, diferente da perícia que o historiador materialista deve demonstrar para fazer o mesmo com a história – escovando-a a contrapelo, exibindo para os indivíduos as falhas na transmissão da mesma. Esse cuidado, essa perícia, nada mais é do que a forma, a estrutura, ou a estética, utilizada no texto:

articular historicamente o passado não significa conhecê-lo “como ele de fato foi”. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo. Cabe ao materialismo histórico fixar uma imagem do passado, como ela se

apresenta, no momento do perigo, ao sujeito histórico, sem que ele tenha consciência disso. O perigo ameaça tanto a existência da tradição como os que a recebem. Para ambos, o perigo é o mesmo: entregar-se às classes dominantes, como seu instrumento. Em cada época, é preciso arrancar a tradição ao conformismo, que quer apoderar-se dela [...] (Benjamin, 1987, p. 224-225).

Não seria leviano afirmar que o estilo de pontuação saramaguiano em *Levantado do chão* satisfaz, ainda que não fosse um ato consciente do escritor, a lição contida na sexta tese de *Sobre o conceito da história*. Saramago articula o passado de lutas e de dores do povo do Alentejo, reproduzindo, com estética literária adequada, o perigo para a vítima tal como esse perigo se apresentou no passado.

Todavia, nem só de perigos e derrotas se faz a narrativa de *Levantado do chão*, mas de superação também, despertando aquela fagulha de desejo de sobreviver, de lutar, de resistir. Voltamos à lição sexta de *Sobre o conceito da história*: “[...] O dom de despertar no passado as centelhas da esperança é privilégio exclusivo do historiador convencido de que também os mortos não estarão em segurança se o inimigo vencer. E esse inimigo não tem cessado de vencer” (Benjamin, 1987, p. 224-225).

6 O proletário merece a melhor experiência literária

Tal como a Arte, a Literatura do proletariado não pode ser de baixa qualidade, não pode ser enfadonha, pois o objetivo final da arte não é a mensagem, mas a experiência estética que possibilita o amadurecimento do sujeito enquanto leitor e receptor. Se da experiência estética advém aprendizado de mundo, então, alcançam-se dois objetivos com apenas um movimento; todavia, a mensagem nunca pode estar acima da estética. Convém ouvir Trotsky: “Arte mal feita não é arte e, em consequência, os trabalhadores não precisam dela” (1969, p. 177).

Para compreender melhor o texto literário, é conveniente trazer um pouco do conhecimento de Antonio Candido (2011, p. 178-179), para quem a Literatura deve carregar consigo três características: 1) A Literatura é uma construção com estrutura e significado; 2) Ela é uma forma de expressão, permitindo a transmissão de emoções e

experiências de mundo de um grupo ou de um indivíduo; e 3) Ela é uma forma de conhecimento, ainda que a assimilação desse saber ocorra não pela via da razão. Presentes essas três características, pode-se dizer que se está diante de um texto literário; porém, é indiscutível que, dentre essas três características, a construção estética é a mais importante (cf. Brandão, 2023, p. 202-203).¹⁸

Partindo da premissa da estrutura, da forma, da estética como o elemento indispensável para o texto literário, Antonio Candido desenvolve a ideia da humanização através do texto literário. Essa ideia de humanização parte de uma atividade dupla. Primeiramente, ao elaborar o texto literário, o escritor, ou autor, estrutura as suas ideias – ordenando-as a partir do seu caos interno – para depois reorganizá-las em um formato literário, tendo em mente o efeito ordenador que operará na mente do leitor. E este deverá ordenar e reordenar o caos literário disposto esteticamente pelo autor até que esse caos seja superado e os conhecimentos, dispostos nas camadas da narrativa, possam ser apreendidos (cf. Brandão, 2023, p. 203-204).¹⁹

Nesse jogo de estruturação e ordenação entre autor e leitor, reside o caráter humanizador da Literatura para Antonio Candido. Essa atividade organizacional contribui para o desenvolvimento da psique. Estimulam-se as habilidades de organização de conhecimentos e sentimentos, favorecendo o amadurecimento da capacidade expressiva e da capacidade interpretativa, auxiliando no amadurecimento de uma mente saudável:

[...] quer percebamos claramente ou não, o caráter de coisa organizada da obra literária torna-se um fator que nos deixa mais capazes de ordenar a nossa própria mente e sentimentos; e, em consequência, mais capazes de organizar a visão que temos do mundo (Candido, 2011, p. 179).

Embora o desenrolar da denúncia social e do desvelamento da barbárie ocorra, mais satisfatoriamente, através da boa estética literária, o intelectual marxista deve ter em mente que, em se tratando de Arte e Literatura, é a estética que prevalece. Antes uma boa arte desprovida de caráter político a uma arte política de desenvolvimento estético enfadonho.

¹⁸ Este parágrafo é fundamentado em uma referência indireta ao livro de minha autoria, “Como a desvalorização da Literatura nos conduziu ao bolsonarismo”, publicado em 2023 e fruto da Dissertação de Mestrado defendida em 2022 e que se encontra no repositório público da Universidade Federal Fluminense.

¹⁹ *Idem*.

Aplicando essa questão ao contexto brasileiro dos últimos sete anos, existe um bom público que poderia ter providenciado a própria salvação da lavagem cerebral das *fake news*, acaso tivesse uma maturidade literária apurada o suficiente para exercer corretamente um julgamento crítico sobre as imagens absurdas bombardeadas pelo bolsonarismo.

7 Um pouco mais sobre a estética do oprimido

Ainda diante de injustiças, é possível rir da necropolítica, expondo-a tal como ela é: estapafúrdia, ilógica, absurda, descabida e insensata. Vejamos só: quando João Mau-Tempo foi preso, o leitor, que já presenciara o que a guarda fez com Germano Santos Vidigal, tem todos os motivos para ficar tenso. Eis que surge o humor, desvelando os agentes da necropolítica tal como eles realmente são: estrambólicos e paradoxais. Não é difícil expô-los ao ridículo. Mesmo que João Mau-Tempo, provavelmente, não quisesse ironizar o inspetor, assim sentiu o facínora. Vejamos:

[...] quem havia de gostar de aqui viver era o padre Agamedes, ouviria de confissão este inspetor Paveia que está furioso de perder a missa, mas então esta polícia não tem o seu capelão próprio, e agora, para a edificação ser completa, imaginemos que João Mau-Tempo dizia, Ó senhor, não perca a missa por minha causa, se quiser eu vou consigo. Ninguém acredita, e contudo nem João Mau-Tempo saberá por que o disse, mas agora já não temos tempo para examinar estes rasgos de coragem ou de inconsciência, porque o inspetor Paveia não nos deixa nem sequer reflectir, Pulha, paneleiro, cabrão, rabinho, desculpe senhor padre Agamedes, mas foi mesmo assim que ele falou, a culpa não é minha, e, Cala-te já, senão vais ali para o trapézio, que artes de circo serão essas não sabe João Mau-Tempo [...] (Saramago, 2010, p. 248).

Pela leitura do texto, é possível verificar que a estrutura necropolítica do latifúndio saramaguiano não é recente. Quando o narrador realiza a pausa necessária para explicar a origem dos olhos azuis do, então, menino João Mau-Tempo, o que se revela não é apenas a origem do menino, nem apenas a violência contra a mulher, mas, sobretudo, a quantidade de séculos que o latifúndio teve para estabelecer seus pilares e montar sua estrutura de dominação:

[...] E é certo que os seus olhos azuis, que ninguém na família tinha ou se lembrava de ter visto em parente chegado ou afastado, grande espanto causaram, senão suspeita, sabemos nós que injusta esta era em mulher que só para rectamente casar se desviara do direito caminho das virgens e fora deitar-se no meio duma seara de trigo com aquele único homem, abrindo de sua vontade as pernas, com muito sofrimento. Já de vontade não fora aquela outra rapariga, quase quinhentos anos antes, que estando um dia sozinha na fonte a encher sua infusa, viu chegar-se um daqueles estrangeiros que viera com Lamberto Horques Alemão, alcaide-mor de Monte Lavre por mercê do rei Dom João o primeiro, gente de falar desentendido, e que, desatendendo aos gritos e rogos da donzela, a levou para uma espessura de fetos onde, a seu prazer, a forçou. Era um galhardo homem de pele branca e olhos azuis, que não tinha outra culpa que o atizado do sangue, mas ela não foi capaz de lhe querer bem e sozinha pariu como pôde ao fim do tempo. Assim, durante quatro séculos estes olhos azuis vindos da Germânia apareceram e desapareceram [...] (Saramago, 2010, p. 24).

A narrativa do estupro é asquerosa e expõe a violência contra a mulher e contra as pessoas mais frágeis. Contudo, não percamos de vista a idade do latifúndio – pelo menos quatro séculos – pois esse dado é importantíssimo. A estrutura latifundiária precede, em séculos, mesmo a estrutura de poder da classe burguesa. O latifúndio remete a, pelo menos, quatro séculos de existência, bebendo da fonte do absolutismo português, provavelmente da época áurea da história portuguesa, das grandes navegações.

À medida que a narrativa de *Levantado do chão* avança, sobrevivendo gerações da família Mau-Tempo, sucedem-se em Portugal diversas formas de Estado,²⁰ possibilitando a verificação da solidez das estruturas que fundamentam o latifúndio e como seus atores desempenham seus papéis de forma tão harmônica. O segredo é o tempo, pois permite que essas estruturas se estabeleçam e se tornem mais coesas.

Bebendo da fonte do absolutismo, o latifúndio se apoia na estrutura ideológica da Igreja. Durante a narrativa, o longo Padre Agamedes representa a igreja, enquanto as gerações da família Mau-Tempo vão se sucedendo. Não é de se estranhar que o Padre Agamedes viva tanto, afinal, comparado aos trabalhadores do latifúndio, ele aprecia a vida confortavelmente. O Padre Agamedes, através do domínio do discurso religioso, exerce o poder manso

20 Monarquia Constitucional (1820-1910), Primeira República (1910-1926), Segunda República (1926-1974, trazendo consigo a Ditadura Militar Nacional e o Estado Novo).

sobre os trabalhadores. Seu dever é, claramente, controlar possíveis insatisfações dos camponeses antes que esses descontentamentos se transformem em ações:

Esta terra é assim. A Lamberto Horques disse o rei, Cuidai dela e povoai-a, zelai pelos meus interesses sem vos esquecerdes dos vossos, e isto vos aconselho para conveniência minha, e se assim fizerdes sempre e bem, viveremos todos em paz. E o padre Agamedes, às ovelhas apascentadas, 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, ora andai lá que eu vos mantenho debaixo de olho, bem enganados estais se pensais que Deus Nosso Senhor vos deixa livres tanto no bem como no mal, que tudo há-de ser posto na balança em chegando o dia do juízo, melhor é pagar neste mundo que estar em dívida no outro [...] (Saramago, 2010, p. 107-108).

“Melhor pagar neste mundo que estar em dívida no outro” (p. 108). Com essas palavras, o Padre Agamedes busca não apenas manter os trabalhadores resignados, mas implantar, em suas mentes, noções doentias de dever e responsabilidade, como se esses seres humanos estivessem na terra somente para servir e se sacrificar.

E se a pressão psicológica do discurso religioso, manipulado pelo Padre Agamedes, não servir para deixar os trabalhadores inertes frente às injustiças, então entra em ação o latifúndio, ameaçando de desemprego os trabalhadores, e o Estado, através da guarda que, como já visto anteriormente, atende aos desejos daquele. Ainda assim, a arma que sustenta toda essa dominação é a ignorância, cultivada pelo latifúndio nos seus trabalhadores:

A grande e decisiva arma é a ignorância. É bom, dizia Sigisberto no seu jantar de aniversário, 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, o padre Agamedes que explique isto melhor, e que só o trabalho dá dignidade e dinheiro, [...] se não for eu a dar-lhes trabalho, quem o dará, [...] o que for bom para mim, bom para eles é, foi Deus que quis assim as coisas, o padre Agamedes que explique melhor [...] e se o padre não for suficiente, pede-se aí à guarda que dê um passeio a cavalo pelas aldeias só a mostrar- se [...] (Saramago, 2010, p. 72).

Tanto para o proletariado (a quem Trotsky se refere), quanto para os trabalhadores do latifúndio saramaguiano, vale a mesma lição: a superação da estrutura de dominação do latifúndio não é tarefa para apenas uma geração de trabalhadores ou de proletariados. Esse trabalho deve ser, sem dúvida, um esforço de gerações, em que uma geração recebe os bens culturais da anterior, assimilando-os e acrescentando seus aprendizados. Posteriormente, ela transmitirá essa carga cultural para a geração posterior, que deverá, igualmente, assimilar os bens culturais da anterior, adaptando-os às suas próprias características e adicionando novos conhecimentos, a fim de continuar o movimento de transmissão e aperfeiçoamento, de geração em geração:

Para explicar mais concretamente a idéia do período de edificação cultural, no desenvolvimento da classe operária, consideramos a sucessão histórica das gerações e não das classes. Dizer que as gerações se sucedem umas às outras – quando a sociedade progride e não quando está decadente – significa que cada uma delas acrescenta a sua contribuição à acumulação cultural anterior. Mas, antes de poder fazê-lo, cada nova geração atravessa um período de aprendizagem. Ela se apropria da cultura existente e a transforma, à sua maneira, tornando-a mais diferente da que a geração precedente deixou. Essa apropriação ainda não constitui uma nova criação, isto é, criação de novos valores culturais, mas sómente a sua premissa. Essa observação se aplica ao destino das massas trabalhadoras, que se elevam ao nível da criação histórica. Só se precisa acrescentar que, antes de sair do estágio de aprendizagem cultural, o proletariado deixará de ser proletariado [...] (Trotsky , 1969, p. 169).

O trecho supracitado não apenas demonstra a ideia da “edificação cultural”, que ocorre no desenvolvimento, geração a geração, do proletariado, como também inicia outra, que permeia os objetivos do marxismo e que pode ser verificada, também, no final da narrativa de *Levantado do chão*. O proletariado não deseja ascender ao poder para continuar proletariado, uma classe marcada pelo “não possuir”²¹, mas para deixar a sua condição de proletariado, de seres humanos cuja felicidade é mitigada em prol do sacrifício ao modo de produção. O proletariado deve ansiar pelo fim de todas as classes, inclusive da própria condição de proletariado, estabelecendo uma sociedade livre das lutas de classes.

21 O proletariado não possui os meios de produção, não possui direitos de herança que permita às suas novas gerações algum tipo de vantagem no modo de produção, não possui acesso à cultura e ao conhecimento, nem possui, a princípio, as relações interpessoais que possibilitariam chegar ao topo da pirâmide social, onde poderia encontrar as elites.

Para isso, os trabalhadores do Alentejo, pouco a pouco, em conjunto, vão superando o analfabetismo, desenvolvendo senso crítico e absorvendo conhecimentos de mundo. A luta do proletariado contra a elite opressora é, antes de qualquer coisa, uma luta do próprio indivíduo contra si mesmo, em busca de aperfeiçoamento. É necessário ter a convicção do cão Constante, personagem do causo que Sigismundo Canastro, amigo de João, contou durante o casamento de Manuel Espada e Gracinda Mau-Tempo:

[...] mas o constante, era esse o nome do animal, corre na direção da perdiz, pensou se calhar que ela tinha sido ferida, por meio dos tojos, que ali o mato era cerrado como poucas vezes se tem visto, e havia umas pedras grandes que tapavam a vista, foi caso que se me sumiu o cão, e por mais que eu chamasse Constante, Constante, e assobiasse, não apareceu, que ainda foi vergonha maior voltar para casa sem o animal, para não falar do desgosto, que o bicho só lhe faltava conversar. [...] Passados dois anos calhou ir para aqueles lados e dei com um grande bocado de mato limpo, tinham andado ali a desmoitar, mas depois, não sei porquê, desistiram, e então veio-me à lembrança o sucedido, meti-me pelo meio das pedras, foi o cabo dos trabalhos, não sei que ideia é que me levava, parecia que alguém me estavas a aconselhar, não desistas, Sigismundo Canastro, e de repente que é que eu vejo, o esqueleto do meu cão ali de pé a marrar o esqueleto da perdiz, e estavam naquilo há dois anos, cada qual em sua firmeza, parece que o estou a ver, o meu cão Constante, com o focinho esticado, a pata levantada, não houve vento que o deitasse abaixo nem chuva que lhe soltasse os ossos (Saramago, 2010, p.228-229).

“Cada qual em sua firmeza” (p. 229), seja a perdiz, ou o constante cão Constante. Assim como é necessário ter firmeza e convicção para lutar contra o latifúndio, na condição de camponês, do mesmo modo, o intelectual literário marxista necessita ter perseverança e convicção o suficiente para compreender seu compromisso literário para com as massas, atrasadas literária, artística e politicamente:

[...] as relações e interações, que existem entre a *intelligentsia* da classe e a própria classe, tecem, de fato, a malha essencial da cultura. A cultura burguesa – técnica, política, filosófica e artística – formou-se através da interação da burguesia e de seus inventores, dirigentes, pensadores e poetas. O leitor criava o escritor e o escritor criava o leitor. Isso vale num grau infinitamente maior para o proletariado, porque só se pode construir sua Economia, sua política e sua cultura com base na iniciativa criadora das massas. A tarefa principal da *intelligentsia* proletária, para o futuro imediato, não está, entretanto, na abstração

de uma nova cultura – cuja base ainda falta – e sim no trabalho cultural mais concreto: ajudar, de forma sistemática, planejada e, certamente, crítica, as massas atrasadas a assimilar os elementos indispensáveis da cultura já existentes. [...] (Trotsky, 1969, p. 168-169).

Tal como Saramago, em *Levantado do chão*, o escritor marxista deve firmar o compromisso do seu texto literário com a boa estética, para que as massas, artística e literariamente atrasadas, possam incorporar tais conhecimentos e evoluir. Contudo, não confundamos o compromisso com a estética com o total negligenciamento do conhecimento de mundo que deve preencher as camadas estruturais do texto literário.

A Arte, incluindo a Literatura, não pode ser um mero exercício de técnica. Ela deve ter inspiração. No caso de *Levantado do chão*, essa inspiração transparece reluzente no desvelamento das injustiças, no desejo de denunciar e no compromisso de levantar do chão os oprimidos que lá foram derrubados, redimindo-os, inclusive os mortos, ao passo que o Regime Salazarista rui, ascendendo o processo revolucionário:

Põe João Mau-Tempo o seu braço de invisível fumo por cima do ombro de Faustina, que não ouve nada nem sente, mas começa a cantar, hesitante, uma moda de baile antigo, é a sua parte no coro, lembra-se do tempo em que dançava com seu marido João, falecido há três anos, em descanso esteja, é este o errado voto de Faustina, como há-de ela saber. E olhando nós de mais longe, de mais alto, da altura do milhano, podemos ver Augusto Pintéu, o que morreu com as mulas na noite do temporal, e atrás dele, quase a agarrá-lo, sua mulher Cipriana, e também o guarda José Calmedo, vindo doutras terras e vestido à paisana, e outros de quem não sabemos os nomes, mas conhecemos as vidas. Vão todos, os vivos e os mortos. E à frente, dando os saltos e as corridas da sua condição, vai o cão Constante, podia lá faltar, neste dia levantado e principal (Saramago, 2010, p. 365-366).

Como podemos ver, em torno da inspiração do escritor – suas paixões, suas convicções, os conflitos que deseja exibir e as injustiças que deseja denunciar –, a estética se desenvolve de forma mais harmoniosa com o todo do texto literário. Sendo assim, nada mais justo que oferecer à memória daqueles personagens, que foram massacrados em vida pela estrutura do latifúndio, a chance de comemorar a derrocada deste:

Vai o milhano passando e contando, um milheiro, sem falar nos invisíveis [...] 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, pendurados dos taipais vão os mortos, olham para dentro à procura de quem conheçam, dos mais chegados de corpo e coração, e se não encontram quem buscam juntam-se aos que vêm a pé, meu irmão, minha mãe, minha mulher e meu homem, por isso é tão natural reconhecermos Sara da Conceição, aquela que ali vai, com uma garrafa de vinho e um trapo, e Domingos Mau-Tempo, com o vinco da sua corda no pescoço, e agora passa Joaquim Carranca que morreu sentado à porta de casa, e Tomás Espada de mãos dadas enfim com sua mulher Flor Martinha, tanto tardaste, como é que estes vivos não dão por nada, cuidam que estão sozinhos, que andam no seu trabalho de gente viva, quem morreu, enterra-se, é o que julgam, os mortos vêm muitas vezes, ora uns, ora outros, mas há dias, é certo que raros, em que saem todos, e hoje quem é que seria capaz de os segurar nas suas covas conformados quando os tractores atroam o latifúndio e as palavras não se calam [...] (Saramago, 2010, p. 364-365).

Conclusão

Seria possível considerar o todo literário de *Levantado do chão* um belo exemplo de uma produção literária digna de ser considerada uma estética do oprimido por excelência? Não seria de todo irresponsável considerar que sim. Não estamos diante de uma releitura prosa proletária, mas de um texto literário de elevada qualidade estética, marcado por um estilo de pontuação próprio. Lido em voz alta, fica claro que o texto foi escrito visando à reprodução do ritmo verificado na oralidade, tal como esclarecido por José Saramago na entrevista à *Revista Cult* (1998). Lendo o texto e realizando as devidas quebras e acelerações, típicas da fala, a ironia e o humor da linguagem oral submergem das camadas da estrutura narrativa em que estão contidas.

As convicções do autor, suas paixões, suas aversões, suas denúncias, nenhuma delas é expressa sem o amparo estético. A narrativa flui favorecida pelo estilo de pontuação. Tanto a forma quanto o ritmo, e mesmo as palavras escolhidas, remetem aos camponeses do Alentejo. E a obra aborda exatamente as questões que afligem esses camponeses! A estrutura do latifúndio, os baixos salários, as péssimas condições de trabalho, a guarda, a Igreja, os

crimes. É como se o oprimido estivesse narrando o que se passou com ele, porém, quem escreveu a história não foram os camponeses, mas José Saramago.

O modo de narrar se aproxima do que Walter Benjamin escreveu em *Sobre o conceito da história*: “fixar uma imagem do passado, como ela se apresenta, no momento do perigo, ao sujeito histórico, sem que ele tenha consciência disso.” (Benjamin, 1987, p. 224-225). As convicções e as denúncias do escritor não surgem em tom de propaganda. Saramago as expõe, levantando o véu imaginário que as oculta, permitindo que o leitor as contemple, com ironia, com humor, e, sobretudo, com respeito à sua liberdade. Não é necessário dizer que é errado quando um batalhão de policiais espanca e empurra, com as pontas de suas espadas, um grupo desarmado de trabalhadores desempregados, que apenas exerce o seu direito civil de se reunir pacificamente e protestar. Esse é um exemplo de situação esdrúxula e estapafúrdia. Para situações como essa, típicas da elite necropolítica, que domina o modo de produção, o humor e a ironia são as lâminas mais afiadas.

Levantado do chão não é apenas uma genialidade estética. O conteúdo inspirou Saramago a desenvolver o seu estilo narrativo, com sua pontuação própria (ou ausência dela, como disse o escritor), mas, ao mesmo tempo, a estética narrativa enriqueceu a substância material da obra. Trata-se de um todo harmônico – forma e conteúdo – presentes, ainda, todos os pressupostos que indicam *Levantado do chão* como um exemplo de Literatura, com uma estética do oprimido por excelência.

Ao final, o leitor compreende por que o título é *Levantado do chão*. Como está escrito em *Sobre o conceito da história*: “[...] O dom de despertar no passado as centelhas da esperança é privilégio exclusivo do historiador convencido de que também os mortos não estarão em segurança se o inimigo vencer” (Benjamin, 1987, p. 224-225).

Referências

BENJAMIN, Walter. Teses sobre conceito da história. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: Ensaio sobre literatura e história

da cultura. Trad. Sergio Paulo Rouanet. 3. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

BRANDÃO, José Eduardo Fonseca. **Como a desvalorização da literatura nos conduziu ao bolsonarismo**. 2022. 237 f. Dissertação (Mestrado em Estudos de Literatura) - Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura, Instituto de Letras, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2022. Disponível em: <http://app.uff.br/riuff/handle/1/26094>. Acesso em: 30 out. 2022.

BRANDÃO, José Eduardo Fonseca. **Como a desvalorização da Literatura nos conduziu ao bolsonarismo**. São Paulo: Editora Dialética, 2023. 260 p. CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: CANDIDO, Antonio. **Vários escritos**. 5. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2011. p. 171-193.

CARVALHO, Augusto de. Sobre o conceito de história, de Walter Benjamin: 80 anos. **Estado da Arte – Revista de Cultura, Artes e ideias**, 08 de fevereiro de 2021. Disponível em: <https://estadodaarte.estado.com.br/benjamin-historia-augustocl/>. Acesso em: 15 out. 2022.

COSTA, Horário. O despertar da palavra. Entrevistado: José Saramago. **Revista Cult**, ed. 17, 14 nov.1998. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/o-despertar-da-palavra/>. Acesso em: 20 out. 2022.

DEBORD, Guy. **A sociedade do Espetáculo**. Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do oprimido**. 65. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2018.

RIBEIRO, Darcy. **O dilema da América Latina – Estruturas de poder e forças insurgentes**. 4. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 1983.

SARAMAGO, José. **Levantado do chão**. 16. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010.

SARTRE, Jean-Paul. **Que é a literatura**. Trad. Carlos Felipe Moisés. 3. ed. São Paulo: Ática, 2004.

TROTSKY, Leon. **Literatura e Revolução**. Trad. Moniz Bandeira. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1969.



Ensaçando as artes em
Manual de Pintura e Caligrafia,
de José Saramago

Marilda Beijo Fróes



Ensaizando as artes em *Manual de Pintura e Caligrafia,* de José Saramago

Marilda Beijo Fróes

Logo nas primeiras páginas do *Manual de Pintura e Caligrafia* ([1977]1992), o narrador-personagem, parece apontar, ou pelo menos sugerir, que a escrita que se inicia é algo experimental, já que se trata de uma escrita feita por um pintor de retratos “a manejar tão mal as palavras” (Saramago, 1992, p.13). Além disso, H. argumenta estar em plena crise em relação ao seu trabalho: “envergonho-me verdadeiramente da profissão: viver da mentira, usá-la como verdade e justificá-la com o indiscutível nome de arte, pode tornar-se, em certos momentos, insuportável” (Saramago, 1992, p.48). Demonstra ainda uma grande tendência em tentar se definir apoiado em seu ofício, portanto, declara: “Sei muito bem quem sou, um artista de baixa categoria que sabe do seu ofício mas a quem falta génio, sequer talento” (Saramago, 1992, p.20).

Segundo Horácio Costa (1997), essa crise representada pelo narrador-personagem reflete outra, ainda maior; uma crise da escrita no seu próprio estatuto de representação, de modo geral, e, de modo particular, uma crise da escrita romanesca, que, ao abrir espaço para os vários tipos de discursos (históricos, estéticos, filosóficos, dentre outros), acaba por se tornar um texto que se constrói por meio desses discursos, perdendo sua voz própria. Em *Manual de Pintura e Caligrafia*, o narrador-personagem se apropria da narrativa para refletir sobre questões relacionadas à arte da escrita e da pintura.

Nesse sentido, pode-se fazer uma reflexão, aliando a escrita romanesca de Saramago ao pensamento de Montaigne em seus *Ensaio*s (1991), nos quais pregava o experimentar e o provar das situações para, posteriormente, elaborar um parecer reflexivo sobre elas. É justamente isso que o narrador-personagem faz em todo o percurso narrativo do *Manual de Pintura e Caligrafia*: vai se experimentando na arte da pintura e provando da arte da escrita, buscando, sobretudo,

decifrar-se por meio delas. Perplexo, H. verifica a dificuldade em tentar definir-se por meio de suas duas tentativas de arte, a pictórica e a linguística:

Custa-me acabar. Verifico que mais fácil me foi ir dizendo quem era do que afirmar hoje quem sou. Esta escrita poderia continuar até ao fim da minha vida, com a mesma utilidade ou sem-razão que teve até agora. Duvido, porém, que o relato de um dia-a-dia sem projecto (refiro-me ao relato, não ao dia-a-dia, que o poderia ler) pudesse interessar-me bastante para o prosseguir para além desta indagação (se alguma vez lhe chamei análise, terei exagerado). No entanto, sozinho como me encontro agora, sem arte ou com ela por aprender, cresce dentro de mim uma tensão que já tentei exprimir por palavras, e é ela que não me deixa parar. É ela também que me enche de desenhos o caderno de esboços, é ela que me faz parar diante do retrato dos senhores da Lapa e do quadro copiado de Vitale da Bologna, é ela ainda que me empurra para o cavalete onde coloquei uma tela que não sou capaz de começar. Porque não sei o que hei-de pintar nela. Pinto há mais de vinte anos, mas seria mentir jurar que tenho vinte anos de experiência de pintura: a minha experiência é a de um retrato repetido durante vinte anos, de um retrato feito com umas tantas tintas básicas e por meio de uns tantos gestos básicos. Ser o modelo homem ou mulher, novo ou velho, gordo ou magro, louro ou moreno, inteligente ou estúpido apenas exigia de mim um ajustamento de certa maneira mimético: o pintor imitava o modelo (Saramago, 1992, p.223-224).

H. representa um homem/artista que está passando por uma crise existencial, própria da sua meia idade. Então, recorre à escrita por meio de uma espécie de diário ou caderno de anotações, um “manual” explicativo analítico, procurando preencher o vazio que está sentindo dentro de si, deixado pela pintura que já não o contenta; porém, confessa: “escrevo como se estivesse pintando” (Saramago, 1992, p.140), demonstrando que tanto sua pintura quanto sua escrita são feitas com o intuito de se retratar/descrever, para procurar conhecer-se melhor.

Seguindo esse raciocínio, num primeiro momento, o narrador-personagem procura encontrar-se por meio da pintura, já que nem tudo “pode ser posto em palavras” (Saramago, 1992, p.166). Sentindo-se incompleto, resolve, num segundo momento, lançar-se a mais um desafio, o de se encontrar por meio da escrita, consciente de que busca o entendimento e a compreensão interior, admitindo que isso só é possível por meio da reflexão e de profunda análise da essência humana. Então, declara:

Escrevo devagar, escrevo depois de seis horas de diálogo, não me é possível e provavelmente não saberia exprimir, como se vividos no instante, sentimentos e emoções que vão aparecer aqui ordenados, não direi classificados, mas passados de mão para mão e dispostos segundo o peso, a densidade e (já que não deixei de pintar) a cor. É isto que tenho vindo a fazer ao longo de quase duzentas páginas, talvez duzentas vezes o fiz. Doutro modo não sou capaz, e se me lancei a esta escrita foi precisamente para me dar tempo de pensar, para pensar com tempo (Saramago, 1992, p.240).

Ele impõe para si, portanto, os pressupostos de Montaigne (*pensare, ponderare*), sugerindo que a linguagem escrita concebe um tempo maior de maturação das ideias e possibilita criar uma interligação entre as formas de expressão (pintura/literatura), de forma a corresponder-se e completar-se uma à outra, e colaborando para que o personagem-narrador também encontre sua unidade:

Brinco com as palavras como se usasse as cores e as misturasse ainda na paleta. Brinco com estas coisas acontecidas, ao procurar palavras que as relatem mesmo só aproximadamente. Mas em verdade direi que nenhum desenho ou pintura teria dito, por obras das minhas mãos, o que até este preciso instante fui capaz de escrever, e atrever (Saramago, 1992, p.54).

O personagem-narrador usa essa outra forma de expressão, a linguagem escrita, “com a intenção de esclarecer-se a si mesmo, sua situação vivencial e o seu impasse expressivo e profissional” (Costa, 1997, p. 278), já que é latente a consciência de H., que diz: “a pintura não é nada disto que eu faço” (Saramago, 1992, p.7); no entanto, ele segue e afirma, à p.5: “Continuarei a pintar o segundo quadro, mas sei que nunca o acabarei. A tentativa falhou, e não há melhor prova dessa derrota, ou falhanço, ou impossibilidade, do que a folha de papel em que começo a escrever”.

É sob a óptica desse “pretexto” de só ter começado a escrever por se sentir um fracasso “ao longo de todos esses anos de medíocre pintura” (Saramago, 1992, p.19), que o narrador-personagem de Saramago vai se mostrando e se constrói como um ser humano que observa sua própria existência com olhos críticos, ao mesmo tempo em que lança comentários sobre sua escrita e sua pintura. Ao analisá-las, procura entendê-las para entender-se também, e questiona:

[...] mesmo sabendo tudo de quanto fosse possível saber, a última questão continuaria de pé: como pôr tudo isso num retrato, como pôr tudo isso, também, num manuscrito? A minha arte, enfim, não serve para nada; e esta caligrafia, para que serve ela? Quem retrata, a si mesmo se retrata. Por isso, o importante não é o modelo, mas o pintor, e o retrato só vale o que o pintor valer, nem um átomo mais. O dr. Gachet que Van Gogh pintou, é Van Gogh, não é Gachet, e os mil trajos (veludos, plumas, colares de ouro) com que Rembrandt se retratou, são meros expedientes para parecer que pintava outra gente ao pintar uma diferente aparência. Disse que não gosto da minha pintura: porque não gosto de mim e sou obrigado a verme em cada retrato que pinto, inútil, cansado, desistente, perdido, porque não sou Rembrandt nem Van Gogh. Obviamente. Mas, quem escreve? Também a si se escreverá? Que é Tolstoi na «Guerra e Paz»? Que é Stendhal na «Cartuxa»? É a «Guerra e Paz» todo o Tolstoi? É a «Cartuxa» todo o Stendhal? Quando um e outro acabaram de escrever estes livros, encontraram-se neles? Ou acreditaram ter escrito rigorosamente e apenas obras de ficção? e como de ficção, se parte dos fios da trama são história? Que era Stendhal antes de escrever a «Cartuxa»? Que ficou sendo depois de a escrever? E por quanto tempo? Não passou mais de um mês desde o dia em que comecei este manuscrito, e não me parece que seja hoje quem era então. Por ter somado mais trinta dias ao meu tempo de vida? Não. Por ter escrito. Mas essas diferenças, que são? Independentemente de saber em que consistem, reconciliaram-me elas comigo? (Saramago, 1992, p.79-80).

Para além da alternância ou da escolha entre a pintura e a escrita, há momentos claros em que o narrador-personagem se utiliza da junção desses dois universos para alcançar o efeito que deseja ao tratar da relação entre essas formas de expressão, recorrendo aos livros e escritores consagrados para auxiliá-lo em seus exercícios de pintura e escrita, conforme ele relata:

Sentei-me em frente do cavalete vazio, a ler. De propósito procurara os escritos de Leonardo da Vinci. E, de regra em regra, vim a ler o que já tantas vezes notara: «Vê bem, pintor, qual é a parte mais feia do teu corpo e concentra nela os teus estudos para te corrigires. Porque, se és brutal, as tuas figuras parecê-lo-ão igualmente e não terão espírito; e desta maneira, tudo quanto tens em ti, de bom ou de mau transparecerá de alguma maneira nas tuas figuras» (Saramago, 1992, p.35).

Além disso, a viagem feita por H. à Itália descreve inúmeras referências sobre os museus e as obras de arte mais conhecidas do mundo, fazendo com que o narrador- personagem tenha mais elementos para reforçar a discussão ensaística sobre pintura e escrita, enriquecendo o texto narrativo ficcional:

Visto a distância (vestir a distância), tenho os gestos de Rembrandt. Tal como ele, misturo as cores na paleta, tal como ele, alongo o braço firme que não hesita na pincelada. Mas a tinta não fica posta da mesma maneira, há uma torção a mais ou a menos do pulso, uma pressão maior ou menor dos pêlos de marta (não de Marta) do pincel: ou não usava Rembrandt pincéis de pêlo de marta, e toda a diferença está precisamente aí? Se mandasse fazer uma anacrofotografia de pormenor de um quadro de Rembrandt, não veria confirmada essa diferença? E a diferença não será precisamente a que separa o génio (Rembrandt) da nulidade (eu)? (Entre parêntesis: meti entre parêntesis Rembrandt e eu para que não ficasse escrito «o génio da nulidade», absurdo que nem mesmo um aprendiz de primeiras letras, qual sou, deixaria escapar.) (Saramago, 1992, p.35).

Ao falar da pintura de Rembrandt em comparação com a sua, o narrador-personagem aproveita-se de sua construção frásica para alertar sobre a ambiguidade que pode ser formada pelas palavras se não houver um cuidado com a linguagem. De acordo com Horácio Costa, o *Manual de Pintura e Caligrafia* se estabelece por uma “prática escritural à que caracteriza a sinuosidade, a multiplicidade de registros” (Costa, 1997, p.280), inclusive a possibilidade de se formalizar um ensaio sobre o ato do fazer literário ou, de modo geral, sobre o fazer artístico:

Pergunto a mim mesmo como se atrevem os escritores, os poetas a escrever cada um centenas ou milhares de páginas, e todos juntos milhões de milhões, quando uma simples definição dicionarística ou duas dariam, se bem pensadas, para encher essas centenas ou milhares ou milhões de milhões de páginas. Penso hoje que os escritores têm andado com demasiada pressa: problematizam micrometricamente sentimentos sem antes terem dado uma simples volta de dicionário às palavras (Saramago, 1992, p.155).

É também com olhar analítico que diz poder escrever sem compromisso, sem rigor com a linguagem e, num jogo dúbio, afirma, às vezes, parar e, outras vezes, retomar a pintura dos retratos “em nome da incapacidade literária” (Saramago, 1992, p.15). Isso ao mesmo tempo em que, contrariamente, afirma, logo em seguida, na p.16: “No entanto, agora que comecei a escrever, sinto-me como se nunca tivesse feito outra coisa ou para isto é que tivesse afinal nascido”. Torna-se evidente que o narrador-personagem está muito confuso com relação ao que pensa sobre essas duas formas de expressão, pintura e escrita, pois, a todo momento, salienta essa

indecisão ao mesmo tempo em que procura mostrar reflexões com inclinações dedutivas que levariam a supostas conclusões. Aponta um posicionamento sobre o ato de escrever, dizendo: “afortunado eu que apenas escrevo, e assim, e por isso a mais não sou obrigado” (Saramago, 1992, p.90), e assim salienta a falta de necessidade ou obrigação de seguir determinadas regras “padronizadas” em relação à construção da escrita literária, sobre a qual acrescenta:

Mas o jogo complicou-se, e agora sou um pintor que errou duas vezes, que persevera no erro porque não pode sair dele e tenta o caminho desviado de uma escrita cujos segredos ignora: mal ou bem comparado, vou procurar decifrar um enigma com um código que não conheço (Saramago, 1992, p.14).

H. diz estar perdido entre a escrita, um código que desconhece, e a pintura, forma de expressão à qual se sente ligado, mesmo não se satisfazendo mais com ela. A pintura ainda lhe representa um espaço de maior conforto, mais segurança, pois afirma: “este desenho é, ao mesmo tempo, o código e a decifração” (Saramago, 1992, p. 61).

Esse recurso de ir e vir entre as artes ocorre concomitantemente, como se a dificuldade de se expressar em uma forma de arte, a pintura, levasse o personagem a buscar, para compensar sua frustração, outra forma de arte, a escrita, tentando incessantemente descobrir-se por meio de uma ou de outra: “Não sei que passos darei, não sei que espécie de verdade busco: apenas sei que se me tornou intolerável não saber” (Saramago, 1992, p.15). É assim que o narrador-personagem demonstra, metalinguisticamente, o pintar das palavras e o desenhar das letras, mostrando que escrever é também uma forma de retratar. Ele explica:

estas folhas de papel que são outra tentativa, para que vou de mãos nuas, sem tintas, nem pincéis, apenas com esta caligrafia, este fio negro que se enrola e desenrola, que se detém em pontos, em vírgulas, que respira dentro de pequenas clareiras brancas e logo avança sinuosa, como se percorresse o labirinto (Saramago, 1992, p. 12).

Dessa forma, o narrador-personagem também parece estar perdido em um amontoado de palavras e de imagens difusas. Contudo, afirma: “foi para me aproximar de mim próprio que continuei a escrever” (Saramago, 1992, p.221). Explora tanto a escrita

quanto a pintura, lutando para se encontrar e se conhecer melhor por meio delas, mesmo sugerindo que pode ser infundada sua busca, já que sabe que o “conhecimento é o acto de conhecer: eis a definição mais simples, e que me deve bastar” (Saramago, 1992, p.13).

Consciente ou inconscientemente, em meio as suas elucubrações, H. confirma sua intuição, dizendo: “Ambos os retratos são inúteis” (Saramago, 1992, p.5), sejam eles feitos pela pintura ou pela escrita, são sempre insuficientes. Todavia, argumenta H., ainda que pouco válida, pintar e, sobretudo, escrever “é a minha única possibilidade de salvação e conhecimento” (Saramago, 1992, p.12). E prossegue com sua comparação:

Observo-me a escrever como nunca me observei a pintar, e descubro o que há de fascinante neste acto: na pintura vem sempre o momento em que o quadro não suporta nem mais uma pincelada (mau ou bom, ela irá torná-lo pior), ao passo que estas linhas podem prolongar-se infinitamente, alinhando parcelas de uma soma que nunca será começada, mas que é, nesse alinhamento, já trabalho perfeito, já obra definitiva porque conhecida. É sobretudo a idéia do prolongamento infinito que me fascina. Poderei escrever sempre, até o fim da vida (Saramago, 1992, p.16).

Como se pode perceber, o narrador-personagem H. afirma encontrar, por meio da escrita, um caminho com mais tranquilidade e exatidão, para tentar retratar com maior fidedignidade o seu eu e o mundo que o cerca “e tudo relatar por escrito ... Separar, dividir, confrontar, compreender. Perceber. Exatamente o que não pude alcançar nunca enquanto pintei” (Saramago, 1992, p.20-21). Fica claro que a escrita se estabelece com prazer, de uma forma lúdica, tornando o ato de escrever algo saboroso, com gosto de desafio, com tempero de experimentação e de novidade inocente e pueril: “Concedo que haja aqui muita fantasia minha, não sei se a fascinação de quem aprendeu a jogar xadrez e julga poder esgotar, logo, todas as combinações possíveis (a escrita, ou a caligrafia, que antes daquela está, é o meu xadrez novo)” (Saramago, 1992, p.24).

Por um lado, a escrita lhe provoca um regozijo por direcioná-lo para o autoconhecimento, posto que escrever “não é outra tentativa de destruição, mas antes a tentativa de reconstruir tudo pelo lado de dentro, medindo e pesando” (Saramago, 1992, p.19), à maneira dos ensaios de Montaigne. Em um processo de procura e compreensão,

o autor diz, à p.140: “escrevo, enquanto eu ando a procura de mim”; por outro lado, o escrever é penoso, pois o obriga a uma reflexão coerente e persuasiva sobre si mesmo: “É agora, reflectindo (tenho de reflectir agora sobre tudo, antes de abandonar a mão nesta escrita ininterrupta)” (Saramago, 1992, p.39).

Desvendando-se a si mesmo como algo indefinido, questiona-se: “nasce-se artista ou vai-se para artista? A arte é mistério inefável ou meticulosa aprendizagem?” (Saramago, 1992, p.40). E sem respostas claras, persiste em resolver tais questões, esforçando-se para entender sua construção e reconstrução no tempo: “Estou tão seguro desta simples verdade: o eu deste instante preciso é fundamentalmente diferente do que era um segundo antes, algumas vezes o contrário, mas sem dúvida, sempre, outro” (Saramago, 1992, p. 44).

Se, entretanto, “o instante não existe” (p. 134) e “o tempo é este papel em que escrevo” (Saramago, 1992, p. 257), então, a cada momento, a realidade está para acontecer, e nunca é possível representá-la fidedignamente. Essa ideia contraria o surgimento do romance como gênero que teria nascido sob a perspectiva da obsessão de representar a realidade. No entanto, na pós-modernidade, na verdade, não se tem mais certeza de que exista a realidade, já que “a realidade é o intraduzível porque é plástica, dinâmica. E dialética, também” (Saramago, 1992, p.134).

Assim, para se tratar da realidade, tem de se trazer a realidade para a ficção, pois “o acerto é muito maior quando inventamos” (Saramago, 1992, p.134). O homem pós-moderno encara a realidade como algo muito fugidio, por isso usa a invenção, já que “a invenção não pode ser confrontada com a realidade, logo, tem mais probabilidades de ser exacta” (Saramago, 1992, p.134). É usando esse raciocínio que o romance *Manual de Pintura e Caligrafia* vai se construindo: “Agora mesmo o mundo transforma-se lá fora. Nenhuma imagem o pode fixar” (Saramago, 1992, p.134).

Dessa forma, a representação da realidade é a representação da representação e não do real. É a ficção dentro da ficção, já que o real assumiu uma configuração rarefeita, fazendo com que haja não uma interpretação do real, mas que existam possibilidades de interpretação da mesma realidade. Sendo a realidade impossível de ser moldada,

Provavelmente, nenhuma vida pode ser contada, porque a vida são páginas de livro sobrepostas ou camadas de tinta que abertas ou descascadas para a leitura e visão logo se desfazem em poeira, logo apodrecem: falta-lhes a invisível força que as ligava, o seu próprio peso, a sua aglutinação, a sua continuidade. A vida são também minutos que não podem desligar-se uns dos outros, e o tempo será uma massa pastosa, densa e obscura, no interior da qual nadamos dificilmente, tendo por cima de nós uma claridade indecifrada que devagar vai se apagando, como um dia que, tendo amanhecido, à noite de que saiu regressasse. Estas coisas que escrevo, se alguma vez as li antes, estarei agora imitando-as, mas não é de propósito que o faço. Se nunca as li, estou-as inventando, e se pelo contrário li, então é porque as aprendera e tenho o direito de me servir delas como se minhas fossem inventadas agora mesmo (Saramago, 1992, p.91-92).

Torna-se explícita a total consciência do fazer literário que percorre toda a escrita do *Manual* que, realmente, demonstra ter a “função” de um manual, isto é, aquele que seria elaborado com o objetivo de teorizar e problematizar um saber, funcionando como um ensinamento e, sobretudo, e o mais importante, uma excelente forma de se aprender. Refletindo sobre o sujeito do discurso e sobre o papel do narrador dentro da narrativa, H. pondera:

Escrever na primeira pessoa é uma facilidade, mas é também uma amputação. Diz-se o que está acontecendo na presença do narrador, diz-se o que ele pensa (se ele o quiser confessar) e o que diz e o que faz, e o que dizem e fazem os que com ele estão, porém não o que esses pensam, salvo quando o dito coincide com o pensado, e sobre isso ninguém pode ter a certeza. Se os meus amigos fossem figuras de romance, escrito não por mim ou um deles, mas por alguém (o romancista) a nós exterior, a cada um bastaria poder ler esse romance, e seríamos tão omniscientes como o romancista no caso se presume. Assim, sendo eles reais como eu sou, e como eu fechados, ou se abertos não tanto que os mais possam em verdade dizer: «Sei», e apenas dos meus pensamentos podendo dar parte nesta escrita que não é romance, resigno-me à ignorância, à impenetrabilidade dos rostos e das palavras que esses rostos dizem (são os rostos que falam, são os rostos que entendem), e dos meus amigos continuarei a falar sem saber o que eles pensam, mas só o que dizem e só o que fazem. Mesmo assim, com a condição de que o digam e façam diante de mim, pois não saberei se é verdade o que digam ter feito e dito de mim afastados. E se alguma coisa disso me disserem, não saberei se o combinaram entre si quando um invoque o testemunho do outro. Se este escrito não fosse na primeira pessoa, eu teria achado mais perfeita forma de me enganar: por essa maneira imaginaria todos os pensamentos, como todos os actos e todas as palavras, e, tudo somando, acreditaria na verdade de tudo, mesmo

na mentira que nisso houvesse, porque também seria verdade essa mentira. A verdadeira mentira é o não sabido, não o que apenas foi formulado de acordo com aquela centésima das cem maneiras de formular a que é uso chamar mentira (Saramago, 1992, p.113-114).

E o narrador-personagem segue explicando as artimanhas usadas pela escrita por meio dos processos intertextuais e metalinguísticos, direcionando a escrita para um estado de experimentação. Buscando o entendimento do ato de escrever por meio de um viés ensaístico, explica:

Outras vezes tenho copiado textos desde que comecei a escrever, e por diferentes razões, para apoiar um dito meu, para opor, ou porque não seria capaz de dizer melhor. Agora o fiz para adestrar a mão, como se estivesse a copiar um quadro. Transcrevendo, copiando, aprendo a contar uma vida, de mais na primeira pessoa, e tento compreender desta maneira, a arte de romper o véu que são as palavras e de dispor as luzes que as palavras são. Tendo porém copiado ousou afirmar que tudo quanto ficou escrito é mentira (Saramago, 1992, p.94).

O narrador-personagem, visivelmente, discute ainda, as relações existentes entre a realidade e a ficção ou, como se menciona, as relações entre ficção e história, dizendo ser quase improvável saber, no mundo das palavras, quais pertenceriam a uma categoria e quais ficariam em outra: “Não creio que alguém pudesse entender-se neste cruzar de fios, desenredá-los, distinguir os verdadeiros dos falsos e (trabalho ainda mais subtil) definir e marcar o grau de falsidade na verdade e de verdade na falsidade” (Saramago, 1992, p.94). E acrescenta, logo à página seguinte (p.95): “ao copiar fielmente estas linhas, com honesta intenção de aprender, não noto qualquer diferença, salvo na escrita, entre esta realidade e aquela ficção”.

O narrador-personagem coloca-se como produtor da escrita e questiona os limites estabelecidos entre os vários tipos de expressão por meio do código escrito, baseando-se nas literaturas já consagradas “em seis testemunhos de verdade suspeita e de mentira idônea que se chamam Robinson e Defoe, Adriano e Yourcenar e Rousseau duas vezes” (Saramago, 1992, p. 96). H. debate ironicamente seu ponto de vista sobre a prosa de ficção, desmitificando, de certo modo, a produção literária:

A ficção oficial quer que um imperador romano nasça em Roma, mas foi em Itália ... A ficção tem coisas boas: prova de que as decisões do espírito e da vontade transcendem as circunstâncias. Alguém conta a vida de alguém que não existiu ou não existiu assim: Defoe inventa. Alguém conta a vida dizendo-a sua e confiando na nossa credulidade: Rousseau confessa-se. Alguém conta a vida de um ser que viveu antes: Marguerite Yourcenar memoriza Adriano, é Adriano que na memória lhe inventa. Diante destes exemplos, estou, eu, H., incógnito nesta inicial, enquanto escolarmente copio e tento perceber, inclinado a afirmar que toda a verdade é ficção, (Saramago, 1992, p.96).

Ao buscar apoio, em narrativas como a de Defoe e de Rousseau, ele parece querer enfatizar o quanto a literatura é inerente à existência humana, já que o homem, por meio da literatura, de modo particular, e das artes, de modo geral, busca respostas para ter o entendimento da própria vida, posto que “as diferenças não são muitas entre palavras que às vezes são tintas, e as tintas que não conseguem resistir ao desejo de quererem ser palavras” (Saramago, 1992, p.97).

Não gostando de me ver retratado nos retratos que doutros pinto, gostarei de me ver escrito nesta outra alternativa de retratos que é o manuscrito, e em que acabei mais por retratar-me do que retratar? Significará isto que me aproximo mais de mim por este meio do que pelo caminho da pintura? E outra pergunta, conseqüente: irá continuar este manuscrito, quando eu o supunha terminado? (Saramago, 1992, p.80).

Em seguida, após a retomada de alguns clássicos da literatura universal, reinicia-se, confessadamente, uma narrativa em que o narrador tem por intuito a busca de si mesmo. Seja por meio da pintura, seja por meio da escrita, o que almeja é o retratar ou o dissertar sobre o próprio eu, procurando conhecer-se:

É assim que me sinto hoje dentro destas minhas quatro paredes ou quando percorro a cidade: oposto a. A quê? Primeiramente, aos retratos que pintei e a mim próprio ao pintá-los, mas não ao que era quando os pintava: não posso opor-me ao que fui, e hoje menos do que alguma vez: quis chamar a mim o que fui (e creio que definitivamente o fiz) como quem chama a própria sombra que se deixou ficar para trás e nos aparece suja, esfarrapada nos contornos, apenas reconhecível por um já desmaiado ar de família, mas tão nossa como o suor ou o esperma. E oposto também ao que me rodeia. Creio mesmo que a maior parte desta minha tensão, é daí que vem agora. Sinto-me como o soldado excitado que se impacienta

com a demora do ataque do inimigo e avança, ou como a criança fremente de energia acumulada que esgotou um jogo e logo anseia por outro. Liquidei (tirei a limpo, averigui; destruí, aniquilei) um passado e um comportamento, e verifico que não fiz mais do que preparar um terreno: tirei as pedras, arranquei vegetações, arrasei o que tirava a vista, e desta maneira (como por outras palavras e outras razões já escrevi) fiz um deserto. Estou agora de pé no centro dele, sabendo que é este o lugar da minha casa a construir (se de casa se trata), mas nada mais sabendo. (Saramago, 1992, p.225-226).

O dever do sentido do entendimento de seu “eu” aparece interligado ao entendimento do processo de construção narrativa, pois volta a discutir a construção da escrita, baseando-se na máxima de que “Tudo, provavelmente, são ficções” (Saramago, 1992, p.97), já que vem a chamar de “As impossíveis crônicas” (p.99) o seu “primeiro exercício narrativo” e, ao narrar, procura proteger-se, falsamente, das “possíveis críticas”, como se realmente fosse um iniciante no ato de narrar, destacando que “Já o título aí fica como marca de prudência, aviso de que se não devem esperar mundos e maravilhas de uma narrativa que tão acauteladamente começa” (p.99). Na tentativa de representar a vida por meio da narrativa, notou que essa representação seria algo impossível, pois “a história anda mais depressa do que os homens que a pintam ou a escrevem. Provavelmente não se pode evitar. Pergunto-me: se tenho algum papel a representar amanhã, que casos acontecidos hoje vão ficar a minha espera?” (Saramago, 1992, p.229- 30).

Além disso, afirma que o tempo da narração é um e o tempo da narrativa é outro, pois “escrevo isto horas depois, é do ponto de vista do acontecido que relato o que aconteceu: não descrevo, recordo e reconstruo” (Saramago, 1992, p.242). E continua explicando o elemento “tempo” no processo narrativo:

O tempo decorrido entre esses gestos é tomado, pois, como um instante só e não como uma sucessão justaposta de horas, cheias ou não tanto assim, fluidas ou densas, vagarosas ou, pelo contrário, relampejantes. Por isso este relato há-de parecer conter de menos e conter de mais. E não se saberá nunca o que realmente conteve o tempo aqui comprimido (Saramago, 1992, p.242).

Em sua escrita, o narrador-personagem vai refletindo sobre os elementos da narrativa: enredo, tempo, espaço, personagens e

foco narrativo, ao passo que o leitor vai tendo contato com a história que envolve os personagens H. e M. e seus amigos e familiares. Ao mesmo tempo, vai se inteirando do processo de construção da narrativa, posto que seus elementos são analisados e explorados ao longo do texto. Em sua escrita persiste em explorar o fator “tempo”, explanando:

Enquanto escrevo, olho o relógio de pulso que pus sobre a mesa, como já disse que é meu costume. É noite, jantei e agora escrevo. Vejo o ponteiro dos segundos saltitar ao pé-coxinho, circulando, circulando, e acho que isto é, em ponto minúsculo, um retrato da geral vida dos homens. Melhor que um retrato: uma noção confortável do tempo. Não se sabe o que o tempo seja. Provavelmente é um fluido contínuo não visível (simples imagem minha para me aperceber no que estou dizendo), mas a invenção dos relógios, destes que avançam por pequeninos sacões, introduzira nesse fluido minúsculos patamares, rapidíssimas pausas, que, na sua sucessão e na sucessão dos saltos no vazio seguintes, nos davam a impressão tranqüilizadora de que o tempo é uma soma, um adicionamento de tempos sucessivos que, pela infinitude dos números nos prometiam a eternidade. Mas os relógios modernos elétricos ou eletrônicos vieram recuperar a angustia da ampulheta: como na areia o tempo escorre neles sem causa, sem descanso, sem nenhum patamar onde possamos descansar um instante brevíssimo (Saramago, 1992, p.212-13).

Além de discutir os elementos da narrativa, penetra de forma explícita nos meandros da narração, escancarando para o leitor o seu projeto narrativo “nos romances e na vida” (Saramago, 1992, p.241), comentando, sempre de maneira muito crítica: “para ser pintor, não basta pintar. Para ser escritor, não é suficiente escrever” (Saramago, 1992, p. 246). Sendo assim, informa que, tendo consciência do código do qual decidiu apropriar-se, a escrita, desenvolverá ao longo da narrativa um modelo novo de relato chamado pelo narrador-personagem de exercícios de autobiografia.

Com o avanço das páginas do romance, o leitor vai se deparando com exercícios de autobiografia, são eles: primeiro um exercício de autobiografia, em forma de narrativa de viagem, cujo título é “As impossíveis crônicas”. Mais adiante, segue-se o segundo, em forma de capítulo de livro, “Eu, bienal em Veneza”. Em seguida, aparece o terceiro exercício de autobiografia, no mesmo formato, “O comprador de bilhetes-postais”. Posteriormente, o quarto exercício, também em forma de capítulo de livro, “Os dois corações do

mundo”. E, finalmente, o quinto e último exercício de autobiografia, desta vez em forma de narrativa de viagem, intitulado como “As luzes e a sombras”. Tais exercícios criam um espaço novo dentro do *Manual de Pintura e Caligrafia*, próprio para o desenvolvimento do viés ensaístico dentro da ficção de José Saramago, para discutir, refletir e debater sobre o ato de escrever e o fazer literário, usando, para isso, um viés ensaístico e crítico:

A isto que escrevi, chamei (primeiro) exercício de autobiografia e creio não me ter enganado nem enganar (ter-me enganado e enganar, não será em rigor o mesmo?). Afinal, as confissões de Rousseau e as fictas lembranças ou memórias de Robinson ou de Adriano não passam de dóceis acatamentos às regras de um gênero: todas começam num ponto comum, a que se dá o nome de nascimento, e são, se bem repararmos, outras transpostas histórias que igualmente podiam começar, ainda mais obedientes à tradição, por “Era uma vez”. (Saramago, 1992, p, 105).

Nesse momento, desponta em meio à narrativa um discurso alheio ao do personagem-narrador. Trata-se agora de uma visão mais especializada, com um olhar mais analítico. Surge a presença de uma entidade não explícita na narrativa, o crítico literário (mais ou menos a ideia de um autor implícito e narrador), a fazer ponderações sobre a escrita e sobre o gênero, direcionando os caminhos escolhidos para se adentrar nos meandros da ficção. Dessa forma, o crítico e o narrador (autor implícito) seguem fazendo seu relato analítico sobre o ato de narrar:

Escrevo a mesma coisa de duas maneiras diferentes, para ver se uma delas acerto melhor: está dito, e, contudo não basta. Não é exato, porém, que não tenhamos falado muito. Mas escrever (aí está o que eu já aprendi) é uma escolha, tal como pintar. Escolhem-se palavras, frases, partes de diálogos como se escolhessem cores ou se determina a extensão e a direção das linhas. O contorno desenhado de um rosto que pode ser interrompido sem que o rosto deixe de o ser: não há perigo de que a matéria contida nesse limite arbitrário se esvaia pela abertura. Pela mesma razão, ao escrever, se abandona o que à escrita não serve, ainda que as palavras tenham cumprido, na ocasião de serem ditas, o seu primeiro dever de utilidade: o essencial fica preservado nessa outra linha interrompida que é escrever (Saramago, 1992, p.263-64).

Na sequência, esse mesmo narrador-personagem que foi transfigurado em crítico é, agora, um autor em potencial, já que seu amigo Carmo lhe diz: “Escreve, que eu edito. Faz um livro e

eu publico-te. E até te pago direitos de autor” (Saramago, 1992, p.120). E assim ele vai percorrendo todas as etapas da elaboração literária, desde as primeiras páginas de uma narrativa que dizia não saber como começar, até a possível concretização do livro editado e publicado, incluindo todos os percursos e percalços pelos quais se pode passar ao se escrever um livro, principalmente a dificuldade no decorrer da busca pela palavra exata e no processo exaustivo de criação. A consciência estética e literária do narrador-personagem é bem marcada neste momento:

Se sou capaz de ser, ao mesmo tempo, ou sucessivamente, autor e julgador dos meus autos (actos), creio que a oferta do Carmo teve alguma influência neste segundo exercício. Há nele (pelo menos é o que me parece) um outro e melhor fôlego narrativo, mais cuidado no estilo e aquele ar composto de quem já se sabe observado. Ambos os exercícios estão ligados, tanto no tempo que descrevem como no tempo em que os escrevo, mas o primeiro é desprevenido, isento, inocente, e este agora se tornou literário, não sei se para bem se para mal. Direi que mal é talvez a preocupação de enobrecer o gesto e a frase, agora expressões vigiadas, não naturais, não fluentes, e que bem terá sido a mesma vigilância que permitiu dizer coisas um pouco mais inteligentes, um pouco mais atentas, um pouco mais próximas – e por isso, provavelmente, enfim pessoais (Saramago, 1992, p.127).

Pode-se interpretar o *Manual de Pintura e Caligrafia* como uma obra que usa o discurso do narrador-personagem para representar alegoricamente o próprio autor, dando-lhe a oportunidade de, ao mesmo tempo, escrever e julgar sua obra, analisando sua construção, compondo-a e decompondo-a num aprendizado constante. O Manual o faz viver por meio da escrita. É escrevendo que consegue a vida. Por isso, H. afirma:

Daria provavelmente toda a minha arte de pintor (é verdade que não daria muito, mas daria quanto tenho) para conhecer as profundas razões que levam as pessoas a escrever. O mesmo se diria de pintar, mas torno a dizer que escrever me parece arte doutra maior subtiliza, talvez mais reveladora de quem é o que escreve (Saramago, 1992, p.129).

Todo o desenrolar da narrativa nos faz entender que o *Manual* foi escrito com o propósito de recuperar um sentido novo tanto para a vida quanto para a arte. De acordo com Horácio Costa,

percebemos mais amplamente acepção de “manual” que o romance traz um tanto despreziosamente no título: a escrita autobiográfica de H. e especialmente sua caligrafia, o gesto milimétrico de produzir linguagem escrita – converte-se, à luz do que acabamos de dizer e no que possa inclusive ter de purgativo, num verdadeiro manual de acesso à vida (Costa, 1997, p.281).

A retomada da vida de H. se apresenta, ao final de *Manual de Pintura e Caligrafia*, pelo fato de o narrador-personagem demonstrar ter sofrido uma grande transformação em relação ao início da narrativa. Prepara-se para pintar seu próprio retrato, evidenciando uma grande mudança de atitude, pois assume o risco, o desafio de resgatar-se e, automaticamente, confrontar-se com sua própria imagem por meio de seu autorretrato. Ao voltar a exercer o seu ofício de pintor, menciona o término de sua escrita, evidenciando sua relevância:

Esta escrita vai terminar. Durou o tempo que era necessário para se acabar um homem e começar outro. Importava que ficasse registado o rosto que ainda é, e se apontassem as primeiras feições do que nasce. Foi um desafio a escrita. Outro desafio faço ainda, mas no meu terreno verdadeiro: que eu seja capaz de pôr nesta tela o mesmo que ficou nestas páginas. Deve a pintura servir, ao menos, para isso. (Saramago, 1992, p. 274).

Assim, conclui-se, parcialmente, que a escrita, é “o retrato, o auto-retrato, a autópsia, que significa, em primeiro lugar, inspeção, contemplação, exame de si mesmo” (Saramago, 1992, p.275). Esse exame é feito por meio de um texto que se autoanalisa, concomitantemente, ao momento de sua escrita, num processo metalinguístico e mimético de representação, buscando um entendimento do ato de escrever por meio de um viés ensaístico.

Referências

COSTA, Horácio. José Saramago: **O período formativo**. Lisboa, Caminho, 1997.

LIMA, Silvio. **Ensaio sobre a Essência do Ensaio**. São Paulo, Saraiva & Cia. Editores, 1946.

MONTAIGNE, Michel de. **Ensaaios**. Tradução de Sérgio Milliet. São Paulo: Nova Cultural, 1991.

SARAMAGO, José. **Manual de Pintura e Caligrafia**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

**A categoria trabalho no romance
Claraboia, de José Saramago,
à luz da crítica marxista**

**Fernângela Diniz
da Silva**



A categoria trabalho no romance *Claraboia*, de José Saramago, à luz da crítica marxista¹

Fernângela Diniz da Silva

“Sabia bem que empregado caído em desgraça nunca mais levanta a cabeça.” (Saramago, 2017, p. 236)

Nas palavras de José Saramago, “Devíamos trazer inscrita em nossa testa a frase usada por Marx e Engels em *A sagrada família*: ‘Se o homem é formado pelas circunstâncias, é preciso formar as circunstâncias humanamente’. Nisso estão o espírito e a letra dos direitos humanos.” (Saramago, 2017, p. 385). São as circunstâncias que inserem as personagens saramaguianas em seus contextos, desde características individuais, como a percepção de vida e a relação familiar, até aspectos sociais, como profissão e classe econômica. Algumas vezes, tais circunstâncias são pensadas por um narrador crítico; em outras, são sutilmente expostas no desenvolvimento das ações do enredo.

Este ensaio se propõe a identificar as circunstâncias que vivem as personagens do romance *Claraboia* (2017), de José Saramago, especificamente Silvestre, Abel, Isaura e Maria Cláudia. Para isso, tomamos como ponto de partida a categoria trabalho. Para Karl Marx (2017, p.120), “o trabalho é, assim, uma condição de existência do homem, independente de todas as formas sociais, eterna necessidade natural de mediação do metabolismo entre homem e natureza e, portanto, da vida humana”. O presente estudo constitui-se de uma leitura breve e inicial, de base marxista, acerca de trechos selecionados da literatura saramaguiana. Portanto, o que discutiremos aqui não encerra ou conclui a investigação acerca da questão na obra, nem tampouco abarca todas as complexidades que envolvem uma análise materialista.

¹ Este ensaio desenvolve a análise do conceito de trabalho que surgiu inicialmente no artigo “Sociedade e cultura à luz de *Claraboia*, de José Saramago”, publicado pela revista ECCOM – Educação, cultura e comunicação – UNIFATEA – Centro universitário Teresa d’Ávila, 2022. Acesso: <https://www.fatea.br/seer3/index.php/ECCOM/article/view/1921>

A saber que a perspectiva marxista aponta a importância de percebermos a existência de uma aparência e de uma essência da realidade, José Paulo Netto (2011, p. 22) reforça que devemos atentar para “o método de pesquisa que propicia o conhecimento teórico, partindo da aparência, visa alcançar a essência do objeto”. Isto posto, é possível perceber a construção do aspecto trabalho a partir das informações individuais das personagens, a exemplo da relação hierárquica, do salário e de como atuam em suas funções.

Dessa forma, chegaremos à questão que consideramos principal — compreender o porquê de essas pessoas não conseguirem suprir suas necessidades, embora trabalhassem muito. Existe outro ponto a ser verificado: será que o narrador de *Claraboia* consegue apresentar essa essência ou a crítica ao sistema se detém na aparência? Ora, os trabalhadores estão inseridos em um sistema econômico que favorece a exploração, e esse contexto impacta, de alguma forma, as escolhas e até mesmo os afetos.

Inicialmente, é preciso destacar que José Saramago, em seu texto “Da estátua à pedra”, defende a divisão de sua bibliografia em dois momentos. O primeiro é composto pelas poesias, contos, teatros e alguns romances, tais como: *Manual de Pintura e Caligrafia* (1977), *Levantado do Chão* (1980), *Memorial do convento* (1982). Já o segundo momento, a partir de *O Evangelho segundo Jesus Cristo* (1991), se dá por uma mudança na forma como o autor encara sua escrita e, conseqüentemente, constrói seus enredos, como afirma:

Não falo de qualidade, falo de perspectiva. É como se desde o *Manual de Pintura e Caligrafia* até a *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, durante catorze anos, me tivesse dedicado a descrever uma estátua. O que é a estátua? A estátua é a superfície da pedra, o resultado de retirar pedra da pedra. Descrever a estátua, o rosto, o gesto, as roupagens, a figura, é descrever o exterior da pedra, e essa descrição, metaforicamente, é o que encontramos nos romances a que me referi até agora. (Saramago, 2013, p. 42).

Claraboia encontra-se no primeiro momento da divisão bibliográfica saramaguiana, portanto, na fase estátua. Trata-se, também, de uma obra com um percurso editorial particular, uma vez que enfrentou impedimentos para ser publicada após o término da escrita. O romance ficou distante dos leitores durante décadas, apenas postumamente, em 2011, chegou ao público.

A produção se abre com a seguinte nota: “*Claraboia*, cuja redação José Saramago terminou a 5 de Janeiro de 1953, consiste num datiloescrito de 310 páginas, assinado com o pseudônimo de ‘Honorato’. A presente edição reproduz fielmente o original” (Saramago, 2017, p. 4). O registro anuncia a escrita de um autor que ainda não é o Saramago, de *Ensaio sobre a cegueira* (1995) ou de *O homem duplicado* (2002), o que se confirma no corpo da obra, pois em *Claraboia* o convencional ainda está impresso no estilo, a exemplo do uso gráfico tradicional da pontuação. Sendo assim, o enredo dá lugar ao cotidiano banal e simples em vez das metáforas e das alegorias, mas, no que concerne à temática, tem-se uma semente de discurso que escancara relações ideológicas.

A propósito, Saramago explica que “é um livro também ingênuo, mas que, tanto quanto me recordo, tem coisas que já têm que ver com o meu modo de ser” (Reis, 2018, p. 36). Uma das características relacionadas ao modo de ser do escritor português estaria presente no discurso crítico que não esconde a homologia opressor *versus* oprimido nos seus enredos. Esse ponto é, especialmente, apresentado por meio da relação de trabalho, aspecto que garante a subsistência das personagens.

O título da obra, *Claraboia*, se refere à arquitetura de uma abertura “coberta por caxilho ou cúpula envidraçada, praticada no teto ou no alto da parede, para iluminar peça interior de uma edificação” (Houaiss, 2009, p. 1316). É, então, por meio dela que enxergamos as relações sociais das famílias portuguesas de classe média nos anos 50 em Portugal.

A narrativa retrata o cotidiano que se passa dentro de um prédio habitado por arranjos distintos de famílias, mas que, em comum, são atravessadas pela necessidade de sobreviver no sistema capitalista. A maior parte dessas pessoas são trabalhadoras e, ainda que não passem por extrema necessidade, revelam a exploração e a falta de dinheiro como pautas no dia a dia. Com base nisso, é possível analisar a categoria trabalho em *Claraboia* à luz de uma perspectiva marxista.

Começemos por Silvestre, inquilino há 20 anos do prédio, conhecedor de todos que ali habitam. Em muitas ocasiões, é responsável por emitir juízo de valor acerca deles. Trata-se de um personagem que possui uma visão questionadora do seu tempo. Sempre atualizado

nas notícias, o homem afirma ter vivido momentos importantes da conjuntura política portuguesa e parece ser o designado para revelar acontecimentos históricos com complexidades ideológicas dentro da trama. Casado com Mariana, Silvestre exerce desde jovem a profissão de sapateiro. É, pois, sua dinâmica com esse trabalho que destacaremos agora.

No capítulo inicial, Silvestre e Mariana discutem a possibilidade de alugar um quarto de sua casa, para que possam complementar a renda doméstica. Ele justifica: “A sola está cada vez mais cara. A freguesia queixa-se de que levo caro. É a sola... Não posso é fazer milagres. Sempre queria que me dissessem quem é que trabalha mais barato que eu. E ainda se queixam” (Saramago, 2017, p. 12). A reclamação de Silvestre poderia ser apenas um detalhe banal na história, mas, na verdade, a afirmação pode trazer algumas questões à luz do materialismo.

Dentro do sistema capitalista, “a força de trabalho, assume igualmente a forma de mercadoria” (Grespan, 2021, p. 31). Silvestre vende sua mão de obra, consertando sapatos que, pelo que se pode inferir, não é exatamente para uma clientela rica, haja vista que se trata de consertos. No entanto, ainda que atue artesanalmente, necessita de materiais, no seu caso, a sola, matéria-prima produzida por um capitalista, para exercer sua função. Dessa forma, o trabalhador valora seu trabalho somando ao valor do produto.

Para Jorge Grespan (2021, p. 31), “a força de trabalho é uma mercadoria tanto quanto seus produtos. Isso coloca o trabalho na posição de elemento de comparação de coisas com qualidades distintas, pois passa a constituir a qualidade comum que existe em tudo o que é dirigido ao mercado: o valor”. Importante ressaltar que Silvestre defende fazer mais barato sua função do que outros sapateiros, ou seja, a sua mão de obra tem um valor bem aquém dentro de uma concorrência.

Na realidade de Silvestre, seus clientes parecem não ter consciência acerca do trabalho do sapateiro dispendido no conserto daquele sapato. Marx afirma, em *O capital*, que “com o caráter útil dos produtos do trabalho desaparece o caráter útil dos trabalhos neles representados e, portanto, também as diferentes formas concretas desses trabalhos, que não mais se distinguem uns dos outros, sendo todos reduzidos a trabalho humano igual a trabalho

humano abstrato” (2017, p. 116). Em linhas gerais, o trabalho de Silvestre produz valor de uso, uma vez que, ao consertar o sapato, atende uma necessidade. Por sua vez, o tempo e a energia usados na função do sapateiro também se relacionam à composição de uma mercadoria, conforme desenvolve Marx:

Todo trabalho é, por um lado, dispêndio de força humana de trabalho em sentido fisiológico, e graças a essa sua propriedade de trabalho humano igual ou abstrato ele gera o valor das mercadorias. Por outro lado, todo trabalho é dispêndio de força humana de trabalho numa forma específica, determinada à realização de um fim, e, nessa qualidade de trabalho concreto e útil, ele produz valores de uso. (Marx, 2017, p. 124).

Dentro dessas circunstâncias, para conseguir cumprir as demandas do serviço, o sapateiro utilizava todo o dia disponível. A considerar a dinâmica de um trabalhador autônomo, poderíamos pensar que o homem seria dono de seu tempo. Contudo, esse cenário é ilusório. Isso porque a impressão que temos, a partir do enredo, é que, devido ao valor baixo do seu trabalho, Silvestre precisava produzir mais, para ganhar mais. Apesar disso não tinha o suficiente para suprir os gastos diários. Vejamos a cena abaixo:

A lâmpada baixa iluminava as mãos do sapateiro e o sapato de criança em que trabalhava. — Que remédio! O senhor não tem horário de trabalho... — Já tive. Hoje sou industrial... Pronunciei a última palavra de um modo que lhe tirava toda a significação. Mariana, encostada ao tanque da roupa, a coser a camisa, gracejou: — Industrial sem capital. (Saramago, 2017, p. 190).

O narrador saramaguiano, ao adentrar na mente do personagem, revela uma incompreensão de Silvestre acerca da palavra utilizada para descrever seu trabalho. Silvestre diz que agora é “industrial”. Talvez, ao usá-la, quisesse dizer que produz em escala industrial, ou seja, em qualquer horário atenderia às demandas. Isso acontece não por vontade, mas por necessidade financeira. A partir disso, devemos destacar que a produção industrial diz respeito à fabricação auxiliada por máquinas que produz mais em menos tempo e, conseqüentemente, gera mais lucro.

Não é o caso de Silvestre, e o narrador saramaguiano sabe bem disso ao afirmar: “Pronunciei a última palavra de um modo

que lhe tirava toda a significação”. O trabalho do sapateiro é manual, o conserto é artesanal, possui um dispêndio grande de energia. A construção discursiva dá a entender que Silvestre se compara a uma máquina. Sabemos que isso ocorre somente pela urgência de produzir mais e, por sua vez, conseguir dinheiro. Mariana sabe bem disso ao falar “Industrial sem capital”, posto que Silvestre produz como uma “máquina”, mas não obtém os lucros de uma indústria.

Essa mecanização humana é reforçada pelo fato de ele exercer sua função de sapateiro há muitas décadas, como afirma: “Isto é coisa que eu já podia fazer de olhos fechados”. (Saramago, 2017, p. 193). Neste momento, vale ressaltar que, dentro do sistema capitalista, existe aquele que será explorado, o trabalhador. O contexto em que ele está inserido gera embate de valores.

Como foi dito, Silvestre vive em crise com seus clientes que acham o seu serviço caro. O sapateiro, por sua vez, não possui liberdade de recusar um conserto, era preciso fazer a entrega do serviço, pois disso dependia sua renda. Foi, justamente, para complementá-la que o casal decide alugar um quarto de sua casa. Nessa circunstância, até mesmo o quarto torna-se mercadoria. O casal o aluga, então, para o hóspede Abel. Para Marx, “mercadoria é, antes de tudo, um objeto externo, uma coisa que, por meio de suas propriedades, satisfaz necessidades humanas de um tipo qualquer” (2017, p. 113). Então, no enredo saramaguiano, além da sola e do sapato, o quarto também é mercadoria, que, especificamente, vai atender às necessidades de Abel e, por consequência, auxiliar Silvestre e Mariana na economia mensal.

O contexto histórico em que as personagens de *Claraboia* estão inseridas é o ano de 1953 em Portugal. Sabemos disso graças às anotações de Adriana em seu diário. Portugal vivencia nos anos 50, o Estado Novo, período de autoritarismo e conservadorismo. No ano de 1953, o presidente era Francisco Craveiro Lopes. Importante lembrar que a chefia do estado era de Antonio de Oliveira Salazar, devido a quem o período ditatorial ficou conhecido como salazarismo, cuja duração foi de 41 anos. A propósito das décadas em que Salazar liderou ministérios em Portugal, o historiador Maxwell Kenneth (2006) declara:

Salazar sempre demonstrou extrema aversão pela mudança.

O confinamento de Portugal a padrões econômicos e sociais tradicionais foi deliberado. Arcaico, isolado e puritano, rejeitando a industrialização por considerá-la um arauto de conflitos de classe e problemas trabalhistas, glorificando uma tradição folclórica e camponesa depurada, o Portugal salazarista estava firmemente escorado contra o século XX. (Kenneth, 2006, p. 36).

O contexto de *Claraboia*, então, desvela um Portugal que se apresenta em uma posição inferior aos demais países europeus. Decerto que, este ensaio não propõe uma análise histórica, entretanto, é possível perceber a questão econômica portuguesa atravessando o contexto ficcional.

A ausência de avanços econômicos, presente na época, se reflete, por exemplo, nas menções a preços elevados e nos empregos mal remunerados das personagens da obra, ou seja, na árdua sobrevivência em uma dinâmica que não favorece a classe trabalhadora.

De modo geral, as personagens do romance estão sempre em uma rotina desgastante, ocupadas em sobreviver. Sentem-se exploradas, reclamam disso e preocupam-se com o dinheiro, mas não se aprofundam em saber o porquê da condição em que vivem ou qual é a razão de não terem retorno financeiro com seu trabalho. Silvestre e Abel, de formas diferentes, parecem compreender questões relacionadas à consciência ou à falta dela, o que se revela nas conversas. A exemplo, da cena seguinte em que Abel agradece a Silvestre pelo jantar:

— Que importância tem isso?

Para mim, muita.

Não diga tal. Jantar de pobre...

— Oferecido a outro mais pobre ainda... Tem graça!

É a primeira vez que chamo a mim mesmo pobre. Nunca tinha pensado nisso. (Saramago, 2017, p. 192).

Em um gesto de modéstia, Silvestre se diz “pobre”. Abel, a partir disso, também se reconhece assim, mas fica surpreso consigo, posto que nunca tinha parado para pensar na classe à qual pertencia. O surgimento dessa admiração ao dar nome à sua condição destaca a atmosfera de certa falta de politização para elaborar no discurso a realidade em que vivem.

Abel e Silvestre sabiam o que era ser pobre. O sapateiro, em um dos diálogos com Abel, disse: “O Abel passou fome e frio porque quis, eu passei-os mesmo sem querer. Faz a sua diferença. Foi por sua vontade que começou a fazer essa vida, e não o censuro. A minha vontade não foi achada nem chamada para a vida que tive”. (Saramago, 2017, p. 199). Observa-se que Silvestre acusa Abel de ter tido uma liberdade que lhe foi negada durante a vida. A verdade é que não se sabe muito sobre a vida pregressa do hóspede, apenas que ele deixou a família para viver sozinho. No entanto, não parecia ser de origem burguesa. E, independente das motivações, ambos vivenciaram a escassez. Em outra conversa, temos mais um indício de que especialmente Silvestre foi aquele responsável por deixar escapar reflexões políticas. Vejamos:

No lado direito mora um sujeito com que eu embirro. Virado de pernas para o ar não deitaria um tostão, mas quem o vê julga ver um... um capitalista... — Parece que o senhor Silvestre não gosta dos capitalistas — sorriu Abel. A desconfiança fez recuar Silvestre. Articulou, devagar: — Não gosto... nem desgosto... É um modo de falar... (Saramago, 2017, p. 114).

Naquele contexto, era frequente a divisão entre capitalistas e comunistas, como lemos acima. O discurso de Silvestre soa para Abel como recusa à primeira postura.

O sapateiro associa a imagem de Anselmo à de um capitalista, pois o vê aparentemente como um, talvez pelo modo de se vestir ou pela forma superior de portar-se. A família de Anselmo tinha como lazer frequentar cinema, e a filha do casal, Claudinha, vestia-se bem para não ser mal julgada, como dizia a mãe: “Filha minha não pode apresentar-se de qualquer maneira”. (Saramago, 2017, p. 88). Esses, entre tantos outros aspectos, giram em torno de imagens provocadas pelo consumo.

No entanto, existe o ser e o parecer nessa realidade. Assim como os demais moradores do prédio, a família de Anselmo também vivia com dificuldades. A renda, oriunda do trabalho do pai e da sua filha, mal era suficiente para as despesas do mês. Anselmo conhecia o que era ser explorado no seu ofício, ou seja, era um proletário e não um capitalista. Silvestre o adjetivou assim, por um julgamento alicerçado na aparência, mas, dentro daquelas circunstâncias, sabia

que não era: “Virado de pernas para o ar não deitaria um tostão”. Anselmo era um assalariado, o valor do seu trabalho era estipulado por uma empresa, diferentemente da função do sapateiro.

Vale um breve desenvolvimento acerca dos posicionamentos de Silvestre. José Saramago parece construir o personagem, ainda que superficialmente, como o responsável por apresentar a história política portuguesa. Isso pode ser visto no trecho abaixo, em que há o relato de suas memórias. Na ocasião, Abel lhe pergunta se era republicano:

Se ser-se republicano é não gostar da monarquia, sou republicano. Mas a mim parece-me que monarquia e república, no fim de contas, são palavras. Parece-me, hoje... Naquela altura, era republicano convicto e a república mais que uma palavra. Veio a república. Não meti para aí prego nem estopa, mas chorei com tanta alegria como se tudo tivesse sido feito por mim. O Abel, que vive nestes tempos duros e desconfiados, não pode imaginar as esperanças daqueles dias. (...) Mas havia, também, muita gente disposta a dar cabo dos nossos ideais. (...) Amigos de ontem eram inimigos no dia seguinte, sem bem saberem porquê. Eu ouvia aqui, ouvia ali, matutava, queria fazer qualquer coisa e não sabia o que havia de ser. Tive momentos em que daria a vida de boa vontade, se me pedissem. Metia-me em discussões com os meus companheiros de banco. Um deles era socialista. Era o mais inteligente de nós todos. Sabia muita coisa. Acreditava no socialismo e sabia dizer porquê. A mim, emprestou-me livros. Estou a vê-lo. (Saramago, 2017, p. 200).

Podemos tirar dessa passagem algumas questões que precisam ser pensadas. A primeira é o abismo que existe entre o idealismo e a realidade. Como vemos, de certa forma, Silvestre é um sujeito politizado — já havíamos citado o seu interesse por manter-se informando, até sobre política internacional. Tal postura tem início na juventude, o jovem Silvestre comemorou a república e depositava nela esperanças, mas esse idealismo não se transpôs na realidade, como ele mesmo declara, “são palavras”. Isso acontece, pelo fato de sua realidade ter continuado difícil. Assim, como homem pobre, não vivenciou mudanças econômicas que realmente impactassem na sua vida.

Nesse contexto, o que houve foi uma troca de poder. As decisões que saíam das mãos de poderosos monarquistas estariam agora nas mãos dos poderosos republicanos, ou seja, a população mais humilde continuava à margem. Para a mudança na vida de

Silvestre acontecer, seria preciso mudar mais do que a forma de governo, era preciso mudar a estrutura econômica. Isso nos remete ao materialismo dialético que percebe essas contradições e ressalta a complexidade, a destacar sempre que o real se impõe.

Em um diálogo entre passado e futuro, Silvestre expõe sua perspectiva diante da História, como quando fala em “tempos duros e desconfiados”, ilustrando assim o contexto de ditadura, nos anos 50, em Portugal. Ademais, o sapateiro se descreve como um homem com anseio de luta e energia para debater com os seus colegas sapateiros (deles era socialista, sendo julgado como “o mais inteligente”). Percebamos que ele cita os termos capitalista e socialista, mas não cita comunismo. Uma das hipóteses para isso, estaria relacionada à época em que Silvestre vivia, momento histórico que, para aquelas pessoas, não era seguro conversar sobre tais assuntos.

Ao que parece, de modo geral, o discurso do romance escancara a alienação daqueles moradores. No entanto, é o sapateiro o responsável por lembrar que eles são sujeitos inseridos em uma História em movimento e em um sistema explorador que alimenta a condição difícil em que sobrevivem.

Voltemos para a categoria de trabalho. Destaquemos agora o núcleo familiar de Anselmo, funcionário há 30 anos de um escritório, lidava com a desvalorização que sofria pelos chefes, conforme sua fala: “Quantos, mais novos que ele e entrados depois, não lhe tinham passado adiante? Não eram mais competentes e, todavia, subiam”. (Saramago, 2017, p. 236). Esse fato deva-se, talvez, à idade ou por ele já não oferecer o tipo de mão de obra que a empresa almejava. O homem se via sempre perdendo para a concorrência. Então, embora assalariado, vivia em certa instabilidade financeira, pois, a depender do mês, mudava a dinâmica da renda familiar, como podemos ler no desabafo a seguir:

Não me aceitaram o vale. E ainda faltam dez dias para o fim do mês...
 — Pois faltam, e eu estou sem dinheiro. Já hoje, na mercearia, tive de fingir que me tinha esquecido do porta-moedas. Anselmo pousou o garfo com violência. A última frase da mulher fora como uma bofetada:
 — Eu só gostava de saber por onde se some o dinheiro! — declarou. — Com certeza não pensas que eu o estrago. Aprendi com a minha mãe a ser poupada e não acredito que haja outra como eu. — Ninguém diz que não és poupada, mas a verdade é que, com duas pessoas a ganhar, tínhamos obrigação de viver melhor. (Saramago, 2017, p. 88).

O dinheiro que recebia não era suficiente para o mês, e isso fazia com que ele vivenciasse situações constrangedoras como a que aconteceu na mercearia. A partir dessa realidade, Anselmotenta entender o porquê da falta, uma vez que trabalhava e tinha a renda da sua filha. O personagem não consegue elaborar o pensamento de que os valores dos gastos para suprir a subsistência não eram equiparáveis ao seu salário.

Assim, a angústia de encaixar o dinheiro nas despesas mensais perpassava todos os moradores do prédio, seja a família de Anselmo, a de Silvestre ou o clã de Amélia, conforme o narrador relata:

Tia Amélia acabava as contas e pôs uma pergunta: — Não se fala por lá em aumentos? Adriana encolheu os ombros outra vez. Não gostava que lhe fizessem esta pergunta. Parecia-lhe que os outros achavam pouco o que ela ganhava e isso ofendia-a. Respondeu, com secura: — Dizem que não se faz negócio... — É sempre a mesma história. Para uns, muito; para outros, pouco; e para outros, nada! Quando é que essa gente aprende a pagar aquilo de que precisamos para viver? Tia Amélia era intratável em assuntos de dinheiro, de patrões e empregados. Não que fosse invejosa, mas indignava-a o desperdício que vai por esse mundo, quando milhões de pessoas sofrem fome e miséria. Ali, em casa, não havia miséria, e a mesa tinha comida a todas as refeições, mas havia a rigidez do orçamento apertado, donde fora excluído todo o supérfluo, até aquele supérfluo necessário sem o qual a vida do homem se processa quase ao nível da dos animais. (Saramago, 2017, p. 45).

Tia Amélia ensaia uma reflexão mais profunda que Anselmo quando reclama “Quando é que essa gente aprende a pagar aquilo de que precisamos para viver?” (Saramago, 2017, p. 45). Há aqui uma consciência acerca da exploração por parte de pessoas que têm o poder, mas a crítica maior vem por parte do narrador, ao frisar a necessidade do comportamento econômico da família, a quem não restava nada para o que é considerado supérfluo, isto é, aquilo não relacionado à subsistência física. Podemos ilustrar a situação por meio do sonho de Adriana em ter uma máscara de Beethoven, ou quando Isaura, irmã de Adriana, precisava terminar de ler o livro rapidamente, pois era alugado na biblioteca, ou seja, não se podia priorizar o que não fosse recurso basilar para se viver.

No sistema capitalista, as pessoas garantem sua sobrevivência, vendendo seu trabalho. Se o valor pela mão de obra fosse suficiente para viver de uma forma que não excluísse o direito aos prazeres individuais, ainda seria possível considerá-lo válido. No entanto, não existe capitalismo sem exploração.

O fato é perceptível nas vidas das personagens Anselmo e Adriana, por exemplo. Eles não são donos do seu tempo, não ganham pelo tanto que trabalham e ainda precisam lidar com aspectos relacionados à subordinação e à desvalorização que impactam os afetos. Abel, em uma de suas conversas de cunho existencial com Silvestre, parece sintetizar essa circunstância da seguinte forma: “A vida é uma luta de feras, a todas as horas e em todos os lugares. É o «salve-se quem puder», e nada mais. O amor é o pregão dos fracos, o ódio é a arma dos fortes. Ódio aos rivais, aos concorrentes, aos candidatos ao mesmo bocado de pão ou de terra”. (Saramago, 2017, p. 369).

No caso da família de Anselmo, a solução achada para aumentar a renda foi pedir ajuda à vizinha, Lídia, uma mulher julgada por aquela sociedade por ter mais dinheiro que os demais, sustento oriundo do seu relacionamento com Paulino Moraes, trabalhador de uma empresa de seguros. Foi a pedido dela que o homem resolveu dar uma chance para Maria Cláudia, com ressalvas e intenções questionáveis e não percebidas *a priori*:

Vou dar-lhe uma oportunidade. A minha estenodatilógrafa casa daqui a três meses e depois deixa o emprego. A menina vai trabalhar para a minha Companhia. Durante esses três meses, pago-lhe o mesmo que está a ganhar agora. Entretanto, vai aprendendo estenografia. Depois, veremos. Se me agradar, desde já lhe prometo que o ordenado dará um bom salto!... Convém-lhe? (Saramago, 2017, p. 183).

Assim como os outros, Claudinha vendia seu trabalho por um preço que não era suficiente para suprir os gastos mensais. A trabalhadora não tinha escolha sobre a venda do seu serviço, o trabalho era uma necessidade. Por isso, a família de Anselmo viu em Paulino a chance de a moça progredir nas finanças. No entanto, a empresa exigia uma habilidade específica, saber estenografia, que, para a época, era uma nova técnica que ajudaria no desempenho do serviço. Assim, com a promessa de aprender a nova função,

Claudinha foi para o emprego novo sem muitas garantias. Anselmo passa, então, a pagar um curso para a filha, acreditando que seria um “investimento”.

O tempo que Maria Cláudia passa estudando, com recursos pagos por seu pai, é um tempo gasto para o sistema, ou seja, é o trabalhador investindo no próprio trabalho com o objetivo de não o perder. Isso exemplifica uma das características do modelo econômico capitalista que é a concorrência. A moça precisava, então, aprender o serviço e ocupar efetivamente o cargo para ganhar um pouco mais, pois o seu trabalho era uma mercadoria, que, a depender da finalidade do seu serviço, valorava mais ou menos.

Já a personagem Isaura contava as costuras que fazia de camisas. A costureira, sobrinha de Amélia, reclamava do tempo para cumprir os serviços, pois, na verdade, a moça gostaria de passar esse tempo lendo: “Tinha um monte de camisas para acabar até ao fim da semana. Sábado tinha que entregá-las, desse lá por onde desse. Por sua vontade, acabaria de ler o romance.” (Saramago, 2017, p. 17). Ela trabalhava em casa e, para atender as demandas, assim como Silvestre, costurava o quanto que era cobrada para entregar. Sobre esse aspecto, Marx explica:

A própria quantidade de trabalho é medida por seu tempo de duração, e o tempo de trabalho possui, por sua vez, seu padrão de medida em frações determinadas de tempo, como hora, dia etc. Poderia parecer que, se o valor de uma mercadoria é determinado pela quantidade de trabalho despendido durante sua produção, quanto mais preguiçoso ou inábil for um homem, tanto maior o valor de sua mercadoria, pois ele necessitará de mais tempo para produzi-la. No entanto, o trabalho que constitui a substância valores é trabalho humano igual, dispêndio da mesma força de trabalho humana. (Marx, 2017, p. 117).

Comprovamos que existe uma dinâmica de exploração nas entrelinhas dos trabalhadores de *Claraboia*, seja relacionada ao tempo, à função ou propriamente expressas nas relações patrão/funcionário. Ainda que Isaura e Silvestre trabalhassem em casa, eles precisavam cumprir serviços de seus clientes. No caso da moça, ela tem uma entrega que parece ser ainda em maior demanda. No final, existe a valoração que é colocada na representação do dinheiro. O narrador ressalta que Anselmo chega a refletir sobre isso: “convicção de que o dinheiro é (palavra sua) a mola-real da vida. Que para o alcançar

todos os processos são bons, desde que a dignidade não sofra com eles". (Saramago, 2017, p. 90).

Por meio deste ensaio, tentamos ilustrar como se manifesta a categoria trabalho em alguns personagens do livro *Claraboia*. Tratamos de elaborar um recorte de modo a atender uma leitura comparativa com os conceitos marxistas. De fato, por meio da claraboia, podemos ver que todos os moradores retratados no romance, pessoas que têm suas vidas perpassadas pela condição financeira que impacta diretamente os relacionamentos familiares e a individualidade, especialmente quando falamos da fruição e até da própria moral.

Contudo, o escritor José Saramago, diferentemente do que acontece em *Ensaio sobre a Lucidez*, por exemplo, parece não construir personagens que aprofundassem suas reflexões, ainda que tenhamos visto uma semente de indignação em Silvestre e Abel, além dos problemas revelados por Tia Amélia e Anselmo. As circunstâncias são ainda expostas na aparência. As personagens estão quase que aprisionadas no sistema de sobrevivência, não se rebelam, nem sequer possuem um sentimento de revolta capaz de mudar a condição de exploração, se é que fosse possível. Desse modo, tentam adaptar-se, procurando uma melhor alternativa dentro do que podem.

A obra, então, parece seguir o ritmo da vida daquelas pessoas que possuem problemas familiares, amorosos, existenciais, mas que, no meio disso, precisam pagar as contas, ganhar a subsistência, ou seja, todas são fruto de um sistema econômico capitalista que tira o tempo e a tranquilidade, em um contexto político que nada faz para mudar o cenário, pelo contrário, ratifica-o. No enredo de *Claraboia*, assinado ainda por Honorato, temos mostras da opressão, das injustiças, da submissão do homem e da sua busca pela sobrevivência, temas que seriam desenvolvidos na essência, posteriormente, a revelar o interesse apoiado em uma postura crítica, que seriam assinados e publicados por José Saramago.

Referências

- AGUILERA, Fernando. **As palavras de José Saramago**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- GRESPLAN, Jorge. **Marx, uma introdução**. São Paulo: Boitempo, 2021.
- HOUAISS, Antonio e VILLAR, Mauro de Salles. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.
- MAXWELL, KENNETH. **O império derrotado: revolução e democracia em Portugal**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- MARX, Karl. **O capital**. Livro I — crítica da economia política. O processo de produção do capital. Trad. de Rubens Enderle (textos de Karl Marx e Friedrich Engels), Celso Naoto Kashiura Jr. e Márcio Bilharinho Naves (texto de Louis Althusser). São Paulo: Boitempo, 2021.
- NETTO, José Paulo. **Introdução ao estudo do método de Marx**. Editora Expressão popular, 2011.
- SARAMAGO, José. **Claraboia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- SARAMAGO, José. **Da estátua à pedra e discursos de Estocolmo**. Lisboa: Fundação José Saramago, 2013.
- REIS, CARLOS. **Diálogos com Saramago**. Lisboa: Caminho, 2018.



**A consciencialização do
operariado rural de
Levantado do Chão sobre a força
social média do trabalho agrícola**

Daniel Vecchio



A consciencialização do operariado rural de *Levantado do Chão* sobre a força social média do trabalho agrícola

Daniel Vecchio

A força de trabalho social média segundo Karl Marx

O que se segue neste estudo é uma análise dos aspectos consciencializadores do operariado rural do Alentejo da obra literária *Levantado do Chão* (2012[1980]), de José Saramago. Para tanto, observamos como a vida agrária portuguesa, representada na obra entre a primeira república democrático-burguesa e o fim do período fascista do Estado Novo, em 25 de abril de 1974, foi projetada ficcionalmente a partir do problema da força de trabalho, visto que foi a partir desse problema que muitos trabalhadores agrícolas começaram a perceber a desconsideração daquilo que Marx e Engels chamaram de “força média de trabalho social” para a produção de uma “mercadoria” (Marx; Engels, 2007).

Trata-se da “força de trabalho”, um elemento chave na história do trabalho e dos trabalhadores em Portugal e assim o é na composição do romance *Levantado do Chão*. Foi a própria força do trabalho que levou os operários agrícolas representados no romance a questionarem o valor de seu trabalho, refletindo sobre o que o constitui e o que o fundamenta.

Sabe-se que tal questão foi explorada aprofundadamente na obra de Karl Marx redigida conjuntamente com Friedrich Engels, entre 1845 e 1846, intitulada *A ideologia alemã*. Nessa obra, Marx e Engels consideram, antes de tudo, que é o trabalho que diferencia o ser humano de outros animais, visto que lhe permite produzir os seus principais meios de subsistência:

Pode-se distinguir os homens dos animais pela consciência, pela religião ou pelo que se queira. Mas eles começam a se distinguir dos animais tão logo começam a produzir os seus meios de vida, passo que é condicionado pela sua organização corporal. Ao produzir seus meios de vida, os homens produzem, indiretamente, sua própria vida material (Marx; Engels, 2007, p. 87).

Nessa obra, Marx e Engels afirmam que, à medida que as relações de trabalho se desdobram, “a sobrevivência do indivíduo fica cada vez mais dependente do trabalho, e não, como era, da Natureza” (Saldanha, 2018, p. 352); ou seja, a divisão social do trabalho é uma forma de um grupo humano subsistir diante das dificuldades impostas pela natureza. Logo, como defendem os pensadores alemães, o trabalho social é fundamental para a sobrevivência coletiva: “[...], com a divisão do trabalho, dá-se [...] o interesse coletivo de todos os indivíduos que se relacionam mutuamente; [...], como dependência recíproca dos indivíduos entre os quais o trabalho está dividido” (Marx; Engels, 2007, p. 37).

Por conseguinte, Marx e Engels consideram que o trabalho social constitui o fundamento da própria existência humana em sociedade, sendo através do trabalho que o ser humano, em seu conjunto, eleva o seu conhecimento. Nessa perspectiva, “o conhecimento produz-se, portanto, graças à prática” (Saldanha, 2018, p. 352-353). Em síntese, por força de trabalho ou capacidade de trabalho entende Marx “[...] o complexo [*Inbegriff*] das capacidades físicas e mentais que existem na corporeidade [*Leiblichkeit*], na personalidade viva de um homem e que ele põe em movimento sempre que produz valores de uso de qualquer tipo” (Marx, 2013, p. 180).

É com essa imagem da “personalidade viva” dos trabalhadores mediante suas capacidades de “produzir valores de uso” que iniciaremos nossa leitura e análise de *Levantado do Chão*. Nesse romance, nos deparamos com a vivência da classe trabalhadora agrícola do Alentejo diante das opressões e das más condições em que viviam, experiências que tornaram os trabalhadores mais conscientes acerca de seus direitos, bem como dos fatores político-econômicos que afetavam e ainda afetam o seu trabalho e sua vida: “Não haverá mais vida que este arrastamento, bicho que ao cimo da terra compadreja com os outros bichos, os

domésticos e os ariscos, os úteis e os nocivos, [...], consoante as necessidades do latifúndio, [...]" (Saramago, 2012, p. 56).

Desse modo, o trabalho assume, no romance, uma dupla relação: permite uma relação com a natureza, assim como permite uma relação com outros seres humanos: "Até ao momento consideramos principalmente apenas um aspecto da atividade humana, o trabalho dos homens sobre a natureza. O outro aspecto, [é] o trabalho dos homens sobre os homens" (Marx; Engels, 2007, p. 39). É no segundo aspecto do mundo do trabalho que está situada a histórica contradição do campo representada em *Levantado do Chão*, em que se ressalta o conflito entre as forças produtivas e as relações de produção que constitui a base objetiva da luta de classes: "O próprio desenvolvimento das forças produtivas vai criar uma clivagem entre as forças produtivas e as relações de produção, criando uma contradição cuja resolução apenas se torna passível através de uma revolução" (Saldanha, 2018, p. 353).

Tendo de suportar todos os fardos, sem desfrutar das suas vantagens e praticamente expulso da sociedade, o operariado agrícola português, assim como vemos em *Levantado do Chão*, é sujeito a modos diversos de opressão, modos esses que muitas vezes são disfarçados com falsos dogmas e argumentos aparentes, até que eles próprios, os trabalhadores agrícolas, passam a perceber as injustiças contra sua "classe que configura a maioria dos membros de uma sociedade da qual emana a consciência da necessidade de uma revolução radical" (Marx; Engels, 2007, p. 37).

Tal revolução não poderia deixar de iniciar seu longo processo de efetivação pela luta, pela regulação ou pelo controle da força de trabalho por parte do operariado rural. Essa guinada permitiu que os trabalhadores do campo percebessem que o motivo da luta era o que Marx já havia nos alertado em sua obra magna *O capital*:

Com o caráter útil dos produtos do trabalho desaparece o caráter útil dos trabalhos neles representados e, portanto, também as diferentes formas concretas desses trabalhos, que não mais se distinguem uns dos outros, sendo todos reduzidos a trabalho humano igual, a trabalho humano abstrato (Marx, 2013, p. 98-99).

Ao “levantar do chão” esse problema, que a nosso ver é nuclear em *O capital*, Marx evidencia a generalizada indiferença à força de trabalho humana que sua época vivia paralelamente ao crescimento industrial e latifundiário europeu:

Consideremos agora o resíduo dos produtos do trabalho. Deles não restou mais do que uma mesma objetividade fantasmagórica, uma simples geleia [Gallerte] de trabalho humano indiferenciado, i.e., de dispêndio de força humana de trabalho, sem consideração pela forma de seu dispêndio. Essas coisas representam apenas o fato de que em sua produção foi despendida força de trabalho humana, foi acumulado trabalho humano. Como cristais dessa substância social que lhes é comum, elas são valores – valores de mercadorias (Marx, 2013, p. 99).

Por isso, consideramos que os questionamentos levantados por Marx em seus escritos, principalmente em *O capital*, correspondem ao questionamento dos grupos proletários de todo o mundo: como medir a grandeza do valor da força do nosso trabalho para evitar a sua mercadorização? Como detectar as injustiças na ponderação de seu valor nas relações de trabalho que foram e/ou são estabelecidas? Trata-se de questões que o romance *Levantado do Chão* nos direciona em muitos momentos, sempre alinhada à perspectiva marxista para a reflexão dos problemas. Karl Marx, ao tentar responder a tais questionamentos, registra que o valor da força de trabalho pode ser medido “Por meio da quantidade de ‘substância formadora de valor’, isto é, da quantidade de trabalho nele contida” (Marx, 2013, p. 99).

Nesse sentido, para Marx, cada uma das forças individuais de trabalho é a mesma força de trabalho humano, visto que possui o caráter de uma força de trabalho social média e atua como tal. Sendo assim, o filósofo alemão nos alerta que, para a produção de uma mercadoria, é preciso do “tempo de trabalho em média necessário” ou “tempo de trabalho socialmente necessário”. O “[t]empo de trabalho socialmente necessário é aquele requerido para produzir um valor de uso qualquer sob as condições normais para uma dada sociedade e com o grau social médio de destreza e intensidade do trabalho” (Marx, 2013, p. 99-100). Portanto, Marx defende que “é apenas a quantidade de trabalho socialmente necessário ou o tempo de trabalho socialmente necessário para a produção de um valor de uso que determina a grandeza de seu valor.

A mercadoria individual vale aqui somente como exemplar médio de sua espécie” (Marx, 2013, p. 100). Essa é exatamente a crítica de Marx dirigida ao mundo do trabalho: a necessária luta pelo reconhecimento da quantidade de trabalho social e pela desmercantilização da força de trabalho, luta histórica que vemos persistir a cada página de *Levantado do Chão*.

Nessa perspectiva marxiana, o romance vai além da explicação aparente sobre a miséria do povo alentejano manifestada entre produtores e consumidores, vendedores e compradores, que se acostumaram a dizer que:

[...] o mais-valor obtido pelos produtores tem origem no fato de que os consumidores compram a mercadoria acima de seu valor [o que] é apenas mascarar algo que é bastante simples: como vendedor, o possuidor de mercadorias dispõe do privilégio de vender mais caro. [...]. Para essa classe, [ao contrário] vender mercadorias acima de seu valor significa apenas reembolsar gratuitamente parte do dinheiro previamente gasto (Marx, 2013, p. 177).

Na esteira de Marx, veremos que Saramago nos revela que o lucro dos latifundiários não advém, conforme a explicação convencional, do privilégio da venda da mercadoria acima do seu valor, visto que essa explicação apenas mascara a exploração da força do trabalho que é o verdadeiro fator que resulta no que Marx (2013, p. 177) chama de “mais-valor”, fator que dará origem ao capital:

A mudança de valor do dinheiro destinado a se transformar em capital não pode ocorrer nesse mesmo dinheiro, [...]. Tampouco pode a mudança ter sua origem no segundo ato da circulação, a revenda da mercadoria [...]. A mudança tem, portanto, de ocorrer na mercadoria que é comprada no primeiro ato D-M (Dinheiro-Mercadoria), porém não em seu valor, pois equivalentes são trocados e a mercadoria é paga pelo seu valor pleno. Desse modo, a mudança só pode provir de seu valor de uso como tal, isto é, de seu consumo. Para poder extrair valor do consumo de uma mercadoria, nosso possuidor de dinheiro teria de ter a sorte de descobrir no mercado, no interior da esfera da circulação, uma mercadoria cujo próprio valor de uso possuísse a característica peculiar de ser fonte de valor, cujo próprio consumo fosse, portanto, objetivação de trabalho e, por conseguinte, criação de valor. E o possuidor de dinheiro encontra no mercado uma tal mercadoria específica: a capacidade de trabalho, ou força de trabalho (Marx, 2013, p. 179-180).

A exploração da força de trabalho como mercadoria é a chave que o latifundiário e o capitalista acharam para “retirar da

circulação mais valor do que ele nela lançara inicialmente”. Trata-se da “Sua crisalidação [Schmetterlingsentfaltung]” (Marx, 2013, p. 179). Nessa linha reflexiva, a força de trabalho “se reduz ao valor de uma quantidade determinada de meios de subsistência e varia, portanto, com o valor desses meios de subsistência, isto é, de acordo com a magnitude do tempo de trabalho requerido para a sua produção” (Marx, 2013, p. 183).

A quantidade dos meios de subsistência tem de ser o suficiente para manter o trabalhador em sua condição minimamente normal de vida, tal como vemos ocorrer na vida miserável dos personagens de *Levantado do Chão*. Como ainda explica Marx, as condições de vida são “um produto histórico e, por isso, dependem em grande medida do grau de cultura de um país, mas também depende, [...] das condições e, por conseguinte, com quais costumes e exigências de vida se formou a classe dos trabalhadores livres num determinado local” (Marx, 2013, p. 182).

Diferentemente das outras mercadorias, a determinação do valor da força de trabalho contém um elemento histórico e moral inserido em sua problemática e que precisa ser levada em consideração. No caso de Portugal, observaremos exemplos dos mais traiçoeiros relativamente às relações de trabalho, estas que durante o período salazarista marcaram e traumatizaram a memória do povo alentejano.

A força de trabalho como mercadoria em *Levantado do Chão*

O Concelho de Montemor-o-Novo, situado no distrito de Évora, foi o espaço símbolo e modelo representacional do romance *Levantado do Chão*. Trata-se de um lugar que possuiu desde sempre uma economia quase exclusivamente rural, fundamentada na exploração da grande propriedade, assim como nos dá a entender a obra romanesca. Com a legislação fundiária liberal, além de introduzir alterações estruturais no regime de posse da terra, houve uma substituição dos senhorios rentistas e absentistas pelos proprietários e lavradores mais voltados para uma exploração

moderna e lucrativa, apoiada na tecnologia, na expansão da área cultivada, no aumento da produtividade, na diversificação das culturas e no incremento das exportações.

Em Portugal, no entanto, a economia agrária deixada pelo Estado pombalino não beneficiou economicamente os trabalhadores rurais, cujos salários se mantinham no mesmo nível de séculos atrás:

As duras condições de trabalho, com jornadas de sol a sol, a ausência de proteção social e o crónico desemprego sazonal também não registaram melhoras. E além destas dificuldades, o já referido processo de mecanização de uma boa parte das tarefas representava uma concorrência crescente, passando assim as máquinas agrícolas a constituir um alvo frequente de sabotagem, de que houve exemplos em Montemor (Fonseca, 2022, p. 29).

Ao longo de quatro gerações de uma família de trabalhadores agrícolas do Alentejo novecentista, José Saramago expressa a imutabilidade nas relações socioeconômicas entre patronato e assalariados rurais dessa região, mesmo após o impacto das transformações políticas nacionais e internacionais das primeiras décadas do século XX, como o advento da primeira república portuguesa:

Então chegou a república. Ganhavam os homens doze ou treze vinténs, e as mulheres menos da metade, como de costume. Comiam ambos o mesmo pão de bagaço, os mesmos farrapos de couve, os mesmos talos. A república veio despachada de Lisboa, andou de terra em terra pelo telégrafo, se o havia, recomendou-se pela imprensa, se a sabiam ler, pelo passar de boca em boca, que sempre fora o mais fácil. O trono caíra, o altar dizia que por ora não era este reino o seu mundo, o latifúndio percebeu tudo e deixou-se estar, e um litro de azeite custava mais de dois mil réis, dez vezes a jorna de um homem [...]” (Saramago, 2012, p. 138).

No excerto citado, mesmo em plena república, o autor-narrador do romance continua a evidenciar um contexto em que o valor das mercadorias era exageradamente maior do que o valor da força de trabalho dos camponeses, ou seja, o valor da mercadoria azeite é, nesse caso, “dez vezes” maior que o “tempo de trabalho socialmente necessário” para sua produção, como nos explica Marx (2013, p. xx).

No romance, a tomada de consciência dessa desproporção vai levar muitos trabalhadores alentejanos a se organizarem e lutarem por melhores jornadas e condições de trabalho, a agirem contra as estruturas de poder que continuavam a explorar o trabalhador do campo. Como se pode observar no trecho supracitado, o romance de José Saramago não deixa de refletir criticamente sobre a falsa esperança suscitada pela implantação da república na melhoria das condições de vida dos trabalhadores agrícolas. Em decorrência disso, o romance explicita o diagnóstico de que o operariado rural cedo compreende que não pode contar com as autoridades republicanas, visto que tais autoridades não conseguiram implementar a tão propagada nova ordem baseada no trabalho e na justiça social.

Essa aparente propaganda republicana decepciona e impacienta os trabalhadores, gerando um amplo movimento grevista a partir de 1910¹. Os protestos e paralisações se iniciam na área industrial de Lisboa e logo se alastram pelo mundo rural, incluindo vários lugares do Alentejo. Tais manifestações são assim relatadas em *Levantado do Chão*:

É ir por montes e montados em rusga e caça aos trabalhadores que andam incitando os outros à rebelião e greve, deixando os trabalhos agrícolas parados e o gado sem pastores, e assim foram presos trinta e três deles, com os principais instigadores, que deram entrada nas prisões militares. E assim os levaram, como a récula de burros albardados de açoites, pancadas e dichotes vários [...] viva a guarda da república, viva a república da guarda (Saramago, 2012, p. 35).

A maioria dos trabalhadores rurais se revoltava principalmente com o extenso período de desemprego após os três ou quatro meses da época alta da faina nos campos. Tal prolongado período sazonal de desemprego não poderia deixar de ser referido pelo autor-narrador de *Levantado do Chão*: “[...] primeiro os mais moços, depois as mulheres, por fim os homens. Vão caravanas pelos caminhos à procura de um salário miserável. Não se vêem nestas alturas feitores nem capatazes nem manajeiros, muito menos se veriam patrões [...]. Cozem-se ervas, vive-se disso [...]” (Saramago, 2012, p. 29).

¹ Ver Alexandre Vieira, Para uma história do sindicalismo em Portugal. Lisboa: Seara Nova, 1974, p. 58-64. Eduardo M. Raposo, A greve geral de Évora de 1912: ponto cimeiro dos conflitos sociais no Alentejo nos alvares da República, A Cidade de Évora, II Série, n.º 5, Évora: 2001, p. 213-230.

Trata-se de um cenário com gente que com pouco sobrevivia. Essa situação acabou dando origem a diversas sopas típicas do Alentejo, produzidas à base de pão e água, que era o que havia disponível nos momentos mais críticos. A jorna, durante o período republicano de Portugal, dava para pouco mais que nada: “Dois tostões, ganhava João Mau-tempo já moço feito quase homem a moer raízes do mato a enxadão numa surriba que, mais cedo que tarde, se concluía e ele sem trabalho de novo” (Saramago, 2012, p. 57).

Para sobreviver nesses tempos sombrios, muitas vezes recorreu-se à indignação, por meio dos filhos, como o fez Domingos Mau-Tempo, ou então recorria-se à luta direta contra os governantes e latifundiários. Diante dessa luta pela sobrevivência do povo alentejano, o que *Levantado do Chão* nos mostra mais claramente é que a própria condição sub-humana de vida acabou despertando o Alentejo para a luta, como relata a camponesa Maria Lourença Cabecinha, presa pela PIDE em 1964:

Vivia-se permanentemente neste clima de fome negra, trabalho de sol a sol, meses e meses de desemprego, salários de fome, péssimas condições de trabalho, de habitação, de higiene, etc. Quem não sentiria necessidade de lutar? De fazer alguma coisa para que esta situação se modificasse? Eu sentia profundamente essa necessidade. Assim, sempre lutei com os meus companheiros de trabalho (Melo, 1975, p. 242).

Quando manifestavam qualquer atitude de insubmissão perante a dureza insuportável do trabalho, entendiam os patrões e autoridades como atos de rebelião. A repressão fascista caía ferozmente sobre os trabalhadores manifestantes, sendo necessários sacrifícios de toda ordem para resistir ao medo e à ignorância: “A grande e decisiva arma é a ignorância. [...], 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, [...]” (Saramago, 2012, p. 72).

Os trabalhadores mais engajados, além de ficarem marcados entre os feitores e latifundiários, acabavam se decepcionando mais ainda ao ver o patronato recorrer aos chamados “ratinhos”, trabalhadores oriundos do Norte e Centro, principalmente da região beirã, temporariamente contratados por uma jorna inferior, como nos mostra o romance de Saramago:

Estão [...] dois grupos de trabalhadores frente a frente, dez passos cortados os separaram. Dizem os do norte, há leis, fomos contratados e queremos trabalhar. Dizem os do sul, Sujeitam-se a ganhar menos, vêm aqui fazer-nos mal, voltem para a vossa terra, ratinhos. Dizem os do norte, Na nossa terra não há trabalho, tudo é pedra e tojo, somos beirões, não nos chamem de ratinhos, que é ofensa. Dizem os do sul, São ratinhos, são ratos, vêm aqui para roer o nosso pão. Dizem os do norte, temos fome. Dizem os do sul, Também nós, mas não queremos sujeitar-nos a esta miséria, se aceitarem trabalhar por esse jornal, ficamos nós sem ganhar. Dizem os do norte, A culpa é vossa, não sejais soberbos, aceitai o que o patrão oferece, antes menos que coisa nenhuma, e haverá trabalho para todos [...]. Nós aceitamos o salário. Diz o feitor, Pronto, temos conversado, arredem lá para trás e deixem os homens pegar ao trabalho. Dizem os do sul, Não entregam. Diz o feitor, Entregam, que mando eu, ou chamo a guarda. Dizem os do sul, Antes que a guarda chegue, correrá aqui sangue. Diz o feitor, Se a guarda vier, ainda mais sangue correrá... (Saramago, 2012, p. 37).

A mão de obra proveniente do Norte criara desde sempre problemas com os alentejanos, pois estes, contratados por uma jorna inferior, afetavam a capacidade reivindicativa da população local. Por isso, os alentejanos tentam acordar com eles o valor a pagar a todos, o que geralmente criava descontentamentos. As relações de trabalho conflitantes preponderam na sociedade capitalista, como aponta Marx ao identificar tais relações pelo estágio mínimo e mais precário da mercadorização da força de trabalho.

Na perspectiva marxiana, os beirões surgem nesse caso como um exemplo que se encontra aquém do “limite último” ou do “mínimo” valor da força de trabalho que

[...] é constituído pelo valor de uma quantidade de mercadorias cujo fornecimento diário é imprescindível para que o portador da força de trabalho, o homem, possa renovar seu processo de vida; tal limite é constituído, portanto, pelo valor dos meios de subsistência fisicamente indispensáveis. Se o preço da força de trabalho é reduzido a esse mínimo, ele cai abaixo de seu valor [como no caso da contratação dos ‘ratinhos’, como mostra *Levantado do Chão*], pois, em tais circunstâncias, a força de trabalho só pode se manter e se desenvolver de forma precária. Mas o valor de toda mercadoria é determinado pelo tempo de trabalho requerido para fornecê-la com sua qualidade normal (Marx, 2013, p. 183-184).

Diante dessa crescente zona de conflitos que era o Alentejo, em que muitos viviam abaixo da linha da pobreza, muitos estudiosos

se debruçaram sobre o historial de luta dos trabalhadores alentejanos contra a miséria e a opressão. Registros como os de António Gervásio, Álvaro Cunhal, António Modesto Navarro, José Soeiro, Antunes da Silva, entre outros, são testemunhos extremamente importantes para a história social do Alentejo do século XX, regida do ponto de vista dos trabalhadores e presos políticos.

Atento a tais testemunhos, Saramago não deixa de explorar intertextual e criticamente os muitos falsos argumentos espalhados entre os operários agrícolas, que tinham por finalidade apaziguá-los, aliená-los ou conformá-los diante das difíceis condições de vida:

Autores modernos, além de tentarem, ainda nos tempos actuais, justificar a existência do latifúndio alentejano sob critérios puramente geoclimáticos, limitam-se, na determinação do peso específico da população rural assalariada no conjunto da população do Alentejo, a métodos e a fenómenos estritamente demográficos. Outros mais recentes determinam o fenómeno do peso específico actual da população assalariada rural, acrescentando aos factores exclusivamente demográficos, além de outros de natureza “ecológica”. Por exemplo, Henrique de Barros, confessadamente, escusa-se a considerar em termos políticos e sociais o fenómeno da concentração da propriedade agrícola no Alentejo latifundiário, limitando-se à sua caracterização agrônômica e economicista e às condições geológicas e climáticas da planície alentejana (Lourenço, 1997, p. 28).

António Dias Lourenço, um dos mais destacados dirigentes da história do Partido Comunista Português, assinala os principais tipos de explicação aparente disseminados na época para justificar a existência das grandes propriedades rurais e as principais causas da vida miserável do povo alentejano. Trata-se, principalmente, da justificativa de factores naturais que isentam instituições e representantes do governo de qualquer culpa, como as justificativas demográficas, geográficas, climáticas, econômicas, religiosas e assim por diante.

Muitas delas são levadas intertextualmente ao romance *Levantado do Chão*, principalmente em seu primeiro capítulo, para representar o mundo aparente que os latifundiários, o Estado e a Igreja, a “santa trindade”, projetavam ao proletariado rural:

Estes homens e estas mulheres nasceram para trabalhar, são gado inteiro ou gado rachado, saem ou tiram-nos das barrigas das mães, põem-nos a crescer de qualquer maneira, tanto faz, preciso é que

venham a ter força e destreza de mãos, mesmo que para um gesto só, que importância tem se em poucos anos ficarem pesados e hirtos, são ceços ambulantes que quando chegam ao trabalho a si próprios se sacodem e da rigidez do corpo fazem sair dois braços e duas pernas que vão e vêm, por aqui se vê a que ponto chegaram as bondades e a competência do Criador, obrando tão perfeitos instrumentos de cava e ceifa, de monda e serventia geral (Saramago, 2012, p. 327).

A narrativa de *Levantado do Chão* denuncia esses falsos dogmas, falsas prerrogativas e aparentes justificativas que tentam explicar as dificuldades pelas quais passavam todo o povo alentejano. Se as explicações eram muitas, as verdades eram escassas: “Fiquemos então com esta lástima de ver as diferenças e não as poder contar, juntemos a defeitos menores este gravíssimo de simular que tudo é igual na seara entre um ano e outro ano, [...]” (Saramago, 2012, p. 303). Esse trecho deve ser lido em tom de pergunta, pois sabemos que Saramago NÃO ficaria e nem ficou de braços cruzados diante de tantos enganos e tantas lástimas na vida rural, sendo seu romance de 1980 a maior prova disso.

Uma das grandes evidências levantadas no romance é a de que a Igreja foi um canal importante para manter essa projeção aparentemente ativa entre a população trabalhadora, visto que a Igreja sempre foi a “grande consoladora nestas [miseráveis] situações, sorve discreta o licor do cálice, por favor uma gota mais, não o afasteis de mim, e compungida levanta os olhos aos céus onde esperam os prémios do latifúndio, [...]” (Saramago, 2012, p. 304). Por sua vez, o latifúndio responde: “Crescei e multiplicai-me, [...]. Mas, [como insiste o narrador], tudo isto pode ser contado doutra maneira” (Saramago, 2012, p. 14), de uma maneira que mostre, sobretudo, quais são realmente os motivos geradores de tanta pobreza entre os trabalhadores agrícolas do sul de Portugal.

Como foi dito, havia, por exemplo, certas autoridades que justificavam a miséria do povo alentejano a partir de causas climáticas, alegando que “Há dias tão duros como o frio deles, outros em que se não sabe de ar para tanto calor: o mundo nunca está contente, se o estará alguma vez, tão certa tem a morte” (Saramago, 2012, p. 11), ou ainda que “[...], isso são dependências da chuva que faltou ou sobejou, do sol que teve seus desmandos de fornalha ou esquecimento, [...]” (Saramago, 2012, p. 303). Mas, no romance,

tão logo surge o autor-narrador saramaguiano para desmitificar tais aparentes justificativas: “A bem dizer, é a mesma ladainha todos os anos, em todas as estações e propósitos de serviço, Parece que não aprenderam a dizer outra coisa, [...]” (Saramago, 2012, p. 304).

Havia ainda os que insistiam em justificar as dificuldades da vida alentejana a partir de fatores especificamente geográficos: “É uma terra ainda assim grande, se formos comparar, primeiro em corcovas, alguma água de ribeira, que a do céu tanto lhe dá para faltar [...]” (Saramago, 2012, p. 12); porém, como dito, contra esse argumento, o autor-narrador de *Levantado do Chão* se mantém firme para nos apresentar a dita infertilidade e secura do solo como um cenário enganoso que omite suas riquezas essenciais:

E, contudo, olhando nós este brejo que parece morto, só cegos de nascença ou por vontade própria não verão o frémido de água que no fundo vem subitamente à superfície, obras das tensões acumuladas no lodo, entre o fazer, desfazer e o refazer químico, até ao rebentar do gás enfim liberto. Mas para o descobrir é preciso estar com atenção, não dizer, passando apenas, Nem vale a pena parar, vamos indo (Saramago, 2012, p. 125).

Esse marcante redirecionamento perceptivo nos mostra que o romance está todo voltado para o movimento de reparar o Alentejo, não apenas mirá-lo de longe como fazem os governantes e latifundiários de seus palácios e casas senhoriais. Trata-se de uma espécie de descoberta que levará o povo alentejano à tomada de consciência dos verdadeiros fatores de sua miséria, que estão longe de serem de ordem natural, como hoje nos é evidente. *Levantado do Chão* nos revela, a partir da *anagnorisis* de seus principais personagens, a exploração humana e suas desmedidas entre a força de trabalho e as mercadorias produzidas, situação que despertou o operariado agrícola alentejano na luta pelos seus direitos mais básicos de vida.

Não obstante, o autor-narrador do romance denuncia, ao longo de muitas páginas “[...] as razões verdadeiras [que] são as deste chão, deste latifúndio que por corcova de cima e plaino de baixo se alonga, aonde os olhos chegam. E se deste não é, doutro há-de ser, [...]” (Saramago, 2012, p. 12). Perante a amostragem de um gradual conhecimento da exploração exercida sobre os trabalhadores, o romance representa um processo cauteloso e

gradativo de consciencialização do operariado agrícola, como podemos acompanhar a partir dos principais personagens do romance, que cada vez mais se organizam por melhores condições de trabalho.

Nesse momento de crescente protesto entre os trabalhadores, são diversas as reações dos latifundiários registradas no romance: “[...] Eles querem aumento do salário, dizem que a vida está cada vez mais cara e que passam fome. E diz Sigisberto, Com isso não tenho eu nada, salário é o que quisermos pagar, a vida também está cara para nós” (Saramago, 2012, p. 305). Há, no romance, a cena da primeira reunião entre o grupo de trabalhadores e um dos “bertos”, cercado de seus feitores. Em tom autoritário, o latifundiário reclama: “[...], Isso que vocês querem é uma exploração, querem levar a agricultura à ruína. Dizem vozes, Já há quem pague, e diz o coro dos feitores, Deixá-lo, nós não pagamos. E assim se está nesse regateio de mercado, pisa e repisa, a ver quem se cansa primeiro, não seria diálogo que valesse a pena registrar, mas não há outro, [...]” (Saramago, 2012, p. 142).

Fica evidente a certa altura do romance que personagens como João, Gracinda, António Mau-Tempo, Sigismundo Canastro e Manuel Espada, devido às más condições de trabalho, começam a se posicionar contra os modelos de produção instaurados. Com isso, nos aproximamos bastante da primeira formulação mais precisa das concepções de Marx: “Não é a consciência que determina a vida, mas a vida que determina a consciência” (Netto, 2011, p. 29 e 31). Ademais, na concepção marxiana, o papel do sujeito nesse processo de consciencialização e construção do conhecimento de mundo não seria meramente passivo, pois, para Marx, ao contrário, “o papel do sujeito é essencialmente ativo: precisamente para apreender não a aparência ou a forma dada ao objeto, mas a sua essência, a sua estrutura e a sua dinâmica, [...]” (Netto, 2011, p. 25).

Falamos em processo de consciencialização dos trabalhadores agrícolas e não apenas de suas consciências porque concebemos tal processo, como definiu Mauro Iasi, como uma coisa que não pode ser simplesmente adquirida:

Nesse sentido, procuraremos entender o fenômeno da consciência como um movimento e não como algo dado. Sabemos que

só é possível conhecer algo se o inserirmos na história de sua formação, ou seja, no processo pelo qual ele se tornou o que é; assim é também com a consciência: ela não “é”, “se torna”. Amadurece por fases distintas que se superam, através de formas que se rompem, gerando novas, que já indicam elementos de seus futuros impasses e superações (Iasi, 2011, p. 12).

Cada trabalhador rural vive sua própria superação particular, como Manuel Espada e Sigismundo Canastro, personagens que parecem se adiantar relativamente aos demais, reparando cada vez mais a trama das relações que compõe a base material de suas concepções de mundo. A partir da diversidade de manifestações entre os personagens, podemos encontrar, nitidamente, “uma linha universal quando falamos em consciência de classe. Essa consciência não se contrapõe à consciência individual, mas forma uma unidade, [...]” (Iasi, 2011, p. 13).

Para se levantar das más condições de trabalho e da exploração sofrida, os personagens de *Levantado do Chão* começam a participar de reuniões e encontros secretos em que informações e reflexões são trocadas entre todos, criando assim um modo de combater a alienação propagada pelos representantes das autoridades salazaristas:

Nessa noite foi Sigismundo Canastro a casa de João Mau-Tempo, conversou com ele e com António Mau-Tempo, e dali seguiu para casa de Manuel Espada, onde se demorou. Visitou outras três casas, duas delas isoladas no campo, falando desta ou daquela maneira, por palavras uma ou por palavras outras, que nem com todos pode o falar ser o mesmo, ou sendo sim o mesmo, é o entender que é diferente, [...] (Saramago, 2012, p. 307).

A Montemor vamos segunda-feira, reclamar o pão dos filhos e dos pais que os devem criar, Mas isso é o que sempre fizemos, e os resultados, Fizemos, fazemos e faremos, enquanto não puder ser diferente, Canseira que não acaba nunca, Um dia acabará, Quando já estivermos todos mortos [...] (Saramago, 2012, p. 308).

Nesse ambiente coletivo e clandestino de luta que se forma, como diz o autor-narrador da obra, “[...] só um surdo não ouviria o alto discurso que ressoa em todo o latifúndio” (Saramago, 2012, p. 310). O processo de consciencialização dos personagens fica cada

vez mais evidente conforme a exploração e a desigualdade também ficam, com a vida da população trabalhadora marcada cada vez mais pela atuação em espaços promotores de críticas e reflexões proibidas pelo governo:

[...], vão-se acabando os tempos da conformação. Anda uma voz pelos caminhos do latifúndio, entra nas vilas e nas aldeias, conversa nos montados, [...] os portadores da voz não descansaram em todo o ano, por todo o latifúndio andaram proclamando as palavras, enquanto guarda e pide abanavam as orelhas inquietas como fazem os burros quando as moscas atormentam (Saramago, 2012, p. 328-329).

Seja nos encontros clandestinos, seja no próprio ambiente de trabalho, as reações dos trabalhadores, a certa altura, tornam-se cada vez mais incisivas, corajosas e claras em seu princípio e propósito:

[...], o rapaz, que se chama Manuel Espada e voltará a ser falado neste relato, deixa a moinha, chama os companheiros e diz, Vou-me embora, que isto não é trabalhar, é morrer. Em cima da debulhadora está outra vez o mais velho, Então os frasciais, mas vai ficar com o grito no ar e os braços caídos, porque os quatro rapazes se afastam juntos, sacodem as roupas, são como bonecos de barro ainda por cozer, pardos têm a cara coberta de riscos de suor, parecem mesmo uns palhaços, salvo seja, que isto não dá vontade de rir. O mais velho salta abaixo a debulhadora, desliga o motor. O silêncio dá um soco nos ouvidos. Vem o capataz a correr, esbaforido, Que é isto, que é isto, e Manuel Espada diz, Vou-me embora, e os outros, E nós também vamos, a eira está pasmada, Então vocês não querem trabalhar. Quem dali olha em redor vê tremer o ar, é a tremulina do calor, mas parece que é o latifúndio que treme, e afinal são apenas quatro rapazes, estes que se afastam movidos por suas razões de quem não tem que pensar em mulher e filhos a sustentar, [...]. (Saramago, 2012, p. 101).

A frase dita por Manuel Espada, “[...] isto não é trabalhar, é morrer” (Saramago, 2012, p.101), é um momento chave para descortinarmos o processo inicial de consciencialização dos personagens de *Levantado do Chão*, que, a partir de reações semelhantes, vão tornar suas relações com os feitores e patrões bastante acirradas. Trata-se da chegada do tempo das manifestações mais duras dos trabalhadores, que no romance são representadas, principalmente, a partir de dois momentos conflituosos.

O primeiro momento é relativo às manifestações de meados da década de 1940, quando começou a se defender o aumento de

postos de trabalho e do valor da jorna. Essas manifestações foram profundamente marcadas pelo assassinato do operário industrial Germano dos Santos Vidigal (1945), de Montemor-o-Novo. Já o segundo momento é marcado pelas manifestações dos finais da década de 1950 em favor da jorna de oito horas e que foi marcada pelo assassinato do trabalhador agrícola José Adelino dos Santos (1958). É justamente a esses dois trabalhadores que Saramago dedica o seu romance.

A onda das manifestações de 1945, relativa ao primeiro momento conflituoso assinalado, se situa no período final da Segunda Guerra Mundial, quando predominavam a escassez e a carestia alimentar por toda Europa, sobretudo em Portugal, onde o Partido Comunista Português (PCP) organiza importantes lutas rurais, como as emblemáticas marchas da fome e as manifestações pela jorna de 33 escudos, sendo Germano Vidigal um dos principais organizadores dessas lutas no concelho de Montemor-o-Novo. No dia 20 de maio de 1945, cerca de dois mil camponeses concentram-se junto da Casa do Povo e do Grémio da Lavoura de Évora, exigindo aumentos salariais e declarando greve.

No dia seguinte, cerca de 1500 trabalhadores, entre eles Germano Vidigal, são presos na praça de touros de Évora, sendo libertados apenas dois dias depois. Essa cena é representada em tom de denúncia pela narrativa de *Levantado do Chão*: “[...] a valer mais oito escudos, muito menos dez tostões de aumento por hora, um nada por minuto...”, e já pelos campos se espalhava a notícia “[...] de que no dia anterior a guarda tinha enchido a praça de touros [...] com trabalhadores rurais, ali a amalhadas como gado, tudo preso, [...]” (Saramago, 2012, p. 154). Tudo sucedera como esperado pelos agrários, visto que a Guarda prendera muitos “desordeiros” como aqueles “cinco conspiradores”: Custódio Calção, Sigismundo Canastro, Manuel Espada, Damião Canelas, João Mau-Tempo, que em poucos dias depois foram libertados.

Porém, na história do ocorrido, Germano Vidigal não foi liberado e, nesse mesmo dia da prisão, exatamente no dia 23 de maio, foi levado para o posto local da Guarda Nacional Republicana (GNR), onde foi brutalmente torturado por dois agentes da Polícia Internacional e de Defesa do Estado (PIDE), o Barros e Carrilho (que em *Levantado do Chão* tornam-se Escarro e Escarrilho). Espancado,

Germano Vidigal, que teria resistido e se recusado a dar informações, acabou sucumbindo à tortura ao falecer no dia 28 de maio, aos 32 anos. O líder do sindicato dos trabalhadores da construção civil foi “assassinado com esmagamento dos testículos, depois de três dias de tortura no posto da guarda, [...]” (Ferreira, 2016, p. 42).

Infelizmente, Germano Vidigal é só um entre os vários personagens que saem das páginas da história e entram nas páginas da ficção para lembrar os muitos momentos em que os trabalhadores e militantes políticos foram torturados e assassinados pela polícia de Salazar:

Já levaram o corpo. Escarro e Escarrilho arrumam a ferramenta do ofício, o cacete, o vergalho, esfregam os nós dos dedos, inspeccionam biqueiras e tacões, não fosse ter ficado agarrado fio de roupa ou mancha de sangue que denuncie aos olhos agudíssimos do detective Sherlock Holmes a fraqueza do álibi e o desencontro das horas, mas não há perigo, Holmes está morto e enterrado, tão morto como Germano Santos Vidigal, tão enterrado como não tarda que este esteja, e sobre estes casos hão-de passar os anos e há-de pesar o silêncio até que as formigas tomem o dom da palavra e digam a verdade, toda a verdade e só a verdade (Saramago, 2012, p. 191).

Pouco mais de uma década depois da morte de Germano Vidigal, a história se repete com as manifestações do final da década de 1950, que defendiam, entre os muitos direitos a conquistar, a redução da jorna para oito horas de duração. Essa segunda onda de manifestações ficou marcada na história e no romance pelo assassinato de José Adelino dos Santos, que morreu nos protestos do dia 23 de junho de 1958 em frente à Câmara Municipal de Montemor-o-Novo, protestos dos quais fora um dos organizadores e que teve como pauta o alto custo de vida, o aumento do salário, a redução da jorna para oito horas e a fraude eleitoral da última eleição, que impedira o general Humberto Delgado chegar à presidência.

José Adelino foi atingido na nuca por um tiro disparado da varanda do edifício da Câmara Municipal quando se encontrava entre os manifestantes que protestavam. A cena é descrita em *Levantado do Chão* de acordo com o relato de várias testemunhas que presenciaram a tragédia:

Já os gritos começaram, Queremos trabalho, Queremos trabalho, queremos trabalho, queremos trabalho, [...]. Era uma cena de batalha

digna de figurar na sala do comando ou na messe dos oficiais, os cavalos, empinados, a guarda imperial de sabre desembainhado, sovando a prancha ou fio, consoante calhava, a peonagem insurrecta que corria para trás numa maré que logo tornava, malditos. Esta foi a carga do vinte e três de Junho, fixai bem a data na memória, meus meninos, ainda que muitas outras exornem a história do latifúndio, tão gloriosas por iguais ou semelhantes razões. [...]. Está morto José Adelino dos Santos, apanhou com uma bala na cabeça e primeiro nem acreditou, sacudiu a cabeça como se lhe tivesse mordido um bicho, mas depois compreendeu, Ah malandros que me mataram, e caiu de costas, desamparado, não tinha ali a mulher que o ajudasse, fez-lhe o sangue uma almofada debaixo da cabeça, uma almofada vermelha, muito obrigado. Tornam a aplaudir no castelo, adivinham que desta vez foi a sério, e a cavalaria carrega, dispersa o povinho, é preciso recolher o corpo, ninguém se aproxime (Saramago, 2012, p. 313-314).

Gracinda Mau-Tempo chora agarrada ao marido, vai roldando com outra gente pelas travessas em redor, oh miséria, ouve-se o alarido triunfante da guarda que anda a fazer prisões, e de repente apareceu Leandro Leandres com outros dragões da pide, uma meia dúzia, viu-os João Mau-Tempo e ficou pálido, [...]. Sigismundo Canastro respira dificilmente, os outros estão bem e Gracinda Mau-Tempo é uma menina perdida de choro, [...] (Saramago, 2012, p. 314-315).

Todas essas históricas manifestações, nas quais os personagens de *Levantado do Chão* também marcam presença, representam no romance o gradual processo de consciencialização dos trabalhadores agrícolas acerca das injustiças em que vivem, visto que os protestos deixam clara a necessidade de valorização do trabalho agrícola, ou seja, da necessária desmercantilização da força de trabalho, como quando ressaltava Marx acerca da importância de levar em consideração a quantidade de trabalho necessário nos meios de produção.

Partiu-se, nesse estudo, portanto, da perspectiva de Marx para identificar em que momentos o narrador e os personagens acusam ou se conscientizam das apropriações capitalistas da força de trabalho agrícola no Alentejo, tomando a consciência de que tal apropriação tende a prevalecer quando se adota uma regulação via mercado e não via poder público-social, como o fez Salazar durante todo seu governo.

A opção pela militância em organizações então clandestinas, como o PCP por exemplo, que, a partir da década de 1940, aparecia como a única organização resistente ao Estado Novo, surge no

decorrer de um processo de consciencialização, ou seja, da percepção entre os trabalhadores agrícolas de que existe uma luta de classes em curso e que aquilo que interessa à classe trabalhadora é o contrário do que interessa às classes favorecidas.

O conceito de ‘consciência’, bastante associado à ‘consciência de classe’ nos estudos marxistas, é ambivalente e pode ter distintas acepções. Como já mencionamos, neste estudo, referimos à sua existência pelas vivências e não pela mera aquisição de uma “consciência de classe”, pois entendemos que, em *Levantado do Chão*, o conceito é derivado da

[...] consciência da exploração sentida e vivida em determinadas situações concretas; a consciência de que faziam parte de uma classe com interesses diferentes de outras que os exploravam, a existência de uma identidade de interesses entre a população trabalhadora, distintos e antagónicos dos interesses de outras classes. [...]. Consideramos pois, tal como Marx, que não é a consciência dos homens que determinar o seu ser; é inversamente o seu ser social que determina a sua consciência (Nogueira, 2011, p. 46).

Diante dessas premissas, não temos dúvida em reconhecer os personagens de *Levantado do Chão* dentro desse processo de consciencialização, visto ser crescente o número de trabalhadores que no romance se organizam e protestam a favor de seus direitos mais básicos: “Manhã de Junho ardente. São vinte e dois os homens que saíram de Monte Lavre, não juntos, para distrair a atenção da guarda, mas encontrados na margem da ribeira, logo abaixo da Ponte Cava, entre os juncos” (Saramago, 2012, p. 143).

A opção pela militância no PCP, que aparecia como a organização mais efetiva a resistir contra a ditadura, surge no decorrer de um percurso de tomada de consciência, ou seja, da percepção de que há uma luta de classes instaurada no campo. Trata-se, como visto, da tomada de consciência da exploração sentida e vivida em determinadas situações concretas, corroborando a premissa marxista que não é a consciência dos trabalhadores que determina o seu ser, mas o inverso, pois foram as condições político-econômicas que levaram o povo alentejano à miséria e, conseqüentemente, à luta.

Levantado do Chão depois do 25 de Abril: a luta social continua

Engana-se quem, sob a representação da organização dos trabalhadores e os crescentes protestos que surgem no romance, afirmar que em *Levantado do Chão* há uma completa tomada de consciência por parte dos trabalhadores agrícolas. Na verdade, o que o romance evidencia mais delicadamente é um momento ainda em curso, um movimento de consciencialização inconcluso, ou seja, um movimento de ascensão que perdura e não pode parar, legando certa responsabilidade sobre o próprio leitor que vive as consequências desse novo drama socioeconômico e político iniciado após a contrarrevolução de 25 de novembro de 1975 e que é simbolizado na parte final da narrativa literária.

Não é por menos, que nesse momento final do livro, o poder ativo do povo é representado pela ocupação camponesa dos latifúndios em um ambiente festivo e, nesse momento de triunfo, observa-se um particular destaque para João Mau-Tempo, mesmo depois de morto. Tal retorno espiritual de João e de todos os demais trabalhadores mortos durante a ditadura na cena final tem em vista a valorização da memória narrativa como meio de fazer perdurar a luta iniciada:

[...], Amanhã, às oito horas, todos os trabalhadores, estejam eles onde estiverem, montam-se nos arelados e dirigem-se à herdade das Mantas, vamos ocupar, [...]. Depois das Mantas vão ao Vale da Canseira, às Relvas, ao Monte de Areia, à Fonte Pouca, à Serralha, à Pedra Grande, em todos os montes e herdades são tomadas as chaves e escritos os inventários, [...] (Saramago, 2012, p. 363-364).

Vai o milhano passando e contando, um milheiro, sem falar nos invisíveis, que é sina 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 erguerão do chão, qualquer número servirá, e todos serão pequenos se de longe somarmos, pendurados dos taipais vão os mortos, olham par dentro à procura de quem conheçam, [...], e aqui neste virar do caminho está João Mau-Tempo a sorrir, estará à espera de alguém, [...], voltam a João Mau-Tempo as suas pernas de rapaz, e agora salta, é um bailarino a voar, [...] (Saramago, 2012, p. 364- 365).

Tal ambiente triunfal e festivo, entretanto, não evita e nem mesmo oculta os limites e as dificuldades do estabelecimento de um poder popular efetivo em Portugal. Nesse sentido, é preciso levar em consideração que o romance de Saramago é escrito entre os anos de 1976 e 1979, período em que o escritor já tinha o conhecimento de causa (tanto por parte do romancista como dos seus leitores) de que a Revolução não havia triunfado, como ressalta David Frier:

De facto, mesmo quando a atenção do texto passa a considerar as reações dos latifundiários à Revolução, nota-se que o narrador está plenamente consciente da probabilidade de recuos futuros, quando se menciona que os donos da terra decidem transferir o seu dinheiro para o estrangeiro (Saramago, 1994: 359) e falam abertamente em deixar que as ondas passem por cima deles até poderem impor de novo o controle de sempre (358). E, no entanto, os trabalhadores voltam a passar fome e a ficar sem trabalho (360-361). Assim Saramago chega a um clímax [mais complexo e confuso, sem deixar de indicar esperançosamente] um resultado desejável que se possa repetir num futuro adiado, para uma data incerta, mas no qual seja possível realizar de maneira mais duradoura [essa outra] Revolução que falhou na prática em 1974 (Frier, 2020, p. 101-102).

Se Saramago se manteve fiel aos fatos da história no sentido de representar, no percurso dos Mau-Tempo, a queda da monarquia, a ascensão da república e depois a ascensão e queda do regime salazarista, a ser derrubado por um golpe militar em Lisboa, o escritor ainda demonstrou uma visão mais global e crítica do evento revolucionário ao perceber a persistência de um poder instável concedido ao povo alentejano mesmo após o 25 de Abril:

Porém, tão pouco tempo passado depois de Abril e Maio, voltaram ao latifúndio os rigores conhecidos, não os de guarda e pide, que uma se acabou e outra vive dentro do posto, olhando a rua pela janela fechada, [...]. Rigores são os outros costumados, dá vontade de tornar atrás neste relato e repetir palavras ditas. Estava o trigo na terra e não o ceifaram, não o deixaram ceifar, searas abandonadas, e quando os homens vão pedir trabalho, Não há trabalho, que é isto, que libertação foi esta, então já se fala que vai acabar a guerra em África e não acaba esta do latifúndio. Tanto se apregoou de mudanças e de esperanças, saíram as tropas dos quartéis, coroaram-se os canhões de ramos de eucalipto e os cravos encarnados, diga vermelhos, minha senhora, diga vermelhos, que agora já se pode, andam aí a rádio e a televisão a pregar democracias e outras igualdades, e eu quero trabalhar e não tenho onde, quem me explica que revolução é esta. A guarda já se espreguiça ao sol, são como os

gatos quando estão a afiar as unhas, afinal a lei do latifúndio são os mesmos que continuam a fazê-la para que continuem a cumprí-la os mesmos, [...], eu homem e mulher deste latifúndio, herdeiro de não mais que petrechos de trabalho se não se gastaram ou partiram antes, como partido e gasto vou eu estando, voltou a desolação aos campos do Alentejo, voltará a correr sangue (Saramago, 2012, p. 357).

No romance, esse momento de clara instabilidade revolucionária é focalizado, sobretudo, na espécie de liberdade que passara a viver a jovem Maria Adelaide, representante da quarta geração dos Mau-Tempo. É verdade que essa personagem surge em um momento bastante positivo do romance. A fonte que compõe o cenário em que ela surge comemorando o primeiro dia do trabalhador após o fim da ditadura nos remete à mesma fonte onde se narra, no início do livro, uma jovem camponesa sendo violada por um invasor germânico brutal há muitos séculos atrás, dando origem assim aos olhos azuis das famílias camponesas da região.

Essa reapropriação simbólica da fonte de água é, anteriormente, efetuada quando Gracinda Mau-Tempo corteja Manuel Espada no mesmo local, conforme as tradições da vida alentejana, até que, no final do livro, a filha deles, Maria Adelaide, volta para lá sozinha para colher flores em comemoração ao Primeiro de Maio de 1974:

Então desceu Maria Adelaide à fonte, nem sabe por que escolheu este lugar, se como ela própria disse estão de flores cobertos os vales e as colinas, vai pelo fundo caminho entre valados, e até mesmo aqui lhe bastaria estender a mão, porém não o faz, são determinações antigas que estão no sangue, flores só as colhidas neste fresco lugar, fetos abundantes, e mais à frente, num liso chão onde o sol bate, malmequeres do campo, [...], mas de repente deu-lhe um estranho quebranto, não sei o que sinto, não é que esteja doente, nunca me senti tão bem, tão feliz, será do cheiro dos fetos apertados contra o meu peito, apertados, doce violência lhes faço e eles a mim. Maria Adelaide sentou-se no murete da fonte, como se estivesse à espera de alguém. Tinha o regaço cheio de flores, mas ninguém apareceu (Saramago, 2012, p. 356).

Aqui está Maria Adelaide à espera de uma revolução que parece não ter chegado. Concordamos com David Frier (2020, p. 116), ao afirmar que, desse modo, “a fonte torna-se uma expressão da livre vontade dela [Maria Adelaide] em vez de ser o lugar da sujeição aos caprichos de uma autoridade masculina”. Todavia,

ainda assim “[...], vemo-la a cortar ramos de laranjeiras e esperar por um amante que nunca aparece” (Saramago, 2012, p. 356). O resultado dessa posição de espera representada pela jovem personagem prepondera relativamente ao recuo cada vez mais crescente dos ideais da Revolução dos Cravos, recuo que se mostra mais hostil a partir da contrarrevolução de 25 de novembro de 1975, que teve o apoio do Partido Socialista e de todos os partidos da direita de Portugal.

Diante desse desfecho conservador da Revolução dos Cravos, muitas revoluções ficaram por fazer, mas isso não tira o avanço político e econômico que a população conquistou, tal qual Maria Adelaide a se apropriar da praça pública para continuar a luta dos trabalhadores. Referindo-se ao direito da luta coletiva não mais clandestina como uma conquista política vital do 25 de Abril, Álvaro Cunhal destaca o seguinte, no livro *Rumo à Vitória*:

Estas grandiosas lutas não aparecem desligadas de milhares de outras lutas que travaram os assalariados rurais do Sul. [...]. Só uma elevada consciência de classe, a unidade, a combatividade, a organização dos trabalhadores rurais, só lutas grandiosas em que participam duas centenas de milhar de trabalhadores, só a direcção de um Partido experiente e enraizado nas massas, puderam conduzir a tal resultado. O Partido Comunista, que dirigiu desde o início a luta, pode orgulhar-se desta vitória histórica dos trabalhadores rurais como de uma vitória sua (Cunhal, 1964, p. 146).

Ao levar em consideração que o direito à luta é apenas uma parte primordial do processo que poderia levar a sociedade a um estágio revolucionário, *Levantado do Chão* não deixa de adotar a perspectiva de Marx ao mostrar aos seus leitores que, além disso, os trabalhadores das novas gerações devem sempre intervir e lutar pelos seus direitos, sobretudo, pela desmercantilização da força de trabalho, participando efetivamente da luta de classes.

Diante das consequências de uma revolução falhada, *Levantado do Chão* nos surge como uma obra literária ainda bastante atual, um grito ainda a ecoar contra o aumento do poder discricionário do capital que pressiona os trabalhadores, que estimula o progresso técnico contra a força de trabalho, precariza as condições de vida, intensifica a jornada, entre outros efeitos deletérios.

Referências

- CUNHAL, Álvaro. **Rumo à vitória**: as tarefas do Partido na Revolução Democrática e Nacional. Relatório feito ao Comité Central do PCP. Lisboa, 1964.
- FERREIRA, Bruno da Costa. **A subversão ideológica no romance Levantado do Chão**. 102 p. Dissertação de Mestrado do PPG em Estudos de Linguagem da UFRN. Natal, 2016.
- FONSECA, Teresa. A resistência montemorense na obra *Levantado do chão*: História e Ficção. In: PEREIRA, Manuela (org.). **Almonsor – Revista de Cultura**, Montemor-o-Novo, n.º 5 / 3.ª série, 2022, pp. 29-50.
- FRIER, David. Das crónicas familiares à construção de um romance: da génese de *Levantado do Chão*. In: REIS, Carlos (org.). **José Saramago**. Nascido para isto. Lisboa: Fundação José Saramago, 2020, pp. 85-124.
- IASI, Mauro Luis. **Ensaio sobre a consciência e emancipação**. 2.ª ed. São Paulo: Expressão Popular, 2011.
- LOURENÇO, António Dias. **Alentejo**: legenda e esperança. Lisboa: Caminho, 1997.
- MARX, Karl. **O capital**: crítica da economia política. Trad. Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2013, v. 1.
- MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **A ideologia alemã**: crítica da mais recente filosofia alemã em seus representantes Feuerbach, B. Bauer e Stirner, e do socialismo alemão em seus diferentes profetas (1845-1846). Trad. Rubens Enderle, Nélio Schneider e Luciano Cavini Martorano. São Paulo: Boitempo, 2007.
- MELO, Rose Nery Nobre de. **Mulheres portuguesas na resistência**. Lisboa: Seara Nova, 1975.
- NETTO, José Paulo. **Introdução ao estudo do método de Marx**. São Paulo: Expressão Popular, 2011.
- NOGUEIRA, Cristina. **Vidas na clandestinidade**. 3.ª ed. Lisboa: Editorial Avante!, 2011.
- SALDANHA, Ana Maria Simão. **Representações literárias da questão agrária na primeira metade do século XX**: estudos comparativos Brasil – Portugal. São Paulo: Outras Expressões, 2018.
- SARAMAGO, José. **Levantado do Chão**. 17.ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.

**Ideologia, alienação e burocracia
pseudodistópica em *Ruptura*, de
Dan Erickson e *Coisas*,
de José Saramago**

**Frederico Dias Rosa
Alves Teixeira**



Ideologia, alienação e burocracia pseudodistópica em *Ruptura*, de Dan Erickson e *Coisas*, de José Saramago

Frederico Dias Rosa Alves Teixeira

Na “Introdução Polêmica” de seu livro *Anatomia da Crítica*, Northrop Frye inicia a argumentação explicitando o caráter ensaístico dos textos que compõem a obra. O teórico, referindo-se à crítica literária, define ensaio como “uma tentativa ou experimentação incompleta, sobre a possibilidade de uma visão sinóptica do escopo, da teoria, dos princípios e das técnicas” (Frye, 2014, p. 111). Este texto propõe justamente isso, uma perspectiva das categorias de ideologia e alienação aplicadas ao estudo comparado de duas obras narrativas, o conto *Coisas*, de José Saramago, e a primeira temporada da série *Ruptura*, criada por Dan Erickson. Este ensaio, contudo, não se limitará a pensar as obras a partir das categorias marxistas, uma vez que também serão discutidas as qualidades materiais dessas duas obras a partir da abordagem semiótica dos estudos sobre intermídia, postulada por Marie-Laure Ryan (2014). Essa substância semiótica da mídia refere-se à sua qualidade material, como imagem, som, linguagem verbal ou movimento (Ryan, 2014, p. 29) e a como esse elemento material é articulado dentro da obra. Portanto, o presente texto se atentará ao conteúdo e à forma das narrativas, com o objetivo de relacioná-las a partir das categorias de ideologia e alienação de Karl Marx.

Para tanto, é necessário apresentar brevemente ambas as narrativas. O conto *Coisas*, de José Saramago, é o quarto conto de *Objecto Quase*, obra publicada pela primeira vez em 1978. Trata-se da história de um trabalhador em uma realidade alternativa, aparentemente distópica (isso será discutido posteriormente), em que os cidadãos são segmentados por letras; quanto mais próximo de A, mais alta é a classe e as benesses a que esse cidadão tem acesso. O universo da história se singulariza por uma característica curiosa:

os objetos possuem características humanas e estão começando a agir de maneira inesperada, chegando, inclusive, a atacar pessoas antes de desaparecerem por completo. A trama é centrada na perspectiva de um funcionário do governo classe H, que sonha em ascender para se tornar um funcionário de classe C. Logo no princípio, ele é ferido pela porta de seu prédio e, a partir daí, acompanhamos seu cotidiano de trabalho inundado pela ideologia da classe dominante e o início de uma revolução das coisas.

Já *Ruptura* (*Severance*, em inglês) é uma série criada por Dan Erickson, que também assume o cargo de *showrunner*, e exibida pela *Apple TV*. A série é produzida pela empresa *Red Hour*, de Ben Stiller, que dirige seis dos nove episódios da primeira temporada, sendo os outros três comandados pela diretora irlandesa Aoife McArdle. A série acompanha Mark, um trabalhador da empresa fictícia Lumon. Essa empresa desenvolveu uma tecnologia capaz de separar a consciência de um indivíduo em duas metades: uma metade de fora do trabalho, que possui todas as memórias, com exceção da produzida durante o expediente de trabalho; e outra de dentro da empresa, em que todas as memórias são apagadas, e a consciência desse trabalhador é reiniciada do zero. Portanto, a metade do trabalho não consegue acessar a metade da vida pregressa e vice-versa, criando assim um ser fragmentado, em que cada metade vive sua vida sem saber o que acontece com a outra.

Apesar de haver consentimento do contratado da *Lumon*, essa dinâmica levanta diversas questões acerca da exploração do trabalho, uma vez que a outra metade do sujeito sequer sabe como é sua vida externa e é incapaz de se demitir, devido ao fato de que a parte de fora é responsável por tomar as decisões. Assim, a consciência de dentro do trabalho vive uma vida de, literalmente, completa servidão à empresa. A narrativa de Erickson, assim como a de Saramago, se constitui do elemento fantástico que frequentemente é associado às narrativas distópicas. Contudo, esse não parece ser o caso aqui. Para refletir mais sobre essa hipótese, é necessário antes compreender melhor as categorias ideologia e alienação e como elas são articuladas por José Saramago e pela dupla Erickson e Stiller.

O mito da garagem e a ideologia da classe dominante

Ambas as narrativas, o conto *Coisas*, de Saramago, e a série *Ruptura*, de Erickson e Stiller, são regidas pelo mesmo conflito: os trabalhadores estão imersos na ideologia burguesa, e, por conta disso, encontram-se resignados em suas funções e posições sociais, sem se darem conta de que sustentam a mesma organização social que explora suas forças de trabalho.

Em seu livro *Processo de Consciência*, Mauro Iasi (1999) inicia o capítulo que trata sobre alienação e ideologia, afirmando que essas são duas categorias distintas (Iasi, 1999, p. 24). Ele segue afirmando que a ideologia “não pode ser compreendida apenas como um conjunto de ideias” (Iasi, 1999, p. 24), pois essa simplificação desconsidera a importância da luta de classes nessa articulação, uma vez que a burguesia tem meios para difundir sua visão de mundo a fim de torná-la universal. Com efeito, a burguesia faz parecer que seus interesses são os mesmos do proletariado, escondendo o fato de que esses interesses, na materialidade das relações sociais, são diametralmente opostos e inconciliáveis com os interesses dos trabalhadores. Terry Eagleton (2011) concorda com Iasi, ao afirmar que:

[a] ideologia não é, em primeiro lugar, um conjunto de doutrinas; ela representa a maneira como os homens exercem seus papéis na sociedade de classes, os valores, as ideias e as imagens que os amarram às suas funções sociais e assim evitam que conheçam verdadeiramente a sociedade como um todo (Eagleton, 2011, p. 36).

Assim, a ideologia funciona como um dispositivo dominador cuja finalidade é a de esconder a verdade do proletariado, para que a burguesia possa fazer a manutenção de seu poder político-econômico. Em *A ideologia alemã*, Marx declara que:

as ideias da classe dominante são, em cada época, as ideias dominantes, isto é, a classe que é a força material dominante da sociedade é, ao mesmo tempo, sua força espiritual dominante. A classe que tem à sua disposição os meios da produção material dispõe também dos meios da produção espiritual, de modo que a ela estão submetidos

aproximadamente ao mesmo tempo os pensamentos daqueles aos quais faltam os meios da produção espiritual. As ideias dominantes não são nada mais do que a expressão ideal das relações materiais dominantes, são as relações materiais dominantes apreendidas como ideias; portanto, são a expressão das relações que fazem de uma classe a classe dominante, são as ideias de sua dominação (Marx, 2007, p. 47).

A partir dessa reflexão, Mauro Iasi (2011) elenca três acepções que a palavra “ideologia” pode ter a partir dos escritos de Marx: (1) pressupõe dominação de uma classe por meio de um conjunto de ideias; (2) implica uma inversão da realidade em que os mecanismos da dominação se tornam ocultados e justificados; e (3) apresenta a visão de mundo da classe dominante como sendo universal e válida para todos (Iasi, 2011, p. 81). Pode-se dizer, então, que a função da ideologia é garantir e reproduzir as noções basilares que constituem o capitalismo e a manutenção dessa sociedade dividida em duas classes.

Em *Coisas*, de Saramago, há diversas instâncias que permitem considerar que há influência da ideologia da classe dominante sobre o protagonista em sua jornada. Talvez a mais latente delas seja a falsa ideia de que, naquele sistema, há possibilidade de ascensão social. O conflito interno mais importante do protagonista é seu desejo de ser classificado como um cidadão de classe superior. A fim de alcançar a meta, ele deve trabalhar duro para seu governo, mesmo que isso inclua atuar fora de sua função e expediente de trabalho, sem remuneração extra. O trecho adiante evidencia a satisfação do protagonista em contatar o governo para reportar o desaparecimento de um jarro de sua casa, fato que se enquadra na inóspita epidemia de objetos que desaparecem ou atacam pessoas:

Não se assustou. Depois de ouvir a nota oficiosa (no) na televisão (tv), sentia-se, como bom cidadão utente que se gabava de ser, e funcionário, membro de um imenso exército de vigilantes. Via-se em comunicação directa com o governo (g), responsável, talvez futuro benemérito da cidade e do país, talvez destinado à precedência C (Saramago, 2017, p. 79).

A ideia de ascensão social no conto se assemelha muito ao “mito da garagem” existente em sociedades capitalistas contemporâneas. O mito consiste na ideia de que qualquer cidadão

pode ser um milionário ou até mesmo bilionário, basta ter uma ideia e trabalhar nela dia e noite. Esse mito moderno é corriqueiramente acompanhado pelos exemplos de Steve Jobs ou Elon Musk, elevando-os ao patamar de modelos possíveis, pois, sozinhos, por meio de seus méritos individuais, teriam saído do nada para posições de extrema relevância e poder social. Contudo, esse conjunto de valores deixa de fora o fato de que esses indivíduos sofrem diversas determinações políticas, sociais e financeiras, que criam toda uma conjuntura que lhes permite chegar aonde estão, como massivos investimentos estatais ou particulares, muitas vezes provenientes das próprias famílias, que acumularam riquezas com base na exploração do trabalho alheio ou a partir de outros modos espúrios.

Essa verdade não é contada na produção cultural burguesa, como em filmes, livros ou quaisquer outras formas de disseminação ideológica, como a mídia, o que tem o efeito de enevoar a visão da classe dominada, fazendo-a acreditar que a ascensão é possível: basta cultivar um pensamento individualista, que não considera o outro como sujeito em um processo coletivo, e seguir a linha do pensamento hegemônico conservador.

Isso é exatamente o que faz o protagonista de *Coisas*, junto a outros funcionários do governo, quando a chamada epidemia das coisas se agrava, e as pessoas precisam ocupar as ruas com medo de seus prédios e casas desaparecerem e os matarem no processo. O governo, então, autoriza que os próprios trabalhadores possam exigir que outro trabalhador exiba sua mão com a letra correspondente, a fim de identificar potenciais intrusos. O decreto estimula o individualismo e coloca trabalhador contra trabalhador na busca pela ascensão social, prometida pelo governo àqueles que consigam encontrar infiltrados.

Os trabalhadores personagens do conto, imersos nessa ideologia, são incapazes de perceber que seu antagonista é o próprio governo que os subjuga, além de ser responsável por toda a crise que os acomete. Isso fica claro quando, em uma mistura de ironia autoral com pensamento do protagonista, é revelado que, de um modo geral, o protagonista considerava-se um homem satisfeito. Difícil era não o ser, pois o local era “excelentemente administrado, as funções bem repartidas, o governo capaz e com grande experiência de transformação industrial. Quanto a estes mais recentes problemas, também acabariam por ser resolvidos (Saramago, 2017, p. 76).

Essa constatação vai de encontro a todo o enredo de caos que acompanhamos no desenrolar da trama, inclusive porque o governo intencionalmente decide diminuir o controle de qualidade na fabricação de produtos para dar aos cidadãos de classe A, B e C a ilusão de que suas reclamações eram consideradas (Saramago, 2017, p. 73), privilegiando a falsa sensação de participação à segurança e ao conforto do povo. Apesar de, posteriormente, o governo revogar a ordem que impedia que a produção fosse realizada com maior perfeição, essa ação demonstra mais um dispositivo que a classe dominante usa para manipular a dominada.

O governo aqui, como em qualquer democracia burguesa, representa os interesses da classe dominante, agindo como seu mediador e ideólogo. Um novo fator que permite que isso seja percebido é a divisão dos trabalhadores em letras. No sistema capitalista, um proletário está determinado a ser um proletário. O que aquela divisão faz é apresentar uma ideia (falsa) de mobilidade, mas, na essência, ela é apenas um movimento ilusório, uma vez que, independentemente da procedência desse cidadão, ele continuará sendo um trabalhador que não detém os meios de produção e, por isso, continuará tendo sua força de trabalho explorada pela classe dominante. Além disso, a ilusão de ascensão o resigna no que tange à luta de classes, pois a mentalidade estimulada é a do individualismo e da meritocracia, o que torna mais distante o reconhecimento de que sua luta é ao lado dos outros trabalhadores, não contra eles.

Outra abordagem ideológica do governo é a “superburocratização” da linguagem e das relações. Isso pode inclusive ser visto refletido esteticamente na escrita do autor português. Saramago faz uso constante de abreviações, que a princípio parecem ser um procedimento prático que evitaria a constante repetição de longos nomes de instituições. Contudo, a repetição e as abreviações desnecessárias (como “rádio” que se torna “r”) ganham um contorno de absurdo. Há trechos inteiros em que as inúmeras abreviações tornam o texto demasiadamente truncado, escondendo a mensagem por detrás de uma construção desnorteante, chegando ao ponto de que a mesma sigla valha para duas palavras (como “a” para “artilharia” e “aviação”). O efeito de sentido dessa estratégia de Saramago é refletir o sentimento das personagens na diegese, desnorteadas por uma linguagem desenhada para confundi-las e afastá-las da vida política. Segundo Marx, “o espírito universal da burocracia é o segredo, o mistério” (Marx, 2010, p. 66); a burguesia mantém a ordem social inalterada por meio desse ocultamento da realidade.

Em *Ruptura*, o mesmo procedimento da burocratização está presente. Todavia, aqui não é o governo, mas uma empresa privada que emprega o protagonista, a *Lumon Industries*. Um exemplo do excesso de burocracia pode ser visto já no primeiro episódio da série, quando Mark recebe uma promoção de sua chefe. Ela diz a ele que um aperto de mãos como forma de congratulação estaria disponível apenas caso fosse solicitado formalmente pelo empregado. Apesar de ser uma ação sem grande importância para o enredo de modo mais amplo, ela mostra o quanto a burocracia é instrumentalizada para distanciar patrão do empregado e manter o sistema inabalado. A cena é também metonímica para exemplificar todas as relações que acontecem no ambiente de trabalho. Até mesmo as falas da contratação de uma nova funcionária são pré-determinadas pela empresa, tudo é controlado nos menores detalhes.

Outra questão de grande interesse para que se reflita sobre a disseminação da ideologia dominante presente na série é a forma como a arte é introduzida pelos padrões ideológicos e pela burguesia no ambiente de trabalho. No quarto episódio, Mark faz sua primeira visita à terapia da empresa. Enquanto aguarda na sala de espera, ele se senta em um sofá posicionado no canto inferior direito de um quadro. Centralizada, está uma pintura suspensa na parede, o quadro de homem com longa barba branca, de pé, açoitando um ser com corpo de homem e cabeça de bode, enquanto outras pessoas cercam a vítima para protegê-la, também abaixadas e submissas. O homem de barba branca segura o flagelo acima de sua cabeça prestes a deferir um ataque. É curioso que, na imagem que se configura ao espectador, além da criatura com cabeça de bode, Mark também está na linha de ataque do homem de barba. A composição dessa cena chama atenção, pois coloca em pé de igualdade Mark, o trabalhador da empresa, com a criatura açoitada e humilhada no chão. Posteriormente, no episódio oito, descobrimos que o homem de barba branca retratado na pintura é um dos fundadores de empresa, KierEagan. Portanto, pode-se dizer que uma das interpretações possíveis para a pintura se relaciona à luta de classes, uma vez que o detentor dos meios de opressão está oprimindo representantes da classe trabalhadora. Essa violência atravessa simbolicamente os limites da pintura e chega a Mark, que se encontra na direção do açoite do burguês.

Outro episódio em que a pintura é usada como ferramenta de dominação ocorre quando Irving, um membro do setor de refinamento de macrodados, onde trabalha o protagonista, encontra, em uma impressora, cópias da tela que retrata um suposto atentado cometido pelos funcionários

do setor de ótica e *design* contra os funcionários de seu setor. A pintura, que lembra a segunda e mais sombria fase de Francisco Goya, registra de maneira gráfica um violento massacre em que um setor ataca o outro.

A tela não estava na impressora por acaso, ela foi plantada ali por Milchick, supervisor e um dos poucos funcionários da Lumon que podem trabalhar na empresa sem passar pelo processo de apagamento de memória. Isso o torna diferente dos demais, que possuem duas consciências, uma de dentro e uma de fora do trabalho, e o coloca em um patamar de ideólogo da burguesia, pois propaga seus ideais e sua luta ativamente contra o interesse da classe trabalhadora, mesmo sendo ele próprio membro dessa classe. O motivo que justifica o ato de sabotagem é evitar uma possível aproximação entre os dois setores, que não deveriam confraternizar. Aqui cabe comentar que a arquitetura do prédio onde a empresa se localiza é pensada para que os setores fiquem demasiadamente distantes um do outro, além de projetar longos corredores labirínticos que dificultam a mobilidade.

A mesma tela que retrata o setor de design como algoz e o de refinamento como vítima existe em seu oposto, invertendo a direção da agressão. Essa segunda versão do quadro é posse do setor de *design*. Portanto, pode-se afirmar que ambos os quadros são forjados com a intenção de colocar setor contra setor, ou seja, trabalhador contra trabalhador, impedindo que floresça a consciência de classe, exatamente como acontece em *Coisas*. Contudo, em *Ruptura*, esse plano falha e, posteriormente, na sequência da temporada, se inicia um movimento revolucionário dentro da empresa.

A tentativa de insurreição tem seu início na convergência entre trabalhadores e artes, no momento em que eles descobrem (e tomam consciência de) que as peças estavam sendo usadas como como um dispositivo ideológico. Isso tem uma grande importância para que as condições materiais mínimas para uma revolta sejam atingidas. Verifica-se, assim, o movimento intermediário entre a linguagem audiovisual da série de TV com a pintura, uma estratégia discursiva.

Irina Rajewsky afirma que, em sentido mais amplo, a “intermedialidade pode servir antes de tudo como um termo genérico para todos aqueles fenômenos que (como indica o prefixo inter-) de alguma maneira acontecem entre as mídias” (Rajewsky, 2012, p. 18). Pensando no caso específico aqui discutido, pode-se falar em intermedialidade no sentido mais restrito de referências intermediárias. A autora prossegue: as “referências intermediárias devem, então, ser compreendidas como estratégias de constituição de sentido que contribuem para a significação

total do produto” (Rajewsky, 2012, p. 25). Logo, a evocação de uma pintura como um elemento constitutivo do todo narrativo de uma série de TV é, por si só, uma referência intermediática.

Entretanto, não é essa a principal relação entre as artes que interessa a esta análise, pois para além disso, existe a referência estética da pintura dentro da série. Como mencionado anteriormente, o estilo da pintura remete ao estilo de Goya, mais especificamente à pintura *Saturno Devorando Seu Filho* (1820-1823). Não cabe entrar nos pormenores semânticos e semióticos da obra, mas o importante para *Ruptura* é o ato violento que remonta ao mito romano, em que Saturno (ou Chronos, na mitologia grega) devora seus filhos com medo de ser destronado por um deles. O conflito pode ser entendido em paralelo com o conflito da série, pois, no mito, o embate ocorre entre família, entes do mesmo sangue que lutam uns contra os outros, ou seja, há o estabelecimento de uma luta que acontece entre entes que supostamente deveriam estar do mesmo lado. A série se materializa no conhecimento do mito, anunciando-se pela narrativa mítica, na qual, posteriormente, Saturno é, de fato, destronado por um filho seu.

Já no conto, o embate ocorre entre classes de trabalhadores de setores diferentes. Novamente, sujeitos que deveriam ocupar o mesmo lado na luta contra aqueles que os oprimem. Contudo, o desfecho da série é daquele que acontece ao final do mito, que pode ser interpretado como uma exaltação da força que há na união do proletariado. Essa leitura só é possível a partir de um movimento que acontece entre a pintura e o audiovisual, reforçando a importância da abordagem semiótica de intermedialidade de Ryan (2014).

É possível perceber, então, que a ideologia da classe dominante é um elemento basilar para edificação das duas obras, apesar de sua articulação ser realizada de maneira diferente. Em *Coisas*, as condições materiais que permitem a união dos trabalhadores parecem mais distantes do que em *Ruptura*, uma vez que as pessoas, em processo de coisificação, ainda não possuem a consciência de classe para iniciar uma revolta. Um dos fatores que permite o fortalecimento da união dos trabalhadores em *Ruptura* é justamente um dispositivo que deveria servir originalmente à ideologia dominante, as obras de artes. Dessa forma, aliam-se forma e conteúdo na articulação discursiva e temática da série, sendo que há movimentos intermediáticos dentro e fora da diegese. Em *O Manifesto Comunista*, Marx e Engels (2005) alertavam para uma dinâmica contraditória do capitalista, afirmando que “a burguesia oferece aos proletários os elementos de sua própria educação política, isto é, armas contra ela própria” (Marx; Engels, 2005, p. 48).

Por fim, pode-se afirmar que a ideologia é esse mecanismo da classe dominante que oculta, inverte a realidade e naturaliza premissas falsas. Assim como acontece com o “mito da garagem”, diversas ideias e valores falsos são difundidos a fim de manter a ordem burguesa. Contudo, o mesmo sistema que oprime e domina provê as ferramentas para sua derrocada, pois “o sistema [capitalista] condena-se a si mesmo pela força da contradição que o move e, ao mesmo tempo, o corrói e destrói” (Grespan, 2021, p. 40).

Alienação do trabalho e manutenção da ordem social

Além da categoria de ideologia, segundo Marx, outra que pode ser observada nas narrativas aqui tratadas é a alienação, que, marxianamente, não corresponde ao uso no senso comum. Marx entende que a alienação ocorre quando “a própria ação do homem se torna um poder que lhe é estranho e que a ele é contraposto, um poder que subjuga o homem em vez de por este ser dominado” (Marx, 2007, p. 37). Jorge Grespan, comentando esse conceito, diz que “em uma inversão surpreendente, o produto aparece como o produtor, e o produtor, como o produto” (Grespan, 2014, p. 22). Essa inversão na valoração de sujeito e produto é um dos pontos mais importantes para se compreender o assunto. Seguindo esse raciocínio, Grespan se aprofunda na reflexão, declarando que:

privado da propriedade dos meios de produção, o indivíduo não se reconhece mais plenamente no produto de seu trabalho e tem acesso a ele apenas mais tarde, ao comprá-lo no mercado. Ou seja, em vez de se apropriar de imediato do produto resultante do ato de trabalho, o trabalhador precisa comprar no mercado aquilo que, muitas vezes, ele mesmo produziu para seu empregador (Grespan, 2014, p. 21-22).

A alienação é uma condição do capitalismo, e os exemplos que a comprovam são inúmeros. Em *Coisas*, de Saramago, há um momento emblemático em que o protagonista, resignado em sua posição, sente-se inconformado por não conseguir comprar um tapete, mesmo sendo ele capaz de produzi-lo:

despeitado, como se tivesse sido pessoalmente ofendido, desligou o receptor: classificado na prioridade H (abriu a mão direita e viu a letra verde), teria de poupar durante muito tempo antes de conseguir o dinheiro suficiente para comprar a alcatifa com que sonhava havia tantos anos. Sabia muito bem como se fabricavam alcatifas (Saramago, 2017, p. 78).

O protagonista não entende o motivo de seu sentimento, pois está cercado de ideologia, mas esse é um momento que destoa na narrativa por representar uma faísca de revolta que surge. O ato de desligar a TV, apesar de ser uma atitude banal, demonstra certa intensidade no descontentamento do protagonista com sua classificação social e com as incapacidades que isso lhe atribui. Ele percebe o fenômeno da alienação sem se dar conta disso, o que o faz, pela primeira vez na narrativa, questionar o estado das coisas. Grespan continua esclarecendo que o “produtor não se reconhece no produto, não se reconhece como produtor, e afirma-se socialmente como comprador e consumidor” (Grespan, 2014, p. 22). Isso é exatamente o que acontece com o protagonista, pois, apesar de ser capaz de produzir o tapete, seu *status* é limitado ao de consumidor, e um consumidor incapaz de consumir.

Outro efeito desse fenômeno presente no conto é a coisificação das relações pessoais e a atribuição de características de objetos inanimados às pessoas. Há também o movimento oposto de personificação de objetos, como o sofá que sente febre, e a nota que agarra os dedos de seu usuário. Essa inversão é central na análise do conto, pois pode sugerir que as coisas que apresentam mau funcionamento nada mais são que pessoas que chegaram ao estágio máximo da coisificação causada pela sociedade capitalista. O procedimento tem como efeito escancarar o mau funcionamento das relações de uma sociedade brutalmente estratificada e pautada na busca incessante por ascensão individual.

Pode-se levantar a hipótese, então, de que, no conto, coisas e pessoas são um só elemento, porém em estágios diferentes. As pessoas coisificadas estão em um estágio inferior. Sob constante efeito da ideologia, ainda acreditam que, naqueles moldes de sociedade, é possível haver melhora. Já as coisas personificadas estão em um estágio avançado de ebulição e o processo de reificação é tão intenso que não há caminho outro a não ser uma revolta contra o *status quo*.

O mau funcionamento, ou a epidemia, nesse caso, seria uma rebelião das coisas, que outrora foram pessoas. Isso explicaria o final do conto em que pessoas nuas aparecem no alto de uma colina no momento em que a cidade defeituosa seria bombardeada por um governo desesperado que tentava conter o inevitável. Os aviões, contudo, não soltam as bombas, e nenhum tiro é disparado. As coisas com mau funcionamento, finalmente, voltam ao seu estado inicial, ou seja, pessoas nuas. O texto se encerra com a afirmação de que “não voltarão os homens a ser postos no lugar das coisas” (Saramago, 2017, p. 103), encerrando um ciclo e evidenciando a superação de um meio nocivo de convívio social.

O processo de alienação também está presente em *Ruptura*. Dan Erickson, assim como Saramago, leva a categoria a uma situação limite a fim de escancarar as relações provenientes desse tipo de dinâmica. Os trabalhadores da *Lumon* são como folhas de papel em branco quando lá começam a trabalhar, perdendo completamente suas memórias e sendo, assim, extirpados de suas histórias fora da empresa, que é, inclusive, um elemento que incorpora o mistério da série. O trabalho do setor de refinamento de macrodados que acompanhamos com mais detalhe consiste em selecionar sequências de números em um computador. Elas serão categorizadas em uma entre quatro pastas, de acordo com determinados sentimentos. Os trabalhadores são instruídos a coletarem esses números de acordo com a emoção que eles sentem ao vê-los. O motivo é desconhecido por eles, assim como também é desconhecido o produto desse trabalho, criando, assim, uma espécie de hipérbole da alienação.

A alienação se reveste de nova roupagem e se acentua, porque a dinâmica moderna do trabalho em que o funcionário tem cada vez menos ações é uma fonte de exploração do capitalista. A mecanização e a robotização tiram do burguês a necessidade de investir na formação do assalariado, pois é priorizada a repetição de ações básicas e não a reflexão ou conhecimento aprofundado de técnicas ou equipamentos. O fato de desconhecer o processo de produção de modo amplo evidencia o caráter de alienação, facilitando assim a dinâmica de exploração por parte do capitalista.

Considerações finais

No capitalismo, o trabalhador nasce no caixão. Assim também é a primeira cena de *Ruptura*, que mostra uma nova funcionária da empresa deitada em uma mesa desproporcionalmente grande, cujo formato remete ao objeto fúnebre. Ela está saindo de um estágio de inconsciência e despertando no ambiente do trabalho; portanto, há uma morte simbólica e um renascimento. O renascimento acontece nesse novo ambiente, o escritório de cubículos e divisórias, símbolo da exploração do trabalho na cultura *pop* desde os anos 90, como em *Matrix* e *Clube da Luta*. Em dois momentos distintos, a *mise-en-scène* usa o corpo dessa funcionária do caixão para tampar certas letras presentes no cenário, a fim de formar a palavra *hell*, ou inferno em português. Portanto, o renascimento possui uma conotação negativa, não há paz eterna ou nada semelhante.

O mesmo cenário potencialmente distópico é retratado em *Coisas*. Objetos misteriosamente desaparecem, pessoas da mesma classe se rebelam umas contra as outras até que, finalmente, tudo termina com o reinício do convívio social sem o intermédio das coisas.

As duas narrativas têm algo em comum e que as distancia de uma história de distopia tradicional. Elas são representações de dinâmicas demasiadamente reais que, dialeticamente, contestam e trazem à tona o “sentimento disseminado de que o capitalismo é o único sistema político e econômico viável, sendo impossível imaginar uma alternativa a ele” (Fisher, 2020, p. 10). Apesar de todos os problemas e questões levantados nas histórias, o fim do capitalismo e a luta para que outra forma de sociabilidade seja adotada, o que resolveria todos os conflitos, não é parece se materializar de forma clara. Em *Ruptura* há uma faísca de revolta da classe trabalhadora que luta contra a exploração, porém sem um modelo de sociedade que substituiria o capitalismo em mente. Já em *Coisas*, a derrota da coisificação das pessoas aponta para um caminho de superação do capitalismo, mas a narrativa se encerra neste exato ponto, deixando para elucubrações do leitor as potenciais novas formas de sociabilidade que aquele povo levaria adiante.

Para Mark Fisher, essa lógica de que o capitalismo é a única possibilidade de convivência nada tem de fantasiosa ou distópica;

ela tem, por outro lado, um caráter realista. Isso, em essência, é o que o autor chama de realismo capitalista, ou seja, a ideia de que esse sistema é a única forma de sociabilidade possível. Essas narrativas, portanto, não são distópicas, são representações da realidade observadas com o auxílio de uma lupa. Saramago e a dupla Erickson e Stiller discutem essa realidade, problematizam-na, mas, consciente ou inconscientemente, não apresentam um fim indiscutível para o capitalismo. Mesmo o conto de Saramago, que possui um caráter mais definitivo, deixa em aberto os novos parâmetros pelos quais aquela sociedade será regida. Há indícios de que o capitalismo tenha sido superado, assim como há, também, a hipótese de que essa seja uma narrativa cíclica, e que é apenas uma questão de tempo para que o povo que venceu a coisificação retome as mesmas práticas nocivas de antes.

A literatura espelha as dinâmicas, anseios e, evidentemente, a ideologia da classe dominante de uma época. Tendo isso em vista, pensa-se na frase cuja autoria é debatida no livro de Mark Fisher “é mais fácil imaginar o fim do mundo, do que o fim do capitalismo” (Fisher, 2020, p. 10).

Apesar dessa reflexão, a insurgência dos trabalhadores no final da primeira temporada de *Ruptura* e a derrota da coisificação humana no conto *Coisas* podem ser entendidas como derrotas do sistema capitalista. Contudo, mesmo nessas obras de ficção, de caráter extremamente contestadoras, o fim não é definitivo e indiscutível.

Referências

- FISHER, Mark. **Realismo capitalista: é mais fácil imaginar o fim do mundo do que o fim do capitalismo?** São Paulo: Autonomia Literária, 2020.
- FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica: quatro ensaios*; tradução Marcus de Martini. **São Paulo: É Realizações**, 2014.
- GRESPLAN, Jorge. **Marx: uma introdução**. - 1. ed. - São Paulo: Boitempo [recurso eletrônico], 2021.
- IASI, Mauro. **Processo de consciência**. São Paulo: CPV, 1999.
- IASI, Mauro. **Ensaio sobre a consciência e emancipação**. São Paulo: Expressão Popular, 2011.

MARX, Karl. **A Ideologia Alemã**. Tradução de Rubens Enderle, Nélcio Schneider e Luciano Cavini Martorano. São Paulo: Boitempo, 2007.

MARX, Karl. **Crítica da filosofia do direito de Hegel**. Tradução de Rubens Enderle e Leonardo de Deus São Paulo: Boitempo, 2010.

MARX, Karl; ENGELS, Friederich. **O manifesto comunista**. Tradução de Álvaro Pina. São Paulo: Boitempo, 2005.

RAJEWSKY, I. Intermidialidade, Intertextualidade e “Remediação”: uma perspectiva literária sobre a intermidialidade. Tradução de Thaís Flores Nogueira Diniz e Eliana Lourenço de Lima Reis. *In*: Diniz, T.F.N. **Intermidialidade e Estudos Interartes**: desafios da arte contemporânea. Belo Horizonte, UFMG: 2012, p. 15-46.

RYAN, Marie-Laure. **Storyworlds across Media**: Toward a Media-Conscious Narratology. London: University of Nebraska Press, 2014.

SARAMAGO, José. **Objecto quase**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.



**Don Giovanni de dissoluto punido
a absolvido em José Saramago**

**Adriano Guedes
Carneiro**



Don Giovanni de dissoluto punido a absolvido em José Saramago

Adriano Guedes Carneiro

Noite e dia a trabalhar
Para quem não sabe nada garantir

Chuva e vento a suportar, Jantar mal e mal dormir...Vou a ser um
cavalheiro,
E não mais servir¹
(Ponte, 2009, p. 5)

Na Itália seiscentas e quarenta,
Na Alemanha duzentas e trinta e uma, Cem na França, na Turquia
noventa e uma,
Mas na Espanha são mil e três²
(Ponte, 2009, p. 18)

Este capítulo tem por objetivo procurar estabelecer a comparação entre a peça de José Saramago, intitulada *Don Giovanni ou o dissoluto absolvido* (2005), que foi escrita para a ópera de Azio Corghi: *Don Giovanni il dissoluto assolto*³, e o libreto de Lorenzo da Ponte, *Don Giovanni*, escrito para a também ópera de Wolfgang Amadeus Mozart, *Il dissoluto punito ossia il Don Giovanni* (ópera em dois atos, que teve a primeira apresentação no Teatro di Praga, atualmente chamado de Teatro dos Nobres, em 25 de outubro de 1787).

Saramago escreveu sobre sua visita ao Teatro di Praga, em data anterior a 1987:

E eis que a prestante pessoa que me servia de guia diz em certa altura: “Agora vou levá-lo ao teatro onde se estreou o Don Giovanni de Mozart”. Não exagero nada se digo que o coração me deu um

¹ “Notte e giorno faticar/Per chi nulla sa gradir;/Piova e vento sopportar,/Mangiar male e mal dormir... /Voglio far il gentiluomo,/E non voglio più servir” (Tradução minha). Leporello o servo de Don Giovanni abre o libreto de Lorenzo da Ponte questionando a sua condição social.

² magna duecento e trent'una,/Cento in Francia, in Turchia novant'una,/Ma in Spagna son già mille e tre”. (Tradução minha). Leporello canta a Dona Elvira “In Italia seicento e quaranta,/In Lao número de conquistas de Don Giovanni, que estão anotados num caderno. Este caderno terá enorme importância também no texto de Saramago.

³ Ópera em um ato, cuja estreia se deu em 15 de março de 2005, no Teatro São Carlos, em Lisboa, em coprodução com o Teatro Alla Scala, de Milão e depois de estrear na capital portuguesa, no mesmo mês, foi apresentada naquela cidade italiana.

salto dentro do peito. Se há uma ópera no mundo capaz de pôr-me de joelhos, rendido, submetido, é esta. Tinha-me esquecido, ou não lhe dera suficiente atenção se alguma vez o li, que Don Giovanni havia visto a luz da ribalta em Praga. E ali estava o edifício, o *Ständetheater*, com as suas colunas coríntias ornamentando uma fachada que nem assim alcançara a monumentalidade que o *arquitecto* devia ter tido em mente. Por aquela porta, num dia do ano da graça de 1787, entrou Wolfgang Amadeus Mozart com a partitura do seu *Don Giovanni ossia Il dissoluto punito* debaixo do braço para fazer ouvir à gente de Praga a música de cena mais sublime que alguma vez havia sido composta. E ali estava eu, com o pulso agitado e as mãos trêmulas, rodeado de século XX por todos os lados, menos por aquele, desejando uma máquina de viajar no tempo para desandar num instante os quase duzentos anos que me separavam daquele momento, e sabendo, que remédio senão sabê-lo, que nem o tempo nem os rios podem voltar para trás. Dava-se uma outra ópera de Mozart (não recordo qual), mas não havia na bilheteira nem uma só entrada para os dias seguintes. Quando os houvesse já eu não estaria em Praga, e a mim nada mais poderia interessar-me que Don Giovanni (Saramago, 2005, p. 7-8).

Impossível não ser tocado por essa música genial que Mozart compôs para a ópera ou pelas palavras de emoção de José Saramago. Já antes de escrever sua versão de Don Giovanni, o autor português, ganhador do Nobel de Literatura em 1998, já revelava o seu sentimento de amor e paixão por essa obra inigualável. Tanto que também testemunhou em seus escritos sobre as repetidas vezes em que ouvia essa música: “Vim ouvi-lo em casa. [...] Tinha-o escutado várias vezes, escutei-o depois não sei quantas, estou a ouvi-lo uma vez mais enquanto escrevo este prólogo à peça teatral que vai adiante.” (Saramago, 2005, p. 8).

Don Giovanni ou o Don Juan encarna o mito da devassidão, e também o excesso, a volúpia e a total entrega à ambição e a um objetivo vazio de sentido. Talvez uma das principais contribuições de Saramago para o “mito” de Don Giovanni tenha sido a de garantir a absolvição do vilão ao final, desafiando os elementos trágicos e barrocos presentes no libreto de Lorenzo da Ponte, em que a referida personagem é condenada às chamas do Inferno. Em Saramago, é possível afirmar que há a busca de uma humanização (ou a recuperação de uma subjetividade) *de e por* Don Giovanni. Além desta questão, pretendo rapidamente abordar o tema do dispositivo, segundo Agamben, (2009) e da metaficção que entendo estarem presentes em *O dissoluto absolvido*.

Tanto a peça saramaguiana quanto a de Lorenzo da Ponte são libretos para a ópera. O libreto – termo que tem origem no italiano *libretto* e significa livro pequeno – é o texto estruturado, o esqueleto, no qual será adicionada a composição musical. É a peça dramática a partir da qual são compostas óperas, oratórios ou cantatas. Então a música genial de Mozart, situada entre o Barroco e o Neoclassicismo musical europeu, foi composta *a partir do* ou *para o* libreto de Lorenzo da Ponte.

Recentemente, em julho deste ano de 2022, o Theatro Municipal do Rio de Janeiro realizou a montagem da ópera do compositor austríaco com o libreto de Lorenzo da Ponte. A direção musical e regência foi responsabilidade do Maestro Tobias Volkman e a direção cênica e concepção de André Heler-Lopes. Registro estas informações, pois a ideia para o capítulo surgiu quando tomei conhecimento de uma conferência proferida pelo Professor Nabil Araújo, da UERJ, por ocasião da montagem. Conferência intitulada “As fontes literárias e o libreto de Don Giovanni”, em 20 de julho do presente ano. Junto com o professor Moacir Chaves da UNIRIO, assisti ao espetáculo, mas não pude assistir à conferência. A ideia de se pensar o libreto da ópera sob o prisma literário atraiu-me muito e a seguir me deparei com a versão de Saramago.

Azio Corghi é um importante compositor italiano, ganhador de diversos prêmios e integrante da Ordem do Mérito da República Italiana e já havia investido na relação com Saramago desde pelo menos 1989, quando levou aos palcos a ópera lírica em três atos: *Bismunda*, com texto do grande autor português, baseada no *Memorial do Convento* (1982). Além desta produção surgiram como música sinfônica: *La morte di Lazzaro* (1995), *Cruci Verba* (2001) baseada no *Evangelho Segundo Jesus Cristo* (1991), *De paz e da guerra* (2002), além do drama musical em três atos *Divara (Wasser und blut)* de 1993, baseado na peça de Saramago *In nomine Dei*. Sem dúvida foi uma parceria muito profícua e produtiva entre os dois artistas, tendo terminado em 2022 pelo falecimento de Corghi.

Já Lorenzo da Ponte, nasceu em Emanuele Conegliano, na República de Veneza, em 1749. Era judeu de nascimento, mas converteu-se, junto com o pai, à Igreja Católica e tornou-se padre da Ordem Menor em 1773. Ainda assim, viveu em concubinato e teve dois filhos. Por esta razão foi expulso de Veneza e impedido de

retornar por quinze anos. Escreveu o libreto de vinte e oito óperas de onze compositores, incluindo as três principais de Mozart em italiano: *As bodas de Fígaro* (1785/86), *Così fan tutte* (1789), além do *Don Giovanni* (1787). Como libretista era muito concorrido, principalmente entre os compositores italianos, na corte do Imperador José II, da Áustria, da Casa dos Habsburgos. Talvez a disputa pelo libretista tenha acirrado os ânimos entre Mozart e Antônio Salieri.

Os ânimos ficaram acirrados na ficção por causa da peça *Amadeus* (1979) de Peter Schaffer, que por sua vez, foi inspirada na ópera *Mozart e Salieri*, de 1830 de Nikolai Rimsky-Korsakov, com libreto de Alexander Pushkin. A peça *Amadeus* de Schaffer, por sua vez, inspirou o filme homônimo com Tom Hulce e F. Murray Abraham, em 1984, dirigido por Milos Forman. Esse filme foi o grande vencedor do Oscar, em 1985, tendo recebido nove estatuetas, entre elas a de melhor filme, diretor e ator para Abraham, que interpretava o invejoso Salieri.

Vários autores se debruçaram sobre a estória de Don Giovanni/Don Juan, desde *El burlador de Sevilla o el convidado de piedra* (1630), texto atribuído a Tirso de Molina. Sobre esta obra, escreve John Gassner, importante teórico e historiador do Teatro:

Mais importante (...) foi Tirso de Molina, cujo **Burlador de Sevilla** trouxe para o palco a figura do descomedido Don Juan. Na realidade, Don Juan foi morto pelos frades de um mosteiro franciscano, os quais alegaram que, tendo ele insultado a estátua do homem a quem assassinara, foi arrastado para o mundo subterrâneo por meios sobrenaturais. Os fantasiosos atavios com que Tirso enfeitou essa estória deram margem a toda uma literatura que compreende a comédia de Molière sobre o mesmo tema, **Don Juan**, o poema de Byron, a brilhante peça de Rostand, **Última noite de Don Juan** e inclusive a grande ópera de Mozart (Gassner, 2014, p. 210).

Interessante que, mesmo a origem da estória, como referida por Gassner, já é envolvida por uma névoa sobrenatural, pois é relatado que, após insultar a estátua do homem a quem assassinara, Don Giovanni foi arrastado para o subterrâneo por forças não humanas. Há muita controvérsia sobre a autoria do *Burlador de Sevilha*, que teve sua primeira apresentação em palco no ano de 1616. Trabalhos filológicos recentes defendem que o texto é de autoria, na verdade, do dramaturgo espanhol do Século

de Ouro, Andrés Claramonte y Corroi, cuja produção literária se desenvolveu à sombra de Lope de Vega e Calderón de la Barca.

O texto de Tirso Molina/Claramonte y Corroi possui elementos que fazem recordar uma temática de origem medieval e por isso talvez a concepção muito moralista que chegou até o libreto de Lorenzo da Ponte. O que chamo de moralismo é o fato de que há a necessidade de punição para Don Giovanni, que não pode sair impune, em razão dos seus atos, faltas e crimes. Há uma ideia de castigo divino em ser arrastado ao inferno por forças sobrenaturais.

No Teatro medieval predominavam as chamadas “moralidades”, as quais, segundo Gassner, eram “exercícios didáticos que inculcavam a abstenção do vício e a observância da virtude, através de personagens alegóricas (...)” (Gassner, 2014, p. 174). Ainda que não tenhamos personagens especificamente alegóricas em *Don Giovanni*, podemos dizer que, por exemplo, no libreto de Ponte: Don Ottavio, Dona Ana, Dona Elvira, o Comendador, Zerlina e Masetto, são quase alegóricos, não possuem muita profundidade dramática, representam apenas uma característica e não evoluem ou se transformam durante o decorrer da peça. Assim, poderiam ser agrupadas como as personagens do bem, enquanto Don Giovanni é a encarnação do mal e Leporello seria o humano: nem bom, nem mau, ou capaz tanto de ações boas, como más. Leporello ainda que não seja a personagem central, em Ponte, é, sem dúvida, o mais complexo.

Saramago, em *O dissoluto absolvido* rompe com essa lógica da moralidade e das características simplórias das personagens. Nesse sentido, todas adquirem características humanas: não são boas, nem más absolutamente. As personagens são individualizadas e se complexificam. Utilizando o pensamento de E. M. Forster (2005) (ainda que ele tivesse em mente o romance), as personagens em Saramago deixam de ser planas (*flat character*) para se tornarem redondas (*round character*), ou seja, modificam-se ao longo do drama. “Só as pessoas redondas foram feitas para atuar tragicamente por qualquer extensão de tempo” (Forster, p. 60, 2005), enquanto as planas, segundo ele, são mais interessantes para o humor.

Essa necessidade de punição está associada ao tom educativo que essas produções medievais mantinham e que salientavam o seu

conteúdo catártico, pois tinham o objetivo de expiar no público a falta ou erro (*hamartia*) que tinha ocasionado a punição do personagem principal. Essa conduta derivava das antigas tragédias gregas e chegaram à Idade Média tendo como uma de suas fontes os escritos de Aristóteles, sobretudo sua obra *Poética*.

Junito de Souza Brandão nos apresenta a definição do filósofo grego para a tragédia:

É, pois, a tragédia imitação de uma ação séria e completa, dotada de extensão, em linguagem condimentada para cada uma das partes (imitação que se efetua) por meio de atores e não mediante narrativa e que opera, graças ao terror e à piedade, a purificação de tais emoções (Aristóteles *apud* Brandão, 1990, p. 12).

A falha ou erro trágico, na época medieval, transformar-se-á em pecado e prosperará a lógica da condenação ao inferno, como símbolo, inclusive, do catolicismo espanhol. A Espanha junto com Portugal são os locais europeus em que, no Século XVII, prosperarão a Contrarreforma e o seu mais veemente instrumento de controle: a inquisição. Don Giovanni carrega o pecado da licenciosidade que desafia os costumes da época e como tal, esse comportamento (que podemos chamar mesmo de dionisíaco) acaba por ser condenado como prática demoníaca. Desde a tragédia grega, segundo Brandão, há a pressuposição de um *metron*, entendido como a medida justa de todas as coisas. Ultrapassar esse *metron* seria incorrer na ira divina:

Essa ultrapassagem do *metron* pelo *hypocrités* [o infrator da lei, da regra] é uma *demesure* [desmedida], uma *hybris*, isto é uma violência feita a si próprio e aos deuses imortais, o que provoca a “nemesís”, o ciúme divino: o *anér*, o ator, o herói, torna-se êmulo dos deuses. A punição é imediata: contra o herói é lançada (...) a cegueira da razão; tudo o que o *hypocrités* fizer, realiza-lo-á contra si mesmo (Édipo, por exemplo). Mais um passo e fechar-se-ão sobre eles as garras da “Moirá”, o destino cego (Brandão, p. 11, 1990).

Na tragédia de Édipo, escrita por Sófocles, acompanhamos como realmente se fecha sobre o herói o destino e a punição. A cada passo que ele dá em busca do assassino do antigo Rei Laio, assassino que também é o responsável pelas desgraças que se abatem sobre a cidade de Tebas, mais ele se aproxima de si próprio. Édipo é o *hypocrites*: seu orgulho, sua soberba (seu pecado, sua falha trágica,

sua *harmatia*) é tão grande que não acredita ser o causador de todos os problemas, afinal ele é agora o Rei e o salvador de Tebas, o homem que derrotou a esfinge. Sua soberba é a *hybris* que invoca sobre si a *nemesis* divina. O destino se abate sobre ele (*Moirá*) e ele é reconhecido e identificado como assassino do próprio pai e que também desposou a própria mãe, Jocasta. Ao descobrir a verdade, Édipo perfura os dois olhos, finalmente compreendendo sua cegueira.

A versão de Saramago da estória de *Don Giovanni*, no entanto, desmonta essa construção de moralidade que, em si, é conservadora e limitadora do ser humano. Antes de finalmente falarmos sobre ela, discutamos um pouco o *libretto* de Ponte.

A cena se abre e vemos Leporello, o servo de Don Giovanni, ao relento, escondido, do lado de fora de uma casa e reclama do frio e da falta de jantar, dizendo que seu amo ainda será a sua desgraça. Ele demonstra a sua insatisfação com a vida servil e espera subir de vida, mas vê que, junto ao seu senhor, suas oportunidades vão ficando cada vez mais minadas. Essa expectativa de melhorar de vida já é uma característica da modernidade presente no texto, pois a sociedade medieval privilegiava a estratificação social, em que não era possível nenhum tipo de ascensão entre classes. Leporello é um parente em ideias e projetos do Sancho Pança, tão representativo do surgimento da burguesia e do capitalismo, em *Don Quixote de la Mancha*, de Miguel de Cervantes (1547).

Leporello sente os problemas que ainda virão. Seu mestre não é um homem com visões provocadas por excesso de romances de cavalaria, um sonhador idealista, mas um libertino, tomado por um apetite sexual voraz, um sedutor dissoluto e, por isso Don Giovanni é surpreendido no quarto de Dona Ana pelo Comendador, o pai da jovem senhora, que o recebeu em seu leito pensando que este fosse seu noivo, Don Ottavio. O invasor está oculto por uma máscara e assassina o pai de Dona Ana, um velho, após rápido duelo de espadas. Esse é seu crime de sangue e será a razão da sua condenação. Apesar de ser perseguido pelos familiares, maridos, pais, amigos e conhecidos das mulheres seduzidas, que também são suas vítimas, ele não é condenado por causa da sedução, mas pelo assassinato do velho Comendador.

A seguir, conhecemos Dona Elvira, uma das mulheres seduzidas, que o estava procurando. Leporello, instado por esta,

a apresenta o famigerado caderno, no qual Don Giovanni anota pormenorizadamente o nome, a quantidade e o local de onde as vítimas são provenientes. Este caderno trará notoriedade ao servo, pois após a apresentação da ópera, os cadernos sanfonados foram batizados com o nome de *leporellos - leporellobuch*, em homenagem ao seu portador.

Depois, somos levados às terras e propriedades de Don Giovanni, que naturalmente é um nobre. Ali se está celebrando um casamento de camponeses, entre a jovem e bela Zerlina e Masetto. Don Giovanni, então, não poupa esforços para seduzir a camponesa antes da sua noite de núpcias e para tanto se utiliza de vários artifícios e engodos, com o apoio de Leporello para manter o marido e os convidados afastados e poder ficar a sós com Zerlina. Interessante é que o nobre senhor feudal Don Giovanni deve recorrer à enganação e ao engodo para estar sozinho com a camponesa e já não pode lançar mão do chamado “direito de pernada”, o *jus primae noctis*, o direito de prelibação, que era um direito ou costume assegurado aos senhores feudais de se deitarem com as mulheres recém-casadas, as súditas, esposas dos camponeses de suas terras, em suas noites de núpcias.

Em *As bodas de Fígaro (La nozze de Fígaro)*, outra ópera de Mozart com também *libreto* de Lorenzo da Ponte, a intriga decorre justamente em razão da exigência por um *jus primae noctis*. Sobre esse direito ou costume, o volume nº 13 da *Enciclopédia de Diderot e D’Alembert* consagra um verbete. Diz o texto:

PRELIBAÇÃO, Direito de, (Hist. do Direito). Era esse direito que os senhores se arrogavam antes e durante o tempo das cruzadas, de dormir a primeira noite com as novas noivas de seus vassalos plebeus. Esse direito também era popularmente chamado de *droit de cuisage* na França e de direito de *marchette* [andarilho?] na Inglaterra. Bispos e barões assumiram esse direito como altos barões; e alguns foram pagos, no século passado, por seus súditos, pela renúncia a esse estranho direito, há muito corrente em quase todas as províncias da França e da Escócia⁴ (Diderot e D’Alembert, 1751, p. 287).

4 PRÉLIBATION, Droit de, (Hist. du Droit.) C'étoit ce droit que les seigneurs s'arrogèrent avant & dans le tems des croisades, de coucher la première nuit avec les nouvelles mariées, leurs vassales roturières. On nommoit aussi populairement ce droit le droit de cuisage en France, & de marchette en Angleterre. Des évêques, des barons s'attribuèrent ce droit en qualité de hauts-barons; & quelques-uns se sont fait payer dans le dernier siècle par leurs sujets, la renonciation à ce droit étrange, qui eut long-tems cours dans presque toutes les provinces de France & d'Ecosse. Tradução nossa. Disponível em: <L'Encyclopédie/1re édition/PRÉLIBATION, Droit de - Wikisource >. Acesso em 19 de outubro de 2022.

Na atualidade, há uma tendência a se questionar a existência desse direito. Contudo, como mais uma prova da sua existência em tempos mais antigos, há a chamada “Sentença Arbitral da Catalunha”, de 1486, firmada pelo Rei Fernando II de Aragão, no Mosteiro de Santa Maria de Guadalupe, em que os nobres renunciaram aos “maus usos senhoriais” em troca de um pagamento de dez a sessenta salários. Elia Márzal Yetano, catedrática de Fundamentos de Direito, na prestigiada Universidade jesuíta Esade Ramon Lllul, de Barcelona, na Espanha, em seu artigo *La sentencia arbitral de 1486. Estudios de incentivos y liberalización de la tierra em los reinos hispánicos medievales* (2016), enumera os principais “maus usos” que foram abolidos na região catalã por força da sentença que representou importante ganho para os camponeses europeus. Yetano enumera: a) a *intestia*, que era uma autorização para o senhor feudal dispor de até um terço dos bens móveis e do gado do camponês ou vassalo que morresse sem deixar testamento; b) a “cugucia, a qual dispunha que nos casos de adultério da esposa do camponês, o senhor feudal possuía direito à metade dos bens da mulher adúltera; c) “*exorquia*, em que o senhor feudal passava a ter o direito aos bens do camponês que não deixasse filhos vivos; d) a *ársia*, dispunha que o senhor feudal tinha o direito a um terço dos bens móveis, incluindo crédito e o gado do camponês, no caso de incêndio acidental da casa do camponês, como punição por negligência; e) assinatura forçada de *espoli* a qual determinava que os camponeses deveriam pagar aos senhores feudais um valor para ter o direito de casar suas filhas. Estas eram descritas como “iniquidades óbvias”. Além dessas também foram abolidos os abusos senhoriais que versavam sobre o direito que os senhores feudais tinham de impor maus tratos aos servos - *ius maletractandi* –; o direito à primeira noite, em que os senhores feudais tinham o direito de retirar a virgindade das camponesas que viviam em suas terras, por ocasião de suas núpcias e o *didatge*, o qual submetia as camponesas a servir como amas de leite dos filhos dos nobres. Escreve ainda Yetano a este respeito:

Com a Sentença Arbitral, portanto, os remensas [os camponeses da região da Catalunha que se rebelaram contra os senhores feudais] recuperaram plenamente sua liberdade pessoal, ficando autorizados a deixar a terra sem necessidade de obter autorização do senhor para tanto, sem ter que pagar em troca o preço de resgate (art.

1^o), nem sendo obrigados a abandonar sua propriedade como condição adicional para deixar a terra (art. 12). Os seis abusos fundamentais são efetivamente revogados, assim como outras práticas abusivas costumeiras, como o *ius malectrandi* (art. 6), abusos pessoais, como o direito à falsada ou o *jus primae noctis* (art. 9), e abusos econômicos, como a proibição de vender determinados produtos sem autorização (arts. 9 e 10)⁵ (Yetano, , p. 212, 2016).

O simples fato de Don Giovanni ter que recorrer à sedução para conquistar suas vítimas é um indício de afastamento desta realidade medieval e a presença de ideias oriundas do renascimento e da modernidade. Voltando à diegese de Ponte: os engodos e artifícios não dão muito certo e, além de ser identificado por Dona Ana como o assassino de seu pai, passa a ser perseguido pelos camponeses com suas pás e ancinhos. Esta cena, na montagem de Heler-Lopes, é de uma revolta popular: os camponeses se insurgem contra o senhor feudal, Don Giovanni. Tendo em vista que a estreia da ópera de Mozart foi em 1787, apenas dois anos antes do início da Revolução Francesa, é possível associar esta revolta popular à Tomada da Bastilha, em 14 de julho de 1789. E Don Giovanni pode ser visto como uma espécie de representante do antigo regime, (uma metonímia de um Luís XVI?), o tirano que deve ser deposto e derrotado.

O cerco se fecha sobre o dissoluto sedutor e na sua fuga ele e Leporello vão se esconder na cripta mortuária em que jaz o corpo do Comendador assassinado. Entre bravatas e outras coisas, ele acaba, de forma fantástica, dialogando com o fantasma do velho senhor. E no auge da sua arrogância convida o fantasma (o convidado de pedra) para jantar. O fantasma aceita, mas exige que Don Giovanni deve retribuir o convite indo ao Inferno com ele. Leporello clama ao seu patrão que não vá, mas Don Giovanni prefere qualquer coisa a não cumprir os votos de nobreza. Deve retribuir ao convite e por livre e espontânea vontade vai ao inferno, quando é inteiramente consumido pelas chamas, após imprecações e maldições do fantasma.

5 “Con la Sentencia Arbitral, por tanto, los remensas recuperan enteramente su libertad personal, quedando autorizados a abandonar la tierra sin tener que obtener autorización del señor para ello, sin deber pagar a cambio un precio de redención (art. 1), ni estar tampoco obligados a abandonar sus bienes como condición adicional a la salida de la tierra (art. 12). Quedan efectivamente derogados los seis malos usos fundamentales, y además otras prácticas abusivas consuetudinarias como el *ius malectrandi* (art. 6), abusos personales como el derecho de falsada o el *jus primae noctis* (art. 9), y económicos como la prohibición de vender determinados productos sin autorización (arts. 9 y 10)”. Tradução nossa. Disponível em: <https://www.boe.es/biblioteca_juridica/anuarios_derecho/abrir_pdf.php?id=ANU-H-2016-10019700222>. Acesso em: 19 out. 2022.

O objetivo de vida de Don Giovanni é simplesmente conquistar compulsivamente o maior número de mulheres possíveis. Tal comportamento na literatura é encontrado na mitologia grega e nos disfarces empreendido por Zeus para conquistar as mulheres por quem tinha interesse sexual: para conquistar Hera, sua esposa, transformou-se em pássaro; em cisne para seduzir Leda, esposa de Tíndaro, rei de Esparta; em touro, para raptar Europa; em chuva de ouro, para possuir Danae, futura mãe do herói Perseu; com Alcmena, transformou-se no próprio marido Anfitrião e dessa união nasceu Hércules. O comportamento do deus não é o mais virtuoso, mas ele segue o seu ímpeto, que é o de espalhar a sua semente, por isso a comparação pode ser feita, mas com cuidado. Além disso, as “aventuras” do deus eram vistas como bençãos, exceto logicamente por sua esposa. Diferentemente do que acontecia com *il dissoluto*.

Saramago escreve no prólogo à edição da peça teatral *Don Giovanni* que se questionou sobre o que ainda poderia trazer de novo ao “mito”, mas devido à insistência de Corghi acabou por se render a dar sua contribuição e por lhe ocorrer uma ideia que ele considerava original:

(...) destinada a servir de fundamento dramático ao libreto de uma ópera de Azio Corghi a que pusemos, ele e eu, o título de Don Giovanni ou *O dissoluto absolvido*. Porquê absolvido, no fim se conhecerá. Fica por decidir se o autor do texto também virá a beneficiar de uma absolvição, ele que se atreveu a criar o seu próprio Don Giovanni, depois de Tirso de Molina, Cicognini, Giliberto, Dorimon, Villiers, Molière, Rosimond, Shadwell, Zamora, Goldoni, Lorenzo da Ponte, Byron, Espronceda, Hoffmann, Zorrilla, Pushkine, Dumas, Mérimée, e não sei quantos mais (...) Comecei por argumentar que sobre as malas-artes de Don Giovanni tudo havia sido dito, que não valia repetir o que outros já tinham feito melhor, que qualquer coisa que escrevesse seria o mesmo que chover no molhado, etc... (...) Passou o tempo, meses, Azio perguntando, e finalmente a ideia surgiu. Suspeito agora de que não será tão boa quanto ao princípio me tinha parecido, mas o resultado aí está. O pano já pode subir (Saramago, 2005, p. 8, 2005).

No texto de Saramago, o espaço é reduzido ao interior da casa de Don Giovanni. A cena já vai quase direto ao momento da chegada do “Convidado de pedra”, o Comendador que veio para jantar. Porém, diferente de outras versões, o Comendador, por mais que amaldiçoe Don Giovanni, não consegue condená-lo ao Inferno. A maldição não faz efeito algum. Reproduzo a cena de Saramago:

Comendador

Assim o quiseste, assim o terás. Que as portas da morada do Demônio se abram então para ti, que te abrasem as chamas do castigo eterno, que sofras mil anos de torturas por cada uma das vítimas da tua concupiscência. Vai, maldito, o inferno espera-te, tu já não és deste mundo. Vai!

Don Giovanni

Estás louco varrido.

Comendador Vai!

(Uma chama alta brota do chão para imediatamente se apagar.) (...)

Don Giovanni

Acabou-se o gás. (Don Giovanni ri às gargalhadas enquanto o Comendador, lentamente, como se todo o corpo lhe doesse, se vai tornando rígido, imóvel)

(Saramago, 2005 p. 26, 2005).

O Comendador tenta, por três vezes, condená-lo e arrastá-lo ao inferno, mas as maldições e imprecizações não alcançam êxito, até que o fantasma vira pedra e não pode mais se mover. Num mundo materialista, a cena de Don Giovanni sendo consumido pelas chamas do inferno é por demais fantástica para ser verossímil ou receber a crença do público, é uma loucura: “Estás louco varrido”. Talvez seja isso que Saramago tenha em mente ao utilizar uma perspectiva metaficcional, pois o próprio Don Giovanni se ri das tentativas do Comendador de o amaldiçoar. Mas o fantástico não deixa de continuar presente, pois é um fantasma possuindo uma estátua de pedra que dialoga e tenta realizar a maldição. Talvez a crítica esteja na concepção religiosa de céu e inferno. Saramago talvez tenha em mente a busca de outra concepção de vida pós-morte e não aquela apregoada pela religião cristã, entre céu e inferno.

Ao impedir o Comendador de realizar o seu “poder” de enviar Don Giovanni para o inferno, Saramago está problematizando a questão, inserindo a discussão sobre o fim do mundo medieval, dividido entre o céu e o inferno.

Dona Ana e Dona Elvira, no texto de Saramago, resolvem roubar o caderno de Don Giovanni em que estão anotados e listados os nomes e os locais das duas mil e sessenta e cinco mulheres seduzidas por ele e substituí-lo por outro caderno totalmente em

branco. Há, portanto, uma espécie de apagamento do passado de Don Giovanni. Dona Ana e Dona Elvira, no texto de Saramago, deixam de ser as vítimas e passam a agir, assumindo o controle de suas vidas e deixam de ser secundárias para se tornarem protagonistas. Saramago insere essa condição de empoderamento da mulher, tão sensível às pautas do feminismo.

Sem o caderno Don Giovanni, não há como provar os seus feitos, as seduções. É como se ele fosse apenas Don Giovanni com o caderno. Sem este, ele não é mais o grande conquistador e sedutor. Podemos pensar no caderno como um dispositivo na concepção de Agamben (2009).

A ideia de dispositivo foi retirada de Foucault (2021) para quem este é o aparato, o “conjunto de práticas e mecanismos, (ao mesmo tempo: linguísticos e não-linguísticos, jurídicos, técnicos e militares) que têm o objetivo de fazer frente a uma urgência e de obter um efeito mais ou menos imediato” (Agamben, 2009, p. 34-35). Todavia, para Giorgio Agamben, o sentido do termo é mais abrangente:

(...) chamarei literalmente de dispositivo qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes. Não somente, portanto, as prisões, os manicômios, o Panóptico, as escolas, a confissão, as fábricas, as disciplinas, as medidas jurídicas etc., cuja conexão com o poder é num certo sentido evidente, mas também a caneta, a escritura, a literatura, a filosofia, a agricultura, o cigarro, a navegação, os computadores, os telefones celulares e – por que não – a própria linguagem (...) (Agamben, 2009, p. 40-41).

Il dissoluto sem o *leporellobuch* não é mais *il dissoluto*, pois Don Giovanni é produto do dispositivo caderno em que estavam elencadas todas as conquistas de mulheres realizadas durante sua vida. Sem o objeto, ele deixa de ser o vilão, ele perde suas características, sua personalidade. Interessante é que o texto parece dizer também que não importa efetivamente o que aconteceu: se as mulheres foram ou não seduzidas. Importa o que se pode provar. Sem o caderno não há como provar as conquistas.

O ex-Don Giovanni fica, então, desolado e perde o sentido de sua vida. Será a camponesa Zerlina quem o livrará da depressão,

apresentando-lhe o amor, ao invés da conquista, da sedução. Sem o caderno, ele pode ser apenas Giovanni. Pode retirar a máscara do vilão e se individualizar e, talvez, pela primeira vez, viver. É isso o que se constata no diálogo final entre o par romântico:

Don Giovanni
Já viste esse homem, agora podes ir-te. Don Giovanni está tão morto como Don Octávio.

Zerlina Não irei
Don Giovanni
Que queres que faça contigo?

Zerlina
É tempo de que eu te conheça e me conheça a mim.

Don Giovanni
E Masetto?

Zerlina
Não amo Masetto, amo-te a ti.

Don Giovanni
Tremem-me as mãos. Este não é Don Giovanni.

Zerlina
Este é Giovanni, simplesmente. Vem.

Saem abraçados.

(Saramago, 2005, p. 63).

Saramago enxerga o homem por debaixo do mito e quem é responsável por “salvar” Don Giovanni é Zerlina, a camponesa, a qual representa a classe trabalhadora que será responsável pela transformação social. Essa transformação talvez passe pelo acolhimento de todos, pelo dar-se as mãos, pelo não soltar as mãos de ninguém. E que forma de manifestar esse novo tempo se não através do amor, da fraternidade, do carinho e do afeto positivo?

Walter Benjamin, no seu ensaio *Zur kritik der gewalt*, traduzido por “Sobre a crítica do poder como violência”, após discorrer sobre a violência em si e suas formas de manifestação, indaga se é possível a solução de conflitos por meios não violentos

e conclui que sim, pois “O entendimento sem violência encontra-se por toda a parte onde a cultura do coração ofereceu às pessoas meios puros para se entenderem (...) Os seus pressupostos (...) são a delicadeza, a simpatia, o amor da paz, a confiança e outras qualidades (...) (Benjamim, 2018, p. 71).

E ainda nos resta a pergunta – se é possível absolvição para Don Giovanni no mundo atual. É fato que ele trata as mulheres como coisas, reificando-as. Elas representam apenas uma nota em um caderno sanfonado, carregado por seu servo. Essa conduta misógina e machista, sem dúvida, é algo que necessita e é fortemente combatido no mundo atual, pois necessitamos agir com alteridade, reconhecendo o lugar do outro no meio social. Para ser absolvido, Don Giovanni teria que mudar, reconhecer seu comportamento destrutivo com relação às mulheres. E não estou comentando o crime de homicídio que ele comente contra o Comendador. Na versão de Saramago, pudemos acompanhar como essa absolvição é garantida, como o genial autor retira Don Giovanni da condição de um tipo dramático que devia encarnar apenas o mal, individualizando-o e dando-lhe características humanas.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo?** E outros ensaios. Tradução por Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, Argos, 2009.
- BENJAMIN, Walter. **O anjo da história.** Organização e tradução por João Barrento. 2ª edição. 2ª reimpressão. Belo Horizonte, Autêntica Editora, 2018.
- BRANDÃO, Junito de Souza. **Teatro grego.** Tragédia e comédia. 5ª edição. Petrópolis, Editora Vozes, 1990.
- DIDEROT, Dennis. D’ALEMBERT, Jean Le Rond. **L’Encyclopédie.** Volume 13. Paris, França, 1751. Disponível em: <L’Encyclopédie/1re édition/PRÉLIBATION, Droit de – Wikisource >. Acesso em; 19 out. 2022.
- FOUCAULT, Michel Subjetividade e verdade. Tradução por Rosemary Costhek Abílio. 3ª tiragem. São Paulo, Editora WMF Martins Fontes, 2021
- GASSNER, John. **Mestres do teatro I.** Tradução por Alberto Guzik e J.

- Guinsburg. 4ª edição. São Paulo, Editora Perspectiva, 2014.
- HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo**. Tradução por Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1991.
- PONTE, Lorenzo da. **Don Giovanni**. Italiana. Testi della tradizione per il XXI Secolo. Literatura Teatrale. Milano, Simplicimus Book Farm, 2009.
- REIS, Carlos. **Dicionário de estudos narrativos**. Coimbra, Edições Almedina, 2018.
- SARAMAGO, José. **Don Giovanni ou o dissoluto absolvido**. São Paulo, Companhia das Letras, 2005.
- YETANO, Elia Marzal. “La sentencia arbitral de 1486. Estadios de incentivos y liberalización de la tierra em los reinos hispánicos medievales”. **Anuario de Historia del Derecho Español**, Tomo LXXXVI, p. 197-222. 2016. Disponível em: https://www.boe.es/biblioteca_juridica/anuarios_derecho/abrir_pdf.php?id=ANU-H-2016-10019700222> Acesso em: 19 out. 2022.

***Homo homini monstrum: o
monstro em O Homem duplicado***

Renan Marques Isse



Homo homini monstrum: o monstro em O Homem duplicado

Renan Marques Isse

Introdução

A produção literária já consolidada de José de Sousa Saramago possui alguns caminhos mais tradicionais, no que diz respeito à análise e à interpretação por parte de seus principais críticos e estudiosos na área acadêmica. Muito se discute sobre a visão crítica e avessa à religião, sobre a recuperação de acontecimentos históricos e seus possíveis desdobramentos e sobre as influências do pensamento marxista e comunista em seus romances mais emblemáticos. Na segunda etapa de sua produção literária, nota-se como as questões da identidade, da personalidade e da angústia marcam a sua proposta narrativa. As obras de Saramago, nessa etapa, possuem um especial acolhimento a propostas de leitura que tomam como ponto de partida alguns conceitos cujo berço é a filosofia e a psicologia, visto que as questões identitárias se mostram como um elemento de suma-importância no universo ficcional da obra em questão.

Ao propor uma análise de *O homem duplicado* (2006), privilegiamos não a relação de gato e sapato entre Tertuliano Máximo Afonso e António Claro, em que enquanto um se dedica à busca pelo outro, o outro apenas reage às tentativas do um, mas quais são os motivos subjacentes a essa relação. Para tanto, apresentaremos uma ótica de leitura, aproximando a inquietação de Tertuliano à criação de um monstro. Além disso, verificar-se-á também a influência do insólito no modo de organização do universo narrativo saramaguiano.

O inquietante insólito

Na última entrevista concedida antes de sua morte, Saramago discute algumas questões relevantes a respeito do início da sua trajetória como escritor, do tempo que levou em hiato de publicações e de algumas questões referentes à sua concepção de escrita, temática e literatura como objeto de arte. Para começar, aproxima a relação entre a água e o corpo humano para declarar que, de forma análoga, “[...] a literatura é setenta por cento linguagem.” (Saramago *apud* Santos, 2010, p. 37), no sentido de que a linguagem é o objeto constituinte principal de um bom livro, cuja importância é maior até do que a história. Para o escritor português, mais vale um texto bem estruturado e que possa se manter de pé do que a história que ele se propõe a apresentar.

Em consonância com esse argumento, nota-se o porquê do ponto de partida que Saramago escolhe para constituir suas obras. O entrevistador lhe pergunta sobre a motivação que o leva a escrever sobre assuntos deveras inverossímeis: qual seria o motivo da escolha por certas situações-limite, como a Morte entrando em greve ou um surto coletivo em que os eleitores decidem votar em branco nas eleições presidenciais?

Para começar a resposta, Saramago rechaça a possibilidade de escrever um romance à moda do século XIX ou XX, em que muito se discute sobre famílias e suas histórias e conflitos internos. Tomando como base um acontecimento que lhe preocupe, ainda que inverossímil como a ruptura física da Península Ibérica em território europeu, Saramago o apresentará ao leitor sem uma lógica composta de grandes pormenores, isto é, cabe à linguagem efetuar o elo entre os pensamentos e a lógica do romance.

A questão do “desprendimento” da Península Ibérica sempre foi um ponto de debate entre os ibéricos (Lourenço, 1990). Diversas questões de nacionalidade e identidade eram levantadas à época da inserção de Portugal e Espanha no Mercado Comum Europeu (MCE), o que naturalmente suscitou momentos de reflexão sobre o assunto a Saramago. Dessa forma, comprova-se a particularidade pela escolha dos temas, conforme o autor comentou na entrevista dada. A forma como Saramago opta por discorrer sobre tal inquietação

toma base no uso que faz da linguagem para compor a narrativa de forma coerente e coesa, de modo que um leitor que não aceite o “pacto ficcional” entre autor e leitor receberá uma narrativa bem estruturada, encadeada e coesa.

Isso, no entanto, não significa diminuir a importância da história e da temática nas obras saramaguianas. Conforme já dito, a temática trata de algo que inquieta bastante o autor, portanto, trata de uma de suas reflexões sociais sobre algum fato acontecido ou vindouro. Saramago apenas opta por tomar um caminho insólito, isto é, ele cria o desencadeamento de algo inverossímil de maneira deveras crível. Para exemplificar, tomando por objeto o romance *O homem duplicado* (2006), do qual trataremos de forma mais pormenorizada nas páginas seguintes, o narrador saramaguiano relata a história de um homem que descobre haver no mundo uma pessoa igual a si, que não é um gêmeo perdido e nem uma pessoa muito parecida.

A linguagem que se verifica na obra apresenta uma sequência de eventos descrita de forma ímpar, que consegue dar conta de apresentar a situação insólita da forma mais coerente possível, como se fosse um evento da ordem do corriqueiro e do natural encontrar um sujeito que é uma cópia sua.

Saramago, portanto, permeia suas obras com acontecimentos e manifestações insólitas e as desdobra como fossem algo bastante recorrente na sociedade. Na visão de García (2007),

Insólito abarca aquilo que não é habitual, o que é desusado, estranho, novo, incrível, desacostumado, inusitado, pouco frequente, raro, surpreendente, decepcionante, frustrante, *o que rompe com as expectativas da naturalidade e da ordem*, a partir do senso comum, representante de um discurso oficial hegemônico (García, 2007, p. 1. Grifos nossos).

Verifica-se, a partir dessa noção, o começo de uma aproximação entre os relatos de Saramago e a manifestação do insólito ficcional. O grifo na citação acima chama a atenção para uma das características elementares do insólito nas narrativas do escritor português: o rompimento com os acontecimentos naturais e ordinários. Essa manifestação pode remeter ao estranhamento, à inquietação, ao medo, ao terror, ou até mesmo à tradição folclórica de certos povos, mas de uma forma ou de outra indica

algo que foge do domínio do corriqueiro, afinal não é todo dia que a Morte tira férias ou que toda uma cidade se torna vítima de uma cegueira branca.

É preciso ater-se ao fato de que o insólito, por si só, não configura um gênero literário, e sim uma categoria que se agrupa e compõe outros gêneros. A partir do insólito, portanto, pode-se chegar aos gêneros maravilhoso, fantástico e realismo maravilhoso, entre outros. Basta que um acontecimento incomum, inesperado ou imprevisível surja nas páginas do texto literário para que a obra seja considerada pertencente ao insólito ficcional (García, 2012).

Tomando o caminho do estranhamento ou da inquietação, é imprescindível aludir a *O inquietante* (1919/2010), texto clássico de Sigmund Freud (1856-1939), em que o pai da psicanálise traça as bases para um dos eventos que mais acomete à literatura fantástica. No texto em questão, Freud desdobra as impressões que Ernst Jentsch teve ao observar as reações de espectadores de uma exibição de estátuas de cera. A sensação inquietante manifestava-se com maior ou menor intensidade a depender da “[...] dúvida de que um ser aparentemente animado esteja de fato vivo ou, inversamente, de que um objeto inanimado talvez esteja vivo” (Jentsch *apud* Freud, 2010, p. 340). A conclusão de Jentsch indica que, quando as estátuas de cera começaram a causar dúvidas sobre o fato de se tratarem ou não de um objeto inanimado, a situação se mostrava *unheimlich* (inquietante).

Freud (2010), então, empreende uma busca dicionarizada do vocábulo alemão *unheimlich* e de suas respectivas traduções em italiano, português, francês, inglês, entre outros idiomas, para verificar em quais línguas a mesma nuance da aproximação entre o estranho e o familiar. Ao final da análise, ele verifica que as palavras *unheimlich* e *heimlich* são antônimas, porém se aproximam em alguns pontos, apesar do prefixo indicativo de negação “un-”:

Caracterizar de forma simples e concisa o fenômeno do *unheimlich* é uma tarefa verdadeiramente difícil. A empreitada se torna ainda mais complicada a partir do momento em que *unheimlich* (estranho, inquietante) e *heimlich* (familiar) se tangenciam e perpassam um o outro. O ponto de encontro entre ambos é justamente a atribuição de matizes desconhecidas – e até certo ponto impensáveis – àquele objeto de análise do qual muito já se conhece. O objeto familiar, ao receber caracterizações inovadoras, causa uma certa estranheza

ou inquietude, uma vez que a presença das matizes inesperadas ocasiona a sensação de espanto no espectador, sensação essa que pode ser o prelúdio para uma possível leitura permeada pelas estéticas do terror e do horror a partir do medo ou da angústia sentida a partir da sua constatação (Isse, 2022, p. 53).

Jentsch inclusive discute a questão do inquietante na literatura a partir de E.T.A Hoffmann, sobretudo o conto *O homem de areia*:

Um dos mais seguros artifícios para criar efeitos inquietantes ao contar uma história, escreve Jentsch, consiste em deixar o leitor na incerteza de que determinada figura seja uma pessoa ou um autômato, e isso de modo que tal incerteza não ocupe o centro da sua atenção, para que ele não seja induzido a investigar a questão e esclarecê-la, pois assim desapareceria o peculiar efeito emocional, como foi dito. Em seus contos fantásticos, E.T.A Hoffmann valeu-se desta manobra psicológica repetidamente e com sucesso (Jentsch *apud* Freud, 2010, p. 341).

A ideia da incerteza sem levar a uma profunda investigação por parte do leitor é um ponto de encontro entre a posição de Jentsch e a visão de Tzvetan Todorov sobre a literatura fantástica. Para este, o efeito estético da incerteza e da naturalização do insólito são condições que o validam como estratégia literária. Ao se propor a naturalizar o evento insólito, o leitor deve

[...] optar por uma das duas soluções possíveis: ou se trata de uma ilusão dos sentidos, de um produto de imaginação, e as leis do mundo seguem sendo o que são, ou o acontecimento se produziu realmente, é parte integrante da realidade, e então essa realidade está regida por leis que desconhecemos (Todorov, 1975, p. 15).

A leitura de Tzvetan Todorov (1975) indica que uma das origens do insólito ficcional reside na incerteza que o leitor experiencia ao se deparar com o evento de caráter sobrenatural. Ao verificar a investigação de Jentsch, nas palavras de Todorov, nota-se que o momento de incerteza intelectual que os espectadores das estátuas de cera vivenciaram, se escrito em páginas de literatura e ficção, traduziria perfeitamente o encontro entre o inquietante e o insólito. Nesse sentido, atesta-se que o *Unheimlich* pode, naturalmente, ser o gatilho para a criação do acontecimento insólito que Saramago busca, para descrever um evento que o preocupa, na forma alegorizada com que o autor português pensa a produção literária, conforme se verifica na entrevista dada a José Rodrigues dos Santos (2010).

Quem tem medo de si mesmo?

Quando Tertuliano Máximo Afonso, o professor de História que é protagonista do romance *O homem duplicado* (2006), resolve acatar o conselho de um colega de trabalho e opta por assistir a um filme para passar o tempo e amenizar a melancolia e o tédio que lhe afetam os dias, ele não imaginava que um simples passatempo conseguiria dar conta de tirar seu sono e colocá-lo num estado de nervos nunca antes visto. O mesmo homem que se casara sem saber e se divorciara com menos explicações ainda lançar-se-ia em uma busca pela sua própria identidade física, que havia se materializado em um ator secundário do filme que lhe havia sido recomendado.

“Quem porfia mata a caça”, além de dar nome ao título da produção audiovisual indicada a Tertuliano, também é um provérbio português, cuja significação indica que aquele que persiste, esforça-se e se empenha é capaz de atingir seu objetivo ao final da empreitada. Não havia melhor provérbio para se fazer presente na história de Tertuliano, que sempre fora um homem reativo, repetitivo, melancólico e depressivo. O mesmo homem que não vê sentido nenhum na vida nem no seu trabalho, que frequenta sempre o mesmo restaurante para almoçar e que decide o cardápio do jantar e a atividade subsequente a uma simples brincadeira infantil, de tanto porfiar em sua nova jornada, de fato, matará a caça.

A repetição das suas ações é um demonstrativo da reatividade do seu comportamento:

[...] A consciência exprime apenas a relação de certas forças reativas com as forças ativas que as dominam. A consciência é essencialmente reativa; é por isso que não sabemos o que pode um corpo, de que atividade é capaz. E o que dizemos da consciência, devemos dizê-lo da memória e do hábito. Mais ainda: devemos dizê-lo ainda da nutrição, da reprodução, da conservação, da adaptação. Estas são funções reativas, especializações reativas, expressões de tais ou tais forças reativas (Deleuze, s/d, p. 65).

A reatividade, nesse contexto, indica a não predisposição ao comportamento ativo, ou seja, a de tomar as próprias decisões de forma autônoma. As forças ativas, para Deleuze (s/d), são aquelas que se propõem a impor, explorar e criar possibilidades, sem se

entregar a um conjunto de atividades regidas pela reatividade da consciência, da memória e do hábito, que tendem a colocar o sujeito numa espécie de zona de conforto a partir da repetição e da conservação de certas atividades.

Tertuliano, após entregar a escolha de sua atividade ao acaso, percebe que o destino lhe pregara uma peça: a atividade sorteada pelo jogo infantil foi assistir ao filme e deixar de lado sua leitura sobre as civilizações mesopotâmicas, algo verdadeiramente mais digno de ser feito por um professor de História. O filme, segundo Tertuliano, foi péssimo: não conseguiu entretê-lo, e pior ainda, servira apenas para fazê-lo cair no sono. Eis que pesadelos lhe perturbam o descanso e ele acorda assustado, sentindo que uma presença estranha havia invadido a sua casa enquanto ele cochilava.

Em um lapso de coragem, Tertuliano se coloca a vasculhar os cômodos, um por um, começando pelo banheiro, cozinha e quartos, sem nenhum sucesso. Ao chegar à sala de estar, contudo, percebe que a sensação estranha que lhe despertara se faz mais forte e intensa, “[...] mais densa a cada passo, como se a atmosfera se tivesse posto a vibrar pela reverberação de uma oculta incandescência” (Saramago, 2002, p. 22).

O narrador onisciente de Saramago, que tudo sabe e tudo vê, descreve nos mínimos detalhes de como Tertuliano se sente, chamando atenção inclusive ao fato de que os pelos de seu corpo se arrepiaram.

A cada passo, mais densa se fazia a presença estranha:

Olhou a um lado, depois a outro. A percepção de presença que o fizera despertar tornou-se um pouco mais forte. Acendendo as luzes à medida que avançava, ouvindo ressoar-lhe o coração na caixa do peito como um cavalo a galope, Tertuliano Máximo Afonso entrou na casa de banho e depois na cozinha. Ninguém. E a presença, ali, era curioso, pareceu-lhe que baixava de intensidade. Regressou ao corredor e enquanto se ia aproximando da sala de estar percebeu que a invisível presença se tornava mais densa a cada passo, como se a atmosfera se tivesse posto a vibrar pela reverberação de uma oculta incandescência, como se o nervoso Tertuliano Máximo Afonso caminhasse [...] Não havia ninguém na sala. [...] Tertuliano Máximo Afonso murmurou em voz muito baixa, com temor, Era isto, e então, pronunciada a última palavra, a presença, silenciosamente, como uma bola de sabão rebentando, desapareceu. Sim, era aquilo, o aparelho de televisão, o leitor de vídeo, a comédia que se chama Quem Porfia Mata Caça, uma imagem lá dentro que havia regressado ao seu sítio depois de ir acordar Tertuliano Máximo Afonso à cama (Saramago, 2002, p. 21-22).

Esse arrepio não pode ser entendido como uma descrição desnecessária por parte do narrador. Trata-se de uma evidência do desconforto causado pelo medo, que Tertuliano sente por procurar algo que ele não sabe o que é. No entendimento de Jean Delumeau (2007), o medo

[é] uma emoção-choque frequentemente precedida de surpresa, provocada pela consciência de um perigo iminente ou presente. Alerta, o organismo reage por comportamentos somáticos e alterações endócrinas que podem ser muito contrastantes dependendo das pessoas e das circunstâncias: aceleração ou diminuição do ritmo cardíaco, respiração muito rápida ou muito lenta, contração ou dilatação dos vasos sanguíneos, aumento ou diminuição da secreção das glândulas, paralisação ou exteriorização violenta e, no limite, inibição ou, ao contrário, movimentos desconexos ou atabalhoados (Delumeau, 2007, p. 39).

Além do arrepio do corpo e do eriçar dos pelos, o medo se manifestou em Tertuliano com a aceleração dos batimentos cardíacos, com o nervosismo e com o temor. O medo é uma situação clara e incontestável. O que precisa ser decifrado, no entanto, é a sua raiz: de onde ele emerge? Ao chegar à sala e sentir a presença cada vez mais forte, Tertuliano constata que essa sensação parte da televisão, que ainda exhibe “Quem porfia mata a caça”. Ciente de que reconheceria a impressão caso se manifestasse novamente, o professor de História resolve assistir ao filme, com mais atenção e menos julgamento de valores.

Em uma cena breve, Tertuliano então identifica um personagem secundário, cujo único ponto de distinção físico entre ambos é um bigode. Trata-se do ator António Claro, que usa o pseudônimo artístico de Daniel Santa-Clara. Ao pausar o vídeo no momento em que o ator se faz visível, Tertuliano se ajoelha “[...] diante do televisor, a cara tão perto do ecrã quanto lho permitia a visão, Sou eu disse, e outra vez sentiu que se lhe eriçavam os pêlos do corpo” (Saramago, 2002, p. 23) e a manifestação dos sintomas, nesse momento, apresenta-se como uma confirmação da fonte de seu medo.

Eis a conjugação entre o *Unheimliche* e o medo. A presença estranha, antes densa e apenas sentida, agora ganha formas físicas. A imagem que Tertuliano sempre viu no reflexo do espelho agora

lhe é inquietante. A familiaridade excessiva da sua imagem nesse momento foi desdobrada e transposta para outro homem, o que, portanto, desperta sensações de medo e estranhamento em Tertuliano. O *Unheimlich*, nesse sentido, combina a familiaridade já conhecida dos traços físicos do professor de História ao elemento assustador, que é o seu rosto no corpo de outro homem.

O inquietante e o monstro

Conforme visto no subtópico anterior, a relação entre o medo e o inquietante se manifesta a partir do momento em que se constata os sintomas do medo quando Tertuliano começa a sentir a presença inquietante na sua casa e, sobretudo, quando se depara com a imagem congelada do ator. Em uma leitura guiada pelos conceitos da literatura de terror e horror, Noël Carroll (1999) traça caminhos possíveis para analisar textos literários à luz desse tipo de literatura, dando especial atenção à figura do monstro como agente responsável pelas situações causadoras de medo, terror e demais infortúnios.

A contribuição de Carroll será utilizada privilegiando um de seus modelos mais eficazes de análise de uma narrativa de terror, isto é, o enredo de descobrimento complexo, em que o teórico apresenta uma série de quatro etapas, do início ao fim da narrativa, que indicam momentos-chave para o desenrolar do enredo de terror. Essas quatro etapas — irrupção, descobrimento, confirmação e confronto — são sequenciais, complementares e apresentam-se nessa respectiva ordem.

Para que a perspectiva monstruosa tenha espaço nas páginas da ficção, é necessário que se verifique a primeira aparição do monstro, ainda que ele não se manifeste fisicamente. A irrupção, portanto, requer a presença da sensação estranha e responsável pelo surgimento do medo. Em *O homem duplicado*, o monstro começa a irromper enquanto Tertuliano se sente perturbado pela presença, até então desconhecida, que lhe invade a casa. Em uma sequência de terror, a presença ou identidade do monstro pode ser revelada gradualmente, do modo como o narrador apresenta aos leitores na obra.

Cada passo que Tertuliano dá em sua casa, em busca da fonte daquela sensação de terror, é uma etapa da revelação gradual da presença do monstro. O ápice desse evento se dá na cena em que Tertuliano, ajoelhado, detecta a grande semelhança entre ele e o ator, e comprova o acontecimento com mais um eriçar dos pelos de seu corpo. O monstro, portanto, irrompe, é descoberto finalmente, e o corpo de Tertuliano constata essa situação. Sobre essa etapa do descobrimento, Carroll (1999, p. 151) esclarece que

O descobrimento propriamente dito ocorre quando um personagem ou grupo de personagens chega à convicção comprovada de que um monstro está na raiz do problema. A irrupção, genericamente falando, compreende as cenas e as sequências que envolvem as manifestações do monstro antes do desenvolvimento desse monstro; o movimento de irrupção pode tornar-se muito extenso.

Assim que a etapa do descobrimento de fato acontece, é necessário confirmar a existência do monstro e convencer outros de que ele realmente existe. Nesse momento da narrativa, Tertuliano não havia comentado sobre esse acontecimento com ninguém além do Senso-Comum, um personagem cujos pensamentos e visões se confundem com os do narrador. A tentativa de convencimento, então, direcionar-se-á para o monstro; ironicamente, é António Claro quem Tertuliano tentará convencer sobre a inquietante semelhança entre ambos.

Em uma busca pelas informações pessoais do ator, Tertuliano descobre endereço, nome verdadeiro e telefone de António Claro e propõe o primeiro contato. Quem atende, no entanto, é Helena Claro, esposa do ator, que imaginava ter sido vítima de um trote do marido, haja vista que a semelhança das vozes também era de se salientar. A sensação inquietante muda de centro e finca raízes na família Claro. Helena diz a seu marido:

Há pouco falei de medo, de pânico, mas agora percebo que é outra coisa o que estou a sentir, Quê, Não sei explicar, talvez um pressentimento, Mau ou bom, É só um pressentimento, como uma porta fechada atrás de outra porta fechada, Estás a tremer, Parece que sim (Saramago, 2002, p. 181-182).

Helena não consegue explicar a sensação; nota-se uma mistura entre angústia, medo e pânico que a faz tremer.

Novamente o *Unheimlich* demonstra alterações físicas no corpo de um personagem do romance.

Não apenas isso. O narrador relata que Helena sentira a mesma situação que Tertuliano, no início do romance. Ela

[...] ouviu o lento e espaçado respirar do marido, e de súbito percebeu que havia uma outra respiração no interior da casa, alguém que tinha entrado [...] quem respira e anda aí pela casa, quem há pouco se sentou no sofá, quem está escondido atrás da cortina da janela, não é aquele homem, é a fantasia que tenho dentro da cabeça. [...] um pesadelo noturno nascido do medo e da angústia (Saramago, 2002, p. 183).

Essa havia sido a gota d'água para António Claro. Ter o louco professor de História lhe perturbando com alegações estranhas sobre uma suposta semelhança entre ambos era aceitável, porém, quando a história passou a afetar sua esposa, ele sentiu-se na obrigação de dar um fim a isso. António Claro e Tertuliano resolvem marcar um encontro na casa de campo do ator, em um lugar bem distante da cidade, para que ninguém pudesse testemunhar a semelhança entre seus corpos. Encontram-se, tiram todas as dúvidas acerca dos acontecimentos — data de nascimento, marcas de nascença, próximos planos — , decidiram não mais se encontrar e pôr um fim na história.

Dessa forma, “Após as hesitações da confirmação, o enredo de descobrimento complexo culmina no confronto. A humanidade sai ao encontro de seu monstro e o confronto geralmente ganha a forma de um desastre” (Carroll, 1999, p. 154). E assim a narrativa se desenrola para o seu fim.

O *Unheimlich* desencadeou perturbações profundas na personalidade de Helena. Ela se sente desassossegada, com vertigens e tonturas ao saber que o mesmo rosto que vê em seu marido poderá ver em outro homem na rua. Ter sua vida conjugal invadida dessa forma fez com que o revoltado e vingativo António Claro elaborasse um plano para causar o mesmo estrago na vida de Tertuliano. Sua intenção é passar uma noite com Maria da Paz, namorada do professor e dessa forma vingar-se pela intromissão dele em sua vida. Para tanto, Tertuliano e António se despem, trocam as respectivas roupas e assumem um a identidade e os documentos do outro.

O confronto pode apresentar um final trágico na forma de um desastre, conforme já anunciado. Após a relação com António Claro, Maria da Paz se dá conta de que o homem com quem dormira possui uma marca de aliança na mão esquerda, ao contrário de seu namorado, que já há muito tempo tirara a sua quando se havia se divorciado. Fora de si e com razão, Maria da Paz exige voltar para casa, António Claro e ela entram no carro e começam o percurso de volta. Discutem novamente no carro, e, infelizmente, são vitimados por um acidente de carro ao colidirem com um caminhão.

Considerações finais

Ler *O homem duplicado* seguindo uma abordagem que ressalta as possíveis aproximações com os nortes teóricos da literatura de terror é um convite à ressignificação de uma obra cuja temática principal — o duplo — já foi consolidada em diversos estudos e análises. Propor um novo caminho é ampliar os significados da obra de José Saramago a partir de uma perspectiva complementar e não excludente, principalmente ao destacar que o encontro entre ambos os caminhos de leitura se dá a partir do conceito do Inquietante e da presença do acontecimento insólito acolhido pelas vertentes teóricas da literatura fantástica:

Essa leitura do universo fantástico vai ao encontro da aplicabilidade do inquietante no universo literário de Saramago. Tertuliano Máximo Afonso, em primeiro momento, imagina tratar-se de uma confusão dos seus sentidos e lança-se em uma busca obstinada – assistindo aos filmes da mesma produtora – para constatar se aquela imagem é real ou uma ilusão de seus olhos cansados do trabalho extenuante de um professor de História. Após constatar a existência do seu duplicado, Tertuliano decide procurá-lo pessoalmente, para que, juntos, tomem uma decisão acerca de suas existências (Isse, 2022, p. 348-349).

O desastre, anunciado por Carroll (1999) quando o momento do confronto se realiza, também havia sido anunciado por Otto Rank (2013), em um texto em que apresenta os desdobramentos e conclusões sobre a presença do duplo, na psicologia e literatura. A constatação da fatalidade segue por duas óticas distintas, mas o

privilégio ao enredo de descobrimento complexo já era um caminho anunciado. No romance de Saramago, após o acidente que vitima tanto António Claro quanto Maria da Paz, Tertuliano Máximo Afonso também morre, visto que o ator estava com os documentos, e, portanto, a identidade do professor de História.

A vertente principal de estudos sobre *O homem duplicado* — questões identitárias, presença do duplo, desdobramento do eu, entre outras — e a proposta aqui indicada para apreciação do romance à luz da literatura de terror convergem no ponto em que ambas as vertentes possuem o acidente trágico como resultado final. Enquanto nas perspectivas do estudo do duplo indicam o encontro entre o eu e o duplicado como anunciador da catástrofe, na ótica de Carroll (1999), o acontecimento gerador da tragédia é originado da etapa do confronto.

Retomamos, portanto, a tese central de que o Inquietante é o elo entre o medo e as leituras à luz da literatura de terror, tendo em vista que a sensação principal que esse tipo de literatura visa recriar aparece nas páginas d'*O homem duplicado* a partir da manifestação de cenas inquietantes. Além disso, recuperamos também a preferência de Saramago por acontecimentos insólitos, visto que estes representam e exteriorizam fundamentalmente uma preocupação do escritor sobre um determinado assunto.

Referências

- CARROLL, Noël. Enredos de horror. In: CARROLL, Noël. **A filosofia do horror ou paradoxos do coração**. Tradução: Roberto Leal Ferreira. Campinas: Papirus Editora, 1999.
- DELUMEAU, Jean. Medos de ontem e de hoje. In NOVAES, Adauto (org.). **Ensaio sobre o medo**. São Paulo: SENAC SP/ SESC SP, 2007.
- DELEUZE, Gilles. **Nietzsche e a filosofia**. Tradução de António M. Magalhães. Porto: Rés, s/d.
- FREUD, Sigmund. O Inquietante. In: **Obras completas volume 14**. História de uma neurose infantil (O homem dos lobos), Além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920). Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

GARCÍA, Flavio. Tensões entre questões e conceitos na proposição de um outro e novo gênero literário: o Insólito Banalizado. XIV Congresso da ASSEL-III Enletrarte, 2007, Campos. **Anais do XIV Congresso da ASSEL-Rio e III ENLETRARTE**. Campos: ASSEL-Rio CEFET Campos, 2007.

GARCÍA, Flavio; BATALHA, Maria. **Vertentes teóricas e ficcionais do insólito**. Rio de Janeiro: Caetés, 2012.

ISSE, Renan Marques. Nuanças do terror a partir do Inquietante: o medo em O homem duplicado. In: RODRIGUES, Hermano de França *et al.* (org). **Da palavra ao desejo: o evangelho literário segundo José Saramago**. João Pessoa: Sal da Terra, 2022. p. 51-59.

ISSE, Renan Marques. As nuances do medo: o Inquietante em O homem duplicado. In: DAVID, Sérgio Nazar *et al.* (org). **Anais do XXVIII Congresso Internacional da Associação Brasileira de Professores de Literatura Portuguesa**. Rio de Janeiro: Editora Realize, 2021.p. 341-349.

LOURENÇO, Eduardo. **Nós e a Europa ou as duas razões**. 3a.ed. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1990.

RANK, Otto. **O duplo: um estudo psicanalítico**. Porto Alegre: Dublinense, 2013.

SANTOS, Jose Rodrigues dos. **A última entrevista de José Saramago**. Rio de Janeiro: Usina de Letras, 2010.

SARAMAGO, José. **O Homem Duplicado**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. Tradução de Maria Clara Corrêa Castello. São Paulo: Perspectiva, 2010.



*Alambarbas, Alambardas,
Espingardas, Espingardas:*
vozes acabadas no romance
inacabado de José Saramago

Luciana Genevan da
Silva Dias Ferreira



Alabarbas, Alabardas, Espingardas, Espingardas: vozes acabadas no romance inacabado de José Saramago¹

Luciana Genevan da Silva Dias Ferreira

Introdução

A pluralidade de vozes discursivas em obras romanescas muitas vezes torna-se critério basilar para classificar a ficção como polifônica na esteira das discussões bakhtinianas. Essa posição, no entanto, não condiz com o estudo que Bakhtin faz a respeito dessa categoria, conforme *Problemas da poética de Dostoiévski* (2010). Paulo Bezerra, em Prefácio da edição da Forense Universitária (2010), rechaça completamente aquele entendimento, contestando-o, entre outros argumentos, por não condizer com o conceito construído pelo autor russo e ser um desvio epistemológico a servir à área da linguística em detrimento do campo da literatura.

Não há, inclusive, apenas um critério determinante que defina a construção discursiva de dado romance como polifônica. Os fundamentos que constituem a polifonia são plurais, conforme sintetiza Maciel, no estudo denominado *Diferenças entre dialogismo e polifonia*, (2016): relações entre diálogo, microdiálogo e grande diálogo; passagem de temas e ideias por muitas e diferentes vozes; caráter dialógico, diálogo inconcluso de forma que haja inacabamento das personagens e do narrador, o que necessita da posição não autoritária do autor.

Diante do exposto, este estudo analisa as variadas vozes discursivas presentes na obra *Alabarbas, Alabardas, Espingardas, Espingardas*, de José Saramago (2014), considerando-se os critérios

¹ Ensaio apresentado como requisito parcial para aprovação na disciplina isolada, "José Saramago: autor, narrador e o efeito do real", ministrada pela Prof.^a Dr.^a Vera Lopes, no Programa da Pós-Graduação em Letras da PUC - Minas/ BH.

determinantes da polifonia e enfatizando-se a posição do autor/narrador frente às personagens, para verificar se, para o autor/narrador, o protagonista é um “ele”, bem como as demais personagens, ou se se configura como um “tu” plenivalente (Bakhtin, 2008). Esse critério da posição do autor frente às personagens é importante, pois o distanciamento entre autor e personagens, por um lado, ou o controle autoral sobre as personagens, por outro, contribuem para a promoção de discurso polifônico ou monofônico, respectivamente., diretrizes que serão nosso objeto de reflexão.

A polifonia foi observada por Mikhail Bakhtin nos romances de Dostoiévski, sendo considerada uma expressão metafórica para se nomear “um novo modo de conceber e estruturar o romance” (Maciel, 2016, p.583). Nesse sentido, Bakhtin não implica o efeito dialógico ao controle autoral sobre o herói, mas o contrário. A diferença entre dialogismo e polifonia é menos distinta e mais sutil do que isso, sendo, conforme Maciel (2016, p. 587), o primeiro um aprofundamento do segundo e não a sua diferenciação.

Nesse contexto, tomamos a obra *Alabarbas, Alabardas, Espingardas, Espingardas* como um propósito metaliterário, no sentido de, sendo inacabada em sua material produção, já que não houve tempo para o autor terminá-la, ensejar investigação sobre os vestígios que deixa acerca da posição autoral, se polifônica, se monológica. Torna-se necessário observar, então, as relações dialógicas — microdiálogo, diálogo composicionalmente expresso e grande diálogo —, o (in)acabamento das personagens e, sobretudo, a posição do autor. Sendo assim, esses critérios fundamentais de observação da polifonia são abordados a seguir, agrupando-se caráter dialógico e (in)conclusibilidade de diálogos, em uma seção, e (in)acabamento das personagens e posição do autor, em outra, de forma a compreendermos se a obra de Saramago se anuncia como polifônica ou monológica.

Diálogos (in)conclusos em *Alabarbas, Alabardas, Espingardas, Espingardas*

Relações dialógicas, para Bakhtin, definem-se a partir da análise dos romances de Dostoiévski. Por essa perspectiva, as ficções do romancista russo apresentam relações dialógicas à medida que

se arquitetam por meio da tessitura de muitas vozes sociais, num processo de uma verdadeira ciência do diálogo, manifestando-se de forma restrita, passando a ação ideólogo, alcançando diálogos mais amplos. Essas vozes variadas são manifestações discursivas que se relacionam a determinada atividade humana, “sendo axiologicamente orientadas, já que expõem uma atitude valorativa dos participantes do evento sobre o que sucede em relação ao objeto do enunciado, em relação aos outros enunciados, em relação aos interlocutores” (Marcuzzo, 2008, p. 5). Nos romances de Dostoiévski, não há o apagamento de vozes em prol da voz autoritária do autor. Em sentido convergente, conforme observa Maciel (2016), no estudo denominado *Diferenças entre dialogismo e polifonia*:

o dialogismo não é apenas a referência de um texto a outro, mas as relações (dialógicas) que se dão entre uma voz ou outra, estejam essas vozes expressas em um mesmo texto ou em diferentes textos, estejam essas vozes nos diálogos face a face do cotidiano ou em amplos diálogos que se estabelecem, marcadas ou veladamente, entre vozes e ideias que interagem, por meio de sujeitos que as enunciam, no fio da história (Maciel, 2016, p. 582-583).

Entre os critérios que distinguem dialogismo e polifonia, segundo Maciel (2016), destacam-se os seguintes: o primeiro seria a relação entre vozes, seja o microdiálogo, o diálogo composicionalmente expresso e o grande diálogo; o segundo se manteria sobre a integração dos três tipos de diálogo; e o diálogo inconcluso. A respeito do elo entre relações dialógicas e polifonia, Maciel afirma o seguinte:

No desenvolvimento da ciência do diálogo dostoiévskiana, inicia-se com as personagens restritas a seus interlocutores imediatos, passa-se depois a personagens que assimilam temas sociais mais amplos até se chegar a romances cujos arranjos dialógicos entre as vozes de várias personagens são a tal ponto aprofundados que se chegaria à polifonia (Maciel, 2016, p. 587).

No romance *Alabarbas, Alabardas, Espingardas, Espingardas*, de Saramago (2014), observa-se que as vozes discursivas manifestam certos temas sociais mais amplos como “a problemática da indústria armamentista como fomentadora das guerras sem deixar de interpelar os cidadãos sobre a ética da responsabilidade individual diante deste cenário” (Mattia, 2018, p. 11). Não há, contudo, uma

ampliação que chegue à abstração, que supere o diálogo imediato, por isso considera-se que há dialogismo na prosa de romancista português, mas não polifonia.

Veja-se o diálogo entre Artur e Felícia:

Afinal, perguntou felícia, que tinhas tu para me contar, Depois do filme, achei que deveria ler o livro deste malraux, mas em má hora o fiz, Porquê, Já perto do fim há uma referência a uns operários que foram fuzilados em milão por terem sabotado obuses, E depois, Parece-te mal, perguntou ele, Nem mal nem bem, só me parece justo que eles o tivessem feito, Justo, justo, escandalizou-se artur paz semedo, fazendo vibrar de indignação a membrana interior do aparelho, Sim, não só justo, como necessário, uma vez que estavam contra a guerra, Claro, e agora estão mortos, A gente de alguma coisa tem de morrer, Fica-te mal o cinismo, aliás não me admira, sempre foste como uma pedra de gelo, Tu, sim, que és cínico ao exhibir essa falsa virtude ofendida, e, quanto à pedra de gelo, peço meças, O que faço é defender o meu trabalho, graças ao qual pudeste viver uns quantos anos, Realmente, és um cavalheiro, se ainda não te havia agradecido a caridade, disse felícia, agradeço-te agora. Deveria saber que iria arrepende-me de ter telefonado [...] (Saramago, 2014, p. 20-21).

As personagens Felícia e Artur conversam sobre o livro de André Malraux, *L'espoir (A esperança)*, que Artur Paz Semedo havia começado a ler e não terminara, porque encontrara um fato que o desagradou na narrativa. Ambos, porém, tinham assistido à adaptação cinematográfica da obra. Nesse fragmento da prosa de Saramago, as vozes de Felícia e Artur falam sobre o universo, o que caracteriza um diálogo cujos objetos são eles mesmos (seus conflitos morais, éticos, matrimoniais) e sua relação com o mundo — falam sobre temas como guerra e esperança, abordando vozes presentes em outros discursos (fílmico e testemunhal / romanesco) — parece que eles não superaram o diálogo imediato por meio do qual polemizam entre si. Enfim, não dialogam com o universo, abstratamente. Isso nos aponta uma obra não polifônica.

Assim, em referência às relações entre microdiálogo, diálogo composicionalmente expresso e grande diálogo, verifica-se que há no romance (in)acabado de Saramago (2014), o diálogo composicionalmente expresso, como se viu no fragmento já citado anteriormente. Com relação ao microdiálogo, ou seja, diálogo que acontece no interior da consciência de uma personagem, verifica-se esse diálogo em *Alabarbas, Alabardas, Espingardas, Espingardas*, contudo esse diálogo é contado pelo narrador:

Artur paz semedo [...] percebeu em si um rápido lampejo de comiseração pela sorte dos pobres diabos, mas que imediatamente deu passagem a uma frase impiedosa que teve o escrúpulo de pronunciar em voz alta para que constasse, Não se podem queixar, tiveram o que procuravam, quem semeia ventos colhe furacões, isso foi o que ele disse. [...]

A realidade do que aconteceu na cabeça de Artur paz semedo foi diferente, a comiseração, a falta de piedade e a irritação, ainda que centradas em si mesmas, tinham aparecido misturadas umas com as outras, opondo-se, contradizendo-se, afirmando-se, portanto impossíveis de examinar como se se tratasse de uma coisa só. O sentir humano é uma espécie de caleidoscópio instável, mas, neste caso, o que importará deixar claro é que a reação prevalente foi a contrariedade, o desagrado, a zanga (Saramago, 2014, p. 20-21).

Observam-se algumas questões importantes nesse fragmento, como o controle do narrador sobre o que se passa no pensamento da personagem, além de um fechamento de uma possível contradição que se encerra no desagrado e na zanga. Verifica-se a presença de um diálogo que pode ser caracterizado como interior, pois o conflito interno ao personagem ali se manifesta. Entretanto, esse conflito interior se dá mediante valores sociais mais amplos, como se conversasse com o mundo, não apenas consigo mesmo.

Há assim, uma delimitação entre o microdiálogo reduzido às crenças do personagem na sua relação com o mundo. Ocorre que o grande diálogo se mostra inviável na narrativa, já que não alcança “uma profunda discussão de ideias, o que demandaria que as vozes das personagens fossem extensamente debatidas por outras personagens, por meio das complexas interações que caracterizam o grande diálogo” (Maciel, 2016, p. 587).

Destaca-se, ainda, o terceiro critério: o diálogo inconcluso, encenado por vozes equipolentes, que expõem pontos de vista múltiplos acerca de um mesmo assunto. Nesse caso, a voz do autor não sobressai à do herói, são vozes que mantêm entre si e com as outras vozes do discurso uma relação de igualdade como participantes de um grande diálogo inconcluso. Num evento único, essas vozes se combinam, simbolizando consciências múltiplas e seus respectivos mundos. Essas personagens não se configuram como apenas objetos do discurso autoral, “são também sujeitos de seus próprios discursos” (Bezerra, 2008, p. 195).

Isso significa que, conforme constatou Maciel (2016), além da passagem das ideias por várias e múltiplas vozes, concepção

importante da polifonia é a “infinitude potencial do diálogo”, a “inconclusibilidade do diálogo” (Bakhtin, 2008, p. 293). Essa inconclusibilidade não equivale, porém, ao inacabamento da escritura da ficção como, por exemplo, ocorreu com a obra *Alabarbas, Alabardas, Espingardas, Espingardas*, de Saramago (2014), cuja escrita não chegou ao término em decorrência da morte do escritor.

Os diálogos inconclusos, conforme definição de Bakhtin, são aqueles cujas ideias não se fecham, podem continuar sendo discutidas porque as vozes não buscam uma conclusão, mas sim uma ampliação, funcionam como fim, e não como meio; não se situam no limiar da ação, mas são a própria ação, conforme verifica na obra de Dostoiévski. Por isso, o diálogo em Dostoiévski, como já dissemos, está sempre fora do enredo, ou seja, independe interiormente da inter-relação entre os falantes do enredo, embora, evidentemente, seja preparado pelo enredo. O esquema básico do diálogo em Dostoiévski é muito simples: “a contraposição do homem ao homem como contraposição do ‘eu` ao ‘outro`”’. (Bakhtin, 2010, p. 293).

As seguintes passagens ilustram o contraponto à obra do escritor russo, pois os diálogos delimitam-se em suas cenas, encerram posições do personagem:

O que faltava agora era tirar a prova dos nove, isto é, consultar os livros de contabilidade do ano de trinta e dois e seguintes e verificar as entradas de dinheiro, sem dúvida em dólares, e a sua proveniência, fosse ela o próprio governo paraguaio, fosse uma entidade financeira que, sob condições leoninas, houvesse assumido a dívida. Artur paz semedo decidiu que por hoje chegava, roma e pavia não se fizeram num dia, além disso paz semedo não queria dar ao administrador-delegado a impressão de que o seu trabalho era fácil, quando a verdade é que o terceiro degrau da escada de mão, rompendo-se podia equivaler a um acidente grave, senão mesmo a morte” (Saramago, 2014, p.54).

No segmento, o protagonista acabara de descobrir documentos que registram ações condenáveis da empresa armamentista. No entanto, o lido não provoca reflexões em *continuum*, trata-se de duas vozes, a do arquivo e a sua, emolduradas na cena em que Artur inicia sua pesquisa, mas sem, inclusive, que dialoguem dentro dessa moldura. Além disso, outra voz, a do narrador, é responsável pela narração, a qual inclui o discurso do protagonista qual um discurso indireto livre, mas coordenando essa inclusão. A polifonia, tudo indica, não é constituinte do romance em estudo.

O autor, o narrador e as personagens de José Saramago num romance inacabado

O romance *Alabarbas, Alabardas, Espingardas, Espingardas* contextualiza-se na contemporaneidade, no presente histórico, aludindo ao período dos regimes totalitários na Europa e também a um pretérito distante, ao período clássico romano. A denominação da obra remete a nomes de armas: alabardas e espingardas. A referência substantiva às armas demonstra o prolongamento de seus usos na sociedade ocidental, desde a Antiguidade, passando por períodos de guerras significativas na história, estendendo-se ainda hoje, como se pode observar no fragmento da narrativa de Saramago:

Desde o princípio do mundo que havia armas e não morria mais gente por isso, morriam os que tinham de morrer, nada mais. Uma bomba nuclear levava pelo menos a vantagem de abreviar um conflito que doutra maneira se poderia arrastar indefinidamente, como foi o caso, antigamente, da guerra dos trinta anos, e a outra, a dos cem, quando ninguém esperava que alguma vez pudesse voltar a haver paz (Saramago, 2014, p. 18).

O pensamento de Artur Paz Semedo, revelado pelo narrador no fragmento citado anteriormente, demonstra o pensamento de parte da sociedade que despreza a vida. A reflexão está presente na fundamentação de *Alabarbas, Alabardas, Espingardas, Espingardas*, esteticamente elaborada por meio de contradições, oposição de perspectivas e de vozes. Entretanto, o processo criativo de Saramago, ao contrário do de Dostoiévski, estudado por Bakhtin, encaminha a reflexão para um consenso, o de que as armas trazem consigo a morte. E até mesmo um personagem “tão afeiçoado a instrumentos bélicos” (Saramago, 2014, p. 17), como Artur Paz Semedo, tende a se incomodar com as questões relativas à guerra, tanto que começa a realizar uma pesquisa nos arquivos da fábrica de armamento onde trabalha há quase 20 anos, por indicação de Felícia, mulher de quem está separado (Saramago, 2014).

A contradição está presente em toda a narrativa, na forma e no conteúdo, começando pelos nomes das personagens protagonistas, Artur Paz Semedo e Felícia (Berta). Entretanto, as contradições não se revelam infinitas, além do enredo.

Como a configuração das personagens torna-se importante para se observar se a construção discursiva é monofônica ou polifônica, passa-se a discorrer sobre elas, o narrador e o autor a partir de agora. Antes, porém, veja-se o que dizem Candido, Rosenfeld, Prado e Gomes (1976) sobre a personagem do romance:

O Homo fictus é e não é equivalente ao Homo sapiens, pois vive segundo as mesmas linhas de ação e sensibilidade, mas numa proporção diferente e conforme avaliação também diferente. Come e dorme pouco, por exemplo; mas vive muito mais intensamente certas relações humanas, sobretudo as amorosas. Do ponto de vista do leitor, a importância está na possibilidade de ser ele conhecido muito mais cabalmente, pois enquanto só conhecemos o nosso próximo do exterior, o romancista nos leva para dentro da personagem, porque o seu criador e narrador são a mesma pessoa (Candido; Rosenfeld; Prado; Gomes, 1976, p. 65, grifos nossos).

Nesse sentido, o romancista revela as personagens que trazem em seus nomes a contradição (mas não só nos nomes), por meio da voz narrativa em terceira pessoa, ou seja, pelo narrador onisciente (intruso), instância narrativa que conhece de modo ilimitado as personagens, narrando inclusive o que passa em suas mentes, além dos detalhes de suas vidas. O narrador apresenta assim Artur Paz Semedo:

O homem chama-se artur paz semedo e trabalha há quase vinte anos nos serviços de faturação de armamento ligeiro e munições de uma histórica fábrica de armamento conhecida pela razão social de produções belona s.a. [...].

[...] este artur paz semedo não é nem solteiro, nem casado, nem divorciado, nem viúvo, está simplesmente separado da mulher, não porque assim ele tivesse querido, mas por decisão dela [...] faturador de uma empresa produtora de armas (Saramago, 2014, p. 9-10).

A apresentação do personagem Artur Paz Semedo é feita por uma voz cujo foco narrativo é em terceira pessoa. Diante disso, verifica-se que a posição autoral não considera a personagem como um “tu” plenivalente, o autor não elabora sua voz discursiva sobre um personagem com quem dialoga, ele cria uma voz narrativa que fala sobre o personagem e o conhece inteiramente, sob a égide do seu criador. Por isso, a posição do autor é considerada autoritária.

Sendo assim, esse é mais um critério que promove o afastamento da classificação do enredo como polifônico e o aproxima de monofônico.

Além da posição controladora do autor, também a contradição indica a configuração do discurso como monofônico, pois há apresentação de unidade dos contrários. Esse processo que se desenvolve pela contradição está evidente nessa ficção inacabada de Saramago (2014): Artur carrega consigo a paz e o medo em seu sobrenome. Talvez, ainda, a paz sem medo. Enquanto, por um lado, a paz significa “estado de calma, de harmonia, de concórdia e de tranquilidade; calma”, por outro, o medo indica “estado emocional provocado pela consciência que se tem diante do perigo”, por sua vez (Ferreira, 2001, p. 486; 556). E para ressaltar essa contradição presente nos sobrenomes da personagem, pode-se pensar no nome Artur que remete à uma figura lendária, ao rei Artur, que invoca a literatura em si mesmo.

Destacam-se ainda outras contradições de Artur Paz Semedo expressas pelo próprio narrador:

Como se está vendo, o sujeito em questão é um interessante exemplo das contradições entre o querer e o poder. Amante apaixonado das armas de fogo, jamais disparou um tiro, não é sequer caçador de final de semana, e o exército, perante as suas evidentes carências físicas, não o quis nas fileiras (Saramago, 2014, p. 11-12).

E ainda continua revelando o processo criativo pautado na contradição: “artur paz semedo é, pelo menos em espírito, com o perdão da contradição em termos, a perfeita encarnação da deusa belona” (Saramago, 2014, p. 12). Também Artur é um personagem que gosta de assistir a filmes bélicos. E foi assistindo a um desses filmes de guerra, *L'espoir*, de André Malraux, que lhe foi despertado o interesse por ler o livro do qual o filme se origina. A leitura, contudo, desperta em Artur Paz Semedo compaixão diante do fuzilamento de personagens que sabotaram armas de guerra. Ele não aceita esse sentimento de compaixão, e o narrador elabora uma justificativa para registrar a instabilidade dos sentimentos humanos e ressaltar que, entre os sentimentos de Artur sobre o episódio, destacou-se a zanga.

É nesse contexto em que os sentimentos estão aflorados que Artur se lembra de Felícia, sua mulher, apesar de estarem separados na ocasião: “Nesta altura lembrou-se de felícia, seria simpático da

sua parte informá-la do que o livro de malraux narrava. Se ela não o tivesse lido, os seus sentimentos pacifistas lho agradeceriam” (Saramago, 2014, p. 18-19). De forma semelhante à construção contraditória de Artur como personagem que venera as armas e se emociona com a morte provocada por elas, também a elaboração de Felícia revela contradições que igualmente precipita do nome:

[...] militante pacifista convicta, acabou por não suportar mais tempo ver-se ligada pelos laços da obrigada convivência doméstica e do dever conjugal a um faturador de uma empresa produtora de armas. Questão de coerência, simplesmente, tinha explicado ela então. A mesma coerência que já a havia levado a mudar de nome, pois, tendo sido batizada como berta, que era o nome da avó materna, passou a chamar-se oficialmente felícia para não ter de carregar toda a vida com alusão direta ao canhão ferroviário alemão que ficou célebre na primeira guerra mundial por bombardear paris de uma distância de cento e vinte quilômetros (Saramago, 2014, p. 10).

Uma pacifista com nome de arma (Berta) que se casa com um homem apaixonado por armas. Assim, a contradição está nas formas nominais bem como no conteúdo de *Alabardas*. E as personagens estão bem desenhadas em suas contradições. Verifica-se que, apesar de a obra não ter sido concluída, as personagens estão bem elaboradas desde as primeiras páginas da narrativa. Esta análise conteve-se em abordar as personagens protagonistas, mas os desenhos das outras personagens também se fazem muito bem elaborados, tanto os inominados (administrador-delegado e secretária) quanto os nominados (o arquivista chefe Arsênico e o arquivista subordinado Sesinando).

De forma convergente com os contornos bem elaborados das personagens, também se traça a voz autoral que se aproxima da voz de Felícia: “[...] Li em tempos, não recordo onde nem exatamente quando, que um caso idêntico sucedeu na mesma guerra de espanha, um obus que não explodiu tinha dentro um papel escrito em português que dizia Esta bomba não reventará [...]” (Saramago, 2014, p. 21). O discurso de Felícia é o mote de Saramago para escrever a obra *Alabardas, Alabardas, Espingardas, Espingardas*. Sendo assim, observa-se a voz autoral colada à voz de Felícia.

Considerações finais

Os critérios que fundamentam a presença de arquitetura discursiva polifônica não se evidenciam na narrativa inacabada de José Saramago (2014). Sobre os critérios que definem o caráter dialógico e os diálogos inconclusos, constatou-se que, compondo-se a narrativa de relações dialógicas, elas convergem para um fechamento de ideias, as quais argumentam contrariamente às armas, apesar de saberem que o que as sustenta é o capital e que, por isso, têm força para perpetuar.

Com relação ao inacabamento das personagens, verificou-se que, ainda que não haja um final narrativo, as personagens são bem estruturadas, como Felícia, que se posiciona contrária à produção de armas e às consequências do uso de armamentos. Ela é tão bem acabada que consegue questionar o posicionamento ideológico do marido, levando-o a praticar ações em busca de respostas para as perguntas elaboradas pela esposa.

Já com relação à posição do autor na obra ficcional analisada, constatou-se que a voz autoral é monofônica, e isso reverbera no texto, haja vista que os demais elementos dependem dessa posição aproximada: há um posicionamento de visão de mundo de Saramago que ressoa fortemente nas ideias dessa prosa. Registra-se que o posicionamento de José Saramago se confirma em entrevistas concedidas por ele e também por meio de leituras de suas obras.

Referências

- BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Tradução de Paulo Bezerra. 5. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013. p. 46-77.
- BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini [et. al]. São Paulo: Hucitec, 7ª Ed., 2014.
- BEZERRA, Paulo. Prefácio. *In*: BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da**

poética de Dostoiévski, Rio de Janeiro, Editora Forense Universitária, 2010, 5ª Ed.

CANDIDO, Antônio *et al.* **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

FERNANDES, Florestan. Prefácio. Marx, Karl. **Contribuição à crítica da economia política**. Tradução e introdução de Florestan Fernandes. 2ª edição. São Paulo: Expressão Popular, 2008.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo Aurélio século XXI**: dicionário da língua portuguesa. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

MACIEL, Lucas Vinício de Carvalho. Diferenças entre dialogismo e polifonia. **Revista de Estudos da Linguagem**, Belo Horizonte, v. 24, n. 2, p. 580-601, 2016.

MARCUZZO, Patrícia. **Diálogo Inconcluso**: Os conceitos de dialogismo e polifonia na obra de Mikhail Bakhtin. Cadernos do IL, Porto Alegre, n.º 36, junho de 2008. Disponível em: <http://www.seer.ufrgs.br/cadernosdoil/>. Acesso em: 01 nov. 2021.

MARX, Karl. “Introdução à contribuição à crítica da economia política”. Marx, Karl. **Contribuição à crítica da economia política**. São Paulo: Expressão Popular, 2008.

SARAMAGO, José. Da estátua à pedra: o autor explica-se. *In.*: SARAMAGO, José. **Da estátua à pedra e discursos de Estocolmo**. Belém: ed. UFPA; Lisboa: Fundação José Saramago, 2013. p. 25-52.

SARAMAGO, José. **Alabardas, alabardas, espingardas, espingardas**: com textos de Fernando Gómez Aguilera, Luiz Eduardo Soares, Roberto Saviano. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

SILVA, Vera Lopes. **Ensaio sobre a cegueira e Ensaio sobre a lucidez**: estética e engajamento promovidos por José Saramago, um leitor de Karl Marx. *In.*: Nogueira, Carlos (org.). Lisboa: Tinta da China, 2022.



**Tanatografia e transitoriedade:
O ano da morte de Ricardo Reis
na era dos 100 anos de
nascimento de José Saramago**

**Augusto Rodrigues
da Silva Junior
Ana Clara Magalhães
de Medeiros**



Tanatografia e transitoriedade: O ano da morte de Ricardo Reis na era dos 100 anos de nascimento de José Saramago

Augusto Rodrigues da Silva Junior
Ana Clara Magalhães de Medeiros

O ano de 2022 comportou muito especialmente a ambiguidade do tempo, que avança e retrocede, por entre a memória e o esquecimento, a saudade e o futuro, nevoeiros e aberturas. Tempos viróticos que nos obrigaram a aceitar o agora como presente que se faz matéria de romance. De um lado, a alegria por celebrar a vida luminosa do inventor de José e de Blimunda; de Marcenda e de Joana Carda; de Raimundo Silva e da Mulher do médico. De outro lado, a constatação triste de que, num dia seguinte, há já mais de uma década, o nosso José morreu... E agora?

Disse Saramago, antes de ser o vencedor do Nobel, que “escrever é fazer recuar a morte, é dilatar o espaço da vida” (Saramago, 2010b, p. 193). Enganando o trespasse, o filho de Azinhaga foi desassossegando as gentes, parecendo dizer: trabalhadoras e trabalhadores do mundo todo, uni-vos. Assim, dilatou o estrito espaço da nossa vida e nos legou um ensaio de lucidez: que este mundo tem remédio e sempre terá, pode ser só numa caverna ou numa *Jangada de pedra*, mas, enquanto houver a fé na palavra e na ação, haverá iminência de revolução.

Em 2022, celebraram-se também os 40 anos da primeira publicação do *Livro do Desassossego*, escrito por algumas pessoas de Fernando Pessoa. Ao final de suas vidas, Saramago e Pessoa assumiram a necessidade de mimetizar as fraturas da condição humana. O fazer literário emergia como forma que mais eficazmente, por seu caráter dialógico experimental e inacabado, poderia enfrentar a crise da prosificação da vida. *Dom Quixote* (1606-1615) já prenunciava o desgaste das formas artísticas e das formas sociais no século XVII; no XIX, *As ilusões perdidas* (1843) e *Esplendores e misérias das cortesãs*

(1847), de Balzac (autor lido e analisado por Marx), exemplificam desdobramentos dessa discussão a respeito dos rumos da arte e da experiência humana em um mundo consumido pela ascensão do individualismo. Se os problemas de poética e questões de estética de Dostoiévski e Tolstói forneceram a Mikhail Bakhtin conceitos-chave para uma nova compreensão do literário, Machado de Assis, com seus defuntos autores e personagens defuntos engendrou a tanatografia – ligada à tradição longa e cínica dos dramas em gente e diálogos dos mortos. A tanatografia também *travessou* (de travessia riobaldiana) os versos e as vírgulas de Ricardo Reis, heterônimo pessoano:

Não tenhas nada nas mãos
Nem uma memória na alma,

Que quando te puserem
Nas mãos o óbolo último,

Ao abrirem-se as mãos
Nada te cairá

Que trono te querem dar Que Átropos to não tire? [...] (Reis, 2005, p. 258).

Entre o óbolo e Átropos, intermitências de tanatografias, entre as mãos que não escrevem mais e uma alma que não bebeu do Lete, efetuamos um salto carnavalizado até os nossos dias. Vê-se que a intuição de *Ficções do interlúdio* precedente é levada ao limite e origina obras que extrapolam os contornos do próprio gênero: afinal, são ficções intermitentes e interlúdicas de uma sabedoria que “se contenta com o espetáculo do mundo” (Reis *apud* Saramago, 2010a, p. 05). Para dar conta da crise que é da arte, mas sobretudo do indivíduo, Fernando Pessoa movimenta heterônimos e nunca está sozinho. Saramago movimentou personagens de livros e da vida — e isso é tudo.

A narrativa em língua portuguesa de fins do século passado e início de nosso milênio encontrou em José Saramago um nome decisivo. Equacionando questões históricas lusitanas, e sobretudo humanas, o autor compôs romances dilacerados que apontavam para a polifonia desde o modo de narrar ou desde a construção cuidadosa dos personagens. A tanatografia em Saramago abarca

uma escrita virótica, romances pandêmicos, revisões históricas de imperialismos e a tradição do ensaio como escrita do morrer, do viver, da autoconsciência e do autoconhecimento.

A imortalidade (e a contemporaneidade) das palavras de Saramago e do *Livro do Desassossego* levam-nos a questionar a ideia de transitoriedade — à maneira do que faz Sigmund Freud, contemporâneo do Barão de Teive e dos heterônimos pessoanos, em um ensaio curto, mas largamente poético, publicado em 1916 pelo psicanalista. Neste estudo, recorreremos especificamente ao texto freudiano intitulado “Transitoriedade” por duas razões fundamentais: primeiramente, porque nele a discussão gira em torno da caducidade de tudo frente à voracidade do tempo, o mesmo tempo que termina por desassossegar os leitores de Saramago neste tempo centenário. Depois, porque, nesse escrito, Freud passeava por uma “florescente paisagem de verão europeu” em companhia de dois amigos: o “jovem, mas já famoso e conhecido poeta” (Freud, 2017, p. 221), Rainer Maria Rilke, e a chamada “poeta-da-psicanálise”, Lou Salomé. Geralmente, quando leitores e poetas se encontram para deambular — caminhar pensando, pensar caminhando —, instaura-se o que podemos chamar de “arena de desassossego”. Fundindo-se à tradição dos diálogos dos mortos (que tem Luciano de Samósata como principal expoente) e à prática de escrever para desassossegar (que agrega o esforço de Pessoa e Saramago no mesmo país e na mesma língua, nas duas pontas do século XX), a tanatografia torna-se estruturante dos processos criativos dos autores. Freud pensou, a partir da psicanálise, a pluralidade de vozes do ser; Pessoa pensou-sentiu a pluralidade de Pessoas em dramas e diálogos em gentes.

No ano dos cem anos de José Saramago, quisemos, então, empreender passeio similar àquele de Freud, em companhia de poetas, em nosso caso os herdeiros de *Orpheu* revisitados — mais que isso, reinventados por Saramago no romance *O ano da morte de Ricardo Reis*, de 1984. Há, contudo, uma divergência fundamental entre o passeio daquele trio e o nosso: o poeta do desencanto, interlocutor de Freud, insistia numa visão que o psicanalista chamou de pessimista, frente àquela exuberante paisagem de verão. Para Rilke, “tudo que ele amara e admirara parecia-lhe desvalorizado pelo destino determinante da transitoriedade” (Freud, 2017, p. 221). Freud entende que o poeta é “o amigo taciturno” (epíteto dado a Lou

Salomé) experimentaram “a revolta psíquica contra o luto” porque “a alma, instintivamente, recua diante de tudo que é doloroso” (Freud, 2017, p. 223). Isso posto, o fenecer do belo ou de tudo aquilo que amamos é indubitavelmente doloroso... Ocorre que, se a tradição poética alemã levou Rilke ao pessimismo, quando confrontado com a transitoriedade da vida, a tradição literária portuguesa nos leva, ante o mesmo fenômeno, a uma experiência diversa — à experiência de desassossego, que não é alegre, nem triste: é poética.

A despeito de todo o nevoeiro que marca os anos 1930 na Ibéria e que se espraia pelo romance de 1984, refutamos a névoa melancólica, típica do expressionismo alemão de que Rilke era expoente, porque ela não combina com o contentamento descontente que a poesia portuguesa alastra pelo menos desde o século XVI com Camões. Cumpre notar, aliás, que, no mesmo 2022, celebraram-se ainda os 450 anos de publicação d’*Os Lusíadas*.

A esse respeito, vale destacar que os pontos de partida e de chegada d’*O ano da morte de Ricardo Reis* são encobertos por uma memória lusíada. Assim: começamos a leitura do livro pela sentença “aqui o mar acaba e a terra principia” (Saramago, 2010a, p. 07) e o encerramos depois de ler a constatação: “aqui, onde o mar se acabou e a terra espera” (Saramago, 2010a, p. 428). Primeira e última página em correspondências. Note-se que, entre o “aqui” do princípio e o do final da obra, há uma inequívoca transformação pelo tempo — do romance, mas também da história lusitana e europeia — o mar que antes acabava, por fim se acabou mesmo; e a terra, que de início principiava, agora espera. Entre uma máxima e outra, habita o tempo narrado, que definitivamente, n’*O ano da morte de Ricardo Reis*, não discorre sobre a era da talassocracia em que viveu Camões, tempo das glórias marítimas cantadas n’*Os Lusíadas*. O romance caminha sobre a terra, órfã do mar — que se acabou, fazendo de Lisboa um labirinto sem saída. Já dissemos em outra oportunidade que “Saramago, em seu romance, aproxima tempos paralelos, cidades sobrepostas” (Medeiros; Silva Jr; 2019, p. 37).

No livro que aqui revisitamos, Saramago teve a mesma brilhante ideia que o crítico psicanalista naquele ensaio de 1916: a de se meter num colóquio entre poetas e, melhor ainda, a de ousar colocá-los em arena (no sentido bakhtiniano da palavra). No entanto, o nosso romancista não passeia pelo Portugal pós- revolução dos

Cravos (de abril de 1974), que era o seu tempo recente. O “autor-narrador saramaguiano”, para usar uma expressão teórica que o ensaísta Miguel Real tem defendido (2021), escolhe um ano da década de 1930, em que, para o mundo, Fernando Pessoa era já um autor-defunto; e, para a Ibéria, o totalitarismo era já uma realidade muito viva, com o Estado Novo de Salazar e com a Guerra Civil Espanhola que resultou em vitória franquista. O tempo presente no romance, portanto, são os últimos momentos de 1935 e princípios de 1936:

Estamos no ano de acirramento do Estado Novo português, da eclosão de revolta comunista dos marinheiros lisboetas e da Guerra Civil espanhola. Os fascismos dos anos 1930 espalhados pela Europa são intuídos nas ruas e hotéis, nos teatros e cinemas, nas estátuas e nos seres comuns — trabalhadores, feito Lídia e Daniel, personagens revolucionários no romance em questão (Medeiros; Silva Jr; 2019, p. 36).

Elegemos *O ano da morte de Ricardo Reis* (1984) por ser um romance (profundamente engajado no sentido da construção coletiva e urgente da história) em que se podem delinear pelo menos vários níveis de transitoriedade: a de gênero literário, com o predomínio da poesia e a ascensão do romance; a da situação portuguesa, com acirramento do salazarismo e esfacelamento da história lusitana; a da constituição da imagem de autor: um heterônimo que retorna em obra de outro; um ortônimo que retorna como defunto personagem heteronimizado; e um narrador (alterônimo) que pleiteia estar no mesmo nível dessas duas figuras, em aterrissagem carnavalizada e ético-estética.

Saramago parte do drama em gente pessoano e funda um romance em Pessoas. Os níveis entrelaçam-se polifonicamente: o livro labiríntico narra uma história sem saída. No entanto, procurar a saída parece ser mesmo o elemento que move os grandes romances. Afinal, eles indicam a direção e reconstroem mundo em nomes: “pela primeira vez aqui passaram, estas crianças que repetem Lisboa, por sua própria conta transformando o nome noutro nome” (Saramago, 2010, p. 11).

Jerónimo Pizarro chama a atenção para uma coincidência pouco casual: *O ano da morte de Ricardo Reis* é lançado justamente dois anos após o aparecimento do Livro do Desassossego, prosa de

Bernardo Soares e de Vicente Guedes e de Fernando Pessoa. Uma obra, como acrescenta o mesmo Pizarro, “em que há pelo menos três autores à procura de um livro” (Pizarro, 2013, p. 15), e que representa uma escrita da radical experiência de nada – mas de um nada vivido, sentido e palavrado a partir da cidade de Lisboa. Pizarro, ao editar a primeira obra crítica do *Desassossego*, explica: “é que o Livro é um dos retratos mais espantosos da cidade de Lisboa, uma acumulação sucessiva de palavras e imagens que se entrelaçam e complementam na representação visual do leitor” (Pizarro, 2013, p. 21). Tais questões referentes ao livro pessoano importam muito em nosso passeio por um romance que passeia pela Lisboa dos anos 1930, sobretudo se notarmos que uma das epígrafes d’*O ano da morte* é extraída do *Livro do Desassossego* e assinada por Bernardo Soares: “escolher modos de não agir foi sempre a atenção e o escrúpulo da minha vida” (Saramago, 2010a, p. 5). Trata-se de fragmento constante do primeiro volume do *Livro do Desassossego*, na edição inaugural, organizada por Jacinto do Prado Coelho e aponta para um Saramago posicionando-se como recepção de Pessoa e pensando editorialmente nesse livro visionário e fragmentado.

Antes e após a epígrafe, Saramago insere um verso de Ricardo Reis — “Sábio é o que se contenta com o espetáculo do mundo” — e um excerto crítico de Pessoa (ele mesmo) que, discorrendo sobre a existência de autores fictícios, ficcionaliza ironicamente a existência da própria cidade: “Se me disserem que é absurdo falar assim de quem nunca existiu, respondo que também não tenho provas de que Lisboa tenha alguma vez existido, ou eu que escrevo, ou qualquer coisa onde quer que seja” (Saramago, 2020, p. 5) — trecho possivelmente datado de 1930, publicado em 1966 nas *Páginas íntimas e de AutoInterpretação* (Pessoa, 1966). O Saramago autor d’*O ano da morte de Ricardo Reis* responde — no sentido da “responsabilidade” prevista por Mikhail Bakhtin (Bakhtin 2006, p. XXXIV) — a uma perspectiva plural que vincula arte e vida na unidade responsável e respondível do autor-criador. Jerónimo Pizarro¹ destaca que há dois Saramagos progressos: o que leu, aos 18 anos, as Odes de Ricardo Reis, publicadas na Revista Athena; e o que acabara de ler a recém-lançada prosa *in progress* de Pessoa, em 1982. O Saramago leitor

¹ Comunicação pessoal entre Jerónimo Pizarro e Ana Clara Magalhães de Medeiros do ano de 2020, sobre o poeta Ricardo Reis e os livros *O ano da morte de Ricardo Reis* (1984) e o *Livro do desassossego* (1982).

das pessoas e dos fragmentos pessoais, assim, teria, no romance que aviva um heterônimo estoico, redigido a sua própria prosa do desassossego. Prosa que, temos destacado há pelo menos uma década (Medeiros; Silva Jr, 2012; Medeiros, 2014; Medeiros; Silva Junior 2019), é profundamente poética e tanatográfica, à maneira do *Livro do Desassossego*. Pizarro, sobre o vínculo entre prosa e poesia no livro lançado em 1982, acrescenta: “uma prosa muitas vezes ritmada e cadenciada que estabelece um claro compromisso com a poesia” (Pizarro, 2013, p. 12). Isso o professor da Universidade dos Andes diz sobre o livro pessoal, mas o mesmo se pode dizer a respeito do livro de 1984: “[Saramago] consegue efetuar refinada e consciente poesia enxertada na narração. Como se o processo de enfrentamento facultado pela prosa lhe desse o ritmo e as formas de uma poesia livre, bela e heteronímica” (Medeiros, 2014, p. 121).

“Pelas ruas ermas de Lisboa” (Saramago, 2010a, p. 27) andam Ricardo Reis vivo, Fernando Pessoa defunto personagem e José Saramago transmutado num narrador autoconsciente da história da Ibéria e da Literatura Portuguesa. A desafiar os limites da transitoriedade, para dizerem a palavra, para fazerem o gesto antes que se interponha o silêncio definitivo, o livro que agora ocupa o nosso tempo de escrita erige uma arena polifônica em que “homens e ideias, separados por séculos, se chocam na superfície do diálogo” (Bakhtin, 2010, p. 127), como se chocam no ir e vir das ruas lisboetas: “Sim, esta Rua dos Douradores compreende para mim todo o sentido das coisas” (Pessoa, 2013, p. 425), diz o ajudante de guarda-livros no *Livro do Desassossego*.

O palco do *Ano da morte de Ricardo Reis* é então o mesmo do Livro de Soares e Guedes: Lisboa; seu tema principal: o desassossego, como experiência humana que dura — a despeito da transitoriedade que a tudo mais devora (ugolinamente). O segundo capítulo da narrativa já apresenta o luto pela partida do autor da *Mensagem*, Pessoa ortônimo, que foi tantos sendo também somente um discreto trabalhador de casas de comércio (condição que o irmana a Bernardo Soares). Nesse absurdo que é a existência, quem nunca existiu protagoniza; quem existiu agoniza e volta para carnavalizar; e Saramago, que não tinha entrado no drama em gente pessoal, luta para existir — enquanto autor de uma tanatografia. Tudo isso, tendo Lisboa como palco e o gigante Adamastor na plateia. Vamos à

oração fúnebre, inventada pelo narrador tanatográfico de Saramago para o defunto personagem Fernando. Lê Ricardo Reis:

mas de Fernando Pessoa, poeta, de crimes de morte inocente, Duas palavras sobre o seu trânsito mortal, para ele chegam duas palavras, ou nenhuma, preferível fora o silêncio (...) não podiam os seus companheiros de Orfeu, antes os seus irmãos, do mesmo sangue ideal da sua beleza, não podiam, repito, deixá-lo aqui, na terra extrema, sem ao menos terem desfolhado sobre a sua morte gentil o lírio branco do seu silêncio e da sua dor, lastimamos o homem, que a morte nos rouba, e com ele a perda do prodígio do seu convívio e da graça da sua presença humana, somente o homem, é duro dizê-lo, pois que ao seu espírito e seu poder criador, a esses deu-lhes o destino uma estranha formosura, que não morre, o resto é com o génio de Fernando Pessoa. Vá lá, vá lá, felizmente que ainda se encontram excepções nas regularidades da vida, desde o Hamlet que nós andávamos a dizer, O resto é silêncio, afinal, do resto quem se encarrega é o génio (Saramago, 2010a, p. 33-34).

O Livro do Desassossego de Saramago presentifica o luto de uma cultura que perdeu seu poeta das várias vozes precocemente (com 47 anos). Ocorre que, à maneira de Freud (na conversa com Rilke e Salomé), Saramago-autor refuta o pessimismo, assim dito nos termos freudianos: “contesto o poeta pessimista, que associa a transitoriedade do belo com sua desvalorização” (Freud, 2017, p. 222).

Hamlet, que também via fantasmas, também lido por Freud, nos leva a dizer que, ao visitar o Pessoa morto, adotando a longeva forma literária (e filosófica) dos diálogos dos mortos (sátira menipeia e luciânica), Saramago consegue admirar a beleza da criação pessoana e, atribuindo-lhe novo fôlego, dilata a sua permanência. Em explícita refutação à intransigência da transitoriedade, à revelia de todo o humor e ironia que marcam a poética saramaguiana em geral, e nesse romance em particular, *O ano da morte de Ricardo Reis* principia com um tom encomiástico a Pessoa. Discurso que, pela boca de Reis, o estoico, resulta em respeito e “protesto calmo, mas humano, da raiva que nos fica da sua partida” (Saramago, 2010a, p. 33). Entretanto, o narrador e Saramago conhecem, e não escondem, a vitalidade da obra pessoana: o resto, o que fica depois de seu silêncio definitivo, é com o “génio” de Fernando, o Pessoa. Interessamos recorrer a Harold Bloom muito pontualmente agora porque

esse pensador defende certa fusão entre o gênio Shakespeare e seu personagem Hamlet, aqui citado por Saramago. Não concordamos com a ideia eurocêntrica de gênio, mas o amálgama salientado pelo crítico shakesperiano aponta para a relação desencadeada entre criador e criatura. Na visão do professor estadunidense, o mais alto desenvolvimento da consciência humana foi captado por Hamlet e Shakespeare. O dramaturgo tanatográfico e Saramago dizem acertadamente: o resto, depois da morte, é silêncio. O que, contudo, a autoconsciência desse romance insiste em mostrar é que, antes do assalto da morte, experimentamos as *ficções do interlúdio*, isto é, o interlúdio que duramos, em que se produzem ficções das intermitências: duradouras, estranhas, estilizadas — que não morrem e nem nunca morrerão.

O excerto romanesco citado conserva ainda mais um aspecto a ressaltar: no movimento de aludir a Hamlet, personagem de Shakespeare, o “gênio” de Saramago, aludindo a Pessoa, termina por transformar o poeta de Lisboa em personagem seu e a ele se funde. Ainda, a remissão ao príncipe dinamarquês sugere, aos mais familiarizados com o fenômeno pessoano — e Saramago se incluía entre estes — o famoso (como também polêmico) texto crítico publicado por Fernando Pessoa na Revista *Águia*, em 1912. Trata-se do comentário em que aponta a insurgência, na literatura lusitana, de um supra-Camões. Vamos a mais essa digressão:

Paralelamente se conclui o breve aparecimento na nossa terra do tal supra-Camões. Supra-Camões? A frase é humilde e acanhada. A analogia impõe mais. Diga-se «de um Shakespeare» e dê-se por testemunha o raciocínio, já que não é citável o futuro (Pessoa, 1980).

Nos anos 1910, antes mesmo da gênese de *Orfeu*, Pessoa vaticinava o aparecimento “na nossa terra” (Portugal), de um tal “supra-Camões”, isto é, de alguém que superasse o mais celebrado poeta lusitano até àquela altura — e, hoje, enformando uma tríade com Pessoa e Saramago. Entretanto, o sarcasmo pessoano o impele a dizer mais: afirma que antever um poeta maior que Camões é “frase humilde e acanhada”, melhor seria anunciar a chegada de um Shakespeare na república portuguesa dos princípios do século XX. Ao que tudo indica, esse Shakespeare chegou e foi Pessoa. Mas, ao retomar todos esses escritores defuntos, Saramago aponta

para a sua própria presença viva no seio da literatura portuguesa e mesmo ocidental, afinal, quem agora fala é Ricardo Reis, tornado seu personagem, feito independente das ficções pessoais.

Da transitoriedade que a todos silencia, num processo de decomposição biográfica (Silva Junior, 2008) resta a voz dos personagens de um romance nascido no cemitério dos Prazeres, onde jazia o corpo de Pessoa. Fazendo breve e despretensiosa menção ao Brás Cubas de Machado de Assis (Assis, 2016), para quem a campa foi o berço do escritor Machado de Assis, pode-se dizer que a campa de Pessoa foi o berço do supra-Pessoa, o Saramago-autor d'*O ano da morte de Ricardo Reis*. O futuro, enfim, como Horatio diria, pode ser citável.

Importa ressaltar, mais uma vez, que não concordamos com a ideia de gênio. Como pensadores marxistas, defendemos que escrever é trabalhar, e a matéria literária se inscreve como agente de construção da história contra a alienação e a exploração do humano. Embora essa fusão entre autor e personagem, no teatro do mundo, tenha certa camada plausível, a questão, no romance saramaguiano, delineia uma luta entre o próprio autor – que quer estar nas linhas do próprio livro – acreditando ser ele e não ser criado. Essa mesma luta pode ser percebida em Pessoa: que normalmente não assinava obras com outros heterônimos e que vai criar mais de cem *autores fictícios*. Essa definição, inclusive, implica problemas de ordem filosófica, literária e até mesmo trabalhista, pois a arte afinal é um mundo que espelha o nosso mundo. Não desenvolveremos essa questão cínico-filosófica aqui. Restam o silêncio e os versos que dizem tudo: “Para ser grande, sê inteiro: nada/ Teu exagera ou exclui/ Sê todo em cada coisa” (Pessoa, 1960, p. 239).

Na discussão do literário, incluímos o heterônimo como o símbolo capaz de ampliar o sentimento de pertencimento tanatográfico (*kairós*) e tanatológico (*dies*). Ao escrever sobre a morte, Saramago confronta-se com o fim do outro e com a busca e o encontro da própria voz autoral. “Pessoaliza” o não-ser naquilo que é mais humano: o fato de saber que se morre. Escrever sobre a sabedoria da heteronímia (sem acento mesmo!) não é uma meditação do óbito, mas da própria existência carnal e discursiva – isso retorna, na poética saramaguiana, em *Todos os nomes* (1997) e n'*As Intermittências da morte* (2005).

Não importa que sentidos atribuir, a heteronímia é amplidão e limite. Um ser que se debruça sobre cadáveres movimenta

transitoriedades: um defunto que volta para dialogar, um heterônimo que contempla o espetáculo do mundo, que faz um filho com Lídia e que atende num consultório movem-se entre um imenso Camões e um gigante (mítico-épico) denominado Adamastor. Saramago, pensa, pois, na vida como presença. Nessa conjunção entre tanatografia e heteronímia (sem acento; como teoria) é que essas possibilidades de novas representações e potencialidades de novos âmbitos da linguagem se efetivam. O desassossego determina, ou melhor, indetermina, cada ser como presença e esse presencismo (com tudo que ele implica no século dos extremos lusitano – 1936-1974) ensina que a vida é uma constante superação da morte.

O “outro-nome”, quando corpo, está intimamente ligado à sua decadência material e dissolução espiritual e, por mais que o nome ofereça uma narrativa, uma biografia, uma memória e uma alteridade, ele sempre sucumbe. Com Freud, ainda, aquilo que no mundo consideramos força cósmica e destrutiva forja-se em total alheamento para os seres humanos. Nessa relação objetual do mundo para o ser, o heterônimo sequer existe, mas tem obra. Esse nada, que é tudo, é pleno de um vazio nominável, não corpóreo, mas “autor de”.

Nisso o ser sucumbe e tenta a superação desse desprezo da natureza com suas perspectivas religiosas e científicas. Embora Freud, no texto basilar de nosso pensamento e em “O mal-estar na civilização de 1929/1930 (Freud, 2006), considere a segunda mais difícil de ser alcançada do que a primeira, do ponto de vista da produção, de tudo aquilo que o científico gera e é facilmente assimilado pela civilização. A arte, nesse caso, poderia ser compreendida como mais uma dessas versões. Entretanto, na heteronímia, a arte amplia, do ponto de vista *nietzscheano*, o discernimento e alimenta a ausência de nós no mundo de uma maneira diferente das outras. Mesmo que seja para afirmar que não há saída, os labirintos de Saramago convidam sempre para uma continuidade: Lídia grávida; Ricardo Reis que se soma a Pessoa no cemitério dos Prazeres; “epidemia de gravidez” na *Jangada de Pedra*; José que continua novas investigações na Conservatória; a morte encarnada e mulherificada que dorme ao lado do violoncelista nas *Intermitências da morte*. Com Freud, podemos entender ser consensual o mal-estar que nasce da inclemência da natureza e da falibilidade inexorável do corpo humano. Pessoa e

Saramago com seus corpos, Reis e o narrador com suas pulsões de escrita para ter existência.

Biografias de autores que vão se publicando vivos e postumamente. O romance *Todos os nomes* (1997), antes do Nobel, trata justamente dessa sacralização das figuras da comunicação de massa e da mitificação em atos de colecionismos. Diante da devoção memorial e da criação de um universo paralelo por meio das biografias e biobibliografias cujos “biografados” transformaram-se em personagens, algo fundamental é acrescentado à imagem pública de Pessoa (que ficou e foi transformada para/pela posteridade) que é a parte humana (privada) da parte-Pessoa famosa e canonizada. Saramago, ao se tornar autor de Reis, torna-se uma espécie de heterônimo de Pessoa. O criador, no caso desses artistas, passa à condição de ser criado nas mãos de outro criador. O ser público cultiva uma identidade, e isso é estilizado no título: o ano é da morte de um heterônimo — 1936. Ano em que Saramago completava catorze anos e não era ainda um escritor, o escritor. Interessa, na criação em arena, exatamente o lidar com pessoas famosas ou com o Pessoa famoso — que não publicou o *Desassossego* em vida e que é publicado concomitantemente com Saramago. Na biobibliografia e na cena editorial, foram contemporâneos. No caso dessa biografia-tanatográfica, a imagem do autor famoso interfere diretamente na criação da imagem do personagem de romance e exige do narrador certa “devoção” à imagem de um outro desassossegado. Afinal, Pessoa estará ali, sobre os ombros de Saramago, soprando, sopesando, exigindo que determinada história fique para a posteridade. O romance tanatográfico amplia as funções do heterônimo e realiza uma decomposição (fantasmagoria) biográfica e a recomposição de imagem de autor daquele que se coloca como ortônimo. Aliás, Saramago reinventa funções do nome, de todos os nomes, ao aproximar freudianamente: heteronomes, alteronomes, heterônimos, defunto ortônimo, outro-nomes, outro-pessoas, outro-alguém, quain-quem.

Saramago lida com biografias criadas, encena um “drama em prosa”, em que eus advêm de dramas em gente. Move-se entre artistas que continuam com biografias-autorais de escritores, ou seja, da arte do artista dentro da arte do outro-alguém. Surge, então, um palimpsesto dialógico, pois são obras que manipulam as criações

artísticas dos biografados com citações (diretas e indiretas). Pesquisa devotada e aprofundada, paráfrases e decalques, criação romanesca e apelos de livro, da recepção, da imagem de biografados que ainda se publicam, que existiram e que não existiram, e que fazem parte da enformação romanesca d' *O Ano da morte de Ricardo Reis*.

Há uma múltipla projeção por parte da recepção: o leitor lê, vê presentificarem-se cenas de um momento específico na história (da arte/do artista) e, ao mesmo tempo, está diante de um arranjo romanesco que atravessa os anos de 1935 até 1984. O arranjo sugere o total envolvimento do autor com os biografados, seus “mestres”, e o total compromisso do escritor com a imagem dele mesmo que deseja deixar para a posteridade. Isso significa dizer que o Saramago que penetra na intimidade dessas máscaras e depois as transforma em personagem busca uma relação biobibliográfica em tantos Pessoas, Todos os nomes e nos permite traçar uma tipologia da tanatografia em transitoriedade: a) Saramago humaniza o “mito”; b) Saramago fantasmagoriza o mito; c) Saramago lida com o ser, Pessoa, de carne e osso, com data de nascimento e de morte, e o transforma em personagem criado, em arte – imitação de uma realidade recordada-biografada; d) Saramago recusa-se às limitações impostas pela vida de outro, pela obra e realiza um verdadeiro trabalho de investigador (Silva Junior, 2010). O escritor realiza a pesquisa biobibliográfica, imagética, iconográfica, estilística e exige-se envolvimento total, lê incansavelmente a literatura/biografia de Pessoa. A pesquisa solicita uma rede, um labirinto, que depois é transformado em história com começo, meio e fim: “Em suma, o biógrafo-autor é um leitor-criativo. A diferença é que ele interpreta vida e obra para enformar sua escrita e seu personagem (Silva Junior, 2010, p. 59).

O ano da morte de Ricardo Reis promove conexões com as memórias cultural e literária e impõe uma reflexão ontológica sobre o gênero heteronímico. Reflete sobre a condição humana e instaura-se numa impressão de proximidade com o outro. Para isso, uma aura de displicência e de aparente insegurança aliada à consciência e domínio (do todo) conjuga sentimentos e razões globais e toca instâncias criativas que envolvem “(...) a publicação, o exercício metalinguístico e a vida” (Silva Junior, 2020, p. 60). Com caracteres da totalidade do biografado, os traços sociais, a história e a voz biográfica aparecem funcionando plenamente e em conflito permanente.

Posta a arena de inventores do humano, que agrega Shakespeare, Camões, Pessoa e Saramago, vamos a um colóquio entre Reis e Pessoa, revelado no romance:

e o pior de tudo talvez nem sejam as palavras ditas e os actos praticados, o pior, porque é irremediável definitivamente, é o gesto que não fiz, a palavra que não disse, aquilo que teria dado sentido ao feito e ao dito, Se um morto se inquieta tanto, a morte não é sossego, Não há sossego no mundo, nem para os mortos nem para os vivos, Então onde está a diferença entre uns e outros, A diferença é uma só, os vivos ainda têm tempo, mas o mesmo tempo lho vai acabando, para dizerem a palavra, para fazerem o gesto, Que gesto, que palavra, Não sei, morre-se de não a ter dito, morre-se de não o ter feito, é disso que se morre, não é de doença (Saramago, 2010a, p. 144).

Antes de analisarmos esse inquietante diálogo dos mortos, cabe evocar um comentário de Freud no ensaio sobre a transitoriedade. Ali, o psicanalista defende que

caso renunciemos a tudo o que foi perdido, o próprio luto também enfraquece e nossa libido torna-se novamente livre, pois ainda somos jovens e cheios de vida para substituir os objetos perdidos por novos objetos possíveis, preciosos ou mais preciosos ainda (Freud, 2017, p. 224).

Pessoa-defunto criado por Saramago e o Freud desassossegado pelo pessimismo do poeta Reiner Maria Rilke convergem para uma mesma conclusão imperiosa: a de que o interlúdio, que é a nossa vida, está marcado pela nossa capacidade de depositarmos “certa quantidade de amor, chamada libido” (Freud, 2017, p. 223) na ação que transforma o luto e o mundo. O excerto do romance de Saramago, portanto, parece fazer desmanchar no ar toda a solidez da transitoriedade precisamente porque estamos vivos e, se as flores de verão fenecem com a brevidade de uma estação, como lamentam Rilke e Lou-Salomé, o tempo que duram é já uma transgressão na atrocidade do mesmo tempo. Ora, nessa linha, pode-se compreender que o desassossego da condição humana move as pessoas a fazerem o gesto, a dizerem a palavra, não porque elas sabem que morrem, antes porque elas sabem que estão vivas. Talvez, o que a palavra “transitoriedade” mais tenha a nos dizer seja não que vamos passar, mas que não passamos durante o tempo que duramos.

O Pessoa de Saramago é simultaneamente um nada e um tudo, o nada que é tudo no romance, cedendo à tentação de parafrasear o poeta fingidor. Dizemos ser ele nada porque se reduziu, nos termos do narrador, ao “corpo apodrecido de um fazedor de versos” (Saramago, 2010a, p. 37). Mas é tudo, pois de sua boca — de cadáver — saem as palavras que “perturbam a ordem e corrigem o destino” (Saramago, 2010a, p. 215) de Ricardo Reis, do romance e possivelmente do ano de 1936. Cumpre-nos percorrer mais este diálogo entre o morto Pessoa e o futuro-defunto Reis:

Acima dos deuses está o destino, O destino é a ordem suprema, a que os próprios deuses aspiram, E os homens, que papel vem a ser o dos homens, Perturbar a ordem, corrigir o destino, Para melhor, Para melhor ou para pior, tanto faz, o que é preciso é impedir que o destino seja destino, Você lembra-me a Lídia, também fala muitas vezes do destino, mas diz outras coisas, Do destino, felizmente, pode-se dizer tudo, Estávamos a falar do Ferro, O Ferro é tonto, achou que o Salazar era o destino português, O messias, Nem isso, o pároco que nos baptiza, crisma, casa e encomenda, Em nome da ordem, Exactamente, em nome da ordem, Você, em vida, era menos subversivo, tanto quanto me lembro, Quando se chega a morte vemos a vida doutra maneira, e, com esta decisiva, irrespondível frase me despeço (Saramago, 2010a, p. 215)

“Impedir que o destino seja destino” pode ser uma expressão-síntese da palavra, do gesto de Pessoa-personagem de Saramago. Como advinha Ricardo Reis, um personagem mais subversivo do que o poeta fora em vida, agora contestando o amigo António Ferro, secretário da Propaganda Nacional do Estado Novo (o mesmo que incitara o ortônimo a concorrer com a *Mensagem* ao Prêmio do Secretariado de Propaganda Nacional, em 1934); contestando o falso-Messias nacional António Salazar (que sobe ao poder em 1933); contestando o destino — que, afinal não existe, para Saramago e para o Pessoa que ele criou — distintamente do Pessoa que habitou Lisboa até 1935. Da perspectiva de nosso romance, não há ordem suprema e, portanto, não há destino. Há, isso sim, o destino teleológico e a decomposição biográfica como resultados das ações humanas, a explanação é do narrador: “é essa a grande diferença que há entre os poetas e os doidos, o destino da loucura que os tomou” (Saramago, 2010a, p. 37).

A loucura, quando toma o destino da literatura, se faz prosa e poesia do desassossego. Já que citamos a *Mensagem*, não custa extrair dela uma lição sobre a sandice: “Sem a loucura que é homem/

Mais que a besta sadia, / Cadáver adiado que procria?” (Pessoa, 2006, p. 48) – pergunta a voz de Dom Sebastião no poema a ele dedicado na primeira parte da *Mensagem* (que quase se chamou Portugal). Os capítulos finais d’*O ano da morte de Ricardo Reis* denunciam que o Pessoa-defunto, afinal, parece ter retornado para evitar que Ricardo Reis fosse tão somente um “cadáver adiado que procria”, se, nos momentos derradeiros da narrativa, Ricardo acompanha Pessoa ao Cemitério dos Prazeres – numa estoica atitude de aceitar a morte; não sem antes engravidar a criada Lídia – numa carnavalizada atitude de fazer renascer a vida.

“Quando chegamos a morto vemos a vida doutra maneira” (Saramago, 2010, p. 340- 341), ensina o subversivo e revolucionário Pessoa ao sonolento Ricardo Reis – que, no presente do romance, destitui-se da condição de poeta a que fora alçado pela heteronímia pessoana, já que agora não consegue mais ler nem escrever. Não rascunha sequer uma ode, não avança uma única página na leitura da narrativa policial *The God of the labyrinth*, de Herbert Quain – autor inexistente legado pelas *Ficções* de Jorge Luis Borges. A presença do fantasma Pessoa, no romance, bem como a violência salazarista, franquista e nazista dos anos 1930 que ele narra, apontam para anos de morte – “é preciso estar muito cego para não ver como todos os dias as parcas nos acabam”, completa Fernando.

Em 2022, comemoramos o acontecimento do nascer de Saramago. De igual modo, celebramos a primeira publicação do *Livro do Desassossego*, que completou 40 anos. Essas efemérides ilustram o que temos procurado demonstrar: *O ano da morte de Ricardo Reis* defende que o tempo de nossa vida seja ocupado pelo desassossego, aqui entendido como sinônimo de práxis (no sentido marxista) poética e política desalienante (Marx, 2005). Isso porque o fantasma pessoano, convocando seu heterônimo inerte, convoca-nos também: “É esse o drama, meu caro Reis, ter de viver em algum lugar, compreender que não existe lugar que não seja lugar, compreender que a vida não pode ser não vida” (Saramago, 2010a, p. 151). Reis, quando compreende que sua existência, na Lisboa de 1936, é não-vida, encaminha-se para o fim – se estar vivo implica a responsabilidade pela ação, muito além da contemplação plácida do espetáculo do mundo reside a responsabilidade. O próprio Ricardo Reis romanesco afirma, então: “Cumpramos o que somos, nada mais

nos é dado” (Saramago, 2010a, p. 178). É muito interessante pensar que, quando nos cumprimos, fazemos esfacelar-se o império da transitoriedade, pois Fernando Pessoa é Fernando Pessoa mesmo depois do ano de sua morte; José Saramago é José Saramago ainda que não estivesse presente no seu centésimo aniversário em 16 de novembro de 2022; apesar de tanta impermanência, seguimos sendo e citando o futuro, que é a crítica literária.

A Primeira Guerra Mundial descortinou para Freud “a caducidade de muitas coisas que acreditávamos estáveis” (Freud, 2017, p. 224), enquanto o fazer poético revelou a Pessoa a caducidade do ser estático e o demoveu a ser tantos, a ser drama em gente. O autor da *Mensagem* inaugura, na poesia moderna de língua portuguesa, a transitoriedade do eu — para transformar essa mesma existência fadada ao fim em objeto de desejo inesgotável. Saramago, nas intermitências de sua vida, escreveu um livro que bem se poderia intitular *Pessoa revisitado* ou *O ano da morte de Lisboa*. Na obra, que conferiu mais nove meses de existência fantasmagoral a Fernando Pessoa, um poeta é então retornado para dizer, em última instância, que “o muro que separa os vivos uns dos outros não é menos opaco que o muro que separa os vivos dos mortos” (Saramago, 2010a, p. 279). Em alguma medida, a companhia de Freud, de Saramago e dos poetas que ele e Pessoa nos legaram pode nos impelir a uma visão menos opaca de nós, do nosso outro, do seu outro, dos outros que nós somos enquanto vamos nos cumprindo...

Há um fragmento do *Livro do Desassossego*, de Pessoa, possivelmente datado de 1913, que tem por título “Intervallo doloroso”. Nele, Soares ou Guedes afirma: “Entre mim e a vida há um vidro tênue. Por mais nitidamente que eu veja e compreenda a vida, eu não lhe posso tocar” (Pessoa, 2014, p. 52). Princípios da presente discussão afirmando que o romance de 1984 pode ser o livro do desassossego de José Saramago. Resta-nos retomar a hipótese para concluir: o romance saramaguiano transcorre nos nove meses que vão de dezembro de 1935 a setembro de 1936. Trata-se de um *intervallo doloroso*, em que um poeta morto retorna para ensinar um heterônimo a viver. Nesse ínterim, ocorre a Revolta dos Marinheiros em Lisboa, a Guerra Civil em Espanha, a consolidação de regimes totalitários na Europa e... a gravidez de Lídia, uma trabalhadora assalariada do Hotel Bragança. Ricardo Reis, o pai da criança, não

podendo tocar a vida, desistiu dela e rumou para a campa. Lídia, sonhando revoluções, manteve-se viva e engravidou da poesia.

O ano da morte de Ricardo Reis, finalmente, foi levantado por Saramago em autoria partilhada com o Pessoa ortônimo, seu heterônimo Ricardo Reis, mas também com os fantasmas de Bernardo Soares e Vicente Guedes que assinam a prosa de Pessoa e, possivelmente, convocaram a prosa de Saramago sobre o gigante Adamastor — que é Pessoa na literatura portuguesa.

Entre a tanatografia e a transitoriedade, esse biógrafo-autor encontra imagens fixadas pela narrativa pública, histórica e as define — posto que deseja desassossegar. Entre a seleção, a negação e a fixação, Saramago fica à sombra da cena pública e da arte publicada, mas erige um roteiro novo que precisa ser, de alguma maneira, seguido na leitura de seu romance dos anos das mortes de Pessoa e do irmão de Lídia, o revolucionário Daniel. Nessa tanatografia, Saramago salta o muro de uma identidade, confronta uma tradição, uma memória coletiva e autônoma e por ela transita. Sua escrita é depositária da vida e da morte de outro-alguém, mas tece uma biografia que apresenta-se em romance dele mesmo. Rastros (no sentido benjaminiano) visíveis deparam-se com rastros invisíveis que, por sua vez, tornam-se visuais-encenados. Mediado pela encenação, ou seja, seres encarnam-se durante um tempo específico (do romanceado) e contam a duração de várias vidas em tempos biográficos que se cruzaram no passado e que se cruzam com a memória de um narrador que também assenta-se sobre a memória do autor. Saramago lida com vozes de vivos e vozes de defuntos, tendo como objetivo dar (uma nova chance) àquele que já morreu — falando, apresentando-se no palco do mundo. Remexe nos restos de um túmulo e o profana. O que eram palavras e imagens imóveis, imortalizadas, passam a ser ressuscitadas e estilizadas. Na revolução dos acontecimentos, são os fios de Ariadne e de Átropos que organizam a estada no labirinto da memória — Quain, Quem, Pessoa. Entre o passamento de Fernando Pessoa e o trespassse de Ricardo Reis: Portugal agoniza.

Como tudo, o tempo desta escrita também se acabou. Entretanto, pelo vidro tênue em que nos vemos, conseguimos nos tocar. O muro (azinhago) que separa os vivos uns dos outros pode, então, ser translúcido. Por fim, antes que no dia seguinte alguém

morra, resta um interlúdio de palavras: Pessoa e Saramago mortos ainda empurram para lá a transitoriedade e nos permitem o gozo de estarmos vivos. Agora, nessa hora, lendo, passeando e escrevendo pelas ruas ermas da história, temos o desejo de transformá-la. Aqui, onde o romance se acabou, e a vida espera — o resto é ensaio.

Referências

- ASSIS, Machado de. **Memórias póstumas de Brás Cubas**. ASSIS, Machado de. Todos os romances e contos consagrados. 1. Vol. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016, p. 17-205.
- BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. 4. ed. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. 5. ed. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.
- BLOOM, Harold. **Gênio: os 100 autores mais criativos da história da literatura**. Tradução José Roberto O’Shea. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.
- FREUD, Sigmund. Transitoriedade. **Arte, literatura e os artistas**. Tradução Ernani Chaves. Belo Horizonte: Autêntica, 2017, p. 221-225.
- FREUD, Sigmund. O mal-estar na civilização. **O futuro de uma ilusão, o Mal-estar na civilização e outros trabalhos (1927-1931)**. Rio de Janeiro: Imago, 2006. p. 73-148.
- MARX, Karl. **Manuscritos econômico-filosóficos**. Trad. J. Ranieri. São Paulo: Boitempo, 2005.
- MEDEIROS, Ana Clara; SILVA JR, Augusto Rodrigues da. O que tem de ser tem de ser: a força da prosa e da poesia como transgressoras do destino no Ano da morte de Ricardo Reis. **Guavira Letras**, v.14, p. 260-279, 2012. Disponível em: <http://websensors.net.br/seer/index.php/guavira/article/view/315>. Acesso em: 29 out 2022.
- MEDEIROS, Ana Clara; SILVA JR, Augusto Rodrigues da. O ano da morte de Lisboa: Pessoa e Saramago em heteronímias tanatográficas. **Revista Convergência Lusíada**, Rio de Janeiro, n. 41, p.34-46, jan.-jun. 2019. Disponível em: <https://convergencialusiada.com.br/rcl/article/view/320/259>. Acesso em 29

out 2022.

MEDEIROS, Ana Clara M. de. **O que tem de ser tem de ser e tem muita força: história, tanatografia e poesia n' O ano da morte de Ricardo Reis**. Orientador: Augusto R. da Silva Junior. 2014. 138 f. Dissertação (Mestrado em Literatura e Práticas Sociais) – Instituto de Letras da UnB. Universidade de Brasília, Brasília (DF). Disponível em: https://repositorio.unb.br/bitstream/10482/17572/1/2014_AnaClaraMagalhaesMedeiros.pdf. Acesso em 29 out 2022.

PESSOA, Fernando. **Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação**. Fernando Pessoa. Textos estabelecidos e prefaciados por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho. Lisboa: Ática, 1966. Disponível em: <http://arquivopessoa.net/textos/4194>. Acesso em: 29 out 2022.

PESSOA, Fernando. **Textos de Crítica e de Intervenção**. Fernando Pessoa. Lisboa: Ática, 1980, p. 27. Disponível em: <http://arquivopessoa.net/textos/3095>. Acesso em 29 out 2022.

PESSOA, Fernando. **Mensagem**. Brasília: Thesaurus, 2006.

PESSOA, Fernando. **Livro do Desassossego**. Edição de Jerónimo Pizarro. Rio de Janeiro: Tinta- da-China Brasil, 2013.

PIZARRO, Jerónimo. Prefácio. PESSOA, Fernando. **Livro do Desassossego**. Edição de Jerónimo Pizarro. Rio de Janeiro: Tinta-da-China Brasil, 2013, p. 11-29.

REAL, Miguel. **Pessoa & Saramago**. Alfragide: Publicações Dom Quixote, 2021.

REIS, Ricardo [Fernando Pessoa]. **Para ser grande, sê inteiro**: nada. Obra Poética. Rio de Janeiro: José Aguilar: 1960. p. 239-240.

REIS, Ricardo [Fernando Pessoa]. Odes de Ricardo Reis. **Obra poética**. 3. ed. Org. Maria A. Galhoz. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005, p. 251-296.

SARAMAGO, José. **O ano da morte de Ricardo Reis**. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2010a.

SARAMAGO, José. **As palavras de Saramago**: catálogo de reflexões pessoais, literárias e políticas. Organização e seleção de Fernando Gómez Aguilera. São Paulo: Companhia das Letras, 2010b.

SILVA JUNIOR, Augusto Rodrigues da. **Morte e decomposição biográfica em Memórias Póstumas de Brás Cubas**. Orientador: Paulo Bezerra. 2008. 216 f. Tese (Doutorado em literatura Comparada) – Instituto de Letras.

Universidade Federal Fluminense, Niterói (RJ).

SILVA JUNIOR, Augusto Rodrigues da. Ser todos os seres: teatro e biografia na dramaturgia brasileira contemporânea. GOMES, André L. **Leio teatro: dramaturgia brasileira contemporânea**. Minas Gerias: Editora Horizonte, 2010, p. 53-92.

SILVA JUNIOR, A. R. da. RABELO, S. G. PAULA NETO, M. E. As intermitências da morte: José Saramago na tanatografia que ama. **Cadernos Cespuc de Pesquisa: série ensaios**, v. 40, p. 69, 2022.

***As Intermittências da morte:*
películas tanatográficas em
José Saramago**

**Augusto Rodrigues
da Silva Junior
Marcos Eustáquio de
Paula Neto**



As Intermittências da morte: películas tanatográficas em José Saramago

Augusto Rodrigues da Silva Junior
Marcos Eustáquio de Paula Neto

Dizia que todo o homem é uma ilha, (...) que é necessário sair da ilha para ver a ilha, que não nos vemos se não nos saímos de nós (José Saramago, 1998, p. 41).

O presente artigo constitui-se de uma análise da obra *As Intermittências da Morte* (2005), de José Saramago, por meio da noção de polifonia, conforme pensada por Mikhail Bakhtin e por outros estudiosos do romance e da plurivocalidade literária. Nossa intenção é, por meio de uma crítica tanatográfica (Silva Junior, 2014; Medeiros, 2018), compreender a disposição romanesca da produção saramaguiana e de que modo sua arquitetônica (Bakhtin, 2018) artística propicia a liberdade, o desassossego e as isonomias – elementos tão caros e imprescindíveis à estrutura polifônica de que já mencionamos.

Entendemos que, no âmbito da obra completa do Nobel português, *As Intermittências da Morte* (2005) é obra que melhor traduz a íntima assimilação que intuímos entre o romance e o elemento plurivocal. Em articulação com o marxista Perry Anderson (2007), também compreendemos essa peculiaridade do romance polifônico, pleno de liberdade, como uma convocação à ação, para a marcha ao futuro. No enredo d’*As Intermittências*, temos a encarnação da morte, que abdica de sua gadanha e de seu ofício sepulcral de tirar vidas, inserindo toda uma nação em dramas e reflexões político-sociais. Entendemos tais circunstâncias edificadas pela prosa fabular como motor para o surgimento de novos modos de pensar, de interpretar e de inquietar o real, viabilizados pela disposição romanesca.

O título de nosso trabalho – “As Intermittências da morte: películas tanatográficas em José Saramago” — evoca imagem que elegemos como estruturante da articulação que intuímos. As ferramentas

de análise têm como objetivo confluir: 1) a noção de romance, como gênero literário de fecunda formatação de pensamento e de reflexão, e 2) a história, pensada como fenômeno característico de uma sucessão de transformações e ruínas. Para nós, o conúbio arquitetado entre tais polos favorece a amplitude da abordagem fabular saramaguiana de caráter transformador e inacabado, posto que direcionada ao futuro teleológico do romance e início do Século XXI.

Assim, vislumbramos conjuntura filosófica edificada como consequência de excepcional circunstância: o habitar a “delgadíssima película” (Saramago, 2016, p. 568) divisora de mundos, conforme imagem extraída do próprio romance. Trata-se de metáfora-chave do caráter imperativo, posto que mobilizador, que evoca certa qualidade liminar em uma escrita que reconhece, no plano estilístico-narrativo, a tanatografia como motor para sua efetivação. O termo teórico sugere aproximações entre escrita e morte. Daí revelamos uma das prioridades de nosso estudo, a busca pelos resultados obtidos da relação entre “*Thanatos* — que significa: morte; e *graphein* — que significa: escrita” (Silva Junior, 2014, destaques do autor).

O termo cunhado pelo estudioso Augusto Silva Junior é eixo condutor e teoria basilar para este esforço analítico. Em reflexões a respeito da *Divina Comédia* (1472), o pesquisador goiano-brasiliense declara que “nos estudos da literatura comparada, essa teoria do literário apresenta-se como campo de discussão das relações de alteridade numa longa tradição de diálogo dos mortos” (Silva Junior, 2019, p. 133). O pressuposto nos auxilia a reconhecer as “escritas de morte” como arenas capazes de fazerem ecoar vozes de finados que até então permaneciam quietos e silenciosos. O termo propõe retomar uma “longa tradição” desses falastrões fúnebres que irrompem através da épica na Antiguidade Clássica (por intermédio das Catábases) e repercutem nas sátiras menipeias (com reverberação predominante nos aclamados diálogos dos mortos luciânicos). Estamos diante de contributos intelectuais bastante distintos, mas a noção de sátira permite que os interliguemos para um aprofundamento comparativo em torno das peculiaridades do romance.

Na ascensão da prosa rabelaisiana e cervantina, notamos diferentes engrenagens na manifestação fúnebre e tanatológica, pois o campo sério-cômico da literatura ocidental esbarra com a

carnavalização, outro elemento definidor do universo do fim da Idade Média e do Renascimento (Bakhtin, 2010).

A partir de então, entendemos que configurar a tanatografia moderna, cuja obra seminal seria a de Machado de Assis no Brasil, é deparar-se com experiências liminares e até mesmo infernais que teriam encontrado ocorrências nas epopeias antigas (com destaque à Odisseia e à Eneida), com reverberações artísticas ao longo de toda a Idade Média (*soties*, danças macabras, farsas e autos infernais e purgatoriais), encontrando projeções nas literaturas renascentistas, na ascensão do romance, no realismo grotesco do séc. XVII, em Machado e Dostoiévski, e surgindo em José Saramago como fenômeno de fulcral consumação da polifonia em crise desenhada pelo Nobel português.

Além dos efeitos que tais elementos acarretam no âmbito estilístico-narrativo, importa reiterar, no plano filosófico e político-ideológico, o caráter solvente e dispersivo que isso gera. Nos termos do romancesaramaguiano, tratamos aqui da “quádrupla crise” (Saramago, 2016, p. 536) caracterizada por contendas de toda ordem — social e individual — e gerada pelas situações limítrofes já características dos episódios liminares mencionados. Para ampliarmos ainda mais o leque de significações de tais camadas, poderíamos também dizer que se trata de arena instigadora de discursos destronantes, que confrontam “discursos autoritários” (Bezerra, 2015, p. 244) antes aceitos e legitimados pelo consenso geral.

O que não poderíamos deixar de grifar é o caráter aberto da forma romanesca, motivada pela estrutura inacabada da sociedade burguesa (se pensarmos em certa ascensão do romance no século XVIII, com o marxista György Lukács, e da luta de classes que nela se consolida). Tais contextos, o do Renascimento com os romancistas indicados e o da ascensão burguesa oitocentista, fornecem matéria para que o objeto artístico reformule aquele “juiz supremo” – para ficarmos com associação feita por Milan Kundera – ainda evidente nos versos do esquadro greco-latino.

Poderíamos ainda mencionar a circunstância descortinada pelo “no dia seguinte ninguém morreu” (Saramago, 2016, p. 479), que também serve de entrada limítrofe (pelicular e peculiar) à arena da prosa polifônica. Desse modo, o percurso da narrativa engendrado na matéria ficcional – nos campos coletivos, nacionais, mas também

personais e individuais – herda os danos da crise filosófica incitada pelos artifícios ficcionais da prosa de Saramago. Esse é o ponto nodal de nossa interpretação do romance, revelando-se nas intermitências (efetivadas pelas cartas, pelos anúncios, pelo romance) as condições sensíveis e humanas para a ampla e livre exploração das vivências e das mortes ali transitadas. Com a frase cabal — “no dia seguinte ninguém morreu” (Saramago, 2016, p. 479) — logo no início da narrativa, somos informados da situação extraordinária em que, em terreno demarcado por divisão política e linguística, posto que apenas falantes de língua portuguesa arcam com as consequências da misteriosa situação, a prosa saramaguiana constrói sua tanatografia. O dia seguinte referido, em que ninguém morre, faculta à escrita de Saramago uma condição viral das pessoas que param de morrer, situação intermitente.

Assim, deterioram-se as estruturas de ordem social, como já anunciou a teoria de Mikhail Bakhtin. Gera-se, com esse descortinar narrativo, situação limítrofe capaz de destronar verdades antes inquestionáveis. Os estudos já empreendidos sobre as viagens abissais se mantêm norteadores de nossa pesquisa, mas são também pensados por uma ótica de crítica tanatográfica, constituinte das extensas possibilidades retiradas do cruzamento entre escrita (entendida não apenas como código, mas também como tema a ser percorrido, via autoconsciência) e morte (não apenas como tema, mas também como motivação literária para a efetuação de um código do submundo). Por se tratar, portanto, de uma tanatografia, recuperamos a noção de catábase como visão liminar, ou, para aproveitarmos as palavras do filósofo helenista Eudoro de Sousa, visão adquirida a partir das idas ao reino dos finados. O conúbio entre uma composição textual e a temática funérea repercute em reflexões que determinam o código e a mundividência que por ele se constrói. A entrada ao mundo desconhecido consolida-se no processo de escrita filosófica e de recomposição biográfica (uma vez que a personagem morte encarna) que encontra, justamente nessa autoria, o *modus operandi* do objeto ficcional saramaguiano aqui esmiuçado, da polifonia.

Em *Problemas da Poética de Dostoiévski* (2018), Bakhtin mapeia uma genealogia dos gêneros literários que atuaram como berço do romance polifônico. O pensador russo localiza, na arena dos gêneros da Antiguidade, três grandes campos artísticos: o retórico e o épico,

de qualidades sérias; o carnavalizado, de teor dialógico sério-cômico, superando a concepção aristotélica de gêneros literários. Os ingredientes determinantes para a pluridiscursividade do romance novecentista de Dostoiévski, por exemplo, representados de forma mais substancial pelos diálogos socráticos e pelas sátiras menipeias, levam ao percurso dos gêneros sério-cômicos e dialógicos para fundamentar nossa abordagem polifônica e liminar de *As Intermittências da morte* (2005).

Tratemos, pois, de grandes campos artísticos: o retórico e o épico. Para isso, ficaremos com o exemplo homérico já citado da *Odisseia*. Como ponto de partida, podemos evocar o episódio decorrente dessa orientação poética, referente às supracitadas descidas às terras “alcantiladas”, recuperando o adjetivo usado por Odisseu, no canto XI, no qual o herói desce aos infernos a fim de obter conselhos de Tirésias. O diálogo entre o ardiloso herói grego e o sábio cego estende-se em algumas dezenas de versos e ilustra a distância épica:

Poderás retornar, embora padecendo,
se refreares a avidez do grupo e a tua,
quando aportares o navio na ilha Trinácia,
prófugo do mar roxo, onde vereis as vacas
que pastam e as ovelhas pingues de Hélio-Sol,
que tudo escruta, tudo escuta. Não as toques,
tão só pensando no retorno, e fundearás
quem sabe em Ítaca, chorando a triste sina.
Prevejo só catástrofe, se a molestares,
A ti, à nave, aos companheiros.
(Homero, 2011, p. 325).

Com os versos, podemos testemunhar o impacto da descida infernal empreendida pelo herói em sua trajetória marítima. Na viagem às terras desconhecidas, em que é possível o encontro com Tirésias, o acesso às suas revelações é determinante para o retorno do guerreiro itinerante. Na viagem dos retornantes, o saber alcançado por Odisseu não se limita de forma alguma aos dizeres de Tirésias, pois ele também dialoga com “a visão de muitas personagens ilustres do mundo grego e [com] a narração de vários mitos: de Tântalo, de Sísifo, de Hércules etc” (D’Onofrio, 1990, p. 51). E ainda em uma fundação dos diálogos dos mortos, encontra os defuntos que faleceram durante sua

estada na Guerra de Tróia e na atribulada viagem de volta a Ítaca: sua mãe e o marinheiro Elpenor caracterizam capítulos de decomposição biográfica, revelações do presente e práticas funerárias. O mundo dos mortos, e não apenas o vate, surge como terreno capaz de agraciar o ser com as verdades proféticas intuídas por Circe e compõem uma espécie de encarnação (liminar) que podem ser projetadas na personagem morte/mulher de Saramago.

Tais elementos revelam a natureza intrínseca do discurso mortuário—desde a Antiguidade até o nosso milênio: o de proporcionar que verdades sejam reveladas por quaisquer vozes confinadas, não apenas de vates, conselheiros e sábios velhos, que já executavam os ofícios quando caminhavam sobre a terra, em sua materialidade viva: “Não é um enigma o que me pedes. Fica atento: / qualquer defunto que permitas se acercar / do sangue há de pronunciar tão só verdades” (Homero, 2011, p. 327). Definimos a viagem abissal na Odisseia como ato para se alcançar um distanciamento sério, pois se constrói na narrativa com o objetivo preponderante de eliminar as dúvidas sobre o futuro das personagens. A visão monológica agraciada ao herói épico fundamenta a tese defendida em *Mimesis* (Auerbach, 2015) a respeito do distanciamento destinado à visão acabada e iluminada dos mistérios futuros. A assertiva bakhtiniana também diz respeito ao que pontuou Auerbach sobre Homero: o poeta “não conhece segundos planos. O que ele nos narra é sempre somente presente, e preenche completamente a cena e a consciência do leitor” (Auerbach, 2015, p. 3). Trata-se de consequências do distanciamento sério que nos levam também à Eneida de Virgílio. Embora não reservemos aqui espaço para explorarmos em pormenores sua manutenção, consideramos Enéias realizador de façanhas semelhantes àquelas empreendidas por Ulisses. Assim como este último, aquele guerreiro também recorre às localidades limítrofes para alcançar a sabedoria profética que melhor o orienta em sua viagem.

Para ampliarmos ainda mais o esquadro literário que aqui almejamos orquestrar, podemos saltar no tempo, propondo uma transgrediência do universo épico, em direção às sátiras luciânicas (Séc. II d.c.). Em tais literaturas, o cenário extraordinário e subterrâneo também assume importante função, posto que não se delimita a fator acessório, como simples pano de fundo da narrativa,

mas proporciona mundividências radicalmente alheias àquelas construídas pelos que ainda habitam o mundo material. A respeito disso, Ipiranga Júnior já havia esclarecido: “O que está abaixo do real, o Hades luciânico, é formado em função de outras ordens de realidade vistas em sua alteridade com o real de cima” (2002, p. 109). O domínio da alteridade nos diálogos surge como resultado do distanciamento promovido pelo trespasse e fornece aos seres uma reversibilidade motivadora para a formulação de suas concepções:

DIÓGENES – Ó Pólux, recomendo-te, logo que chegues lá acima (creio que é já amanhã a tua vez de voltar à vida), se por acaso vires Menipo, o cão (deves encontrá-lo em Corinto, lá para as bandas do Craneu, ou então no Liceu, fazendo troça dos filósofos em permanente discussão uns com os outros), que lhe dês este recado: *“Ó Menipo, Diógenes convida-te, de já troçaste o bastante das misérias terrenas, a vir cá abaixo, para te rires muitíssimo mais. Sim, que o teu riso, aí na terra, pode, de algum modo, ser injustificado, e muitas vezes se pergunta: ‘Quem conhece completamente o que há para além da vida?, ao passo que, cá em baixo, não cessarás de rir com todo o fundamento, como eu agora, sobretudo ao veres os ricos, os sátrapas e os tiranos agora tão reles e tão insignificantes, só reconhecíveis pelas suas lamentações, xê como essas criaturas são frágeis e ignóbeis, a recordarem continuamente a sua vida terrena”* (Luciano, 2012, p. 199, grifos do autor).

Assim que adentramos nos primeiros diálogos, deparamos com Diógenes convocando Menipo ao Hades e expondo a natureza do lugar e seus efeitos provocados nas pessoas que lá se introduziram. Haveremos de lembrar que ambos são filiados à filosofia antiga de Antístenes, o *Kynismus* — com menção ao étimo, para não confundirmos com o Cinismo contemporâneo —, tradição filosófica constituinte de certo “espírito de rebeldia” (Luciano, 2012, p. 161) da qual brota a sátira menipeia e/ou luciânica. Do ponto de vista do leitor, podemos entender o recado enviado como uma apresentação à ambiência por meio da qual se travarão todas as conversas descritas na obra, pois nos introduz à atmosfera satírica, predominante nas falas das personagens como uma espécie de prólogo.

O introito redigido por Diógenes personagem, conforme dito, nos orienta a entender as catábases luciânicas como formas de dizimação das hierarquias firmadas nas relações humanas de seu tempo. De acordo com Diógenes, mesmo Menipo, que já era *kynikoi* e alheio a muitos dos preceitos vigentes na época, teria como gratificação um riso “com todo o fundamento”, atingido única e excepcionalmente através da descida transcendente. Em linguagem mais teórica,

tratamos aqui do alcance de um “novo tratamento” (Bakhtin, 2018, p. 121) dispensado à realidade e possibilitado pelo olhar dos mortos, o que nos direciona a outra particularidade sério-cômica da obra: a preocupação com a experiência em detrimento da lenda.

A cosmovisão originada através das profundezas do Hades não desvia o foco das questões terrestres exploradas pelos vivos, mas as reformula por outro aspecto, de modo a rebaixar o trato elevado concebido a alguns e enaltecer os pobres e oprimidos. Para entendermos melhor esse efeito, podemos fazer reflexão sobre o diálogo de número 18, realizado entre Menipo e Hermes:

HERMES – Esta caveira... é Helena.

MENIPO – Então foi por causa disto que foram equipados milhares de navios vindos de toda a Grécia e que morreram tantos Gregos e bárbaros e tantas cidades foram arrasadas?

HERMES – É que tu, Menipo, não viste a mulher quando ela era viva, pois então também tu dirias que não seria censurável «por esta mulher afrontar padecimentos longamente». É como as flores, as quais, quando as vemos murchas e com a cor perdida, nos parecem claramente feias, mas que, quando estão viçosas e mantêm a sua cor, são formosíssimas.

(Luciano, 2012, p. 249).

O estado já bastante deteriorado no qual se encontram os cadáveres das “beldades antigas” surge como resultado de outra particularidade dos efeitos por nós apontados. Aquelas personagens lendárias são retiradas de suas distâncias épicas e inseridas no nível da atualidade. Dessa forma, a decomposição dos corpos amplia-se na decomposição biográfica (Silva Junior, 2008). A putrefação repercute em uma visão que desmascara o imaginário épico e provoca em Menipo questionamentos e considerações legitimadas pela situação fúnebre.

O fenômeno tem outra consequência fundamental na obra luciânica: a isonomia entre as vozes que antes se relacionavam sempre através de hierarquias socialmente construídas. Tal peculiaridade mostra-se presente em todas as facetas dessas literaturas, uma vez que a liberdade radical com a qual os mortos são agraciados manifesta-se em todas aquelas vozes.

Em suma, a catábase luciânica repete alguns traços da descida homérica anteriormente examinada, mas propõe uma reversibilidade na consolidação de uma nova mundividência. O olhar voltado para

as questões terrenas se mantêm, mas a perspectiva subordina-se a uma ironia cínica e é modificada pela nova condição em que esses defuntos falastrões se encontram. Os valores antes inquestionáveis, as verdades tão valorizadas e os princípios impostos são todos elementos que se submetem a uma completa e radical alteridade, que se desdobra no reconhecimento do eterno mistério do mundo, repleto de dúvidas e incertezas.

Propomos agora um salto temporal em direção ao tempo das publicações de José Saramago. Nesse salto, negligenciamos obras indispensáveis para as continuidades das peculiaridades dos gêneros tanatográficos acima analisados, tais como: o *Gargântua e Pantagrue* (1532-1564), romance do francês François Rabelais, o *Dom Quixote* (1605-1615), do espanhol Miguel de Cervantes, e mesmo obras do século XVIII como *A Vida e Opiniões de Tristram Shandy* (1760-1767), do irlandês Laurence Sterne.

Nossa obra saramaguiana destaca-se na capacidade de mobilizar, pela arena ficcional, questões de vários âmbitos da atuação humana: desde a primeira linha do romance revela-se ao leitor a ameaça constitutiva da “quádrupla crise”, quádrupla porque “demográfica, social, política e econômica” (Saramago, 2016, p. 536). O violoncelista e a própria morte personificada são submetidos a processos de metamorfoses que geram as reflexões sobre alteridade e viabilizam a construção polifônica e filosófico-romanesca indicada em título. A noção de polifonia também surge como reveladora dos mecanismos da produção, instigada exatamente pela situação limítrofe e fúnebre desenhada pela prosa. A narrativa se pauta na súbita interrupção das atividades da morte em um país e nas instantâneas adversidades que o fenômeno traria àquela “nação” (o que, por permissão de uma extensão alegórica, poderíamos entender como constitutiva de toda a humanidade). Posteriormente, a tanatografia revela-se como objeto de apreciação pelas próprias personagens do romance: a escrita epistolar da morte, primeiro a carta que volta; depois o comunicado direcionado aos humanos em rede nacional. Ela ainda é posteriormente analisada divertidamente por gramáticos, conforme lemos abaixo:

a caligrafia, disse ele, é estranhamente irregular, parece que se reuniram ali todos os modos conhecidos, possíveis e aberrantes

de traçar as letras do alfabeto latino, como se cada uma delas tivesse sido escrita por uma pessoa diferente, mas isso ainda se perdoaria, ainda poderia ser tomado como defeito menor à vista da sintaxe caótica, da ausência de pontos finais, do não uso de parêntesis absolutamente necessários, da eliminação obsessiva dos parágrafos, da virgulação aos saltinhos e, pecado sem perdão, da intencional e quase diabólica abolição da letra maiúscula, que, imagine-se, chega a ser omitida na própria assinatura da carta e substituída pela minúscula correspondente (Saramago, 2016, p. 625).

A personagem morte recusa-se a desempenhar a função que sempre fora sua: de eliminar um homem quando chegada a hora derradeira. Humanamente, busca um modo não de entregar a carta violeta, cujo prazo de entrega já expirava; quer, antes, alcançar maneira de extirpá-la. Revela-se assim o estatuto de uma tanatografia que faz “a indesejada das gentes” (Bandeira, 1958 p. 221) desejar completar-se no outro. Nessa primeira metade da narrativa, estamos ainda diante de uma figura fúnebre vislumbrada em âmbito coletivo, mas que já redige gêneros textuais — no caso, a carta — formulados em isolamento e individualmente. A análise empreendida pelos gramáticos nos interessa para destacar o desdobramento irônico indicado dentro da vertente romanesca.

Ainda a respeito do aspecto tanatográfico do romance, temos também o contato abissal de um peixe com o mundo externo às dimensões aquáticas em que se encontra. Essa dimensão ambivalente fomenta a situação limítrofe que, nas relações humanas e funestas do romance, agrega o caráter reflexivo e transformador da obra. Compreendemos que, pela linguagem sério- cômica e carnalizada a que o romance polifônico se filia, por vias de situações singulares arquitetadas na estrutura romanesca, elege-se uma situação liminar. Tal excepcionalidade reverbera em reflexões e novos modos de estilizar o mundo. Tudo isso move estilisticamente condições para as dispersões de estruturas e discursos de várias ordens.

A discussão pode encontrar imagem motriz em reflexões de um outro importante teórico do romance no século XX, Milan Kundera: “Quando Deus deixava lentamente o lugar de onde tinha dirigido o universo e sua ordem de valores, separa[ndo] o bem do mal e dera um sentido a cada coisa, Dom Quixote saiu de sua casa e não teve mais condições de reconhecer o mundo” (Kundera, 2016, p. 14).

Consideramos ilustrativa a formulação quixotesca do autor tcheco, pois podemos considerá-la uma síntese de parte das discussões que faremos adiante, uma vez que se trata de estudioso articulado a referências teóricas e culturais de forte correspondência, embora com alguns embasamentos divergentes da teoria bakhtiniana do romance.

Utilizamos Kundera na intenção de grifar o aspecto da mundividência arquitetada pela disposição da nova forma artística inaugurada pela escrita moderna de Miguel de Cervantes. Ao localizar no Dom Quixote o romance representativo dessa origem de um mundo sem ordem, Kundera reforça o que, no campo da discussão bakhtiniana, já visamos descortinar: o caráter dispersivo e crítico alcançado pela forma romanesca. A elaboração cervantina, nesse sentido, pode servir de imagem-chave para o problema que, no debate sobre a teoria do romance, devemos primeiro expor “a ausência do juiz supremo” (Kundera, 2016, p. 14), já indicada acima. Poderíamos entender tal ausência como a perda de um círculo metafísico totalizante, como aquele localizado no imaginário das epopeias gregas pelos estudos teóricos do jovem György Lukács. Desse modo, a dispensa ao “juiz supremo” seria estratégia imprescindível da prosa de figurar uma sociedade dilacerada pelas contradições constitutivas de si mesma. O que não poderíamos deixar de grifar é o caráter aberto da forma romanesca, motivada pela estrutura inacabada de sua sociedade em que se consolida o abandono daquele “juiz supremo” ainda evidente nos versos épicos do universo greco-latino.

Para nós, a imagem-síntese da obra de José Saramago, já evocada em nosso título, uma vez que se faz reveladora da capacidade disjuntiva das situações edificadas pela prosa polifônica, é a do peixe filósofo, pois é definidora desse caráter do romance saramaguiano:

Precisamente, foi quando, distraído, olhava o peixinho vermelho que viera boquejar à tona de água e quando se perguntava, já menos distraído, desde há quanto tempo é que não a renovava, bem sabia o que queria dizer o peixe quando uma vez e outra subia a romper a delgadíssima película em que a água se confunde com o ar, foi precisamente nesse momento revelador que ao aprendiz de filósofo se lhe apresentou, nítida e nua, a questão que iria dar origem à mais apaixonante e acesa polémica que se conhece de toda a história deste país em que não se morre (Saramago, 2005, p. 367).

O contato abissal do peixe-filósofo com o mundo externo às dimensões aquáticas em que se encontram fomenta a situação limítrofe que, nas relações humanas e funestas do romance, agregam o caráter reflexivo e transformador da obra. O episódio, em nossa interpretação central para a compreensão dessas figurações extraordinárias fundadas pela escrita fúnebre, coloca-se a serviço de formas de aprender a viver, pelas experiências humanas, pela luta entre a morte e o amor. É dessa conexão que compreendemos o caráter inacabado e messiânico em interação com advérbio pensado em base material e histórica por Walter Benjamin – do romance e da história nele mobilizada. A narrativa lusitana, de explorações no âmbito coletivo e pessoal, expressa bem esse caráter de revolta, visando uma memória do futuro do romance histórico. Não por acaso, Perry Anderson, ao comentar sobre a conduta deste gênero, dialoga com quadro *Angelus Novus*, de Paul Klee, para se compreender “parte do impulso do romance histórico” (Anderson, 2007, p. 220). A questão, indicada apenas no final de seu artigo e não desenvolvida infelizmente, pode ser compreendida à luz do texto de Walter Benjamin e de Jameson, com maior influência do primeiro.

Lukács, ao tratar do “futuro desenvolvimento humano” (Lukács, 2011, Pág. 45) como conceito alinhado ao romance burguês, também indicava tendências em crises quádruplas e de transições históricas, a exemplo dos principais acontecimentos da década de 1930: “tempos amargos como a expansão do nazismo, o início da Guerra e a consolidação do stalinismo” (Lukács, 2011, Pág. 09) surtiram também como efeito ações revolucionárias nos movimentos sociais. O romance saramaguiano, sob esse espectro, contém os mesmos impulsos transformadores e emancipadores, uma vez que, pela estrutura inacabada, convoca e direciona seu leitor ao futuro.

Nessa esfera, é certo o que diz Fredric Jameson: “O romance, portanto, não é apenas a representação de um período de transição histórica, mas também, e em larga medida, a encenação de uma revolução e uma contra-revolução” (2007, Pág. 187). Esse caráter revolucionário, contra-ideológico ou, poderíamos dizer mais uma vez nas palavras de Benjamin, messiânico do romance, parece dizer respeito ao que György Lukács – lembrado por Perry Anderson – já evocara ao mencionar “uma poderosa narrativa subterrânea do progresso (...) em direção à emancipação nacional”

(2007, Pág. 216) como elemento integrante do romance histórico concebido pelo húngaro. De todo modo, fica indicada a direção que as intermitências saramaguianas, pelo caráter ambivalente que migra da história à ficção, aponta a nós, seus leitores.

Com o descortinar narrativo orquestrado, situação limítrofe capaz de destronar verdades antes inquestionáveis, o livro também se amarra a seu desfecho, que se encerra no mesmo ponto: “No dia seguinte ninguém morreu” (Saramago, 2016, p. 479). Nesse momento, mais uma vez podemos recobrar reflexões de Mikhail Bakhtin para definir distinções entre o universo épico, referência fulcral já exposta na interação com Lukács e o romance. Com o texto “Epos e o romance (sobre a metodologia do estudo do romance)”, o teórico dos gêneros do discurso nos envolve na relação — romântica, deve-se dizer — entre o romance e a épica antiga. O resgate do *Epos (ethos)* clássico surge de tentativas, exploradas a princípio por Hegel, posteriormente por György Lukács, de compreender uma genealogia do romance e sua presença nas literaturas alinhadas ao mundo burguês. Ele explora essa associação para indicar os novos alcances literário-filosóficos da arena erigida pelo romance, tendo em vista sua maior amplitude da disposição discursiva:

A destruição da distância, a passagem da imagem do homem, do plano distante, para a zona de contato com um evento inacabado do presente (e, por conseguinte, também do futuro) conduz a uma reestruturação radical da representação do homem no romance (e, portanto, em toda a literatura) (Bakhtin, 2014, Pág. 424).

A citação nos ajuda a entender que a distância no gênero épico é substituída, no gênero romanesco, pela aproximação – pela “zona de contato” entre aquilo que é estilizado na obra literária e aqueles que observam o fenômeno dialogizado. Para o teórico de *Os gêneros do discurso* (2016), com as novas disposições da forma romance, um novo fenômeno é inaugurado: “A entidade épica do homem se desagrega no romance segundo outras linhas: surge uma divergência fundamental entre o homem aparente e o homem interior” (Bakhtin, 2014, Pág. 426). A totalidade edificada pela épica se perde no romance e gera essa “divergência fundamental” que, em nossa leitura, aproxima-se muito daquilo dito por Lukács em a “Questão da sátira” (2011) a respeito do contraste imediato entre

forças ligadas à aparência e à essência. Em outros termos, mas ainda alinhado à sátira (menipeia), Bakhtin nos revela que a disposição romanesca destrona a totalidade edificante da epopeia e gera uma divergência (poderíamos dizer, inconciliável) entre o ser aparente e o ser interior. Essa questão é elaborada sutilmente por Saramago na epígrafe fingida de um Wittgenstein. A respeito de tal natureza, encontramos explicações na elaboração abaixo:

O romance parodia os outros gêneros (justamente como gêneros), revela o convencionalismo das suas formas e da linguagem, elimina alguns gêneros, e integra outros à sua construção particular, reinterpretando-os e dando-lhes um outro tom. Os historiadores de literatura às vezes são inclinados a ver nisto somente o conflito de escolas e de movimentos literários. Tal conflito certamente existe, mas trata-se de um fenômeno periférico e historicamente ínfimo. Por trás dele é preciso saber ver um conflito de gêneros mais profundo e mais histórico, o porvir e o crescimento do arcabouço do gênero literário (Bakhtin, 2014, p. 399).

Sem delimitar quais gêneros teriam atuado na construção desse caráter responsivo do romance, Bakhtin indica que se trata de uma paródia de outros gêneros ou, como ele diria em outro instante, “estilização paródica” (Bakhtin, 2014, p. 161) de outros formatos e disposições discursivo-literárias. Embora ele dê certo protagonismo aos gêneros do campo sério-cômico para indicar o berço do romance, os gêneros dos campos sérios, a exemplo da retórica e da épica, não são de forma alguma excluídos da compilação genealógica pretendida.

No meio de tão numerosas referências literárias e filosóficas, inventadas ou não, de toda a tradição sumariamente exposta, Saramago nos entrega um conjunto plurivocal de narrativas inovadoras. Há dialogismo na presença fantasmagórica de um Pessoa n’*O ano da morte de Ricardo Reis* (1984); na suicida-ausente de *Todos os nomes* (1997); uma escrita viral, demarcada no *Ensaio sobre a cegueira* (1995) e no *Ensaio sobre a lucidez* (2004); recortes do trespasse que tocam outros livros, tais como a “epidemia” de gravidez no final de *A jangada de pedra* (1986) e uma epidemia da macroestrutura econômica em *A caverna* (2000); o exercício laboral e coletivo no sério-cômico *Memorial do convento* (1982) e até mesmo um judaico-cristianismo carnalizado n’*O evangelho segundo Jesus Cristo* (1991) e *Caim* (2009).

As *Intermittências da morte* surgem, assim, como uma síntese de todos esses elementos, pois nos entrega como lição final que o humano é mesmo feito disso: transformação, tempo, separação, ausência e principalmente de palavras, de diálogos, que se dilaceram em uma contínua contenda. Essa história, formulada em pena literária, fere em muitos aspectos a totalidade polida e fechada do universo épico recuperado por Lukács e repensado por Bakhtin, pois se constitui de contínuo devir, de um progresso contínuo e dispersivo.

Em ardiloso inacabamento, o livro termina e começa com a mesma proposição-limite: “No dia seguinte ninguém morreu” (Saramago, 2016, p. 714). A interrupção da morte, ecoada no caos do amor, foi a realização indispensável da alteridade. O outro, sempre necessário, legitima aquela “totalidade histórica em devir” (Lukács, 2011, p. 09) que, na arena romanesca e fabular, aprofunda o contato sensível com o passado e amplia as possibilidades artísticas de se mobilizar um futuro. A polifonia revela-se como benefício alcançado pela disposição tanatográfica – geradora de liberdade, de desassossegos e de filosofias.

Referências

- ANDERSON, Perry. “Trajetos de uma forma literária”. **Novos Estudos** Vol. 77. cebrap, 2007.
- AUERBACH, Erich. **Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental**. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**. O contexto de François Rabelais. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 2010.
- BAKHTIN, Mikhail. **Os gêneros do discurso**. Organização, tradução, posfácio e notas Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2016.
- BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética: A teoria do romance**. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini... *et al.* 7ª ed. São Paulo: Hucitec, 2014.
- BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoievski**. Tradução de Paulo Bezerra. 5ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2018.

- BAKHTIN, Mikhail. **Teoria do romance III: O romance como gênero literário**. Tradução, posfácio e notas de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2019.
- BANDEIRA, Manuel. **Poesia e prosa**. Introdução de Sérgio Buarque de Holanda & Francisco de Assis Barbosa. Vol. II. Prosa Editora José Aguilar, Ltda. Rio de Janeiro, DF, 1958.
- CERVANTES, Miguel de. **O engenhoso fidalgo D. Quixote de La Mancha**. Tradução e notas de Sérgio Molina; apresentação de Maria Augusta da Costa Vieira. São Paulo: Ed. 34, 2010. 2 Vol.
- D'ONOFRIO, Salvatore. **Literatura Ocidental: Autores e Obras Fundamentais**. São Paulo: Ática, 1990.
- HOMERO. **Odisséia**. Ed. Bilingue; tradução, posfácio e notas de Trajano Vieira; ensaio de Ítalo Calvino. São Paulo: Ed. 34, 2011.
- IPIRANGA JÚNIOR, Pedro. “Menipo no Hades de Luciano de Samósata”. **Revista Literária do Corpo Discente da UFMG**. Minas Gerais, 2002, p. 105-113. Disponível em: http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/literaria_corpo_discente/article/view/8180/70 Acesso em: 18 outubro 2022.
- KUNDERA, Milan. **A arte do romance**. Tradução Teresa Bulhões Carvalho da Fonseca, 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- LUKÁCS, György. “A forma clássica do romance histórico” *In*: LUKÁCS, György. **O Romance Histórico**. São Paulo: Boitempo, 2011.
- MEDEIROS, Ana Clara Magalhães de. **Pessoa & Saramago vivem em nós inúmeros**. V. 1 Pessoa Plural, 2022.
- MEDEIROS, Ana Clara Magalhães de. **Poética socrática, tanatografia e a invenção do desassossego**. 2017. Tese (Doutorado em Literatura) – Instituto de Letras. Universidade de Brasília, Brasília (DF).
- SAMÓSATA, Luciano de. **Luciano** [Vol. 1]. Tradução de Custódio Magueijo. Coimbra: Coimbra University Press, 2012.
- SARAMAGO, José. **As intermitências da morte**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- SARAMAGO, José. **O conto da ilha desconhecida**. Aquarelas de Arthur Luiz Piza. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- SILVA JUNIOR, Augusto Rodrigues da. Alteridade e Liminaridade na Comédia de Dante: epifanias literárias entre Inferno, Purgatório e Paraíso. **FronteiraZ**, São Paulo, nº 22, Pág. 131 – 150, 2019. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/fronteiraz/article/view/37442/0> Acesso em: 10 nov. 2022.
- SILVA JUNIOR, Augusto Rodrigues da. **Morte e decomposição biográfica**

em **Memórias Póstumas de Brás Cubas**. 2008. 216 f. Tese (Doutorado em literatura Comparada) – Instituto de Letras. Universidade Federal Fluminense, Niterói (RJ).

SILVA JUNIOR, Augusto Rodrigues da. “Tanatografia e morte literária: decomposições biográficas e reconstruções dialógicas.” **ComCiência**. n. 163. Campinas, nov. 2014.

SILVA JUNIOR, Augusto Rodrigues da; MEDEIROS, Ana Clara Magalhães de. Death at intervals: thanatography and metamorphosis in José Saramago. *In*: MEDEIROS, Paulo de; ORNELAS, José N. (org.) **Saramago after de Nobel**: contemporary readings of José Saramago’s late works. 1ª ed. UK: Peter Lang, 2022.

SILVA JUNIOR, Augusto Rodrigues da; MEDEIROS, Ana Clara Magalhães de. José, e agora?. **Miscelânea**: Revista de literatura e vida social (Assis. Online). V. 17, 2015. Disponível em: <https://seer.assis.unesp.br/index.php/miscelanea/article/view/116>. Acesso em: 01 nov. 2022.

SILVA JUNIOR, Augusto Rodrigues da; MEDEIROS, Ana Clara Magalhães de. O ano da morte de Lisboa: Pessoa e Saramago em heteronímias tanatográficas. V. 1, **Revista Convergência Lusíada**, 2019. Disponível em: <https://convergencia.emnuvens.com.br/rcl/article/view/320>. Acesso em: 05 nov. 2022.

SOUSA, Eudoro de. **Catábase**: estudos sobre viagens aos infernos na Antiguidade. Ed. De Marcus Mota e Gabriele Cornelli. São Paulo: Annablume Clássica, 2013.



Sobre os autores e autoras

Sobre os autores e sobre as autoras

ANA CLARA MAGALHÃES DE MEDEIROS

Professora Adjunta de Literatura Portuguesa no Departamento de Teoria Literária e Literaturas do Instituto de Letras da Universidade de Brasília (TEL/IL/UnB). Doutora em Literatura e Práticas Sociais pela Universidade de Brasília (PósLIT/UnB, 2017). Desenvolve pesquisas em: Literatura Portuguesa, com ênfase na produção dos séculos XX e XXI; Estudos polifônicos do romance; Poéticas do Desassossego; Iberismo e Transiberismo. Pesquisadora nos Grupos de Pesquisa: Crítica Polifônica (UnB) e Poéticas Interartes (UFAL). É bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq (PQ2) e coordena o Projeto de Pesquisa e Extensão: “Nós outros como futuro: interlocuções estéticas e rastros do Império nas literaturas ibero-atlânticas e afro-diaspóricas” com financiamento da FAPDF (Fundação de Apoio à Pesquisa do Distrito Federal).

AUGUSTO RODRIGUES DA SILVA JUNIOR

Professor Associado de Literatura Brasileira da Universidade de Brasília. Coordenador da Cátedra Agostinho da Silva (UnB). Docente permanente no POSLIT/UnB e no PPGLA/UEA. cursou pós-doutorado em Literatura no programa de Pós-Graduação em Língua e Literatura Alemã pela Universidade de São Paulo (FFLCH/USP/2021), com projeto intitulado “Geopoesia e Literatura de Campo centroestina: etnoflâneries por Goiás e Brasília”. Estágio Pós-Doutoral (Bolsista CAPES/2014-2015) na Universidade do Minho – Departamento de Estudos Portugueses e Lusófonos – Braga/Portugal. Doutor em Literatura Comparada pela Universidade Federal Fluminense (2008).

DANIEL VECCHIO

Pesquisador da Fundação Carlos Chagas de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro (FAPERJ) e do Programa de Pós-Doutorado em Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Doutor em História pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP).

FERNÂNGELA DINIZ DA SILVA

Doutora em Letras na área de Literatura Comparada (UFC). Mestre em Letras (UFC). Especialista em Semiótica Aplicada à Literatura e áreas afins, pela Universidade Estadual do Ceará (UECE). Atua como pesquisadora da Literatura saramaguiana à luz da Semiótica discursiva. Graduada em Letras Português – Francês pela Universidade Federal do Ceará. Tem experiência na área de Educação, com ênfase em Língua Portuguesa, Língua Francesa e Literatura. Participante do Grupo de Estudos de Semiótica Literária, sob orientação do Prof. Dr. Leite Jr. Bolsista Capes.

FREDERICO DIAS ROSA ALVES TEIXEIRA

Mestre em Literaturas de Língua Portuguesa pela PUC Minas e doutorando, com bolsa de pesquisa da CAPES, pela mesma instituição. Pesquisa relações entre cinema e literatura e fez parte do Grupo de Pesquisa: Saramago, leitor de Marx (PUC-MG/CNPq).

JOSÉ EDUARDO FONSECA BRANDÃO

É Mestre em Estudos de Literatura (Teoria da Literatura/2020-2022) e possui Licenciatura em Letras Português-Grego (2016-2022), ambos pela mesma Universidade Federal Fluminense. É doutorando em Estudos de Literatura (Literatura Comparada) pela Universidade Federal Fluminense (UFF) e Bacharel em Direito pela Universidade Candido Mendes (2010-2015), com Especialização em Direito Empresarial pela Universidade Estácio de Sá (2018-2019). Atua como Professor de Texto e Crítica Textual I e II e Metodologia

de Pesquisa na Pós-Graduação lato sensu em Leitura e Produção de Textos pela Universidade Federal Fluminense, tendo atuado, também, como Professor Assistente (substituto) de Crítica Textual/Ecdótica na Universidade Federal Fluminense entre 2023 e 2024. Além disso, é um bolsista CAPES e possui um Livro, “Como a desvalorização da Literatura nos conduziu ao bolsonarismo”, lançado em março de 2023.

LUCIANA GENEVAN DA SILVA DIAS

Doutora em Letras, área de concentração Literaturas de Língua Portuguesa, pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC/Minas — BH). Mestre em Letras pelo Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora - Sociedade Mineira de Cultura (CES/ JF - SMC), área de concentração Literatura Brasileira. Atuante voluntária em projetos interdisciplinares relacionados a Linguagens, Língua Portuguesa e Libras, como no Projeto “A Integração do aluno surdo na sociedade através do ensino/aprendizagem de Português, Física e Matemática na escola pública”, realizado no Núcleo de Línguas do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Sudeste de Minas Gerais - Campus Juiz de Fora em 2017. Pesquisadora na área de Letras: ênfase em Literatura Comparada; Literatura de autoria feminina; Literatura e Educação Básica. Integrante do Grupo de Pesquisa África e Brasil: repertórios literários e culturais, coordenado pela Professora Dr.^a Terezinha Taborda Moreira (PUC- Minas); e componente do Projeto de Pesquisa José Saramago, leitor de Karl Marx, liderado pela Professora Dr.^a Vera Lopes (PUC- Minas).

MARCOS EUSTÁQUIO DE PAULA NETO

Professor Substituto de Língua Portuguesa do Instituto Federal de Brasília - Campus Brasília. Doutorando em Literatura e Práticas Sociais pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade de Brasília, com tese sobre José J. Veiga e José Saramago. É mestre em Literatura (2021) pelo Pós-lit/UnB e formado em Letras Português pela mesma instituição (2018). Faz parte do grupo de pesquisa Crítica Polifônica: teoria brasileira da literatura (UnB/DPG-CNPq).

MARILDA BEIJO FRÓES

É docente efetiva na área de Letras no Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de São Paulo, campus São José do Rio Preto. Toda sua formação acadêmica: Licenciatura, Mestrado, Doutorado e Pós-Doutorado foi realizada na UNESP- Universidade Estadual Paulista. Durante o Doutorado desenvolveu pesquisa no exterior com bolsa CAPES (PDEE) Sandwich na Universidade do Minho em Braga/Portugal. Seus interesses de pesquisa são: as obras do escritor José Saramago, o gênero ensaio, o romance português contemporâneo, as relações literatura e história; metalinguagem e intertextualidade e literatura comparada. É integrante do Grupo de Pesquisa: Saramago, leitor de Marx (PUC-MG/CNPq) e participa dos cursos oferecidos pela Cátedra Libre José Saramago da Universidade Nacional de Córdoba (UNC).

RENAN MARQUES ISSE

É Doutor em Letras, área de concentração Teoria da Literatura e Literatura Comparada, Mestre em Letras, área de concentração Literatura Portuguesa e Especialista em Tradução - Italiano. Atualmente é professor efetivo da Secretaria Municipal de Educação (SME-RJ) e professor contratado da Secretaria Estadual de Educação (SEEDUC-RJ).

SUSANA L. M. ANTUNES

Susana L. M. Antunes é Professora Associada com Agregação no Departamento de Espanhol e Português na University of Wisconsin-Milwaukee, EUA, onde desempenha também as funções de coordenadora do Programa de Português. É investigadora no grupo de pesquisa *Estudos de Paisagem nas Literaturas de Língua Portuguesa*, da Universidade Federal Fluminense, Brasil, e no centro de Estudos Comparatistas da Universidade de Lisboa, onde participa no projeto de criação de uma Enciclopédia Digital em Estudos Insulares. Integra também o projeto *Escritoras de Língua Portuguesa no Tempo da Ditadura Militar e do Estado Novo em Portugal, África, Ásia e Países de Emigração*,

o qual resulta de uma parceria internacional, envolvendo o Instituto de Estudos de Literatura e Tradição, o CICS.NOVA/Faces de Eva, da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, e o CRILUS/UR Études Romanes, da Universidade Paris Nanterre. É tradutora do Institut International de Gépoétique, França.

VERA LOPES DA SILVA

Professora de disciplinas vinculadas à área da Literatura na graduação e Pós-graduação em Letras da PUC Minas. Doutora em Literatura Comparada pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Coordenadora do Grupo de Pesquisa Saramago, leitor de Marx.

SOBRE OS ORGANIZADORES

VERA LOPES DA SILVA

Professora de disciplinas vinculadas à área da Literatura na graduação e Pós-graduação em Letras da PUC Minas. Doutora em Literatura Comparada pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Coordenadora do Grupo de Pesquisa Saramago, leitor de Marx.

DANIEL VECCHIO

Pesquisador da Fundação Carlos Chagas de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro (FAPERJ) e do Programa de Pós-Doutorado em Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Doutor em História pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP).

