

12 literatures

Beatriz Carvalho e Priscilla Lopes d'El Rei (eds.)

O nobel português: reflexões sobre a obra de José Saramago



UAB

Universitat Autònoma de Barcelona
Servei de Publicacions

O nobel português:
reflexões sobre a obra de José Saramago

*El nobel portuguès:
reflexions sobre l'obra de José Saramago*



José Saramago a l'FTI, llegint *Els Lusíades*, de Luís Vaz de Camões, el 2006.

Beatriz Carvalho e Priscilla Lopes d'El Rei (eds.)

O nobel português: reflexões sobre a obra de José Saramago

Col·lecció promoguda i finançada per:



Amb el suport de:



LEITORADO
BRASILEIRO
Barcelona

12 literatures, 2

Primera edició: desembre de 2022

- © dels textos: els/les autors/es, 2022
- © de la imatge de la coberta: Arxiu Centro de Língua Portuguesa / Camões, I.P. em Barcelona
- © d'aquesta edició: Universitat Autònoma de Barcelona, 2022
- © de la imatge del frontispici: Arxiu Centro de Língua Portuguesa / Camões, I.P. em Barcelona

Edició i producció:

Universitat Autònoma de Barcelona

Servei de Publicacions

Plaça de l'Acadèmia. Edifici A

08193 Bellaterra (Cerdanyola del Vallès). Spain

T. (+34) 93 581 10 22

sp@uab.cat

www.uab.cat/publicacions

ISBN 978-84-19333-44-5



Aquest llibre està subjecte a una llicència d'ús Creative Commons:

Reconeixement – No Comercial – Sense Obra Derivada (by-nc-nd):

No es permet un ús comercial de l'obra original ni la generació d'obres derivades.

Índice

Pòrtic	11
<i>Olga Torres Hostench</i>	
Nota editorial	13
<i>Beatriz Carvalho e Priscilla Lopes d'El Rei</i>	
Saramago	15
<i>Pilar del Río</i>	
Traduzir Saramago	
Aspectes puntuals de la traducció al català d'<i>A caverna</i> de Saramago	19
<i>Xavier Pàmies</i>	
Uma análise da tradução ao espanhol do episódio de Fátima em <i>O ano da morte de Ricardo Reis</i>	25
<i>Wagner Monteiro</i>	
O universo literário de Saramago	
Saramago, uma breve história de leituras e de um grande erro de avaliação	37
<i>Adriano Schwartz</i>	
Mal-estar e polifonia em <i>Ensaio sobre a cegueira</i>: Desassossego a partir de Saramago e Pessoa	51
<i>Ana Clara Magalhães de Medeiros, Cleyton Andrade, Maria de Fátima Costa e Silva e Larissa Tenório Guedes de Almeida</i>	

Um diálogo entre Silviano Santiago e José Saramago	67
<i>Ana Karla Carvalho Canarinos e Maria Isabel Bordini</i>	
Desconcerto do mundo: <i>Que farei com este livro?</i> de José Saramago — contrariedades, dissonâncias e utopia	79
<i>Leonor Martins Coelho</i>	
A representação da mulher em <i>Ensaio sobre a cegueira</i> de José Saramago	95
<i>Vardush Hovsepyan Vardanyan</i>	
A influência de Saramago no pensamento contemporâneo	
O grito de Cipriano Algor como história de emancipação: análise de <i>A caverna</i> de José Saramago como recusa em aceitar a cópia imperfeita da vida.	107
<i>Ana Cláudia C. Henriques</i>	
A antibíblia de José Saramago.	123
<i>António Augusto Nery e Charles Vitor Berndt</i>	
El poder y la compasión en la obra de José Saramago	139
<i>Joan Morales Alcúdia</i>	

À Helena Tanqueiro e à Regina Saraiva

Pòrtic

Olga Torres Hostench

Degana de la Facultat de Traducció i d'Interpretació, Universitat Autònoma de Barcelona

En la commemoració del centenari del naixement de José Saramago, dediquem aquest segon volum de la col·lecció «12 Literatures» a la llengua portuguesa i a la figura del seu premi Nobel.

José Saramago va ser el primer autor portuguès que va guanyar el premi Nobel de literatura, el 1998. En aquest volum ens aproparem a la seva obra a través de persones que l'han estudiada a fons i ens en poden mostrar detalls i connexions que ens poden haver passat per alt. Si no ho heu fet encara, us encoratgem a llegir els llibres de José Saramago, en portuguès o traduïts, perquè us endinsareu en mons imaginaris i històries particulars i universals inoblidables.

Heu de saber que José Saramago va visitar la Facultat de Traducció i d'Interpretació de la Universitat Autònoma de Barcelona en dues ocasions. En aquest pròleg voldria recordar una d'aquestes visites, la del 26 de maig de 2006, quan va ser convidat al lliurament del premi de traducció Giovanni Pontiero. Va ser un gran esdeveniment. Saramago era un dels escriptors que entenia millor la missió de la traducció en la construcció de la cultura global. Va ser Saramago qui va dir: «Els escriptors fan la literatura nacional i els traductors fan la literatura universal». Saramago, que llavors tenia 84 anys, va venir acompanyat de Pilar del Río, la seva dona i traductora al castellà d'algunes de les seves obres més representatives. A la Facultat van ser rebuts per membres del Rectorat i per l'equip de la degana Laura Berenguer. Quan va arribar, va escoltar amb paciència la benvinguda institucional, i l'estimada professora Helena Tanqueiro li va regalar en nom de la UAB un exemplar d'un llibre antiquíssim. Quan va veure l'obra, li va canviar la cara. Va fer un ampli somriure d'agraïment sincer, es va treure les ulleres de veure-hi de lluny i va començar a fullejar el llibre amb àvid interès. Si hagués estat per ell, s'hauria quedat a llegir-lo en aquell despatx. Després va signar el llibre de visitants il·lustres

de la Universitat Autònoma de Barcelona, i el grup es va dirigir a l'aula gran de la Facultat. Va impartir la conferència en una sala plena de gom a gom, amb intervencions també de Pilar del Río, i tots dos van mostrar una gran simpatia, complicitat i sentit de l'humor durant tota la conferència. Van parlar de traducció i de literatura, i van definir la traducció com un acte d'amor a la creativitat. Saramago gesticulava molt i il·lustrava les seves paraules amb anècdotes i històries.

Després de la conferència, amb Saramago i Del Río encara a la taula d'intervencions, es va formar una llarga cua d'estudiants i docents que portaven llibres a l'escriptor perquè els signés. La sala, silenciosa durant la conferència, es va omplir de veus, rialles i converses en portuguès, català i castellà. Amb paciència i amabilitat, Saramago va firmar tots els llibres i va atendre tothom. La sana energia de l'autor i la seva dona s'encomanava i es traduïa en il·lusió a la cara dels assistents. Finalment, van marxar de la Facultat tan ben acompanyats com quan havien arribat i, segurament, els seus amfitrions els van convidar a un bon dinar.

José Saramago sempre serà recordat a la Facultat amb una gran estima i, per això, per a nosaltres és un honor contribuir a aquest volum de publicacions dedicat a la seva obra.

Bellaterra, octubre de 2022

Nota editorial

Beatriz Carvalho e Priscilla Lopes d’El Rei

As editoras

A proposta deste livro chegou-nos pelo ex-decano da Faculdade de Tradução e de Interpretação, o estimado Albert Branchadell, — a quem aproveitamos para agradecer a confiança depositada — e não podia vir mais a calhar, pois este ano 2022 comemoramos o centenário do nascimento de José Saramago (Azinhaga, 1922). O convite pretendia dar seguimento à coleção «12 Literaturas», criada pela FTI, servindo para mostrar ao mundo as 12 línguas ensinadas nesta instituição.

Que o segundo volume seja dedicado ao único (até agora) Nobel em Português foi para nós, editoras, uma honra. O desafio começou com a inevitável comparação. Sabíamos que o primeiro volume, dedicado a Mircea Cărtărescu, tinha sido fruto de umas jornadas internacionais dedicadas à obra do autor romeno. No entanto, no nosso caso, não havia jornadas ou conferências previstas. Assim sendo, decidimos pôr mãos à obra e começar do zero — abrimos um *call for papers* — e, ao mesmo tempo que íamos recebendo artigos, a nossa motivação ia aumentando ao constatar que «ninguém falha a uma chamada de Saramago». Após um verão duro, com temperaturas extremas, que nos deixaram sem ânimo, e um recomeço de ano letivo agitado, conseguimos terminar (não sem a ajuda dos pareceristas, a quem também agradecemos o exímio labor) este longo trabalho cooperativo com um sorriso na cara.

Desta forma, gostaríamos de vos dar as boas-vindas a esta nossa casa, à nossa língua portuguesa, e que possam viajar e conhecer um pouco mais de José Saramago através de Xavier Pàmies ou Wagner Monteiro, que justificam a tão célebre fase do mestre «são os autores que fazem as literaturas nacionais, mas são os tradutores que fazem a literatura universal»; do Prof. Dr. Adriano Schwartz, de Ana Clara Magalhães de Medeiros, Cleyton Andrade, Maria de Fátima Costa e Silva, Larissa Tenório Guedes de Almeida, de Ana Karla Carvalho Canarinos e Maria

Isabel Bordini, de Leonor Martins Coelho e de Vardush Hovsepyan Vardanyan, que nos apresentam novas abordagens do universo literário do escritor português; e de Ana Cláudia C. Henriques, de Antonio Nery e Charles Berndt e de Joan Morales, que abrem caminho para a influência do nobel português no pensamento contemporâneo. Vozes únicas a quem agradecemos o interesse e o tempo para nos ajudar a chegar ao que *o/a leitor/a e/ou investigador/a* tem nas mãos.

Antes de *o/a* deixarmos navegar, gostaríamos de agradecer às nossas predecessoras, Dra. Helena Tanqueiro e Dra. Regina Saraiva, a quem dedicamos este livro, por nos abrirem as portas de uma casa que construíram com muito esforço, amor e trabalho árduo. O nosso obrigada às duas!

Agradecemos, também, à nossa decana, a Dra. Olga Torres Hostench, a maneira carinhosa com que nos recebeu e o entusiasmo que demonstra pela língua portuguesa e as suas múltiplas vozes. Sem o seu apoio, este projeto não seria possível.

Por último, mas não menos importante, agradecemos as sempre doces e poéticas palavras da Presidenta da Fundação José Saramago, Pilar del Río, que constituem o texto que se segue. É uma honra poder contar com tão distinta participação.

Podemos demorar, mas «sempre chegamos ao sítio [onde] nos esperam».

Boa leitura!

Barcelona, 24 de outubro de 2022

Saramago

Pilar del Río

Presidenta de la Fundación José Saramago

Miramos el cielo, lo contemplamos con emoción cuando, usando las nubes, nos dibuja formas y colores sorprendentes, o con ansiedad cuando de él esperamos agua o que arrecie la tormenta, también con esperanza cuando no está cerca esa persona de quien se espera un gesto de amor que alegre la vida. No contamos las estrellas, no sabemos la composición del éter ni conocemos los límites del universo, solo contemplamos el cielo y nos dejamos llevar por la belleza y por la poesía que a veces parece abrazarnos desde sus extrañas y cambiantes alturas. Esto es lo que sucede con este libro.

Un día llega la propuesta de escribir unas palabras sobre un volumen que va a nacer y luego, bien enunciados, desembarcan los capítulos, y es como mirar el firmamento: está lleno de estrellas, de ideas, de reflexiones, de propuestas, de magia y de poesía. Hombres y mujeres circulan por las páginas de lo que un día será libro, son amigos, mentes lúcidas para las que nada es indiferente, tampoco un portugués que nació hace cien años y que lleva por nombre José Saramago. Entonces la propuesta se multiplica en artículos y ensayos, comienza a ser un ramo de flores, cada capítulo tiene dentro una persona, cada persona entrega lo que tiene y lo que es en sus plurales reflexiones, el libro que todavía no ha nacido es también como el mar, cada ola o intervención trae su propia historia, tiene un altura diferente, aunque el mar es siempre calmo en este libro, se puede entrar sin sobresalto, basta querer saber más de la condición humana, la de quienes escriben y la de quien es estudiado a fuerza de ser elegido y amado.

Ensayos diversos, conferencias, reflexiones literarias y apuntes de civilidad: son estrellas, son flores, son olas. O no: son hombres y mujeres escribiendo sobre la humanidad a partir de la vida y la obra de José Saramago, autor que tanto nos dio. Desde la Fundación que lleva su nombre acariciamos las galeradas del libro y desde ya le deseamos larga y fructífera vida. Y que emocione tanto como las estrellas, o el mar, o las palabras dulces. Como la buena literatura.

TRADUZIR SARAMAGO

Aspectes puntuals de la traducció al català d'*A caverna* de Saramago

Xavier Pàmies¹

Resumo: En aquest article es fan unes quantes consideracions pràctiques sobre diferents aspectes de l'estil de la narrativa de José Saramago, especialment de l'estructura formal basada en una puntuació característica que determina profundament el ritme de la lectura i de l'ús profús de la fraseologia popular.

Palavras-chave: estil, puntuació, ritme, diàlegs, connectors, fraseologia.

A la novel·la *A caverna*, igual que a les seves novel·les anteriors, Saramago infringeix la puntuació ortodoxa i converteix el text en una seqüència fluida de paràgrafs llargs. Dintre de cada paràgraf estableix només dues llargades de pausa: la coma i el punt i seguit. Per separar paràgrafs se ceneix al punt i a part convencional. El punt i coma no apareix mai, com tampoc els dos punts, les cometes, els parèntesis ni els signes d'admiració i d'interrogació. Al costat d'aquests trets de puntuació, d'altra banda, ens trobem amb la seva particular manera de puntuar i de disposar els diàlegs en l'espai del paper, que potser és la característica més conspícua de l'estil de Saramago. Saramago no se serveix del punt i a part i el guió llarg per a cada intervenció dels personatges, ni fa els incisos del narrador entre guions, sinó que introdueix cada intervenció dintre el cos del text marcant-ho amb una coma prèvia i amb la inicial de la primera paraula de la intervenció en majúscula. Així, un diàleg com:

Quasi a l'instant va sonar una veu eixuta d'home:
—Servei de Seguretat.

1. Traductor. E-mail: pamies.xavier@gmail.com

La rapidesa de la resposta no la va sorprendre; tothom sap que quan es tracta d'assumpes de seguretat cada segon compta.

—Voldria parlar amb el guarda de segona classe Marçal Gacho —va dir la Marta.

—De part de qui?

—Sóc la seva dona; truco des de casa.

es converteix en:

Quasi a l'instant va sonar una veu eixuta d'home, Servei de Seguretat, la rapidesa de la resposta no la va sorprendre, tothom sap que quan es tracta d'assumpes de seguretat cada segon compta, Voldria parlar amb el guarda de segona classe Marçal Gacho, va dir la Marta, De part de qui, Sóc la seva dona, truco des de casa (Saramago, 2001: 30).

Com es pot apreciar, la disposició espacial del text condiona notablement el ritme de lectura; en altres paraules, dóna ritme al text. És, doncs, un tret estilístic que s'ha de conservar a la traducció.

Un altre tret d'estil relacionat directament amb el ritme del text és la baixa freqüència de determinats connectors, especialment de les conjuncions *i* i *però*, absents en casos on l'ortodòxia les demanaria. Aquest recurs a l'asíndeton imprimeix al text bona part de la seva particular cadència trencada, i convé conservar-lo al màxim a la traducció.

En el cas de Saramago, el recurs a la fraseologia aforística constitueix també un tret del seu estil. Saramago és molt afeccionat a incloure en els seus textos mostres de «saviesa popular» en forma de frases fetes i refranys, que poden comportar problemes de traducció. Així com els trets estilístics comentats fins ara tenen relació essencialment amb el ritme, aquest estil aforístic afecta el registre del discurs. Frases fetes i refranys apareixen tant en els diàlegs dels personatges com en les intervencions del narrador, i donen al text un to filosòfic més aviat pedestre, d'estar per casa. I aquest to, com a part integrant de l'estil, s'ha de mantenir. Sempre que he pogut, he traduït aquests idiotismes portuguesos per idiotismes catalans de to i sentit afins, però en algun cas, per exigències del context, he fet algun calc, he creat alguna expressió o n'he recreat alguna d'existent. Així,

Enfim, o que tiver de ser, será, disse o oleiro ao cão Achado, o diabo não há-de estar sempre atrás da porta. Por causa da manifesta diferença de conceitos e da distinta natureza dos vocabulários de um e outro, não podia o Achado aspirar sequer a uma mera compreensão preliminar do que o dono pretendia comunicar-lhe [...] teria de lhe perguntar o que era isso do diabo

→ «tampoc ha de sortir sempre el dimoni de darrere la porta» (Saramago, 2000: 125; Saramago, 2001: 103),

que és un calc, mentre que

Será caso para proclamar que o Centro escreve direito por linhas tortas, si alguma vez lhe sucede ter de tirar com uma mão, logo acode a compensar com a outra, Se bem me lembro, isso das linhas tortas e de escrever direito por elas era o que se dizia de Deus, observou Cipriano Algor → «Ja pot ben dir que el Centre tanca una porta i n'obre una altra, si mai li passa que ha de prendre una cosa amb una mà, de seguida acut a compensar amb l'altra, Si no ho recordo malament, això de les portes tancades i obertes es deia de Déu, va observar en Cipriano Algor» (Saramago, 2000: 292; Saramago, 2001: 238),

que és una solució «normal», és a dir, la traducció d'un idiotisme propi de la llengua de partida per un idiotisme de to i sentit afí propi de la llengua d'arribada.

Altres aforismes: «Perdido por dez, perdido por cem» («Posats a perdre, perdem-ho tot»); «casamento apartamento» («Home casat, burro espatllat»); «nem o pai morre nem a gente come o caldo» (cast. «Ni se muere ni cenamos», cat. «Ni fa ni deixa fer»).

Si es fa omissió d'aquestes pinzellades d'estil aforístic, el llenguatge de Saramago és estàndard, amb una lleugera tendència volguda a l'ampullositat, i no m'ha creat grans problemes a l'hora de traduir-lo. Si de cas, el perill inherent a tota traducció que es fa d'una llengua pròxima (com ho és el portuguès respecte al català) és «arrapar-se» massa a la sintaxi i al lèxic i caure en alguna incoherència gramatical o algun parany puntual. Això no passa tant en una llengua més distant, en què l'opció de la literalitat ja queda descartada més d'entrada. D'altra banda, la semblança entre cultures i climes paral·lela a aquesta proximitat lingüística permet la traducció de refranys com «O sol para a eira e a chuva para o nabal» per «Cada cosa al seu temps i les figures per l'agost», que no seria la solució escaient en una traducció d'una obra d'una literatura no mediterrània.

A *A caverna*, el protagonista és un terrissaire, de manera que al llarg de la novel·la van apareixent termes específics d'aquesta professió. Si el traductor no és un entès en la matèria, es veu obligat a consultar diccionaris o manuals especialitzats, o bé articles d'enciclopèdia, per trobar-ne els termes equivalents en català («subcapa» és «tapaporus», per exemple), i familiaritzar-se amb el tema ni que sigui per aprendre a diferenciar conceptes tan bàsics com «argila» i «fang», o «ceràmica» i «terrisa».

Vull acabar fent una breu referència a l'al·legoria de Plató que servei a Saramago de base per bastir la seva pròpia «caverna». Tant per a la citació inicial del llibre

com per a l'escena final de la novel·la, vaig tenir al davant el volum corresponent de la Fundació Bernat Metge, en edició bilingüe. Pel que fa en concret a la citació, vaig sotmetre'n el fragment original corresponent a un traductor i professor de traducció amb coneixements de grec, que em va donar la següent traducció literal:

Estranya imatge, va dir, la que descrius, i estranys presoners.
Són iguals que nosaltres. (Ramon Farrés Puntí, comunicació personal).

La versió del traductor català de la Fundació Bernat Metge diu:

Esmentes una imatge ben estranya —va dir— i uns empresonats no gens corrents.
Si són com nosaltres! (Plató, 2018: 118)

Per la seva banda, la versió portuguesa de *La caverna* de Saramago és:

Que estranha cena descreves e que estranhos prisioneiros, São iguais a nós.
(Saramago, 2000: citació introductòria)

La meva vol ser un compromís entre la literal i la portuguesa, però inclouent una falca il·lativa de remarca a la rèplica (la conjunció «doncs») anàloga al «si» emfàtic de la traducció de la Bernat Metge:

Estranya escena i estranys presoners els que descrius, Doncs són iguals que nosaltres.

La «d» de «doncs» havia de ser majúscula perquè es tracta de l'inici de la rèplica, però hi va haver un lapsus en la correcció de les proves. A part d'aquesta anècdota, aquest «doncs» en té una altra, i és que, segons em van dir a l'editorial, no va ser del gust de Saramago, que el va considerar superflu.

Conclusió

El registre generalment planer de l'estil narratiu de Saramago, i en concret de la novel·la *A Caverna*, no representa unes grans dificultats al traductor, però exigeix respectar l'aspecte formal de la puntuació i dels diàlegs continguts en paràgrafs llargs, i tenir cura de no caure en la literalitat tant en la traducció d'aforismes com d'altres trets lingüístics, un perill sempre present quan es tradueix de llengües pròximes.

Referències bibliogràfiques

- SARAMAGO, J. (2000). *A Caverna*. Lisboa: Caminho.
 — (2001). *La caverna*. Barcelona: Edicions 62.
 PLATÓ (2018). *Diàlegs XI*. Barcelona: Fundació Bernat Metge.

Biodata

Xavier Pàmies és traductor de narrativa en llengua anglesa i portuguesa. Ha traduït Jane Austen, Margaret Atwood, Karen Blixen, Dickens, Eça de Queirós, Scott Fitzgerald, Thomas Hardy, Kazuo Ishiguro, Henry James, Malcolm Lowry, Machado de Assis, Philip Roth, Saramago, Waugh i Woolf, entre altres. Ha estat Premi de Traducció Giovanni Pontiero i Premi de Traducció Ciutat de Barcelona. Té activa la interfície bilingüe <https://diccxpamies.xarxa.cat/>, complementària del diccionari anglès-català d'Enciclopèdia Catalana. D'altra banda, ha fet quatre viatges llargs espaiats en el temps, d'un any cada un, que han donat com a fruit dos llibres gestats amb la seva dona (*Tres anys pels països del sud*, Pagès Editors, 1995; i *Cap allà on neix el Nil*, Emboscall Editorial, 2002).

Uma análise da tradução ao espanhol do episódio de Fátima em *O ano da morte de Ricardo Reis*

Wagner Monteiro¹

Resumo: Este capítulo tem o objetivo de discutir a tradução realizada por Basilio Losada ao espanhol de *O ano da morte de Ricardo Reis* (1984), um dos romances centrais na produção de José Saramago. A breve análise refletirá, em primeiro lugar, sobre as estratégias utilizadas pelo tradutor para manter aspectos linguísticos característicos da obra do Nobel português. Do mesmo modo, verificaremos como particularidades culturais são vertidas ao espanhol. Isto é, analisaremos se se privilegia uma manutenção de aspectos culturais portugueses ou se opta por soluções que visam a um texto traduzido híbrido.

Palavras-chave: José Saramago, *O ano da morte de Ricardo Reis*, tradução.

Introdução

O ano da morte de Ricardo Reis, publicado em 1984, é uma das obras mais relevantes da produção de José Saramago (1922 - 2010). Os anos de 1980 configuraram-se como um período-chave na produção do autor. Nesta década, o Nobel português percorria o Alentejo para retratar a luta de um povo contra os latifundiários no século XIX em *Levantado do chão*. Em 1982, o reinado de Dom João V no século XVIII seria o plano de fundo para a construção de um romance extremamente simbólico como *Memorial do convento*. Já em *O ano da morte de Ricardo Reis*, Saramago mistura elementos ficcionais criados por Fernando Pes-

1. Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Pós-Doutorado em Tradução na Universidade de São Paulo. E-mail: wagner.hispanista@gmail.com

soa e elementos da história portuguesa, com a ação passando-se na ditadura salazarista.

Fica claro como, nesses três romances, Saramago propõe um diálogo explícito com a tradição portuguesa, seja com a história do país, seja com a tradição literária, ao optar por narrar o último ano da vida de um heterônimo cuja morte não foi declarada na biografia redigida por Fernando Pessoa. Já nas primeiras linhas do romance, o narrador de *O ano da morte de Ricardo Reis* explicita como o solo português será o *locus* do romance e como elementos da cultura e da história de Portugal serão cotejados com elementos que, embora ficcionais, também fazem parte do imaginário lusitano: «Aqui o mar acaba e a terra principia. Chove sobre a cidade pálida, as águas do rio correm turvas de barro, há cheia nas lezírias. Um barco escuro sobre o fluxo soturno, é o Highland Brigade que vem atracar ao cais de Alcântara.» (Saramago, 2010: 07)

O episódio que analisaremos ao longo deste capítulo também demonstra essa relação entre história e ficção que Saramago empreende em *O ano da morte de Ricardo Reis*. Ao chegar a Fátima, Ricardo Reis impressiona-se com a romaria e a demonstração de fé dos peregrinos portugueses na cidade sagrada para os católicos. Em uma clara construção de História contrafactual, o narrador insere Ricardo Reis no contexto das peregrinações mostrando «o que teria acontecido se...»: «Quando foi que vivi, murmura Ricardo Reis, e o peregrino do lado julgou que era uma oração nova, uma prece que ainda está à experiência.» (Saramago, 2010: 320)

Deste modo, alguns questionamentos que tentaremos responder dizem respeito ao trabalho tradutório na manutenção de aspectos da cultura portuguesa e se o tradutor optou por um caráter *estrangeirizante* da tradução, ou se houve a tentativa de uma simplificação e adequação do texto para o público espanhol (Berman, 1984). Dentro desse trabalho de manutenção de características inerentes ao texto de José Saramago, discutiremos se o tradutor mantém aspectos linguísticos da prosa do autor português, marcada pelo hermetismo e pela incorporação de aspectos da oralidade no discurso literário.

José Saramago traduzido ao espanhol

A obra de José Saramago sempre foi acolhida com entusiasmo na Espanha. Até 1996, as principais traduções da obra do Nobel português foram realizadas por Basilio Losada, importante filólogo galego que verteu ao espanhol obras de diferentes escritores da língua portuguesa, com destaque para os romances de Jorge Amado. Se até a década de 1960 a literatura brasileira era pouco conhecida na Espanha, em 1968 Basilio Losada publicou *Los viejos marineros*, dando o pontapé inicial a uma série de livros do autor baiano que seriam traduzidos para o espanhol. Destacam-se ainda as traduções de autores portugueses como Almeida Fa-

ria, Agustina Bessa-Luís e José Cardoso Pires e de outros autores brasileiros, como Autran Dourado, Clarice Lispector e Machado de Assis.

Outrossim, o trabalho de Basílio Losada como leitor e tradutor da obra de Saramago é notável. Embora o primeiro romance do Nobel português traduzido por Losada seja *Memorial del convento*, publicado em 1986, um ano antes era lançado *El año de la muerte de Ricardo Reis*, obra que conta com o apelo comercial de um heterônimo de Fernando Pessoa:

[...] a estas siguieron: De este mundo y del otro, (Ronsel, 1986), La balsa de piedra (1987), Alzado del suelo (1988), Manual de pintura y caligrafía (1989), Historia del cerco de Lisboa (1990), las cuatro publicadas por Seix Barral (Barcelona) y la última, motivo de concesión en 1991 del premio Nacional de Traducción; Viaje a Portugal (Círculo de Lectores, 1991), El evangelio según Jesucristo (Seix Barral, 1992), Las maletas del viajero (Ronsel, 1992), In nomine Dei (Ronsel, 1994) (Sabio, 2022, *Diccionario Histórico de la Traducción en España*).

No fragmento acima podemos observar como a obra de Saramago foi traduzida por Losada até meados dos anos 1990. A partir de 1998, a esposa do escritor, Pilar del Río assumiu as traduções ao espanhol. Foi com *Todos los nombres*, nesse mesmo ano, que a jornalista debutou.

Neste capítulo não pretendemos fazer uma análise exaustiva e quantitativa da tradução de *O ano da morte de Ricardo Reis* produzida por Losada. Longe disso, deter-nos-emos em aspectos centrais do episódio em que Ricardo Reis vai a Fátima, para verificar as soluções que o filólogo adotou ao longo do processo de tradução.

O processo de tradução literária

No importante ensaio «Traduzir a literatura», o teórico e ensaísta francês, Henri Meschonnic, discute o processo de tradução da literatura, focando em aspectos linguísticos. Para Meschonnic (2010), a tradução é linguística, mais do que literária. Ou seja: «Romance ou poema, quais sejam os caracteres do discurso, eles são concebidos como enunciados de uma língua a fazer passar em uma outra. É a língua que se traduz, não os textos. Privilegiam-se normalmente os hábitos e as aparências da língua de chegada.» (Meschonnic, 2010: 27). Essa afirmação de Meschonnic é especialmente importante para este capítulo pelo fato de Saramago imprimir em seus romances uma busca pela oralidade. O próprio autor afirmara que sua técnica narrativa provém de

um princípio básico segundo o qual todo o dito se destina a ser ouvido. Quero com isso significar que é como narrador oral que me vejo quando escrevo e que as palavras são por mim escritas tanto para serem lidas como para serem ouvidas. Ora, o narrador oral não usa pontuação, fala como se estivesse a compor música e usa os mesmos elementos que o músico: sons e pausas, altos e baixos, uns, breves ou longas, outras. (Saramago, 1997: 223)

No entanto, essa oralidade não é, absolutamente, construída de uma forma simplista. O discurso é construído por meio de técnicas que relacionam o erudito com o popular, incorporando referências a autores canônicos da literatura portuguesa, como Eça de Queirós e Fernando Pessoa. Ou seja, Saramago lança mão de um estilo de aparente espontaneidade, mas que em meio a digressões e raciocínios complexos, produz uma linguagem diferenciada, um desafio para qualquer tradutor. Essa linguagem aparentemente diferenciada mantém relação com a forma como o autor português constrói a realidade em seus romances. Ou seja: como representar a realidade por meio da linguagem de um romance? A escolha de Saramago se dá pela proliferação de vozes e por uma problematização do tempo narrativo. No trecho abaixo, podemos comparar o original, com os períodos longos, a falta de indicação de diálogo e o narrador saramaguiano e as soluções encontradas pelo tradutor:

Que é que diz aqui, ó senhor, e Ricardo Reis responde, É um anúncio do Bovril, o perguntador olhou desconfiado, hesitou se devia perguntar que bovil era esse, depois dobrou o papel em quatro, meteu-o na algibeira da jaqueta, guarda o que não presta e encontrará o que é preciso, sempre se encontrará utilidade para uma folhinha de papel de seda. (Saramago, 2010: 317)

Qué pone aquí, señor, y Ricardo Reis responde, Es un anuncio de Bovril, el preguntador miró desconfiado, pensó si debía preguntar qué bovil era ése, luego dobló el papel en cuatro, lo metió en el bolsillo de la chaqueta, guarda lo inútil y encontrará lo necesario, siempre servirá para algo una hoja de papel de seda (Saramago, 1998: 395).

Podemos observar como há uma preocupação explícita do tradutor em manter a estrutura sintática do narrador de José Saramago, com algumas adaptações de ordem lexical ao espanhol, como a retirada do diminutivo de «folha»: «folhinha» é traduzido como «hoja»; ou a opção de traduzir «hesitou» como «pensó», embora haja em espanhol outras opções como «titubeó». No entanto, o estilo de Saramago está praticamente intacto no texto traduzido, com a busca pelos mecanismos que atingem o grau de protagonista em sua obra. Seguindo a teoria de Meschonnic (2010), podemos afirmar que a tradução de Basilio Losada é bem-sucedida nesse sentido:

A *boa* tradução é aquela que segue o que constrói o texto, não apenas em sua função social de representação (a literatura), mas em seu funcionamento semiótico e semântico. [...] A confrontação do traduzir com a literatura é, pois, a confrontação permanente da língua ao discurso, das ideologias da língua e da literatura ao funcionamento histórico da literatura. É nisto que a literatura é uma prova de fogo do traduzir, das ideologias do tradutor, de sua passagem ou não de uma linguística espontânea implícita a um questionamento de suas práticas (Meschonnic, 2010: 28).

Se, como apresentamos, o trabalho com a linguagem é um ponto central na práxis tradutória, a questão da tradução cultural (Pym, 2016), por outro, é também precíua para analisarmos o processo de tradução de uma obra literária. De acordo com os postulados de Bhabha (2019), o tradutor mantém uma posição de agente propagador de «hibridismo cultural». Isso significa que o tradutor, por conhecer as duas culturas — do texto a ser traduzido e da língua-alvo —, produz um discurso, conseqüentemente, híbrido.

Para Berman (1984), no processo de tradução cultural, o tradutor deve optar por manter aspectos da cultura estrangeira. Isso significa, em outras palavras, que a tentativa de simplificação do texto e do conseqüentemente apagamento de aspectos da outra cultura para tornar o texto mais aprazível ao leitor deve ser evitada. Do mesmo modo, Lawrence Venuti, em *Escândalos da tradução* (2019), afirma que a boa tradução é aquela que não domestica textos estrangeiros, que não os adapta dentro de um sistema literário da literatura nacional do tradutor, cujos estilos, muitas vezes, diferem dos da língua traduzida. «Uma ética da tradução que privilegia a diferença reforma identidades culturais que ocupam posições dominantes na cultura doméstica.» (Venuti, 2019: 169)

Vejamos no trecho a seguir as estratégias utilizadas em um fragmento da subseção em que Ricardo Reis vai a Fátima:

Tudo parece absurdo a Ricardo Reis, este ter vindo de Lisboa a Fátima como quem veio atrás duma miragem sabendo de antemão que é uma miragem e nada mais, este estar sentado à sombra de uma oliveira entre gente que não conhece e à espera de coisa nenhuma, este pensar num rapazinho visto de relance numa sossegada estação de caminho-de-ferro, este desejo súbito de ser como ele, de limpar o nariz ao braço direito, de chapinhar nas poças de água, de colher as flores e gostar delas e esquecê-las, de roubar as frutas dos pomares [...] (Saramago, 2010: 320).

Todo le parece absurdo a Ricardo Reis, el haber venido desde Lisboa a Fátima como quien viene tras un espejismo y nada más, el estar sentado a la sombra de un olivo a la espera de nada entre gente a quien no conoce, el

pensar en un chiquillo entrevisto en una tranquila estación de ferrocarril, el deseo súbito de ser como él, de limpiarse las narices con la manga derecha, de chapotear en los charcos, de coger flores y disfrutar con ellas y olvidarlas, de robar fruta en los pomares [...] (Saramago, 1998: 398).

Neste fragmento, o narrador de *El año de la muerte de Ricardo Reis* apresenta um Ricardo Reis surpreso durante sua passagem por Fátima. No entanto, ao longo do fragmento, o narrador apresenta-nos uma série de imagens que demonstram no protagonista a passagem de um estado de indiferença para a busca pela simplicidade, por atitudes que não lhe são comuns, como o fato de «limpar o nariz ao braço direito». Basilio Losada optou por «limpiarse las narices con la manga derecha», propondo uma pequena adaptação de «braço» por «manga» que mantém a imagem que a cena produz no original, mas que modifica propositadamente o original. Isto é, é absolutamente possível uma tradução ao espanhol como «de limpiarse las narices con el brazo derecho», ou até mesmo «de limpirse las narices con la manga del brazo derecho».

Outras pequenas adaptações são feitas na sequência. «De colher as flores e gostar delas» é traduzido como «De coger flores y disfrutar con ellas». A troca de «gostar» nesse caso por «disfrutar» produz uma alteração semântica que se poderia evitar com uma tradução como «De coger flores y apreciarlas». Do mesmo modo, «de roubar as frutas dos pomares» pode ser traduzido como «de robar las frutas de los pomares», mas o tradutor decidiu trocar o plural de «frutas» pelo singular «fruta», assim como a preposição «de» por «en». Não obstante essas pequenas adaptações, é evidente como a tradução empreendida manteve todos os aspectos culturais da língua original, com pequenas modificações lexicais e sintáticas para adaptar o romance à língua espanhola.

No fragmento abaixo, Ricardo Reis está escutando uma série de litânias e começa a refletir sobre as imagens que essas orações repetitivas lhe produzem. O objetivo é analisar as estratégias de que o tradutor lança mão, refletindo sobre os aspectos culturais:

[...] Ricardo Reis não se lembra de ter alguma vez ouvido tão saborosa litânia, nem antes nem no Brasil, é um ramo da oratória que se tem desenvolvido muito. Esta preciosa joia da catolicidade resplandece por muitos lumes, os do sofrimento a que não resta mais esperança do que vir aqui todos os anos a contar que lhe chegue a vez, os da fé que neste lugar é sublime e multiplicadora, os da caridade em geral, os da propaganda do Bovril, os da indústria de bentinhas e similares, os da quinquilharia, os da estampagem e tecelagem, os dos comes eebes, os dos perdidos e achados, próprios e figurais, que nisto se resume tudo, procurar e encontrar, por isso é que Ricardo Reis não para, procurar procura ele, falta saber se encontrará. (Saramago, 2010: 322)

[...] Ricardo Reis no recuerda haber oído tan sabrosa letanía, ni antes ni en Brasil, es una rama de la oratoria que se ha desarrollado mucho. Esta preciosa joya de la catolicidad resplandece por muchos fuegos, los del sufrimiento al que no queda más esperanza que venir aquí todos los años hasta que le toque el turno, los de la fe, que en este lugar es sublime y multiplicadora, los de la caridad en general, los de la propaganda de Bovril, los de la industria de santos y similares, los de la quincallería, los del estampado y tejido, los del comer y beber, los de pérdidas y hallazgos, propios o figurados, que en esto se resume todo, buscar y encontrar, por eso Ricardo Reis no para, buscar busca, lo que falta es saber si encontrará. (Saramago, 1998: 401)

O primeiro ponto que chama a atenção na tradução é a escolha de traduzir «muitos lumes» por «muchos fuegos». Há várias possibilidades de tradução, como «lumbre». O tradutor optou por um léxico mais genérico relacionado ao lume, mas que mantém a imagem poética do texto original. Na sequência, a «indústria de bentinhos» foi traduzida como «industria de santos». Aqui, houve uma troca que prejudica a referência a objetos típicos da devoção católica, compostos por saquinhos com orações escritas. A tradução por «santos» transmite uma ideia ao leitor de que o narrador está citando uma indústria de imagens de santos católicos, o que difere totalmente do texto original e elide uma referência cultural que não precisaria de ser adaptada ao contexto hispânico.

Apesar desse pequeno problema assinalado, todas as outras referências culturais são mantidas à risca pelo tradutor. O que chama a atenção, no entanto, do ponto de vista pragmático, é a opção de traduzir «procurar procura ele» por «buscar busca». Há aqui um claro problema de tradução com uma solução que não mantém o trabalho linguístico que Saramago empreende.

A posição do pronome sujeito em português é muito mais fixa do que em espanhol. No entanto, o fato de o pronome estar depois do verbo nesse caso demonstra mais uma vez a tentativa de Saramago de buscar um texto mais próximo da oralidade, pois na linguagem oral, muitas vezes, colocamos o tópico no final da frase para chamar a atenção do interlocutor. O tradutor não entendeu essa estratégia típica de países lusófonos, como Portugal e o Brasil, e não incluiu o pronome em sua proposta de tradução, visto que «buscar busca él» pareceu-lhe inadequado desde um ponto de vista sintático. Em outras palavras, o tradutor não compreendeu um elemento típico do ato de fala. Essa interpretação parece-nos equivocada, posto que a manutenção do pronome é necessária para a interpretação correta da frase. Uma solução seria manter o pronome antes do verbo, preservando a ordem canônica SVO de línguas latinas como o português e o espanhol. Como afirma Aubert (1995):

Admitamos, por outro lado, que a operação tradutória propriamente dita envolve não apenas léxico e gramática, mas a totalidade do texto, texto esse

que incorpora em si a língua enquanto fato histórico e social (portanto, cultural), e a língua enquanto ato de fala, de discurso, configurando-se, pois, simultaneamente, como individual e coletivo. Admitamos, ainda, que o texto incorpora, também, em si, uma determinada expressão da realidade ou determinada concepção dela (Aubert, 1995: 32).

Fica claro a partir do postulado de Aubert (1995), como a manutenção de aspectos típicos de ato de fala está diretamente relacionada a aspectos culturais de um povo. Deste modo, a solução encontrada pelo tradutor no trecho analisado acima não apresenta um equívoco apenas do ponto de vista gramatical, mas também se configura como uma solução que não levou em conta características da língua enquanto um fato histórico-social. Essa busca pela manutenção de aspectos linguísticos típicos do discurso, do ato de fala, configura-se para Meschonnic (2010) um dos maiores desafios do tradutor, pois o que é natural na língua de chegada muitas vezes elide características próprias e culturais da língua a ser traduzida. Em outras palavras:

O natural da língua de chegada, que deve normalmente atingir o bom tradutor, supõe uma atitude pragmática quanto à comunicação, que parece mesmo o bom sentido. [...] Pois o *natural* procura suprimir a diferença das línguas, ele faz disso uma coisa a esconder, e esta diferença ocultada mantém a diversidade das línguas como o problema, mítico da linguagem. Cada língua de chegada é assim ao mesmo tempo a ordem natural e a transcendência das particularidades (Meschonnic, 2010: 30).

No fragmento abaixo, deter-nos-emos em aspectos lexicais que o narrador de Saramago lança mão e discutiremos, mais uma vez, as estratégias utilizadas pelo tradutor. Quer dizer, há uma adaptação a aspectos típicos da cultura espanhola? Um discurso híbrido é colocado em prática? Ou há uma manutenção completa de características da cultura portuguesa?

A si mesmo se vê como um ser duplo, o Ricardo Reis limpo, barbeado, digno, de todos os dias, e este outro, também Ricardo Reis, mas só de nome, porque não pode ser a mesma pessoa o vagabundo de barba crescida, roupa amarrotada, camisa como um trapo, chapéu manchado de suor, sapatos só poeira, um pedindo contas ao outro da loucura que foi ter vindo a Fátima sem fé, só por causa de uma irracional esperança. [...] (Saramago, 2010: 325).

Se ve a sí mismo como a un ser doble, el Ricardo Reis limpio, afeitado, digno, de todos los días, y este otro, también Ricardo Reis, pero sólo de

nombre, porque no puede ser la misma persona el vagabundo de la barba crecida, ropas arrugadas, la camisa como un trapo, el sombrero manchado de sudor, los zapatos sólo polvo, pidiéndole uno al otro cuentas de esa locura de venir a Fátima sin fe, sólo por una irracional esperanza. [...] (Saramago, 1998: 404).

Neste fragmento há uma série de adjetivos em sequência que descrevem Ricardo Reis de maneira espontânea. O estilo de Saramago está bastante latente: poucos pontos, muitas vírgulas e uma linguagem que tenta se aproximar o máximo possível da oralidade. A sentença «zapatos só poeira» foi mantida quase à risca como «los zapatos sólo polvo», embora em espanhol cause estranhamento. Entretanto, chama a atenção como Basilio Losada não advoga por um estilo híbrido. Antes, o tradutor busca uma equivalência quase absoluta entre a tradução e o texto original, embora em alguns fragmentos ao longo do romance, os trechos traduzidos apresentem uma sintaxe pouco usual em espanhol. A primeira frase desse fragmento acima «A si mesmo se vê como um ser duplo, o Ricardo Reis limpo, barbeado, digno, de todos os dias» apresenta uma catáfora — «a si mesmo se vê» antecipa «Ricardo Reis». O tradutor poderia propor estratégias diferentes que vislumbrassem uma possível fluidez em espanhol e que mantivesse o tópico da oração posposto. No entanto, a opção pela manutenção exata do original demonstra a tendência que Basilio Losada mantém ao longo de toda sua tradução de máxima preservação do estilo de José Saramago.

Conclusão

Ao longo deste capítulo, propusemos uma análise da tradução de *O ano da morte de Ricardo Reis* ao espanhol, cujo título é *El año de la muerte de Ricardo Reis*, produzida por Basilio Losada. Embora nossa análise não tenha sido exaustiva, uma vez que nos detivemos em fragmentos da seção em que Ricardo Reis vai a Fátima, pudemos verificar estratégias utilizadas pelo tradutor no que se refere a aspectos gramaticais e culturais.

Ficou claro em nossa análise, como há uma clara tentativa de manutenção do estilo de Saramago na tradução. O texto do Nobel português é marcado pela busca de características típicas da oralidade, com a opção por poucos pontos, a preponderância de vírgulas, e as inversões típicas de um ato de fala, dentro de uma narrativa que se destaca pelo hermetismo e por propor novos caminhos dentro da literatura portuguesa do século XX.

Com efeito, se o tradutor optasse por uma via mais criativa, criando uma ponte entre a cultura do texto original e a do traduzido, o resultado poderia promulgar uma hibridiz, com a manutenção de aspectos estrangeiros, mas com aspectos

da cultura em que se está traduzindo. Portanto, o resultado, que promulga uma semelhança quase absoluta linguisticamente entre o texto original e o traduzido, não parece preocupado em manter um discurso híbrido, em diálogo com a cultura da língua de chegada.

Referências bibliográficas

- AUBERT, F. H. (1995). *Desafios da tradução cultural* (As aventuras tradutórias do Askeladden). Tradterm, 2, 31-44.
- BERMAN, A. (1984). *L'épreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*. Paris: Gallimard.
- BHABHA, H. (2019). *O local da cultura*. Belo Horizonte: UFMG.
- MESCHONNIC, H. (2010). *Poética do traduzir*. São Paulo: Perspectiva.
- PYM, A. (2016). *Teorías contemporáneas de la traduction*. Barcelona: Intercultural.
- SABIO, J. A. (2022). «Basilio Losada». Recuperado de <http://phte.upf.edu/dhte/castellano-siglos-xx-xxi/losada-basilio/>.
- SARAMAGO, J. (1997). *Cadernos de Lanzarote*. São Paulo: Companhia das Letras.
- (1998). *El año de la muerte de Ricardo Reis*. Buenos Aires: Alfaguara.
- (2010). *O ano da morte de Ricardo Reis*. São Paulo: Companhia das Letras.
- VENUTI, L. (2019). *Escândalos da tradução: por uma ética da diferença*. São Paulo: UNESP.

Biodata

Wagner Monteiro é professor de Língua e Literatura Espanhola na Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Doutor em Literatura Espanhola pela Universidade Federal do Paraná e Pós-Doutor em Tradução pela Universidade de São Paulo. É tradutor de autores clássicos da literatura espanhola, como Lope de Vega, Benito Pérez Galdós e Pío Baroja.

O UNIVERSO LITERÁRIO DE SARAMAGO

Saramago, uma breve história de leituras e de um grande erro de avaliação

Adriano Schwartz¹

Resumo: Em um texto de caráter memorialístico, que funciona também como uma certa história da recepção da fase final da obra de José Saramago na imprensa brasileira, o crítico reproduz resenhas e artigos que escreveu sobre o autor português ao longo de mais de 15 anos e, ao final, busca apontar um decisivo erro de avaliação.

Palavras chaves: Saramago, recepção crítica, romance contemporâneo, *Ensaio sobre a cegueira*.

O contexto

Entrei em 1994 no mestrado para estudar o romance *O ano da morte de Ricardo Reis*, de José Saramago. Meses antes, havia me formado em jornalismo e passara a trabalhar em tempo integral como redator na *Folha de S. Paulo*. A minha relação com o autor português começara antes, com a descoberta desconcertante e assombrada, no final da adolescência, do próprio *O ano da morte de Ricardo Reis*, da *História do cerco de Lisboa*, de *O evangelho segundo Jesus Cristo*, mas não é esse o relato que será proposto aqui: esta é a história de algumas «leituras públicas» que fiz da vida e da obra de Saramago, pequenas resenhas e artigos para jornais e revistas preparados às vezes em pouquíssimo tempo, que acompanham e dão continuidade àquele mestrado que dois anos depois virou um doutorado.² Esta é também história de um grande erro de avaliação.

1. Universidade de São Paulo. E-mail: aschwart@usp.br

2. Defendido em 2003 no departamento de teoria literária da FFLCH/USP e publicado no ano seguinte.

Ela começa em 1995, provavelmente em setembro, quando, jornalista mais do que novato, vi sobre a mesa bagunçada da minha editoria, num tedioso plantão de sábado, um envelope da Companhia das Letras: eram as provas de *Ensaio sobre a cegueira*. Li aquelas páginas com emoção de modo muito rápido, sabendo que era uma das primeiras pessoas a percorrê-las, já que o lançamento do livro aconteceria de modo simultâneo no Brasil e em Portugal pouco tempo depois e, sem que ninguém tivesse pedido, escrevi uma resenha. O menino pretensioso teve que aprender uma lição naqueles dias e o texto não-requisitado ficou «engavetado» por várias semanas. Finalmente foi publicado em janeiro do ano seguinte, no suplemento cultural do periódico, o caderno *Mais!*, e recebeu o título de «Um iluminismo às avessas». Os textos seguintes não tardaram: foram mais sete, de dezembro de 1997, uma resenha de *Todos os nomes*, até o artigo emocionado escrito em poucas horas no dia de sua morte, em 2010, ou uma pequena resenha de *Claraboia* no ano seguinte. Naquele momento, a vida de jornalista ficara para trás já havia um bom tempo. Reproduzo a seguir essa sequência, uma história pessoal e idiossincrática de recepção no «calor da hora» que talvez interesse recuperar para os pesquisadores do autor: deixei alguns textos na íntegra; de outros, coloquei só os trechos mais relevantes (para eliminar repetições e também para não ultrapassar o espaço permitido). Ao final, retorno para brevemente anunciar e comentar o grande erro de avaliação aí presente.

Os textos

Resenha de *Ensaio sobre a cegueira*³

O escritor português José Saramago aprecia os provérbios. Ao longo de toda a sua obra, eles aparecem dezenas de vezes — em algumas delas, ele os cita e confirma, em outras, mostra que eles podem não ser tão sábios quanto parecem à primeira vista.

O seu último romance, lançado há pouco no Brasil, *Ensaio sobre a cegueira*, não é exceção: «Em terra de cego, quem tem olho não é rei». Dessa constatação específica, que atravessa todo o livro, pode-se tirar uma regra geral: não há lugar para a razão — a visão — em um mundo de desrazão — a cegueira.

O título não poderia ser mais claro. Trata-se de um ensaio — estudo teórico sobre determinado assunto, menor ou menos aprofundado que um tratado. Não poderia, porém, ser mais enigmático. *Ensaio sobre a cegueira* é um romance, construção literária fictícia, obra da imaginação.

3. «Um iluminismo às avessas», *Mais!, Folha de S. Paulo*, 28/1/1996, íntegra. Coloquei aqui e nas próximas notas de rodapé as referências do local e data das publicações, bem como a informação da reprodução ou não da integralidade dos textos (todos de minha autoria). Pequenas modificações foram feitas apenas para ajustar as resenhas ou artigos aos padrões desta coleção.

Com essa dubiedade inaugural, Saramago cria um paradoxo. Àqueles que o viram sempre como um romancista histórico, ele parece dizer: «Satisfaçam-se agora, este não é um *Memorial* (do convento/1982), não é uma *História* (do cerco de Lisboa/1989), não é um *Evangelho* (segundo Jesus Cristo/1991). É um *Ensaio*’. Nunca antes me afastei tanto da ficção». Se houvesse uma gradação possível de «nível de ficção» — e não há, é bom dizer —, *Ensaio sobre a cegueira* seria, porém, o «mais fictício» livro do autor.

Em toda a última fase da obra de Saramago — a mais importante, que começa com *Levantado do chão* (1980) —, houve sempre uma característica básica: a presença, mais ou menos acentuada, da cultura, das tradições e da história portuguesas. Esta presença se concretizou, muitas vezes, por exemplo, com referências, remissões ou citações a Fernando Pessoa — presença que atinge seu impressionante ápice em um de seus livros mais complexos, *O ano da morte de Ricardo Reis* (1984).

O reflexo do escritor português mais importante deste século, que perpassa toda a obra saramaguiana, não está «visível», entretanto, em *Ensaio sobre a cegueira*, como está até mesmo em *O evangelho segundo Jesus Cristo*.

Ensaio se estrutura de modo semelhante a *Jangada de pedra* (1986): as personagens principais são apresentadas separadamente, unem-se por um fato espetacular (a cegueira, no *Ensaio*; a separação da Península Ibérica, em *Jangada*), em determinado momento a situação anômala regride, volta-se, aparentemente, ao estado inicial, mas a vida de todos já foi irremediavelmente alterada. Quando a primeira personagem do livro fica cega, ocorre uma sensação de estranhamento no leitor — cegar em tal circunstância e de tão diferente modo não é usual. Mas é só quando a cegueira acomete a segunda personagem — o ladrão — que se percebe a direção que a obra tomará: cegueira se pega, mas não como uma gripe, e sim como uma AIDS amplificada, para a qual não há chance nem de cura nem de prevenção.

É até possível dizer, apesar de o autor em questão ser Saramago, que se trata de uma parábola sobre uma momentânea desistência divina. Metonimicamente, ao aproveitar-se da impotência do primeiro cego, o ladrão compromete todos os homens, a culpa de um passa a ser a culpa de todos. Ele assume o papel do último Adão, aquele que comete o derradeiro pecado da humanidade, porque, depois de seu ato transgressor, já não existe uma humanidade, mas algo distinto, inominável como todas as personagens do livro.

A cegueira na obra remete imediatamente à tragédia edípica. Se Édipo fura os próprios olhos para restaurar o equilíbrio do universo — mesmo inconsciente, a falha do herói trágico tem seu preço —, os habitantes do mundo de Saramago cegam porque o universo atingiu o limite final de desequilíbrio, do qual não há mais volta. Nesse sentido, a experiência da cegueira — de que o único equivalente físico e simbólico é a da castração — é um rito de (re)iniciação necessário, um novo e fundamental dilúvio.

Os excluídos da arca (todos menos uma única personagem, uma solitária Noé), contudo, não são cegos comuns — aqueles que vivem na total escuridão, na ausência de luz —, mas o oposto. Os cegos, no romance, são iluminados, vivem na mais completa claridade, no branco absoluto (um «iluminismo» às avessas absolutamente adequado a um livro que metaforiza a (des)razão). Assim, não são, a rigor, cegos. Eles simplesmente não conseguem enxergar — o que é muito diferente.

Acrescenta-se, com isso, mais um dado ao já ambíguo título da obra: ele é falso. Assim como o romance trata de uma humanidade que não mais é, o título sugere uma cegueira que não existe, trata-se, a princípio, de uma «doença» nova, que logo se transforma em característica da raça.

Se o mal é novo, a consequência básica — sofrimento — é velha conhecida do homem e, por extensão, dos escritores. Alguns resenhistas já compararam o livro ao *Deserto dos tártaros*, do italiano Dino Buzzati, ou ao *Alienista*, de Machado de Assis. Ambas as lembranças são legítimas, mas outra me parece mais importante.

A comparação é aterradora para qualquer escritor, mas o sofrimento em *Ensaio sobre a cegueira*, tanto o interno, das personagens, quanto o externo, de quem acompanha a narrativa, rivaliza com o propiciado pela leitura de *O processo* e, principalmente, *Na colônia penal*, ambos do tcheco Franz Kafka. Ocorre que, poucas vezes, um autor terá provocado tanto em seus leitores tal sensação de desespero. «Até onde ele pretende ir?» é uma pergunta que, a cada nova sequência do enredo, atinge o leitor. Resta saber quantos leitores conseguirão atenuar o impacto do golpe e quantos serão nocauteados. A estes, o consolo (esperança?, lição?) pode estar naquele velho ditado: «É caindo que se aprende».

Resenha de *Todos os nomes*⁴

De todos os nomes que José Saramago poderia escolher para seu protagonista em *Todos os nomes*, seu mais novo romance, parece provável a razão por que ele optou por José. Saramago precisava escrever, em algum momento, «e agora, José?». Pode parecer brincadeira, mas não há, a princípio, qualquer motivo específico para se escrever um romance — um motivo é tão bom quanto o outro, mesmo que seja apenas citar um verso. O que importa é o resultado.

E aí está o problema que, de certa maneira, é sintetizado pelo uso do verso de Drummond. Um leitor atento da obra anterior do autor sabia — tinha certeza —, após poucas páginas de leitura, que aquela frase seria citada (ela surge na pág. 105). Um leitor atento «sabia» o livro sem tê-lo lido.

Trata-se, ainda assim, de um grande romance. Mas é uma obra-problema, na sequência de *O evangelho segundo Jesus Cristo* e de *Ensaio sobre a cegueira*. O pri-

4. «A angústia da sequência», *Jornal de resenhas*, dezembro de 1997, íntegra.

meiro fechou de maneira primorosa um «ciclo» na obra do escritor, e *Ensaio sobre a cegueira*, como indica este *Todos os nomes*, inaugura outro.

Como no *Ensaio*, Saramago situa *Todos os nomes* em um local inominado, as personagens (exceto o protagonista) também não têm nomes próprios; como no *Ensaio*, há uma tentativa de questionar o homem a partir de uma perspectiva universalista, genérica — se no primeiro há o permanente e aterrador vazio da não-visão e de todas suas consequências e implicações, neste há uma gigantesca máquina burocrática que a todos cataloga, uma espécie de repartição pública superdimensionada que sabe tudo sem entender nada.

Ou seja, percebe-se uma óbvia continuidade entre *Todos os nomes* e o romance que provocara uma clara ruptura na obra do escritor. Mas acontecem também retrocessos ao que havia de mais criticável em alguns momentos do «ciclo anterior»: uma certa previsibilidade, um excessivo «opinionismo» do narrador, uma incômoda reiteração de lugares-comuns. É mais ou menos o que diz a personagem José em uma reflexão autopunitiva, que pode ser expandida para mais de uma passagem no livro: «Ela deve ter achado que não valia a pena responder-me, e nisso tinha toda a razão, porque o que eu havia dito não passava duma frase de efeito, oca, dessas que parecem profundas e não têm nada dentro» (Saramago, 1997: 199).

O curioso é que essas restrições são próximas às críticas que o numeroso contingente de não-leitores de Saramago costuma fazer. Sim, porque um escritor como Saramago tem um considerável batalhão de não-leitores extremamente críticos, que se «apoiam» principalmente em três pontos: 1) uma impressão provocada pelo conhecimento (se existe e em muitos casos parcial) de uma única obra (normalmente o *Memorial do convento*); 2) discordância em relação às tantas — e muitas vezes polêmicas — declarações e posturas político-sociais de Saramago; e 3) (ainda) preconceito contra um autor de sucesso. Trata-se de um fenômeno que se poderia chamar de «jorgeamadização» (e basta ler «O milagre dos pássaros», conto de Amado recém-publicado pela Ed. Record, para perceber como a comparação é injusta com o português).

Uma vez que Saramago defende a inexistência do narrador («apropriação, por um Narrador academicamente abençoado, da matéria, da circunstância e da função narrativa, que em épocas anteriores, como autor e como pessoa, lhe eram exclusiva e inapelavelmente imputadas [...]» (Saramago, 1997: 192), poder-se-ia pensar que esta crítica dos não-leitores é validada pelo próprio criticado: narrador é igual a autor, portanto, o que o autor escreve (ficção), representa o que pensa e diz (vida). É a vida (tradição), paradoxalmente, que mostra que nem sempre (quase nunca) esse raciocínio faz sentido (aliás, se se pensar no desenrolar de *Todos os nomes* — e, no caso de Saramago, em todos os seus romances de modo geral —, é nas vezes que esse raciocínio se aplica que o impacto da obra diminui). Mas o maior problema do livro — que não deixa de ser também uma questão de impac-

to — aparece mesmo quando ele é posto em comparação, fato que foi diagnosticado pelo autor pouco antes de começar a escrevê-lo: «Depois do *Ensaio*, quê? Não o digo como quem decidiu começar a representar o papel do escritor angustiado. Digo-o, sim, com toda a frieza [...] desde que em agosto do ano passado acabei o livro. Mais longe, ou mais alto, ou mais fundo do que isto, sei que não poderei [...]» (Saramago, 1997: 192). Caso tenha ainda assim tentado «ir além» de *Ensaio sobre a cegueira* (a que posso acrescentar *O ano da morte de Ricardo Reis* e *O evangelho segundo Jesus Cristo*), Saramago fracassou: não foi nem mais longe, nem mais alto, nem mais fundo. Não conseguiu retirar o que ele mesmo chamou de «pedra no meio do caminho» (o retorno é eterno, mas varia...). É, contudo, um fracasso com atenuantes. Mas é preciso pensar no livro isoladamente.

Há, em *Todos os nomes*, pelo menos um momento antológico. Trata-se da longa cena no cemitério, já nos instantes finais da intrincada busca que José, um funcionário de baixo escalão da Conservatória Geral do Registro Civil, faz por uma mulher que nunca vira e que se transforma numa espécie de apaixonada obsessão.

A visita ao local instaura de uma vez por todas uma consciência diferenciada em José. Já não resta nada nele da relação passiva e subserviente que mantinha com a Conservatória, relação — igualmente aplicável a todos os seus colegas no trabalho — que é incrivelmente bem delineada pela seguinte frase de Hannah Arendt: «Deixaria, por assim dizer, de ser o que era e obedeceria às leis do processo, iria se identificar com forças anônimas a que deveria servir para manter todo o processo em movimento, iria considerar a si próprio uma mera função, e acabaria julgando tal funcionalidade, tal encarnação da corrente dinâmica como sua mais alta realização possível».⁵

Todos os nomes narra a paulatina e ambígua destruição das «leis do processo» no interior de um indivíduo. É, na verdade, um livro ambíguo em mais de um sentido — desde a epígrafe criada pelo escritor: «Conheces o nome que te deram, não conheces o nome que tens».

A fórmula pode ser lida de outras maneiras: nem sempre Saramago conhece Saramago ou, mais precisamente, nem sempre José conhece José. E agora?

Artigo sobre o prêmio nobel⁶

Foi preciso esperar quase um século — a primeira indicação aconteceu em 1901 — para que um autor de língua portuguesa ganhasse o Nobel. Com a conquista

5. Não consigo recuperar na memória como tal frase veio parar nessa resenha, escrita há quase 20 anos. Reencontrei-a, com uma tradução um pouco diferente, em *Origens do totalitarismo* (Arendt, 1998: 246), Companhia das Letras.

6. «Os processos de Saramago», *Mais!, Folha de S.Paulo*, 18/10/1998, trecho.

do único prêmio literário de âmbito mundial, o nome de José Saramago passa a figurar ao lado de diversos autores fundamentais e de alguns outros ilustres desconhecidos para o leitor contemporâneo que obtiveram o reconhecimento da Academia Sueca [...].

A questão mais fartamente debatida desde que se anunciou, no dia 9 deste mês, o ganhador do prêmio decorre exatamente daí: autor fundamental ou candidato a futuro ilustre desconhecido? A discussão é falsa e prematura, no fundo tão irrelevante quanto a condenação à escolha do declaradamente ateu Saramago feita pelo Vaticano pouco depois do anúncio.

Na verdade, do lado dos elogiosos há muitos que exultam pelo «reconhecimento, ainda que tardio», da língua portuguesa e de sua literatura, e, dos detratores, muitos que detestam as posições político-religiosas ou o sucesso de vendas do autor. Ou seja, nesse universo povoado de não-leitores, entre convictos «nacionalistas linguísticos», ferrenhos anticomunistas etc., fica em algum canto, timidamente escondida, a preocupação com os aspectos literários, com a obra.

Talvez uma das justificativas para isso seja a de que os livros de Saramago não se deixam comentar com facilidade. É como diz Eduardo Lourenço, o mais importante ensaísta português, em «Um teólogo no fio da navalha» (em *O canto do signo*, Editorial Presença), provavelmente o melhor texto já escrito sobre o escritor:

«Não conheço em língua portuguesa autor algum — salvo Pessoa — que tão entranhadamente tenha entrelaçado à sua criação a consciência do mesmo ato de criação, a questão do seu ser e do seu sentido. Como acompanhamento da mão esquerda, toda a sua ficção se envolve no eco musical que a prolonga, como se a precedesse, integrando em si os efeitos do milagre em que consiste. Assim que nada pode ser dito sobre ‘os fins’ que nessa ficção já estão visíveis ou que invisíveis a comandam, que não seja glosa da glosa permanente com que José Saramago acompanha uma narração» (Lourenço, 1994: 187). [...]

Resenha de *A caverna*⁷

José Saramago nunca escondeu o fascínio que sente pela literatura de Fernando Pessoa, Jorge Luis Borges e Franz Kafka. Os dois primeiros foram, ao longo de sua obra romanesca, discutidos e absorvidos intensamente. O último tem sido associado com frequência a suposta nova fase do escritor, que começou com o *Ensaio sobre a cegueira* e conta ainda com *Todos os nomes* e o recém-lançado *A caverna*.

7. «O mito do cotidiano de Saramago», *Ilustrada, Folha de S.Paulo*, 18/11/2000, íntegra.

Ainda que o autor tcheco seja uma presença forte em todos esses livros, no mais recente ele é fundamental, muito mais relevante do que as superficiais similaridades entre o enredo e o mito da caverna, de Platão, ao qual o título e a condução básica do texto remetem. Pode-se dizer que, de certa maneira, toda a narrativa é uma reelaboração da última frase de Josef K., o protagonista de *O processo*, dita em seus momentos finais: «Como um cão» (Kafka, 1997: 278).

O tom, no entanto, é menor, singular, inverso até, quase como se Saramago estivesse se pondo no papel de um representante da micro-história, da história das mentalidades, disposto a centrar seu foco em um aspecto escondido, ínfimo, de uma epopeia já escancarada em toda a sua grandiosa estrutura por um exímio pesquisador. Que tal hipotética epopeia seja, no limite, um instantâneo caprichado do que se convencionou chamar de a «condição humana» é, de fato, um detalhe.

Por isso, para apreciar esse belo romance é preciso esquecer tudo o que se costuma dizer rotineiramente sobre o autor, aliás esquecer também tudo o que o autor costuma dizer nas infinitas entrevistas que concede pacientemente a cada novo lançamento. As simbologias baratas são facilmente apreensíveis: a opressão de um sistema capitalista centralizador, a burocratização das relações humanas, a destruição das tradições pela evolução devoradora da tecnologia, etc. Todas elas estão potencialmente lá, em *A caverna*, ansiosas para serem lembradas e, como simbologias baratas que são, prontas para serem esquecidas.

O enredo do romance concentra-se em um breve período de tempo — algumas semanas — na vida de um velho oleiro, Cipriano Algor, e alguns seres próximos a ele: a filha, o marido dela, uma vizinha e o cachorro Achado.

Ao contrário dos livros mais recentes do autor, nesse o andamento é lento. A obra leva o tempo necessário para, por exemplo, fornecer detalhadas descrições do trabalho com o barro para a feitura primeiramente de utensílios domésticos e, em seguida, de bonecos artesanais.

Por mais de 300 páginas, pequenos conflitos pessoais e profissionais e fugazes lampejos de iluminação e esperança se acumulam, sempre pontuados pelo, às vezes excessivo, às vezes absolutamente pertinente, narrador palpiteiro, figura indispensável à configuração romanesca estabelecida há muitos anos por Saramago. Apenas nos trechos finais — quando surge a «caverna» que dá título ao livro — a narrativa se acelera, para culminar em uma das conclusões mais bem resolvidas da obra do autor.

Para terminar, vale citar um aspecto lateral e fascinante do livro. Trata-se de um quase manual disperso de psicologia e comportamento canino. Aprofunda-se o vínculo, impõe-se o paralelo: o cão, como um homem; o homem, de novo, como um cão.

Resenha de *As intermitências da morte*⁸

O título *As intermitências da morte* é apropriado, pois o enredo tem a ver com essa ideia de algo que para e recomeça, de algo intermitente. Mas o aguardado novo romance do português José Saramago também poderia se chamar «as experiências da morte», afinal, acima de tudo, é disso que trata. Primeiro ela decide deixar de «funcionar». Em um país cujo nome não se sabe, ninguém mais morre a partir do primeiro dia do ano.

Por algum tempo, são as consequências dessa inexplicável «greve» que o leitor acompanha. Aí, uma carta avisa que quem deveria ter morrido no período e, em princípio, escapara, morreria finalmente e que, a partir daquele momento, as pessoas passariam a ser avisadas com alguns dias de antecedência sobre os seus «falecimentos» para poderem se preparar adequadamente.

Por fim, um desses desfechos anunciados não se realiza, deixando a entidade responsável por ele bastante intrigada. Então temos o surgimento, por falta de palavra melhor, de uma «relação» entre esta morte personificada e um certo violoncelista que consegue, sem que ela saiba por quê, escapar de seu destino.

Esse é um resumo possível da obra mais desigual escrita por Saramago. Se em vez de um romance ele tivesse concebido um conto, ou uma pequena novela, apenas com a parte final do texto, teria produzido uma peça notável. Não adianta, contudo, pensar em tais hipóteses com o livro lançado. Ele agora existe como é e, assim sendo, cria um acontecimento inusitado. Comenta-se muito, entre os críticos do escritor português, o fato de que, com algumas exceções, as suas narrativas não terminam tão bem quanto poderiam. O caso mais emblemático é o do *Ensaio sobre a cegueira*, obra-prima que tem seu brilho ofuscado por um final redentor absolutamente desnecessário.

Em *As intermitências da morte*, entretanto, ocorre o contrário. Durante páginas e páginas, o leitor fica se perguntando para onde está sendo conduzido e acompanha personagens que surgem e desaparecem sem grandes razões, subtramas bobas e trechos de assustadora redundância. Um exemplo talvez demonstre não haver exagero aqui: «Por aí se sai novamente ao corredor, mesmo em frente de uma porta em que a morte não necessitou tocar para saber que se encontra fora de serviço, isto é, nem abre nem fecha, modo de dizer contrário à simples demonstração, pois uma porta da qual se diz que não abre nem fecha é unicamente uma porta fechada que não se pode abrir, ou, como também é costuma dizer-se, uma porta que foi condenada [...]» (Saramago, 2005, 149). A conclusão do livro, contudo, se não redime o conjunto, mostra-se à altura do único escritor de língua portuguesa a conquistar o Prêmio Nobel de Literatura. [...]

8. «Narrador se agiganta e engole a ficção», Revista *Entrelivros*, 16/12/2005, trecho.

Orelha de *Don Giovanni* ou o *dissoluto absolvido*⁹

Muitos críticos já apontaram a ligação da obra de José Saramago com o teatro, principalmente em razão de suas inovações no tratamento dos diálogos. Por isso, apesar das inúmeras diferenças entre os gêneros, não é surpreendente que ele de vez em quando deixe seu campo mais usual, o romance, e escreva uma peça. Desta vez, contudo, o desafio escolhido não foi pequeno. O autor português decidiu recontar a história de Don Juan, enredo clássico já trabalhado por alguns dos grandes nomes da dramaturgia, como Tirso de Molina ou Molière.

Don Giovanni ou o *dissoluto absolvido* pode ser lido como uma versão em tom mais intimista e leve de *O evangelho segundo Jesus Cristo*. Em ambos, um dos alvos diretos do autor é o questionamento — e, muitas vezes, a dinamitação — de tradições judaico-cristãs acumuladas por centenas de anos. Em vez reprisar a necessidade de morais e castigos divinos, cada um dos textos, a seu modo, celebra a contingência e os limites da convivência humana.

Se naquele livro um Deus calculista arquiteta planos mirabolantes para expandir seu rebanho enquanto um diabo bastante razoável segue o caminho que lhe foi traçado, neste, o reino das trevas é por três vezes invocado pelo Comendador, o convidado de pedra, quando ele tenta amaldiçoar o adversário. Só que nada acontece. As lutas e disputas precisam ficar agora no plano terreno. Em um estranho mundo secular no qual, apesar de tudo, estátuas são capazes de caminhar para vingar honras feridas, o pai ofendido ainda passa pela vergonha de ouvir de Don Giovanni que ele já está «fora da comédia»: «Não passas de um adereço» (Saramago, 2005: 44).

Autor de narrativas sofisticadas e de um impressionante e virtuoso arsenal de instrumentos no trato com a língua portuguesa, nesta peça José Saramago reitera a sua opção por uma literatura que coloque em foco as contradições da existência, a impossibilidade da impotência do homem perante crimes inexistentes e a necessidade de lidar com aqueles que cometemos, cotidianamente, como se nada fossem.

Artigo no dia da morte¹⁰

Em uma das mais belas cenas escritas por José Saramago, ao final de *O ano da morte de Ricardo Reis*, o protagonista acompanha o fantasma de Fernando Pessoa para a morte.

Descobre que a capacidade de ler seria a primeira coisa que perderia na nova

9. Edição da Companhia das Letras, São Paulo, 2005, íntegra.

10. «Permanência da vasta obra de José Saramago agora será posta à prova», caderno especial, Folha de S.Paulo, 19/6/2010, íntegra.

circunstância, instante derradeiro em que «o mar se acabou e a terra espera» (Saramago, 2005: 44). Mesmo assim, ele carrega consigo um livro, uma obra que tanto o perturbara nos meses anteriores, pois desse modo deixaria o mundo aliviado de um enigma. Saramago não levou livro algum e, infelizmente, não irá mais se preocupar com enigmas ou leituras.

Os seus livros, contudo, ficam, e a permanência deles será agora posta à prova. Essa questão será solucionada ao longo do tempo, mas desconfio que a parte mais importante de sua produção — aquela que começa com o *Memorial do convento* e vai até *O evangelho segundo Jesus Cristo* ou talvez o *Ensaio sobre a cegueira* (apesar de seu final problemático) —, resistirá e ganhará novos adeptos à medida que for diminuindo o impacto da figura forte e polêmica de seu autor na compreensão dos textos.

Livres da excessiva carga ideológica com que sempre foram associados e que contaminou boa parte de sua repercussão crítica, esses romances lançados em um período tão curto, de 1982 a 1995, serão avaliados de modos menos «apaixonados» e, creio, mais positivos.

Será o momento em que ficarão ainda mais claros o elaborado jogo entre memória e literatura de *O ano da morte*, a construção sofisticada de *O evangelho*, o delicado paralelo entre os casais do presente e do passado em *História do cerco de Lisboa*, a arquitetura exagerada e bela do *Memorial do convento*.

Isso não quer dizer que não será também reavaliado o que veio antes, desde o primeiro romance — *Terra do pecado*, publicado em 1947 e por décadas renegado —, até o *Manual de pintura e caligrafia*, de 1977, e *Levantado do chão*, de 1980, volume em que pela primeira vez Saramago adota o uso intensivo da vírgula como sinal de pontuação fundamental, uso que se tornou sua marca registrada.

E o que veio depois, alegorias ambiciosas de alcance duvidoso — como *Todos os nomes*, de 1997, e a *A caverna*, de 2000 —, exercícios curiosos — como *O homem duplicado*, de 2002, ou *A viagem do elefante*, de 2007 —, e intervenções bastante forçadas, como *Ensaio sobre a lucidez*, de 2004, e *As intermitências da morte*, de 2005. Essas serão, porém, tarefas (enigmas) para o futuro.

Hoje, vale a pena lembrar um comentário do professor João Alexandre Barbosa, publicado no caderno *Mais!*, da *Folha*, em 1998. Escreveu ele então que os romances que José Saramago vinha produzindo lhe «conferiam a posição de um dos melhores prosadores de língua portuguesa» do século que ia terminando. E acrescentou: «É, para dizer a verdade, o plural só está aí pela existência anterior de João Guimarães Rosa». Se o julgamento é exagerado ou não, cabe a cada leitor decidir. O que importa é que ele atesta a ordem de grandeza de uma obra que foi por tantas décadas construída e que, há poucas horas, chegou ao final.

Resenha de *Claraboia*¹¹

Uma pergunta possível é: até que ponto o Saramago do futuro, o autor de *O ano da morte de Ricardo Reis* ou de *O evangelho segundo Jesus Cristo*, aparece em *Claraboia*? Outra, muito menos concreta, seria: o que teria acontecido se lá no início dos anos 50 o editor que ignorou o romance o houvesse publicado? O que teria acontecido se, em vez de ficar durante décadas esquecido, ele tivesse feito sucesso?

A resposta à primeira pergunta não é tão complicada, ainda que possa durante algum tempo ocupar os estudiosos da obra do escritor: estão ali o domínio seguro da língua portuguesa, o vocabulário ampliado, a semente de uma grande habilidade de construir personagens e dar a elas consistência narrativa, o fascínio por Fernando Pessoa e algumas preocupações morais que depois se tornariam recorrentes. [...]

Para a outra pergunta não há resposta. Isso não quer dizer, contudo, que ela não seja importante. Saramago deve ter trabalhado por muito tempo em *Claraboia* e em seu tratamento cruzado dos pequenos acontecimentos nas vidas das famílias de um prédio. Trata-se de um livro longo, com quase 400 páginas, e de um segundo romance (o primeiro, *Terra do pecado* havia sido publicado em 1947). A frustração de ter o livro ignorado não pode ter sido desprezível. Depois dele, o autor não parou de escrever, mas abandonou o gênero romanesco por mais de 20 anos (publicou poemas ruins, textos mais experimentais e crônicas).

O formato só foi retomado em 1977, com *Manual de pintura e caligrafia*, e, em seguida, em 1980, com *Levantado do chão*, romances que marcam o nascimento do Saramago que viria a ganhar o Nobel de Literatura.

Nesse sentido, talvez *Claraboia* seja, de fato, um romance fundamental.

Uma conclusão: o grande erro

É esquisita e incômoda a releitura de textos escritos há tanto tempo e inevitável a vontade de fazer ajustes, correções, de perseguir determinadas pistas apenas sugeridas ou de sorrir diante da constatação de que determinadas obsessões não nos abandonam nunca, seja qual for a obra com que se está a trabalhar. Nesta retomada, contudo, gostaria apenas de apontar aquele que parece ser o mais grave erro de avaliação presente nesse conjunto, anunciado não uma, mas duas vezes.

Na resenha inicial, que discute o *Ensaio sobre a cegueira*, não há nenhuma ressalva, nenhuma crítica. Trata-se de um texto bastante elogioso. No comentário seguinte, *Todos os nomes* é relacionado à obra prévia, que é, na comparação, nova-

11. «Livro já revela o domínio e a habilidade do futuro Nobel», *Folha de S.Paulo, Ilustrada*, 5/11/2011 (trecho).

mente, muito celebrada. É na avaliação de *As intermitências da morte* que surge uma restrição. Destaco aqui o trecho:

Comenta-se muito, entre os críticos do escritor português, o fato de que, com algumas exceções, as suas narrativas não terminam tão bem quanto poderiam. O caso mais emblemático é o do *Ensaio sobre a cegueira*, obra-prima que tem seu brilho ofuscado por um final redentor absolutamente desnecessário

No artigo publicado no dia da morte de José Saramago, tal restrição é reiterada, quando falo do «final problemático» do romance. Não é difícil, retrospectivamente, supor que, no primeiro momento, o impacto da leitura se impunha a um leitor menos experiente e que, em seguida, quando o «problema» passa a ser apontado, transcorridos alguns anos, a conclusão «otimista» da narrativa houvesse se tornado incômoda e que, em textos nos quais estivessem sendo feitos «balanços» de períodos maiores da obra do autor, parecesse necessário apontar «deficiências».

Esta recapitulação de resenhas e artigos lida fundamentalmente com a fase final da obra de Saramago, momento em que a experiência e o passado portugueses são postos, pelo menos de modo explícito, de lado, e em que as narrativas se generalizam e se alegorizam. A relação do universo ficcional anterior com a circunstância histórica era tão marcante que, quando o autor faz um ajuste de rumo a partir de um novo enquadramento tão exuberante, este leitor o recebe de início com entusiasmo e, depois, passa a percebê-lo com certo cansaço.

Saramago, contudo, como todo grande artista, viu mais longe, entendeu mais rápido, percebeu mais fundo. Agora, em um mundo abalado por uma pandemia impensável, em um mundo no qual foi concebível a chegada ao poder de Bolsonaro e de tantos outros «líderes» com perfil similar (ainda que ele seja insuperável), nesse mundo, aquela alegoria se torna infinitamente mais concreta, material, e aquele final redentor, infinitamente mais adequado. As minhas restrições, precipitadas, estavam erradas: o desejo de que uma virada inesperada e improvável aconteça, como aquela do *Ensaio*, é tudo o que nos resta. E é justo, aliás, diante da constatação da avaliação falha, que Saramago tenha aqui a última palavra, que a compreensão antecipada e necessária trazida por seu romance, seja, mais uma vez, lida e anunciada:

O senhor é escritor, tem, como disse há pouco, obrigação de conhecer as palavras, portanto sabe que os adjetivos não nos servem de nada, se uma pessoa mata outra, por exemplo, seria melhor enunciá-lo assim, simplesmente, e confiar que o horror do acto, só por si, fosse tão chocante que nos dispensasse de dizer que foi horrível, Quer dizer que temos palavras a mais, Quero dizer que temos sentimentos a menos, Ou temo-los, mas deixámos

de usar as palavras que os expressam, E portanto perdemo-los, Gostaria que me falassem de como viveram na quarentena, Porquê, Sou escritor, Era preciso ter lá estado, Um escritor é como outra pessoa qualquer, não pode saber tudo nem pode viver tudo, tem de perguntar e imaginar, Um dia talvez lhe conte como foi aquilo, poderá depois escrever um livro, Estou a escrevê-lo [...]. (Saramago, 2005: 44)

Referências bibliográficas

- ARENDDT, H. (1998). *Origens do totalitarismo*. São Paulo: Companhia das Letras.
- KAFKA, F. (1997). *O processo*. São Paulo: Companhia das Letras.
- LOURENÇO, E. (1994). *O canto do signo*. Lisboa: Editorial Presença.
- SARAMAGO, J. (1995). *Ensaio sobre a cegueira*. São Paulo: Companhia das Letras.
- (1997). *Cadernos de Lanzarote IV*. Lisboa: Editorial Caminho.
- (1997). *Todos os nomes*. São Paulo: Companhia das Letras.
- (2001). *O ano da morte de Ricardo Reis*. São Paulo: Companhia das Letras.
- (2005). *As intermitências da morte*. São Paulo: Companhia das Letras.
- (2005). *Don Giovanni ou o dissoluto absolvido*. São Paulo: Companhia das Letras.

Biodata

Adriano Schwartz é, desde 2004, professor de literatura da Escola de Artes, Ciências e Humanidades (EACH) e, desde 2018, do programa de pós-graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH), ambos da Universidade de São Paulo (USP). Trabalhou de 1994 a 2003 no caderno *Mais!*, da *Folha de S. Paulo*. É autor de *O abismo invertido — Pessoa, Borges e a inquietude do romance em O ano da morte de Ricardo Reis* (editora Globo) e de artigos sobre a produção de autores como Jorge Luis Borges, J. M. Coetzee, Ricardo Piglia e Philip Roth.

Mal-estar e polifonia em *Ensaio sobre a cegueira*: Desassossego a partir de Saramago e Pessoa

Ana Clara Magalhães de Medeiros¹
Cleyton Andrade²
Maria de Fátima Costa e Silva³
Larissa Tenório Guedes de Almeida⁴

Resumo: No centenário de José Saramago, este estudo focaliza o *Ensaio sobre a cegueira* (1995), observando, no romance, a presença decisiva de dois aspectos ético-estéticos: o mal-estar e a polifonia. O primeiro conceito desenvolve-se em nosso pensamento a partir das formulações de Freud (2016 e 2020), enquanto a polifonia desponta pelas considerações de Bakhtin (2011 e 2018). Nosso intuito principal é evidenciar um mundo (literário, mas também histórico e atualíssimo) de desassossego — entendimento a que chegamos também com amparo de Fernando Pessoa, autor múltiplo do *Livro do desassossego* (1982).

Palavras-chave: Saramago, *Ensaio sobre a cegueira*, *Livro do desassossego*, polifonia, mal-estar.

No centenário de nascimento de José Saramago, celebrado em 2022, voltamos nosso olhar para o *Ensaio sobre a cegueira* (1995). Nossa investida se dá à luz do conceito-experiência de *desassossego*, tomado aqui a partir das contribuições críticas do próprio autor-Nobel, mas também da produção literária de Fernando Pes-

1. Docente da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Alagoas (FALE/PPGLL/UFAL), ana.medeiros@fale.ufal.br

2. Docente do Instituto de Psicologia da Universidade Federal de Alagoas (IP/PPGP/ PPGLL/UFAL), cleyton.andrade@ip.ufal.br

3. Doutoranda em Estudos Literários no Programa de Pós-graduação em Linguística e Literatura da Universidade Federal de Alagoas (PPGLL/UFAL), literatura.fatima@gmail.com

4. Graduanda em Letras-Português na Universidade Federal de Alagoas (FALE/UFAL), tenoriolarissa@gmail.com

soa e de alguns ensaios de Sigmund Freud. No romance, desponta uma peste na forma de cegueira branca, contagiando todas as pessoas da trama — se já não estamos todos também contaminados.

Percorreremos as páginas de *Ensaio* com visada que conecte a noção de desassossego (saramaguiana e pessoana), a experiência de mal-estar (a partir de Freud) e a perspectiva polifônica de estudo do romance (conforme teorização de Mikhail Bakhtin). Na obra, a cegueira leitosa se impôs na sociedade (ficcional) não como uma sentença de morte abrupta, mas como condição de desassossego, na teia de mal-estar na cultura onde também nós nos encontramos abatidos. Disse-nos Saramago que «eu vivo desassossegado, escrevo para desassossegar» (Saramago, 2010: 147). Seguindo-se tal proposta, indicamos que partes dos resultados da pesquisa aqui apresentada já foram sistematizados e publicados em artigo no Brasil, no volume 23 da Revista *Diadorim*, no ano de 2021, com o seguinte título: «Mal-estar e desassossego no ensaio sobre a cegueira: prosa polifônica entre Pessoa e Saramago» (Medeiros; Costa e Silva; Almeida, 2021). Entretanto, na publicação brasileira em revista eletrônica, focalizou-se especificamente a relação entre o *Ensaio sobre a cegueira* e a pandemia da COVID-19. Já para o presente capítulo, partes substanciais da pesquisa foram repensadas e a discussão ganhou fôlego por campo diverso, priorizando-se, aqui, uma reflexão de ordem ética e política, suscitada pelo romance saramaguiano em suas relações com o desassossego a partir das contribuições emanadas da psicanálise. Tanto a publicação pregressa, na revista *Diadorim*, como esta integram um conjunto de projetos de pesquisa sistematicamente desenvolvidos a respeito da condição de desassossego em Saramago e Pessoa, desde uma perspectiva polifônica (a partir de Mikhail Bakhtin).⁵

Advertimos que o manicômio repleto de acometidos pela cegueira branca não representa o transtorno de uma sociedade adoecida e combalida. É a verdade do modo de operação do poder de Estado em uma sociedade, qualquer, contemporânea. O manicômio de Saramago não é fantástico. É o campo de concentração (Agamben, 2015). Poderia ser Auschwitz. Bem como as nossas periferias, favelas, comunidades ou grotas brasileiras; ou como as ruas de Lisboa tomadas por estrangeiros (africanos, latinos, asiáticos) lançados em condições de trabalho e moradia precárias, aviltados pela xenofobia. A metáfora do romance, que já está perto de

5. O presente trabalho resulta de estudos e sistematizações críticas desenvolvidas coletivamente em pelo menos três projetos de pesquisa coordenados por uma das autoras deste texto, Ana Clara Magalhães de Medeiros, todos projetos financiados por agências brasileiras de fomento à pesquisa, a saber: «Inacabamento e mal-estar n'Os Livros do Desassossego: a prosa-poética pessoana em perspectiva polifônica» (CNPq/PIBIC/UFAL, 2021-2022); «Bakhtin, crítico literário do breve século XX: por uma teoria polifônica da literatura» (CNPq/PQ, 2022-2024); «O desassossego a partir de Pessoa e Saramago em perspectiva polifônica: leitura, difusão e investigação da literatura portuguesa na Universidade Federal de Alagoas» (FAPEAL, 2022).

completar seus trinta anos, expõe em carne viva cor de leite o cerne de qualquer sociedade atual. O manicômio da cegueira branca não está além muros — ele nos rodeia, fazendo-nos *história de seu cerco*. Somos seus habitantes. Não o vemos por causa dessa nata irremovível de nossos olhos. A ruptura com a ordem do Estado, que rege o pretense mundo de bem-estar social, revela-se muito cedo na narrativa saramaguiana. A começar pela ausência de nomes próprios, pois as personagens são referenciadas na obra por um aspecto que as distingue socialmente no corpo do romance: a mulher do médico, o médico, o primeiro cego, a mulher do primeiro cego, a rapariga dos óculos escuros, o velho da venda preta, o rapazinho estrábico, o cão das lágrimas, para citar alguns exemplos.

Entretanto, a leitura do texto parece engendrar uma pergunta ética: o que cada uma das personagens perdeu? A visão? Provavelmente não... Pode ser que já não a possuísem de um modo ou de outro. O melhor exemplo disso, talvez paradigmático, é o da mulher do médico. Ela perdeu sem ter perdido a visão. Esse é o ponto que põe em derrocada a ideia inicial de que a perda central narrada no romance seria a da visão (no sentido oftalmológico). O que a cegueira branca produziu foi uma perda mais radical, mais essencial do que a perda da capacidade de ver. Essa perda também acomete a mulher do médico. Ter um olho em terra de cegos, em absolutamente nada implica que esse olho seja a visão das pupilas, retinas. Não à toa os exames do primeiro cego não apontaram qualquer lesão clínica. Não se trata da função ótica do globo ocular. Sendo assim, não reside nisso a cegueira, tampouco é por esse aspecto que se instaura a diferença da mulher do médico. Se ela tem algo a mais, enquanto personagem ética do romance, isso deve ser buscado em outro lugar, em outros parâmetros.

A cegueira branca fez com que cada um perdesse aquilo que o campo de concentração, o poder do Estado, a melancolização (Butler, 2017) da existência, visavam extirpar: uma vida a ser vivida, mesmo que em busca de sentido. Uma vida política, uma vida com suas próprias formas de existir possíveis. Fosse algo bom ou não, isso pouco importa. Ladrão, rapariga, estrábico, médico, mulher, taxista, não eram meros papéis sociais. Era algo que tornava cada um reconhecível para si e para os outros.

Médico, mulher de médico, rapariga, ladrão... Esses significantes não apontam para a mera ausência do nome próprio, são antes um nome próprio daquilo que lhes fora tirado. Os nomes mantidos de modo brilhante por Saramago eram nomes daqueles traços rasurados em papel velho, daquilo que já foram. Eram os nomes daquilo que testemunhava o modo de cada um lidar com o mal-estar. Os nomes mantidos, mulher do médico, rapariga dos óculos escuros etc., mais do que os nomes de batismo, eram os nomes próprios do modo particular de se lidar com o mal-estar — epítetos que, ali, já não mais valiam tanto. O nome do mal-estar foi mantido por Saramago para evidenciar que algo talvez ainda restasse como aceno, mesmo que opaco, daquilo que de fato se perdeu definitivamente.

As primeiras dezenas de cegos anônimos foram trancafiadas pelas autoridades em espaço que antes havia servido de manicômio, vigiadas por autoridades armadas e truculentas. Os soldados e as armas que guardam o manicômio da cegueira branca dão uma falsa impressão de exercício da plena força do poder do Estado. Contudo, essas armas apontam (com seus disparos descontrolados que matam) para o exercício em jogo, que é apenas a somatória de acordos tácitos de discursos e imagens, performances e semblantes, uma vez que estes mesmos disparos dizem mais do pavor dos soldados do que de sua força. Ou seja, essa força não testemunha um poder, mas sua fragilidade. O poder do Estado não vem da exibição de força vinda de fora, no seu aparato repressor. Ele se organiza e se institui no cerne das regras bizarras repetidas lá, nos alto falantes; e aqui, na nossa vida cotidiana das prescrições de uma vida saudável, comedida, asséptica, tolerante, resiliente, em que nos vemos paralisados, crendo estarmos em movimento. Aqui, de onde estamos, aparentemente fora dos muros de uma cegueira branca, não nos vemos nem cegos nem paralisados, sem saber para onde iremos. De um modo ou de outro, estamos impotentes, tateando no escuro social e político aparentemente iluminado, ao passo que lá, estão envoltos em um mar de leite. Talvez seja essa a maior diferença entre o livro e a vida — não a menor.

O campo de concentração, entendido como espacialização de um Estado de Exceção (cf. Agamben, 2015), revela a estrutura do poder que se exerce não de fora para dentro, de modo coercitivo, mas de dentro, de cada um. É um poder que reduz a vida política a uma vida que no máximo poderá ser vivida precariamente. Reduz uma vida a ser experimentada ao modo de cada um, em busca de algum sentido, a uma existência a ser meramente *sobrevivida*. O poder melancoliza para apagar o que poderia ser efetivamente distintivo em cada um, singular, e por isso, com vistas e potência política. A melancolização produzida é o modo de fazer da vida não mais do que vida nua.

A melancolia, pensada com e a partir de Freud (2016), pode ser entendida como uma impossibilidade de fazer o luto de um objeto perdido. A impossibilidade de promover um trabalho psíquico que dê um destino ao que se perdeu. Não de substituí-lo, mas de encontrar algum modo de seguir adiante. Ou seja, a melancolia é a impossibilidade do luto. Na ausência deste, o sujeito se vê fixado a esse objeto que perdeu. Aderido, absorvido por ele, acoplado. Desse augúrio, resta uma inação, uma paralisia, ou a ação violenta. É o modo como os grupos se dividem naquele campo de concentração de cegueira branca. O objeto perdido que os melancolizou, tatuados nos nomes do mal-estar, parece ter sido: seus ideais, seus planos, seus sonhos, suas vidas cotidianas. Algo que um colírio para conjuntivite tentava ainda manter seguro pelo fio de cabelo.

Daí advêm os tiranos. A princípio, os cegos da camarata inimiga do grupo da mulher do médico confiscaram a comida e exigiram todos os bens materiais que ainda estavam sob a posse dos outros. Posteriormente, na ausência de valiosas

utilidades (tornadas inúteis), exigiram que as mulheres se prostituíssem em troca de alimento para as suas camaratas, sendo este «o procedimento criminoso dos cegos opressores, que preferem deixar que se estraguem a comida a dá-la a quem dela tão precisado está» (Saramago, 2008: 160). Na primeira sessão de estupro às mulheres que pertenciam à camarata da mulher do médico, as vítimas são abusadas por vários homens, agredidas fisicamente e, uma delas, a mulher das insônias, não resistiu. O seu corpo sem vida foi levado de volta à camarata e lavado pelas outras mulheres — cenas contrastantes que evidenciam como as mulheres, neste romance e na prosa de Saramago em geral, são detentoras de princípios de alteridade, solidariedade e construção coletiva que escapam aos indivíduos homens. Brevemente, vale dizer que tanto no *Memorial do convento* (1982), via personagem Blimunda, quanto no *Ensaio sobre a cegueira*, é a mulher que assume a tarefa de ver — seja para revisitar o passado com os olhos da contemporaneidade, seja para fazer-nos compreender a necessidade de instalação de uma nova ordem. Narrativas, portanto, que desafiam a hegemonia patriarcal, desde o *locus* de sua construção artística, nos domínios da linguagem (Carreira, 2002).

No segundo dia de estupro, após a experiência de violação e luto, a mulher do médico apresenta-se munida de uma tesoura, com a qual mata o líder dos cegos opressores. Após o homicídio, a mulher do médico se lança como a protetora dos cegos explorados pelo grupo dominador, destituindo o autoritarismo ali ensejado:

Lembrem-se de que eu no outro dia disse, que não me esqueceria da cara dele, e daqui em diante pensem no que vos digo agora, que também não me esquecerei das vossas. [...] Tu não és cega, a mim não me enganas, Talvez eu seja a mais cega de todos, já matei, e tornarei a matar se for preciso, Antes disso morrerá de fome, a partir de hoje acabou-se a comida, nem que venham cá todas oferecer numa bandeja os três buracos com que nasceram, Por cada dia que estivermos sem comer por vossa culpa, morrerá um dos que aqui se encontram, basta que ponham um pé fora desta porta. (Saramago, 2008: 187-188)

A mulher não vê uma alternativa além da retaliação pela violência — «matei, e tornarei a matar» —, assumindo o lugar de justiceira naquela prisão. Não estando privada de ver, talvez seja essa a mais desassossegada dentre os que experimentam tal contexto infernal, em que matar é condição para sobreviver. Marieta Madeira, ao falar sobre as «mulheres, videntes» de Saramago, conclui assertivamente sobre tal personagem:

Assim, é a mulher do médico que mantém, para o leitor e na própria cena caótica e desesperadora do manicômio, a tênue linha que nos sustenta, que nos mantém conectados à narrativa sem cegarmos também, nós mes-

mos olhando o caos através dos olhos dela. Não sem muita angústia. (Madeira, 2016)

A narrativa segue com angústia. O mal-estar coletivo não se restringe ao espaço do manicômio: quando o grupo de sete pessoas, liderado pela protagonista, é libertado, «a mulher do médico anunciou em altas vozes que estavam livres» (Saramago, 2008: 210). É pelos olhos dela que acessamos uma cidade em estado de barbárie — suja, saqueada, erma e em desordem. O mal-estar, então, somos nós?

Em meio à aura apocalíptica que se instaura no *Ensaio sobre a cegueira*, o grupo da mulher do médico não encontra outra solução para sobreviver, a não ser a de continuar unido: «Vem comigo, vem para nossa casa, E eles, O que vale para ti vale para eles, mas é sobretudo a ti que eu quero, Porquê, Eu própria me pergunto porquê, talvez porque te tenhas tornado como minha irmã» (Saramago, 2008: 242). Embora a mulher do médico tenha seu nome associado à profissão do marido, ela se sobressai ao estigma de esposa. A alcunha (que remete ao ofício alheio) soa irônica, pois a especialidade do marido médico — oftalmologista — pouco agrega no contexto de uma cegueira pandêmica de que não se sabe a causa, sobretudo se o médico também está cego. Concordamos com Tereza Cristina Cerdeira da Silva (2000) quanto ao fato de a opção pelo feminino apontar, em José Saramago, para um sentido mais radical do processo revolucionário, lá onde a questão ideológica ou política é ultrapassada para se rasurar um modelo cultural de raízes patriarcais. A pesquisadora brasileira já em outra oportunidade, tratando de distintos romances, complementa:

Mesmo onde menos se esperaria o fulgor de uma presença feminina — refiro-me muito especialmente ao romance *Levantado do chão* —, essa épica campesina sobre a luta ancestral pelos direitos do trabalhador do campo, até o seu último romance — *Caim* — que evoca mais uma vez o enfrentamento entre o homem e Deus, numa fábula nada ortodoxa sobre a origem da criação, há sempre uma mulher a apontar caminhos novos, a desinstalar preconceitos, a inaugurar liberdades. (Cerdeira da Silva, 2014: 224)

Unidos com o propósito de resistir, de «inaugurar liberdades», o grupo principal da narrativa desenvolve uma ética de sobrevivência que permite a tessitura de um romance polifônico, nos moldes da teoria ensinada por Mikhail Bakhtin e revelada em *Problemas da poética de Dostoiévski* (2018). Com o crítico russo, entendemos polifonia como a multiplicidade de vozes e de consciências autônomas da obra que convergem para sua estruturação enquanto produto ético-estético. Cabe ressaltar que as personagens de um romance polifônico não são fechadas em si mesmas, tampouco são meras reproduções do pensamento do autor. Para Bakhtin, no romance polifônico:

a personagem se torna relativamente livre e independente, pois tudo aquilo que no plano do autor a tornará definida, por assim dizer, sentenciada, aquilo que a qualificara de uma vez por todas como a imagem acabada da realidade, tudo isso passa agora a funcionar não como forma que conclui a personagem, mas como material de sua autoconsciência. (Bakhtin, 2018: 58)

Retornando às páginas saramaguianas, verificamos que a mulher do médico adquire autonomia plena quando se consolida como a única que pode ver o que acontece ao seu redor, ao passo que as demais personagens se fecham nos limites do tato, do olfato e da audição, com consciências entorpecidas pelo contágio. É graças à protagonista que o narrador, em terceira pessoa, circula pelos corredores e camaratas, pelas ruas ermas e supermercados saqueados, igrejas e propriedades abandonadas. Pelos olhos intactos da mulher do médico, o narrador — um arranjador no romance polifônico — tece comentários, avalia, filosofa sobre a vida daqueles que não podem se ver, nem ver a mulher do médico que os assiste.

O narrador se deixa (e nós também nos deixamos) conduzir, como a rapariga de óculos escuros, o primeiro cego, o menino estrábico e os demais do grupo, pela voz da mulher insurgida como liderança narrativa, mas também política naquele contexto social novo e emergencial. Sua autoconsciência ganha larga dimensão no romance desde o primeiro momento em que ela se apercebe vidente num mundo cego:

pela primeira vez, desde que aqui entrara, a mulher do médico sentiu-se como se estivesse por trás de um microscópio a observar o comportamento de uns seres que não podiam nem sequer suspeitar sua presença, e isto pareceu-lhe subitamente indigno, obsceno, Não tenho direito de olhar se os outros não me podem olhar a mim, pensou. (Saramago, 2008: 7)

Conquanto o restante do grupo dependa de seus olhos, ela precisa suportar as visões infernais que eles lhe trazem: à medida que o tempo passa, o horror banaliza-se e a mulher do médico confessa que «Cada vez irei vendo menos, mesmo que não perca a vista tornar-me-ei mais e mais cega a cada dia porque não terei quem me veja» (Saramago, 2008: 302). Nesse sentido, acompanhamos duas urgências suscitadas pelo mesmo fenômeno (a epidemia de cegueira branca). De um lado, a urgência coletiva, que se verifica na desesperada tentativa de sobrevivência dos cegos, diante de um tempo-espaco em que os princípios civilizatórios e a ordem social estão rompidos, desencadeando-se o inferno da convivência em conjunto. De outro lado, a necessidade particular, da mulher do médico, de resistir às visões aterradoras que somente a ela se apresentam, e de assumir, sozinha, a condução de um grupo — senão de uma humanidade — à deriva. Entre sentidos individuais e gerais, inscreve-se esse ensaio saramaguiano sobre a condição humana de viver com o outro.

O jogo de abrir espaço no inferno dos outros (que somos nós) revelou-se prodigioso na obra de outro escritor português singular, Fernando Pessoa. Neste estudo, acionamos especificamente a produção de Pessoa registrada em prosa no *Livro do desassossego*, publicado somente nos anos 1980, mais de quatro décadas, portanto, após o falecimento do autor. Tendo por objetivo estrito discutir as noções/experiências de desassossego e mal-estar no romance saramaguiano, não nos ataremos a uma discussão específica sobre a composição, a autoria e o processo editorial do múltiplo *Livro do desassossego* de Pessoa e seus semi-heterônimos. Estamos ancorados, é certo, no pensamento de Jerónimo Pizarro, incontornável crítico pessoano que organiza uma das edições do *Livro do desassossego* por nós utilizadas:

Há constatações que apenas uma edição crítica pode viabilizar e hoje, retrospectivamente, parece-me que a mais importante da edição crítica do *Livro do Desasocego* (2010) foi a de corroborar que o *Livro* foi pelo menos dois livros e que, conseqüentemente, cada um deles podia e devia ser descrito em separado. (Pizarro, 2019: s/p)

Tomamos tal *Livro* como pelo menos «dois livros», o que, algumas vezes, provocou na crítica a preferência pelo termo no plural: *Livro(s) do desassossego*, como o faz Teresa Rita Lopes, na edição que organiza (2015). Com vistas a enfatizar o caráter múltiplo e inacabado do *desassossego*, optamos por usar, concomitantemente, duas edições mais recentes do *Livro* (Rita Lopes, Global, 2015 e Pizarro, Tinta-da-China, 2013). Com este conjunto pessoano amplo, almejamos que melhor se verifiquem as noções de polifonia e alteridade, fundantes para nossa reflexão sobre eu-outro na vida em civilização, nas situações urgentes que nela se apresentam e nas composições literárias responsivas ao mal-estar deflagrado.

No caso de uma obra como essa, em que a alteridade está problematizada desde a autoria, a relação eu-outro insurge-se como mote central da escrita. Alguns fragmentos do *Livro* (se ele é exatamente um conjunto fragmentário e inacabado) orientam-nos na compreensão da multiplicidade, que reverbera em forma polifônica, e do mal-estar desdobrado literariamente em desassossego. Um trecho da primeira parte da obra, conforme arranjo editorial de Pizarro, serve para desencadear esse ponto de nossa discussão: «Minha alma é uma orchestra oculta; não sei que instrumentos tãgem e rangem, cordas e harpas, timbales e tambores, dentro de mim. Só me conheço como symphonia» (Pessoa, 2013: 41). Ora, o trecho, apesar de curto, suscita amplas reflexões sobre os instrumentos, as vozes que soam dentro do eu — nesse caso, do eu que contra. O eu, seja ele Fernando Pessoa, Bernardo Soares ou Vicente Guedes, só o é sendo eles todos e talvez mais, na medida em que somente existe como «sinfonia» — conjunto de sons, coletivo de instrumentos. Estamos a um passo da teorização sobre polifonia — no romance — de Mikhail Bakhtin.

Em *Estética da criação verbal*, o pensador russo, ao tecer considerações a respeito da imagem estética do indivíduo, sugere que só o outro pode ter uma visão externa potencialmente acabada de nós:

Pode-se dizer que o homem tem uma necessidade estética e absoluta do outro, do seu ativismo que vê, lembra-se, reúne e unifica, que é o único capaz de criar para ele uma personalidade externamente acabada; tal personalidade não existe se o outro não a cria [...]. (Bakhtin, 2011: 33)

O outro, então, desponta como condição fundamental para o ativismo do eu. Essa vinculação estética (e, acrescentamos, ética) absoluta entre eu e outro compõe a definição de alteridade. No entanto, a alteridade encontra-se profundamente ameaçada por situações de crise coletiva que desmontam a estrutura social vigente e suscitam a supremacia do indivíduo na corrida pela sobrevivência.

Retomando a narrativa saramaguiana, observamos que a protagonista e seu grupo se convertem em um único corpo de subsistência e afetividade, saindo às ruas de mãos dadas para não se perderem de si, guiados pela mulher. Contagiados pela proximidade uns dos outros, sobrevivem, agora, graças à junção e solidariedade dos corpos. Como um corpo coletivo, a família reconfigurada desenvolve discurso politonal, que não se submete à fala da que lidera, mas, aliado a ela, compõe o coro daqueles que querem sobreviver:

Os grupos que por aí existem devem ter chefes, alguém que mande e organize, lembrou o primeiro cego, Talvez, mas neste caso tão cegos estão os que mandem como os que forem mandados, Tu não estás cegas, disse a rapariga dos óculos escuros, por isso tens sido a quem manda e organiza, Não mando, organizo o que posso, sou, unicamente, os olhos que vocês deixaram de ter, Uma espécie de chefe natural, um rei com olhos numa terra de cego, disse o velho da venda preta, Se assim é, então deixem se guiar pelos meus olhos enquanto eles durarem. (Saramago, 2008: 245)

Mikhail Bakhtin (2018) afirma que do autor do romance polifônico espera-se uma atividade dialógica imensa e sumamente tensa, pois, tão logo se apaga o dialogismo, os heróis na narrativa começam a imobilizar-se e a objetificar-se. José Saramago, no *Ensaio sobre a cegueira*, assume uma posição ativa na polifonia romanesca, incorpora a condição de organizador das vozes, já que ele «rege vozes que ele cria ou recria, mas deixam que se manifestem com autonomia e revelem no homem um outro» (Bezerra, 2005: 194). O discurso autônomo formado pelo grupo da mulher do médico não significa a voz do autor, mas sim resulta do conjunto de consciências que operam na criação de uma nova organização social — se aquela antes vigente se esfacelou. A polifonia, então, advém pelo ímpeto de so-

brevivência das personagens capazes de atuar em um plano ético e coletivamente responsável, em oposição ao grupo autoritário de cegos que, ainda pautados por dimensões e paradigmas do mundo pré-cegueira explícita e generalizada, propunham uma organização coletiva determinada pela dominação, acumulação e violência.

A enfermidade foi embora da mesma forma que chegou, como um contágio reverso que vai curando os que primeiramente foram vitimados, colorindo suas visões. O mal, porém, já foi descortinado — em processo de tomada de consciência que lembra a dos espectadores da tragédia ática, tomados pela catarse (conforme acepção de Aristóteles evocada por Bakhtin no *Freudismo*, 2017). Entre o mundo ensaiado por Saramago e o mundo em que nós ensaiamos modos de existir, erige uma discussão estética (porque romanesca), mas política (porque social). O Estado exige dos indivíduos altas cotas de renúncias e restrições. Impõe limites, impede que seus cidadãos sejam injustos, imorais, violentos, coíbe mentiras e excessos (Freud, 2020). O Estado exige dos indivíduos o máximo de obediência e sacrifício. Com isso tenta afirmar que o fundamento moral é um de seus pilares de sustentação (Freud, 2020). Entretanto, o que Freud nos mostra é que essa base moral do Estado, da Sociedade, da Cultura, é tão frágil que se desmancha no ar. A consciência moral, imaginada como um bem idealizado, não é inflexível nem sólida. Ela é efeito e construção do medo social. A origem da consciência moral não repousa em algum valor superior, sua origem é menos nobre: filha do medo social.

Quando o Estado suprime as regras dentro do manicômio branco, instaurando a anarquia muito bem explanada pela expressão popular «salve-se quem puder», esfacela-se o acordo performático que mantinha as relações sociais dentro de algum parâmetro de convivência possível. Evidencia-se, portanto, que aquilo que sustentava uma civilidade não era essência do humano. O que mantinha cada um como civilizado, educado pela cultura, ao escorrer pelo ralo não é sintoma de um transtorno, nem desvio, é antes o desabamento de uma casa feita de palha susceptível de desmanchar com um sopro mais forte. O mal-estar não incide onde havia moral ou consciência — ele é seu morador original, não está no manicômio ou relegado aos espaços de exclusão. Ele já estava lá na cegueira anterior ao mar de leite. O *Ensaio sobre a cegueira* é a fotografia do mal-estar freudiano, dando a ver a nossa cegueira (de leitores, de habitantes do mundo extraliterário).

Os bens agregados com a educação e o processo civilizatório não apagam as exigências pulsionais que só têm como meta a sua própria satisfação, ou apaziguamento (Freud, 2020). Uma vez que a sociedade exige renúncias pulsionais, não seria excessivo compreender que tais exigências da pulsão receberiam representações distintas do mal. A Cultura, a civilização, a educação, eliminariam o mal em nome do Bem comum. A tentativa é essa. Entretanto, esse mal não pode ser extirpado, posto ser ele o mais próximo do que chamaríamos de *constitutivo*. Não é um desvio. Insistimos:

Na realidade, não existe nenhuma «extirpação» do mal. A investigação psicológica – em sentido mais estrito, a psicanalítica — mostra, pelo contrário, que a essência mais profunda do ser humano consiste em moções pulsionais que, de natureza elementar, são da mesma espécie em todos os seres humanos e têm por meta a satisfação de certas necessidades originárias. Essas moções pulsionais não são em si nem boas nem más. (Freud, 2020: 107)

O mal está em nós. Pronto para se manifestar se as condições externas lhe forem favoráveis. Isso não implica dizer que o sujeito, em Freud, é bom ou mau. Para o psicanalista, ninguém é totalmente bom nem totalmente mau. As pulsões não são, em si, nem boas nem más. Elas querem se satisfazer, buscam o apaziguamento. Portanto, a meta de cada pulsão, é, neste sentido, egoísta, quer ser apaziguada, pelo caminho que for. Justamente por isso as configurações do contexto histórico, social, político, enfim, externo, serão determinantes. Tais configurações do ambiente fornecerão as condições plásticas para que as pulsões alcancem sua meta.

No(s) *Livro(s) do desassossego*, Bernardo Soares diz que «Tudo que sabemos é uma impressão nossa [...]» (Pessoa, 2015: 259). Nos contextos urgentes, incipientemente explicados pela ciência, sem resolução imediata pelas autoridades políticas e sanitárias, deparamos com a constatação de que o saber humano, muitas vezes, reduz-se à impressão. Avulta, neste ponto, crítica pessoana ao modo como a sociedade prosificada pensa, produz, relaciona-se: «como nunca podemos conhecer todos os elementos d’uma questão, nunca a podemos resolver» (Pessoa, 2013: 188). Diante do insolúvel: desassossego. O desassossego advindo do desconhecido tem uma dimensão existencial, filosófica, mas sua repercussão se espalha pelos campos político, econômico, ético.

A arte, que não se furta de também experimentar o desassossego, pensa. É por isso que encontramos rasgos contundentes sobre o sentido artístico, em meio ao mal-estar, no livro de Saramago: «Mesmo numa situação como esta, angustiado, tendo pela frente uma noite de ansiedade, ainda foi capaz de recordar o que Homero escreveu na *Iliada*, poema de morte e do sofrimento, mais do que todos» (Saramago, 2008: 36). O médico lembrou-se da literatura, dos narradores que o formaram enquanto sujeito. As palavras que ficaram em sua mente não puderam ser apagadas, esbranquiçadas pela cegueira que o acometia.

A melancolia nasce e permanece nas consciências de personagens que figuram pessoas como nós. Os cegos do romance revelam uma certa face sôfrega que conhecemos de um dos fragmentos mais célebres do *Livro do desassossego* (em sua primeira parte): «era difícil definir que espécie de sofrimento esse ar indicava — parecia indicar varios, privações, angustias, e aquelle sofrimento que nasce da indifferença que provem de ter soffrido muito» (Pessoa, 2013: 34). Habituar-se a realidades infernais não implica, é certo, superá-las.

Cansado estava também Bernardo Soares, tido como autor principal da prosa pessoana. Desassossegado da vida que, por estar sendo, é só gerúndio: «o que tenho sobretudo é cansaço, e aquele desassossego que é gêmeo do cansaço quando este não tem outra razão de ser senão o estar sendo» (Pessoa, 2015: 382). Atando essas sensações exploradas no *Livro* ao que se apresenta no romance saramaguiano, observamos que os cegos em quarentena, antes de saberem que já não havia mais guardas ou sentinelas, estavam exaustos das inúmeras tentativas de seguir vivendo, das incipientes formas de organização conjunta, da necessidade de vislumbrar futuros quando não há mais visão e menos ainda visões de mundo. Sonhar futuro em meio do caos desassossega: «matar o sonho é matarmo-nos. É mutilar a nossa alma. O sonho é o que temos de realmente nosso, de impenetravelmente e inexpugnavelmente nosso» (Pessoa, 2013: 60). As contrições erigidas das situações-limite embotam a visão de porvir e inibem o sonho, ficamos lançados numa «cela infinita», no sentido do termo revelado no fragmento 191 (2015) do(s) *Livro(s) do desassossego*:

[...] O aborrecimento, o mal-estante, o cansado sentem-se presos numa cela estreita. O desgostoso da estreiteza da vida sente-se algemado numa cela grande. Mas o que tem tédio sente-se preso em liberdade fruste numa cela infinita (Pessoa, 2015: 395).

A impressão de que «o caos é tudo» impregna a narrativa saramaguiana. De repente, aquelas *personas* têm suas vidas profundamente alteradas e, com isso, a noção/experiência de liberdade se esvai. Estão presos a tal estado e a impotência ou inexistência do sonho compromete o presente e o porvir. A condição de desassossego no(s) *Livros(s)* de Fernando Pessoa sintetiza-se por uma longa, inacabada e fragmentária busca pelo sentido (filosófico, prático e poético) da vida e do ser/estar vivo. Isolados, Bernardo Soares ou Vicente Guedes, permitem-nos inferir que o inferno está no outro, mas também no eu, se a solidão não lhes confere propriamente sossego.

Estar livres do cárcere, do manicômio de cegos, não devolve a liberdade àquele grupo do romance, pois ainda estavam cegos, enclausurados na cegueira que destroçara o mundo. Conclusão mais acertada sobre o mal-estar experimentado por aquelas pessoas parece-nos ser esta, da mulher do médico: «Penso que não cegámos, penso que estamos cegos, Cegos que veem, Cegos que, vendo, não veem» (Saramago, 2008: 310).

Uma sociedade patriarcal, machista, racista, heteronormativa, por exemplo, oferecerá tais vias para a economia pulsional se desdobrar. Uma reconfiguração de tais condições e vias redefinirá os modos de apaziguamento da pulsão. Está em questão uma remodelação da economia das pulsões. O manicômio da cegueira branca constitui exemplo de como um campo de concentração define parâmetros

dessa reconfiguração pulsional: «Portanto, mesmo a reconfiguração da pulsão, na qual se baseia a nossa aptidão para a cultura, pode retroceder — de maneira permanente ou transitória — por meio das influências da vida» (Freud, 2020: 114).

Um grupo exerce um poder de coerção que compõe um universo de possibilidades. Isolados no manicômio, fora dos macro parâmetros da Cultura, poderiam recompor de diferentes maneiras os modos de funcionamento destes mesmos grupos. A gramática a ser produzida por cada grupo definirá o modo de reconfiguração possível das pulsões. Ter armas e decidir como usá-las; poder matar e saber o que fazer com isso; recorrer ou não ao discurso, ou a qual tipo de discursividade, e seus respectivos usos, definem um tratamento numa direção ou noutra. O problema, portanto, é ético, não deontológico. Não é prescritivo, posto que o fundamento do próprio mal-estar está em desarticular protocolos de conduta. Pensar a mulher do médico, por exemplo, não implica uma questão de exemplo, mas uma questão ética, na medida em que ela aponta para um modo de lidar com as escolhas e com o mal-estar estando igualmente marcada pelo desassossego — não livre deles. O fundamental na mulher do médico não está no que ela teria a mais do que os outros, mas no que ela faz estando igualmente preocupada pelo mal-estar freudiano e pelo desassossego pessoano.

Se, por fim, estamos todos cegos, pouco cientes do para que viemos ao mundo, prosas como as de Pessoa e Saramago impelem-nos ao enfrentamento de nós mesmos, nas dimensões individual e coletiva — daí nossa investida teórica com Freud e Bakhtin. Ainda outra mulher do romance, a rapariga dos óculos escuros, adverte que «dentro de nós há uma coisa que não tem nome, essa coisa é o que somos» (Saramago, 2008: 262). A «coisa que somos», sob a perspectiva polifônica, tão evidente no *Ensaio sobre a cegueira*, apenas se define pelo coro múltiplo de vozes e consciências que integram a vida social. O eu não possui fronteiras permanentes, tampouco a história humana. Porém, dessa leitura, fica a pergunta inquietante: sairemos do manicômio?

O impossível *Livro do desassossego* é um tecido inacabado de vozes múltiplas que fazem ecoar, em sinfonia, o mal-estar na cultura. O *Ensaio sobre a cegueira*, romance que comporta uma memória trágica, rompe com o fado inescapável e convoca à ação coletiva, ação ética capaz de garantir a «humanização da humanidade» (Saramago, 2010: 147). Entre tantos desassossegos, nos livros e na vida, alguns escritores portugueses que viveram para desassossegar (a exemplo de Fernando Pessoa e José Saramago) parecem nos lembrar, neste centenário saramaguiano que, sim, é hora: «alguma coisa vai ter de suceder aqui» (Saramago, 2008: 144).

Referências bibliográficas

- AGAMBEN, G. (2015). *Meios sem fim: notas sobre a política*. Trad. Davi Pessoa Carneiro. Belo Horizonte: Autêntica.
- BAKHTIN, M. (2011). *Estética da criação verbal*. Trad. Paulo Bezerra, 6.ª ed. São Paulo: WMF Martins Fontes.
- (2018). *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra, 5.ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária.
- (2017). *O freudismo: um esboço crítico*. Trad. Paulo Bezerra, 2.ª ed. São Paulo: Perspectiva.
- BEZERRA, P. (2005). «Polifonia». Em Brait, B. (org), *Bakhtin: conceitos-chave*, 2.ª ed. São Paulo: Contexto.
- BUTLER, J. (2017). *A vida psíquica do poder: teorias da sujeição*. Trad. Rogério Bettoni, Belo Horizonte: Autêntica.
- CARREIRA, S. de S. G. (2002). «A representação da mulher em *Memorial do convento* e *Ensaio sobre a cegueira*: ensaio sobre a visão». *Revista Gêneros*, v. 3, n.º 3, p. 35-40.
- CERDEIRA DA SILVA, T. C. (2000). *O avesso do bordado: ensaios de literatura*. Lisboa: Caminho.
- (2014). «Poética corporal e erótica verbal: a escrita de José Saramago». *Revista Guavira Letras*, n.º 18, p. 223-242.
- FREUD, S. (2020). *O mal-estar na cultura e outros escritos*. Trad. Maria Rita Salzano Moraes. Belo Horizonte: Autêntica.
- (2016). «Luto e melancolia». Em Freud, S. *Neurose, psicose, perversão*. Trad. Maria Rita Salzano Moraes. Belo Horizonte: Autêntica.
- MADEIRA, M. (2016). «Mulheres, videntes». *Correio APPOA*, Associação Psicanalítica de Porto Alegre, n.º 262, visto em 20 outubro de 2020, <http://www.apoa.com.br/correio/edicao/262/mulheres_videntes/394>
- MEDEIROS, A. C.; COSTA e SILVA, F.; ALMEIDA, L. T. G. «Mal-estar e desassossego no ensaio sobre a cegueira: prosa polifônica entre Pessoa e Saramago». *Diadorim*, Rio de Janeiro, vol. 23, n.º 1, p. 452-469, jan.-jun. 2021, visto em 20 abril de 2022, <<https://revistas.ufrj.br/index.php/diadorim/article/view/39454/24173>>
- PESSOA, F. (2013). *Livro do desassossego*. Jerónimo Pizarro (org). Rio de Janeiro: Tinta-da-china Brasil.
- (2015). *Livro(s) do desassossego*. Teresa Rita Lopes (org), São Paulo: Global.
- PIZARRO, J. (2019). «Le inquietudini di Fernando Pessoa/Os desassossegos de Pessoa», *Sarapegbe*, Revista di cultura e società del Brasile e altri mosaici, A. VIII, n.º 16, visto em 05 abril de 2020, <<http://www.sarapegbe.net/articolo.php?quale=220&tabella=articoli>>
- SARAMAGO, J. (2008). *Ensaio sobre a cegueira*. São Paulo: Companhia das letras.

— (2010). *As palavras de Saramago: catálogo de reflexões pessoais, literárias e políticas*. Fernando Gómez Aguilera (org). São Paulo: Companhia das Letras.

Biodata

Ana Clara Magalhães de Medeiros é professora de Estudos Literários na Faculdade de Letras (FALE) e no Programa de Pós-Graduação em Linguística e Literatura (PPGLL) da Universidade Federal de Alagoas (UFAL, Brasil). Bolsista Produtividade em Pesquisa/PQ-2, desenvolve pesquisas em Literaturas de Língua Portuguesa e Poéticas do Desassossego. Atua nos Grupos de Pesquisa: Poéticas Interartes (UFAL/DGP-CNPQ) e Crítica Polifônica: Poéticas da Tanatografia (UnB/DGP-CNPq). Coordena o Projeto de Pesquisa «Crítica literária polifônica: formação do Desassossego luso-brasileiro».

Cleyton Andrade é Psicanalista, Professor do Programa de Pós-Graduação em Linguística e Literatura (PPGLL) e do Programa de Pós-Graduação em Psicologia (PPGP) da Universidade Federal de Alagoas (UFAL, Brasil); Membro da Escola Brasileira de Psicanálise, da Associação Mundial de Psicanálise, da Sociedade Internacional de Psicanálise e Filosofia (SIPP); autor do livro *Lacan chinês: poesia, ideograma e caligrafia chinesa de uma psicanálise*, primeiro lugar no Prêmio Jabuti em 2016 na categoria Psicologia, Psicanálise e Comportamento.

Maria de Fátima Costa e Silva é Doutoranda e Mestra em Estudos Literários pelo Programa de Pós-graduação em Linguística e Literatura (FALE-UFAL), com ênfase em Romance Contemporâneo de Língua Portuguesa. Graduada em Letras-português (2018) pela Universidade Federal de Alagoas. É integrante do Projeto de Pesquisa: Crítica literária polifônica: formação do Desassossego luso-brasileiro.

Larissa Tenório Guedes de Almeida é Graduada do curso de Letras-Português da Faculdade de Letras na Universidade Federal de Alagoas. Atualmente é pesquisadora bolsista em investigação sobre o *Livro do desassossego*, de Fernando Pessoa, junto ao Programa Institucional de Iniciação Científica — PIBIC /CNPq. É integrante do Projeto de Pesquisa: Crítica literária polifônica: formação do Desassossego luso-brasileiro.

Um diálogo entre Silviano Santiago e José Saramago

Ana Karla Carvalho Canarinos¹
Maria Isabel Bordini²

Resumo: Este trabalho tem o objetivo de fazer uma análise do narrador no romance *Em liberdade* (1981), de Silviano Santiago, e *O evangelho segundo Jesus Cristo* (1991), de José Saramago. Tendo em vista que ambos os romances retomam momentos turbulentos da história, pretendemos traçar conexões entre o narrador de Santiago e o de Saramago no que concerne à revisão da violência e do autoritarismo. A partir da comparação entre os dois romances, pretendemos mapear as semelhanças formais e temáticas, bem como refletir sobre as estratégias discursivas que ambos os autores usaram na reorganização do passado através da ficção.

Palavras-chave: literatura comparada, Silviano Santiago, José Saramago.

As relações com o discurso histórico em Saramago e Silviano Santiago

José Saramago e Silviano Santiago são dois importantes autores do mundo lusófono que se posicionaram em suas obras contra o autoritarismo de governos totalitários. Não apenas em suas obras escreveram sobre a temática, mas também viveram biograficamente a censura e governos ditatoriais. Portanto, ao longo deste artigo faremos o seguinte caminho argumentativo: 1) apresentaremos em linhas gerais as principais obras dos dois autores; 2) analisaremos o romance *O evangelho segundo Jesus Cristo* (1991); 3) analisaremos o romance *Em liberdade* (1984) de Silviano

1. Universidade Estadual de Campinas/FAPESP. E-mail: anakarla.canarinos@gmail.com
2. Universidade Federal de Santa Catarina. E-mail: belbordini@gmail.com

Santiago; 4) concluiremos comparando as duas obras, tendo em vista a temática do autoritarismo.

Como único escritor de língua portuguesa a ter recebido o Nobel de Literatura (1998), José Saramago carrega o imensurável peso e mérito de alavancar uma língua que ocupa espaço geopolítico minoritário a um nível de projeção internacional maior. É sintomático desse papel de «representante literário» da língua o fato de Harold Bloom, principal nome associado ao estabelecimento e imposição de um cânone literário ocidental, ter se referido a Saramago, nos anos 90, como «o maior romancista vivo» (Bloom, 2010: 702). No Brasil, Silviano Santiago simboliza não apenas um grande escritor, mas, sobretudo, um dos maiores críticos brasileiros. O conceito de entrelugar, não apenas repensa a tradição literária nacional, como foi o responsável por propagar ideias importantes de Jacques Derrida, como simulacro, diferença e presença. Em que pesa toda a problemática em torno do estabelecimento de um cânone literário, (uma vez que os mecanismos de constituição de um cânone são inevitáveis e fundamentalmente atravessados por relações de hegemonia político-econômica) não deixa de ser digno de nota que escritores de língua minoritária cheguem a esse espaço, até mesmo como oportunidade de discussão e possível reestruturação das políticas de construção de cânone.

O primeiro romance de Saramago é *Terra do pecado* (1947), publicado quando o escritor tem 25 anos. Há um lapso de 30 anos até a publicação do romance seguinte, *Manual de pintura e caligrafia* (1977), livro que trata do nascimento de um artista e pode ser entendido como uma espécie de autobiografia. Na sequência, vem *Levantado do chão* (1980), que retrata a vida de privações da população pobre do Alentejo e no qual já aparecem mais reconhecíveis as marcas do estilo de Saramago, bem como a sua compreensão filosófica e política acerca da condição humana que acompanhará o restante da sua obra. Essa compreensão pode ser traduzida nos seguintes termos: uma visão fundamentada nos pressupostos do materialismo histórico-dialético — uma vez que Saramago associou-se ao Partido Comunista Português — e embebida dos valores humanistas levados ao extremo. Esses dois elementos, o *materialismo* e o *humanismo*, constituem os pilares da cosmovisão saramaguiana, fundamentando as várias fases de produção do escritor. A conjunção desses dois elementos resulta numa espécie de imperativo moral, que pode ser assim traduzido: sendo a esfera da transcendência uma projeção humana, muitas vezes usada para isentar os homens de sua responsabilidade, cabendo-nos desmistificá-la a fim de atingir a maturidade moral.

Em 1982, Saramago publica *Memorial do convento*, romance que definitivamente o consagra (o escritor tem então 60 anos). Aqui encontramos uma espécie de súpula dos elementos que caracterizam a sua escrita, tal como a mistura de narração ficcional e fatos históricos. Essa apropriação constitui uma das principais linhas de força da escrita de Saramago e vai se observar em toda uma sequência de romances, incluindo este que é o objeto principal de nossa discussão, *O evangelho*

segundo Jesus Cristo (1991). Outros romances do autor que remetem a fatos da realidade material e problematizam a interpretação da história oficial são *O ano da morte de Ricardo Reis* (1985), *A jangada de pedra* (1986) e *História do cerco de Lisboa* (1989). Com a publicação de *Ensaio sobre a cegueira* (1995), identifica-se um ponto de inflexão na obra do escritor, pois se inaugura uma fase de «progressivo universalismo», em que os enredos não se desenrolam mais em locais ou épocas determinados e as personagens dos anais da história se ausentam. Nesta nova fase, estão incluídas as obras: *Todos os nomes* (1997), *A caverna* (2001), *O homem duplicado* (2002), *Ensaio sobre a lucidez* (2004), *As intermitências da morte* (2005), *A viagem do elefante* (2008), *Caim* (2009) e *Alabardas, alabardas, espingardas, espingardas* (2014).

Acerca do que se pode identificar como dois momentos na ficção de José Saramago, o próprio autor, em uma palestra proferida em maio de 1998 em Turim, ao defender sua postura estético-literária, declarando não ser um romancista histórico, comenta que, na trajetória de seus romances (excetuando *Terra do pecado*), passou por duas fases: da descrição da estátua (de *Manual de pintura e caligrafia* até *O evangelho segundo Jesus Cristo*) para a descrição da pedra (com *Ensaio sobre a cegueira* em diante). Sobre a relação de Saramago com o discurso histórico, mais presente nesta que podemos identificar com a primeira fase, a «fase da estátua», Carlos Reis, em «Figuração da personagem: a ficção meta-históricográfica de José Saramago», defende que não se trata do gênero do romance histórico na sua forma tradicional (tal como faz Alexandre Herculano ou Walter Scott). O que Saramago faz é construir narrativas que demonstram consciência acerca dos seus próprios mecanismos de construção ficcional e que, ao fazê-lo, questionam a natureza do conhecimento histórico, tanto do ponto de vista hermenêutico quanto do ponto de vista político. Nesse sentido, o próprio Saramago afirma, em entrevista: «A história que nos é ensinada dá-nos apenas um percurso, quando são possíveis mil outros. É essa a minha atitude em relação ao passado. Ver o que há mais além daquilo que já está dito e, se for possível, corrigir e pôr outra coisa no seu lugar.» (in Duarte, 1988) Quer dizer, o que Saramago vai fazer, nesses romances, é fundamentalmente operar a dessacralização do discurso da história, possibilitando a reinvenção desse mesmo discurso. Dessacralização na medida em que evidencia a base material, as relações materiais que fundamentam os mecanismos de construção do discurso histórico.

Na outra ponta do debate, Silvano Santiago, autor nascido em Formiga — Minas Gerais, iniciou seus estudos sobre literatura francesa no Rio de Janeiro. Posteriormente, o autor realizou seu doutorado na Universidade de Paris, para em seguida iniciar a carreira de docente em universidades nacionais: PUC-Rio, UFRJ e UFF, e internacionais: Universidade do Novo México, Rutgers University, New Jersey, Universidade do Texas-Austin, Universidade de Indiana-Bloomington e Universidade de Toronto. De acordo com Eneida Cunha (2008), a produção de

Santiago se destaca tanto no gênero romance, como no gênero conto: *O banquete* (1970); *O olhar* (1974); *Em liberdade* (1981); *Stella-Manhattan* (1985); *Uma história de família* (1992); *Viagem do México* (1995). No âmbito crítico, as obras de Santiago são mais conhecidas e comentadas na intelectualidade brasileira, tendo como principais: *Uma literatura nos trópicos* (1978), *Vale quanto pesa* (1982), *Nas malhas da letra* (1989), *O cosmopolitismo do pobre* (2004) e *As raízes e o labirinto da América Latina* (2006). Se, para Saramago, a dessacralização do discurso histórico era a tônica, para Santiago, a dessacralização da tradição bem como da alta cultura são duas estratégias para dessacralizar a história oficial arraigada nos principais manuais historiográficos brasileiros. Segundo Cunha (2008: 18), a insurreição do crítico «com a sombras do autoritarismo e a violência do regime militar repercute tanto no ensaísmo crítico, que o lança no ambiente universitário da época, quanto será veemente ao longo da obra ficcional».

O romance *Em liberdade*, escrito em forma de diário, na primeira pessoa, ficcionaliza um suposto texto de Graciliano Ramos — autor modernista brasileiro. Já nas primeiras páginas do romance, Santiago apresenta o editor, cujas páginas do *Diário* de Graciliano teve acesso através de um amigo do escritor. Diferentemente de *Memórias de um cárcere* — romance publicado por Graciliano Ramos sobre a sua experiência na prisão —, *Em liberdade* é um diário que o próprio autor entregou ao seu amigo com o objetivo de que fosse queimado. Anos mais tarde, Santiago entrou em contato com o texto e decidiu publicá-lo mesmo contra a vontade do escritor alagoano. A ficcionalização do diário é a estratégia discursiva escolhida por Santiago para se colocar contra o autoritarismo que reinava no Brasil de 1964, com a eclosão da Ditadura Militar. O testemunho de um escritor engajado que foi preso injustamente por uma opção política é a forma de dessacralizar a história e ao mesmo tempo, a tradição; questionada por Santiago através da incorporação dos principais conceitos da desconstrução derridiana. Portanto, Santiago, ao inventar um romance na forma de um diário, dessacraliza a história nacional, a tradição e até mesmo a própria concepção de romance.

Por um lado, Saramago desmistifica uma personagem importantíssima para a civilização ocidental, que é tributária do cristianismo, através do protagonista de *O evangelho segundo Jesus Cristo*. Por outro lado, Santiago desmistifica a Ditadura Militar através da invenção do *Diário* de Graciliano Ramos. Sob este aspecto, pretendemos comparar as estratégias discursivas utilizadas por ambos os autores na dessacralização do discurso histórico oficial.

Evangelho apócrifo contemporâneo

Em *O evangelho segundo Jesus Cristo*, deparamos com uma versão não ortodoxa da vida da personagem-título. Uma narrativa que poderíamos considerar uma espé-

cie de evangelho apócrifo contemporâneo. Já no início do romance, o anjo que anuncia a Maria a sua gravidez aparece de maneira bastante diversa do modo relatado pela tradição. Maria não é mais virgem, está grávida de José e sabe disso, aguardando apenas o momento mais oportuno de comunicar o fato ao esposo. Por fim, o anjo que lhe aparece, surpreendendo-a não por lhe contar uma novidade, mas por lhe adivinhar o segredo que até então ela não contara a ninguém, surge sob a aparência de um mendigo.

O que adiciona um elemento extra de heterodoxia à história é o fato de este anjo, que ora surge sob a aparência de mendigo, ora de pastor, ser na verdade o próprio diabo, personagem que terá participação fundamental na vida de Jesus, acompanhando-o sempre de perto. Ele ressurgirá, por exemplo, como um dos três reis magos que visitam o menino recém-nascido. A certa altura, o diabo assume o papel de mentor de Cristo, quando este, um jovem rapaz, abandona a família para viver como pastor, até ser confrontado por Deus e comunicado da missão à qual foi predestinado.

Vejam, a título de exemplo, a cena da anunciação:

Estendeu Maria as mãos para receber a tigela de barro, a qual, em consequência duma ilusão de óptica em verdade assombrosa, porventura gerada pelas cambiantes luzes do céu, era como se a tivessem transformado em vaso do mais puro ouro, e, no mesmo instante em que a tigela passava dumas mãos para as outras, disse o mendigo com poderosíssima voz, que até nisto o pobre de Cristo tinha mudado, **Que o Senhor te abençoe, mulher, e te dê todos os filhos que a teu marido aprouver, mas não permita o mesmo Senhor que os vejas como a mim me podes ver agora, que não tenho, ó vida mil vezes dolorosa, onde descansar a cabeça.** Maria segurava a escudela no côncavo das duas mãos, taça sobre taça, como quem esperava que o mendigo lhe depositasse algo dentro, e ele sem explicação assim fez, que se baixou até ao chão e tomou um punhado de terra, e depois erguendo a mão deixou-a escorregar lentamente por entre os dedos, enquanto dizia em surda e ressoante voz, **O barro ao barro, o pó ao pó, a terra à terra, nada começa que não tenha de acabar, tudo o que começa nasce do que acabou.**

Turbou-se Maria e perguntou, Isso que quer dizer, e o mendigo respondeu apenas, Mulher, tens um filho na barriga, e **esse é o único destino dos homens, começar e acabar, acabar e começar,** Como soubeste que estou grávida, Ainda a barriga não cresceu e já os filhos brilham nos olhos das mães, Se assim é, deveria meu marido ter visto nos meus olhos o filho que em mim gerou, Acaso não olha ele para ti quando o olhas tu, E tu quem és, para não teres precisado de ouvi-lo da minha boca, Sou um anjo, mas não o digas a ninguém. (Saramago, 1991: 15. Grifos nossos)

Algumas questões a serem observadas no presente fragmento podem ser assim desenvolvidas:

Primeiro, vislumbra-se claramente a presença do recurso da intertextualidade nos trechos grifados, por meio da apropriação de citações bíblicas, como «O Filho do Homem não tem onde descansar a cabeça» (Mt 8:20; Lc 9:58), e «Porque és pó e ao pó da terra voltarás» (Gn 3:19). Além disso, opera-se aqui também o recurso da paródia e ironia, ao se colocar na boca do mendigo, que depois vai se revelar o próprio diabo, palavras originalmente atribuídas a Cristo.

Ainda, a passagem é exemplar daquele que se consagrou como o estilo saramaguiano: Saramago é conhecido por utilizar frases e períodos compridos, usando a pontuação de uma maneira não convencional; os diálogos das personagens são inseridos nos próprios parágrafos que os antecedem, sem o uso de travessões. Este tipo de marcação das falas propicia uma forte sensação de fluxo de consciência, a ponto do leitor chegar a confundir se um certo diálogo foi real ou apenas um pensamento. Muitas das suas orações ocupam mais de uma página, usando vírgulas onde uma sintaxe mais convencional prescreveria o uso de pontos finais.

Por fim, podemos localizar também, neste trecho, uma expressão da cosmovisão saramaguiana, baseada no seu já mencionado materialismo humanista. Tal compreensão pode ser figurativamente extraída da consideração de que o ser humano é barro, quer dizer, está circunscrito às condições materiais de seu contexto e época. Ao mesmo tempo, ele é o único agente da história e do destino. Seu destino é «começar e acabar, acabar e começar». Quer dizer, está nas suas mãos, e não nas mãos de um Deus longínquo e quiçá fictício, traçar, manter ou alterar os rumos da existência.

O romance segue nessa premissa básica de resignificação dos episódios evangélicos, nos mostrando um Jesus Cristo que, apesar de dotado de poderes sobrenaturais, partilha inteiramente da condição humana. Incluindo nisso a dúvida, a hesitação, o erro e o arrependimento. Exemplo desses atributos humanos encontra-se na maneira como Saramago reconta o episódio da figueira. Originalmente (em Mt 21, 18-22; Mc 11, 12-14), Jesus amaldiçoa a figueira por esta não ter frutos e a árvore então seca, o que é compreendido como um símbolo para o destino daqueles que, por não terem fé, não rendem os frutos esperados. Já na versão de Saramago, Maria de Magdala, que acompanha Jesus (e com quem ele estabelece uma relação de convivência marital), o censura pelo ato cometido:

La Jesus por um caminho no campo quando sentiu fome, e vendo ao longe uma figueira com folhas, foi ver se nela encontraria alguma coisa, mas, ao chegar ao pé dela, não encontrou senão folhas, pois não era tempo de figos. Disse então, Nunca mais nascerá fruto de ti, e naquele mesmo instante secou a figueira. Disse Maria de Magdala, que com ele estava, **Darás a quem precisar, não pedirás a quem não tiver.** Arrependido, Jesus ordenou à fi-

gueira que ressuscitasse, mas ela estava morta. (Saramago, 1991: 361-362. Grifos nossos)

No trecho citado, vemos a humanidade de Jesus no seu aspecto menos honroso: o da suscetibilidade ao erro e ao arrependimento. Curiosamente, e seguindo o procedimento de subversão da versão oficial, é Maria Madalena quem ensina ao jovem Jesus uma lição que parece exemplificar o mais puro espírito dos Evangelhos: «Darás a quem precisar, não pedirás a quem não tiver.»

Ainda, bastante representativo do procedimento de subverter o texto bíblico, é a transformação de Deus no verdadeiro vilão da narrativa. A figura de Deus, em quem Saramago declara expressamente não crer, está no centro da arquitetura narrativa e da discussão armada neste romance. Deus é uma figura antipática, é o responsável pelos males todos que sucedem na história. Isto porque, segundo o próprio autor, Deus é, neste livro, uma encarnação do Poder. Uma representação da religião institucionalizada enquanto projeto de poder, que se arquiteta e desenvolve de modo que se sacrifique tudo aquilo (e aqueles) que a tal projeto não se submetam.

Deus se mostra intransigente e disposto a tudo para ampliar seu império religioso. Ele enumera os milhares de mortes, sacrifícios, privações e torturas necessárias para a edificação da Igreja construída em torno de Cristo, seu Filho. Jesus Cristo, na versão de Saramago, longe de se identificar com a vontade e os planos desse Deus, é uma espécie de marionete, de instrumento nas mãos Dele. Podemos ver nisso uma imagem da alienação da própria existência e um sequestro da autonomia a que os grandes projetos de poder historicamente submetem os indivíduos. Novamente, o Cristo de Saramago se mostra como uma representação da condição humana no seu aspecto mais frágil.

Ao se dar conta do seu destino, o de juguete (e pivô), nas mãos de um Deus intransigente e sádico, Jesus questiona os projetos divinos e tenta burlar o que lhe está predestinado. Sua estratégia, na versão de Saramago, é tentar transformar o seu crime num crime político, assumindo-se, diante de Pilatos, não como o filho de Deus, mas como o rei dos Judeus. Quando percebe que o seu sacrifício foi em vão, já que Deus aparece no momento da crucificação e anuncia a todos que ele é seu filho, Jesus declara: «Homens, perdoai-lhe, porque ele não sabe o que fez».

Vemos aqui, claramente, uma subversão da mensagem central contida na versão oficial da Paixão de Cristo. Não são os homens que devem ser perdoados pelos seus pecados — pecados que teriam sido redimidos pela morte do próprio Deus. Mas é essa versão sádica de Deus — um Deus disposto a tudo sacrificar, inclusive o próprio filho, a fim de fazer prevalecer a sua Igreja — que, caso exista, deve ser perdoada pelos homens.

Outro momento em que se evidencia a natureza sádica e totalitária desse Deus, é a relação que ele estabelece com o Diabo (figura ambígua, que acompanha toda

a trajetória de Jesus, desde o anúncio da sua gestação a Maria até o início da sua vida pública). O Diabo se propõe a abdicar de ser o Mal, a fim de que Deus não necessite levar a cabo o seu nefasto projeto de poder. Mas Deus não aceita e assim responde ao Diabo, seu opositor:

Não te aceito, não te perdoo, quero-te como és, e, se possível, ainda pior do que és agora, Porquê (pergunta o Diabo), Porque este Bem que eu sou não existiria sem esse Mal que tu és [...], para que eu seja o Bem, é necessário que tu continues a ser o Mal, se o Diabo não vive como Diabo, Deus não vive como Deus, a morte de um seria a morte de outro [...]. (Saramago, 1991: 392-393)

Quer dizer, essa versão de Deus, a versão da religião institucionalizada, não corresponde à ideia de Criador supremo, de quem tudo provém e que, por sua vez, de nada necessita. Nessa representação, sugere-se que Deus e Diabo são formulações que encobrem e são postas a serviço de determinados interesses humanos.

A denúncia do autoritarismo em Silvano Santiago

Se em Saramago, a violência e o autoritarismo se configuram na figura de Jesus Cristo, em Silvano Santiago é através da descrição do período da Ditadura Vargas pela criação de um diário fictício do escritor Graciliano Ramos. A partir de um espelhamento entre o *Diário* de Graciliano — inventado por Silvano Santiago — e *Memórias de um cárcere* — obra biográfica escrita pelo autor alagoano com base em sua experiência da prisão — Santiago intensificou a mistura entre ficção e confissão destacada por Antônio Cândido (2012: 45): «ficção e confissão constituem, pois, na obra de Graciliano Ramos, polos que se ligam por uma ponte, tornando-os contínuos e solidários». Diferentemente do narrador de *Memórias de um cárcere*, o narrador de Santiago vai denunciar as mazelas brasileiras a partir 1) da função do intelectual num país atrasado e governado por uma política autoritária; 2) pela função da literatura e da linguagem na produção de sentidos.

Já no início do romance temos a descrição exaustiva da vida do autor, da sua convivência com a sua esposa Heloisa, da realidade socio-histórica do Rio de Janeiro da década de 1930 e a citação de diversos escritores de sua geração, como José Lins do Rêgo, Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, Oswald de Andrade e Mário de Andrade. O autor denuncia já de saída a dificuldade de ser intelectual num país de modernização tardia, de um público restrito, com poucas condições socioeconômicas e com um espaço de debate extremamente precarizado pela censura da Ditadura Vargas.

A saída para o intelectual no Brasil é a de ser funcionário público, vivendo a realidade em duas metades, só podendo enxergar a verdade se fechar um olho. Essa condição é das mais castradoras e trágicas, porque o leva a ser mais e mais conivente com os poderosos do dia. Se os homens do legislativo e do judiciário já são domésticos do Catete, o que não acontecerá com os nossos pensadores presos à máquina aliciadora do Ministério da Educação e Saúde? (Santiago, 2022: 34).

De acordo com o narrador, a saída para o intelectual é o serviço público, uma vez que dadas as condições precárias do país, a ausência de leitores impossibilita a função de escritor. Essa castração do escritor ao serviço público faz que o autor não possa se comprometer com a denúncia do Estado e das corrupções do país, uma vez que o seu sustento provém de uma lógica estatal. A crítica ao pacto dos escritores modernistas brasileiros com a política estamental brasileira é também preconizada pelo Silvano Santiago crítico, em textos como «O intelectual modernista revisitado» (1988).

Tendo em vista que a função do intelectual está restrita ao funcionalismo público e conseqüentemente, a prosa do autor perde qualquer índice de negatividade política por ser censurada pelo poder do Estado, Santiago utiliza de uma prosa pós-moderna para criticar o autoritarismo. Ou seja, funções como «autor», «personagem» e «narrador» são confundidas ao longo de toda a ficção. Graciliano Ramos é ao mesmo tempo personagem, narrador e autor do *Diário*, dificultando para o leitor a separação destas três instâncias. A metalinguagem é também um recurso muito frequente no romance, uma vez que as críticas sociais aparecem emaranhadas no seu posicionamento sobre o lugar social da literatura e do artista. Rompendo com o primado da observação que críticos como Luiz Costa Lima, em *Trilogia do controle*, e Flora Süssekind, em *Tal Brasil, qual romance?* denunciam na tradição literária brasileira, Santiago aborda o autoritarismo latente no fazer literário. Ao dar voz a Graciliano Ramos, Santiago questiona a presença constante do nacional na literatura brasileira.

Outros, mais audaciosos, não satisfeitos com as minhas narrativas orais, de capa e espada, exigiam que o fizesse por escrito. Seria o documento definitivo contra a caça aos comunistas no Brasil, avançava um; finalmente teríamos o retrato fiel da intolerância política dos poderosos por alguém que a tinha sofrido na própria pele, vislumbra outro; só assim começaremos a pôr um freio nesses militares que, sob o pretexto de livrar o país da ameaça vermelha, entregam a nação aos integralistas, sussurrava outro mais; seria a obra definitiva da literatura nacional, literatura tão distante dos nossos problemas sociais e políticos, argumentava um quarto, e já me dava um modelo: Dostoiévski. Concordava com os palpites, sugestões e previsões; inco-

modava-me, porém, saber que eles estavam mais entusiasmados com os projetos do que nós que estávamos lá dentro. (Santiago, 2022: 34).

No trecho acima, Santiago questiona as diversas visões de literatura: os que não satisfeitos com as narrativas orais; os que exigem um documento escrito contra a caça comunista no Brasil e ainda outro que defendia uma obra distante dos problemas nacionais. A solução para o impasse estaria em questionar a própria estrutura do romance ao incorporar a primeira pessoa num diário pessoal. Diferentemente de Saramago, que questionada a visão institucionalizada de Deus pela religião —consequentemente o autoritarismo social é denunciado pelo questionamento do papel da Igreja — em Santiago há o questionamento do próprio intelectual e do próprio romance, que precisa de se reinventar para manter a negatividade diante do autoritarismo social. Ou seja, não se trata de simplesmente aceitar ou negar a historicidade das formas romanescas, mas de questioná-las internamente e imanentemente pela estrutura do texto literário. O questionamento do autoritarismo social pela metalinguagem e pela mistura de narrador, personagem e autor, ocorre pela perda do lugar social do artista. Com o desenvolvimento veloz do capitalismo e das tecnologias, com a ausência de espaço da literatura na sociedade e com a impossibilidade de o autor viver de suas produções literárias, o artista depende de cargos públicos para conseguir se manter financeiramente.

Se aceito, para safar-me da miséria econômica em que estou, os encargos que me oferecem alguns amigos e jornais, aceito também o meu silêncio. Serei um profissional competente a executar uma tarefa cujo lugar e função já estão pré-determinados antes da minha entrada em cena [...] somos todos artesãos a construir a catedral do autoritarismo de Vargas (Santiago, 2022: 144).

Neste trecho, Graciliano Ramos destaca que, para conseguir sobreviver financeiramente, precisou de cargos em jornais e revistas, precisou também de ocupar um cargo público cuja função era, de alguma forma, «construir a catedral do autoritarismo de Vargas». Portanto, a denúncia do autoritarismo em Silviano Santiago ocorre tanto na forma — na recusa do romance realista —, quanto no conteúdo — ao incorporar na voz de Graciliano as dificuldades que o intelectual enfrenta na sociedade brasileira.

Conclusão

Ao longo deste artigo analisamos os romances *O evangelho segundo Jesus Cristo*, de Saramago e *Em liberdade*, de Silviano Santiago. A denúncia ao autoritarismo é

uma constante entre os dois romances. No primeiro caso, Saramago dessacraliza a história a partir da visão de Jesus Cristo como um objeto nas mãos poderosas de Deus, que o manipula da forma como considera conveniente. No exemplo de *Em liberdade*, de Silvano Santiago, a crítica ao autoritarismo se configura no questionamento da forma romance através do *Diário*, e da problematização do lugar do intelectual num país em modernização tardia. Considerando que Saramago e Santiago escreveram suas obras ao longo das décadas de 1980 e 1990, podemos concluir em que medida a crítica ao autoritarismo latente nas suas obras não está apontando para uma crítica à sociedade em que se inserem —no caso de Saramago, a Portugal, no caso de Santiago, ao Brasil.

Inserido num contexto de Ditadura Militar desde 1964, Silvano Santiago retoma — através do *Diário* de Graciliano Ramos — a Ditadura Vargas com a criação do Estado Novo, cuja política prendeu, torturou e assassinou diversos intelectuais. Ou seja, Santiago em sua obra cria um espelhamento entre a realidade socio-histórica do escritor e a realidade socio-histórica da personagem-autor, Graciliano Ramos. Saramago, numa estratégia discursiva muito similar a de Santiago, questiona a visão oficial da história e da religião em *O evangelho segundo Jesus Cristo*, tendo seu romance censurado pelo Governo Português, o que leva o autor a se mudar com sua esposa em 1993 para o arquipélago das Canárias, na Espanha. Ou seja, ambos os autores discutem o autoritarismo a partir de suas próprias experiências pessoais. Se Santiago questiona a partir do ponto de vista político do intelectual, Saramago questiona pela centralidade que Deus ocupa no cristianismo. Em suma, os dois autores retomam o passado — da Ditadura Vargas e da vida de Jesus Cristo — e o reconfiguram, problematizando o conceito de verdade histórica. Portanto, tanto em Silvano Santiago como em José Saramago, as fronteiras que separam história e literatura, bem como verdade e ficção se diluem ao longo das duas narrativas.

Referências bibliográficas

- CÂNDIDO, A. (2012). *Ficção e confissão*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul.
- DUARTE, L. P. (1988). «José Saramago, tecedor da história». *Revista do Centro de Estudos Portugueses*, UFMG, v. 9, n. 12, 1988, pp. 90-100. Disponível em: <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/cesp/article/view/4447/4222>>. Acesso em: Junho de 2021.
- NERY, A. A. (2020). «Aspectos da paródia em *O evangelho segundo Jesus Cristo*, de José Saramago». *Revista Letras E-Letras Com Vida*. n. 4, Janeiro/Junho 2020. Disponível em: <<http://e-lcv.online/index.php/revista/article/view/116>>. Acesso em: Junho de 2021.
- REIS, C. (2015). «Figuração da personagem: a ficção meta-historiográfica de José Saramago». *Revista de Estudos Saramaguianos*. n. ° 1, v. 1. Janeiro 2015. Dis-

- ponível em: <<https://estudossaramaguianos.com/figuracao-da-personagem-a-ficcao-meta-historiografica-de-jose-saramago/>>. Acesso em: Junho de 2021.
- (2007). «José Saramago e o romance como ensaio». In: Medeiros, P. de; Ornelas, J. N. (orgs.), *Da possibilidade do impossível: leituras de Saramago*. Utrecht: Portuguese Studies Center, 2007, pp. 267-274. Acesso em: Julho de 2021.
- SANTIAGO, S. (2022). *Em liberdade*. São Paulo: Companhia das letras.
- SARAMAGO, J. (1991). *O evangelho segundo Jesus Cristo*. São Paulo: Companhia das Letras.

Biodata

Ana Karla Canarinos tem graduação em Letras pela Universidade Federal do Paraná (UFPR) e mestrado em Letras pela mesma instituição. É Master em Études Lusophones pela Université Lumière Lyon 2 e doutora em Teoria Literária pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Atualmente é professora adjunta de Literatura Brasileira na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ).

Maria Isabel Bordini tem graduação em Direito e em Letras pela Universidade Federal do Paraná (UFPR) e Mestrado em Letras pela mesma instituição. É doutora em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Atualmente é professora adjunta de Literatura Portuguesa e Literaturas Africanas em Língua Portuguesa na Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC).

Desconcerto do mundo: *Que farei com este livro?* de José Saramago – contrariedades, dissonâncias e utopia

Leonor Martins Coelho¹

Resumo: Publicada pela primeira vez em 1980 pela Editorial Caminho, a peça de teatro *Que farei com este livro?* de José Saramago é republicada, em 2015, pela Porto Editora e reimpressa em 2019. Ainda que seja menos abordado no âmbito da produção saramaguiana, este texto é fundamental para a dramaturgia portuguesa. Ao convocar a figura de Luís de Camões e os sobressaltos do poeta aquando da impressão de *Os Lusíadas*, Saramago sublinha que é necessário ser resiliente no campo da Cultura, salientando que o ser humano deve estar atento, em todas as épocas, às dissonâncias que o oprime, quer de um ponto de vista cultural e social, quer religioso e político.

Palavras-chave: Saramago, Camões, teatro, crítica, dissonâncias, utopia.

Que sabemos de ti, se só deixaste versos,
Que lembrança ficou do mundo que tiveste?
Do nascer ao morrer ganhaste os dias todos?
Ou perderam-te a vida os versos que fizeste?

(José Saramago, «Epitáfio para Luís de Camões»,
in *Os poemas possíveis*)

1. Universidade da Madeira e Centro de Estudos Comparatistas da Universidade de Lisboa. E-mail: lfcoelho@staff.uma.pt

Preâmbulo

José Saramago foi galardoado, em 1992, com o Grande Prémio da Associação Portuguesa de Escritores (APE) e, em 1995, com o Prémio Camões, vindo o Prémio Nobel da Literatura, que recebe em 1998, a conferir-lhe visibilidade a nível global. Traduzido em várias línguas e publicado em inúmeros países, os tributos que agora têm lugar um pouco por todo o mundo homenageiam este vulto ímpar da literatura, nascido em Portugal, em 1922, e que veio a falecer, em Espanha, em 2010.

Autor prolífero, com mais de 40 obras publicadas, muitas das quais no âmbito da escrita de ficção e da poesia, é na década de 80 que José Saramago faz algumas incursões pela escrita dramática e só mais tarde a ela regressará, ainda que de forma muito pontual. Perfecto E. Cuadrado na leitura que teceu ao livro *Objeto quase* (1978) sustenta que o conto tem sido pouco trabalhado talvez por ser «menor» na produção saramaguiana.² Orlando Grossegeisse (2015: 185) reitera que o conto e o teatro são os subgéneros literários menos estudados dentro da análise à obra de Saramago, embora essenciais no conjunto da produção do escritor. Neste sentido, afirma que os textos dramáticos «não se cingem a zonas de génese, mas continuam presentes na produção de Saramago até à actualidade, no entanto mais motivado por encomenda institucional e por isso muitas vezes injustamente desvalorizado».

Por sua vez, Christine Zurbach (1999: 151), em «A voz de José Saramago no seu teatro», afirma que «José Saramago começou a escrever e a publicar teatro em 1979, numa época de profundas interrogações sobre esta arte, o seu estatuto e lugar na sociedade, e, sobretudo, as suas relações com a literatura». No âmbito da dramaturgia, José Saramago publicou cinco textos, a saber *A noite* (1979), *Que farei com este livro?* (1980), *A segunda vida de Francisco de Assis* (1987), *In Nomine Dei* (1993) e *Don Giovanni ou o dissoluto absolvido* (2005). As peças de teatro seguem a linha temática que atravessa a sua produção, podendo o leitor acompanhar como vetores estruturantes nestas propostas dramáticas a História, a ideologia, o poder político e o peso da Religião, mas também a questão mítica e a sua remitologização.

Regra geral, a produção de Saramago desdobra-se em múltiplos registos, mas «a coerência de um traçado escritural»,³ visa, através de um olhar crítico, desmascarar os discursos abusivos, fazendo pensar o lugar do homem na sociedade, em todos os tempos e em diferentes circunstâncias. Assim acontece com o texto de que nos ocuparemos de seguida. A peça *Que farei com este livro?* foi publicada pela

2. Cf. «Objecto quase e o estatuto das obras menores», in *Da impossibilidade impossível: leituras de Saramago* (2007: 41-49).

3. Cf. *Releer Saramago. Paradigmas ficcionais* (2005: 13).

primeira vez, em 1980, no âmbito do quarto centenário da morte de Luís de Camões.⁴ Para Carlos de Sá Capuano (2016: 51), foi «certamente a mais importante das cinco incursões de José Saramago no teatro, [tratando], entre outros temas, da dificuldade de se publicar uma obra complexa como *Os Lusíadas* em um Portugal imerso em um ambiente inquisitorial.» Tal como a que utilizamos, a primeira edição do livro vem acompanhada por um «Prefácio (talvez) supérfluo», escrito por Luiz Francisco Rebello. Nome incontornável no quadro da dramaturgia portuguesa, como autor e ensaísta, Rebello (2019: 6) destaca a importância de Saramago «no quadro da actual dramaturgia portuguesa e os vários temas de reflexão que propõe».

A peça de teatro *Que farei com este livro?* recupera a época em que Luís de Camões regressa da Índia, em particular, os anos que foram necessários para que o Poeta pudesse publicar *Os Lusíadas*, desvendando o texto de Saramago uma crítica ao sistema político, cultural e social desse período. Assim, percorrer este texto de Saramago é seguir as interrogações que o autor coloca às ideologias dominantes, vindo a História a ser alvo de questionamento e de denúncia. Comungamos com a leitura de Luiz Francisco Rebello (2019: 9) para quem «a distanciação no tempo funciona como um meio de projetar uma luz reveladora sobre o presente», sempre que esse presente dialoga com um passado distópico e aniquilador. Apesar de o texto se inscrever entre abril de 1570 e março de 1572, por analogia, o escritor reprova, também assim, o sistema ditatorial que silenciou Portugal durante as largas décadas que esteve em vigor no século XX.

Em 1974, Portugal pôs cobro às amarras da Ditadura de Salazar e do Governo de Marcello Caetano. O Estado Novo (1933-1974) foi um regime autoritário, tradicionalista, retrógrado e conservador, vindo o sistema de matriz fascista a ser colocado em causa por José Saramago nos vários subgéneros literários que cultivou. No âmbito da dramaturgia, essa denúncia é particularmente visível no texto *A noite* (1979), escrita que dramatiza, no interior de uma redação de um jornal, a noite da Revolução dos Cravos. Partilhamos ainda da observação de Douwe Fokkema⁵ ao sublinhar que a inscrição da História na Literatura, em particular o texto pós-moderno, reflete um claro compromisso no empenhamento de um escritor, ideia que subjaz ao pensamento de Linda Hutcheon no que concerne à questão da metaficção historiográfica.⁶ Assim acontece na ficção, assim acontece no teatro, nomeadamente no drama de temática histórica, como veremos de seguida.

4. O texto foi encenado, em 1980, por Joaquim Benite, fundador da companhia de Teatro Municipal de Almada. Cf. João do Céu Silva, *Uma longa viagem com Saramago* (2008: 174). Sublinhe-se, ainda, que quase 30 anos depois, em 2007, Joaquim Benite volta a encenar a peça de José Saramago.

5. Cf. Douwe Fokkema (1997: 15-42), «The Semiotics of Literary Postmodernism».

6. Cf. Linda Hutcheon (1991), *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*.

Em *Que farei com este livro?*, a ação situa-se nos tempos áureos de Portugal, antes, portanto, da derrota de Alcácer Quibir. Trata-se de um momento decisivo nos destinos de Portugal que se encaminha para a semiperiféricidade global, como sustenta Boaventura de Sousa Santos.⁷ O momento crucial é metaforizado por Saramago na polifonia de vozes e sombras que envolvem Camões. Todavia, o leitor da escrita saramaguiana intui que nas entrelinhas desta peça emerge a crítica a todas as barroquizações e dissonâncias.

Desconcertos do mundo

Este drama de matriz histórica, de leitura polifónica e de diálogo intertextual é constituído por dois atos, divididos por vários quadros. *Que farei com este livro?* encena o regresso de Luís de Camões ao Reino e o período em que vê o seu livro ser impresso, depois de atravessar momentos de pressão e de desalento. No âmbito do teatro, vários autores convocaram Camões para o interior do enredo dramático. Neste sentido, Luiz Francisco Rebello revela que, no século XIX, Teófilo Braga registara 26 peças onde o Poeta era protagonista ou pretexto para a ação dramática. Parte dessa produção fora reproduzida por autores estrangeiros e só três textos pertenciam a escritores portugueses. Nessa produção, Rebello (2019: 11) critica o excesso lacrimajante e de retórica ou os inúmeros detalhes biográficos que pontuam os textos oitocentistas. Nesta linha de pensamento, conclui:

Não fora a peça de Saramago, e diríamos que Luís Vaz, tendo encontrado já em Garrett e Gomes Leal poetas para cantá-lo, e em Jorge de Sena («Super Flumina Babylonis») um ficcionista para evocá-lo, continuava à espera de um dramaturgo que o transpusesse para o palco, na sua verdadeira e nobre dimensão humana e histórica.⁸

A *praxis* teatral, em particular a que contornou o silenciamento imposto pela Ditadura, soube mergulhar na releitura da História, e os textos que são escritos em democracia também vão recorrer, inúmeras vezes, a núcleos temáticos de matriz historicista. Regra geral, a criação dramática desdobra-se em torno do sebastianismo (e do desastre de Alcácer Quibir), das revoluções (a liberal no século XIX, ou a de abril no século XX), a independência nacional (e a crítica à presença filipina no reino e a ligação de Portugal a Castela), figuras históricas mitificadas ou desmisti-

7. Cf. «Os desafios na semiperiferia» e «A cultura de fronteira», in Boaventura de Sousa Santos (1999: 130-136), *Pela mão de Alice. O social e o político na pós-modernidade*.

8. Salientamos alguns textos dramáticos onde Camões ocupa lugar de destaque: *Onde Vaz, Luís?* (1981) por Jaime Gralheiro e *O Homem que se julgava Camões* (1982) por Luzia Maria Martins.

ficadas (como D. João VI ou ícones da portugalidade, como Camões, Fernando Mendes Pinto ou a desventurada Inês de Castro), permitindo estes temas múltiplas leituras, quer as que vão ler a história oficial, quer, sobretudo, as que optam pela estratégia desconstrutiva do poder e do sistema estabelecidos.⁹

Na teatralização da vida e obra de Luís de Camões, José Saramago não se cinge ao trabalho biográfico ou à visão crítica que mostra o Poeta numa luta contra os poderes da época, quer o da Nobreza conservadora e ociosa, quer o do Clero inquiridor e excludente. Na verdade, a linha seguida por Saramago concilia estas duas vertentes, vindo ainda a dialogar com o teatro épico e com o teatro mítico. Anna Kalewska (1983: 197)¹⁰ vem, por isso, afirmar que «a teatralização de personalidades exemplares da história literária oscilou entre a narrativa biográfica e o teatro épico-mítico, de cariz Brechteano», para que a distanciação no tempo e a inscrição do mito funciona possa ao mesmo tempo esclarecer o presente.

Em *Que farei com este livro?*, o leitor/espectador deparará com a condição do artista que lutou para ver impressa a sua obra-prima, descobrindo inúmeros desconcertos do mundo que se abatem sobre o indivíduo. Maria Alzira Seixo (1997: 34) afirma que a peça de teatro está inteiramente relacionada com «a problemática da publicação de *Os Lusíadas* [ao dramatizar] o desinteresse do rei e da corte, a miserável situação do poeta e de sua mãe, as relações com a Inquisição, o negócio com o impressor».

Maria Helena Serôdio (1997: 33), em «A mais recente dramaturgia portuguesa: contextos e realizações», refere que:

José Saramago exercita nos seus dramas (escritos, regra geral, por encomenda) uma composição de cunho realista na caracterização de acções e personagens, bem como no desenvolvimento de diálogos, implicando uma avaliação crítica e procedimentos humanos, sobretudo do ponto de vista social e político.

Tal como acontece com os seus amigos Diogo do Couto e Damião de Góis, Camões tenta contrariar as vicissitudes da sociedade reduzida ao poder da igreja, às contendas políticas ou às intrigas da Corte. Estas vozes do texto mostram-se capazes de superar as disforias ditadas pelos poderios sociais, políticos e religiosos, vindo a sofrer as consequências da opinião crítica e virulenta que tecem contra o sistema vigente. Apesar de José Saramago analisar as disforias dos finais do século XVI, pretende desencadear, no receptor do texto, reflexões diversas sobre modos e usos que aniquilam o Homem em períodos distintos e circunstâncias diversas.

9. Sobre os núcleos temáticos da criação dramática, veja-se, por exemplo, José Oliveira Barata, *História do Teatro Português*, Universidade Aberta, 1991, pp. 357-358.

10. Leitura que contempla, também, a peça de teatro de Jaime Gralheiro intitulada *Onde Vaz, Luís?*.

Neste sentido, Maria Alzira Seixo (1987: 37-38) afirma que:

[...] o teatro de José Saramago é uma forma textual diferenciada de uma mesma mundivivência literária que encontra nas relações entre verdade e ficção, entre tempo e reflexão, entre viagem e conhecimento, o essencial da sua problemática — e que a sedução pelo teatro, que não será decerto a forma privilegiada da sua manifestação artística [...], corresponde até certo ponto, a nosso ver, à necessidade exemplificativa e moralizante (didáctica, se quisermos) de mostrar ao vivo, representando-as para além da mimese narrativa-descritiva, para além da dualidade irresolúvel e incerta literatura/vida, as parcelas de uma totalidade expressiva que cabe ao escritor explorar e transmitir.

No que diz respeito à escrita de ficção, Maria Alzira Seixo (1999: 92) refere que José Saramago «escreve sobre a sociedade contemporânea, e sobre as formas diversas que o contemporâneo tem de interpretar o passado e de o reintegrar». Partilhamos dessa leitura e do mecanismo mimético de consequente reversibilidade que os textos de Saramago propõem, razão pela qual podemos afirmar que a peça de teatro *Que farei com este livro?* pretende chamar a atenção para as disforias que o Nobel da Literatura vivenciou.

Da disforia à separação

A didascália do primeiro quadro situa, de forma precisa, a época em que se desenrolam os infortúnios de Luís de Camões. Assim, em abril de 1570, a tónica será colocada no diálogo entre os irmãos Da Câmara, um cardeal e um secretário de Estado, revelando, deste modo, os poderes existentes e as inúmeras disforias do momento. A peça de teatro enumera, por isso, as condicionantes políticas, como a recusa do rei D. Sebastião em contrair matrimónio, o desejo da avó D. Catarina de aproximar Portugal de Castela ou a peste a grassar em Lisboa. O início do texto revela, sobretudo, que a soberania do Reino pode estar em causa e por isso, «não lhe convém encostar-se demasiado a panela de ferro que Castela é» (Saramago, 2019: 33).

A este propósito, em «Um livro e seus usos: Camões, Saramago e a escrita do Império», Silvío Renato Jorge (2010: 27) sustenta que a peça de teatro não se resume às dificuldades sentidas por Luís de Camões aquando da impressão da sua obra. Ao afirmar que o texto revela «as indecisões próprias de um regime centralizador, a burocracia dos corredores do palácio, a censura decorrente da Inquisição, e própria de um governo em que Estado e Religião se misturam», o ensaísta destaca, sobretudo, as questões de Estado desse momento histórico e cultural.

É no primeiro ato que José Saramago expõe a grandiosidade de um Reino que possui África, Índia e Brasil, vindo, contudo, a escrita saramaguina a revelar as fragilidades de Portugal, como patentes nos presságios do Cardeal (Saramago, 2019: 38). Estas dissonâncias são em parte causadas pelas ações do Rei. No texto de José Saramago (2019: 39), o monarca surge como um ser destemido, inconsequente ou arrastado «por uma elite que o adula e o ludibria», o que o leva a pensar de forma imprudente a questão de Marrocos. Num ritmo rápido e sem delongas, a peça de teatro apresenta, assim, toda a situação geopolítica da época camoniana, em particular, a que antecede a malfadada viagem para o norte de África. Note-se que o 1.º Fidalgo convocado no texto dramático chega à conclusão de que «Com uma ponta numa lança que chega a Marrocos» (Saramago, 2019: 42), desvalorizando o poder local e as forças sarrazinas. Ora, o desastre de Marrocos marca o fim da soberania de Portugal. O desaparecimento do rei, que não deixara descendentes, coloca a dinastia filipina à frente dos destinos de Portugal até 1640. Estão firmados no texto de José Saramago o modo como a História dá razão aos múltiplos pressentimentos que pontuam a peça de teatro.

No terceiro quadro, o leitor/espectador sabe que, juntamente com Diogo do Couto, Luís Vaz de Camões regressa da Índia, depois de um período de 17 anos fora de Portugal, tendo vivido este escudeiro do Reino, o «Poeta... maior que há em Portugal» (Saramago, 2019: 46), num primeiro momento, em Moçambique, com grandes dificuldades. Da esfera pública para a esfera privada, a mãe, Ana de Sá, revela Camões dedicado a corrigir os escritos que trouxera da Índia. É no quarto quadro do primeiro ato que os efeitos intratextuais desvendam a presença da escrita camoniana na obra de José Saramago:

Diogo do Couto: Como do meu próprio nome. Ó glória de mandar, ó vão cobiça dessa vaidade a que chamamos fama...

Ana de Sá: Esses versos escreveu-os Luís Vaz na Índia, não foi? (Saramago, 2019: 52).

Na Índia, Camões terá perdido o entusiasmo da juventude, regressando melancólico ao Reino, ainda que disposto a publicar o texto que narra os feitos gloriosos dos que ligaram Portugal ao Mundo. Ora, a Índia surge nas palavras de Diogo do Couto como um barril de pólvora para Portugal (Saramago, 2019: 50), embora cheguem inúmeras riquezas, em particular especiarias e seda. Nas entrelinhas do texto, José Saramago parece partilhar da tese de Antero de Quental. Em *Causas da decadência dos povos peninsulares* (1871), o escritor oitocentista sustenta que, pela estratégia régia adotada ao longo de séculos, Portugal continua atrasado, quer de um ponto de vista cultural, quer de um ponto de vista político e governativo. Na leitura de Antero, as monarquias, em particular os reinados de matriz absolutista, operaram além-fronteiras, contaram com a abundância vinda

do exterior, mantiveram os seus privilégios, aceitaram um catolicismo imperativo. O poder régio e eclesiástico é, efetivamente, condenado ao longo das cerca de 200 páginas que compõem a peça de teatro de José Saramago. O leitor mais atento pode ler nas entrelinhas a crítica à questão colonial que foi problemática no tempo de Camões e nos períodos seguintes, como acontecera, em particular, nos 13 anos de conflito de ultramar na segunda metade do século XX.

Em todo o caso, o diálogo entre Diogo do Couto e Luís Vaz permite colocar em evidência as múltiplas dissonâncias que marcam a atualidade do século XVI: a questão pandémica, sobretudo, a peste que atingiu Lisboa, mas permitiu a Almeirim conservar «ares frescos e lavados» (Saramago, 2019: 28), a questão cultural, revelando a indiferença do monarca por questões intelectuais, e a questão política, nomeadamente a que se inscreve em torno da defesa da fé e da cruz. Vale a pena sublinhar o modo como alguns destes assuntos são colocados no interior do texto de Saramago (2019: 65):

Diogo Couto: Não menos do que disse. El-rei rodeia-se de frades e privados, não quer saber doutros conselhos, e Deus sabe que estes não são bons. Todo o seu sonho é conquistar Marrocos, vencer o Turco, libertar os Santos Lugares. Rainha inclina-se para Castela, está-lhe no sangue, o cardeal opõe-se, mas ninguém sabe ao certo o que quer o cardeal. Na Índia pensávamos que o reino fosse uma barca sem leme nem mastro.

Luís de Camões: Tanto e tão mal encontrei em tão pouco tempo?

Diogo do Couto: Não me acreditas? O tempo dirá se me engano.

Neste quarto quadro do primeiro ato, um dos mais extensos da obra em análise, a juventude destemida de D. Sebastião e a sua devoção extrema são relevadas. As palavras de Diogo do Couto recordam que para cumprir o sonho de um Portugal global deverá o reino ser liderado por um rei que não tenha o comportamento de «uma criança de dezasseis anos» (Saramago, 2019: 65), esclarecendo, deste modo, que não há governantes capazes de prestigiar o nome de Portugal.

Os pressentimentos de Diogo do Couto surgem incorporados no monólogo interior de Luís de Camões. O jogo intertextual entre o texto da vida e o texto poético permite intensificar o questionamento sobre o cenário em que decorre a situação. O poeta mescla versos de sua autoria sobre a força e a valentia dos portugueses na expansão marítima, mas sublinha, também, os presságios do amigo. Qual velho do Restelo, ele anuncia tempos distópicos:

Luís de Camões: (Lendo e acentuando progressivamente a ênfase)

Dai-me uma fúria grande e sonora, / E não de agreste avena ou frauta ruda, / Mas de tuba canora e belicosa, / Que o peito acende e a cor ao gesto

muda;/ Dai-me igual canto aos feitos da famosa/ Gente vossa, que a Marte tanto ajuda;/Que se espalhe e se cante no Universo, /Se tão sublime preço cabe em verso. (*Falando como se pensasse.*) Aqui é que deverá entrar a Dedicatória...A Dedicatória a el-rei... (*Lendo outra vez.*) E vós, Tágides minhas...(*Fala.*) Diogo do Couto vê em tudo sombras, é o seu feitio...Grandes coisas são estas que sonha el-rei... (*Torna a ler.*) E vós, Tágides minhas... (*Fala.*) Um verso, para começar, que emparelhasse com este, um vocativo... (*Começa a ouvir-se a sineta da galera dos mortos da peste.*) E vós, ó bem-nascida segurança...Sim, isto será... (*Senta-se à mesa, puxa a perna, papel e tinta e começa a escrever. A sineta vai aumentando de intensidade.*) E vós, ó bem-nascida segurança/ Da Lusitana antiga liberdade, / E não menos certíssima esperança... (*Vai diminuindo o tom, enquanto diminui também o toque da sineta a luz baixa.*) (Saramago, 2019: 69)

O quinto quadro inicia-se sob o signo da austeridade imposta por D. Sebastião. El-rei decreta o uso de um guarda-roupa sem luxos nem ostentação de modo a viver a nobreza com modéstia como mandam os «Santos Evangelhos» (Saramago, 2019: 72). Neste contexto autoritário, Luís Vaz de Camões procura apoio para a impressão da sua obra «em oitava rima sobre as navegações que fez D. Vasco da Gama à Índia e sobre os feitos dos Portugueses desde o princípio» (Saramago, 2019: 74).

É necessário um parecer do Santo Ofício e o financiamento de um mecenas para que o livro seja dado à estampa. A audácia de Luís de Camões leva-o a interromper o séquito real que encaminhava para uma reunião do Conselho de Estado, não obtendo a atenção de El-Rei D. Sebastião, que assim tende a revelar desinteresse por questões de natureza literária e cultural. Por sua vez, o Conde da Vidigueira recusará interceder a favor da publicação da obra que diz respeito ao seu avô, capitão-mor do Reino, fazendo prova de um total desapego pela memória dos seus antepassados. Cabe a uma mulher, Francisca de Aragão, antigo amor de Luís Vaz e dama da rainha, procurar uma solução, não sem antes se declarar ao poeta, que continua a amar. Trata-se de uma estratégia utilizada por José Saramago para recordar as inúmeras inclinações amorosas de Camões e que constituem matéria da sua poesia. De certo modo, as três glosas que Francisca de Aragão guardou e que são transcritas no texto de Saramago corroboram a vertente passional que Luís de Camões imprime à sua lírica, na qual reaviva os tormentos que o amor proporciona e a dor que o poeta vivenciou.

Será no segundo ato da peça de teatro que a visão crítica dos tempos se acentua. Diz-nos o texto de Saramago que um ano após o seu regresso da Índia, Camões não conseguira, ainda, dar à estampa *Os Lusíadas*. O Reino enclausura-se, cada vez mais, no conservadorismo e na rigidez ditada pelos poderes instituídos,

vindo o primeiro quadro, nomeadamente o diálogo que se estabelece entre Camões, Diogo do Couto e Damião de Góis, a vincar as inúmeras dissonâncias que atravessa o Reino:

Luís de Camões: Enigmático estais hoje, senhor Damião de Góis.

Diogo do Couto: Que é isso que sobeja e falta a Portugal?

Damião de Góis: Falta a Portugal espírito livre, sobeja espírito derrubado. Falta a Portugal alegria, sobejam lágrimas. Falta a Portugal tolerância, sobeja prepotência. (Saramago, 2019: 107)

Na conversa que se estabelece entre os três amigos, o leitor/espetador ficará a conhecer o modo como o poeta interveio no seu livro, reescrevendo-o ou acrescentando-o até à sua impressão. As versões do primeiro manuscrito que Camões trouxe da Índia são recordadas por Damião de Góis, sublinhando, assim, a força que o livro ganhou:

Damião de Góis: O que trouxeste da Índia, Luís Vaz, foi a história do antigo Portugal, mais a grande navegação. Tudo isto que acrescentastes são casos dos nossos dias de agora, deste tempo em que não sabemos para onde Portugal vai.

Diogo do Couto: Vai para o fundo do poço.

Luís de Camões: Não irá. (Saramago, 2019: 114)

Maltratado pelo Santo Ofício, em particular com a publicação *Sobre a fé, costumes e religião dos etíopes*, Damião de Góis, cosmopolita e aberto às novidades com os «iluminados espíritos da Europa» (Saramago, 2019: 117), é, aos 70 anos, o guarda-mor da Torre do Tombo. Trata-se de um homem dado ao gosto pela vida, pelos amigos, pela arte, em geral, e pelas letras, em particular. Este pensamento moderno e crítico traz-lhe dissabores porque Portugal mantém-se retrógrado, beato e ultramontano. As inúmeras viagens pela Europa e o apreço por outras culturas são sublinhadas por Diogo do Couto que valoriza, deste modo, a abertura ao pensamento diverso. Mas também será o cosmopolitismo de Damião de Góis a ditar-lhe a prisão.¹¹

11. Cronista, músico, compositor, tradutor, Damião de Góis é um conceituado humanista do século XVI. Nascido em 1502, ocupou cargos importantes, em particular o de secretário da Casa da Índia de Antuérpia. O desempenho das suas funções permitiu-lhe estabelecer inúmeros contactos de dimensão intelectual. Conviveu com Lutero, Erasmo ou Alberto Dürer, por exemplo. Regressa a Portugal, em 1545, vindo a ocupar o cargo de guarda-mor da Torre do Tombo, em 1548. Escreveu, entre outras obras de relevo, a *Crónica do Príncipe D. João* ou a *Crónica do felicíssimo Rei D. Manuel*. Foi crítico da expulsão dos judeus e da morte dos cristãos-novos, o que não agradou ao Santo Ofício. Foi alvo de um processo inquisitorial. Morreu, em 1574, em circunstâncias pouco esclarecidas.

A tónica do terceiro quadro do segundo ato recai, portanto, na injustiça feita a uma personalidade que viajou pela Europa, contactou com Erasmo de Roterdão, conviveu com inúmeros luteranos. Estas situações desagradam à Inquisição e foi num contexto de denúncia anónima, ainda que a suspeita recaia no próprio género, que Damião de Góis será acusado de ser «herético, judaizante, feiticeiro, luterano» (Saramago, 2019: 156).¹²

Da História pretérita à História experienciada por José Saramago, o recetor da peça *Que farei com este livro?* depreende que a crítica saramaguiana é transversal a períodos distintos. Ainda que a peça seja a (re)interpretação dos acontecimentos que envolveram Camões, o jogo de reflexividade num notório entrecruzar de tempos permite intensificar a crítica e o empenhamento de Saramago. De facto, as falsas acusações, as denúncias anónimas, o receio por seres cultos e esclarecidos serão denominadores comuns a outros períodos distópicos, nomeadamente os que revelam as ações da PIDE em Portugal, no século XX, cujos desfechos são trágicos e, não raras vezes, irreversíveis.

Vale a pena determo-nos no modo como decorre a conversa entre Luís de Camões e Frei Bartolomeu Ferreira. A primeira inquietação do Religioso, que deverá dar ordem de impressão, recai na utilização da mitologia grega por Luís de Camões em vez de o Poeta recorrer à Divina Guarda. Camões defende-se sugerindo que a armada portuguesa partiu com o intuito de ir buscar especiarias, mas, sobretudo, de dilatar a fé. Neste contexto, o escritor não gostaria de misturar a verdadeira religião com falsos deuses, argumento que foi do agrado do clero. O canto nono de *Os Lusíadas*, que revela a existência da ilha dos Amores, «longe de terras habitadas pelos homens, onde os heróis fossem recebidos de acordo com o seu merecimento, coroado de flores, satisfeitos em gostos» (Saramago, 2019: 134), desagrada a Frei Bartolomeu Ferreira porque o frade rege-se pelo «pensar da Santa e Geral Inquisição» (Saramago, 2019: 137). Ainda assim, sugere «algumas propostas de correção» (Saramago, 2019: 137). Lembra, de certo modo, o papel dos Censores em tempos mais tardios, em particular os que vinculam Portugal durante largas décadas no século XX a um sistema ditatorial, opressivo e aniquilador.

No quarto quadro, Luís de Camões obtém um parecer favorável, vindo Frei Bartolomeu Ferreira a sublinhar que os dez cantos de *Os Lusíadas* exaltam os «valerosos feitos em armas que os portugueses fizeram em Ásia e Europa» (Saramago, 2019: 153). Por conseguinte, não tendo achado «coisa alguma escandalosa, nem contrária à fé e bons costumes, somente me pareceu que era necessário advertir os leitores que o autor, para encarecer a dificuldade da navegação e entrada dos portugueses na Índia, usa de uma ficção dos deuses dos gentios...» (Saramago, 2019: 153), o livro poderá ser impresso.

12. A questão religiosa, em particular a emergência do protestantismo e a guerra entre protestantes e católicos na Europa, é tratada em *In Nomine Dei*, texto dramático de José Saramago, escrito em 2005.

Após um ano e meio de espera, Luís de Camões revelará a Francisca de Aragão que teve «licença para imprimir» (Saramago, 2019: 160). Contudo, para reservar o privilégio de guardar a propriedade da obra, comprometeu-se com el-rei a «cantar os seus feitos futuros em Marrocos» (Saramago, 2019: 161). Trata-se de uma situação que o envergonha, o que leva Francisca de Aragão a propor-lhe os «trinta ou quarenta mil-réis» (Saramago, 2019: 163) para a feitura do livro, desobrigando-o desse compromisso.

A questão de género surge aqui claramente antecipada. Francisca de Aragão é uma mulher culta e independente, sendo capaz de tomar as rédeas da situação. Trata-se de uma problemática emancipatória que José Saramago, decerto, gostaria de ver reconhecida nos idos anos 80 do século XX. De seu nome Francisca, jovem e rica, ela deseja ficar com Luís Vaz de Camões, pobre, «cego e velho» (Saramago, 2019: 169), dando a ver que as distinções sociais e identitárias não devem ser impedimentos para o amor. Esta mensagem moderna e adequada à contemporaneidade saramaguiana não a entende ainda Camões, preferindo negociar com o seu impressor, propondo-lhe que compre o seu privilégio por cinquenta mil réis. Desta forma, poderá compor e imprimir o livro, não recebendo o poeta qualquer verba pelo seu trabalho intelectual num período que se estenderia por dez anos.

Desta forma, a questão editorial e de propriedade intelectual será colocada em ênfase no final da peça de José Saramago. A denúncia surge no modo como António Gonçalves entende o negócio de impressão: «É como ir comprar sardinhas à Ribeira» (Saramago, 2019: 176). Para ele, trata-se de uma negociação. Por isso, o ajuste deve gerar lucro. O último quadro da peça de teatro de Saramago, em jeito de epílogo, muito breve, anuncia o primeiro exemplar do livro e cuja pergunta e sua reformulação — «Que farei com este livro? / Que fareis com este livro?» (Saramago, 2019: 191) — questiona — e questiona-nos — de que forma este artefacto literário será valorizado como património imaterial ao longo dos séculos. Na verdade, esta questão apresenta-se como uma preocupação transversal a tempos e sociedades, e Saramago não descarta a veia denunciadora sobre a escassa ou inexistente política cultural presente, ao longo dos séculos.

Mas vale ainda a pena determo-nos no penúltimo quadro, também ele muito breve, porque recorda a conjuntura europeia, as derivas do mundo, os propósitos da Corte. A precipitação da estrutura da peça e a circularidade do texto dramático parecem sugerir que os temas políticos, de sucessão ou bélicos ditam o destino de Portugal em finais do século XVI. Por um lado, o texto dramático realça a decisão do monarca de não casar com Margarida de Valois, filha de Henrique III de França. Mas, por outro lado, é a luta que se trava contra o infiel que é, novamente, relevada. Por isso, o Cardeal sugere a D. Catarina que Portugal, a Espanha e a França se devem unir contra a Turquia. As três grandes potências católicas, ainda que a França se dilacere nas Guerras de Religião que opõem Católicos e Protes-

tantes, podem conter o peso turco, lutando por um ideal civilizacional e cultural comum.

Projeções utópicas

A peça de teatro termina vincando o lado destemido de D. Sebastião, em particular o modo como o rei teima nos seus intentos nebulosos em matéria marroquina. Em *Que farei com este livro?*, nomeadamente nos últimos momentos da peça de teatro, José Saramago convoca o mito sebástico que se forma depois da derrota de Alcácer Quibir e se recria ao longo dos tempos. Ao frisar que um nevoeiro se abaterá sobre Portugal e ao sugerir que o rei não regressará da luta contra os sarracenos, a escrita saramaguiana dialoga com o mito do Encoberto, perspectivado pelas profecias de Bandarra, e que se cruza com o sebastianismo. Reza a tradição popular e a construção mítica que um dia um rei, neste caso D. Sebastião, regressará propondo novos rumos a Portugal.¹³

Nestas remitologizações, ainda que o epílogo da peça de teatro seja dissonante, emerge da escrita saramaguiana a prospeção utópica de um Portugal liberto de amarras e mais consentâneo com o devir dos tempos alicerçados numa maior harmonização social, cultural e política. Da literatura à realidade, Saramago desejaria imprimir uma tonalidade solar. Apesar de a utopia relevar da ordem do intento e de um novo desígnio, ela constitui-se como motor de História, de uma História alternativa, como sustenta Éric Aunoble ou como defendem outros estudiosos do campo dos estudos utopianos. Assim, nesta proposta dramática, José Saramago comunga com os princípios de «responsabilidade» e de «esperança» elencados por Ernst Bloch e insta o leitor/espectador a ter uma visão crítica dos tempos opressivos, alertando-o, deste modo, para os perigos das distopias.

Referências bibliográficas

- AUNOBLE, E. (2000) «Les utopies, moteurs d’Histoire». In *Revue des Deux Mondes*, avril 2000, n.º 1992.
- BLOCH, E. (1982). «Thomas More ou l’Utopie de la Liberté Sociale». In *Le Principe Espérance. II. Les Épures d’Un Monde Meilleur*. Paris: Galimard.

13. Gonçalo Annes Bandarra foi sapateiro em Trancoso e autor de trovas messiânicas. Trata-se de um profeta português da primeira parte do século XVI que divulgou rapidamente as suas profecias rimadas pelo Reino. Quanto ao sebastianismo, Eduardo Lourenço (1999: 48) afirma, em *Mitologia da saudade*, que «é a imagem e o contradiscurso de um povo que tinha perdido, com a sua independência política, a sua identidade, ou como ele diz, a sua voz distinta no concerto das Nações».

- CÂNCIO, L. M., Carvalho, C., Santos, P. P., Silva, H. (2005). *Reler Saramago. Paradigmas ficcionais*. Lisboa: Edições Cosmos.
- CAPUANO, C. de S. (2007). *Tudo que trago são papéis: história, escrita e ironia no teatro de José Saramago*. Cabo Frio: Ferlagos.
- (2016). «Vozes femininas no teatro de José Saramago». *Revista de Estudos Saramaguianos*, nº 3, julho, pp. 51-64.
- CUADRADO, P. E. (2007). «Objecto quase e o estatuto das obras menores». In *Da impossibilidade Impossível: leituras de Saramago* (ed. De Paulo de Medeiros & José N. Ornelas), Utrecht, Portuguese Studies Center, pp. 41-49.
- FOKKEMA, D. (1997). «The Semiotics of Literary Postmodernism». In Hans Bertens and Douwe Fokkema (eds), *International Postmodernism. Theory and Literary Practice*, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam/Philadelphia, pp. 15-42.
- GROSSEGESSE, O. (2005). «Sobre a obra de José Saramago — A consagração e o panorama crítico de 1988 até 2004». *Iberoamericana*, V, 18 [consultado em <https://journals.iai.spk.berlin.de>, em 14 de março de 2022].
- HUTCHEON, L. (1991). *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Rio de Janeiro: Imago.
- JORGE, S. R. (2010). «Um livro e seus usos: Camões, Saramago e a escrita do Império». *Abril*, v. 3, Niterói, p. 23-29.
- KALEWSKA, A. (2019). «A intertextualidade camonianiana em ... *Onde Vaz, Luís?* (1983) de Jaime Gralheiro ou Luís Vaz de Camões revisitado no teatro português contemporâneo». *Lusofonia: um mundo, várias vozes* (org. De Przemyslaw Debowski, Anna Rzepka, Anna Wolny), *Studia Iberystyczne*, Kraków, Faculdade de Filologia de Jaguelónica, 18, pp. 183-199 [consultado em https://filg.uj.edu.pl/Kalewska_SI_18_2019.pdf em 14 de março de 2022].
- LOURENÇO, E. (1999). *Mitologia da saudade. Seguida de Portugal como destino*. São Paulo: Companhia das Letras.
- QUENTAL, A. (2010). *Causas da decadência dos povos peninsulares*. Lisboa: Padrões Culturais Editora.
- REBELLO, L. F. (2019). «Prefácio (talvez) supérfluo», in José Saramago, *Que farei com este livro?* Porto: Porto Editora, pp. 5-15.
- SANTOS, B. S. (1994). *Pela mão de Alice. O social e o político na pós-modernidade*. Porto: Edições Afrontamento.
- SARAMAGO, J. (2005). *In Nomine Dei*. Porto: Porto Editora (1.ª ed. Editorial Caminho, 2005).
- (2018). *A noite*. Porto: Porto Editora (1.ª ed. Editorial Caminho, 1979).
- (2019). *Que farei com este livro?*. Porto: Porto Editora (1.ª ed. Editorial Caminho, 1980; 1.ª ed. Porto Editora, 2015).
- SEIXO, M. A. (1999). «Saramago e o tempo da ficção». *Literatura e história: três vozes de expressão portuguesa*. (Org. de T.F. Carvalho; J. Tutikan), Porto Alegre: UFRGS, p. 92-100.

- (1987). «A sedução do teatro». *O essencial sobre José Saramago*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, p. 33-8.
- SERÔDIO, M. H. (1999). «Ofício de palavras: o mundo dramático de J.S.». *Vértice* 91, Julho/Agosto.
- (1997). «A mais recente dramaturgia portuguesa: contextos e realizações». Abril, in repositorioaberto-uab.pt/bitstream/10400.2/43303/1/maria20%Helena20%Serodio.pdf [consultado em 14 de março de 2022].
- SERRÃO, J. (2001). *História de Portugal: O século de ouro (1495 – 1580)*. Lisboa: Editorial Verbo, 3v.
- SILVA, J. do C. (2008). *Uma longa viagem com José Saramago*, Porto, Porto Editora.
- ZURBACH, C. (1999). «A voz de José Saramago no seu teatro». *Revista Colóquio/Artes*, volumes 151/152, Lisboa, (151-160). Disponível no URL: <http://coloquio.gulbenkian.pt/bib/sirius.exe/do?class&dom=OCLP&cod=MOURAO,+JOSE+AUGUSTO&group=y&org=L&orgp=AM43> (8 de setembro de 2017).

Biodata

Leonor Martins Coelho é doutorada em Estudos Interculturais pela Universidade da Madeira (UMa). Realizou os seus estudos de licenciatura na Universidade de Paris IV — Sorbonne e de mestrado na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. É Professora Auxiliar na Faculdade de Artes e Humanidades da UMa, onde leciona unidades curriculares com incidência nos Estudos de Cultura e de Literatura, no âmbito do 1.º e 2.º Ciclos. Atualmente, é Diretora do Doutoramento em Literaturas e Culturas Insulares. É, ainda, investigadora do Centro de Estudos Comparatistas da Universidade de Lisboa (CEComp), no *cluster* «Viagem e Utopia», integrado no Grupo LOCUS. É, também, autora de diversas publicações nacionais e internacionais na área dos Estudos de Cultura, na sua interseção com os Estudos Literários.

A representação da mulher em *Ensaio sobre a cegueira* de José Saramago

Vardush Hovsepyan Vardanyan¹

Resumo: Durante séculos o papel das mulheres na sociedade patriarcal foi o de mãe e esposa ou, em contrapartida, o de prostituta. A literatura serviu-se destes estereótipos para representá-las como mulheres inocentes ou *femmes fatales*, sem ter em conta as *nuances* existentes que as tornam mais humanas. No entanto, em *Ensaio sobre a cegueira* de José Saramago, a representação das mulheres subverte a maneira binária de categorizá-las de forma maniqueísta. Isto é, no universo literário de Saramago, a construção psicológica das personagens femininas é muito mais complexa e plausível.

Palavras-chave: Saramago, mulheres, literatura, patriarcado, construção, representação.

Durante séculos, na literatura, as mulheres foram representadas de diversas maneiras: inocentes, mães, santas, rebeldes e prostitutas. Estes contrastes sem margem para *nuances* estão intimamente relacionados com o patriarcado que as considerava inferiores aos homens, reduzindo a sua presença à esfera privada. Por outras palavras, «o lugar tradicionalmente reservado à mulher na sociedade é, concomitantemente, na literatura, legitimado pelo discurso hegemônico, o do silenciamento» (Nogueira Rossini, 2016: 5). Muitas vezes até a linguagem utilizada para descrevê-las era desde uma perspectiva pouco igualitária.

Por volta do século XVIII, alguns movimentos feministas denunciaram o sistema opressor masculino imperante nas sociedades ocidentais. Porém, apesar de

1. Aluna de português do Centro de Língua Portuguesa / Camões, I.P. em Barcelona. E-mail: vhovsepy@xtec.cat

as mulheres terem obtido liberdade em diversos setores, o progresso delas no campo da literatura não foi nem fácil nem rápido. Isto é, se observarmos, aperceber-nos-emos de que «o espaço acadêmico ou da escrita literária em boa parte das sociedades foi reservado somente aos homens, constituindo uma predominância masculina de cânones literários» (Cesário e Fraitag, 2017: 6). Porém, a «ausência» de escritoras mulheres não se deve a elas não escreverem, senão, com bem sabemos, a muitas delas assinarem com um pseudônimo masculino, para poderem ser publicadas. É o caso de Mary Ann Evans (George Eliot), das irmãs Brontë (Currer, Ellis, and Acton Bell), de Aurore Dupin (George Sand), entre outras.

Por outro lado, a despeito destes tímidos avanços que abriram espaço para as mulheres escritoras não serem totalmente silenciadas, mesmo no século XX, é bastante comum vermos imagens estereotipadas de personagens femininas. Assim, na literatura do século XX, continuam a existir, de forma substancial, as mulheres submissas, obedientes ou dependentes das personagens masculinas.

Contrariamente a essas imagens estereotipadas das mulheres que apareceram na literatura, Saramago concede um papel muito mais ativo, forte e, portanto, mais humano. Assim sendo, o propósito deste artigo consiste em analisar as mulheres apresentadas em *Ensaio sobre a cegueira*, que percebidas como vítimas, por serem vexadas e humilhadas por alguns homens, são, em realidade, muito mais fortes do que podem parecer à primeira vista.

De facto, a visão do autor sobre as mulheres serem mais sólidas, mais objetivas, mais sensatas, e que os homens estarem tão empapados de uma visão masculina, que não as entendem, reflecte-se na sua obra *Ensaio sobre a cegueira* (1995).

Nessa obra, José Saramago desconstrói os estereótipos do gênero através da presença de personagens femininas como a mulher do médico, a rapariga dos óculos escuros e a mulher do primeiro cego. As personagens não têm nomes próprios e são reconhecíveis pelas suas principais características ou pelas suas profissões. Além disso, parece que as duas mulheres casadas existem graças aos seus maridos, já que se chamam a «mulher do médico» e a «mulher do primeiro cego». Isto, à primeira vista, pode dar a impressão de estarmos, mais uma vez, perante uma obra cheia de mulheres dependentes dos homens. Porém, «não se pode esquecer que na produção literária de José Saramago, a construção de personagens femininas que ultrapassam a esfera de pequenez que lhes é destinada, social e historicamente, é uma presença constante» (Fonseca, 2019: 149). São elas as que tomam as suas próprias decisões, ignorando simplesmente a imagem da construção da mulher tradicional, submissa e obediente. Relativamente a este ponto, através da personagem do médico, apercebemo-nos como o protagonista masculino aceita e respeita a corajosa resolução da sua mulher, — sexo com os «cegos malvados» em troca de comida —, sacrificando o «orgulho de homem»:

Também eu não queria que a minha mulher lá fosse, mas esse meu querer não serve de nada, ela disse que está disposta a ir, foi a sua decisão, sei que o meu orgulho de homem, isto a que chamamos orgulho de homem, se é que depois de tanta humilhação ainda conservamos algo que mereça tal nome, sei que vai sofrer, já está a sofrer, não o posso evitar, mas é provavelmente o único recurso, se queremos viver. (Saramago, 1995: 166)

Assim, através da mulher do médico, Saramago dá voz e protagonismo às mulheres fazendo cambalear o patriarcado. Afinal, é ela quem vê e lidera os cegos.

O facto de a mulher do médico se tornar a guia dos cegos não é por acaso, tendo em conta que durante séculos as mulheres foram silenciadas e excluídas de espaços considerados tradicionalmente masculinos. Nesta obra, claramente, Saramago converte-a em alguém importante, concedendo-lhe uma posição privilegiada. No texto, a mulher do primeiro cego também deixa de ser submissa. Por outro lado, a prostituta atua de maneira diferente do que a sociedade espera dela, quebrando todos os estereótipos sociais relacionados com a sua profissão. A este respeito, Carlos Henrique Soares Fonseca (2019: 7) afirma que:

quando a mulher do médico se torna a guia dos cegos, todo um processo histórico que sempre excluiu a mulher é refutado, visto que a ideia de «sexo frágil» é posta abaixo pela trajetória corajosa e «viril» que cada uma das personagens femininas garantiu para si, em meio a um mundo virado de ponta a cabeça. Percebe-se isso nas atitudes da rapariga dos óculos escuros, que subverte qualquer preconceito que se poderia ter acerca de uma prostituta; e da mulher do primeiro cego, que abandona o lugar da esposa submissa quando tomada pela «cegueira branca».

Apesar de se dedicar à prostituição antes de perder a visão, no manicômio onde os cegos estão isolados, a rapariga dos óculos escuros rejeita o manuseio por parte de um dos cegos. Com esse comportamento, deixa de ser objetivação masculina para se tornar em um sujeito ativo capaz de decidir por conta própria. Além disso, a pancada que dá ao ladrão por causa do assédio sexual, que mais tarde será a causa da morte dele, é também significativa. De alguma maneira, sem o desejar, ela acaba por destruí-lo; uma possível metáfora do fim do poder masculino. Este episódio, que acontece no início do romance, quando os primeiros cegos são confinados no manicômio, deixa clara a posição da rapariga dos óculos escuros em relação ao mundo machista que a rodeia:

Colocado atrás da rapariga dos óculos escuros, o ladrão, estimulado pelo perfume que se desprendia dela e pela lembrança da ereção recente, decidiu usar as mãos com maior proveito, uma acariciando-lhe a nuca por baixo

dos cabelos, a outra, direta e sem cerimónias, apalpando-lhe o sexo. Ela sacudiu-se para escapar ao desaforo, mas ele tinha-a bem agarrada. Então a rapariga jogou com força uma perna atrás, num movimento de coice. O salto do sapato, fino como um estilete, foi espetar-se no grosso da coxa nua do ladrão, que deu um berro de surpresa e de dor. (Saramago, 1995: 56)

Por outro lado, graças à mulher do médico, a única personagem que não perde a visão, Saramago introduz os leitores na realidade dos cegos, onde as condições de vida são péssimas, com a única diferença de que são os próprios cegos os que impõem um regime de extrema violência. E, por uma questão de sobrevivência, as mulheres são sujeitas a vexames e humilhações de natureza sexual. Os homens, por sua vez, são representados como personagens enfraquecidas, já que não lutam para impedir tais injustiças. Em troca de alimentos, eles renunciam às suas convicções morais, deixando que abusem das suas mulheres ou namoradas. Consequentemente, as personagens femininas sacrificam-se para sobreviver e alimentar os homens. Contudo, apesar de ver e sentir asco, a mulher do médico submete-se aos cegos da ala dos «malvados», aceitando o seu destino e só age quando vê as outras mulheres a sofrer:

Apenas quando as mulheres de uma outra ala são intimidadas a comparecer e prestar sua parte de sacrifício, portanto, diante do sofrimento alheio e não do próprio é que a mulher do médico alcançará seu limite e tomará a decisão que mudará a sorte de todos os cegos. (Lopes Teixeira, 2010: 7)

Não obstante, desde o primeiro momento em que decide enganar as autoridades dizendo que têm de a levar para o manicômio, porque também ficou cega, mostra um amor incondicional para com o marido. Em palavras de Inês Santos Silva (2017: 45), «Saramago começa assim a desenhar uma personagem feminina especial, determinada, forte e serena perante uma situação difícil, cuja primeira reação é extremamente leal e de grande firmeza interior.»

Uma vez com os cegos, ela é testemunha da miséria humana, das condições em que vivem: não encontrando o lugar onde fazer as necessidades, urinando nas calças, não podendo se limpar bem, etc. Mais tarde, vê como buscam a comida e não a podem repartir corretamente; como são tratados pelas autoridades e, sobretudo, pelos que os vigiam, para que não escapem do manicômio e propaguem a doença. Por isso, em muitas ocasiões, ela considera que os cegos são afortunados por não verem o que ela vê, remetendo para «a responsabilidade de ter olhos quando os outros os perderam» (Saramago, 1995: 241). E, além do mais, ela deseja ajudá-los, mas tem receio de se tornar uma escrava da sua visão, porque os cegos podem pedir-lhe que ela faça tudo.

Mais tarde, com a chegada dos «cegos malvados», a situação complica-se muito mais, pois eles pedem submissão total e mulheres em troca de comida. Neste

sentido, atendendo ao fato de ela ver, poderia rebelar-se, negando se submeter à vontade dos cegos cruéis. No entanto, ela não quer arriscar e pôr em perigo a subsistência das pessoas da sua ala. Daí que aguento a violência e abuso sexual que Saramago (1995: 175-175) descreve com essas palavras:

Não vales nada, puta. [...] As mulheres, todas elas, já estavam a gritar, ouviam-se golpes, bofetadas, ordens, calem-se, suas putas, estas gajas são todas iguais, sempre têm de pôr-se aos berros. Dá-lhe com força, que se calará. Deixam-nas chegar à minha vez e já vão ver como pedem mais. [...] Chupa, disse ele, Não, disse ela, Ou chupas ou bato-te, e não levas comida, disse ele.

A violência, tanto física como psicológica, está muito presente neste romance e intimamente relacionada com o poder. Michel Foucault descreve o poder desde a ótica dos «operadores de dominação»; isto é, extrai histórica e empiricamente estes «operadores de dominação» das relações de poder. O que Foucault levanta é não perguntar aos sujeitos como, por que e, em que situações, aceitam ser submetidos, senão indicar como se fabricam as relações de submetimento concretas:

La historia de las ideas muestra cómo el saber científico se difunde para dar como resultado conceptos filosóficos y aparece eventualmente en obras literarias; muestra cómo unos problemas o nociones pueden salir de sus fronteras filosóficas para incrustarse en unos discursos científicos y políticos.

En este sentido, la historia es para nuestro autor, el discurso del poder, el discurso de las obligaciones a través de las cuales el poder somete; es el discurso por medio del cual el poder fascina, aterroriza, inmoviliza; al atraer e inmovilizar, el poder es fundador y garantía del orden. (Ávila-Fuenmayor, 2006: 216-217)

Não obstante, a solidariedade, a irmandade e o sofrimento das outras mulheres, de que a mulher do médico é testemunha, vão muito além do poder dos «cegos malvados» e a possível perda dos alimentos que a aterroriza. Depois de ver o que aconteceu com a rapariga dos óculos escuros, que no momento de ser terrivelmente violada «abriu a boca para vomitar, com a cabeça de lado, os olhos na direção da outra mulher» (Saramago, 1995: 175), ela continua a se negar a ajoelhar-se e obedecer-lhes cegamente: «Não tens medo de que to arranque a dentada, perguntou ela, Podes experimentar, tenho as mãos no teu pescoço, estrangulava-te antes que chegasses a fazer-me sangue, respondeu ele.» (Saramago, 1995: 176)

Disposta a não se submeter às vexações dos homens que estão no poder, em um primeiro momento, ela rejeita praticar-lhe sexo oral. Porém, mais uma vez, é lembrada de que, se não o fizer, deixará os seus sem comer: «vai lá dizer-lhes que se

não comerem é porque te recusaste a chupar-me, e depois volta para me contares o que sucedeu» (Saramago, 1995: 176). De alguma maneira, encontra-se numa situação delicada da qual a única saída é matá-lo: «Posso matá-lo, pensou. Não podia. Com as calças assim como estavam, enrodilhadas aos pés, era impossível chegar ao bolso onde a arma se encontrava. Não o posso matar agora, pensou.» (Saramago, 1995: 176)

Desta vez não resta senão deixar que dominem; mas ela pensa dar o troco. Por isso, quando o líder antagonista lhe diz que está a reconhecer a sua voz, ela responde-lhe de forma desafiadora: «e eu a tua cara». Mas quatro dias mais tarde, quando eles tornam a aparecer e levam outras mulheres, a mulher do médico decide levar a cabo o seu plano de matá-lo sem hesitar:

A mão levantou lentamente a tesoura, as lâminas um pouco separadas para penetrarem como dois punhais. Nesse momento, o último, o cego pareceu dar por uma presença, mas o orgasmo retirara-o do mundo das sensações comuns, privara-o de reflexos, Não chegarás a gozar, pensou a mulher do médico, e fez descer violentamente o braço. A tesoura enterrou-se com toda a força na garganta do cego, girando sobre si mesma, lutou contra as cartilagens e os tecidos membranosos, depois furiosamente continuou até ser detida pelas vértebras cervicais. (Saramago, 1995: 184-185)

Como se pode ver, ela age de maneira violenta num momento e contexto de agressão em que os antagonistas usam o poder para as subjugar e as tornar seus objetos sexuais. Curiosamente, a mulher do médico decide matá-lo no preciso momento em que o malvado está a atingir o orgasmo. Desta maneira, impede a satisfação sexual dele. Posteriormente, os outros malvados ameaçam-nos com não lhes fornecer mais comida. Contudo, desta vez, a mulher do médico não tem receio de nada. Agora, mais empoderada do que nunca, constata que tornaria a matar se fosse preciso:

Por cada dia que estivermos sem comer por vossa culpa, morrerá um dos que aqui se encontram, basta que ponham um pé fora desta porta, Não conseguirás, Conseguiremos, sim, a partir de agora seremos nós a recolher a comida, vocês comam do que cá têm, Filha da puta, As filhas das putas não são homens nem são mulheres, são filhas das putas, já ficaste a saber o que valem as filhas das putas. (Saramago, 1995: 187)

Mas, apesar de o assassinar, a mulher do médico é diferente, «já que conserva sensibilidade e compaixão, mesmo quando tem de matar o líder de um grupo adversário no manicômio, descendo aos limites da agressividade, para interromper a escravização que este líder impunha.» (Lemos Duarte, 2004: 148)

Considerações finais

Por último, segundo o estruturalismo, a filosofia, a cultura e a linguagem humanas estão organizadas a partir das oposições binárias; o meio pelo qual as unidades da linguagem têm valor ou significado. Esse conceito saussuriano importante separa o pensamento e os termos em opostos, e normalmente um deles assume um papel de domínio sobre o outro. Apesar de não serem forçosamente contraditórios, porque podem ser complementares, a crítica pós-estrutural considera que todas as oposições binárias devem ser analisadas e criticadas. De outro modo, elas precisam de ser desconstruídas.

A crítica literária Hélène Cixous, por sua vez, ataca a noção das oposições binárias, por considerar que constitui a base da ordem patriarcal. A este respeito, Sue Thomas, que analisou parte da obra de Cixous, afirma que:

The stereotype (in Western thought) is structured by binary oppositions; the other of a dominant group is generally produced in stereotypical representation as the embodiment of negativity, the repository of negative attributes the dominant repress from their normative self-images. (Thomas, em Rodríguez Salas, 2006: 148)

Tendo em consideração a teoria pós-estruturalista que põe em causa as oposições binárias mulher pura vs. prostituta, ou bons vs. maus, podemos ver como Saramago convida o leitor a desconstruir essa dicotomia, em vez de utilizar sequências narratológicas binárias estigmatizadas, levando-o a descobrir as *nuances* e, inclusive, combinações complexas de ambos no mesmo contexto e nas mesmas personagens. Um claro exemplo disto é a rapariga dos óculos escuros que, apesar de ser apresentada como prostituta no início do romance, no manicômio assume um papel de mãe para o menino estrábico. Relativamente a isto, Ulisses Coelho da Silva e Aline Conceição Job da Silva (2017: 57) sustentam que nas sociedades ocidentais há uma crença:

aquilo que se pensa sobre o sujeito vem antes da própria existência do sujeito. Ou seja, a «rapariga dos óculos escuros» não poderia ser uma mulher com características humanas e sociais positivas, pois, sendo uma prostituta, o conceito lhe antecede e a determina como um sujeito (e objeto).

Percebe-se, assim, fortes relações de presença na ausência e de ausência na presença n o que seria o par de oposição bom e mau, mas a narrativa nunca fecha esses modelos, deixando sempre algo no devenir interpretativo.

Seguindo esta linha, a construção das personagens femininas em *Ensaio sobre a cegueira* é psicologicamente bem planificada e, de alguma maneira, escapa aos es-

tereótipos do discurso hegemônico acerca dos sexos e dos gêneros: o patriarcado. Assim, as mulheres apresentadas no livro são, algumas vezes, obedientes, submissas, mas também têm voz própria e, em muitas ocasiões, decidem por elas mesmas e também pelos outros, erradicando todo preconceito e etiqueta sexista.

Em suma, embora as personagens femininas em *Ensaio sobre a cegueira* não tenham «nomes próprios» da mesma maneira que os masculinos e, em alguns casos, dependam deles, escapam, certamente, aos estereótipos patriarcais da construção da mulher. Por outras palavras, elas não são apresentadas em oposições binárias que as definem e, ao mesmo tempo, as reduzem em duas partes completamente opostas.

A coragem com que José Saramago as descreve e os acontecimentos pelos quais elas atravessam no decorrer da narrativa indicam claramente que são muito mais que simples personagens. Elas não só lutam pela própria sobrevivência e a dos outros cegos, nomeadamente, os seus parceiros homens, mas também por mostrarem ao mundo que, através da tomada de decisões e a atitude delas, são capazes de mudar as regras do jogo das sociedades patriarcais, tornando-se em sujeitos ativos e empoderando todas as mulheres.

Referências bibliográficas

- ÁVILA-FUENMAYOR, F. (2006). «El concepto de poder en Michel Foucault». *Telos*, Vol. 8, núm. 2, pp. 215-234 [Consultado em 18 de abril de 2022]. ISSN: 1317-0570. Disponível em: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=99318557005>.
- MELO, Cesário de e Freitag, K. (2017). «O silêncio da mulher pelo sistema patriarcal e o grito libertador na escrita de autoria feminina: análise a partir do conto amor de Clarice Lispector». *Revista Saberes Docentes*, v. 2, n. ° 3.
- COELHO DA SILVA, U., Conceição Job da Silva, A. (2017). «Ensaio sobre a cegueira: uma leitura sob a ótica da responsabilidade e dos símbolos». *Caderno de Letras*, n. ° 28, pp. 53-74.
- DUARTE, Livia L. (2010). *Barbárie e humanização, no Ensaio sobre a cegueira, de José Saramago*. Disponível em: <<http://ceijguairaca.blogspot.com/2010/05/barbarie-e-humanizacao-no-ensaio-sobre.html>>. Consultado em: 18 de abril de 2022.
- SARAMAGO, J. (1995). *Ensaio sobre a cegueira*. São Paulo: Companhia das Letras.
- SILVA, I. (2017). *Levantadas do chão: o poder das mulheres na obra de José Saramago*. Dissertação de Mestrado — Mestrado em Estudos Literários.
- SILVA, U. & SILVA, A. (2017). «Ensaio sobre a cegueira: uma leitura sob a ótica da responsabilidade e dos símbolos». *Caderno de Letras*, 53. 10.15210/cdl.v0i28.11918.

- SOARES, F. C. (2019). «O feminino revisitado em *Ensaio sobre a cegueira*». *Revista Interdisciplinar em Estudos de Linguagem*, v. 2, n. ° 1.
- TEIXEIRA, Gilberto L. (2010). *A violência é cega: reflexões em torno de Ensaio sobre a cegueira de José Saramago*. Aurora, v. 7, 2010. Disponível em: <www.pucsp.br/revistaaurora>. Consultado em: 18 de abril de 2022.

Biodata

Vardush Hovsepyan nasceu na Arménia em 1989 no seio de uma família de filólogos. De pequena sempre se interessou pela literatura, lendo clássicos como a *Iliada* ou a *Odisseia* de Homero. Aos 11 anos a família mudou-se para a Catalunha, local onde começou os estudos de secundária. Em 2011, terminou a licenciatura em Filologia Inglesa e em 2013 um mestrado em Construção e Representação de Identidades Culturais. Vardush interessa-se pelas vozes literárias censuradas das mulheres autoras ao longo da História. Atualmente é professora de línguas numa escola pública em Badalona.

A INFLUÊNCIA DE SARAMAGO NO
PENSAMENTO CONTEMPORÂNEO

O grito de Cipriano Algor como história de emancipação: análise de *A caverna* de José Saramago como recusa em aceitar a cópia imperfeita da vida

Ana Cláudia C. Henriques¹

Resumo: A partir do debate sobre o livre-arbítrio e liberdade na obra de Saramago, defende-se a necessidade de criação de circunstâncias humanas para o florescimento de uma sociedade mais justa. Nesse sentido, refletiremos sobre a atual ética de concentração e distribuição de riqueza como forma de emancipação individual e coletiva. Centrar-nos-emos na análise da figura de Cipriano Algor, e seu percurso emancipatório, para dar conta do exemplo da construção de uma personagem que ganha consciência das linhas invisíveis da opressão sobre a classe trabalhadora.

Teremos como base de análise a crítica literária marxista de Terry Eagleton e os fundamentos teóricos de Marx.

Palavras-chave: capitalismo, neoliberalismo, crise, Marx.

A origem da divisão de classes é supostamente explicada quando contada como uma historietta sobre o passado. Em tempos idos, havia dois tipos de pessoas; um era a elite dirigente, inteligente e, acima de tudo, frugal; o outro, os patifes preguiçosos que gastavam o seu pecúlio, e mais ainda, numa vida desregrada. [...]. Então o que se passou foi que o primeiro tipo acumulou riqueza e o segundo tipo acabou por ficar sem nada para vender, exceto a própria pele. E deste pecado original data a pobreza da grande maioria que, apesar de todo o seu trabalho, não tem agora nada para vender exceto a si própria, e a riqueza dos poucos que aumenta constantemente apesar de terem há muito deixado de trabalhar. Esta infantilidade insípi-

1. IHC/FCSH – Universidade Nova de Lisboa. E-mail: a2020107354@campus.fcsh.uni.pt

da é-nos pregada todos os dias em defesa da propriedade [...] Na história real, é notório que a conquista, a escravização, o roubo, o assassinio, em suma, a força, desempenham o papel principal. (Marx, in Wolff, 2003: 62)

Sabemos hoje que o trabalho como atividade ontológica está assente em processos de domínio da Natureza sob a qual se humanizam os indivíduos. Distanciamos-nos dos animais através de uma atividade produtiva intencional e ganhamos consciência de que, como espécie, só existimos em razão da nossa evolução a partir do trabalho. Por essa razão, o estudo das relações laborais e da condição dos sujeitos nas atividades produtivas a que se dedicam é de suma importância para compreender as relações que os Homens tecem entre si, consigo mesmos e com o mundo. No entanto, nem sempre as ocorrências que se desenvolvem no plano consciente da vida, suas ligações e consequências no quotidiano, são inteiramente perceptíveis por quem as experiencia. Por isso, a obra de Saramago pode ser estudada como ponto de partida para a análise crítica das especificidades da nossa época, pois dá conta de dinâmicas sociais, valores e sentimentos, que a literatura torna menos opacos, facilitando a transparência possibilitadora duma reflexão sobre a nossa condição.

No entanto, não terá sido apenas a partir de uma experiência de contemplação idealista do mundo que o autor terá chegado ao produto final da sua obra. A tão apurada capacidade de interpretação social do texto saramaguiano poderá ter sido desenvolvida a partir de um processo em que o autor imiscui a sua experiência de vida, a consulta de documentos históricos e também o estudo da própria historiografia. Tal, ter-lhe-á propiciado um conjunto ordenado de valores, impressões e sentimentos que foram essenciais no tratamento das suas fontes. Nesse sentido, procuramos aqui entender até que ponto a construção ideológica do autor terá apenas matizado um aspeto utópico da sua obra ou se, pelo contrário, contribuiu efetivamente para uma construção narrativa em que a ideologia marxista se materializa no próprio texto ficcional.

A caverna, objeto de estudo central deste ensaio, surge no panorama literário no ano 2000, época que a OIT (2004: 3) considerou como decisiva na busca de soluções para a encruzilhada histórica em que se encontrava a Humanidade. Era já possível fazer uma análise dos últimos 30 anos das políticas neoliberais, cujo resultado indicava a necessidade de alternativas que punham em causa o modelo de mercado que nos tinha conduzido, precisamente, ao ponto de rutura. Ao permitir-se a liberdade absoluta de circulação de capitais à escala mundial, numa época coincidente com a separação entre Estado e economia, criou-se a possibilidade de desregulação dos mercados financeiros, ao mesmo tempo que sub-reptivamente se foi aceitando a submissão do poder político ao económico. Favoreceram-se também vagas de privatizações de empresas estratégicas para as soberanias nacionais e deu-se prioridade ao combate à inflação em detrimento de políticas de

promoção de emprego. Tal, aliado à imposição de regras sistemáticas de equilíbrio orçamental, conduziu os governos no sentido de uma gradual asfixia do Estado social, o que resultou numa perda de segurança para as classes trabalhadoras. Foram escolhas que nos conduziram a um período de transição do sistema mundial, através de um processo «altamente destrutivo de equilíbrios e identidades insubstituíveis» (Santos, 2001: 98), sustentado a partir de uma argumentação de *falsas ideias claras* e, pela qual, se justificou a terceira fase da globalização.

É sob este estado de desencantamento que José Saramago, autor comprometido com uma visão crítica do processo de globalização, apresenta um romance que trata literariamente os sentimentos e emoções dominantes da sociedade ocidental na passagem para o segundo milénio. Através da literatura, permitiu que o leitor pudesse entender a dramatização das forças históricas resultantes da passagem do capitalismo industrial para o financeiro, dando conta de um tipo de opressão emergente, responsável por encerrar o indivíduo na sua condição socioeconómica, pondo em causa a mobilidade social que os trabalhadores europeus tinham conquistado no pós-guerra.

A partir da figura de Cipriano Algor, oleiro de profissão e protagonista da obra, o autor explora a posição solitária do trabalhador que, interdito à posição de *sujeito da história*, se vê subjugado por cláusulas contratuais que não tem controlo e, portanto, é obrigado a aceitar situações profissionais que têm um grande impacto negativo na sua vida pessoal. Contudo, o romance vai muito além de uma caricatural análise do *cœur humain* centrada no percurso de um indivíduo. Saramago, a partir de um argumento ficcional construído com base num problema que emerge de uma conjuntura histórica, questiona a validade de uma fórmula estrutural de desenvolvimento que se fundamenta na concentração ilimitada de capital em grandes grupos económicos, independentemente das desvantagens sociais que daí resultam. Neste caso, o Centro, representa esse tipo de organização que, por atingir uma certa dimensão e força, se sente no direito de ignorar o diálogo inerente à concertação social, para se autorizar a introduzir formas de gestão e controlo responsáveis por afetar a organização do trabalho, numa desproporção tal, que retira à classe subalterna a sua possibilidade de emancipação.

Nesse sentido, *A caverna*, que nasce de uma conceção ideológica da sociedade, oferece o entendimento da totalidade do processo social em que a própria obra literária se insere, pois nela se incluem as múltiplas formas, perceções e maneiras de ver o mundo, que dão conta da compreensão do processo revolucionário da própria História.

Cipriano Algor, homem de meia idade, representa o trabalhador de rotinas certas, que na oficina de sua casa transforma a argila em loiças, para depois as vender no centro comercial. Porém, a partir do ponto conflitual da obra, o momento em que é informado de que o Centro não comprará mais os seus produtos, a personagem sofre um processo de subjetivação da sua própria identidade, que passa

a estar balizada pela experiência pessoal inédita de se ver sem trabalho e sem sustento. «O aparecimento aí de umas louças de plástico a imitar o barro, [...] que pesam muito menos e são muito mais baratas» (Saramago, 2010: 23) assinala o início de uma sequência de pensamentos marcados pela angústia, que obrigam o protagonista à reinterpretação da situação em que se encontra.

O Centro informa Cipriano sobre a suspensão do fornecimento de louças através de um funcionário que se limita a transmitir ordens num tom desinteressado e insensível. O oleiro reage mal, no entanto, por precaução face ao futuro, adota um discurso conciliatório, pois sabe que a situação de conflito em nada o beneficiará. Torna-se vítima da sua posição de subordinação e de uma tendência individualista da sociedade, que tem vindo a sujeitar o indivíduo à assimilação e aceitação da sua circunstância como inevitável, tratada não como problema estrutural, mas como resultado de uma incapacidade ao nível do fracasso pessoal. O comunicado sobre o corte de abastecimento dos produtos de barro é unilateral e não inclui alternativa ou desenho de outra possibilidade de sobrevivência económica para o oleiro, que sem outra opção faz solitariamente «o resto do caminho [...] num contínuo cogitar sobre o futuro difícil que esperava a família. Algor se o Centro persistisse na avaliação dos produtos de que a Olaria fora talvez a primeira vítima» (Saramago, 2010: 27).

Atormentado por este ambiente de dúvida, a personagem desenvolve um monólogo interior, que funciona em forma de resistência psíquica, enquanto alimenta uma esperança ingénua de não se vir a tornar completamente dispensável. Contudo, ainda que o oleiro diga para si próprio que «[...] de todo o modo vender metade era melhor do que nada, as coisas acabarão com certeza por compor-se.» (Saramago, 2010: 23), a verdade é que o caminho da nova organização social do trabalho, desenhado segundo os critérios do Centro, não lhe acalantarás as expectativas. Manietado por um contrato de interesses unilaterais, será obrigado a envolver-se num processo social que o força a aceitar todas as condições determinadas por outrem.

O protagonista experienciará a passagem do contexto disciplinar de Foucault para uma sociedade de controlo descrita por Deleuze, que tem como base a subordinação dos trabalhadores a um sistema produtivo que gera acumulação de capital, na mesma proporção que aumenta formas de poder e controlo. Neste processo, Cipriano, como personagem-tipo, representa uma grande parte da massa trabalhadora que é afastada das decisões relativas à produção, assim como do resultado do seu trabalho. Por isso, a sua nova situação já não lhe permitirá as antigas condições de superação de si, que anteriormente o conduziam à sublimação por via da atividade profissional.

A este respeito, em *Manuscritos económico-filosóficos de 1844*, Marx interroga-se sobre o significado da alienação para explicar que, na era do capitalismo, o trabalho é exterior ao trabalhador e, nesse sentido, não pertence à sua natureza — o

que justifica o sentimento de não realização e infelicidade do sujeito que, por não desenvolver uma atividade geradora de energia física e mental que lhe confira liberdade, lhe arruína o espírito. O indivíduo trabalha apenas para ser ainda mais subordinado, sendo precisamente essa a condição da sua alienação.

O trabalhador, assim, só é ele próprio quando não trabalha, e no seu trabalho sente-se fora de si próprio. O seu trabalho, por isso, não é voluntário, mas forçado. Não é a satisfação de uma necessidade, mas somente uma forma de gratificar a necessidade de outrem. (Marx, 2004: 117)

A situação de Cipriano Algor exemplifica as três fases que explicam o conceito de alienação a partir de Marx: o protagonista separa-se da sua essência ou natureza, depois distancia-se do seu produto e do processo de produção e, finalmente, já instalado no Centro, não se reconhece como parte do mesmo destino no conjunto dos outros moradores. É então evidente que o trabalho deixa de ser uma fonte de significação social, de identidade e de reconhecimento, para ser objeto de dependência e sacrifício, num processo em que o protagonista se separa «da casa, da olaria, do forno, da vida» (Saramago, 2000: 35). As personagens ficam, desta forma, sujeitas ao invisível poder financeiro que lhes limita os comportamentos, por forma a assegurar um modelo de pensamento único, que permita ao Centro o monopólio do lucro a partir, não só da gestão do trabalho, mas da totalidade da vida dos indivíduos que, organizados em rebanhos estandardizados, são encaminhados a assumir como inevitável o gradual empobrecimento do seu potencial de felicidade.

É nesse sentido que a trajetória imposta a Cipriano Algor, que vai do ato divino da criação ao vazio alienante da sobrevivência biológica, o posiciona na subalternidade da globalização, em tudo contrária à noção de realização profissional e pessoal.

Por isso, a mais recente condição trágica de Cipriano Algor é agora incompatível com a harmonia que se espera de uma vida boa, pois esta proposta de nova sociedade global não passa de uma debilitação do sensível, que propõe ao indivíduo um mundo de banalidades sem lugar para relações emocionais significativas. A mudança para o Centro representa uma transição forçada e desumanizada para um estilo de vida que foi sendo subliminarmente imposto. A família abandona a sua casa, lar harmonioso organizado em torno de pequenos gestos de solidariedade, para passar a viver num lugar de superficialidade, indiferença e cinismo. Portanto, a nova residência dos Algores simboliza, na obra, o desconfigurar da sociedade pela proletarização dos modos de vida e destruição do encanto da existência.

No entanto, é precisamente a resistência de Cipriano à organização disciplinadora do Centro o que o conduz ao segredo das misteriosas figuras que encontra numa imensa cave. A sua libertação, e conseqüentemente a da sua família, ocorre

a partir do confronto com esta observação que o desperta para um novo estado de consciência. O momento de epifania da obra acontece quando Cipriano estava só na gruta e «dentro de si ouviu um grito que o chamava à ordem» (Saramago, 2000: 332). A partir daí surge a revelação:

A luz trémula da lanterna varreu devagar a pedra branca, tocou ao de leve uns panos escuros, subiu, e era um corpo humano sentado o que ali estava. Ao lado dele, cobertos com os mesmos panos escuros, mais cinco corpos igualmente sentados, erectos todos como se um espigão de ferro lhes tivesse entrado pelo crânio e os mantivesse atarraxados à pedra. A parede lisa do fundo da gruta estava a dez palmos das orbitas encovadas, onde os globos oculares teriam sido reduzidos a um grão de poeira. Que é isto, murmurou Cipriano Algor, que pesadelo é este, quem eram estas pessoas. Aproximou-se mais, passou lentamente o foco da lanterna sobre as cabeças escuras e ressequidas, este é homem, esta é mulher, outro homem, outra mulher, e outro homem ainda, e outra mulher, três homens e três mulheres, viu restos de ataduras que pareciam ter servido para lhes imobilizar os pescoços, depois baixou a luz, ataduras iguais prendiam-lhes as pernas. (Saramago, 2000: 332)

Explica Ana Paula Arnaut (2014: 42) que na ficção saramaguiana as personagens buscam o seu aperfeiçoamento «num processo de reaprendizagem que começa e acaba no próprio ser humano». O autor, que sempre rejeitou o discurso utópico, “por ser um discurso sobre o que não existe” (Especiais — José Saramago — Bloco 1, 2014) cria personagens que «encontram uma saída, uma espécie de fuga para a frente» (Tallone, 2014), pois conseguem encontrar um percurso alternativo face àquilo que as aflige. No entanto, dentro do universo ficcional, fazem-no de uma forma profundamente plausível, como exemplo de uma emancipação serena, calma e tranquila à semelhança das grandes revoluções da História, antes dos acertos contrarrevolucionários. No caso concreto de *A caverna*, Cipriano não provoca uma cisão revolucionária no centro comercial, mas o seu grito sugere uma atitude individual de libertação, passível de provocar uma onda de inspiração, uma vez que, eventualmente, todos poderíamos criar condições emancipatórias ao dizer *não* a uma vida que não queremos. Esta leitura entraria em concordância com a recente hipótese levantada pela investigação em Literatura e Filosofia de que os romances escritos na fase mais alegórica do autor não seriam pautados tanto pelo rasgo marxista-leninista, característico do seu posicionamento político, mas sim por uma inspiração idealista em que as personagens ultrapassam os seus próprios limites — visto que se libertam das amarras da estrutura dominante, a partir de uma escolha capaz de determinar a sua consciência.

In this ideological setting made up of deterministic instruments for interpreting History, the material conditions of a society's way of producing and reproducing the means of human existence or, in Marxist terms, the union of its productive capacity and social relations of production, fundamentally determine its organization and development. Saramago's allegories, however, are far from relying exclusively on the material conditions of the characters or of their states of affairs, such as neorealist movements used to do in literature; contrariwise, what fundamentally seems to determine the organization and subsequent development of social relations in his novels are mostly nonmaterial (one would almost say, "spiritual") elements that influence production, rather than the other way round.

The first working hypothesis at hand, then, is to ascertain if historical materialism is absent from Saramago's literary work by determining whether there is a contradiction between historical materialism and his specific kind of "non-naturalist" realism. (Campos, 2018: 63)

De facto, o debate sobre a liberdade individual e o livre-arbítrio não pode ser facilmente explicado na obra de Saramago, pois não é óbvio o valor ontológico da noção de possibilidade de escolha individual. Se considerarmos que Cipriano desenvolveu os seus pensamentos e sentimentos a partir do somatório de experiências concretas (viuvez, fim do fornecimento de loiças, fracasso dos manipulansos e mudança a contragosto para o Centro) concordamos que «não é a consciência dos homens que determina o seu ser, mas, inversamente, é o seu ser social que lhes determina a consciência» (Marx, in Eagleton, 2021: 16). Notamos, portanto, que a negação de Cipriano relativamente ao sistema que lhe é imposto é determinada pelas condições objetivas de vida no Centro. É essa experiência concreta que impele a personagem à recusa, ao mesmo tempo que permite que o leitor questione os princípios teóricos que norteiam o pensamento de uma sociedade que conduz o oleiro para um fim de vida esvaziado de significado existencial.

Em entrevista a Silva (2009: 23), Saramago menciona que:

Dizem que as minhas melhores personagens são mulheres e creio que têm razão. Às vezes penso que as mulheres que descrevi são propostas que eu mesmo quereria seguir. Talvez sejam só exemplos, talvez não existam.

Ora Cipriano Algor, enquanto personagem, poderá, tal como as mulheres, representar um ideal de comportamento, tornando-se o exemplo do operário que cumpre o seu papel ativo na história de libertação do proletariado. O seu constante mal-estar ao longo da obra e tenacidade na resolução de abandonar o Centro — «Em voz firme, Cipriano Algor dizia, Vocês decidirão a vossa vida, eu vou-me

embora» (Saramago, 2000: 335) — são ponto de partida para entender como se desenvolve a formação da mentalidade social de um determinado período histórico, num processo que dá conta de como interagem as classes sociais entre si e o seu posicionamento crítico ante os modos de produção.

Assim, a atitude do oleiro pode ler-se como um ensaio de liberdade que resulta da impossibilidade de aceitar a vida alienada que lhe é imposta naquele lugar. Tal poderia comparar-se com a ideia de que a emancipação da classe subalterna teria de ser levada a cabo pelos próprios trabalhadores, numa defesa de que o comunismo não deve ser alcançado por intelectuais ou filantropos, mas sim pelos próprios trabalhadores, a partir de um processo revolucionário. Uma das frases mais conhecidas de Marx, apresentada nas *Teses sobre Feuerbach* diz que «[...] Até agora, os filósofos limitaram-se a interpretar o mundo de diversas maneiras; mas o mais importante é mudá-lo», sugerindo que são os trabalhadores que devem fazer a sua própria revolução.

De acordo com esta ideia, é por via do trabalho que os trabalhadores entendem as suas verdadeiras necessidades, assim como as relações de dependência mútua que estabelecem entre si. Dão-se também conta do seu valor intrínseco na sociedade da qual fazem parte e, nesse sentido, só a participação no exercício ativo do próprio processo de mudança os tornaria preparados para a transformação desejada.

Cipriano Algor cumpre esse papel de libertação, visto que representa a pessoa que, ao entender a alienação que lhe é imposta, ganha consciência e, recusando-se a viver naquele lugar e daquela forma, dá o primeiro passo numa etapa do que seria uma revolução feita pelos próprios trabalhadores. Portanto, a sua escolha não determina o seu relacionamento social, pelo contrário, resulta do facto de ter tido uma experiência prévia de controlo dos métodos de produção; de ter sido proprietário da sua própria casa; e de, no momento de partida para o Centro, se ter sentido forçado a cortar o vínculo com Isaura Estudiosa, a quem entrega Achado, o seu cão.

Ainda hoje se debate o determinismo marxista, questionando-se a sua previsão da evolução da História. Contudo, o próprio Marx, em contra-argumento, responde que não existem leis únicas no funcionamento geral da sociedade. Por exemplo, um dos riscos que colocaria em causa a sua teoria das etapas consistia, precisamente, no avanço tecnológico e no esvaziamento da linguagem revolucionária, que retiraria à classe trabalhadora a possibilidade de compreender o funcionamento da opressão e, conseqüentemente, a sua libertação. Saramago problematiza muito bem esta questão, pois como anteriormente se referiu, permite-nos debater o real poder de escolha de Cipriano: até que ponto o seu grito emancipatório é uma escolha individual ou, pelo contrário, resulta de uma tomada de consciência fruto de uma necessidade concreta criada num momento histórico específico. Neste caso, talvez as personagens «não tenham outra opção senão ser livres» (Baltrusch, 2010: 10), embora nos pareça que essa liberdade apenas se possa referir à construção de uma sociedade socialista ou comunista. Marta, em diálogo

com seu pai sintetiza bem o imperativo de ação de alguém que se sente sem alternativa: «Não tenho a certeza de nada, salvo que não podemos continuar aqui parados, à espera de que o mundo nos caia em cima» (Saramago, 2000: 69). Quando Cipriano diz à filha «É uma aventura que vai acabar mal» (ibidem), Marta responde: «Também acabou mal o que não era aventura» (ibidem).

Note-se que Em *Sobre a questão judaica* (2010) Marx já tinha explicado que, por mais igualitária e liberal que fosse a lei, as ocorrências da vida quotidiana, marcadas pelos métodos de produção, continuariam a pautar-se por práticas discriminatórias, que oporiam a sociedade civil ao Estado. Portanto, ainda que teoricamente, perante a lei, todos os cidadãos fossem iguais, a nível de trocas económicas diárias, cada indivíduo defenderia o seu interesse privado da forma que lhe fosse mais conveniente, irrompendo, se necessário, em ações fundamentadas na lógica de competição e exploração do outro. O sujeito viveria, então, a dualidade de pertencer à fantasia coletiva de um Estado defensor de valores impossíveis de concretizar no domínio das relações quotidianas reais. No processo de luta pela consolidação de direitos tutelados (como igualdade, liberdade e propriedade), os indivíduos involuntariamente contribuiriam para a construção de relacionamentos atomizados fragmentadores da sociedade, uma vez que o processo de reivindicação seria forçosamente circunscrito a limites contrários aos interesses do outro. A sociedade liberal não teria outra opção além da normalização de processos de convivência em que os indivíduos se olhariam a partir de uma base de desconfiança. Nesse sentido, quando Saramago reconhece que ninguém é:

totalmente livre para dispor da sua vida como entende [...] a nossa vida é também orientada, determinada e empurrada pelas outras pessoas sem disso nos darmos conta (in Reis, *Diálogos com José Saramago*, 2015: 59),

fala das relações reais, tal como as conhecemos, dentro da lógica de um mundo que funciona num quadro capitalista. Nesta fase de desenvolvimento histórico, Cipriano nunca poderia ser um homem livre, pois teoricamente tem acesso a direitos iguais perante a lei, mas a verdade da sua existência é restrita a um nível operacional de ações que decorrem uns quantos graus abaixo dos ideais do Estado.

Bonifácio (2019: 74) explica-nos que Garrett se terá equivocado quando, no calor da sua juventude, afirmou que «Os Homens são iguais porque são livres». Já se reconhecia em 1820 que a teoria liberal se opunha ao conservadorismo tradicional e defendia a monarquia constitucional por oposição ao absolutismo régio. O novo paradigma encaminhava-se para a construção de numa sociedade livre a que correspondia um Estado pouco interventivo na esfera social, favorável à espontaneidade comercial e industrial, que resultava no aumento do fosso das desigualdades sociais e económicas. Por isso, Herculano, quiçá mais experiente, já não incorreu na ingenuidade de Garrett, e descreveu a sociedade livre como aquela em

que «o ousado predominará sempre sobre o tímido; o inteligente sobre o rude; o instruído sobre o ignorante; o forte sobre o fraco, o destro sobre o bronco, o rico sobre o pobre.» (ibidem)

A filosofia saída da Revolução Francesa e da monarquia constitucional inglesa de 1689 legitima a ascensão da classe burguesa e dá início a um processo de acumulação de riqueza que lhe é favorável, em detrimento das demais classes sociais. A partir da consolidação do seu domínio financeiro, por via do mercantilismo, cria uma nova esfera de influência capaz de formatar um certo tipo de Estado, cujas práticas e instituições não são mais do que a naturalização do seu poder enquanto classe. O século XVIII fica assim marcado pelo ideal iluminista, que inclui o liberalismo como um novo paradigma de pensamento, do qual emerge um significativo avanço civilizacional, capaz de uma nova organização do trabalho, imensamente mais produtiva, assim como a possibilidade de um Estado de direito limitador dos abusos de poder herdados do absolutismo.

No entanto, deste contexto também emergiram enormes desigualdades sociais, que se foram mostrando incompatíveis com um sentido ético de evolução para a humanidade. O início da revolução industrial, responsável por trazer inúmeros camponeses para as cidades, sujeitou-os a condições de exploração da qual não se podiam libertar, pois não reuniam condições de igualdade de ação e força ante as organizações capitalistas.

Essa é precisamente a situação da família Algor, que é livre para atuar no plano teórico e simbólico, mas está presa à sua circunstância económica, determinada pelas desproporcionalidades dos trâmites legais estabelecidos pelo Centro. A olaria está então sujeita a

[...] declaração de qualidade industrial que acompanhava cada partida e na qual a olaria assumia a responsabilidade de qualquer defeito de fabrico detetado na inspeção a que as louças seriam sujeitas, a confirmação de exclusividade, igualmente obrigatória em todos os fornecimentos, em que a olaria se comprometia, submetendo-se a sanções no caso de infração, a não ter relações comerciais com outro estabelecimento para colocação dos seus artigos. (Saramago, 2000: 22)

Regras contratuais desta natureza têm vindo a ser perpetuadas e funcionam como um *habitus* de naturalização do poder burguês, que numa lógica de capitalismo autorregulado, geram desigualdades sociais cada vez mais profundas. É neste sentido que a teoria social marxista denuncia a ideia de Estado neutro como uma forma de consolidação burguesa, que ao gerar desequilíbrios, só permite ao trabalhador vender a sua força de trabalho, sendo-lhe praticamente impossível uma existência que lhe dê o direito a pensar, exprimir e pôr em prática os princípios de emancipação liberais.

A burguesia, a partir da sua esfera de influência, estabelece um caminho contrário ao bem-estar coletivo, que teve o seu expoente máximo na fase de acumulação capitalista decorrida durante a revolução industrial. Era comum na época que, depois de anos de trabalho fisicamente esgotantes em fábricas insalubres, os operários, caídos na doença, corresse o risco de enfrentar a miséria extrema sob forma de fome e penúria total. As lutas sociais por regulação deram-se a partir deste descontentamento e visavam garantir que a classe trabalhadora, a partir de uma distribuição justa da riqueza, tivesse proteção em caso de perda de emprego, acidente de trabalho ou velhice.

O dilema de Cipriano, três séculos depois da consolidação do pensamento liberal, vem sugerir que alguns dos argumentos teóricos que fundamentam as diferentes vertentes do liberalismo, filosóficos, sociais ou económico, não se sustentam, quando pensados nessa perspectiva de emancipação a que se propunham. A ideologia dominante liberal burguesa, embora assente numa ideia de progresso, acaba por não se materializar devido às suas contradições intrínsecas irresolúveis.

A valorização da individualidade reconhecedora do valor que cada sujeito tem na sociedade, por oposição a formulações políticas mais coletivistas, não representou para Cipriano nenhum tipo de emancipação. Da mesma forma, o romance também não se encaixa nessa definição de projeto civilizacional de progresso paulatino de que através do esforço, do desenvolvimento da tecnologia e da ciência seria possível melhorar a qualidade de vida das pessoas. A olaria, que já havia sido do pai de Cipriano, não será herdada por Marta, que a par do marido, sofre as consequências de não conseguir sequer garantir acesso a habitação própria.

Saramago, habilmente, apresenta na diegese do romance a decadência e precariedade económica de uma geração que tem como afeto principal o medo pelo porvir. A crise estrutural capitalista, que neste caso específico se foca no modelo político neoliberal, não é capaz de criar um sentimento afetivo de valor positivo e esperança no futuro. É esse o contexto histórico do casal Marta e Marçal que experienciam os desafios da grande maioria dos jovens precários do início do milénio, que viram as suas vidas afetadas pelo revivalismo liberal, ideologicamente influenciado por Hayek e Von Mises.

Explica Boaventura Santos (2020: 5) que para o grupo social dependente do trabalho, a situação de crise já não pode descrever-se a partir do valor etimológico da palavra — que significa conjuntura temporária e excecional — para passar a representar um estado permanente de normalização de uma vida precária. A crise deixou de ser explicada e passou a ser a justificação que permite a consolidação do capitalismo numa versão que induz a maioria das pessoas a uma insegurança financeira crónica que lhes afeta as capacidades intelectuais; interfere na personalidade; e impede laços solidários de vínculo real. Por essa razão, o jovem casal sofre um novo mal social — a instabilidade constante do mercado de trabalho.

Marçal, homem «nervoso, da raça dos desassossegados de nascença, sempre inquieto com a passagem do tempo, mesmo se o tem de sobra» (Saramago, 2000: 13), é um indivíduo já amplamente inserido na sociedade moderna. Trabalha dez dias no Centro e desfruta de quatro em família. Como personagem, explicita a mais valia do capitalismo criada não só a partir do controlo do processo de produção, mas também da compra da capacidade de trabalho dos sujeitos. Tal pressupõe um acordo, ainda que coercitivo, em que a entidade patronal exerce controlo num espaço determinado, pagando o uso do tempo em detrimento do resultado do trabalho do indivíduo. É sobretudo por via de Marçal que o leitor pode sentir a exploração resultante do pagamento do salário a troco do período em que o sujeito está ao serviço de quem lhe paga. Por isso, quando lhe é oferecida a possibilidade de para ali se mudar de forma definitiva, caso respeite as condições previamente estabelecidas, o Centro pede-lhe mais do que certas horas por dia. Marçal cede e acrescenta a este processo de aculturação a sua família, que se sujeita às regras de um emprego que lhes trucidada a identidade e os prepara no sentido da reprodução social da sua classe. Não é sem tensão que este processo decorre. Cipriano, desiludido com toda a situação, queixa-se à sua filha de que «Marçal, como o conhecemos agora, é todo ele guarda, guarda dos pés à cabeça, e suspeito de que é guarda até no coração» (Saramago, 2000: 51). Contudo, o núcleo familiar mantém-se unido, obedece e sujeita-se a um trabalho imposto a partir de uma perspectiva de subsistência, ainda que as relações entre os membros continuem afetadas. O leitor, porém, sente que os maus humores de Marçal e a sua impaciência são motivados pelo medo de não atingir os objetivos que, embora sendo estabelecidos pelo Centro, a personagem confunde como seus. Não quer prejudicar-se «na posição da lista dos candidatos a guarda residente, para ter mais comodidades, melhores condições de vida» (Saramago, 2000: 17) e, por isso, incomoda-se com os comportamentos do sogro nas suas deambulações estéreis de comportamentos interpretados como erráticos.

Marçal adota o comportamento emocional do trabalhador que sofre a frustração da impossibilidade de desenvolver uma carreira com naturalidade e confiança. Tal como outros jovens da sua geração, inclui-se numa nova categoria social — o precariado.

O precariado vive com ansiedade — numa insegurança crónica associada não só com o permanente caminhar sobre a corda bamba, com a consciência de que um erro ou um pouco de azar poderá fazer pender a balança ou para o lado da dignidade modesta ou para o lado da mendicidade, mas também com o medo de perder o que possui, mesmo quando se sente ludibriado por não ter mais. As pessoas sentem-se inseguras e stressadas, estão ao mesmo tempo «subempregadas» e «sobre-empregadas». Estão alienadas do seu trabalho e das suas ocupações (labour e works), e os seus comporta-

mentos são anónimos, incertos e desesperados. Quem está sempre com medo de perder o que tem está sempre frustrado. Sente raiva, mas normalmente de uma forma passiva. A mente precarizada é alimentada e motivada pelo medo. (Standing, 2011: 51)

Esta angústia e ansiedade dos jovens advém de um novo modelo de empregabilidade, que resultou das reivindicações neoliberais de flexibilização do mercado de trabalho. Sob argumento de que os custos de produção estariam a subir desmedidamente, ameaçou-se a sociedade com a deslocação de empresas para locais mais baratos. Este contexto levou à redução da segurança e proteção dos vínculos laborais, criando uma imensa espiral de insegurança.

No entanto, em *A caverna*, não é tanto o deslocamento que causa o conflito no romance, mas sim o totalitarismo quanto à forma de gestão e condicionamento dos gostos e necessidades de consumo dos clientes — «[...] para quem passaremos a fabricar louça se são os gostos de Centro que determinam os gostos de toda a gente» (Saramago, 2000: 42). O Centro não pode ser analisado apenas como uma geografia de transação económica, mas sim como um lugar de formação de novos valores, atitudes e comportamentos. Tornou-se, ao longo do processo de transição social, numa fábrica de modelos sociais, mais de acordo com as expectativas de um poder sem rosto; a quem convém a substituição de necessidades humanas reais, por bens alienantes e supérfluos que consolidam hábitos de consumo excêntricos. O centro comercial e a sociedade do consumo

não nasceu mecanicamente do facto de produtos mais numerosos serem vendidos a preços reduzidos: ganhou a sua legitimidade e difundiu-se socialmente através de uma cultura artística que, aplicada ao mundo dos bens materiais, se dedicou a estetizar os espaços de venda metamorfoseados em lugares de deslumbramento capazes de criar novos ritos, novos fetiches, um novo estilo de vida. [...] preenche o vazio do quotidiano e o tédio dos dias com sensações plenas. (Lipovetsky e Serroy, 2013: 170)

Vive-se, assim, uma vida na sombra das suas potencialidades, numa sociedade que perdeu o respeito pelas suas tradições e, por isso, ignora a importância histórica do avanço civilizacional que resultou do domínio do barro. O Centro sente legitimidade para obliterar por plástico «o tesouro arqueológico» (Saramago, 2000: 305) que constitui a olaria, sobrepondo o lucro à beleza da produção de peças artesanais, que acabam substituídas por cópias imperfeitas.

Não terá sido por acaso que Saramago escolheu para título da sua obra *A caverna*. Um alerta para o facto de que hoje é que estamos de facto a viver na caverna de Platão, porque as próprias imagens que nos mostram a realidade de alguma maneira substituem a realidade. Nós estamos no mundo a que chamamos mundo

audiovisual, nós estamos efetivamente a repetir a situação das pessoas aprisionadas ou atadas na caverna de Platão, olhando em frente vendo sombras e acreditando que essas sombras são a realidade (José Saramago — o Mito da Caverna nos dias de hoje, 2022).

Os romances de Saramago não apresentam respostas fechadas aos desafios da nossa época, pelo contrário, abrem caminho para um debate reformulador de um mundo que queremos construir com pensamentos cada vez menos únicos.

Repare-se que «[...] foi preciso passarem todos estes séculos para que A Caverna de Platão aparecesse finalmente num momento da história da humanidade, que é hoje.» (ibidem). Nesse sentido, ler e estudar Saramago a partir da dialética marxista da História significa para cada geração um novo olhar dinâmico sobre as mutações que se vão operando na sociedade. Tal corresponde a uma imensa responsabilidade, mas também liberdade, no sentido de encontrar respostas não baseadas em experiências passadas para desafios contemporâneos.

Lembra Piketty, no documentário *O capital no século XXI*, que o comunismo poderá ter criado na Europa de Leste miséria e repressão política. No entanto, a falência da União-Soviética não significa que a livre iniciativa e a total desregulação dos mercados sejam a solução. Níveis de concentração de riqueza nas mãos de uma elite reduzida têm feito aumentar a pobreza em todo o mundo, levando a que as pessoas se incompatibilizem com os valores do atual sistema, voltando-se para discursos populistas, nacionalistas e xenófobos. Nesse sentido, repensar o nosso projeto de desenvolvimento é o legado que nos deixou Saramago, através de um tipo de literatura que sabemos que incomoda o poder. O seu ofício do escritor, que pode ser comparado ao de um ativista político, exige do leitor a mesma coragem: discutir e intervir no mundo como um ato de cidadania na construção ativa de sociedade mais justa e humana. Sem pedir desculpa.

Referências bibliográficas

- ARNAUT, A. P. (2014). «José Saramago: da realidade à utopia. O Homem como lugar onde». In: Baltrusch Burghard (ed). *O que transformou o mundo é a necessidade e não a utopia — Estudos sobre Utopia e Ficção em José Saramago*. Berlim: Frank&Time, p. 42.
- BALTRUSCH, B. (2020). «A sua jangada ainda flutua sobre as águas: revisitando José Saramago dez anos após a sua morte — com Sena e Sartre ao fundo». *Santa Barbara Portuguese Studies*, 2nd Ser., Vol. 5, p.10.
- BONIFÁCIO, M. de F. (2019). *Fora da circunstância*. 1.ª ed. Lisboa: D. Quixote.
- CAMPOS, A. S. (2018). «José Saramago's Magical Historical Materialism». In: Carlo Salzani & Kristof K.P Vanhoutte (Ed.) *Saramago's philosophical Heritage*. Switzerland: p. 63.

- EAGLETON, T. (2021). *Porque é que Marx tinha razão*. 2.^a ed. Lisboa: Edições 70.
- LIPOVESTSKY, G., SERROY, J. (2014). *O capitalismo estético na era da globalização*. 1.^a ed. Lisboa: Edições 70.
- MARX, K. (2008). *Manuscritos económico-filosóficos de 1844*. 1.^a ed. Madrid: PRI-SA INNOVA SL.
- OIT (2004). *Por una globalización justa: crear oportunidades para todos*. Comisión Mundial sobre la Dimensión Social de la Globalización. Ginebra. Disponível em: <https://www.ilo.org/public/spanish/wcsdg/docs/report.pdf>. Acesso em 06/06/2021.
- SANTOS, B. de S. (2001). *Globalização: fatalidade ou utopia?* 1.^a ed. Coimbra: Edições Afrontamento.
- (2020). *A cruel pedagogia do vírus*. 1.^a ed. Coimbra: Edições Almedina.
- SARAMAGO, J. (2000). *A caverna*. 1.^a ed. Lisboa: Caminho.
- SILVA, J. C. (2009). *Uma longa viagem com José Saramago*. 1.^a ed. Porto: Porto Editora.
- STANDING, G. (2011). *O precariado*. 1.^a ed. Lisboa: Editorial Presença.
- TALLONE, L. (2014). «O que transformou o mundo é a necessidade e não a utopia — Estudos sobre utopia e ficção em José Saramago, Berlin, Frank&Time». *Polissema-Revista de Letras do ISCAP*, Vol.14 , p.335.
- WOLFF, J. (2003). *Porquê ler Marx hoje?* 1.^a ed. Lisboa: Edições Cotovia. Disponível em:
- José Saramago – o Mito da Caverna nos dias de hoje. Netmundi.org: Arte, Cultura e Filosofia, 12/06/2022. YouTube. Disponível em: <https://youtu.be/zGmV9A-XQgo>. Acesso em 31/05/21.
- Especiais – José Saramago – Bloco 1. TV Senado, 25/04/2014. YouTube. Disponível em: <https://youtu.be/kIuFL6B7hp4>. Acesso em 31/05/21

Biodata

Ana Cláudia Henriques é licenciada em Português-Francês (via ensino) pela Universidade de Aveiro em 2005, iniciou a sua carreira profissional em Portugal, tendo trabalhado como professora de Português no ensino secundário. Pós-graduou-se em Tecnologias da Informação e da Comunicação pelo Instituto Piaget no Porto e, em Gestão Curricular, pela Universidade de Aveiro. Paralelamente estudou Literatura e Cultura Espanhola também pela Universidade de Aveiro. Mudou-se para os Estados Unidos entre 2012 e 2016, tendo sido responsável pela gestão curricular das disciplinas de Espanhol e Português e, entre 2016 e 2019, foi professora de Espanhol em Londres. Atualmente é doutoranda em História na Universidade Nova de Lisboa e professora de Português no ensino regular em Portugal.

A antibíblia de José Saramago

Antonio Augusto Nery¹
Charles Vitor Berndt²

Resumo: A temática religiosa e as relações intertextuais com a *Bíblia* são marcas da literatura de José Saramago, principalmente no que toca aos diversos romances produzidos pelo escritor. Ao compreender a *Bíblia* como um texto literário, partindo do campo de estudo da *Teopoética* e ancorado em pressuposições teóricas sobre a intertextualidade e a paródia, este estudo visa apresentar uma leitura crítica de *Caim* (2009), tendo como pano de fundo discussões acerca de *O evangelho segundo Jesus Cristo* (1991). Estabelecendo uma série de relações paródicas com a narrativa bíblica, essas ficções de Saramago podem ser tidas como uma «antibíblia», uma «Bíblia» narrada às avessas, profana e herética.

Palavras-chave: José Saramago, teopoética, *Caim*, *Bíblia*, antibíblia.

***Bíblia* e literatura**

A *Bíblia* é sem dúvida um livro de cultura, repleto de histórias, de narrativas, de personagens míticas e de elementos que extrapolam o ambiente religioso e leituras meramente teológicas, chegando, também, ao rico e polissêmico espaço da Arte, da Literatura. Neste trabalho, compreendemos a *Bíblia* como um texto de caráter teológico, religioso, mas também como um texto literário, repleto de tramas, per-

1. Professor de Literatura Portuguesa da Universidade Federal do Paraná, doutor em Letras pela Universidade de São Paulo. E-mail: gutonery@hotmail.com

2. Doutor em Literaturas pela Universidade Federal de Santa Catarina. E-mail: charlesatlantis@gmail.com

sonagens, narrado por diferentes narradores e que foi construído de modo fragmentário ao longo de diversos séculos. A *Bíblia* constitui-se, dessa forma, como um compêndio de livros e de histórias literárias, que dialogaram e ainda hoje dialogam com a cultura e as diversas expressões de arte ocidentais.

Nesse sentido, um dos principais críticos a reconhecer o caráter literário da *Bíblia*, Erich Auerbach, na obra *Mimesis — A representação da realidade na literatura ocidental* (2004), compara e aproxima o texto bíblico das duas epopeias homéricas, a *Iliada* e a *Odisseia*. Em um capítulo intitulado «A cicatriz de Ulisses», o crítico alemão traça uma série de paralelos entre a *Bíblia* e esses dois textos que ocupam, também, um lugar basilar na cultura e nas literaturas ocidentais. De acordo com as suas reflexões, se os narradores das narrativas homéricas lançam mão de descrições longas, de uma linguagem sofisticada e prolixa, a *Bíblia*, por sua vez, na qualidade de um texto muito mais próximo da oralidade, caracteriza-se por uma narração concisa, na qual os principais acontecimentos que marcam as tramas são descritos sucintamente, bem como as descrições de lugares e das próprias personagens se dão de modo bastante lacônico e caricatural (Auerbach, 2004: 10). À vista disso, sobretudo no que toca ao *Velho Testamento*, o crítico defende que a complexidade da narrativa bíblica pode ser vislumbrada na construção psicológica das suas personagens, que são quase sempre sujeitos contraditórios, ambíguos, paradoxais e conflituosos em suas personalidades e em suas ações.

De forma muito semelhante a Auerbach, na obra *A arte da narrativa bíblica* (2007), Robert Alter salienta que a economia do texto bíblico não enoda nem afasta o seu caráter literário, pelo contrário, apenas evidencia o quanto o leitor necessita de estar atento às suas nuances: «Habitados que somos à leitura de narrativas em que se faz uma especialização muito mais densa dos dados ficcionais, temos de aprender [...] a reparar com mais sutileza na complexidade e na economia de detalhes expressivos no texto bíblico.» (Alter, 2007: 40) Nesse sentido, levando em conta ainda o *Velho Testamento*, a própria presença ou ausência de Deus pode revelar o quanto essa personagem se torna mais relevante ou menos importante em determinadas narrativas. A maneira como Deus surge nas narrativas e se relaciona com as outras personagens — Adão, Eva, Caim, Noé, Abraão, Moisés, etc. — evidencia não só a sua evolução como personagem literária, mas o próprio processo de desenvolvimento do monoteísmo judaico. É o que defende Harold Bloom, no estudo *O livro de J* (1992), quando propõe pensar as narrativas que compõem a *Bíblia* como «fábulas poéticas» e descreve Deus como uma personagem literária:

[...] Se a história da religião é o processo de escolha de formas de adoração a partir de fábulas poéticas, no Ocidente essa história é ainda mais extravagante: ela é a adoração, em formas amplamente modificadas e revistas, de um personagem literário extraordinariamente inconstante e estranho, o Yaweh de J. (Bloom, 1992: 24).

Outrossim, compreender a *Bíblia* como um livro de cultura e de literatura, como temos feito aqui, não significa afastar ou relegar completamente a um segundo plano o seu caráter religioso e teológico. Pelo contrário, essas três facetas do texto bíblico estão em constante diálogo, são elos ou liames que não podem ser desconectados. Seguindo esse raciocínio, o crítico Antonio Magalhães (2008: 17) pondera que «[...] Não é possível nem desejável estabelecer uma diferença abissal entre o que é teológico e o que é literário na *Bíblia*, pois os âmbitos se confundem, interagem de forma densa e complexa».

Um outro estudo que merece ser citado e que contribuiu de modo decisivo para os estudos que se dedicam a aproximar teologia e literatura, é sem dúvida a obra *Os escritores e as Escrituras: retratos teológico-literários*, de Karl-Josef Kuschel (1999: 223), responsável pela criação do termo *Teopoética*:

[...] Objetiva-se, assim, expressar o objeto da teologia cristã com auxílio de critérios literários de estilo, de modo que a lealdade aos textos cristãos fundamentais possa associar-se à interpretação da realidade proposta pela alta literatura. Em suma: com o pensamento em termos de correspondências almeja-se a conquista de uma teopoética, uma estilística do discurso adequado para falar de Deus nos dias de hoje.

Dialogando com Auerbach, Robert Alter, Harold Bloom, Karl-Josef Kuschel e tantos outros, nas últimas décadas têm surgido no Brasil uma série de estudos acadêmicos que buscam compreender a *Bíblia* sob o viés da *Teopoética*. A fim de compreender o panorama dessas produções e investigações nacionais, vale a pena citar o estudo de Antonio Geraldo Cantarela, publicado em 2018, na revista *Teo-literária*, no qual apresenta um mapeamento de toda produção bibliográfica no campo da *Teopoética* no Brasil. Em seu estudo, são listados mais de 129 pesquisadores brasileiros que se dedicaram, nas últimas décadas, a produzir investigações dentro desse campo de estudo, o que o leva a afirmar que «[...] a produção bibliográfica dos pesquisadores em Teopoética impressiona por seu volume.» (Cantarela, 2018: 202) Apesar dos variados interesses e das diversas metodologias aplicadas, grande parte desses estudos, segundo o pesquisador, apresentam uma mesma característica: «[...] o interesse em discutir e buscar sustentação teórica para o trabalho de estabelecer interfaces entre religião e literatura» (Cantarela, 2018: 205).

A verdade é que a presença do texto bíblico, de maneira intertextual e muitas vezes paródica, é discernível nas obras de diversos escritores de língua portuguesa: Gil Vicente, Luís de Camões, Eça de Queirós, Machado de Assis, Fernando Pessoa, Mário de Andrade, Guimarães Rosa, Miguel Torga, José Saramago, Paulina Chiziane e tantos outros. Talvez, então, esse grande número de escritores cuja obra literária estabelece uma série de relações intertextuais com a *Bíblia* e evoca

diversas temáticas religiosas explique a existência desse grande volume de produções acadêmicas brasileiras dentro do campo da *Teopoética*.

Seguindo os passos desses estudiosos e partindo, igualmente, do campo de estudo e de interesse da *Teopoética*, buscaremos, neste trabalho, apresentar uma breve análise e algumas leituras de alguns aspectos do romance *Caim*, de José Saramago, publicado em 2009. Na seção seguinte, nosso intuito é discutir e evidenciar uma das principais questões da obra saramaguiana: «o fator Deus» (Saramago, 2010: 126). A presença ou a constante alusão a essa personagem em diversas narrativas demonstram a quanto a obra do escritor se detém sobre diversos aspectos ligados à religião e à teologia. Na última seção, finalmente, debruçar-nos-emos sobre o romance *Caim*, com objetivo de discutir algumas relações intertextuais com o texto bíblico e perceber a maneira como Saramago (de uma forma não tão diferente do que já fizera em *O evangelho segundo Jesus Cristo*) ressignifica e cria a sua própria versão do *Velho Testamento*, através de um Caim errante, rebelde, que mata o irmão, como na versão bíblica, mas que tem boa índole, é piedoso, generoso e humanitário, em muitas situações, diferente de Deus — uma personagem estranha, cruel, orgulhosa, injusta e sempre egoísta.

A antibíblia de José Saramago: Deus como personagem

Em 2002, em uma entrevista publicada pela primeira vez na revista argentina *Ventitrés*, José Saramago (2010: 126) declarou o seguinte: «Sem Deus minha obra ficaria incompleta». De fato, muitos romances do escritor lidam com questões relacionadas à fé, ao transcendente, à relação do ser humano com a religião e, sobretudo, com Deus. Mais do que escrever sobre o Deus bíblico e cristão, Saramago escreve para combatê-lo, para criticá-lo, para desvelar as suas hipocrisias, a sua face autoritária, que pode ser percebida no próprio texto bíblico.

Apesar de ateu, Saramago compreende que Deus, como uma ideia, como uma entidade que marca toda cultura ocidental, faz parte de sua vida, da sua constituição como sujeito: «Pode ser que Deus não exista, pelo menos do meu ponto de vista não existe, mas o fator Deus, isso sim existe. Foi contra o fator Deus que eu escrevi.» (Saramago, 2010: 126) A importância desse tema e dessa personagem para a literatura do escritor reside justamente na constante necessidade de criticar o Cristianismo, as atitudes e os discursos das religiões cristãs, sobretudo no que toca à Igreja Católica. Estamos convencidos de que a obra saramaguiana é obcecada por Deus, pelo «fator Deus». Tal qual um Jacó às avessas, que, em vez de aceitar, recusa a benção divina,³ o narrador dos romances de Saramago, uma voz

3. No livro de *Gênesis*, no capítulo 32, entre os versículos 22 e 32, a personagem de Jacó, com objetivo de conseguir uma benção, luta com Deus, que está disfarçado na forma de um anjo.

sempre intrusa, irônica, sarcástica e tão onisciente quanto o próprio Deus bíblico, empreende uma verdadeira luta contra a personagem do Criador. Em *O evangelho segundo Jesus Cristo*, temos um protagonista que se rebela contra o Senhor, que se apaixona pelos prazeres da terra e não do céu e que não deseja ser sacrificado como um cordeiro, como um mártir. Também pelo mesmo motivo, Saramago transforma Caim, o protagonista da narrativa aqui em causa, no primeiro homicida da *Bíblia*, em herói do livro de *Gênesis*. Portanto, para Salma Ferraz de Oliveira (2002: 249), no estudo *As faces de Deus na obra de um ateu*, o que o escritor português faz em seus romances é uma verdadeira «exegese literária de Deus». Saramago reinventa, reconstrói, cria sua própria versão de Deus e de outros das personagens bíblicas: «Dentro do universo romanesco do escritor português, Deus é um tema central e recorrente, que se faz presente através da reescrita irônica, da paródia de episódios bíblicos [...]» (ibidem: 250).

A antipatia que a literatura de Saramago tem com relação à figura de Deus tradicionalmente difundida e à própria crítica voraz às religiões cristãs pode ser observada já no início do seu ciclo de romances consagrados, publicados nos anos de 1980. Em *Memorial do convento*, publicado em 1982, ao narrar a história do convento de Mafra, com foco em personagens como Blimunda e Baltasar Lopes, uma mulher simples com poderes extraordinários e um homem maneta, o narrador saramaguiano sintoniza-se, também, com o destino e com o sofrimento dos indivíduos que trabalham na construção do templo franciscano, idealizado por Dom João V, no século XVII. A crítica social e o discurso antirreligioso caminham juntos, fazendo-se evidente, por exemplo, quando o narrador descreve o deslocamento de uma plataforma gigantesca de mármore, que seria utilizada para construção do edifício. Realçando o martírio dos operários, que trabalham como escravos, a voz narrativa declara: «Em cima deste valado está o diabo assistindo, pasmado da sua própria inocência e misericórdia por nunca ter imaginado suplício assim para coroação dos castigos do seu inferno» (Saramago, 1988: 259). Assim, diferente de Deus, que está ausente, como se compactuasse com todo o horror e com os sofrimentos infligidos aos construtores, o Diabo — que dentro do imaginário cristão e de acordo com própria interpretação tradicional da *Bíblia* é descrito como inimigo da humanidade — é quem sente pena dos homens que sofrem e que morrem para construir o megalômico convento franciscano. Percebemos, então, que o texto saramaguiano, por meio de um processo paródico, não perde a chance de combater e criticar tanto a concepção e a imagem de Deus — e do Diabo — desde sempre difundidas como os próprios interesses religiosos.

De forma semelhante ao que observamos em *Memorial do convento*, mas de uma maneira muito mais intensa, no romance *O evangelho segundo Jesus Cristo*, publicado em 1991, o narrador constrói um discurso repleto de heresias, para recontar a biografia de Jesus, em uma versão na qual Deus é o verdadeiro inimigo do protagonista, das diversas personagens e da humanidade, de um modo geral,

manipulando a todos e todas como meros instrumentos para aumentar seu poder sobre o mundo. Assim, em seu evangelho, ou melhor, em seu «desevangelho», em sua interpretação paródica e literária dos evangelhos, são muitas as heresias empreendidas por Saramago, a começar pelo fato de Maria não ser uma virgem que engravida por obra do Espírito Santo. Pelo contrário, Jesus é fruto de uma relação sexual entre ela e José: «[...] a semente sagrada de José se derramou no sagrado interior de Maria [...]» (Saramago, 2006: 26-27).

Dentre tantas desconstruções paródicas, destaca-se, nesse romance, a maneira sempre negativa através da qual o narrador descreve a personagem de Deus. Na emblemática cena da barca, quando Jesus já adulto, vai procurá-lo para saber quem é e obter explicações sobre o seu destino, o criador é descrito como um «homem grande e velho, de barbas fluviais espalhadas sobre o peito», vestido como um «judeu rico» (Saramago, 2006: 364). É neste momento em que Deus revela a Jesus que misturou sua «semente» à semente de José, com intuito de gerar um filho em Maria, cuja missão seria ajudá-lo a aumentar sua influência sobre a terra: «[...] Se cumprires bem o teu papel, isto é, o papel que te reservei no meu plano, estou certíssimo de que em pouco mais de meia dúzia de séculos, embora tendo de lutar, eu e tu, com muitas contrariedades, passarei de deus dos hebreus a deus dos que chamaremos católicos, à grega [...]» (Saramago, 2006: 370).

Portanto, no evangelho herético de Saramago, que, segundo Ana Paula Arnaut, tem como ponto de partida o apócrifo *Evangelho de Filipe* (Arnaut, 2008: 34), Deus é um ser ambicioso e impiedoso, que não mede esforços para conseguir o que quer; Jesus, o protagonista da história, por sua vez, é um jovem imaturo, rebelde, sonhador, filho de Maria e do carpinteiro José, que vive uma relação amorosa com Maria de Magdala e que tenta, com ajuda de Judas, seu mais fiel seguidor, frustrar os planos de Deus para expandir sua influência no mundo e usá-lo como «mártir» de uma nova religião. Então, estamos diante de um texto que nega os «principais atributos» de Deus (Oliveira, 2002: 252), que traça uma relação intertextual e paródica com os quatro evangelhos do *Novo Testamento* e que revela a centralidade da *Bíblia* e da tradição judaico-cristã para a obra de José Saramago. A obra *O evangelho segundo Jesus Cristo* é o ápice de um processo que pode ser vislumbrado já nos romances publicados no início dos anos de 1980 e que se acentua e chega aos escritos posteriores, conforme atesta Salma Ferraz de Oliveira (2002: 250-251): «[...] Há um desvelamento progressivo das faces de Deus na obra do autor, o que proporciona um afunilamento dessa temática.»

A fim de discutir sobre o modo como a obra de José Saramago ressignifica as narrativas bíblicas, além do clássico conceito de intertextualidade, proposto por Julia Kristeva (1978: 72), que defende que todo texto é «[...] é absorção e transformação de outro texto», propomos pensar no conceito de paródia como o formula Gérard Genette, em sua obra *Palimpsestos: A literatura de segunda mão* (2010). Para pensar a paródia e outras relações e dialogismos estabelecidos entre

dois ou mais textos literários, o crítico francês apresenta, antes, o conceito de *hipertextualidade*. Assim, um *hipertexto* seria um texto que nasce ou «brota» de uma relação com um texto anterior. Em suas próprias palavras: «Entendo por hipertextualidade toda relação que une um texto B (que chamarei hipertexto) a um texto anterior A (que, naturalmente, chamarei hipotexto) do qual ele brota de uma forma que não é a do comentário» (Genette, 2010: 18). Ao lado de gêneros como o pastiche, por exemplo, a paródia é um texto que pode ser definido como hipertextual.

Em suma, na visão do crítico francês, uma paródia (hipertexto) é um texto que deriva de um texto anterior (hipotexto) e que estabelece com este uma relação de tensão, desconstruindo-o, deformando-o, cantando-o «num outro tom», dotando-o de sentidos antagônicos (Genette, 2010: 27). Ao pensarmos a paródia a partir da obra de José Saramago, então, chamamos a atenção para a maneira como romances como *O evangelho segundo Jesus Cristo* e *Caim*, por exemplo, derivam ou brotam diretamente dos textos bíblicos, estabelecendo com eles relações *hipertextuais* e transformando os seus sentidos, buscando recontar as histórias das suas personagens de um modo completamente inusitado e diferente. Em verdade, parodiando a *Bíblia*, Saramago não só reconta as histórias de Jesus e Caim de uma outra forma, mas o faz de modo profano e herético.

Através de sua literatura, estabelecendo todo tipo de relações intertextuais — ou hipertextuais, se nos apegarmos à terminologia de Genette (2010) — com os textos bíblicos, o escritor buscou questionar o «fator Deus» e a própria religião cristã, já que para ele «o mundo seria muito mais pacífico se todos fôssemos ateus» (Saramago, 2010: 129) e, em sua visão, as religiões nunca contribuíram para aproximar os seres humanos, mas «[...] serviram sempre para os dividir» (Saramago, 2010: 124). É exatamente isso o que pensa o seu Jesus, no desfecho do romance publicado em 1991, quando está para morrer na cruz e vê Deus surgir no céu, apontando para si e indicando-o como seu filho eleito, como um mártir, fazendo cumprir seu sonho de poder e expansão religiosa. Antes de morrer, o Jesus saramaguiano recorda tristemente de tudo que lhe havia sido revelado na barca, pensa em todas as mortes, nas guerras e nos sofrimentos que surgirão futuramente, por conta do Cristianismo, e roga aos homens que perdoem a personagem do Criador, já que «[...] ele não sabe o que fez» (Saramago, 2006: 444), invertendo e modificando, de modo paródico, o sentido de uma simbólica e afamada sentença bíblica.⁴

Citando Harold Bloom (2001: 14), crítico que defende que Shakespeare «inventou o humano» e que, em determinada entrevista, colocou Saramago «entre os grandes nomes da literatura», Salma Ferraz Oliveira (2002: 255) defende que o

4. No evangelho de Lucas, a frase dita por Jesus, no momento de sua crucificação é: «Pai, perdoa-lhes: não sabem o que fazem» (Lucas 23:34. *Bíblia* de Jerusalém).

escritor de Azinhaga «reinventou o divino e repensou o humano». De fato, ao descrever negativamente a divindade e a própria religião, a obra saramaguiana repensou, reinventou e ressignificou o papel do humano, sobretudo o papel dos homens e das mulheres simples, das pessoas sem poder e sem prestígio social. O polo positivo do universo saramaguiano recai sobre personagens demasiadamente humanas como João Mau-Tempo, Blimunda, Joana Carda, entre tantos outros. Afinal, «são os sonhos [humanos] que seguram o mundo na sua órbita» (Saramago, 1988: 109). É por isso, ainda, que ao morrer, no desfecho de *Memorial do convento*, a alma de Baltasar não sobe às estrelas, ao céu, alegoria de uma vida etérea e transcendental, que na visão saramaguiana não existe, mas fica na terra, ao único lugar onde vivem e podem ser exercidas as vontades humanas: «Desprendeu-se a vontade de Baltasar Sete-Sóis, mas não subiu às estrelas, se à terra pertencida e a Blimunda» (Saramago, 1988: 357).

A seguir, estabelecendo nosso foco no último romance publicado por Saramago em vida, *Caim*, discutiremos como nessa narrativa o escritor conecta as pontas de todo seu universo literário, apresentando agora a sua versão literária e paródica do livro de *Gênesis*, do *Velho Testamento*, por intermédio dos olhos e das viagens fantásticas de um protagonista ainda mais rebelde e subversivo do que o seu Jesus, que uma vez mais tenta frustrar os planos de um Deus injusto e perverso.

Longe da presença de deus: Caim

No *Velho Testamento*, Caim é uma personagem do livro de *Gênesis*, o filho primogênito de Adão e Eva, irmão de Abel. A primeira menção à personagem se dá no Capítulo 4, logo após a expulsão dos seus pais do jardim do Éden, após provarem do fruto proibido. Então, sem que nos sejam dados muitos detalhes, já no início do texto ficamos a saber que Adão e Eva, depois da expulsão, tiveram dois filhos homens, dois varões. As diferenças entre os dois são imediatamente apontadas pelo narrador bíblico, que nos diz que um deles é lavrador, Caim, e o outro pastor, Abel. Os hebreus, como outros povos da Antiguidade, tinham como costume oferecer ao seu deus uma parte de tudo que produziam, numa espécie de ritual de sacrifício e agradecimento (Douglas, 1985: 1438). Como observamos na citação a seguir, a fumaça da oferenda de Abel agrada ao Criador,⁵ diferentemente do que acontece com a oferta do lavrador Caim:

Passado o tempo, Caim apresentou produtos do solo em oferenda a Iahweh; Abel, por sua vez, também ofereceu as primícias e a gordura de seu

5. Na *Bíblia* de Jerusalém, o narrador bíblico, principalmente nos livros que integram o *Velho Testamento*, refere-se à personagem de Deus por intermédio de seu nome hebraico, Yahweh.

rebanho. Ora, Iahweh agradou-se de Abel e de sua oferenda. Mas não se agradou de Caim e de sua oferenda, e Caim ficou muito irritado e com o rosto abatido. (Gênesis 4:3-5. *Bíblia* de Jerusalém)

É nesse momento em que compreendemos a rivalidade entre os dois irmãos e observamos o nascimento do ciúme em Caim, que acabará por matar Abel: «Entretanto Caim disse a seu irmão Abel: ‘Saíamos.’ E, como estavam no campo, Caim se lançou sobre seu irmão Abel e o matou.» (Gênesis 4:8. *Bíblia* de Jerusalém). Como castigo pelo terrível ato, Caim é condenado por Deus a ser um eterno fugitivo e recebe uma marca na testa, com objetivo de que ninguém igualmente o ferisse. Então o narrador bíblico diz o seguinte: «Caim se retirou da presença de Iahweh e foi morar na terra de Nod, a leste de Éden.» (Gênesis 4:16. *Bíblia* de Jerusalém) Em seguida, ficamos a saber de toda descendência de Caim, que se casou na longínqua terra de Node — ou *Nod*, segundo a *Bíblia* de Jerusalém — e teve uma série de filhos. A partir daí, ele desaparece e nunca mais ouvimos falar da personagem no texto bíblico. De posse dessas informações, parodiando e reconstruindo, de modo pouco cronológico e não-linear, diversas histórias do livro de *Gênesis*, Saramago narra a saga de seu Caim, grafado sempre em letras minúsculas — *caim* —, da mesma forma como acontece com as outras personagens bíblicas que figuram na ficção.

Diferentemente do que ocorre na *Bíblia*, que caracteriza Caim como um sujeito ciumento e homicida, alguém que abate Abel por conta de um ato fortuito, no texto de Saramago ele não mata simplesmente porque tem ciúmes, mas o faz depois de ser escarnecido pelo próprio irmão e como uma forma de protesto, alegando que a culpa de toda aquela tragédia é na verdade de *deus*, que rejeitou sua oferta e causou a contenda entre os dois filhos de Adão. Estas são as palavras de *caim*, em sua conversa com o criador após o assassinato de *abel*:

[...] bastaria que por um momento fosses realmente misericordioso, que aceitasses a minha oferta com humildade, só porque não deverias atrever-te a recusá-la, os deuses, e tu como todos os outros, têm deveres para com aqueles a quem dizem ter criado [...] matei Abel porque não podia matar-te a ti, pela intenção estás morto. (Saramago, 2017: 34-35)

Desde o princípio, o narrador, da mesma forma como observamos em *O evangelho segundo Jesus Cristo*, não esconde sua antipatia por *deus*, realçando seus traços negativos, descrevendo-o como uma espécie de rei, orgulhoso e opulento, que usa vestes especiais para punir e castigar os homens: «Tanto tempo sem dar notícias, e agora aqui estava, vestido como quando expulsou do jardim do éden os infelizes pais destes dois. Tem na cabeça a coroa tripla, a mão direita empunha o cetro, um balandrau de rico tecido cobre-o da cabeça aos pés» (Saramago, 2017:

34). Na conversa com *caim*, após ouvir as suas acusações, *deus* parece ficar intrigado com sua astúcia, com seu ato de rebeldia e de coragem, enfrentando-o de igual para igual. Então, ele propõe um trato com *caim*, reconhecendo, finalmente, sua «culpa partilhada» pela morte de *abel*:

[...] farei um acordo contigo, Um acordo com o réprobo, perguntou caim, mal acreditando no que acabara de ouvir, Diremos que é um acordo de responsabilidade partilhada pela morte de abel, Reconheces então a tua parte de culpa, Reconheço, mas não o digas a ninguém, será um segredo entre deus e caim [...] Então não serei pelo meu crime, perguntou caim, A minha porção de culpa não absorve a tua, terás o teu castigo, Qual, Andarás errante e perdido pelo mundo [...] (Saramago, 2017: 36).

Após esse pacto com *deus*, tal qual na *Bíblia*, o *caim* saramaguiano recebe uma marca na testa e inicia a sua errância pelo mundo hebraico, de maneira fantástica, visitando acontecimentos do passado e do futuro, testemunhando diversos episódios do livro de *Gênesis*. Nessa viagem, o que fica claro ao protagonista é que *deus* não fora cruel apenas com seus pais, com *abel* e consigo próprio, mas era o responsável pelo sofrimento de muita gente. Em suma, o deus do romance *Caim* é o mesmo deus de *O evangelho segundo Jesus Cristo*, um ser injusto, vaidoso, impiedoso, orgulhoso, sedento por poder, vingativo e violento, que não possui escrúpulos e usa os seres humanos como marionetes em planos estapafúrdios e terríveis. Não teremos tempo de comentar toda a viagem de *caim*, que perfaz o enredo da ficção, por isso privilegiaremos três episódios, um deles envolvendo o patriarca Abrão e seu filho Isaac, outro envolvendo a destruição de Sodoma e Gomorra e, por fim, o episódio em que Saramago reconta a história do dilúvio e da arca de Noé.

Montado em um burrico, *caim* descobre que depois do acordo com *deus*, ele parece ter recebido como graça — ou como desgraça — o poder de viajar aleatoriamente pelo tempo. Ao seu lado, o leitor revisita de uma forma nada cronológica algumas histórias do livro de *Gênesis*. É assim que em determinado momento, o protagonista depara com *abraão* e seu jovem filho, que sobem um monte com fogo e lenha, como se fossem realizar alguma oferta ao seu *deus*. Na *Bíblia*, essa é uma passagem bastante conhecida, em que a personagem do Criador testa a fé do patriarca hebreu. Quando Abraão está pronto para cortar o pescoço do filho, como faria a um cordeiro de sacrifício, um anjo surge e segura sua mão. No romance de Saramago, todavia, *caim* é quem impede que o velho mate o rapaz:

Que vai você fazer, velho malvado, matar o seu próprio filho, queimá-lo, é outra vez a mesma história, começa-se por um cordeiro e acaba-se por assassinar aquele a quem mais deveria amar, Foi o senhor que ordenou, foi o senhor que ordenou, debatia-se abraão, Cale-se, ou quem o mata aqui sou

eu, desate já o rapaz, ajoelhe-se e peça-lhe perdão, Quem é você, Sou caim, sou o anjo que salvou a vida a isaac. (Saramago, 2017: 81)

Como observamos, a transformação paródica operada no texto bíblico é evidente. Saramago, nessa passagem, converte Caim num salvador e Deus se transforma num carrasco sádico, num «deus tão cruel como baal» (Saramago, 2017: 83), que se compraz em tramar para que familiares se matem uns aos outros. Ao fazer isso, Saramago desvela e critica a violência presente nas narrativas do *Velho Testamento* e evidencia algo que alguns teólogos e críticos já apontaram, o mau e o bem, nessas histórias, provém de um mesmo lugar: Deus (Ferraz, 2012: 27). Na verdade, em sua versão antibíblica, paródica, herética e literária, toda maldade só provém da personagem de *deus* e o bem reside naqueles que o contestam, que questionam sua autoridade e seus atos. No que concerne à história do patriarca hebraico, que é desafiado pela personagem de Deus a matar seu próprio filho, para o narrador saramaguiano «[...] O lógico, o natural, o simplesmente humano seria que abraão tivesse mandado o senhor à merda, mas não foi assim» (Saramago, 2017: 9).

A perversidade e a sanguinolência advindas da ação divina, que de fato podem ser atestadas por qualquer leitor atento do *Velho Testamento*, são acentuadas, ainda, no episódio da destruição das cidades de Sodoma e Gomorra, lugares, segundo as narrativas bíblicas, em que se praticava toda sorte de pecados. Novamente ao lado da personagem de *abraão* e desta vez também junto de *ló*, *caim* testemunha a destruição das duas cidades, sobre as quais *deus* faz chover fogo e enxofre. Seguindo de modo bastante próximo os eventos narrados na *Bíblia*, na versão saramaguiana, *deus* também prometera para abraão que se ali vivessem ao menos dez inocentes todos seriam poupados. Mas não é o que acontece. As cidades são destruídas e, numa conversa com o patriarca hebreu, *caim* revela que *deus* mentira, sendo novamente responsável pela morte de inocentes, desta vez de crianças:

No regresso, por causalidade, detiveram-se por um momento no caminho onde abraão tinha falado com o senhor, e aí caim disse, Tenho um pensamento que não me larga, Que pensamento, perguntou abraão, Penso que havia inocentes em sodoma e nas outras cidades que foram queimadas, Se os houvesse, o senhor teria cumprido a promessa que me fez de lhes poupar a vida, As crianças, disse caim, aquelas crianças estavam inocentes, Meu deus, murmurou abraão e sua voz foi como um gemido, Sim, será o teu deus, mas não foi o delas. (Saramago, 2017: 97)

Ao recontar a história da destruição de Sodoma e Gomorra, o romance de Saramago parece identificar uma suposta incoerência na atitude divina. Sendo suposto que nessa narrativa do *Velho Testamento* houvesse crianças nas duas cidades,

Deus foi mesmo capaz de matar inocentes. Assim, em alguns momentos, o que o seu texto faz é apenas evidenciar diversas contradições que podem ser identificadas na narrativa bíblica. A partir das contradições, das ambiguidades, dos silêncios e das brechas da *Bíblia*, Saramago a desconstrói e a ilumina sob outro prisma, sob outro olhar, criando novas interpretações, explorando, enfim, o próprio caráter literário e plurissignificativo dos textos bíblicos.

No desfecho da ficção, o protagonista consegue frustrar os planos de *deus* de destruir toda sua criação e recomeçá-la a partir da descendência de *noé*. Ao ser acolhido pela família do patriarca e passar a viajar junto deles, *caim* mata um a um os filhos, as suas esposas e a própria mulher do velho. Depois disso, o próprio Noé se suicida, atirando-se nas águas. Ao fim, só restam vivos ele e os animais que foram salvos na arca. Quando o dilúvio cessa, as águas baixam e *deus* surge, ordenando que todos saiam da embarcação, para repovoar e recomeçar o mundo, ele é informado por *caim* de que tudo está acabado e que não haverá mais humanidade:

Então a nova humanidade que eu tinha anunciado, Houve uma, não haverá outra e ninguém se dará pela falta, Caim és, e malvado, infame matador do teu próprio irmão, Não tão malvado e infame como tu, lembra-te das crianças de sodoma. Houve um grande silêncio. Depois caim disse, Agora já podes matar-me, Não posso, palavra de deus não volta atrás, morrerás da tua natural morte na terra abandonada e as aves de rapina virão devorar-te a carne, Sim, depois de tu primeiro me haveres devorado o espírito. A resposta de deus não chegou a ser ouvida, também a fala seguinte de caim se perdeu, o mais natural é que tenham argumentado um contra o outro uma vez e muitas, a única coisa que se sabe de ciência certa é que continuaram a discutir e que a discutir estão ainda. A história acabou, não haverá nada mais que contar (Saramago, 2010: 172).

Portanto, se após matar o irmão, *caim* diz ao criador que na verdade gostaria de tê-lo matado, no fim do romance, de alguma maneira, ele cumpre esse papel. Em sua versão paródica e apocalíptica do episódio da Arca de Noé, não há mais humanidade, só restam dois indivíduos: *deus* e *caim*, discutindo e debatendo eternamente. Ao frustrar os planos de *deus*, *caim* se torna tão grande quanto ele ou, ao menos, diminui a sua autoridade e o seu poder — é como se de fato o matasse.

A história do *caim* de Saramago parece representar a história de toda humanidade e da própria literatura do escritor português — uma história de combate e de intenso conflito com a ideia de deus. Com ele próprio afirmara, sem Deus, sem esse combate, sem a luta contra essa personagem e contra essa ideia, a sua obra ficaria incompleta. Em verdade, esse pensamento é bem traduzido por outra passagem do romance em análise: «A história dos homens é a história dos seus desentendimentos com deus, nem ele nos entende a nós, nem nós o entendemos a ele»

(Saramago, 2017: 88). Tendo isso em mente, acreditamos que a figura ou a personagem de Deus ocupa um lugar central na obra literária de José Saramago, que se destaca pelo seu teor desevangelizador, antirreligioso, ateuista e antibíblico.

Ao funcionar como verdadeiro *hipertexto* da *Bíblia*, ao promover toda essa desconstrução da figura de *deus* e de recontar, em forma de paródia, diversas histórias bíblicas, principalmente através dos romances *O evangelho segundo Jesus Cristo* e *Caim*, a literatura de Saramago parece buscar a terra de Node, enaltecendo quem — como Caim — habita esse lugar, isto é, quem vive longe ou se afasta da presença — e do autoritarismo — da personagem do Senhor. Estamos diante, vale enfatizar, de uma *antibíblia*, de uma *Bíblia* narrada às avessas, mas que nem por isso desacredita no amor, na justiça e na força do ser humano. A prova disso está justamente na terra de Node, no amor que o primogênito de Adão vive ao lado de *lilith*,⁶ que em muito lembra outras relações amorosas do universo saramaguiano. A beleza que enxergamos, por exemplo, nas cenas de afeto e amor entre Blimunda e Baltasar, em *Memorial do Convento*, ou entre Jesus e Maria Magdalena, no romance publicado em 1991, se repete quando o texto saramaguiano narra as noites de amor vividas por *caim* e *lilith*: «[...] Eu sou todas as mulheres, todos os nomes delas são meus, disse lilith, e agora vem, vem depressa, vem dar-me notícias do teu corpo, Em dez anos não conheci outra mulher, disse caim enquanto se deitava [...]» (Saramago, 2017: 126).

A antibíblia de Saramago não acredita no amor divino, pelo contrário, busca combater e acentuar as contradições das religiões e da própria ideia de Deus, evidenciando, segundo sua visão, o mau que estes fizeram e fazem à humanidade. Mas o amor é sempre possível em seus romances, na medida em que enaltece o amor dos homens e das mulheres da terra, o amor simples, concreto, físico, carnal, cheio de pulsão sexual, que em sua visão não é menos sagrado do que qualquer outro tipo de amor ou sentimento. No geral, Saramago diviniza o sexo, valoriza a ação e as vontades das pessoas humildes, por intermédio de seus protagonistas, sintonizando-se sempre com os párias da sociedade e colocando definitivamente o humano no centro de sua literatura.

Ao fim e ao cabo, o romance *Caim*, publicado em 2009, pouco tempo antes da morte do escritor, completa o ciclo bíblico ou antibíblico de sua obra. Em seu estu-

6. Lilith é uma personagem que integra a mitologia de diversas culturas da Antiguidade, entre elas destaca-se a babilônica. Para Roberto Sicuteri (1985), na obra *Lilith, a Lua Negra*, esse mito «[...] pertence à grande tradição dos testemunhos orais» e integraria, em tese, versões antigas e oralizadas do livro de *Gênesis*, nas quais essa personagem seria a primeira mulher de Adão. Em *Caim, lilith* é a mulher de *noah*, rainha da cidade de Node, que se apaixona por *caim* e com quem tem um filho. Para uma leitura mais pormenorizada da personagem, ver: Dias, Bruno Vinicius Kutelak Dias; Nert, Antonio Augusto; «Eva e Lilith: o erotismo e a carnavalização em *Caim*, de José Saramago». *Revista Afluente*. UFMA/Campus III, v. 1, n.º 2, jul./set., 2016, p. 200-221. Disponível em: <<https://www.periodicoeletronicos.ufma.br/index.php/afluente/article/view/5827/3477>> Acesso em 05 mai. 2022.

do, Salma Ferraz de Oliveira (2002: 256) afirma que se «Nietzsche filosoficamente matou Deus», José Saramago, com *O evangelho segundo Jesus Cristo*, «[...] literariamente cremou suas cinzas». De fato, com a sua versão literária e «desevangélica» da história de Jesus, acreditamos que o escritor português acentua a face perversa da personagem de Deus e da própria história do Cristianismo, repleta de violência e de guerras. Em *Caim*, esse ciclo se completa: o *deus* saramaguiano termina mais uma narrativa desafiado e desta vez derrotado pela rebeldia e insurreição de um protagonista e de um narrador que se igualam a ele, que o negam, que o buscam e de quem se afastam, paradoxalmente. Não há deus ou deuses na terra de Node que é a obra de Saramago, só há os seres humanos, com seus erros e enganos, com sua rebeldia, com seu amor e generosidade, com sua astúcia e com sua coragem.

Referências bibliográficas

- ALTER, R. (2007). *A arte da narrativa bíblica*. São Paulo: Companhia das Letras.
- ARNAUT, A. P. (2008). *José Saramago*. Lisboa: Edições 70.
- AUERBACH, E. (2004). *Mimesis*. São Paulo: Perspectiva.
- Bíblia de Jerusalém*, 2015. 1.ª ed. Tradução Benjamim Carreira de Oliveira (Judite, Eclesiástico); Euclides Martins Balacin (Eclesiastes); Luiz Inácio Stadelman (Jó) et al. Direção Editorial Paulo Bazaglia. São Paulo: Paulus.
- BLOOM, H. (1992). *O Livro de J*. Rio de Janeiro: Imago.
- (2001). «Leio, logo existo». *Revista Veja*. Vol. 34, 11-15.
- CANTARELA, A. G. (2018). «A produção acadêmica em Teopoética no Brasil: pesquisadores e modelos de leitura». *Teoliterária*, Vol. 8, n.º 15, 193-221.
- DOUGLAS, J. D. (1985). *O novo dicionário da Bíblia*. São Paulo: Vida Nova.
- FERRAZ, S. (2012). «O Bruxo do Cosme Velho decretou a morte do Diabo». In: FERRAZ, Salma. *As malasartes de Lúcifer. Estudos críticos de Teologia e Literatura*. Londrina: EDUEL.
- GENETTE, G. (2010). *Palimpsestos. A literatura de Segunda Mão*. Belo Horizonte: Viva Voz.
- KRISTEVA, J. (1978). «A palavra, o diálogo e o romance». In: Kristeva, J. *Semiótica do romance*. Lisboa: Arcádia.
- KUSCHEL, K. (1999). *Os Escritores e as escrituras: retratos teológico-literários*. Trad. Paulo Astor Soethe. São Paulo: Edições Loyola.
- MAGALHÃES, A. (2008). «A Bíblia como obra literária. Hermenêutica literária dos textos bíblicos em diálogo com a teologia». In: Magalhães, A.. *Deuses em Poética: Estudos de Literatura e Teologia*. Belém: UEPA; Campina Grande: EDUEPB.
- OLIVEIRA, S. F. de A. (2002). *As faces de Deus na obra de um ateu — José Saramago*. Tese de Doutorado, Faculdade de Ciências e Letras de Assis/ Universidade Estadual Paulista.

- SARAMAGO, J. (1999). *Memorial do convento*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.
- (2003). *O amor possível. Entrevista a Juan Arias*. Tradução de Rubia Prates Goldoni. Rio de Janeiro: Marinati.
- (2006). *O evangelho segundo Jesus Cristo*. São Paulo: Companhia das Letras.
- (2010). *As palavras de Saramago: catálogo de reflexões pessoais, literárias e políticas*. São Paulo: Companhia das Letras.
- (2013). *Levantado do chão*. São Paulo: Companhia das Letras.
- (2017). *Caim*. 2.ª edição. São Paulo: Companhia das Letras.
- SICUTERI, R. (1985). *Lilith: a lua negra*. 3.ª edição. Rio de Janeiro: Paz e Terra.

Biodata

Antonio Augusto Nery é Professor de Literatura Portuguesa da Universidade Federal do Paraná. É Doutor em Letras pela Universidade de São Paulo e Pós-doutor em Letras pelas Universidades de Coimbra, do Minho e de Campinas. Vinculado ao Centro de Estudos Portugueses da UFPR, ao Centro de Literatura Portuguesa da Universidade de Coimbra e ao Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias da Universidade de Lisboa, seus interesses de pesquisa centram-se nos seguintes temas: Eça de Queirós; José Saramago; Literatura Portuguesa do século XIX à Contemporaneidade; Literatura e Religião.

Charles Vitor Berndt é Mestre e Doutor em Literaturas pela Universidade Federal de Santa Catarina. É Licenciado em Língua Portuguesa e Literaturas pela mesma Universidade. É, também, Licenciado em Português pela Universidade de Coimbra. Os seus principais interesses de pesquisa centram-se nos seguintes temas: Literatura Portuguesa do século XIX à Contemporaneidade; Literatura Comparada; Eça de Queirós; Neorrealismo português; José Saramago; Miguel Torga; Mía Couto; Literatura e Religião; Estudos de Teopóética.

El poder y la compasión en la obra de José Saramago

Joan Morales Alcúdia¹

Resumen: El siguiente artículo tiene como objetivo analizar, desde una perspectiva psicosocial, cómo se expresan el poder y la compasión en la obra de José Saramago. Tras definir brevemente el objeto de estudio de la psicología social, y, partiendo de la clasificación propuesta por Alipio Sánchez sobre los diferentes tipos de influencia social, analizaremos tanto el poder como la compasión. Seguidamente, y, tras partir ambos conceptos de una desigualdad social previa, se presenta una propuesta sobre cómo se entienden las interacciones sociales en función de cómo los seres humanos gestionan ambos conceptos. Finalmente, conceptualizaremos y contextualizaremos el poder y la compasión en la obra del Nobel portugués a partir de un análisis del contenido de las manifestaciones más relevantes efectuadas por el propio José Saramago respecto de ambos conceptos.

Palabras claves: Saramago, influencia social, ética, poder, compasión, psicología social.

Introducción

La psicología social ha prestado atención a fenómenos de influencia social como el poder y la compasión, en tanto que esta se encarga de estudiar la conducta social en relación con la actividad mental, o, si se prefiere, «la conducta como expresión de la mente.» (Turner, 1998: 5)

1. Doctor en Psicología Social, Universitat de Barcelona. Email: joanmoralesalcudia@ub.edu

Poder y compasión, ¿dos caras de una misma moneda?

El poder y la compasión nacen en un determinado contexto social, o mental, en el que resulta imprescindible la presencia de «el otro». Partiendo de dicha premisa, y siguiendo a Alipio Sánchez (2020), existirían dos tipos de relaciones de influencia social que pueden darse entre los seres humanos:

- *De poder*, verticales (o asimétrica) regidas por la regla de totalidad o suma cero (el poder no se crea ni se destruye, lo que gana uno lo pierde otro) que suelen resultar socialmente restrictivas en la medida en que, al tener las partes intereses divergentes, la realización de los intereses de una parte impide o limita la de otras; el control coactivo y el dominio (y la subordinación o sumisión) son las formas extremas de este tipo de relaciones.
- *De cooperación*, horizontales, en que la vinculación afectiva, la convergencia de intereses y la posibilidad de compartir, relegan a un segundo plano la influencia mutua (interinfluencia) gestando un poder expansivo y multiplicador de titularidad colectiva que, al no estar sometido a la regla de totalidad, posibilita la realización conjunta de los participantes. Influencia asimétrica y cooperación, son, por lo tanto, y, siguiendo a Alipio Sánchez, dos categorías fundamentales para entender cómo interactúan los seres humanos.

El poder se define pues como una relación asimétrica entre el que manda y el que obedece. Así, mientras tolerar implica que mantengo con el «otro» una relación basada en la desigualdad, en tanto que lo necesito dado que mis capacidades no son suficientes para conseguir mis propósitos u objetivos. Es decir: lo utilizo. Para mí la otra persona es simplemente un recurso. Dicho de otro modo: establezco con él/ella una relación asimétrica del estilo *win-lose* o *lose-win*. De ahí que el poder es más fácil que se consolide en un contexto de tolerancia que no de respeto. Tal y como señala Zanden (1990: 475), «el poder no es meramente un instrumento para hacer cesar determinados actos, es un vehículo mediante el cual se activa a la gente para que se conduzca de determinada manera».

En cambio, cuando se actúa con respeto hacia la otra persona, esa sensación de superioridad del «uno» frente al «otro» desaparece inmediatamente. Cuando *respeto* a la persona, y, por lo tanto, la acepto tal y como es, no solo puedo situarme en su perspectiva, sino ayudarla sin esperar nada a cambio, y, por lo tanto, aceptándola tal y como es junto a su circunstancia. En dicha situación establezco una relación fundamentada en términos de igualdad. En este caso, el poder desaparece dado que se genera una relación simétrica del estilo *win-win* o *lose-lose*.

El modo de gestionar las diferencias de poder, y que históricamente se ha desarrollado a través de los procesos de interacción social, puede ser definido por lo tanto a partir de un continuo que incluye dos conceptos: la tolerancia/no tolerancia y el respeto/ no respeto. De ahí que, respecto al poder, tanto la tolerancia, como el respeto, puedan ser considerados como dos ejes, con dos polos de un continuo,

que bascula en términos de simetría o asimetría en cualquier relación humana. Estos ejes hacen que las relaciones sociales que mantenemos los seres humanos en sociedad no sean ni estáticas ni inmutables a lo largo del tiempo. Es precisamente por todo lo anterior, que tanto la tolerancia como el respeto, resultan determinantes para entender el funcionamiento de la sociedad que vamos construyendo. Dos conceptos que resultan fundamentales para entender la obra de José Saramago.

Poder y compasión frente al «no» saramaguiano

José Saramago (1922-2010) ha sido hasta la fecha el único Premio Nobel de la literatura portuguesa. La Academia sueca destacó el día 8 de octubre de 1998 como uno de los méritos para la concesión del galardón, la capacidad de Saramago de «volver comprensible una realidad huidiza, con parábolas sostenidas por la imaginación, la compasión y la ironía». Según la Academia sueca, la compasión, es por lo tanto uno de los elementos claves para definir la obra del escritor portugués. Sin embargo, existe otro elemento, curiosamente no mencionado por la Academia sueca, y que resulta mucho más determinante para entender la obra de José Saramago: la concepción del poder.

En este sentido, la presencia del poder es constante y atraviesa de manera transversal toda la obra literaria del Nobel portugués. En ella, José Saramago plantea el poder como una lucha desigual entre el individuo y las estructuras de poder que lo envuelven. Una lucha que parte siempre de una premisa: la presencia previa de una desigualdad.

Tal y como nos indica Alipio Sánchez (2020: 7) «La *desigualdad* es una clave paradójica del poder social. Por un lado, se afirma es *necesaria* para definir el poder: si todos tienen el mismo poder, no hay poder. De ser cierto, ese argumento es sólo aplicable al poder social asimétrico, o controlador, no al poder personal ni al poder social cooperativo en que se puede compartir poder o usar el existente para propósitos comunes.»

«Saramago escribió sobre las miserias humanas y los excesos del poder» (Ponsa, 2022: 144). Así, Saramago, en sus novelas, casi siempre nos narra unas relaciones de poder asimétricas entre los personajes principales y las instituciones en las cuáles estos se insertan. En ellas, encontramos una lucha constante entre cómo el individuo trata de cambiar situaciones o enfrentarse a dichas instituciones, o a sus representantes, y a las que habitualmente podríamos calificar como de «injustas», y de cómo el poder actúa para impedirlo tratando de sofocarlas. Esto último, se lleva a cabo habitualmente a través del uso de la fuerza, y no de la razón. Son múltiples los ejemplos de ello: el de la mujer del médico, en *Ensayo sobre la ceguera*; el de Cipriano Algor en *La caverna*; el de Raimundo Silva, en *Historia del cerco de Lisboa*; de nuevo la mujer del médico en *Ensayo sobre la lucidez...* etc.

De ahí que Saramago apelase siempre al compromiso; algo que resultaba recurrente en sus intervenciones públicas. Actos, en los cuáles remarcaba su indisoluble condición de *ciudadano-escritor* comprometido. En este sentido, resulta inverosímil que, meses más tarde de la concesión del Premio Nobel, José Saramago no fuese consciente de la omisión llevada a cabo por la Academia Sueca en 1998 sobre el concepto de *el poder* —como elemento fundamental para entender su obra literaria—, en el discurso de concesión del Premio Nobel. Saramago enmendó dicho olvido aprovechando la cena que se le dispensó en Estocolmo con motivo de la entrega del premio. Un discurso que se recoge de manera íntegra en el libro conmemorativo del 20.º aniversario de la concesión del Premio Nobel de Literatura (Viel, 2018: 203-205):

Majestad, Alteza Real, Señoras y Señores,

Se cumplen hoy exactamente 50 años de la firma de la Declaración universal de los Derechos Humanos. No faltan, afortunadamente, conmemoraciones de esta efeméride. Sabiendo como sabemos, con qué rapidez la atención se fatiga cuando las circunstancias le piden que se ocupe de asuntos serios, no es arriesgado prever que el interés público por este asunto comience a disminuir a partir de mañana mismo. Claro que nada tengo contra estos actos conmemorativos, yo mismo he contribuido a ellos, modestamente, con algunas palabras. Y puesto que la fecha lo pide y la ocasión no lo desaconseja, permítaseme que pronuncie aquí unas cuantas palabras más.

Como declaración de principios que es, la Declaración Universal de Derechos Humanos, no impone obligaciones legales a los estados, salvo si las respectivas Constituciones establecen que los derechos fundamentales y las libertades en ellos reconocidos serán interpretados de acuerdo con la Declaración. Todos sabemos, sin embargo, que ese reconocimiento formal puede acabar siendo desvirtuado o incluso denegado en la acción política, en la gestión económica y en la realidad social. La Declaración Universal generalmente está considerada por los poderes económicos y por los poderes políticos, incluso cuando presumen de democráticos, como un documento cuya importancia no va más allá del grado de buena conciencia que les proporciona.

Este medio siglo no parece que los gobiernos hayan hecho por los derechos humanos todo aquello a lo que moralmente, cuando no por la fuerza de la ley, estaban obligados. Las injusticias se multiplican, las desigualdades se agravan, la ignorancia crece, la miseria se expande. La misma esquizofrénica humanidad, capaz de enviar instrumentos a un planeta para estudiar la composición de sus rocas, asiste indiferente a la muerte de millones de personas a causa del hambre. Se llega más fácilmente a Marte que a nuestro propio semejante.

Alguien no está cumpliendo su deber. No lo están cumpliendo los Gobiernos, ya sea porque no saben, ya sea porque no pueden, ya sea porque no quieren. O porque no se lo permiten aquellos que efectivamente gobiernan, las multinacionales y pluricontinentales cuyo poder, absolutamente no democrático, ha reducido a una cáscara sin contenido lo que todavía quedaba del ideal de la democracia. Pero tampoco estamos cumpliendo con nuestro deber los ciudadanos que somos. Nos fue propuesta una Declaración Universal de derechos Humanos y con eso creímos que lo teníamos todo, sin darnos cuenta de que ningún derecho podrá sustituir sin la simetría de los deberes que le corresponden. El primer deber será exigir que esos derechos sean no solo reconocidos, sino también respetados y satisfechos. No es de esperar que los gobiernos realicen en los próximos cincuenta años lo que no han hecho en estos que conmemoramos. Tomemos entonces, nosotros, ciudadanos comunes, la palabra y la iniciativa. Con la misma vehemencia y la misma fuerza con que reivindicamos nuestros derechos, reivindicuemos también el deber de nuestros deberes. Tal vez así el mundo comience a ser un poco mejor.

Sabedor de que los gobiernos ni pueden, ni quieren, no queda más remedio que el individuo sea el máximo implicado en la tarea de cambiar el mundo en el que vivimos. Una tarea que, partiendo de la Carta universal de los derechos humanos, así como de la auténtica revolución pendiente del ser humano: «respetando al otro tal y como es», permitan modificar las causas que sustentan las circunstancias actuales del mundo en que vivimos con el objetivo de crear otras distintas; unas circunstancias actuales que, dicho sea de paso, estaban muy alejadas de lo que para el Nobel significa «vivir humanamente».

Saramago y el cambio social

El cambio social en Saramago no está ni en el grupo ni en las instituciones que lo representan, sino en el individuo. La pregunta siguiente es: ¿qué características han de tener los individuos que conforman la ciudadanía para cambiar el mundo?

Saramago cree firmemente, y hacia ello apuntan todas sus novelas, que las cualidades comportamentales para cambiar el mundo se encuentran en los animales (fundamentalmente en los perros). En una entrevista con Tagarro (2001: 58), el propio José Saramago declara:

El perro es una especie de plataforma donde se encuentran los sentimientos humanos. El perro se acerca a los hombres para preguntarles qué es eso de ser humano.

El prototipo máximo de humanidad podemos encontrarlo precisamente en el *Ensayo sobre la ceguera*, en el personaje denominado como Perro de las lágrimas, y del cual Saramago se mostraba especialmente orgulloso.

Pero no sólo la humanidad se encuentra en los animales, en este caso en los perros, sino también en las mujeres. Unos personajes femeninos, cuyos roles, según el autor, están a la espera de ser asumidos por estas. Personajes femeninos que se caracterizan por una absoluta coherencia entre lo dicho (pensamiento) y lo hecho (acciones) y que actúan sin esperar nada a cambio, dotados además de una gran sensibilidad y compasión. Ejemplos claros de ello podemos encontrarlos en «la mujer del médico», o Blimunda en *Memorial del convento*. Tal y como el propio autor reconoce: «Yo creo que sí, que es (la mujer) el soporte del hombre.» (Morales, 2013: 237)

Ambos tipos de personajes encarnan para Saramago lo que significa de verdad ser humano en relación con «el otro».

Padecer con «el otro»

Con respecto a la compasión, como temática principal, hemos de concluir que esta nos ofrece un discurso reducido, centrado casi exclusivamente en la acción solidaria que se ejerce con los explotados, desfavorecidos, o necesitados socialmente, como si éstos fuesen los únicos sujetos a los que hay que compadecer.

La compasión se caracteriza en ella por la incapacidad por parte del «otro» de separar al sujeto de las circunstancias en las que vive. De ahí que la compasión sea siempre una relación asimétrica. La compasión, por lo tanto, ni suplente a la justicia, ni es una forma adulterada de practicar la beneficencia y tranquilizar las conciencias. La compasión nace del corazón auténtico de la persona a partir de una relación ética; es decir, de responsabilidad entre el que compadece y el compadecido. Dicha deuda queda saldada sólo cuando el otro recupera su dignidad como persona. Sin esto último, el compadecido, acaba adquiriendo (social y/o personalmente) una deuda pendiente que saldar. Tal y como la entiende Habermas (1996: 135):

La fuerza reconciliadora de la compasión no está en contraposición con la fuerza que anima a la revuelta contra un mundo sin expiación ni reparación de la injusticia sufrida. Solidaridad y justicia son dos caras de la misma medalla.

Sea como sea, y, frente a la interpelación de las víctimas que sufren la violencia de las situaciones injustas, la respuesta ética no es el recurso a las obras benéficas, ni a los llamados a la obligación de atenerse al cumplimiento de los derechos humanos; lo que se reclama y se exige es responder, aquí y ahora, de un sufrimiento ante el que sólo cabe la justicia. De ahí que la compasión haya sido definida como:

Un encuentro con el hombre desposeído, con toda su realidad, a la vez que un compromiso político de ayuda y de liberación que lleva a trabajar por transformar las estructuras injustas que generan sufrimientos y situaciones de dependencia y marginación (Ortega y Mínguez, 2001: 70).

Sin embargo, la historia nos confirma que los derechos de los débiles no han sido jamás protegidos y reconocidos por la fuerza de sus argumentos, generando así una indefensión frente al poder arbitrariamente ejercido. Éstos han sido, con frecuencia, objeto de negociaciones cuyo resultado sólo se ha traducido en eloquentes ejercicios dialécticos para seguir perpetuando situaciones de violencia y de sufrimiento. Al respecto, cabe señalar que la compasión consiste precisamente en una relación en la cuál se percibe el sufrimiento del otro como propio. Es decir, reside en la capacidad de interiorizar el sufrimiento del otro como propio y de vivirlo como si fuese una experiencia propia. Esta «aproximación al sufrimiento del otro» (Torralla, 2017: 215) sería un requisito indispensable para la conducta ética

Llegados a este punto, resulta tentador preguntarnos: ¿es la compasión la solución que propone Saramago como fórmula para «respetar y/o ‘tolerar’ más al otro»? La respuesta que podemos dar en este caso es tan taxativa como rotunda: NO. Y no lo es, porque, para Saramago, la compasión no cambia sustancialmente las condiciones de inhumanidad en las cuáles vive buena parte de la humanidad. Lo auténticamente humano para Saramago consiste en cambiar la inhumanidad de las circunstancias en las que viven los seres humanos, en transformarlas, en plantear otro tipo de sociedad. En crear una sociedad más justa; NO más solidaria.

En ese sentido, la compasión se nos presenta como uno de los múltiples mecanismos de defensa de los que dispone el poder para acallar la mala conciencia, o que utiliza cuando ve peligrar el *estatus quo* a través del perdón o de condonaciones de todo tipo de penas. De ahí que la relación que se establece entre auxiliar-auxiliado, sea nuevamente una relación de carácter asimétrico.

No en vano, el Nobel portugués, insistía en sus intervenciones en las palabras de Marx y Engels:

Bueno, y como estamos terminando, y, por tanto, el rector anda por ahí con su aura de rector, con todo el respeto y con toda la amistad que yo le tengo, ahora yo les voy a dejar una frase. La frase que, como yo he dicho, no tiene nada que ver con la literatura, pero que tiene que ver con todo lo demás. Es una frase que está como epígrafe del libro de relatos mío «Casi un objeto». Es una cita de dos señores —en estos tiempos de ahora mal considerados, no gustan a nadie o a casi nadie—, se les acusa de una atrocidad de crímenes —o por lo menos de autores morales de esos crímenes—, de dos señores que se llamaban Karl Marx y Friedrich Engels. La cita ha sido elegida de un libro firmado por uno y otro que se llama «La Sagrada

Familia». Y la cita dice lo siguiente. Y por favor, como yo no estoy haciendo proselitismo, lo que yo quiero decir es que esta frase sirve a todo el mundo: marxista o no. Basta sencillamente que se deje guiar por el sentido común. Lo que dice es esto: «Si el hombre es formado por las circunstancias, entonces hay que formar las circunstancias humanamente». ¡Y ya está! Con tan pocas palabras podemos decirlo todo. Es decir, uno puede estar hablando aquí de derechos humanos, de respeto, de deber, de conciencia, de todo y tal, cambiar la vida, hacer de esto mejor, y dos señores —que ni siquiera son de este tiempo— escriben estas pocas palabras y uno se da cuenta de que ¡está todo allí! ¡Y está todo allí para todos!: para marxistas, para demócratas en general, para cristianos, para católicos, para protestantes, para gente sencilla, o para gente complicada; todo, está todo allí. Si el hombre es formado por las circunstancias —y todos sabemos que las circunstancias son las que forman al ser humano—, si el hombre es formado por las circunstancias, entonces, ¡hay que formar las circunstancias humanamente! para que el mundo sea verdaderamente humano. Porque si las circunstancias son inhumanas, ¡esas circunstancias van a formar el hombre y lo van a formar deshumanamente! ¡Está clarísimo! Es casi una demostración matemática: «Si el hombre es formado por las circunstancias, entonces hay que formar las circunstancias humanamente». ¿Y qué es lo que nosotros podemos decir de las circunstancias en que vivimos? Pues tenemos que decir que son todo menos humanas. Y con esto acabo. Muchas gracias (Morales, 2013: 255).

A partir de todo lo anterior, podemos concluir que, en toda la obra de José Saramago, existe una dialéctica constante que bascula entre dos polos: la simetría-asimetría y la compasión-respeto que se genera en el marco relacional individuo/grupo, sino también del vínculo que cada individuo establece con las diversas instituciones en las que se inserta socialmente. Dichas relaciones, no sólo responden a una concepción dinámica del poder, sino también a una posibilidad continua de cambio social a partir de la modificación de los atributos presentes en cada uno de los individuos que constituyen la denominada *ciudadanía*.

Referencias bibliográficas

- HABERMAS, J. (1991). *Escritos sobre moralidad y eticidad*. Barcelona, Paidós-I.C.E. de la Universidad de Barcelona.
- MORALES, J. (2013). *Saramago por José Saramago*. Córdoba: Ediciones El Paramo.
- ORTEGA RUIZ, P. (2016). «La ética de la compasión en la pedagogía de la alteridad». En: *Revista española de pedagogía*, pp. 243-264.

- ORTEGA, P. y Mínguez, R. (2001). *La educación moral del ciudadano de hoy*. Barcelona: Paidós.
- PALACIOS, A. Q. (2011). «Historia, desarrollo y perspectivas de la psicología social». En: *Psicoespacios: Revista virtual de la Institución Universitaria de Envigado*, 5 (6), pp.141-172.
- PONSA, F. (2022). *Ensayo sobre Saramago*. Barcelona: El Viejo Topo.
- SARAMAGO, J. (2000) *Taller de Literatura: los modos y los fines de su escritura* (del 28 de agosto al 1 de septiembre). Profesor: José Saramago. Universidad Menéndez y Pelayo.
- SEOANE, J. (1982). Psicología cognitiva y psicología del conocimiento. En: *Boletín de psicología*, 1, pp. 27-40.
- TAGARRO, A. (2001). «Saramago narra el ocaso de una civilización». En: *Planeta Humano*, número 35, pp.56-63.
- TURNER, J. C. (1998). «El campo de la psicología social». En: Morales, F., y Olza (1998). *Psicología Social y Trabajo Social*. España: McGraw-Hill.
- VANDER ZANDEN, J.W. (1990). *Manual de psicología social*. Barcelona: Paidós básica.
- VIDAL, A. S. (2020). «¿Qué es el poder? Síntesis estructural y dinámica» (en prensa). Artículo disponible en ResearchGate https://www.researchgate.net/publication/342524372_Que_es_el_poder_Sintesis_estructural_y_dinamica_Alipio_Sanchez_Vidal.
- VIEL, R. (2018). *Un país levantado en alegría: (edición especial por el 20º aniversario del Premio Nobel de Literatura)*. Madrid: Alfaguara.

Biodata

Joan Morales Alcúdia. Doctor *cum laude* por la Universidad de Barcelona (UB), Diplomado en Estudios Avanzados de Economía Aplicada y Master en Gestión del Conocimiento y Sociedad de la Información por la Universitat Oberta de Catalunya (UOC).

He sido docente en el ESN Marketing Institute de Barcelona-Bath Spa University, ESART, ESERP Business School, Universitat de la Catalunya Central-FUB, y Mikkeli University of Applied Sciences, entre otras universidades.

Actualmente, colaboro como profesor en el Grado de comercio y distribución de ESCODI de la Universidad de Barcelona.

Beatriz Carvalho (1987) tem formação em Revisão de Textos e em Linguística Portuguesa, pelas Universidades de Lisboa e Nova de Lisboa (Portugal), e mais de sete anos de experiência no ensino de português como língua estrangeira em Portugal e Espanha. Atualmente, combina esta atividade com a direção do Centro de Língua Portuguesa do Instituto Camões, localizado na Universidade Autônoma de Barcelona, onde leciona Literatura Estrangeira para Tradutores (português), na Faculdade de Tradução e de Interpretação, e Idioma Moderno I e II (português), na Faculdade de Letras. Esta *persona* profissional é alimentada pela paixão pelo canto, a literatura, o bordado, a natureza e as suas pessoas, e pela fé da beleza que há no mundo.

Priscilla Lopes d' El Rei (1981) é formada em letras com habilitação em português e alemão pela Universidade Estadual Paulista (UNESP) e Mestre em Letras (estudos literários) pelo departamento de Letras Germânicas da Universidade de São Paulo (USP). Escreve agora sua tese de doutorado pelo Departamento de Língua e Literatura da Universidade de Bielefeld na Alemanha, cuja temática abrange análise histórica do discurso, literatura e diáspora. Foi professora leitora junto à Faculdade de Letras da Universidade Eotvös Loránd (ELTE) em Budapeste de 2016 até 2019. Desde fevereiro de 2021 foi selecionada como leitora Guimarães Rosa (CAPES/MRE) e atua como professora na Faculdade de Tradução e Interpretação da Universidade Autônoma de Barcelona (UAB), onde leciona português como língua estrangeira, cultura e literatura brasileira e lusófona.

A proposta deste livro chegou-nos pelo ex-decano da Faculdade de Tradução e de Interpretação, o estimado Albert Branchadell, — a quem aproveitamos para agradecer a confiança depositada — e não podia vir mais a calhar, pois este ano 2022 comemoramos o centenário do nascimento de José Saramago (Azinhaga, 1922). O convite pretendia dar seguimento à coleção «12 Literaturas», criada pela FTI, servindo para mostrar ao mundo as 12 línguas ensinadas nesta instituição.

Que o segundo volume seja dedicado ao único (até agora) Nobel em Português foi para nós, editoras, uma honra. O desafio começou com a inevitável comparação. Sabíamos que o primeiro volume, dedicado a Mircea Cărtărescu, tinha sido fruto de umas jornadas internacionais dedicadas à obra do autor romeno. No entanto, no nosso caso, não havia jornadas ou conferências previstas. Assim sendo, decidimos pôr mãos à obra e começar do zero — abrimos um *call for papers* — e, ao mesmo tempo que íamos recebendo artigos, a nossa motivação ia aumentando ao constatar que «ninguém falha a uma chamada de Saramago». Após um verão duro, com temperaturas extremas, que nos deixaram sem ânimo, e um recomeço de ano letivo agitado, conseguimos terminar (não sem a ajuda dos pareceristas, a quem também agradecemos o exímio labor) este longo trabalho cooperativo com um sorriso na cara.

Aquesta col·lecció és una iniciativa de: