

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
ESTUDOS LITERÁRIOS

Wagner Lacerda

ALEGORIAS DA RESISTÊNCIA, DIALÉTICA DA DESALIAENAÇÃO:
LITERATURA, HISTÓRIA E POLÍTICA NA OBRA DE JOSÉ SARAMAGO

Juiz de Fora
2009

Wagner Lacerda

ALEGORIAS DA RESISTÊNCIA, DIALÉTICA DA DESALIAENAÇÃO:
LITERATURA, HISTÓRIA E POLÍTICA NA OBRA DE JOSÉ SARAMAGO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, área de concentração: Teorias da Literatura e Representações Culturais, da Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Maria Luiza Scher Pereira

Juiz de Fora

2009

Lacerda, Wagner.

Alegorias da resistência, dialética da desalienação: literatura, história e política na obra de José Saramago / Wagner Lacerda. – 2009.
99 f.

Dissertação (Mestrado em Letras)–Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2009.

1. Literatura - Crítica. 2. Saramago, José – Crítica e interpretação. 3. História. 4. Política. 5. Dialética. 6. Marxismo I. Título.

CDU 82.09

WAGNER LACERDA

**ALEGORIAS DA RESISTÊNCIA, DIALÉTICA DA DESALIAÇÃO:
LITERATURA, HISTÓRIA E POLÍTICA NA OBRA DE JOSÉ SARAMAGO**

Dissertação apresentada à Faculdade de
Letras da Universidade Federal de Juiz de
Fora como requisito parcial para
obtenção do título de Mestre de Letras.

Aprovada em 17/12/2009

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dra. Maria Luiza Scher Pereira – UFJF – Presidente orientador(a)
CPF: 330.359.036-20

Prof. Dr. Marcelino Rodrigues da Silva – UFMG – Membro externo
CPF: 713.142.026-34

Prof. Dr. Gilvan Procópio Ribeiro – UFJF – Membro interno
CPF: 117.721.826-72

Prof. Dr. Anderson Pires da Silva – CES/JF – Suplente externo
CPF:

Prof. Dra. Jovita Maria Gerhein Noronha – UFJF – Suplente interno
CPF:

À Adriana, pelo amor incondicional.

AGRADECIMENTOS

Considerando que essa dissertação é resultado de toda uma trajetória de estudos que não começa – nem termina –, apenas, no curso de mestrado, agradecer não é tarefa simples – e nem ao menos justa. Portanto, estendo meus agradecimentos a todos que, de alguma forma, passaram pela minha vida e contribuíram para a construção de quem sou hoje.

No entanto, passo a agradecer, particularmente, a algumas pessoas pela contribuição direta na construção deste trabalho:

À minha grande companheira Adriana, por partilharmos mais esse momento de nossa vida;

À professora Maria Luiza, pela orientação, sempre com lucidez, compreensão e amizade;

Ao professor Gilvan, pelas contribuições teóricas e materiais; pela amizade e pela prontidão frente a todas as minhas solicitações;

Ao professor Marcelino, pelo carinho e disponibilidade com que aceitou fazer parte de minha banca;

À professora Teresinha Zimbrão, pelas primeiras lições e oportunidades;

À professora Terezinha Scher, pelo apoio e pelo bom senso;

Ao professor Alexandre, pelas boas idéias e pelo bom humor;

Aos amigos da sala de literatura, inseparáveis companheiros nos bons e maus momentos:

Leonardo, João, Marcos, Waldilene, André e Carolina;

Ao amigo Raul, sempre prestativo e presente;

Aos meus pais, certamente, observando isso tudo de algum lugar;

À FAPEMIG, pelo financiamento dessa pesquisa.

Se o homem é formado pelas circunstâncias, então é necessário formar as circunstâncias que vão formar o homem. Acredito que isso seria o humanismo em sua plenitude.

José Saramago

Eu não venho chorar aqui onde tombaram:

Venho a vós, acudo aos que vivem.

Acudo a ti e a mim e em teu peito bato.

Antes outros tombaram. Lembras? Sim, lembrás?

Pablo Neruda

O que era previamente considerado imutável é agora encarado como uma “construção cultural”, sujeita a variações, tanto no tempo quanto no espaço.

PETER BURKE

RESUMO

Essa pesquisa tem como objetivo identificar diferentes abordagens políticas na obra do escritor português José Saramago, para observar como ele, intelectual de formação marxista, compreende e representa na ficção a dinâmica dos fatos históricos. O presente trabalho se insere no campo de debates da crítica política e procura refletir acerca de algumas questões que permeiam a construção de todo um projeto literário que se propõe a pensar sobre a sociedade e a questioná-la – entendemos por projeto literário um conjunto de obras que, conscientemente, é elaborado e estruturado em torno de formas e conteúdos semelhantes. Diante disso, pretende-se refletir sobre os entrelaçamentos que se estabelecem entre a literatura, a história e a política a partir de uma voz dissonante do cenário atual, em que o homem aparece cada vez mais diminuído perante o mercado e o capital. Para tal intento, são utilizados quatro romances escritos por Saramago: *Levantado do Chão* (1980), *Ensaio sobre a Cegueira* (1995), *Todos os Nomes* (1997) e *A Caverna* (2000); e, também, entrevistas concedidas pelo escritor e discursos proferidos por ele. O referencial teórico dessa pesquisa engloba textos de autores como Karl Marx, Walter Benjamin, Herbert Marcuse, Michel Foucault e Beatriz Sarlo.

Palavras-chave: Literatura. História. Política. Dialética. Marxismo.

RESUMEN

Esta investigación tiene como objetivo identificar diferentes enfoques de política en la obra del escritor portugués José Saramago, para evaluar como él, un intelectual de formación marxista, comprende y representa en la ficción la dinámica de los hechos históricos. Este trabajo se inscribe en el ámbito de los debates de la crítica política y intenta reflexionar sobre algunas cuestiones relativas a la construcción de un proyecto literario que se propone a pensar sobre la sociedad y a cuestionarla – entendemos por proyecto literario un conjunto de obras que está elaborado conscientemente y se estructura en torno a las formas y contenidos similares. Así, nos proponemos a reflexionar sobre los intercambios que se producen entre la literatura, la historia y la política a partir de una voz disonante de la situación actual, en la que el hombre parece estar cada vez más reducido ante el mercado y el capital. Para tal intento, son utilizadas cuatro novelas escritas por Saramago: *Levantado do Chão* (1980), *Ensaio sobre a Cegueira* (1995), *Todos os Nomes* (1997) y *A Caverna* (2000); y, asimismo, entrevistas concedidas por el escritor y discursos emitidos por él. El marco teórico de esta investigación incluye textos de autores como Karl Marx, Walter Benjamin, Herbert Marcuse, Michel Foucault y Beatriz Sarlo.

Palabras-clave: Literatura. Historia. Política. Dialéctica. Marxismo.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	09
2	LITERATURA, HISTÓRIA, POLÍTICA: DISCURSO, ATUALIZAÇÃO, AÇÃO	17
2.1	Literatura x Poder	17
2.2	Recontando a história: a questão do arquivo	25
2.3	Literatura e engajamento político	30
3	HISTÓRIAS SINGULARES, ROMANCES UNIVERSAIS	36
3.1	Os romances de Saramago: um olhar político dinâmico	36
3.2	Fim do século XX: a trilogia involuntária	40
3.3	Como não ver o outro: <i>Ensaio sobre a Cegueira</i>	41
3.4	Arquivo e memória na obra de José Saramago: <i>Todos os Nomes</i>	45
3.5	O todo poderoso mercado: <i>A Caverna</i>	48
4	JOSÉ SARAGAMO: REPENSANDO O MARXISMO, O HOMEM E O MUNDO	53
4.1	Alegorias em Saramago: <i>Ensaio sobre Cegueira, Todos os Nomes, A Caverna</i>	53
4.2	Alegoria e alienação: dois conceitos em debate	59
4.3	Escrevendo a(s) história(s)	65
4.4	Levantado do chão: saga de Portugal ou saga de portugueses?	67
4.5	A história dos esquecidos do século XX	70
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS (?)	79
	REFERÊNCIAS	83
	ANEXOS	88

1 INTRODUÇÃO

Um homem de palavra e de palavras, para quem a palavra não é um patético artifício e muito menos uma diversão descartável. Nos jornais, nas revistas, nos livros, explorando as suas regularidades específicas e por vezes contraditórias, Saramago teve sempre a mão ardente; quero dizer: sem convocar para a sua tarefa a sociedade protectora dos homens, mobilizou o seu talento em função das dores dos outros, das esperanças dos demais.

Baptista-Bastos

A questão que nos instiga parece bastante pertinente. Pode a ficção pensar – ou repensar – o real? E em caso de resposta positiva, sob que parâmetros ela o faz? Aristóteles (2005), já na Antigüidade, dizia que a história apenas relata o que aconteceu, enquanto a poesia – entenda-se, a literatura –, mais filosófica e virtuosa, diz o que poderia ter acontecido. Poderia, assim, a literatura gerar novos espaços de reflexão, criando realidades alternativas por onde se poderão vislumbrar, diríamos, alternativas à realidade?

Impera na época atual um pretensioso discurso que afirma ser a única opção viável para o homem. Segundo ele, fora do mercado globalizado, e sem estar sob suas ordens, não há qualquer possibilidade de sobrevivência. De forma uníssona e repetitiva, se não no todo, em grande parte, a mídia, as instituições públicas e o sistema educacional – incluídas, aí, as universidades e faculdades – reproduzem a máxima da verdade singular: só há um caminho, o resto é utopia.

Há muito que se questionar. E, felizmente, há quem questione. Junto a outros intelectuais e artistas como Noam Chomsky, Michael Moore, Tariq Ali e Edward Said¹, o escritor português José Saramago tem sido uma voz dissonante e consciente em tempos de barbárie neoliberal e guerra “antiterror”. Nascido em 16 de novembro de 1922, na aldeia de Azinhaga, em Portugal, Saramago é um contestador. Seja questionando os cânones literários, as religiões, o mercado ou o estado, a preocupação central de sua obra e de sua militância tem sido a desumanização de nossa sociedade – desumanização esta que ele, convictamente, associa ao referido “caminho único”.

Aliado às convicções marxistas do escritor, um imperioso humanismo a tudo perpassa, dos romances aos contos, passando por memórias, discursos e entrevistas. O homem é sempre

¹ Noam Chomsky, lingüista estadunidense nascido em 1928; Michael Moore, cineasta, documentarista e escritor estadunidense nascido em 1954; Tariq Ali, escritor paquistanês, nascido em 1943; Edward Said, escritor e crítico palestino nascido em 1935 e falecido em 2003.

o centro de suas preocupações. Em um discurso proferido por ocasião da entrega do Prêmio Nobel² a ele, na mesma data em que se comemoravam os cinquenta anos da assinatura da Declaração Universal dos Direitos Humanos, Saramago afirma:

Neste meio século não parece que os governos tenham feito pelos direitos humanos tudo aquilo a que moralmente estavam obrigados. As injustiças multiplicam-se, as desigualdades agravam-se, a ignorância cresce, a miséria alastra. A mesma esquizofrénica humanidade capaz de enviar instrumentos a um planeta para estudar a composição das suas rochas, assiste indiferente à morte de milhões de pessoas pela fome. Chega-se mais facilmente a Marte do que ao nosso próprio semelhante.

Assim, atendo-nos a essa discussão, essa pesquisa se insere na perspectiva da crítica literária e tem como objetivo investigar a obra de José Saramago – tendo como *corpus* central os romances: *Levantado do Chão* (1980), *Ensaio sobre a Cegueira* (1995), *Todos os Nomes* (1997) e *A Caverna* (2000) –, buscando perceber que o escritor marxista, engajado e humanista se mantém presente em todos os seus romances, refletindo, através do discurso ficcional que não abdica de seu *status* literário, sobre o contínuo movimento que estrutura a história e a sociedade humanas. Pensamos ser este um movimento dialético ininterrupto e não linear em que forças opostas interagem, ora negando-se, ora relacionando-se.

Norberto Bobbio (2006) observa no pensador alemão Karl Marx (1818/1883) duas personalidades intelectuais distintas: a de um filósofo da história e a de um cientista econômico-social. Em ambas, o processo dialético ocupa papel de destaque. Bobbio explica:

Como filósofo da história, ele [Marx] havia se encontrado diante de categorias históricas que denotavam tipos de civilização ou de sociedade, como feudalismo, burguesia, classes, luta de classes; como cientista da sociedade, as categorias com que se deparou denotavam tipos de ação ou de comportamento, como produção, distribuição, consumo, capital, lucro, trabalho intelectual e trabalho manual, que podiam ser estudadas – se bem que sob formas diversas e em diversas relações entre si – em qualquer tipo de sociedade. O melhor, que ele havia herdado de Hegel, era a refutação de qualquer consideração intelectualista que abstrai do real os conceitos e depois os separa e não consegue mais construir a unidade, e a tendência, diante da multiplicidade e complexidade do real, à busca de uma unidade

² Discurso proferido por José Saramago no Palácio Real de Estocolmo em 10 de dezembro de 1998, ocasião em que o escritor português recebia o Prêmio Nobel de Literatura. Disponível em: <http://www.citi.pt/cultura/literatura/romance/saramago/est_dis.html> Acesso em 26 ago. 2008. A íntegra desse discurso encontra-se em anexo a essa pesquisa (anexo 1). Também em anexo a essa dissertação, encontra-se o discurso feito por Saramago dois meses antes, em 7 de outubro de 1998, na Real Academia Sueca (anexo 2). Disponível em: <http://www.citi.pt/cultura/literatura/romance/saramago/est_dis2.html> Acesso em 28 ago. 2008. Tais discursos funcionaram como elementos motivadores para o desenvolvimento de nossas reflexões e, por isso, foram anexados a esse trabalho.

concreta. O instrumento desta compreensão unitária era a dialética como apreensão das oposições e sua resolução. Só que a unidade concreta no estudo do desenvolvimento histórico lhe surgira como o resultado da síntese dos opostos (negação da negação), donde a categoria unitária do curso histórico da humanidade é o *devenir*; no estudo científico da realidade, por outro lado, a unidade concreta lhe aparece como o resultado de uma inter-relação dos entes que o intelecto abstrato erroneamente isolou uns dos outros (ação recíproca), donde a categoria unitária da totalidade orgânica. Como o *devenir* é composto de diversos momentos em oposição, também a totalidade orgânica é composta de diversos entes em oposição. A dialética, como método de resolução das oposições, apresenta-se lá como síntese dos opostos, e aqui como ação recíproca. O *devenir*, em outras palavras, é o resultado de sucessivas negações ou, caso se prefira, de uma contínua superação (o terceiro termo); a totalidade orgânica é o resultado de um entrelaçamento das recíprocas relações entre os entes ou, caso se prefira, de uma integração (que não resolve os dois termos em um terceiro). (BOBBIO, 2006, p.143-4)

O conceito de dialética expresso, no trecho acima, por Bobbio nos é bastante pertinente. Marx e Engels deram novas feições ao método criado por Hegel – segundo o qual o pensamento se desenvolve partindo da tese, passando à antítese e chegando à síntese –, subtraindo-lhe o idealismo e caracterizando-lhe, efetivamente, como um instrumento firmado na realidade material. Define-se, então, o processo dialético de que fazemos uso nessa pesquisa: um método de compreensão e investigação do mundo real e concreto, através da análise de forças que ora se anulam, ora interagem.

Assim, as reflexões que embasam esse trabalho são guiadas pela concepção de uma literatura que pode funcionar como importante elemento político sem jamais abandonar seu *status* literário. Essa concepção difere de algumas outras propostas que pensam a literatura como um instrumento político propagador de ideologias, que deixa o perfil estético inerente à atividade literária em segundo plano – como, por exemplo, o Realismo Socialista na União Soviética pós-revolução bolchevique.

O entrelaçamento entre os campos da literatura e da política – e, também, da história – tem sido alvo de variados estudos, principalmente a partir do século passado – no bojo das reflexões propostas e sistematizadas pela Teoria Crítica e pelos Estudos Culturais –, no sentido de se perceber as implicações que nascem de tais relações. Surge, então, a relevância da presente discussão a partir da percepção do papel que a literatura pode exercer como importante instrumento de reflexão e de questionamento em (e de) nossa sociedade.

Assim, essa pesquisa se insere em uma área em que se desenvolvem estudos fundamentais para a compreensão, a análise e o desenvolvimento da crítica literária: aquela

que estuda as relações entre os três campos de conhecimento que já citamos anteriormente – reiterando, a literatura, a história e a política.

Mario Vargas Llosa, renomado escritor peruano, candidatou-se à presidência de seu país em 1990. José Sarney, ex-presidente do Brasil, após ocupar o cargo máximo do executivo do país, ingressou na Academia Brasileira de Letras. Biografias e livros que relatam fatos históricos adquiriram inegáveis características estéticas e passaram a ser reconhecidos por seu *status* literário. Posições político-ideológicas são veiculadas através de textos literários – de forma explícita ou não. Em suma, enumerar exemplos que mostrem que a literatura, a história e a política interagem é tarefa fácil – desnecessário, até, é se estender por mais exemplos. Interessa-nos, efetivamente, saber sob que parâmetros essas interações ocorrem e que conseqüências advêm disto.

A teoria da literatura, bem como a crítica, sempre se debateu em torno das seguintes questões: de que forma o mundo concreto e real interfere na produção da ficção literária? E de que forma o texto ficcional, diríamos, devolve essa interferência? Não há uma corrente de estudos, no século XX, que não tenha se envolvido nesse debate; do Formalismo Russo à Estética da Recepção, do Estruturalismo ao Pós-Estruturalismo, do *New Criticism* à Análise Sociológica – dentre outras –, todas se perguntaram: qual é, afinal, a relação entre o texto literário e todo o contexto que o envolve?

Antonio Candido (2000) explica que, em certo momento do século XIX – primórdios dos estudos literários, caso os admitamos como uma primitiva tentativa de elaboração de uma disciplina autônoma –, estudar a relação entre a obra e seus condicionantes sociais era tido como chave para a compreensão do texto literário e em outro momento isso passou a ser visto como uma falta de visão. Candido afirma que:

[...] antes procurava-se mostrar que o valor e o significado de uma obra dependiam de ela exprimir ou não certo aspecto da realidade, e que este aspecto constituía o que ela tinha de essencial. Depois, chegou-se à posição oposta, procurando-se mostrar que a matéria de uma obra é secundária, e que a sua importância deriva das operações formais postas em jogo, conferindo-lhe uma peculiaridade que a torna de fato independente de quaisquer condicionamentos, sobretudo social, considerado inoperante como elemento de compreensão. (CANDIDO, 2000, p.5)

Porém, ele percebe uma mudança significativa nas relações entre texto e contexto – e essa mudança muito nos interessa:

Hoje³ sabemos que a integridade da obra não permite adotar nenhuma dessas visões dissociadas; e que só a podemos entender fundindo texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra, em que tanto o velho ponto de vista que explicava pelos fatores externos, quanto o outro, norteados pela convicção de que a estrutura é virtualmente independente, se combinam como momentos necessários do processo interpretativo. Sabemos, ainda, que o *externo* (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, *interno*. (CANDIDO, 2000, p.5-6)

A alteração de rumos percebida por Candido vai ao encontro das hipóteses que procuramos construir. A obra literária que só pode ser compreendida através da fusão de texto e contexto em uma “interpretação dialeticamente íntegra” combina, adequadamente, com a concepção de literatura que propusemos anteriormente: aquela que sintetiza questionamentos políticos, reflexões históricas e elementos estéticos inerentes ao seu próprio *status* literário.

Inserida em toda essa discussão, a obra de José Saramago parece se configurar em um adequado objeto de pesquisa, já que nela podemos observar entrelaçamentos entre a arte, o questionamento histórico e o engajamento político. E pretende-se, através dessa pesquisa, enriquecer a fortuna crítica sobre a obra do escritor português, com a produção de um estudo que vai além da crítica imanente do texto. O diferencial dessa pesquisa se dará não só pela análise de seus textos literários – notadamente seus romances –, mas também pela abordagem de, por exemplo, entrevistas feitas com ele, e de discursos que proferiu em diversas ocasiões.

Ressalte-se que não se quer aqui praticar nenhuma espécie de crítica biográfica, em que a vida do autor surge como determinante de sua obra. Porém, pensamos que algumas falas do próprio Saramago podem nos ajudar a levantar mais dados sobre sua ficção e a iluminar algumas de nossas hipóteses e reflexões.

Assim, com os resultados das análises das relações entre a literatura, a história e a política em sua obra, esperamos que seja possível compreender como Saramago consegue construir uma narrativa que questiona incisivamente os processos históricos e políticos, sem abdicar de seu perfil eminentemente literário. Pretendemos, ainda, como consequência do primeiro resultado esperado, delinear alternativas às relações entre a literatura, a história e a política, observando-as, prioritariamente como discursos que podem, e devem, ser reelaborados e questionados.

³ O texto “Crítica e sociologia” – encontrado em *Literatura e Sociedade* (ver referências) –, em que Antonio Candido elabora essas considerações – fundamentais para a nossa pesquisa –, é fruto do desenvolvimento de uma exposição feita por ele durante o II Congresso de Crítica e História Literária, realizado na Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis, em julho de 1961.

Investigando dados bibliográficos relativos a esse campo de estudos que pesquisamos e no qual nos inserimos, percebemos a quase ausência – ou, como se queira, a diminuta presença – do escritor português José Saramago. No banco de teses da Capes, por exemplo, encontramos um número relativamente grande de teses e dissertações sobre a obra de Saramago em estudos isolados ou comparados com obras de outros escritores. São abordadas questões como a subjetividade em suas obras, a pluralidade de narradores, o realismo mágico, a construção dos textos, o descritivismo e, principalmente, aspectos históricos, dentre vários outros. Pouco, quase nada, se fala sobre aspectos políticos presentes na obra do escritor e mesmo quando se fala, é como aspecto secundário. Ou como se fossem exclusividade de dois de seus romances, nos quais ocupam lugar preponderante e evidente: *Levantado do Chão* e *Ensaio sobre a Lucidez* (2004). Não se pode dissociar o Saramago escritor do Saramago político; são atividades, posturas, atitudes que nele se complementam.

Gostaríamos, ainda, que essa perspectiva política a partir da qual observamos a obra de Saramago fosse abordada de forma mais abrangente. Os poucos textos encontrados, principalmente na Internet, que abordam a ideologia e o engajamento na obra de Saramago, preferem ater-se à sua formação marxista. E não há nenhum problema nisto. É ele mesmo quem afirma, em entrevistas concedidas ao professor universitário Carlos Reis⁴: “No meu caso, o meu modo de entender a sociedade e o mundo está ligado à análise e ao entendimento marxista” (REIS, 1998, p.78).

Porém, pensamos que nossa discussão pode ser ampliada se partirmos de uma política *lato sensu*: algo que, além do dia-a-dia das representações partidárias e dos poderes institucionalizados, perfaça um conjunto de reflexões e questionamentos envolvidos por firmes atitudes humanistas. É por isso que nos propusemos a estudar alguns romances mais contemporâneos de José Saramago; no caso, *Ensaio sobre a Cegueira*, *Todos os Nomes* e *A Caverna*. Neles está presente o caráter político de sua obra; se não de uma forma tão evidente, como em *Levantado do Chão*, de uma maneira mais abrangente, como a que pretendemos investigar.

No primeiro capítulo da dissertação, procuramos estruturar todo o seu embasamento teórico. Desde o início, discutimos alguns conceitos fundamentais às nossas questões como, por exemplo, a dialética – sobre a qual já comentamos nessa introdução –, a alienação, o engajamento político e o papel social do intelectual – sendo que a figura do próprio José

⁴ As entrevistas concedidas por José Saramago a Carlos Reis foram realizadas em janeiro de 1997, durante três dias, na casa do escritor em Lanzarote. Foram organizadas, pelo próprio Reis, e publicadas em livro (ver referências) no ano de 1998.

Saramago já permeia as discussões sobre esses dois últimos conceitos. O principal alicerce na construção da dissertação é o marxismo e é a partir dele que procuramos analisar e elaborar algumas definições que são extremamente relevantes para o desenvolvimento da dissertação.

É, aqui que se expõe o necessário instrumental teórico de nossa pesquisa. Para a concretização do trabalho, utilizamo-nos, evidentemente, de alguns textos de Karl Marx e, também, de escritos de importantes intelectuais que se alinham ao seu pensamento, como os expoentes da Teoria Crítica – Walter Benjamin, Theodor Adorno e Herbert Marcuse – e outros mais contemporâneos, como István Mészáros, Fredric Jameson, Antonio Candido e Beatriz Sarlo. Utilizamos também textos de outros pensadores que, sem renunciar à herança dos ensinamentos de Marx, questionam o seu pensamento, as suas idéias e, principalmente, o que delas adveio, como Michel Foucault e Jacques Derrida. Também nesse capítulo, iniciamos alguns estudos acerca do conceito de alegoria, proposto por Benjamin e de grande importância para o desenvolvimento dessa dissertação.

No segundo capítulo, é a ficção de José Saramago que passa a ocupar o centro das discussões. Apresentamos, de forma resumida, os romances estudados em nossa pesquisa e procuramos, também, conhecer um pouco sobre a fortuna crítica acerca da obra do escritor português. Com o auxílio de textos de diversos estudiosos, como Teresa Cristina Cerdeira da Silva, professora-pesquisadora da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Augusto Santos Silva, professor-pesquisador da Universidade do Porto, e Lélia Parreira Duarte, professora-pesquisadora da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC-MG), buscamos estabelecer um diálogo com a obra de Saramago que possa funcionar como ponto de partida para a verificação da pertinência de algumas hipóteses lançadas ainda na introdução.

Ainda nesse capítulo, procuramos iniciar, brevemente, uma leitura comparativa entre os romances citados, visando a uma análise crítica de possíveis interligações temáticas, estéticas e políticas entre eles. Tal leitura se estende até o próximo capítulo e se constitui em seu mote.

A partir da leitura comparativa entre os romances de José Saramago, principiada no capítulo anterior, iniciamos as discussões do terceiro capítulo. Aqui é debatida a hipótese central de nossa pesquisa: procuramos compreender como um escritor pode, através da estruturação de seu discurso ficcional, impulsionado por uma atitude política e sem abandonar o *status* literário inerente ao seu trabalho, questionar o movimento dialético da história, refletindo sobre ele e repensando-o.

Tentamos identificar, nesse momento, Saramago como exemplo de escritor que se adequa a essa proposta e procuramos formular algumas hipóteses críticas que possam se somar a estudos que venham sendo realizados sobre a sua produção literária. Aqui serão de grande valia as entrevistas concedidas pelo autor e os discursos pronunciados por ele; certamente, eles nos ajudarão a construir uma caracterização mais completa de sua obra e de sua personalidade intelectual.

Por fim, já na conclusão, retomamos, de forma sucinta, as discussões realizadas e as análises desenvolvidas no corpo da dissertação, procurando, então, por meio de uma visão bastante objetiva, reforçar a hipótese central de nosso trabalho.

2 LITERATURA, HISTÓRIA, POLÍTICA: DISCURSO, ATUALIZAÇÃO, AÇÃO

Ocupar-se desse mundo, desse pequeno mundo, desse grandíssimo mundo, é a tarefa do romancista atual. Entender-se com ele, com esse povo combatente, criticá-lo, exaltá-lo, pintá-lo, amá-lo, tentar compreendê-lo, tentar falar-lhe, falar dele, mostrá-lo, mostrar nele o âmago, os erros, as grandezas e as misérias; falar dele mais e mais, aos que permanecem sentados à beira do caminho, inertes, esperando não sei o quê, ou talvez nada, mas que têm, no entanto, necessidade de que se lhes diga alguma coisa para os demover.

Alejo Carpentier

2.1 Literatura x Poder

O enfrentamento das múltiplas relações existentes entre a literatura, a história e a política é, como já apontamos na introdução, um dos campos de estudos mais férteis na área das ciências humanas. Desde que esses estudos se intensificaram, a partir do século passado, na esteira das reflexões propostas e sistematizadas pela Escola de Frankfurt e pelos Estudos Culturais, historiadores, cientistas políticos, antropólogos e estudiosos das áreas de Letras, como teóricos e críticos literários, lingüistas e, até mesmo, autores de ficção, têm produzido uma grande variedade de conferências, discussões e trabalhos sobre o tema.

São os casos, por exemplo, de obras de Georg Lukács, como *Ensaio sobre Literatura e Marxismo e Teoria da Literatura*, e de Herbert Marcuse, notadamente *Razão e revolução*. Em tempos mais atuais, poderíamos nos lembrar do livro *Paisagens Imaginárias*, da crítica argentina Beatriz Sarlo, e de alguns estudos produzidos pelo filósofo húngaro – discípulo de Lukács – István Mészáros e pelo historiador inglês Peter Burke. No caso do Brasil, dentre outros, lembrar-nos-emos da obra referencial de Benjamin Abdala Júnior: *Literatura, História e Política*. É a partir da atenção a esse debate que pretendemos desenvolver nossas reflexões.

E como poderemos pensar de modo pertinente a respeito desse entrelaçamento que nos propusemos a estudar? Acreditamos que, já de início, devemos tentar modificar, no nosso trabalho, os conceitos correntes sobre cada um dos lados da questão. Explicando melhor: repensemos as concepções do senso comum sobre a literatura, a história e a política. Diremos que a primeira é muito mais que um simples texto escrito, que a segunda não é um acúmulo

de dados sem nenhum encadeamento entre eles, e que a terceira não é uma disputa maniqueísta que se resolve através de sazonais disputas eleitorais/eleitoreiras. Essas definições, certamente, não atendem às premissas da nossa pesquisa. Questionemo-las, uma a uma separadamente.

O universo literário, como já dissemos, vai muito além do texto escrito. Antonio Candido afirma que a “arte é [...] um sistema simbólico de comunicação inter-humana” (2000, p.33) onde se relacionam de forma indissolúvel o autor, a obra e o público. Aí, no conceito de arte elaborado por ele, inserimos a literatura. O texto literário, através de sua estrutura simbólica – para usar palavras de Candido –, pode expressar as mais variadas propostas comunicativas. E é na possibilidade de, por meio desta estrutura, poder dizer o alternativo, o diferente e o inovador que reside nosso interesse na literatura. Entendemos como estrutura simbólica do texto literário a união de seus elementos lingüísticos e estilísticos. A escolha do vocabulário que se emprega, a utilização, ou não, de quaisquer recursos textuais e o uso das mais diversas figuras de linguagem – só para citar alguns exemplos – são recursos a que se recorre na elaboração desta estrutura. Merecem destaque, aqui, as alegorias, que, como veremos, ocuparão posição de grande importância em nosso trabalho.

O discurso ficcional pode questionar e repensar a realidade, trilhando caminhos que se afastam cada vez mais dos discursos oficiais e das verdades auto-instituídas. E, aliás, é discutindo essas verdades que a face política da atividade literária se expõe. Michel Foucault diz que em nossa sociedade “a ‘verdade’ está circularmente ligada a sistemas de poder, que a produzem e a apóiam, e a efeitos de poder que ela induz e que a reproduzem” (1996, p.14). E diz ainda:

O problema não é mudar a “consciência” das pessoas, ou o que elas têm na cabeça, mas o regime político, econômico, institucional de produção da verdade.

Não se trata de libertar a verdade de todo sistema de poder – o que seria quimérico na medida em que a própria verdade é poder – mas de desvincular o poder da verdade das formas de hegemonia (sociais, econômicas, culturais) no interior das quais ela funciona no momento.

Em suma, a questão política [...] é a própria verdade. (FOUCAULT, 1996, p.14)

A literatura pode não só denunciar essas “formas de hegemonia”, como pode colaborar, também, no trabalho em desvincular delas “o poder da verdade”. Não é à toa que, por exemplo, nos regimes autoritários, dentre os primeiros perseguidos políticos, encontram-se, sempre, os escritores –

e, também, outros artistas, em geral, e intelectuais que lutam contra as estruturas de poder dominantes.

A essas “formas de hegemonia”, correspondem como seus duplos inseparáveis os mais diversos tipos de alienação. O significado de alienação que utilizamos nesse trabalho foi retirado do *Dicionário do Pensamento Marxista* (1988), organizado por Tom Bottomore. No verbete “alienação”, elaborado por Gajo Petrovic, da Universidade de Zagreb, lemos o seguinte trecho:

alienação No sentido que lhe é dado por Marx, ação pela qual (ou estado no qual) um indivíduo, um grupo, uma instituição ou uma sociedade se tornam (ou permanecem) alheios, estranhos, enfim, alienados [1] aos resultados ou produtos de sua própria atividade (e à atividade ela mesma), e/ou [2] à natureza na qual vivem, e/ou [3] a outros seres humanos, e – além de, e através de, [1], [2] e [3] – também [4] a si mesmos (às suas possibilidades humanas constituídas historicamente). (p.5)

Em outras palavras, vinculada a uma hegemonia sempre haverá uma alienação. Karl Marx e Friedrich Engels (2009) explicam em *A ideologia alemã* que enquanto houver a divisão entre os interesses comuns e os particulares, “a própria ação do homem se torna para este um poder alienado e a ele oposto [...], que o subjuga, em vez de ser ele a dominá-la” (p.48-9). Erich Fromm (1971) lembra que, para Marx, a alienação jamais deveria ser vista como um fato natural, mas como um dado concreto e real, resultante de circunstâncias históricas, a ser suplantado.

Não superestimemos, porém, a atividade literária – e, por extensão, a atividade artística em todo o seu conjunto. A literatura propõe alternativas, repensa, denuncia, discute, mas não é, *a priori* – ou, ao menos, não deveria ser –, um instrumento político – entendendo, aqui, político em um sentido bastante restrito: aquele que se limita à militância partidária.

Falar em “arte política” – inserida aí, a literatura – é menosprezar aquilo que o trabalho artístico tem de mais marcante: a multiplicidade de temáticas, o convite ao livre e amplo pensamento, a possibilidade da existência – ao menos nas páginas dos livros – do “outro”. Além disto, imputar à arte um possível dom de modificação direta e objetiva da realidade vigente é, certamente, dotá-la de um atributo um tanto exagerado e é esperar dela algo que está além de suas potencialidades. É Herbert Marcuse quem afirma:

Por certo, o conceito de “arte política” é monstruoso e a arte por si nunca poderia cumprir essa transformação, podendo, entretanto, liberar a percepção e a sensibilidade necessitadas para a transformação. E, uma vez que uma

mudança social houvesse ocorrido, a arte, forma da imaginação, poderia guiar a construção da nova sociedade. E, à medida que os valores estéticos são os valores não agressivos por excelência, a arte como tecnologia e como técnica também viria a implicar a emergência de uma nova racionalidade na construção de uma sociedade livre, isto é, a emergência de novos modos e de novas metas do próprio progresso técnico. (1990, p.251)

Em suma, a arte pode, e muito, colaborar na construção de uma nova sociedade, mas não pode, nunca, transformá-la sozinha. O trabalho artístico não oferece respostas ou soluções, mas, sim, mais e mais perguntas que podem redimensionar essa mesma sociedade. Daí, acessando-se outras formas de existir, abrem-se as portas para aquilo que antes não era visto; e o que era tido como verdade absoluta passa a ser efetivamente questionado.

Em determinado momento das já citadas entrevistas feitas por Carlos Reis (1998), este pergunta a Saramago se a ficção tem mesmo legitimidade para dar uma nova versão dos fatos. O escritor, então, responde-lhe:

Acho que tem toda a legitimidade, porque se se está a dar uma nova versão dos factos, é porque se está a falar de factos de que temos conhecimento por **uma certa** versão deles. Evidentemente que aquilo que nos chega não são verdades absolutas, são versões de acontecimentos, mais ou menos autoritárias, mais ou menos respaldadas pelo consenso social ou pelo consenso ideológico ou até por um poder ditatorial que dissesse “há que acreditar nisto, o que aconteceu foi isto e portanto vamos meter isto na cabeça”. (REIS, 1998, p.86)

Estaria Saramago, em consonância às palavras de Foucault, questionando o regime de produção da verdade? Claramente, sim. Ele, segundo suas próprias palavras, confere legitimidade à ficção para tal questionamento. Mas, cabe pensar um pouco mais em como poderá se dar esse questionamento por parte dos artistas.

Já afirmamos anteriormente que o trabalho artístico pode elaborar as mais variadas questões, tendo em vista um possível redimensionamento da sociedade humana. Essas questões acerca da realidade vigente passarão, em um primeiro momento, por uma firme atitude de resistência por parte de quem as faz: os escritores e os artistas, de forma geral. Resistência a aceitar que uma versão dos fatos seja propagada como se fossem os próprios fatos; resistência a um pensamento único, a um discurso único, a um propósito único. Em suma, o caminho para o outro, o vislumbre de alternativas passa, necessariamente, pela não aceitação do único.

Desde o fracasso das experiências socialistas do Leste Europeu – cujo ponto culminante foi a derrocada da União Soviética em 1991 –, impôs-se, como única opção, o sistema político-econômico contrário: o capitalismo de raízes liberais. De forma maniqueísta, os sistemas de poder institucionalizados – e sua “irmã”, a grande imprensa –, ensinam: se não deu certo de um jeito, só pode dar do outro; não defender o capitalismo liberal, seus preceitos e suas idéias, é ser retrógrado, inocente e defensor de uma utopia quimérica e, mais que isso, falsa. Em tempo, entendemos “grande imprensa” como os veículos de comunicação de massa – televisões, rádios, jornais e revistas – que se encontram em mãos de alguns poucos proprietários e que atuam, de forma geral, ao lado dos grandes interesses econômicos das elites dirigentes; e utopia não como algo inatingível e fantasioso, mas sim como uma situação ideal que é buscada por aquele que não se satisfaz com o estado atual em que vive.

Mas, afinal, sob que parâmetros se opõem esse “socialismo real” e o capitalismo liberal? Definimos o primeiro como o resultado das primeiras tentativas de estabelecimento de um sistema alternativo ao capitalismo – tentativas estas que se deturparam em estados centralizadores e burocráticos. Já o segundo, definimos como o último – ou seria melhor dizer penúltimo? – dos diversos estágios pelo qual passou esse sistema que coloca o capital, sob suas diferentes formas, como o principal meio de produção.

Assim, conhecemos o capitalismo mercantil, o industrial, o monopolista, o financeiro, o liberal e, até mesmo, o neoliberal. Nestes dois últimos a liberdade do capital é total e sua presença, por si só – sem nenhuma instância reguladora –, configura-se em eficiente instrumento de poder político-social. O dinheiro, em seus mais diversos formatos, deixa de ser o principal meio de produção e passa a ser a produção em si, o próprio objeto da produção. Vale lembrar, ainda, de outra importante diferença: enquanto no “socialismo real” a presença do estado é quase total, no capitalismo liberal ela é quase inexistente, sendo, aqui, o mercado a presença maior.

Oposições de fácil explicação não são, porém, explicação para o mundo. Parece simples dizer que quando algo dá errado, o que lhe é diametralmente oposto passa a ser o certo. Mas não é assim... A análise da estrutura política e histórica da sociedade humana vai muito além de dicotomias básicas e simplórias. Tornando ao que vínhamos dizendo, é aí que se insere a resistência da arte; ela é o campo das multiplicidades, do alternativo, do opcional, em suma, do outro. E ela só pode se abrir a esse outro porque, como afirma Jacques Rancière (2007), ela pode resistir ao desgaste do tempo e à determinação de conceitos. Não se quer dizer em hipótese alguma que a arte é sempre assim, mas que ela pode ser assim. E nesse

contexto, a literatura enquanto campo das diversidades terá muito a oferecer. Voltaremos a isso posteriormente.

Ainda sobre a questão do discurso e do pensamento únicos, cabe reafirmar que esses se impõem, exatamente, a partir da crise do socialismo real. É a partir daí que os setores mais reacionários da sociedade repetem exaustivamente, principalmente através, como já apontamos, do domínio dos meios de comunicação de massa e, também, da manipulação da educação formal a sua mensagem de única saída frente aos desafios que se interpõem à coletividade.

E a questão é ainda mais complexa se pensarmos que o capitalismo não se coloca como um movimento ou um sistema de idéias, mas sim como uma fase natural da história. No verbete “capitalismo”, elaborado por Meghnad Desai, da *London School of Economics* - encontrado no *Dicionário do Pensamento Marxista* (1988) –, lemos:

O sufixo “ismo” pode ser usado para indicar uma fase da história (absolutismo), um movimento (jacobinismo) ou um sistema de idéias (milenarismo) ou uma combinação de tudo isso. Assim, socialismo é tanto um modo de produção (uma fase da história) como um sistema de idéias. A palavra “capitalismo”, porém, raramente denota o sistema de idéias que defende e difunde um certo modo de produção: indica apenas uma fase histórica. Mas esse uso limitado não empresta clareza ao conceito. Como fase da história, suas linhas de demarcação foram sempre controversas, sua origem tem sido fixada em épocas mais remotas ou mais próximas [...] (p.51-2)

Daí, contrapor-se uma fase “natural” da história a um misto de história, movimento e ideologia é bastante simples. É fácil demonstrar que o que é natural é esperado – e, mais que isso, é a verdade – e o resto, é utopia. Não há como fugir do inexorável rumo da história! Claro que se ficasse só nisso, o discurso único não funcionaria. Ele precisa, ao menos, apontar opções, nem que sejam falsas.

A enxurrada de produtos tecnológicos (úteis ou não), o acesso ilusório a diversos bens que o cidadão pode, mas jamais vai conseguir, comprar e a propaganda massiva e agressiva são todas facetas dessas falsas opções. E são elas que conduzirão, em consonância com as palavras de Herbert Marcuse (1973), a uma unidimensionalização da sociedade, em que ela própria e a cultura se fundem, fazendo com que essa cultura chegue à sociedade de forma repressiva, como obras e objetos de arte que se transformaram em mercadorias totalmente desprovidas de seu potencial crítico.

O sistema do capital, sem dúvida, estruturou muito bem o seu plano; mas é, exatamente, aí que a literatura, e a arte, de modo geral, podem atuar para colaborar no desmonte de tal sistema: devolvendo a si próprias – ou, antes, não deixando que lhes seja tomada – toda a sua potencialidade crítica e questionadora. É, também, nessa sociedade unidimensional apontada por Marcuse que ocorre a funcionalização da linguagem. Em outras palavras, ela passa a ter uma utilização funcional que interessa, única e exclusivamente, ao sistema dominante. Ora, questionar essa linguagem funcional é questionar o discurso único. E mais, é questionar o regime de produção da verdade, como propunha Foucault.

E como, sob que parâmetros e com que ferramentas, trabalham o fazer e o objeto literários? Sem dar conta, evidentemente, de todas as possíveis hipóteses que venham a tentar responder satisfatoriamente essas questões, discutimos, aqui, uma proposição que nos parece bastante pertinente. Diz Beatriz Sarlo: “O que está escrito, o que foi lido alguma vez, permanece obstinadamente e trabalha na memória” (1997, p.28). E logo em seguida pergunta: “Mas, se a literatura trabalha em nossa memória, com o quê, e a partir do quê, ela o faz?” (1997, p.28).

Em resposta, pensamos que uma das formas encontradas pela literatura para trabalhar em nossa memória é a alegoria. Sérgio Paulo Rouanet explica, em prefácio à tradução feita por ele mesmo da obra *Origem do drama barroco alemão*, de Walter Benjamin: “Falar alegoricamente significa, pelo uso de uma linguagem literal, acessível a todos, remeter a outro nível de significação: dizer uma coisa para significar outra” (1984, p.37).

Mas, há de se ter cuidado. Leiamos o que diz o próprio Walter Benjamin, em *Origem do drama barroco alemão*: “La alegoría [...] no es una técnica gratuita de producción de imágenes, sino expresión, de igual manera que lo es el lenguaje, y hasta la escritura” (1990, p.155)⁵. Ou seja, devemos entender a alegoria não como um mero procedimento de construir imagens relacionadas a determinado assunto ou situação para se fazer entender, mas, sim, como uma autêntica forma de expressão que em certo momento se faz necessária. Até porque, essas imagens emergem, mesmo, é do próprio sistema da língua, que é, efetivamente, o principal lugar cultural dessas representações.

A arte, incluída, aí, a literatura, pode, ao contrário de qualquer outro campo do conhecimento humano, operar pela ausência. E é a alegoria, em suma, uma maneira de se

⁵ Usamos, aqui, a edição espanhola da obra, *El origen del drama barroco alemán*, publicada em 1990 pela Editora Taurus Humanidades, de Madri. Nessa edição, a tradução do original para o espanhol foi feita por José Muñoz Millanes. Segue o trecho em português: “A alegoria [...] não é uma técnica gratuita de produção de imagens, mas a expressão, de igual maneira que o é a linguagem, e até a escritura”. (tradução nossa)

expressar que remete ao que não está presente; ora, é nessa abertura ao que não está presente que surge a oportunidade para o diferente, o alternativo, o outro. Tal chance surge, porém, de forma obscura e fragmentária – por vezes, até mesmo, de forma bastante hermética. Novamente, Walter Benjamin: “En el terreno de la intuición alegórica la imagen es fragmento [...] La falsa apariencia de la totalidad se extingue” (1990, p.169)⁶.

Então, as alegorias remeterão a alguma coisa que não está ali, mas não a partir de uma relação biunívoca claramente evidente. Tal característica, no entanto, não é sinal de debilidade da estrutura alegórica; ao contrário, é sua grande força e seu grande mérito. Mas não é o caso de se buscar a solução para um enigma escondido na obra de arte, e sim de procurar compreender o que essa obra expressa – por vezes, de forma bastante enigmática. Por isso, ainda, não há sentido em se falar em “arte política”, haja vista o fato de uma arte que se propõe a um único fim matar, exatamente, o que lhe é mais caro e imprescindível: o espaço aberto para o diversificado e para a pluralidade. Karl Marx afirma que:

Todos admiram a variedade encantadora, a riqueza inesgotável da natureza. Ninguém exige que a rosa tenha o perfume da violeta, mas o que há de mais rico, o espírito só deve ter a faculdade de existir de *uma única* maneira? Sou um humorista, mas a lei ordena-me que escreva sisudamente. Sou audacioso, mas a lei ordena que o meu estilo seja modesto. *Cinzento em fundo cinzento*, eis a cor única, a cor autorizada da liberdade. A menor gota de orvalho em que se reflete o sol cintila com um inesgotável jogo de cores, mas o sol do espírito, qualquer que seja o número dos indivíduos e a natureza dos objetos em que incide, só pode mostrar uma cor, *a cor oficial!* A forma essencial do espírito é a *alegria*, a *luz*, e fazem da *sombra* a sua única manifestação adequada. Só deve vestir de negro e, no entanto, não há flor negra entre as flores. A essência do espírito é sempre *a própria verdade*. E que lhes fixais como essência? *A modéstia*. Só o mendigo é modesto, diz Goethe. É nesse mendigo que quereis transformar o espírito? Ou será que essa modéstia é a de que fala Schiller, a modéstia do gênio? Então, transformai primeiramente todos os vossos concidadãos e, antes de tudo, os vossos censores em gênios. (MARX & ENGELS, 1986, p.31-2)

Mas, enfim, a literatura pode, mesmo, incomodar o poder? Que força têm as palavras contra um estado estabelecido – arbitrariamente ou não – com todo seu aparato repressivo e disciplinador? A crítica Beatriz Sarlo afirma: “A literatura moderna, formalmente, opõe-se aos modelos discursivos autoritários” (1997, p.28). Em verdade, parece-nos que a literatura diz aquilo que ninguém pode – ou, às vezes, quer – dizer. Sarlo diz, ainda, que a literatura, “pelo menos desde o século XIX” (1997, p.28):

⁶ “No terreno da intuição alegórica, a imagem é fragmento [...] A falsa aparência de totalidade se extingue”. (tradução nossa)

Acolhe a ambigüidade ali onde as sociedades querem bani-la; diz, por outro lado, coisas que as sociedades prefeririam não ouvir; com argúcia e futilidade, brinca de reorganizar os sistemas lógicos e os paralelismos referenciais; dilapida a linguagem porque a usa perversamente para fins que não são apenas prático-comerciais; cerca as certezas coletivas e procura abrir brechas em suas defesas; permite-se a blasfêmia, a imoralidade, o erotismo que as sociedades somente admitem como vícios privados; *opina, com excessos de figuração ou imaginação ficcional, sobre história e política*; [...] falsifica, exagera, distorce porque *não acata os regimes de verdade dos outros saberes e discursos*. Mas nem por isso deixa de ser, a seu modo, verdadeira. (1997, p.28, grifos nossos)

Está inserido nesse acolhimento da ambigüidade, nessa reorganização dos sistemas lógicos, nesse desrespeito aos regimes de verdade dos outros saberes e discursos, no nosso modo de ver, o potencial crítico e questionador da literatura.

E talvez seja essa a resposta à questão que formulamos anteriormente. Por não acatar regimes de verdade dos outros saberes e discursos, é que ela gera tanto incômodo em quem detém o poder e quer propagar suas “verdades” políticas e históricas. Pretensas histórias oficiais, definitivamente, não se afinam com a história que a literatura pode contar. Lembrando-nos mais uma vez de Aristóteles, ela conta o que poderia ter acontecido. E o que poderia ter acontecido, por vezes, não interessa ser divulgado. Colocando a verdade – ou a “verdade”, como queria Foucault – em questão, o escritor passa a atuar politicamente.

2.2 Recontando a história: a questão do arquivo

Mas, o que é uma história oficial senão a própria instituição de uma única “verdade” que se deseja ver sustentada e efetivada? E para que se cumpra esse intento, é essencial que se acredite mesmo que a história não passa de um amontoado de dados sem nenhum encadeamento entre eles. Na escola, o aluno se pergunta: para que serve estudar história? O estudante decora a data do armistício da Guerra de York, toda a linhagem da família real da Áustria e o organograma político da Atenas antiga sem que isso lhe traga qualquer conhecimento, utilidade ou prazer...

Há de se observar e compreender a história de outras maneiras. Caso se queira mesmo “desvincular o poder de verdade das formas de hegemonia”, devemos falar em histórias, no plural, jamais em história. Conforme afirmamos anteriormente, ela não é – ou como vimos

defendendo, elas não são –, um mero acúmulo de dados. Apenas por questão de simplicidade, chamemo-la, por hora, história.

Um conceito que nos parece bastante pertinente quanto a esse redimensionamento da história é o conceito de arquivo; pensamos que ele pode nos fornecer subsídios adequados a essa tarefa. Tal idéia pode ajudar na compreensão de que a história, como já indicamos, não é um acúmulo de dados, datas e nomes isolados e sem qualquer conexão com a realidade. Se entendermos a história como um arquivo, podemos pressupor que ela não é um amálgama indiferenciado e inerte de lembranças, mas, sim, uma construção contínua que respeita as diferenças e que permanece atuante, influenciando o tempo presente.

Para corroborar tal proposta, recorreremos a uma definição de Michel Foucault (1972). Ele afirma que o arquivo, através de um valor diferencial e não unificador, congrega em seu interior múltiplos e distintos discursos. Diz, ainda, que o arquivo “é a borda do tempo que envolve nosso presente, que o domina e que o indica em sua alteridade” (1972, p.163). Tal afirmação nos fornece importante subsídio teórico para a concepção de história que vimos construindo.

Essa discussão pode ser substancialmente ampliada trazendo à tona algumas idéias de outro intelectual contemporâneo: Jacques Derrida. Em determinado trecho de *Mal de Arquivo: uma impressão freudiana*, ele afirma:

Não comecemos pelo começo nem mesmo pelo arquivo.

Mas pela palavra “arquivo” – e pelo arquivo de uma palavra tão familiar. *Arkhe*, lembremos, designa ao mesmo tempo o *começo* e o *comando*. Este nome coordena aparentemente dois princípios em um: o princípio da natureza ou da história, *ali onde* as coisas *começam* – princípio físico, histórico ou ontológico –, mas também o princípio da lei *ali onde* os homens e os deuses *comandam*, *ali onde* se exerce a autoridade, a ordem social, *nesse lugar* a partir do qual a ordem é dada – princípio nomológico. (2001, p.11)

Lembre-mos dos arcontes gregos para entender melhor essa colocação. Eles eram juízes que guardavam em suas casas os documentos oficiais das cidades-estado da Grécia antiga. E competia a eles, também, interpretá-los. Só eles tinham o poder para tal ato. Nas residências dos arcontes nasceram os arquivos primordiais. Mantinham-se a guarda dos atos administrativos e políticos e da história do Estado, bem como a competência hermenêutica sobre eles no mesmo local, no mesmo domicílio. Fica mais clara, então, a posição do arquivo como “começo” e “comando”. Outra vez, Derrida:

Depositados sob a guarda desses arcontes, *estes documentos diziam, de fato, a lei: eles evocavam a lei e convocavam à lei*. Para serem assim guardados, na jurisdição desse *dizer a lei* eram necessários ao mesmo tempo um guardião e uma localização. Mesmo em sua guarda ou em sua tradição hermenêutica, os arquivos não podiam prescindir nem de suporte nem de residência. (2001, p.13, grifo nosso)

Pensamos que essa concepção inicial de arquivo como “começo” e “comando”, exposta por Jacques Derrida, pode nos ajudar, também – como nos ajudaram as colocações de Foucault sobre o arquivo –, a pensar sobre o processo histórico. Na medida em que transpomos para a historiografia tradicional os tais conceitos de “começo” e “comando” interligados e necessariamente implicados em situações de guarda e de hermenêutica, muita coisa se esclarece. Não é o que acontece na historiografia tradicional – e, por extensão, na história universal, como Walter Benjamin bem identificou em suas teses “Sobre o conceito de história” –, associar-se uma coisa a outra?

Podemos imaginar uma grande quantidade de exemplos para corroborar tal hipótese. Fiquemos, por hora, com os variados casos de religiões e de Estados, democráticos ou não, que guardam em seus “domicílios” documentos históricos e os interpretam à maneira que melhor lhes convier, restando depois para as grandes massas apenas decorar e repetir a versão que lhes chegar. Em outras palavras, esse duplo significante lingüístico – começo/comando – nos põe face a face com uma situação que precisamos encarar: a relação intrínseca entre o arquivo e o poder. São os investidos de poder na sociedade que, também, detêm os arquivos. São eles, dispondo das informações, das evidências e dos relatos de fatos acontecidos, que estruturam a história de acordo com seus interesses.

A “nova história”⁷, surgida a partir de estudos interdisciplinares entre várias ciências humanas no século XX, na França, vai, contribuir, substancialmente, com o conceito de história que vimos desenvolvendo:

A nova história é a história escrita como uma reação deliberada contra o “paradigma” tradicional [...] Poderíamos [...] chamar este paradigma de a visão do senso comum da história, não para enaltecê-lo, mas para assinalar que ele tem sido com frequência – com muita frequência – considerado *a* maneira de se fazer história, ao invés de ser percebido como uma dentre várias abordagens possíveis do passado. (BURKE, 1992, p.10)

⁷ Nova história é uma expressão cunhada a partir de uma coletânea de ensaios editada pelo renomado historiador Jacques Le Goff, que tem com título *La nouvelle histoire* – em português, *A nova história*.

E o historiador inglês Peter Burke explica nesse mesmo texto, resumidamente, em seis pontos, o contraste entre essa nova história e a antiga, a que é intimamente ligada ao paradigma tradicional – dois desses pontos nos serão de extrema valia. Ele afirma que “os historiadores tradicionais pensam na história como essencialmente uma narrativa dos acontecimentos, enquanto a nova história está mais preocupada com a análise das estruturas” (BURKE, 1992, p.12).

Os novos historiadores trazem à discussão uma concepção diferente de história “mais preocupada com a análise de estruturas”; vimos utilizando o conceito de arquivo, eminentemente estruturador. Parece-nos que, realmente, como propusemos anteriormente, os conceitos confluem.

Burke diz, ainda, que:

[...] a história tradicional oferece uma visão de cima, no sentido de que tem sempre se concentrado nos grandes feitos dos grandes homens, estadistas, generais ou ocasionalmente eclesiásticos. Ao resto da humanidade foi destinado um papel secundário no drama da história. A existência dessa regra é revelada pelas reações à sua transgressão. [...] Por outro lado [...] vários novos historiadores estão preocupados com “a história vista de baixo”; em outras palavras, com as opiniões das pessoas comuns e com sua experiência da mudança social. (1992, p.12-3)

As histórias, no plural, das quais falávamos, abrangem, certamente, a opinião dessas “pessoas comuns”. A já citada história oficial nada mais é que essa história vista de cima. E a literatura que se propõe a dar voz ao outro pode ajudar a construir essa versão distinta – ou, em acordo com o que vimos dizendo, essas versões distintas – que é vista de baixo.

Em consonância às palavras de Peter Burke, citamos Walter Benjamin: “A tradição dos oprimidos nos ensina que o ‘estado de exceção’ no qual vivemos é a regra. Precisamos chegar a um conceito de história que dê conta disso” (BENJAMIN apud LÖWY, 2005, p.83)⁸. Enfim, essa outra história que estamos defendendo é aquela que dá voz aos vencidos, aos esquecidos, aos relegados, aos oprimidos. Diz Michael Löwy:

A memória coletiva dos vencidos se distingue de diversos panteões estatais para a glória dos heróis da pátria, não só pela natureza dos personagens, sua mensagem e sua posição no campo do conflito social, mas também porque, aos olhos de Benjamin, ela simplesmente tem uma

⁸ Esse trecho foi extraído da oitava das teses “Sobre o conceito de história”, de Walter Benjamin. A obra da qual retiramos o fragmento em questão é um estudo crítico sobre as teses realizado por Michael Löwy e publicado em 2005 pela Boitempo Editorial.

dimensão subversiva à medida que não é instrumentalizada a serviço de qualquer poder. (2005, p.111)

Encontram-se, aqui, essa dimensão subversiva que tem a memória coletiva dos vencidos, afastando-a do poder, com aquela literatura, definida nas palavras de Beatriz Sarlo, que “não acata os regimes de verdade dos outros saberes e discursos” (1997, p.28), através de um processo dialético de ação recíproca.

Efetivamente, se queremos repensar o conceito de história em outro sentido, temos que atuar em dois momentos diferentes: no passado, que toca o presente, e no presente, que envolve o futuro. Walter Benjamin (1994) fala, nas teses “Sobre o conceito de história”, de uma intervenção salvadora da humanidade que é representada por imagens dialéticas em que o presente surge como síntese de imagens do passado. Se, realmente, deseja-se questionar algo, tendo em vista uma mudança concreta e substancial nos paradigmas vigentes, é necessária uma atuação que possa interferir nas memórias de ontem e outra, nas ações de hoje. O passado e o presente surgem intimamente interligados, interpenetrando-se dialeticamente.

Löwy diz que “a ‘intervenção salvadora’ tem por objeto tanto o passado quanto o presente: história e política, rememoração e redenção são inseparáveis” (2005, p.62). O questionamento histórico não se fará forte o suficiente sem uma decisiva atuação política nos tempos atuais. Benjamin (1994), na sétima tese, diz que o materialista histórico⁹ deve escovar a história a contrapelo. E Michael Löwy explica:

Como sempre, para Benjamin, o imperativo “escovar a história a contrapelo” tem duplo significado:

- a) histórico: trata-se de ir contra a corrente da versão oficial da história, opondo-lhe a tradição dos oprimidos. Desse ponto de vista, entende-se a continuidade histórica das classes dominantes como um único e enorme cortejo triunfal, ocasionalmente interrompido por sublevações das classes subalternas;
- b) político (atual): a redenção/revolução não acontecerá graças ao curso natural das coisas, o “sentido” da história, o

⁹ Materialismo histórico é um termo que designa o corpo central das teorias de Karl Marx. Elaborado e conceituado, sempre, como investigação científica – jamais como especulação filosófica –, o materialismo histórico é uma visão de mundo que foge ao idealismo e estrutura seus alicerces sobre convictas raízes dialéticas. Marx e seu “parceiro intelectual” Friedrich Engels explicam em *A ideologia alemã*:

A história não é senão a sucessão das diversas gerações, cada uma das quais explora os materiais, capitais, forças de produção que lhe são legados por todas as que a precederam, e que por isso continua, portanto, por um lado, em circunstâncias completamente mudadas, a atividade transmitida, e por outro modifica as velhas circunstâncias com uma atividade completamente mudada [...] (2009, p.53)

progresso inevitável. Será necessário lutar contra a corrente. Deixada à própria sorte, ou acariciada no sentido do pêlo, a história somente produzirá novas guerras, novas catástrofes, novas formas de barbárie e de opressão. (2005, p.74)

Assim, caso retomemos a hipótese que defendemos anteriormente, colocamos em discussão a seguinte proposição: considerando-se a história como um arquivo, ela pode, e deve, ser revisitada, reinterpretada e reorganizada; não é amorfa, imutável e prisioneira de um destino inexorável. Falemos em uma política efetiva dos arquivos, como, mais uma vez, nos ensina Derrida:

Certamente, a questão de uma política do arquivo nos orienta aqui permanentemente, mesmo se a duração de uma conferência não nos permite abordá-la diretamente e com exemplos. Não determinaremos jamais esta questão como uma questão política entre outras. Ela atravessa a totalidade do campo, e na verdade determina, de parte a parte, a política como *res publica*. Nenhum poder político sem controle do arquivo, mas da memória. A democratização efetiva se mede sempre por este critério essencial: *a participação e o acesso ao arquivo, à sua constituição e à sua interpretação*. (2001, p.16, grifo nosso)

O “acesso ao arquivo” de que nos fala Derrida, “à sua constituição e à sua interpretação” é, em outras palavras, o que já havíamos defendido anteriormente como forma de reconstrução do processo histórico: atuar em seu presente e em seu passado. Atuar no passado será, diríamos, remexer nos arquivos da história oficial. E remexer nesses arquivos é *a priori* reinterpretá-los; é separar o que é memória e o que é versão oficial fingindo ser memória. Aqui, a literatura começa a se enredar com a história e com a política. Discutimos, bastante, aproximações entre a história e as outras duas. Pensemos, um pouco mais, em como a literatura se relaciona com a política.

2.3 Literatura e engajamento político

O escritor é, afinal, um militante político? No sentido amplo que vimos defendendo até aqui, sim. Ele atua no desmonte dos discursos autoritários e contesta as verdades tidas como absolutas – infelizmente, às vezes, ajuda a propagá-las e a defendê-las. Não que o escritor não possa ser, também, um ativista político em um sentido mais restrito – o ativista dos movimentos sociais, protestos, passeatas e processos eleitorais. Alguns o são – lembremos, a título de exemplo, de Jean-Paul Sartre, Berthold Brecht e Graciliano Ramos. E até é

razoável que o sejam, pois como afirma Sartre (1993) o intelectual é aquele que tem uma posição crítica por essência; e a literatura – lembremo-nos das palavras de Beatriz Sarlo quando ela dizia que a literatura “não acata os regimes de verdade dos outros saberes e discursos” – afina-se, bastante, com esse posicionamento.

Porém, não traçaremos, aqui, toda a tipologia do intelectual – principalmente, o contemporâneo. Nosso trabalho tem como foco a escrita literária e se interessa mesmo é pelo militante das palavras, pelo escritor que faz de sua obra uma importante ferramenta para expressar o desejo de mudanças políticas e históricas. Ressalte-se que não se quer propagar aqui noções semelhantes às do realismo socialista, que mensurava a importância de uma obra literária pelo seu potencial de influência na transformação da realidade, independentemente de sua qualidade artística. O que estamos defendendo é a obra que, consciente de seu estatuto literário e de seu trabalho estético, propõe-se, também, a ser uma voz dissonante, contestadora e necessária frente a “verdades” únicas e, segundo elas mesmas, plenas de sentido.

Adorno (1973) vai nos ajudar a entender, de forma definitiva, a diferença que estamos tentando estabelecer. O que estamos procurando, em consonância com suas palavras, é o escritor engajado e não o tendencioso. Diz o pensador alemão:

Teoricamente ter-se-ia que distinguir engajamento de tendencionismo. A arte engajada no seu sentido conciso não intenta instituir medidas, atos legislativos, cerimônias práticas, como antigas obras tendenciosas contra a sífilis, o duelo, o parágrafo do aborto, ou as casas de educação correcional, mas esforça-se por uma *atitude*: Sartre, por exemplo, pela decisão, como condição de existir frente à neutralidade espectral. A inovação artística do engajamento, porém, frente ao veredicto tendencioso, torna o conteúdo em favor do qual o artista se engaja, plurissignificativo, ambíguo. (ADORNO, 1973, p.54, grifo nosso)¹⁰

Não instituição de medidas, mas atitude frente a uma neutralidade espectral. Isso é engajamento. Esse é o conceito de literatura com o qual pretendemos trabalhar. O escritor engajado vai pensar alternativas e questionar o discurso único, procurando repensar o presente do processo histórico. Ele sabe que a história não segue um curso determinado e inexorável, e, sim, que ela é uma construção dialética dependente de inúmeros fatores e situações.

O discurso único propaga o inabalável transcórrer da história; a globalização irreprimível, a morte das ideologias e o fim da própria história seriam fatos consumados que,

¹⁰ Sabemos que, efetivamente, Adorno defende a autonomia da arte. De qualquer forma, sua distinção teórica entre engajamento e tendencionismo nos é bastante útil.

desde sempre, estavam programados para acontecer. No entanto, o escritor engajado precisa estar consciente de que isso não é verdade. Marx afirma que:

é preciso ter em mente que as novas forças de produção e relações de produção não se desenvolvem a partir do nada, não caem do céu, nem das entranhas da Idéia que se põe a si própria; e sim no interior e em antítese ao desenvolvimento existente da produção e das relações de propriedade tradicionais herdadas. (MARX apud MÉSZÁROS, 2000, p.7)

Tudo é resultado de ações e de respostas anteriores. Nada ocorre repentinamente por intermédio de uma vontade suprema. Contra uma quimera de identidades arbitrariamente constituída e por uma multiplicidade que respeita as diferenças, o escritor lança seu olhar político – “olhar politicamente é pôr as dissidências no centro do foco” (SARLO, 1997, p.60) – sobre a história e passa a incomodar o poder.

O intelectual militante – no nosso caso específico, o escritor militante – é uma figura de relevante importância nas discussões que envolvem os cenários político e histórico no século XX. Ligados a revoluções, a partidos políticos e a movimentos sociais, estiveram – e estão – em posição de destaque nos tempos mais recentes. Cabe a nós, porém, pensar em algumas nuances acerca da atuação desse que empresta sua voz a ideologias e questionamentos, olhando politicamente o mundo.

A principal questão que se faz presente é, afinal, o que é o intelectual? De forma geral, diremos que ele é um indivíduo que se utiliza de seu intelecto, de sua razão e de seus conhecimentos para, através do estudo, da reflexão e do discurso, produzir hipóteses, questionamentos e raciocínios que atinjam alguma dimensão coletiva.

Além disso, pensamos no intelectual como alguém que se engaja em defesa da causa que defende e que luta por ela ativamente. Tal entendimento, por vezes, confunde conceitos e nos leva a crer que intelectual é apenas aquele que defende publicamente uma causa da qual compartilhamos. Mas aí seria, nas palavras de Adorno, tendencionismo e não engajamento. Sobre isso, vejamos um comentário mais que oportuno de Engels:

De modo algum me oponho á poesia engajada (Tendenz) como tal. O pai da tragédia, Ésquilo, e o da comédia, Aristófanos, eram decididamente poetas engajados, assim como Dante e Cervantes; e o mérito principal de *Craft and Loves* de Schiller consiste em se tratar do primeiro drama de propaganda política alemão. Os russos e noruegueses modernos, que escrevem romances excelentes, são todos engajados.

Mas penso que a idéia devia desprender-se por si da situação e ação, sem indicações especiais, e que o escritor não é obrigado a impor ao leitor as soluções históricas futuras dos conflitos sociais expostos. (MARX & ENGELS, 1986, p.73)

O escritor engajado não deve ser obrigado – ou se obrigar – a prescrever soluções em sua obra. Partidarizar a literatura, transformando-a em veículo de transporte de dogmas e respostas pré-concebidas, não é causa, nem consequência do engajamento do intelectual. Aliás, é ao mesmo tempo, paradoxalmente, supervalorizar e sub-valorizar a literatura, atribuindo a ela, de forma exagerada, uma única função e afastando-a, exatamente, daquilo que ela tem de mais forte: o espaço aberto para a pluralidade e para o outro.

Daí, muitas vezes, espera-se do intelectual mais do que ele, realmente, tem possibilidade de oferecer. E são atribuídas a ele capacidades e habilidades que não lhe são pertinentes. A arte sozinha, como já apontamos, não muda a realidade, mas pode colaborar bastante nesse processo. “Escrever é um meio de ação”, afirma Alejo Carpentier (19--, p.94). E Eduardo Prado Coelho discute: “Que define desde o princípio um intelectual? A coragem de dizer ‘não’” (2004, p.16).

O escritor português José Saramago encaixa-se bastante bem no que compreendemos como esse intelectual atuante que diz não, que, como “militante das palavras”, engaja-se em defesa do que acredita. Tanto a sua obra literária, que compreende romances, contos, crônicas, poemas, memórias e teatro, quanto os seus textos e exposições, diríamos, não-ficcionais, como discursos, entrevistas e artigos e ensaios escritos para jornais e revistas, trazem um intelectual firmemente disposto a atuar na construção de uma outra história que venha a contrariar a autodenominada história oficial.

Saramago é, também, um notório militante político no sentido que já denominamos mais restrito. Mesmo em idade já avançada e com a saúde, por vezes, bastante debilitada, é fácil encontrá-lo em mobilizações populares, protestos e manifestações de apoio a diversos movimentos sociais nas mais diferentes partes do mundo. E, além disso, atua com seu trabalho intelectual, nas mais diversas esferas coletivas de comunicação – participando, por exemplo, de programas de televisão ou mantendo um *blog*¹¹ na Internet –, onde opina sobre os mais diversos assuntos da atualidade: de Lula a Barack Obama, de aquecimento global a União Européia, de conflitos armados a desemprego. Mas, reiterando, destacamos aqui sua militância literária.

¹¹ Disponível em: <<http://caderno.josesaramago.org>>

Em entrevistas concedidas ao professor universitário Carlos Reis, Saramago fala, dentre vários outros assuntos, sobre seu próprio trabalho literário. Em determinado trecho, ele fala sobre fazer, ou não, “literatura de partido”:

Eu refuto a literatura de partido, coisa que, aliás, parece que se pode deduzir facilmente daquilo que fiz até hoje. O que eu não refuto é isto: se eu estou ideologicamente determinado ou caracterizado de uma certa maneira, se sou uma pessoa cujo mundo está organizado também em função de um certo entendimento da História ou da sociedade ou do funcionamento das forças sociais, então eu creio que, mesmo que eu não esteja a dizer naquilo que escrevo «Viva o Partido!», é fácil ao leitor atento entender que o autor que ele está a ler pensa de uma maneira determinada. (REIS, 1998, p.75)

Esse extrato da fala de Saramago ilumina a nossa hipótese de reflexão: segundo o que vimos discutindo até aqui, ele seria um escritor engajado, não um escritor tendencioso. Sua ideologia, o marxismo, permeia toda a sua obra, mas jamais é exibida de forma messiânica ou panfletária, como ele mesmo diz.

E de que forma aparece a ideologia marxista em sua produção literária? Fundamentalmente, através de sua compreensão acerca do movimento que estrutura a história do homem. A história, para Marx, é constantemente construída a cada momento; ela se desenvolve através de um contínuo processo dialético. Só ele, através de inumeráveis teses, antíteses e sínteses, pode dar conta de agregar em seu desenvolvimento os tais múltiplos e distintos discursos de que nos falava Foucault. Vejamos o que diz o próprio Marx em prefácio escrito, com Friedrich Engels, à edição alemã de 1872 do Manifesto do Partido Comunista, que fora escrito por ambos em 1848:

Apesar das condições terem se alterado consideravelmente nos últimos vinte e cinco anos, os princípios gerais desenvolvidos neste *Manifesto* conservam, grosso modo, ainda hoje toda a sua razão de ser. Haveria que fazer aqui e ali algumas emendas. *A aplicação prática desses princípios – o Manifesto deixa claro – dependerá sempre e em toda a parte das circunstâncias históricas dadas.* (2001, p.13, grifo nosso)

Em suas palavras, não há lugar para uma história totalizadora, imutável e perdida no passado. A história, para Marx, estará sempre sendo construída através de um ciclo dinâmico de ações – novas “circunstâncias históricas dadas” – e reações – múltiplas maneiras de compreender as “circunstâncias históricas dadas” e de nelas interferir – em que o homem é peça fundamental.

E não podemos prescindir da presença de Walter Benjamin nesse momento da discussão. Parece-nos ter sido ele um dos pensadores contemporâneos que melhor compreendeu, definiu e difundiu a noção de história que estamos procurando estabelecer como parâmetro para nossa discussão. Nas teses “Sobre o conceito da história”, ele opõe à história universal uma historiografia marxista/materialista, e diz que esta se afasta de forma radical da primeira. No texto em questão, Benjamin afirma:

O historicista apresenta a imagem “eterna” do passado, o materialista histórico faz desse passado uma experiência única. Ele deixa a outros a tarefa de se esgotar no bordel do historicismo, com a meretriz “era uma vez”. Ele fica senhor das suas forças, suficientemente viril para fazer saltar pelos ares o *continuum* da história. (1994, p.231)

E ainda:

O historicismo culmina legitimamente na história universal. Em seu método, a historiografia materialista se distancia dela talvez mais radicalmente que de qualquer outra. A história universal não tem qualquer armação teórica. Seu procedimento é aditivo. Ela utiliza a massa dos fatos, para com eles preencher o tempo homogêneo e vazio. Ao contrário, a historiografia marxista tem em sua base um princípio construtivo. (1994, p.231)

Na obra de Saramago, transparecem essas noções. Seu olhar político não vai, meramente, adicionar fatos e vai mudar de acordo com cada circunstância histórica, conforme veremos. Através de sua visão de mundo ligada à análise marxista, ele compreende e defende a dinâmica da história. Como bem destaca Jacques Derrida (1994), talvez nenhum outro pensador além de Marx, em qualquer tempo, tenha alertado para o “envelhecimento” possível de seus próprios textos. Diz, ainda, Derrida sobre o pensador alemão: “Quem jamais invocou a *transformação*, ainda por vir, de suas próprias teses?” (1994, p.29). Enfim, no desenrolar do processo histórico, e no modo de vê-lo e compreendê-lo, José Saramago encontra Karl Marx.

3 HISTÓRIAS SINGULARES, ROMANCES UNIVERSAIS

São muitas as formas imaginadas por José Saramago para assinalar desconcertos que, de tão “normais”, nos fazem cegos para eles. Ele se transforma em uma espécie de timoneiro de novas embarcações simbólicas.

Laura Cavalcante Padilha

3.1 Os romances de Saramago: um olhar político dinâmico

José Saramago é um escritor bastante profícuo e versátil. De sua obra constam peças de teatro, poesias, crônicas, diários, contos e romances – além de diversos artigos, ensaios e críticas escritos para jornais e revistas. Já em 1947, Saramago lançava seu primeiro livro: o romance *Terra do Pecado*, pela Editorial Minerva, em Portugal (tal obra foi relançada, posteriormente, quando das comemorações dos 50 anos de sua publicação, em 1997, pela Editorial Caminho, também em Portugal).

Muito transcorreu desde então e a obra do escritor português passou pelas mais diversas mudanças, tanto em seus aspectos temáticos quanto em seus aspectos estilísticos. *Terra do Pecado* trazia uma narrativa bastante convencional, em que as habituais preocupações sociais e políticas de Saramago já apareciam timidamente. Curiosamente, durante muito tempo ele relegou o romance a um segundo plano e não o fez constar de suas bibliografias oficiais. Falando a Carlos Reis sobre sua “precocidade” como escritor e sobre sua preparação para exercer a atividade em questão, José Saramago diz:

Como eu tenho um livro que publiquei (ou melhor: publicaram-mo...) em 1947 chamado *Terra do Pecado*, a conclusão parece fácil: este senhor preparou-se para escritor muito cedo. Mas (questão que há que deixar muito clara) acontece que eu não me preparei: aquele senhor escreveu aquele livro, mas não com a consciência de que se tinha preparado para ser escritor.

Aquele livro resulta do seguimento de leituras mal arrumadas e mal organizadas – e saiu aquilo. Há quem diga que o livro, apesar de tudo, não é assim tão mau e que está escorreitamente escrito. E eu tenho a impressão de que sim. (REIS, 1998, p.35)

O que parece incomodar Saramago na obra de 1947 é uma alegada falta de consciência no preparo e na produção do livro; não que *Terra do Pecado* fosse, exatamente, ruim – são

impressões que ele próprio transmite –, mas a falta de um plano de escrita consciente por trás da obra é que o conduz a se afastar do seu primeiro livro publicado.

Alguns anos – e alguns livros – depois, é com a publicação de *Objecto Quase*, em 1978, que aparecem indícios do surgimento da tal consciência procurada por Saramago. Os seis contos do livro – "Cadeira", "Embargo", "Refluxo", "Coisas", "Centauro" e "Desforra" – seguem uma “quase” – aludimos, aqui, ao título da obra – seqüência em que as histórias se sucedem construindo um painel crítico da vida do homem. Vão desde a sua alienação – imposta pelo estado totalitário em “Cadeira” ou pela tecnologia repressora em “Embargo” – até o apogeu da sua natureza livre e espontânea, em “Desforra”, passando pela humanização das coisas e pela “coisificação” dos homens, em “Coisas”. Nas linhas da “quase” seqüência desses contos delinea-se a consciência de quem os escreve e os coloca em ordem. Sobre essa consciência de Saramago quando escreve suas obras lemos:

A consciência da História ao nível individual e colectivo, consciência mediada pela obra e pelo trabalho; a consciência da memória ausente; a consciência da identidade histórica; a consciência da escrita e do discurso que instituem a verdade histórica; a consciência do tempo cultural e dos seus efeitos na institucionalização dos discursos – eis outras tantas metamorfoses da narrativa que se detectam na obra de ficção de José Saramago. (REBELO apud BAPTISTA-BASTOS, 1996, p.88)¹²

A produção literária de José Saramago é mesmo extensa. Mas são apenas alguns de seus romances que nos servirão, aqui nesse trabalho, como objeto de investigação. É neles que vamos identificar o dinâmico olhar político que procuramos. Nos romances de Saramago, a literatura e a política convivem harmoniosamente, sem quaisquer prejuízos para o trabalho estético e para a proposta política do autor. Ele compreende, assimila e propaga a mesma concepção de história que estamos defendendo desde o início. Sabe que ela é um contínuo processo dialético e que só a ação do homem tem poder de nela interferir.

A atitude política da qual temos falado, capaz de possuir esse poder de interferência, está lá nos textos de Saramago, descrita nas atitudes dos personagens. Por vezes, isso ocorre de forma mais explícita em textos claramente engajados, como em *Levantado do Chão* (1980); em outras, de forma mais alegórica, como em *Ensaio sobre a Cegueira* (1995), *Todos*

¹² O trecho citado foi extraído do livro *José Saramago: aproximação a um retrato*, editado pela Publicações Dom Quixote, de Lisboa, em 1996. Seu autor, o escritor e jornalista português Armando Baptista-Bastos, realizou algumas entrevistas com Saramago e as publicou nesse livro. Após as entrevistas há uma parte intitulada “TESTEMUNHOS”, em que diversos estudiosos da obra de Saramago dão pequenos depoimentos; o fragmento em questão foi retirado do texto escrito pelo professor Luís de Sousa Rebelo, do *King's College*, de Londres.

os *Nomes* (1997) e *A Caverna* (2000). E vale lembrar que ocorre tendo em vista uma crítica à desumanização da sociedade. Como afirma Augusto Santos Silva: “A primeira palavra que o escritor José Saramago dirige, através dos seus romances, aos leitores é a recolocação da humanidade na história” (2005, p.13); recolocar a humanidade na história, como também afirma Silva, “significa resgatar da sombra e do esquecimento os que estão por baixo, na hierarquia das posses e dos privilégios” (2005, p.13). Em outras palavras, utilizando-nos da expressão de Benjamin, Saramago vai em seus romances contar a história dos vencidos.

Na obra de 1980, o inimigo é um regime com líder conhecido e ações claras – a ditadura de Antônio Carlos de Oliveira Salazar, que só veio a ser derrubada em 25 de Abril de 1974, já então sob comando de Marcello Caetano, durando quase 50 anos no poder –, protegendo evidentes interesses de latifundiários e associando-se a uma igreja nada cristã personificada na figura dos múltiplos Padres Agamedes. É em *Levantado do Chão*, que ficamos conhecendo a história da Família Mau-Tempo. Sua luta com todas as aventuras e desventuras, alegrias e sofrimentos, vitórias e derrotas. Uma árdua jornada em que vemos o levantar-se do chão do homem do povo rumo ao “dia levantado e final” (SARAMAGO, 1996, p.366) – o tal 25 de Abril, data da Revolução dos Cravos, que pôs fim à ditadura salazarista.

Saramago faz de seu livro um libelo contra a opressão e a injustiça; ninguém é poupado, expõem-se as mazelas do latifúndio, do Estado e da Igreja. Por trás do tema principal – a história da família Mau-Tempo –, entrelaçam-se inúmeros enredos, personagens, momentos e localidades, tendo sempre como pano de fundo a história política da Europa e de Portugal no século XX. Os Mau-Tempo são o recorte de uma sociedade estratificada, na qual a grande maioria dos indivíduos é isolada física e materialmente.

Porém, Saramago não se propõe apenas a contar histórias. Conforme vimos dizendo, ele opta por atuar politicamente através de seus textos, repensando o processo histórico. E em *Levantado do Chão*, esse questionamento se dá pelo processo desalienante pelo qual passa a família Mau-Tempo. De objetos a sujeitos da história, tudo muda, desde o ancestral Domingos, absolutamente alienado e indiferente à ditadura que se instalava – lembrando, a de Salazar –, até aos membros da terceira geração da família, já vivendo em um estágio de desalienação pré-revolucionário simbolizado, principalmente, pela coragem de Gracinda, uma mulher que passa a lutar ao lado dos homens da família por justas reivindicações, e pelo domínio da linguagem por parte de Antônio, fato até então raro no universo dos trabalhadores do campo. A história dos portugueses que Saramago se propõe a construir trilhará, então,

novos caminhos. Atingido o grau de conscientização adequado, o povo se rebela e derruba a ditadura opressora.

A atitude política do escritor no livro se evidencia durante a tortura do sindicalista Germano Santos Vidigal. Nós, leitores, acompanhamos a cena através dos olhos de algumas pequenas formigas presentes ao ato; não estivessem elas presentes à cena, não saberíamos do ocorrido. É interessante notar-se, neste episódio, que dentre as formigas uma se apresenta de forma diferente: “Tomemos esta formiga, melhor, não a tomemos, que seria pegar-lhe, consideramo-la apenas por ser uma das maiores e levantar a cabeça como os cães...” (SARAMAGO, 1996, p.169). Por que José Saramago escolhe essa formiga? Levantando a cabeça, ela rumo à desalienação. Quer saber o que acontece à sua volta e, assim, ao menos, procura se libertar de um perigoso conformismo. A opção do escritor é, claramente, pelo sujeito desalienado.

A cena final de *Levantado do Chão* não deixa dúvidas: no “dia levantado e principal”, os Mau-Tempo, conscientes de seu papel histórico, juntam-se à onda revolucionária/apocalíptica que varre as terras portuguesas; à revolução coletiva, junta-se a mudança individual. Há de se ter muito cuidado em não confundir o simbólico momento final com um pretense estado ideal. Esse pretense estado ideal jamais é atingido e a superação da alienação deve ser constante e ininterrupta. Acreditar em um ponto final onde tudo se acerta e as diferenças são para sempre superadas ou eliminadas é acreditar que a história humana pode chegar a um possível fim. É acreditar que em um momento futuro, o homem perderá sua função vital de agente do processo histórico. Isso não combina com a historiografia marxista. O “dia levantado e principal” deve ser visto na obra como um símbolo da vitória do homem que toma consciência de suas próprias forças e decide alterar o curso da história. Mas, jamais, deve ser compreendido como uma vitória definitiva que elimina para sempre a alienação. Até porque tal fato seria impossível. É como ensina Mészáros:

Uma pré-condição necessária a qualquer indivíduo para adquirir sua personalidade é estar numa multiplicidade de relações com *outras* pessoas, usando, para se desenvolver, os meios e as ferramentas que lhe são *dados* (pelo menos até certo ponto de independência e maturidade), e experimentando suas *próprias* forças na medida em que é capaz de identificá-las no intercâmbio recíproco com os demais, considerando que elas estejam, de alguma forma, em seus semelhantes. Abolir, de forma absoluta e definitiva, todos os elementos da alienação e reificação é coisa que só seria possível por intermédio da idealização dessas relações a tal ponto que elas entrem em contradição aguda com todas as relações possíveis entre o indivíduo real e a sociedade. (2006, p.225)

De toda forma, é do processo desalienante a que se submetem os indivíduos que nasce a revolução. Em conformidade com os ensinamentos de Marx, diremos que é somente o indivíduo desalienado e ciente de seu papel na história que pode ser agente da mudança. Lélia Parreira Duarte, em estudo publicado acerca de *Levantado do Chão*, diz:

Sua última página refere-se a um dia “levantado e principal”, que acontece após um percurso de três quartos de século. No decorrer desse tempo, que é o do romance, vão gradualmente ocorrendo no texto transformações que implicam envolvimento, tomada de consciência e mudança de atitudes de narrador, personagens e narratário, caracterizados inicialmente como repetidores passivos e submissos de discursos alheios. Esses elementos básicos da narrativa vão paulatinamente assumindo a própria linguagem como discurso, como diálogo, realizando-se, então, a escrita de alguém que aprendeu a ler em si mesmo e também no **outro**. (1982, p.133)

Temos, assim, em *Levantado do Chão* a ideologia marxista bem marcada em seus princípios e adequada ao momento histórico de então. Lembremo-nos que os anos oitenta ainda são marcados pelos mais variados regimes totalitários, espalhados por diversos matizes ideológicos. A atitude política do escritor engajado só pode ser a defesa da revolução.

3.2 Fim do século XX: a trilogia involuntária

Passados quinze anos desde *Levantado do Chão*, Saramago publica *Ensaio sobre a Cegueira*. Dois anos depois, *Todos os Nomes*. E no ano 2000, é a vez de *A Caverna*. Por que listamos esses três romances juntos? E como eles contribuem para a nossa discussão? Vejamos o que diz o próprio Saramago em entrevista concedida ao *site* Folha Online, quando da publicação de *A Caverna*:

Folha - Como o sr. enxerga "A Caverna" em relação a sua obra anterior, em especial com "Ensaio sobre a Cegueira" e "Todos os Nomes", que o sr. já disse formarem uma espécie de trilogia?

Saramago - É uma trilogia involuntária. Quando estava a escrever "Ensaio" não tinha idéia do que faria depois. Só quando estava fazendo "A Caverna" que me apercebi que havia uma certa unidade entre eles. São livros com temas completamente diferentes uns dos outros, mas que de qualquer forma permitiriam que o leitor soubesse o modo como o autor desses livros entende

o mundo de hoje. Não quer dizer que o leitor seja obrigado a partilhar da minha visão. Ele sabe como o mundo lhe parece.¹³

Destaquemos dois momentos de sua fala. Ele diz que não quer obrigar o leitor a partilhar de sua visão; ora, isso é bastante emblemático para corroborar a caracterização de Saramago, que estamos construindo, como um escritor engajado e não como um escritor tendencioso. O escritor diz, ainda, que os três livros que listamos mostram o modo como ele entende o mundo de hoje. Entenda-se o mundo de hoje, em sua fala, como os últimos cinco anos do século XX – intervalo em que foram publicadas as três obras de que vimos falando.

Ensaio sobre a Cegueira, *Todos os Nomes* e *A Caverna* são muito diferentes de *Levantado do Chão*. Eles refletem tempos e concepções diferentes. Saramago, conforme já dissemos, sabe que a história do homem só se estrutura através de um ininterrupto movimento dialético; circunstâncias variadas trarão novos problemas, e estes exigirão novas soluções. Os princípios se mantêm, mas as ações precisam se modificar. O olhar político do escritor engajado também.

3.3 Como não ver o outro: *Ensaio sobre a Cegueira*

Na epígrafe de *Ensaio sobre a Cegueira*, lemos: “Se podes olhar, vê. Se podes ver, repara”. O livro, uma grande alegoria, construída por outras inúmeras alegorias, coloca o homem no centro da história; o humanismo, tão caro a José Saramago, domina toda a narrativa. Em seu início, um homem, em meio ao trânsito congestionado de uma grande cidade, fica, subitamente, cego:

O disco amarelo iluminou-se. Dois dos automóveis da frente aceleraram antes que o sinal vermelho aparecesse. Na passadeira de peões surgiu o desenho do homem verde. A gente que esperava começou a atravessar a rua pisando as faixas brancas pintadas na capa negra do asfalto, não há nada que menos se pareça com uma zebra, porém assim lhe chamam. Os automobilistas, impacientes, com o pé no pedal da embraiagem, mantinham em tensão os carros, avançando, recuando, como cavalos nervosos que sentissem vir no ar a chibata. [...]

O sinal verde acendeu-se enfim, bruscamente os carros arrancaram, mas logo se notou que não tinham arrancado todos por igual. O primeiro da fila do meio está parado [...] O novo ajuntamento de peões que está a formar-se nos passeios vê o condutor do automóvel imobilizado a esbracejar por trás do pára-brisas, enquanto os carros atrás dele buzina frenéticos. Alguns

¹³ Entrevista concedida por José Saramago ao repórter Cassiano Elek Machado, do *site* Folha Online. Disponível em: <<http://biblioteca.folha.com.br/1/04/2000111101.html>> Acesso em 03 jun. 2008.

condutores já saltaram para a rua, dispostos a empurrar o automóvel empanado para onde não fique a estorvar o trânsito, batem furiosamente nos vidros fechados, o homem que está lá dentro vira a cabeça para eles, a um lado, a outro, vê-se que grita qualquer coisa, pelos movimentos da boca percebe-se que repete uma palavra, uma não, duas, assim é realmente, consoante se vai ficar a saber quando alguém, enfim, conseguir abrir uma porta, Estou cego. (SARAMAGO, 1995, p.11-2)

No entanto, ele é acometido por uma cegueira diferente: ao invés de mergulhar nas trevas habituais, ele passa a ser acometido por um “mal branco” nunca antes diagnosticado:

O cego ergueu as mãos diante dos olhos, moveu-as, Nada, é como se estivesse no meio de um nevoeiro, é como se tivesse caído num mar de leite, Mas a cegueira não é assim, disse o outro, a cegueira dizem que é negra, Pois eu vejo tudo branco. (SARAMAGO, 1995, p.13)

Inesperadamente, então, o homem¹⁴ ficara cego. A realidade à sua volta passara a ser, para ele, indiferente. A cegueira física do “primeiro cego”, alegoricamente, remete à nossa cegueira moral – a verdadeira cegueira de que trata o “ensaio”. Saramago parece querer nos perguntar: em que momento nos tornamos indiferentes ao que nos cerca? Não é à toa que o primeiro cego do livro seja acometido pelo “mal branco”, exatamente, no trânsito de uma grande cidade, em seu carro com as janelas fechadas. O escritor português já acusara o homem de chegar mais facilmente a Marte que a seu próprio semelhante...

Saramago voltou a explicar em diversas entrevistas a sua “indiferença” com Marte. Acusado de reacionário, antiquado, simplista, homem sem visão de futuro, reage dizendo que não é que a exploração do espaço não lhe pareça importante – muitas vezes ele descreve, inclusive, tal ação como “magnífica” –; o que lhe incomoda é que não se coloque o ser humano como prioridade absoluta e urgente de todas as ações realizadas em nosso planeta. Aliás, que se diga, claramente, que a exploração espacial, simbolizada aqui por Marte – poderia ser Vênus, Saturno ou a Lua, pouco importa –, funciona como uma representação desse descaso pela humanidade que Saramago pretende denunciar. Não é nenhuma implicância específica do escritor com as viagens ao espaço. Em outras conversas, ele destaca, por exemplo, a corrida armamentista e o economismo exacerbado que se esvai em preocupações com o “nervosismo” das bolsas de valores. O que está em questão nas suas palavras, como já afirmamos anteriormente, é um humanismo profundo e radical a se constituir como mola propulsora de nossa sociedade.

¹⁴ Esse homem passa a ser chamado durante toda a narrativa de “primeiro cego”.

Também nas entrevistas a Carlos Reis, José Saramago fala da indiferença do homem em relação ao outro – e de sua angústia sobre isso:

Falámos muito ao longo destes últimos anos (e felizmente continuamos a falar) dos direitos humanos; simplesmente deixámos de falar de uma coisa muito simples, que são os deveres humanos, que são sempre deveres em relação aos outros, sobretudo. E é essa indiferença em relação ao outro, essa espécie de desprezo do outro, que eu me pergunto se tem algum sentido numa situação ou no quadro de existência de uma espécie que se diz racional. Isso, de facto, não posso entender, é uma das minhas grandes angústias. O *Ensaio sobre a Cegueira* tem alguma parte na expressão dessa angústia. E contudo, não ficou nada resolvido depois de eu ter escrito o *Ensaio sobre a Cegueira*, é uma angústia que se mantém. Volto a dizer e com toda a franqueza: não compreendo, não sou capaz de compreender. (REIS, 1998, p.150)

Parece-nos bastante pertinente relacionar a esse quadro de indiferença, um processo crescente de alienação. Na medida em que o homem se torna insensível às relações humanas, torna-se alheio a outros indivíduos, excluindo de seu meio todas as possibilidades históricas que essas mesmas relações poderiam constituir. E em uma ação cíclica – que jamais terá fim, caso não seja interrompida – a alienação passa a produzir mais indiferença.

Quando o primeiro cego vai até o consultório de um médico buscar uma possível cura para o seu mal, passamos a observar algumas pistas dos motivos que levarão toda a cidade a ser contaminada pela misteriosa doença. O médico, alarmado pela situação urgente do paciente que chega, resolve passá-lo na frente dos outros; a reclamação é geral na sala de espera do consultório:

Mexeu-se na cadeira, inquieto, ia comunicar as suas apreensões à mulher, mas nesse momento a porta abriu-se e a empregada disse, Os senhores, por favor, passem, e dirigindo-se aos outros doentes, Foi ordem do senhor doutor, o caso deste senhor é urgente. A mãe do rapaz estrábico protestou que o direito é o direito, e que ela estava em primeiro lugar, e à espera há mais de uma hora. Os outros doentes apoiaram-na em voz baixa, mas nenhum deles, nem ela própria, acharam prudente insistir na reclamação, não fosse o médico ficar ressentido e depois pagar-se da impertinência fazendo-os esperar ainda mais, tem-se visto. (SARAMAGO, 1995, p.21-2)

Perceba-se que o “direito” de estar em primeiro lugar é alegado por uma mulher mesmo frente à urgência e ao desespero do outro. Posteriormente, no segundo capítulo do livro, ficamos sabendo que o homem que ajudara o primeiro cego a ir para casa, guiando seu carro do local

do incidente até lá, roubara o veículo... A cegueira branca do primeiro cego começa a encontrar campo fértil para se espalhar.

O personagem que marca a narrativa é a mulher do médico – este, o mesmo que atendera o primeiro cego. Toda a população da cidade que vai perdendo a visão, e até aqueles que mesmo ainda não estando cegos já tenham tido contato com alguém que cegara, vai sendo enviada para um manicômio desativado e lá vai sendo confinada. A mulher do médico, único personagem do livro que não perde a visão durante toda a narrativa, finge-se de cega para poder acompanhar o marido – que a esta altura já fora contaminado e não podia mais ver –, no confinamento, quando as autoridades vêm buscá-lo.

Lá chegando, o médico e sua mulher – primeiros internos do local – têm, em nossa opinião, um dos diálogos mais importantes de todo o romance; diálogo este, essencial para a compreensão da história:

Tu não estás cega, não posso consentir que fiques aqui, Sim, tens razão, não estou cega, Vou pedir-lhes que te levem para casa, dizer-lhes que os enganaste para ficar comigo, Não vale a pena, de lá não te ouvem, e ainda que te ouvissem não fariam caso, Mas tu vês, Por enquanto, o mais certo é cegar também um dia destes, ou daqui a um minuto, Vai-te embora, por favor, não insistas, aliás aposto que os soldados nem me deixariam pôr um pé nos degraus, Não te posso obrigar, Pois não, meu amor, não podes, fico para te ajudar, e aos outros que aí venham, mas não lhes digas que eu vejo, Quais outros, Com certeza não crês que vamos ser os únicos, Isto é uma loucura, Deve de ser, estamos num manicómio. (SARAMAGO, 1995, p. 48)

Podemos dizer que a mulher do médico não perde a visão, simplesmente, porque ela se recusa a perdê-la. Ficando ao lado do marido e dos “outros que aí venham”, ela não fecha os olhos para a realidade que a cerca e não fechando os olhos, não deixa de ver. O ato da mulher é, certamente, um ato de resistência. Teresa Cristina Cerdeira da Silva aponta:

Em meio à cegueira geral, só uma personagem, a mulher do médico, que se fingira de cega para não deixar de estar ao lado do marido, continuara a ver. Ela aponta possivelmente, no filão ético de seu autor, que, em meio ao caos, um último elo afinal não se perdera [...] (SILVA, 2007, p.363)

E o que não se perdera, enfim, era o seu elo com a humanidade. A mulher do médico resiste à desumanização e interrompe o ciclo alienação/indiferença, procurando não deixar, jamais, de acreditar em uma saída – ou em palavras mais adequadas a *Ensaio sobre a*

Cegueira, em uma cura. Ao final, o pequeno grupo de cegos¹⁵ amparado pela mulher do médico, já fora do manicômio – pois este fora destruído por um incêndio e o grupo fugira de lá -, volta a enxergar. Amparados uns nos outros, encontram a cura. E com ela vem a compreensão:

Por que foi que cegámos, Não sei, talvez um dia se chegue a conhecer a razão, Queres que te diga o que penso, Diz, Penso que não cegámos, penso que estamos cegos, Cegos que vêem, Cegos que, vendo, não vêem. (SARAMAGO, 1995, p.310)¹⁶

3.4 Arquivo e memória na obra de José Saramago: *Todos os Nomes*

E o humanismo é, também, a questão central do romance *Todos os Nomes*. O livro conta a história do Sr. José, um simples funcionário da Conservatória Geral do Registo Civil, local onde ficam arquivados as certidões de nascimento e os atestados de óbito dos cidadãos do local:

É certo que não passa um dia sem que entrem papéis novos na Conservatória, dos indivíduos de sexo masculino e de sexo feminino que lá fora vão nascendo, mas o cheiro nunca chega a mudar, em primeiro lugar porque o destino de todo o papel novo, logo à saída da fábrica, é começar a envelhecer, em segundo lugar porque, mais habitualmente no papel velho, mas muitas vezes no papel novo, não passa um dia sem que se escrevam causas de falecimentos e respectivos locais e datas, cada um contribuindo com os seus cheiros próprios [...] (SARAMAGO, 2007, p.11)

Com os nascimentos e as mortes ocorrendo dia após dia, evidentemente, a quantidade de papéis a lhes registrar vai tomando proporções assustadoras. E as salas, estantes e corredores do prédio passam a formar, literalmente, um labirinto. Toda e qualquer tentativa de modernização – e de organização – dos arquivos da Conservatória trava quando se defronta com a imensidão do trabalho a ser realizado e, principalmente, com a burocracia que impera no lugar; burocracia esta que “dita” as leis a serem cumpridas pelos homens, ainda que estes não façam a menor idéia do porquê.

¹⁵ O próprio médico, o primeiro cego, a mulher deste, o velho da venda preta, o rapazinho estrábico e a rapariga de óculos escuros.

¹⁶ Esse trecho é um diálogo entre o médico e sua mulher.

O Sr. José é o típico funcionário padrão, executando sempre a totalidade de suas tarefas sem o menor questionamento. Não tem vida social e, muito menos, ambição. A única coisa, diríamos, “fora das regras” de sua vida é seu *hobby*:

[...] fazer colecções de recortes de jornais e revistas com notícias e imagens de gente célebre, sem outro motivo que essa mesma celebridade, uma vez que lhe é indiferente que se trate de políticos ou de generais, de actores ou de arquitectos, de músicos ou de jogadores de futebol, de ciclistas ou de escritores, de especuladores ou de bailarinas, de assassinos ou de banqueiros, de burlões ou de rainhas de beleza. (SARAMAGO, 2007, p.24)

Em outras palavras, bastante afeitas ao nosso trabalho, o *hobby* do Sr. José é organizar um arquivo com notícias sobre pessoas famosas, sem nenhuma causa ou motivação em especial. No entanto, quando dizemos isso, estamos pensando no ponto de vista do personagem. Nós, ao contrário, pensamos que há, sim, uma motivação especial que impulsiona a diversão do Sr. José: uma vontade, mesmo que oculta, de construir a sua própria história.

No entanto uma tremenda reviravolta está por acontecer na vida do Sr. José. Ele raciocina que trabalha em um lugar onde estão disponíveis informações das tais pessoas famosas às quais ninguém tem acesso. E mais, residindo ao lado da Conservatória, e separado dela por apenas uma porta – que era sempre mantida trancada por determinação superior –, sente-se tentado a vasculhá-la à noite, sem que ninguém o saiba. Certa noite, após ler nos jornais uma notícia sobre um bispo, resolve, então, reforçar o seu arquivo:

Imagine agora quem puder o estado de nervos, a excitação com que o Sr. José abriu pela primeira vez a porta proibida, o calafrio que o fez deter-se à entrada (...) o Sr. José compreendeu, após recobrar suficiente serenidade, que precisaria da ajuda duma luz para não esbarrar nos móveis, mas sobretudo para poder chegar sem demasiada perda de tempo aos documentos do bispo (...)[conseguiu uma lanterna e] como se levar consigo uma luz lhe tivesse feito nascer no espírito uma nova coragem, avançou quase resoluto por entre as mesas, até ao balcão, debaixo do qual estava instalado o extenso ficheiro dos vivos. Achou rapidamente o verbete do bispo (...) Abriu o armário dos impressos, tirou um de cada modelo e voltou para casa, deixando aberta a porta de comunicação. Depois sentou-se e, com a mão ainda trémula, começou a copiar para os impressos em branco os dados identificadores do bispo, o nome completo, sem lhe faltar um apelido ou uma partícula, a data e o lugar de nascimento, os nomes dos pais, os nomes dos padrinhos, o nome do pároco que o baptizou, o nome do funcionário da Conservatória Geral que o registrou, todos os nomes. (SARAMAGO, 2007, p.26-7)

E, noite após noite, a história continua com o Sr. José entrando na Conservatória para arquivar novas informações sobre os ricos e famosos de sua coleção particular.

Aí vem a mudança crucial na vida do nosso personagem. Em uma noite qualquer, após uma de suas expedições “caça documentos”, o Sr. José percebe que pegara por engano, junto a cinco registros de pessoas famosas, o de uma mulher comum:

Como este verbete há de certeza centenas no ficheiro, senão milhares, portanto não se compreende por que estará o Sr. José a olhar para ele com uma expressão tão estranha (...) O Sr. José olha e torna a olhar o que se encontra escrito no verbete (...) se podem ler, o nome da menina, os nomes dos pais e dos padrinhos, a data e a hora do nascimento, a rua, o número e o andar onde ela viu a primeira luz e sentiu a primeira dor, um princípio como de toda a gente, as grandes e pequenas diferenças vêm depois, alguns dos que nascem entram nas enciclopédias, nas histórias, nas biografias, nos catálogos, nos manuais, nas colecções de recortes, os outros, mal comparando, são como a nuvem que passou sem deixar sinal de ter passado, se choveu não chegou para molhar a terra. Como eu, pensou o Sr. José. **Tinha o armário cheio de homens e mulheres de quem quase todos os dias se falava nos jornais, em cima da mesa o registo de nascimento de uma pessoa desconhecida, e era como se os tivesse acabado de colocar nos pratos duma balança, cem neste lado, um no outro, e depois, surpreendido, descobrisse que todos aqueles juntos não pesavam mais do que este, que cem eram iguais a um, que um valia tanto quanto cem.** (SARAMAGO, 2007, p.37-8, grifo nosso)

É, certamente, o momento mais importante da vida do Sr. José – e, por extensão, do enredo de *Todos os Nomes*. É a hora em que se dá a epifania do personagem central. É, em suma, outra vez, uma desalienação do sujeito que se abre às suas próprias possibilidades históricas, em um romance de José Saramago. O Sr. José percebe, finalmente, que todos – inclusive ele – têm o mesmo valor na sociedade.

Instala-se, então, no Sr. José, uma vontade incontrolável de conhecer a misteriosa mulher. E a partir de então, ele passa, ainda que de forma tênue, a assumir o controle de sua própria vida, antes presa e controlada, totalmente, pela estrutura impessoal e alienante da Conservatória:

É a vontade que cria a heterodoxia, é a vontade que a Inquisição, a do tempo e as de outros tempos, não pode tolerar, porque escapa à domesticação e ao controlo – mas também é a vontade que pode vencer a opressão e a ignorância e anunciar um outro horizonte. (SILVA, 2005, p.17)

Sua vida ganha, então, sentido – ainda que ele não saiba bem qual é. Começa a passar noites em claro, a faltar ao trabalho – e a sair mais cedo dele –, a cometer delitos e a correr riscos que jamais correria. Tudo se resume a reconstruir a história da desconhecida. E é, exatamente isso, para nós, a ação política maior presente em *Todos os Nomes*. Através da figura do Sr. José, Saramago propõe que compreendamos um novo conceito de história; não a história dos presidentes, reis, generais, artistas e atletas famosos, mas, sim a do homem comum, daquele que não aparece nos noticiários.

Tal definição se parece bastante com os conceitos da nova história que debatemos anteriormente e parece a ela se adequar. Em verdade, José Saramago é, a seu modo, é claro, um digno “novo historiador”; ele está legitimamente preocupado “com as opiniões das pessoas comuns”. Ora, em *Todos os Nomes* ele faz isso duas vezes: coloca como personagem principal um simples funcionário público que tem como objetivo de vida reconstruir a história de uma desconhecida.

Ao final, ficamos sabendo que a mulher morreu. Mas, com o exaustivo trabalho do personagem central do romance, ela “reviveu” – em memória, é claro. E ganhou lugar na história. O Sr. José, com seu nome, seu trabalho e sua vida comuns fez de um ato comum, um fato notável. E, também, garantiu o seu lugar na história. Saramago, através de mais uma atitude política, mostrou que a história do homem não é construída somente pelos poderosos.

3.5 O todo poderoso mercado: *A Caverna*

Em *A Caverna*, Saramago precisou repensar bastante coisa. Nunca é demais repetir: para situações diferentes, reações diferentes. Mas, diga-se de passagem, sem abandonar os princípios. E ele não os abandona de forma alguma. Continua ao lado dos menos favorecidos, denunciando a opressão e combatendo a alienação. Porém, sabe que o cenário mudou. E sabe que sua atitude política terá de mudar também.

É emblemático, para nossa discussão, o fato de *A Caverna* vir a ser publicado no ano 2000. Nos vinte anos que separam este romance de *Levantado do Chão*, muita coisa mudou. E o ano 2000 é bastante simbólico dessas mudanças – ainda que algumas delas já viessem ocorrendo desde os anos 90. A principal delas diz respeito ao inimigo opressor a ser combatido pelas forças populares rumo a uma sociedade mais justa e igualitária.

Com a derrubada do Muro de Berlim, o fim da União Soviética – e da Guerra Fria – e a queda de diversos regimes políticos – de exceção, na esmagadora maioria – que vigoravam

no mundo há muito tempo, encerrou-se aquela que Hobsbawm intitulou a Era dos Extremos – época que, para o historiador, vai da Primeira Guerra Mundial, em 1918, até à extinção da ex-URSS, já no final do século XX, em 1991.

Nesse tempo era fácil saber contra quem lutar; você sabia quem era o inimigo e pronto, lutava. Daí, próximos ao novo século que se aproximava – o XXI – vimos tudo se complicar. Não estamos saudosos de uma era de tensões e conflitos armados. Não é isso. Dizemos que a coisa se complicou no sentido de não sabermos mais quem combater. Quem é o inimigo? Quem impede a construção de uma sociedade cada vez melhor? Como lutar contra esse inimigo? Onde combatê-lo? Apenas uma avaliação é correta: se antes a opressão se dava por vias políticas, agora é por vias econômicas. A opressão política é combatida, como já vimos em *Levantado do Chão*, pela revolução. Mas, e a opressão econômica? Aliás, quem é esse “opressor econômico”?

Saramago está antenado a tais questões e identifica, em várias entrevistas, tal opressor como as transnacionais que, segundo ele – e nós concordamos –, realmente dominam o mundo. Tal dominação/opressão é muito mais sutil e silenciosa, e, talvez por isso, perigosa, que uma dominação/opressão política exercida por um Estado, legítimo ou não. Ela, através de seus múltiplos agentes e beneficiários, vai, lentamente, degradando a vida das classes populares, seus meios de trabalho, suas tradições, sua cultura. Em nome das maravilhas da globalização e da tecnologia, todos vão sendo descaracterizados e padronizados, formando-se uma massa disforme e sem vontade própria. Em outras palavras, novamente, uma massa alienada, ainda que por outras vias.

Em *A Caverna* quem exerce esse papel de opressor sócio-econômico-cultural é o grande Centro econômico que “dita” as regras da vida na região onde se passa a história. O oleiro Cipriano Algor, personagem central do livro, fornece peças artesanais de barro para o tal Centro há muito tempo e tem com ele um contrato de exclusividade. De repente (já no primeiro capítulo), sem nenhum aviso prévio, o *shopping* deixa de comprar os produtos de Cipriano em troca de outros de plástico idênticos ao dele, porém mais baratos e resistentes. E, claro, a vida do oleiro, junto com seu trabalho e seus costumes, é imediatamente prejudicada.

Desde o início, então, já fica clara a atitude política que Saramago terá nesse momento do processo histórico: vai denunciar o “progresso” econômico a todo custo que subverte o trabalho e a cultura populares. Ele sabe, certamente, que preservar as tradições de vida da população de determinado local não é mantê-las estagnadas e isoladas de tudo. Mas sabe, também, que o fator cultural é um importante instrumento de opressão manipulado pelas elites

no poder – principalmente, o econômico. E investe contra elas – agora nesse novo “campo de batalha”. Os detentores do poder se põem a difundir os valores de uma cultura comum – claro, a deles – e massacram toda e qualquer diferença. Saramago, então, propõe-se a combater essa nova alienação. É a sua nova atitude política. É o que faz em *A Caverna*. O trecho inicial de um capítulo do livro é significativo dentro do que estamos discutindo:

As sentidas razões de queixa de Cipriano Algor contra a impiedosa política comercial do Centro, extensamente apresentadas neste relato **de um ponto de vista de confessada simpatia de classe** que, no entanto, assim o cremos, **em nenhum momento se afastou da mais rigorosa isenção de juízo**, não poderão fazer esquecer, ainda que arriscando um espevitar inoportuno da adormecida fogueira das conflituosas relações históricas entre o capital e o trabalho, não poderão fazer esquecer, dizíamos, que o dito Cipriano Algor carrega com algumas culpas próprias de tudo isto, a primeira das quais, ingênua, inocente, mas, como à inocência e à ingenuidade tantas vezes tem sucedido, raiz maligna das outras, **foi pensar que certos gostos e necessidades dos contemporâneos do avô fundador, em matéria de produtos cerâmicos, se iriam manter inalteráveis per omnia saecula saeculorum ou, pelo menos, durante toda a sua vida, o que vem a dar no mesmo, se bem repararmos.** (SARAMAGO, 2001, p.147, grifos nossos)

Perceba-se como Saramago tem plena consciência de que a cultura popular – no caso, representada pelo artesanato de Cipriano – não é, nem pode ser, um elemento estático no processo histórico. Ele está, certamente, ao lado do homem do povo – leia-se a “simpatia de classe” –, mas isto não o impede de ter uma avaliação crítica sobre a situação do oleiro e, por extensão, da vida, do trabalho e da cultura populares. Entendamos, enfim, que a atitude política de Saramago em *A Caverna* não é defender uma forma de vida tradicional contra os “males” da civilização moderna. O que ele se propõe a fazer – caso ainda não tenha ficado claro – é denunciar a eliminação de diversas culturas em benefício de uma só, massificada e guiada pelo capital.

Em diversos momentos do livro, ele reitera a posição de lutar contra essa massificação das culturas. Destacaríamos, aqui, dois exemplos a título de ilustração. Em determinado momento da história, o oleiro crê que vai ser assaltado e que a carga de peças de barro que carrega em sua furgoneta vai ser roubada por um homem “sujo e mal-encarado” (2001, p.25). Cipriano, porém, é tomado por grande surpresa, quando descobre que o homem, ao ver seu veículo parado, apenas viera lhe oferecer ajuda. Muito agradecido – e envergonhado –, Cipriano Algor presenteia o desconhecido com algumas das peças artesanais que carregava. E o narrador constata:

[...] [estando com as mãos ocupadas com os presentes], não teve o beneficiado muito de si com que agradecer, só a vulgar palavra obrigado, que tanto é sincera como não, e a surpresa de uma inclinação de cabeça nada de harmonia com a classe social a que pertence, **o que isto quer dizer é que saberíamos muito mais das complexidades da vida se nos aplicássemos a estudar com afinco as suas contradições em vez de perdermos tanto tempo com as identidades e as coerências, que essas têm obrigação de explicar-se por si mesmas.** (SARAMAGO, 2001, p.26, grifos nossos)

Fica, então, clara a atitude política de Saramago nesse romance; como já dissemos anteriormente “denunciar a eliminação de diversas culturas em prol de uma só, massificada e guiada pelo capital”. Consciente da fragmentação e do desenraizamento do homem pós-moderno, ele, em momento algum, prega uma “unificação” de culturas ou um critério de valor para julgar que esta ou aquela seja melhor. Saramago, apenas, prega um respeito pelas diferenças e não por uma quimera de identidades.

O outro momento que gostaríamos de citar é quando Marta, a filha de Cipriano, pergunta ao pai o que farão em caso do Centro não mais lhes comprar peça alguma: “Que irá ser de nós se o Centro deixa de comprar, para quem passaremos a fabricar louça se são os gostos do Centro que determinam os gostos de toda a gente [?]” (p.42). A palavra Centro, citada duas vezes nesse excerto, é mais que simbólica; ela carrega na sua carga semântica toda a opressão que se quer combater: é ela o centro que restringe a margem, a cultura massificada que “dita” moda ao gosto da elite e do capital, o “rolo compressor” de uma pseudo-identidade pronta a esmagar todas as diferenças. Porém, lembrando, será um árduo combate. Enfrentar um regime político com líder, métodos e localização conhecidos é uma coisa; enfrentar um opressor sócio-econômico-cultural com liderança dispersa e métodos desconhecidos, velados e sorrateiros, é outra bem diferente.

No atual momento em que vivemos, trocou-se, na grande maioria dos casos, a experiência pela observação passiva. E a massificação cultural tornou-se mais fácil, a partir do momento em que os indivíduos deixaram de praticar para meramente absorver. Pensamos que a base das culturas populares, tradicionais e alternativas, que subsistem em contraposição à cultura de massas, é, exatamente, a experiência. Compare-se, por exemplo, assistir a um filme no cinema e assisti-lo em casa, no aparelho de DVD. Compare-se, ainda, ir a uma feira de artesanato ou ouvir um contador de histórias com acompanhar a telenovela preferida na televisão. E não estamos fazendo juízo de valor; estamos, simplesmente, opondo experiência a uma, diríamos, “não-experiência”. Walter Benjamin comenta:

Pois qual o valor de todo o nosso patrimônio cultural, se a experiência não mais o vincula a nós? A horrível mixórdia de estilos e concepções do mundo do mundo do século passado [século XIX] mostrou-nos com tanta clareza aonde esses valores culturais podem nos conduzir, quando a experiência nos é subtraída, hipócrita ou sorrateiramente, que é hoje em dia uma prova de honradez confessar nossa pobreza. Sim, é preferível confessar que essa pobreza de experiência não é mais privada, mas de toda a humanidade. Surge assim uma nova barbárie. (BENJAMIN, 1994, p.115)

Lembremo-nos, ainda de Benjamin e de sua alegoria do narrador que, como um oleiro – coincidentemente um oleiro! – a imprimir sua mão na argila do vaso que fabrica, deixa na narrativa que conta a sua marca. É disso que vimos falando até aqui. Contrapor, nos fragmentados tempos pós-modernos, uma ação efetiva e baseada na experimentação a um “insípido” bloco de informações massificadas a serem meramente absorvidas. Talvez seja essa a chave para a preservação e para a dialética das culturas *out-siders* em tempos globalizados. E mais, a alegoria de Benjamin nos serve, também, para representar o próprio José Saramago. Que imagem poderia ser melhor para representá-lo que a de um artista que imprime no que faz a própria experiência?

Mas, não podemos encerrar essa discussão sem retornar à questão dos arquivos. Qualquer ida a eles – como, mais uma vez, nos ensina Derrida –, tende a ameaçar sua institucionalidade e sua ordem. Parece-nos que Saramago age intencionalmente nesse sentido. Em outras palavras, ele não vai aos arquivos cheio de “ingênuas intenções” apenas acessá-los e, por um despropósito qualquer, os desorganizar. Ele vai, mesmo, para acessar seus “começos” e para subverter seus “comandos”. E essa subversão é, exatamente, a maneira encontrada por Saramago para atuar politicamente no passado do processo histórico oficial – e, por extensão, também na construção da política e na revisão da literatura.

Essa ida subversora aos arquivos é a raiz dos romances de José Saramago, juntamente à ação política dialética que interfere no presente. Pensemos em exemplos para melhor ilustrar tal assertiva. O que são *História do Cerco de Lisboa*, *Memorial do Convento*, *O Evangelho segundo Jesus Cristo* e *O Ano da Morte de Ricardo Reis*? Ora, atos rebeldes do escritor com vistas a questionar e/ou desmascarar as oficialidades. Nos dois primeiros são postos em questão dados da história oficial de Portugal; no penúltimo, a própria história universal e a teologia; no último a literatura canônica e a intelectualidade.

4 JOSÉ SARAMAGO: REPENSANDO O MARXISMO, O HOMEM E O MUNDO

Eu prefiro ser
Essa metamorfose ambulante
Do que ter aquela velha opinião
Formada sobre tudo

Raul Seixas

4.1 Alegorias em Saramago: *Ensaio sobre Cegueira, Todos os Nomes, A Caverna*

Ensaio sobre a Cegueira, Todos os Nomes e A Caverna são obras repletas de alegorias que, afirmamos, em acordo com Rouanet, dizem determinadas coisas para significarem outras. No entanto, estamos trabalhando com a hipótese de que elas próprias podem ser lidas como construções alegóricas, isto é, o processo da construção da alegoria seria, de certa forma, estruturador da escrita desses textos.

Assim, utilizando-nos da fala do próprio Saramago citada anteriormente, dizemos: as três obras tratam de temas diferentes que remetem a uma questão mais ampla que a temática: a visão que o escritor tem do mundo e da sociedade humana do final do século XX. E para confrontar e criticar essa sociedade de fim de século, José Saramago parece encontrar um veículo bastante pertinente nessas alegorias que passa a construir.

É preciso que se compreenda que, como afirma Kátia Muricy, a “escrita alegorista é uma escrita de ruínas” (1998, p.169). Ela afirma, ainda, que “**esta é uma característica fundamental da alegoria** – a sua necessária articulação com o que é, antes de qualquer coisa, ruína, destroço” (MURICY, 1998, p.169, grifo nosso). E cita Walter Benjamin: “As alegorias são no reino dos pensamentos o que são as ruínas no reino das coisas” (BENJAMIN apud MURICY, 1998, p.169). E ainda:

Na esfera da intenção alegórica, a imagem é fragmento, ruína... Por sua própria essência, era vedado ao classicismo perceber na *physis* bela e sensual o que ela continha de heterônimo, incompleto e despedaçado. Mas são justamente essas características ocultas sob sua forma extravagante que a alegoria barroca proclama, com uma ênfase até então desconhecida. **Uma profunda intuição do caráter problemático da arte** [...] abala o estatuto exaltado que lhe fora atribuído na Renascença. (BENJAMIN apud MURICY, 1998, p.169, grifo nosso)

Pensamos, assim, que a estruturação das narrativas através dessa “escrita alegorista” é bastante adequada ao contexto do fim do século XX. Para um tempo em ruínas, uma escrita

de ruínas. Os romances de Saramago, nesse período, dirão mais sobre ausências que de presenças. Sem se fixar em um só sentido, buscando significações plenas e absolutas, seus textos adentram em novos planos de existência e, daí, resistem; resistem, dialeticamente, a verdades irrestritas, a planos de conformação, a movimentos inexoráveis da história (que se quer) oficial.

Nesse contexto, o olhar político de José Saramago se volta para as estruturas de desumanização do poder finissecular e pensa em como combatê-las, tendo sempre como força motriz de seus trabalhos o profundo e radical humanismo que já mencionamos anteriormente. Podemos afirmar que é esse humanismo o princípio imutável de suas obras em qualquer tempo e formato. Ele apenas o adapta às circunstâncias históricas – como Marx, aliás, propusera no prefácio à edição alemã de 1872 do Manifesto do Partido Comunista.

O final do século passado não comporta mais o mesmo mundo dos anos oitenta – lembrando, a época de publicação de *Levantado do Chão*. Grande parte dos regimes totalitários ruíra, poderes ditatoriais se esvaíram e censuras foram rompidas. Vivia-se um período de mais liberdade. Mas, engana-se quem pensa que os sistemas de poder foram subjugados. A dominação do homem pelo homem não se extinguiu, apenas mudara de face. Diríamos que de um poder fundamentalmente marxista passamos a um poder mais bem caracterizado a partir das idéias de Michel Foucault. Ele afirma que:

Quero dizer que em uma sociedade como a nossa, mas no fundo em qualquer sociedade, existem relações de poder múltiplas que atravessam, caracterizam e constituem o corpo social e que estas relações de poder não podem se dissociar, se estabelecer nem funcionar sem uma produção, uma acumulação, uma circulação e um funcionamento do discurso. (FOUCAULT, 1996, p.179)

Em suma, ninguém tem o poder, mas, sim, exerce o poder, principalmente através do discurso. Assim, as estruturas de opressão se diluem no microcosmo do dia-a-dia e apresentam grandes dificuldades para ser derrotadas, tanto por sua eficiência, quanto por sua aparente descaracterização. E Saramago, atento a tais mudanças e ciente do movimento dialético da história, prepara novas respostas.

Ensaio sobre a Cegueira, *Todos os Nomes* e *A Caverna* mostram, alegoricamente, locais onde essa nova forma de poder, diluída e fragmentada, é exercida. Horácio Costa (2002) explica que em contraposição a um outro grupo de romances de Saramago – *História do Cerco de Lisboa*, *O Ano da Morte de Ricardo Reis* e *Manual de Pintura e Caligrafia* –, em

que havia, até, uma relação de amor do escritor com a cidade de Lisboa, surge na “trilogia involuntária” um outro tipo de sentimento:

[...] a ênfase está na alegorização dos usos e abusos de poder político através da desconstrução do urbano – já não mais de uma urbe precisa qualquer, já não Lisboa, nem nenhuma outra cidade conhecida, mas do urbano como lugar do exercício do poder e, por assim dizer, de teatralização da loucura deste. Aqui, o desamor de Saramago pela cidade desta segunda família. O aspecto “arqui-textual” da operação de dismantelamento – ou, ao menos, de revisão profunda, ideológica, determinada – do urbano que Saramago procede em alguns de seus mais recentes romances, remete, a meu ver, aos contos de *Objecto Quase*, especialmente dois deles: “Coisas” e “Refluxo” [...] (COSTA, 2002, p.164)

Ora, eis que do dismantelamento do urbano, surgem as ruínas da cidade. E dessas ruínas, a gênese das alegorias saramaguianas. E essas alegorias, como Benjamin já alertara, não são uma mera adição de imagens, mas, sim, uma autêntica forma de expressão que em dado momento se fez necessária. Perante às ruínas do poder, o intelectual José Saramago procura compreender dialeticamente o que se passa em nossa sociedade de fim de século e alegoricamente expressa suas dúvidas e seus questionamentos.

No *Ensaio*, uma cidade é tomada por uma epidemia de “cegueira branca” – já alegórica, já que a cegueira física remete a uma cegueira moral – e os cegos vão sendo isolados do resto da população para que o mal não se espalhe. Em um local de isolamento, um manicômio desativado, são confinados os personagens principais da história:

[...] Os primeiros a serem transportados para o manicômio desocupado foram o médico e a mulher. Havia soldados de guarda. O portão foi aberto à justa para eles passarem, e logo fechado. Servindo de corrimão, uma corda grossa ia do portão à porta principal do edifício. Andem um pouco para o lado direito, há aí uma corda, ponham-lhe a mão e sigam em frente, sempre em frente, até aos degraus, os degraus são seis, avisou um sargento. No interior a corda abria-se em duas, um ramo para a esquerda, outro para a direita, o sargento gritara, Atenção o vosso lado é o direito. Ao mesmo tempo que ia arrastando a mala, a mulher, a mulher guiava o marido para a camarata que se encontrava mais perto da entrada. Era comprida como uma enfermaria antiga, com duas filas de camas que tinham sido pintadas de cinzento, mas donde a tinta já há muito começara a cair. As cobertas, os lençóis e as mantas eram da mesma cor. A mulher levou o marido para o fundo da camarata, fê-lo sentar-se em uma das camas, e disse-lhe, Não saias daqui, vou ver como é isto. Havia mais camaratas, corredores longos e estreitos, gabinetes que deviam ter sido de médicos, sentinas encardidas, uma cozinha que ainda não perdera o cheiro de má comida, um grande refeitório com mesas de tampos forrados de zinco, três celas acolchoadas até a altura de dois metros e forradas de cortiça daí para cima. Por trás do edifício havia

uma cerca abandonada, com árvores mal cuidadas, os troncos davam a ideia de terem sido esfolados. Por toda a parte se via lixo. [...] (SARAMAGO, 1995, p.47)

Perceba-se o aspecto labiríntico, opressivo e “cinzento” do manicômio. Com o tempo, mais e mais cegos vão chegando e instala-se uma total desordem que culmina em brigas por alimento, objetos de valor e, até, por sexo. O governo não interfere diretamente no cotidiano dos cegos e da autogestão deles emerge o caos total. O poder é exercido no manicômio pelo medo do outro, pelo individualismo exacerbado, pelo desejo de sobrepujar o grupo a qualquer custo. O inimigo a ser combatido é a desumanização total do homem.

Em *Todos os Nomes*, ficamos conhecendo um local que se assemelha bastante ao manicômio de que falamos:

Por cima da moldura da porta há uma chapa metálica comprida e estreita, revestida de esmalte. Sobre um fundo branco, as letras negras dizem Conservatória Geral do Registo Civil. O esmalte está rachado e esboicelado em alguns pontos. A porta é antiga, a última camada de pintura castanha está a descascar-se, os veios da madeira, à vista, lembram uma pele estriada. Há cinco janelas na fachada. Mal se cruza o limiar, sente-se o cheiro do papel velho. [...] Logo depois da porta aparece um alto guarda-vento envidraçado de dois batentes por onde se acede à enorme sala rectangular onde os funcionários trabalham, separados do público por um balcão comprido que une as duas paredes laterais, com excepção, em uma das extremidades, da aba móvel que permite a passagem para o interior. A disposição dos lugares na sala acata naturalmente as precedências hierárquicas, mas sendo, como o é do ponto de vista geométrico, o que serve para provar que não existe nenhuma insanável contradição entre estética e autoridade. A primeira linha de mesas, paralela ao balcão, é ocupada pelos oito auxiliares de escrita a quem compete atender o público. Atrás dela, igualmente centrada em relação ao eixo mediano que, partindo da porta, se perde lá ao fundo, nos confins escuros do edifício, há uma linha de quatro mesas. Estas pertencem aos oficiais. A seguir a eles vêm-se os sub-chefes, e estes são dois. Finalmente, isolado, sozinho, como tinha de ser, o conservador, a quem chamam chefe no trato quotidiano. (SARAMAGO, 2007, p.11-2)

A Conservatória, uma espécie de cartório onde são registrados todos os vivos e mortos da cidade mantém o mesmo aspecto labiríntico do manicômio de *Ensaio sobre a Cegueira*. Alegoricamente, por esses labirintos, somos remetidos às entranhas do poder. A volumosa burocracia impele todos – registrados e, principalmente, funcionários da Conservatória – para uma impessoalidade incômoda – tanto que os funcionários, com exceção do personagem principal, o Sr. José, não têm nome. Aqui o poder é exercido pela burocracia, pelas leis incompreensíveis, pela estrutura sem rosto que tudo controla. Deve ser combatido o mal da

impessoalidade que transforma todos em um amálgama indiferenciado de números, referências e funções.

E em *A Caverna*? Qual é a localidade que tem função similar à exercida pelo manicômio e pela Conservatória? É, evidentemente, o grande Centro comercial que, aos poucos, subtrai a existência da cidade a sua volta. Marçal – genro de Cipriano – que já trabalhava lá é promovido à guarda residente e ganha o direito de morar no Centro. Ele e sua mulher Marta, filha de Cipriano, insistem que o oleiro – que, no início do romance, havia perdido seu modo de subsistência, exatamente, por culpa do Centro comercial – deve ir morar com eles. Cipriano hesita bastante, mas acaba indo. E conhece o Centro por dentro:

Se, quando aqui vieram para conhecer o apartamento, tivessem utilizado um elevador do lado oposto, teriam podido apreciar, durante a vagarosa subida além de novas galerias, lojas, escadas rolantes, pontos de encontro, cafês e restaurantes, muitas outras instalações que em interesse e variedade nada ficam a dever às primeiras, como sejam um carrocel com cavalos, um carrocel com foguetes espaciais, um centro dos pequeninos, um centro da terceira idade, um túnel do amor, uma ponte suspensa, um comboio fantasma, um gabinete de astrólogo, uma recepção de apostas, uma carreira de tiro, um campo de golfe, um hospital de luxo, outro menos luxuoso, um boliche, um salão de bilhares, uma bateria de matraquilhos, um mapa gigante, uma porta secreta, outra com um letreiro que diz experimente sensações naturais, chuva, vento e neve à discrição, uma muralha da china, um taj-mahal, uma pirâmide do egipto, um templo de karnak, um aqueduto das águas livres que funciona as vinte e quatro horas do dia, um convento de mafra, uma torre dos clérigos, um fiorde, um céu de verão com nuvens brancas vogando, um lago, uma palmeira autêntica, um tiranossáurio em esqueleto, outro que parece vivo, um himalaia com seu everest, um rio amazonas com índios, uma jangada de pedra, um cristo do corcovado, um cavalo de tróia, uma cadeira eléctrica, um pelotão de execução, um anjo a tocar trombeta, um satélite de comunicações, um cometa, uma galáxia, um anão grande, um gigante pequeno, enfim, uma lista a tal ponto extensa de prodígios que nem oitenta anos de vida ociosa bastariam para os desfrutar com proveito, mesmo tendo nascido a pessoa no Centro e não tendo saído dele nunca para o mundo exterior. (SARAMAGO, 2001, p.308)

Como é exercido o poder no Centro comercial? Através do poderoso mercado que dita ordens e determina modas; através de uma mão invisível que foi, paulatinamente, absorvendo não só a cidade, mas também o mundo. O poderio econômico alienante do Centro é o inimigo a ser combatido.

E como se comporta o Saramago engajado, frente a esses novos inimigos pós-*Levantado do Chão*? Vimos que ele fizera uma defesa veemente da revolução na obra de 1980. E seus princípios não mudaram; foi, apenas, a representação literária deles que se

atualizou de acordo com as circunstâncias históricas de cada momento. Ele continua defendendo a revolução. Porém, no fim do século, ela adquire um caráter mais individual e menos coletivo. Talvez, a mudança de cada um seja, realmente, uma forma de combate mais adequada contra inimigos que não têm rosto – e que, por isso, geram grandes dificuldades quando se procuram forças para aglutinar contra eles.

Em *Ensaio sobre a Cegueira*, a virada se dá pelas mãos da mulher do médico, que se recusa a abandonar seu lado humano, mesmo sob as mais severas adversidades – ela se “recusa” a deixar de ver, mesmo quando ninguém mais o faz. Em *Todos os Nomes*, o revolucionário é o Sr. José, que não se rende à impessoalidade reinante na Conservatória e busca incessantemente conhecer uma moça comum, cujo registro lhe caíra nas mãos involuntariamente. E em *A Caverna*, a mudança ocorre por intermédio de Cipriano Algor, que, após uma visita à caverna de Platão, “alegoricamente” localizada no subsolo do *shopping*, decide ver a realidade e não aceita ser tragado pelo poderio econômico do Centro comercial.

O Mito da Caverna é uma conhecida alegoria descrita na obra *A República*, de Platão. Nele, o filósofo grego conta a história de um grupo de homens encarcerado em uma caverna desde o nascimento. Lembrando que *A República* é toda estruturada através de diálogos, é transcrito abaixo um pequeno trecho do texto da alegoria em questão:

SÓCRATES – Figura-te agora o estado da natureza humana, em relação à ciência e à ignorância, sob a forma alegórica que passo a fazer. Imagina os homens encerrados em morada subterrânea e cavernosa que dá entrada livre à luz em toda extensão. Aí, desde a infância, têm os homens o pescoço e as pernas presos de modo que permanecem imóveis e só vêem os objetos que lhes estão diante. Presos pelas cadeias, não podem voltar o rosto. Atrás deles, a certa distância e altura, um fogo cuja luz os alumia; entre o fogo e os cativos imagina um caminho escarpado, ao longo do qual um pequeno muro parecido com os tabiques que os pelotiqueiros põem entre si e os espectadores para ocultar-lhes as molas dos bonecos maravilhosos que lhes exibem.

GLAUCO – Imagino tudo isso.

SÓCRATES – Supõe ainda homens que passam ao longo deste muro, com figuras e objetos que se elevam acima dele, figuras de homens e animais de toda a espécie, talhados em pedra ou madeira. Entre os que carregam tais objetos, uns se entretêm em conversa, outros guardam em silêncio.

GLAUCO – Similar quadro e não menos singulares cativos!

SÓCRATES – Pois são nossa imagem perfeita. Mas, dize-me: assim colocados, poderão ver de si mesmos e de seus companheiros algo mais que as sombras projetadas, à claridade do fogo, na parede que lhes fica frente?

GLAUCO – Não, uma vez que são forçados a ter imóveis a cabeça durante toda a vida.

SÓCRATES – E dos objetos que lhes ficam por detrás, poderão ver outra coisa que não as sombras?
 GLAUCO – Não. (PLATÃO, 1956, p.184)

Não é á toa que José Saramago utiliza tal alegoria. A similaridade entre a caverna de Platão e a sua caverna – o Centro econômico – é fundamental no texto do romance do escritor português. Tanto em uma quanto em outra, só se podem ver distantes e indistintas sombras do mundo real.

Beatriz Sarlo (2002) explica que o problema dos *shoppings* não é o fato de eles roubarem das cidades alguma identificação pitoresca e saudosista, mas, sim, o fato de eles reorganizarem o espaço urbano segundo as necessidades e as imagens do mercado. Em outras palavras, os *shoppings* deixam os habitantes das cidades verem apenas o que interessa à lógica do capital. Como, aliás, poderíamos dizer, também, a respeito das transnacionais que Saramago denuncia como as grandes opressoras do fim do século XX. Na seqüência do que vimos dizendo, unem-se, então, os *shoppings* de Sarlo e as transnacionais de Saramago, alegorizadas pelo grande Centro econômico de *A Caverna* – e, também, pela caverna de Platão: “Cuando decimos ‘mercado’, estamos mencionando una potencia expansiva y generalizadora, que captura todos los espacios [...] El mercado es eso: una metástasis espacial, una proliferación anárquica y prepotente” (SARLO, 2002, p.81-2)¹⁷

4.2 Alegoria e alienação: dois conceitos em debate

Em *Ensaio sobre a Cegueira*, o primeiro cego, após ser deixado em casa pelo homem que viria a roubar seu carro, encontrando-se sozinho, adormece no sofá da sala. Então:

Imediatamente sonhou que estava a jogar o jogo do E se eu fosse cego, sonhava que fechava e abria os olhos muitas vezes, e que, de cada vez, como se estivesse a regressar de uma viagem, encontrava à sua espera, firmes e inalteradas, todas as formas e cores, o mundo como o conhecia. Por debaixo desta certeza tranquilizadora percebia, contudo, o remoer surdo de uma dúvida, talvez se tratasse de um sonho enganador, um sonho de que teria de acordar mais cedo ou mais tarde, sem saber, nesse momento, que realidade estaria à sua espera. Depois, se tal palavra tem algum sentido aplicada a um quebrantamento que não durou mais que uns instantes, e **já naquele estado de meia vigília que vai preparando o despertar, considerou seriamente que não estava bem manter-se numa tal indecisão, acordo, não acordo,**

¹⁷ “Quando dizemos ‘mercado’, estamos mencionando uma potência expansiva e generalizadora, que captura todos os espaços [...] O mercado é isso: uma metástase espacial, uma proliferação anárquica e prepotente”. (tradução nossa)

acordo, não acordo, sempre chega uma altura em que não há outro remédio que arriscar, Eu que faço aqui, com estas flores em cima das pernas e os olhos fechados, que parece que estou com medo de os abrir, Que fazes tu aí, a dormir, com essas flores em cima das pernas, perguntava-lhe a mulher. (SARAMAGO, 1995, p.17, grifo nosso)

A mulher do primeiro cego chega em casa e ele desperta do sono. Sonhava; e no seu sonho, enxergava. Mas, em estado de vigília, preparando-se para despertar, sabe que precisa voltar à realidade: deve continuar enxergando em seu sonho ou deve voltar a não ver acordado? O sonho, alegoricamente, coloca as opções para o primeiro cego. “Se podes olhar, vê. Se podes ver, repara”, dizia a epígrafe do romance. Poder ver e reparar é, também, uma questão de querer ver e reparar. Recuperar a visão, no sentido em que vimos empregando, é, primeiramente, uma questão de decisão.

É preciso considerar a hipótese de não se manter inerte e tomar uma atitude:

A acção, a acção nossa, que dá coerência ao sentido que possamos e queiramos atribuir às coisas e a nós próprios, é imperativa. Não é possível não agir, não tomar partido, porque não tomar partido é já tomar partido, tomar partido a favor dos que menos o merecem e contra os que mais o justificariam. (SILVA, 2005, p.31)

A mulher do médico optou pela visão, assim como Cipriano em *A Caverna*. E assim, voltando a ver, voltam a perceber o mundo em torno deles e, por conseguinte, as outras pessoas. Em outras palavras, libertam-se do estado de alienação em que se encontravam, passando a se tornarem cientes de todas as possibilidades que lhes são colocadas na sociedade em que vivem.

Cipriano, sabendo de escavações no fundo do Centro econômico, resolve ir ver o que é; sua filha Marta tenta o impedir, alegando não ser prudente tal ato e, também, que Marçal contará para eles o que lá se passa:

Aonde vai a estas horas, perguntou Marta, Por aí, disse Cipriano Algor, Tem o direito de ir aonde quiser, é maior e vacinado, mas não pode ir-se sem uma palavra, como se não houvesse mais ninguém na casa, Não me faças perder tempo, Porquê, tem medo de chegar depois das seis, perguntou Marta, Se já sabes aonde quero ir, não precisas de mais explicações, Ao menos pense que pode vir a criar problemas ao seu genro, Como tu própria disseste, sou maior e vacinado, o Marçal não pode ser responsabilizado pelos meus actos, Talvez os patrões dele viessem a ser de outra opinião, Ninguém me verá, e no caso de aparecer alguém a mandar-me para trás digo-lhe que padeço de sonambulismo, As suas graças vêm totalmente fora de propósito neste

momento, Então falarei a sério, Espero bem que sim, **Passa-se lá em baixo algo que preciso de saber, Seja o que for que haja não poderá ficar secreto por toda a vida, o Marçal disse-me que nos contaria tudo, quando voltasse do turno, Muito bem, mas a mim uma descrição não me basta, quero ver com os meus próprios olhos**, Sendo assim, vá, vá, e não me atormente mais, disse Marta, já a chorar. (SARAMAGO, 2001, p.328, grifo nosso)

Cipriano não abre mão de ver, e de ver “com seus próprios olhos”. No subsolo, vendo os prisioneiros da caverna de Platão ainda encarcerados, é que tudo se esclarece para o oleiro.

E voltando ao apartamento em que residiam no interior do poderoso Centro, conta à Marta o que vira:

Que há lá em baixo, tornou a perguntar Marta depois de se terem sentado, Lá em baixo há seis pessoas mortas, três homens e três mulheres, Não me surpreende, era exactamente o que eu calculava, que deveria tratar-se de restos humanos, sucede com frequência nas escavações, o que não compreendo é por que foram todos estes mistérios, tanto segredo, tanta vigilância, os ossos não fogem, e não creio que roubar esses merecesse o trabalho que daria, Se tivesses descido comigo compreenderias, aliás ainda estás a tempo de ir lá abaixo, Deixe-se de ideias, Não é fácil deixar-se de ideias depois de se ter visto o que eu vi, **Que foi que viu, quem são essas pessoas, Essas pessoas somos nós, disse Cipriano Algor, Que quer dizer, Que somos nós, eu, tu, o Marçal, o Centro todo, provavelmente o mundo**, Por favor, explique-se, Dá-me atenção, escuta. A história levou meia hora a ser contada. Marta ouviu-a sem interromper uma única vez. No fim, apenas disse, Sim, creio que tem razão, somos nós. Não falaram mais até chegar Marçal. Quando ele entrou, Marta abraçou-se-lhe com força, Que vamos fazer, perguntou, mas Marçal não teve tempo de responder. **Em voz firme, Cipriano Algor dizia, Vocês decidirão a vossa vida, eu vou-me embora.** (SARAMAGO, 2001, p.334-5, grifos nossos)

Cipriano Algor vai embora. A percepção, por parte do oleiro, de que os prisioneiros da caverna somos nós todos – como, aliás, já apontara Sócrates – é preponderante para dar novos rumos à história. Dentro do Centro, Cipriano, alijado de seu trabalho e da autonomia de sua própria vida, passara a vivenciar uma existência absolutamente alienada, sem possibilidades ou perspectivas. Perdera-se a experiência. Mas no último momento, ele compreende a realidade em que está imerso e decide se libertar dela; ele decide, enfim, desalienar-se.

Já vimos anteriormente que a alienação torna o homem alheio aos outros seres humanos e ao meio em que vive. Marx visualizou, aí, uma patologia da normalidade. Tratando-a como uma doença coletiva que não impede o homem de produzir, em

contraposição às doenças mentais individuais, Marx viu nela a distorção do homem comum. É Erich Fromm quem explica:

[...] Marx visualizou a *patologia da normalidade*, a deformidade do homem – estatisticamente – normal, a perda do seu eu, a perda de sua substância humana. Assim, Marx fala da possibilidade de que o homem acabe “perdido” no objeto, se o objeto não se humanizar, não se tornar um objeto humano – quer dizer, a possibilidade de que a sua relação com o objeto não seja de relação ativa, freqüentemente designada por Marx como “apropriação”. Fala da possibilidade do homem tornar-se “mental e fisicamente desumanizado”, ou do trabalhador “deformado” e “mutilado”, o “mero fragmento de um homem” *versus* “o homem plenamente desenvolvido”. Se o homem, raciocina Marx, não se relacionar *ativamente* com outros e com a natureza, então perder-se-á, os seus impulsos perderão suas qualidades humanas e adquirirão qualidades animais; e, poderemos nós continuar, como ele não é animal, converte-se num ser humano doente, fragmentado, aleijado. (1971, p.67)

Além de Cipriano, que buscou se curar dessa patologia, não serão os habitantes da grande cidade de *Ensaio sobre a Cegueira* portadores do mesmo mal? Será a “cegueira branca” uma manifestação física da patologia da normalidade? Fromm diz, ainda, que:

O homem, potencialmente, não só é capaz mas tem necessidade de relacionar-se com o mundo e, para ser humano e ser curado, precisa de restaurar esse potencial de uma forma saudável, não-patológica, de funcionamento humano. (1971, p.67)

Ora, o que é a busca da desconhecida pelo Sr. José, em *Todos os Nomes* se não o exercício dessa necessidade de relacionar-se com o mundo? Em tempo, lembremo-nos de que o principal grupo de cegos de *Ensaio sobre a Cegueira* encontrou a cura, exatamente, no momento em que voltou a se ver; ou melhor dizendo, no momento em que cada um dos sete personagens voltou a ver o outro, não naquilo que lhes é exterior, mas, sim, no que está dentro de cada um. No tempo presente, imagens dialéticas que sintetizavam um passado melhor e não tão distante foram a chave para a solução que se procurava. E atuando nas ações de hoje, interferiram nas memórias de ontem e se lembraram de como ver.

Fugidos do manicômio incendiado, já na casa do médico, eles comem, conversam, limpam-se, ouvem a mulher do médico lendo. Enfim, vão, novamente, humanizando-se após o caótico confinamento. E é, então, que a rapariga dos óculos escuros percebe: “Dentro de nós há uma coisa que não tem nome, essa coisa é o que somos” (SARAMAGO, 1995, p.262).

Emblemática em tal contexto, vemos a cena em que a mulher do médico percebe que começara a chover. Ela corre para a varanda do apartamento e começa a lavar suas roupas – e a si própria. Após um tempo, ela repara que não está mais sozinha; a mulher do primeiro cego e a rapariga de óculos escuros estavam paradas na porta que dava passagem para o espaço exterior do apartamento:

Ajudem-me, disse a mulher do médico quando as viu, Como, se não vemos, perguntou a mulher do primeiro cego, Tirem a roupa que têm vestida, quanta menos tivermos de secar depois, melhor, Mas nós não vemos, repetiu a mulher do primeiro cego, Tanto faz, disse a rapariga dos óculos escuros, faremos o que pudermos, E eu acabarei depois, disse a mulher do médico, limparei o que ainda tiver ficado sujo, e agora ao trabalho, **vamos, somos a única mulher com dois olhos e seis mãos que há no mundo.** (SARAMAGO, 1995, p.265-6, grifo nosso)

A idéia de recuperação da coletividade no trecho citado é marcante. E cresce ainda mais quando lembramos que a mulher que vê está pedindo ajuda para as que não vêem. O romance e seu autor se põem, mais uma vez contra, o individualismo. Isso é engajamento. Outra vez, Saramago se coloca contra a desumanização e o egoísmo. Porém, não o faz de forma tendenciosa e panfletária, advogando *slogans* ou lemas. Defende sua idéia política sem qualquer prejuízo à sua obra literária.

E já com as três mulheres nuas na varanda lavando-se – e, também, às suas roupas –, acontecem os seguintes diálogos:

Só Deus nos vê, disse a mulher do primeiro cego, que, apesar dos desenganos e das contrariedades, mantém firme a crença de que Deus não é cego, ao que a mulher do médico respondeu, Nem mesmo ele, o céu está tapado, só eu posso ver-vos, Estou feia, perguntou a rapariga dos óculos escuros, Estás magra e suja, feia nunca o serás, E eu, perguntou a mulher do primeiro cego, Suja e magra como ela, não tão bonita, mas mais do que eu, Tu és bonita, disse a rapariga dos óculos escuros, Como podes sabê-lo, se nunca me viste, Sonhei duas vezes contigo, Quando, A segunda foi esta noite, Estavas a sonhar com a casa porque te sentias segura e tranquila, é natural, depois de tudo por que passámos, no teu sonho eu era a casa, e como, para ver-me, precisavas de pôr-me uma cara, inventaste-a, Eu também te vejo bonita, e nunca sonhei contigo, disse a mulher do primeiro cego, O que só vem demonstrar que a cegueira é a providência dos feios, Tu não és feia, Não, de facto não o sou, mas a idade, Quantos anos tens, perguntou a rapariga dos óculos escuros, Vou-me chegando aos cinquenta, Como a minha mãe, E ela, Ela, quê, Continua a ser bonita, Já foi mais, É o que acontece a todos nós, sempre fomos mais alguma vez, Tu nunca foste tanto, disse a mulher do primeiro cego. (SARAMAGO, 1995, p.266-7)

As cegas que conseguem ver sem a visão são determinantes na alteração dos rumos da narrativa. A existência do outro começa a ser, novamente, percebida; e, assim, acompanhada da visão moral, retornará a visão física. Paradoxalmente, sem esta passaram a ver melhor – ou, em outras palavras, a reparar. A falta do outro só foi percebida quando o modo de ver o outro se perdeu. Em suma, foi da exacerbação da situação que surgiu a solução. E essa exacerbação surge, claramente, do fato de Saramago não conseguir vislumbrar uma saída para aquilo que mais lhe incomoda em relação à humanidade: a sua desumanização.

Que não se tenha nenhuma dúvida, a posição do escritor no que diz respeito ao homem é de absoluto pessimismo. Carlos Reis comenta com o escritor: “A sua atitude em relação àquilo a que chamamos a condição humana é francamente céptica ou até pessimista” (REIS, 1998, p.150). E José Saramago responde:

É pessimista, sim. Vamos lá ver: tanta beleza criada, tantos vãos da imaginação e do pensamento de que a Humanidade foi capaz ao longo de todos esses milénios e no fundo não mudou nada. Quando eu às vezes digo que se o Goethe não tivesse existido a vida seria exactamente aquilo que é, creio nisso; e é evidente que também se pode dizer: “Então se o Dante não tivesse existido e se o Camões não tivesse existido e o Shakespeare e o Homero, alguma coisa seria diferente?” Sim, alguma coisa seria diferente, mas não naquilo em que continuamos a ser iguais: egoístas, cruéis, tudo aquilo de que falamos antes. (REIS, 1998, p.151)

Mas, aí, poder-se-ia dizer, então, que chegamos a um beco sem saída e que não há solução para a humanidade. Ora, a ficção apontou, em *Ensaio sobre a Cegueira*, uma saída, fazendo com que a cegueira física desvelasse para todos a sua cegueira moral. Sem encontrar, imerso em seu profundo pessimismo, soluções para a sociedade humana, Saramago achou nas possibilidades da literatura, que narra os acontecimentos como eles poderiam ser, a oportunidade de tentar fazer com que essa sociedade procure se repensar. A questão é que, para o senso comum, pessimismo é sempre algo ruim. Pensamos que se pode ver esse ponto por outro viés:

[...] a luta revolucionária exige a interrupção do que acontece e do que aconteceu – antes de se dar um objetivo positivo qualquer, essa negação é o primeiro ato positivo. O que o ser humano fez aos outros humanos e à natureza deve cessar, e cessar radicalmente – somente depois podem começar liberdade e a justiça. (MARCUSE apud LÖWY, 2005, p.131)

Ou seja, em primeiro lugar, o não – lembrando, aliás, que já apontamos, anteriormente, como sendo uma das características do intelectual, a coragem de dizer não. Mas, ao contrário do que se possa pensar, isso não será ruim. É dessa contrariedade em relação a uma determinada situação que emergirá a almejada solução – ou, ao menos, tentativa de solução – para ela. Pensando de acordo com o método dialético, teremos o não inicial, a recusa, a não aceitação como a necessária antítese que poderá, em confronto com a situação vigente – a tese –, conduzir a uma síntese que possa alterar um indesejado estado de coisas. Assim, em *Ensaio sobre a Cegueira*, para que a desumanização e a indiferença sejam combatidas, a cegueira física surge no enredo como o fundamental “não” de José Saramago.

4.3 Escrevendo a(s) história(s)

A tradição literária portuguesa sempre se voltou para a história do país. Das cantigas trovadorescas aos romances contemporâneos, Portugal é mote e enredo, constante e presente. A temática da nação portuguesa fez, e se faz presente como fundamental elemento estruturador de um projeto de construção da identidade do povo português. No entanto, de forma mais marcante no século XX, o tradicional herói das narrativas – aristocrata, viajante, explorador, navegador – passa a perder espaço para um outro português: o homem do povo, explorado, que permaneceu no país. Possivelmente, essa mudança é resultado de uma certa atitude crítica surgida na consciência e na atividade dos escritores portugueses no que diz respeito à frustração dos projetos de outrora da grande e poderosa nação conquistadora.

Certo é que essa mudança gera uma reviravolta no panorama da literatura do país. Com os heróicos viajantes, o que estava em questão é, antes, a figura de um tipo de nação. Mas com a chegada dos elementos populares ao centro do mundo literário, dá-se uma nova ordem à construção da identidade portuguesa, com os indivíduos que permaneceram no território do país passando a ter preponderância na construção de tal identidade. É assim que da história de Portugal passamos à história dos portugueses.

Acerca do que estamos falando, veja-se, a título de exemplo, Fernando Pessoa (1888/1935), em sua única obra publicada em vida, *Mensagem* (1934). Inicia seguindo a tradição:

A Europa jaz, posta nos cotovelos:
De Oriente a Ocidente jaz, fitando,

E toldam-lhe românticos cabelos
Olhos gregos, lembrando.

O cotovelo esquerdo é recuado;
O direito é em ângulo disposto.
Aquele diz Itália onde é pousado;
Este diz Inglaterra onde, afastado,
A mão sustenta, em que se apóia o rosto.

Fita, com olhar esfíngico e fatal,
O Ocidente, futuro do passado.

O rosto com que fita é Portugal.
(PESSOA, 2001, p.19, grifo nosso)

E ao final, já com outra visão, caminha rumo a um novo projeto, ainda que com sua visão peculiar:

**Nem rei nem lei, nem paz nem guerra,
Define com perfil e ser
Este fulgor baço da terra
Que é Portugal a entristecer –
Brilho sem luz e sem arder,
Como o que o fogo-fátuo encerra.**

Ninguém sabe que coisa quer.
Ninguém conhece que alma tem,
Nem o que é mal nem o que é bem.
(Que ânsia distante perto chora?)
Tudo é incerto e derradeiro.
Tudo é disperso, nada é inteiro.
Ó Portugal, hoje és nevoeiro...

É a Hora!
(PESSOA, 2001, p.64, grifo nosso)

É nítida a mudança de tom nas palavras de Pessoa. De um Portugal que no início era o rosto da Europa passa-se a outro que é nevoeiro. Note-se as imprecisões, no segundo trecho – “Tudo é incerto e derradeiro./Tudo é disperso, nada é inteiro.” –, que vêm a se inserir, exatamente, nesse quadro que estamos descrevendo. É nas lacunas do grande projeto que passa a existir a dúvida; com a ausência da grande nação é que surgirão as brechas para que sejam contadas as pequenas histórias das multidões de homens e mulheres que a compõem.

4.4 *Levantado do chão*: saga de Portugal ou saga de portugueses?

SAGA – Norueguês arcaico *saga*, história.

Designa as narrativas épicas, em prosa, que circularam entre os povos da Islândia e da Escandinávia, de forma oral e anônima antes do século XII, e de forma escrita e geralmente anônima, daí por diante. Mesclando fatos verídicos, folclóricos e imaginários, relatavam a história de reis, como *Heinskringla*, de Snorri Sturluson, ou de famílias, como *Laxdaela Saga*, de autor desconhecido. A voga das sagas começou a declinar no século XIII, em razão de a Islândia haver perdido a sua independência e do crescente influxo da cultura francesa.

No sentido de “história de uma família”, o vocábulo foi empregado por John Galsworthy (*The Forsyte Saga*, 1906-1921), e no de “jornada heróica”, por Érico Veríssimo (*Saga*, 1940). (MOISÉS, 1974, p.469)

É, exatamente, “história de uma família” e “jornada heróica” a obra *Levantado do chão*, de José Saramago. História de uma família porque ficamos conhecendo, desde o ancestral Domingos até o nascimento de Maria Adelaide, toda a luta dos Mau-Tempo; jornada heróica porque vemos o levantar-se do chão do homem do povo rumo ao dia levantado e final.

Mas a questão que ora se põe é a inserção dessa saga no projeto literário de José Saramago. Adequada ao momento de então – entre as décadas de 70 e 80 –, ela revê pressupostos do movimento neo-realista¹⁸ e já começa a demonstrar a compreensão do autor

¹⁸ No *Dicionário de Termos Literários*, elaborado por Massaud Moisés, encontramos a seguinte definição:

NEO-REALISMO – Movimento literário português e italiano: em Portugal, começou em 1940, com a publicação de *Gaibéus*, romance de Alves Redol (1911-1969), na Itália, por volta de 1945, com o término da II Grande Guerra. No primeiro caso, as origens próximas situam-se na ficção norte-americana e brasileira socialmente engajada, dos anos 30. [...]

Herdeiro do Realismo oitocentista, o Neo-Realismo põe novamente em circulação as suas teses básicas e acrescenta-lhes outros matizes, fruto da evolução ideológica e política observada na primeira metade deste século. Os seus adeptos, na linha do materialismo dialético, pregam a necessidade de transformar o mundo por meio da consciência das desigualdades sociais. Consideram decadente a burguesia, enaltecem o trabalho dos operários e camponeses, num populismo não raro beirando o simplismo ou a esquematização mecânica, logo volvida *clichê* nas mãos dos menos hábeis. Admitem as causas econômicas e políticas como as mais importantes, se não exclusivas, da luta de classes. Propugnando a revolução do meio social, os neo-realistas portugueses, ainda hoje ativos, aos poucos foram abandonando os esquemas preconcebidos de enfoque social em favor de uma interpretação que, sem desatender aos postulados da base, procura detectar as zonas profundas dos desajustes entre os membros das várias camadas sociais: ao realismo populista e superficial sucede o realismo crítico, mais conseguido como arte e mais percuciente e fidedigno na sondagem do seu objeto. (1974, p.358-9)

acerca da dinâmica da história. É o próprio Saramago quem explica a Armando Baptista-Bastos¹⁹:

BB – O António José Saraiva escreveu que a tua obra se articula numa espécie de épica que de certa forma continua os conceitos do neo-realismo; é assim?

S – Vamos lá ver: temos de começar pela épica. Evidentemente que não é impossível referir a épica quando se fala do *Levantado do Chão*, e, de uma certa maneira, também do *Memorial*. Já não será tanto no caso de *O Ano da Morte de Ricardo Reis*. [...]

O certo é que, com épica ou sem épica, penso que o meu trabalho em qualquer destas áreas de abordagem em que se situe é inseparável do neo-realismo. As minhas raízes são as do neo-realismo e não podem ser outras, embora tudo isso tenha passado, depois, por lentes de aproximação que não são as mesmas, e, sobretudo, por uma espécie de cepticismo, que não podia ser admissível, sequer ideologicamente, no neo-realismo, e que enforma todo o meu trabalho.

BB – Pois; porque me parece, também, que o neo-realismo tem um estribilho de esperança e que a esperança se cansou de ser um estribilho ideológico.

S – Claro. No fundo, a esperança foi substituída. Emendo: não diria que foi substituída, diria que foi verificada e, de certa maneira, não direi reduzida, mas posta na sua dimensão justa, por uma atitude céptica, que resulta da observação directa da História. [...] (BAPTISTA-BASTOS, 1996, p. 23-4)

Perceba-se como essa fala é bastante relevante no contexto do raciocínio que vimos empreendendo. Saramago, tributário assumido do neo-realismo, mas ciente de suas limitações, aponta para uma revisão céptica do movimento. O escritor fala, inclusive, em colocar a esperança – a propósito, de mudanças na sociedade –, uma das marcas do movimento neo-realista, em uma dimensão justa, observando-a sob o prisma de um certo ceticismo – novamente o ceticismo – resultante de uma observação direta da história.

E, aqui, colocar a esperança em uma dimensão justa pode nos remeter, mais uma vez, ao pensamento de Jacques Derrida. Ele coloca a idéia de justo como justeza, ou adequação, mas também como justiça (apud PEREIRA, 2009). E a esperança típica dos neo-realistas surge nos romances de Saramago assim colocada: em uma dimensão adequada que não pode ser supervalorizada, mas também como espera por justiça.

Ora, analisar a sociedade a partir de uma investigação direta da realidade nada mais é do que o principal fundamento do materialismo histórico. Reafirmando o que já dissemos, Saramago compreende o processo dinâmico que estrutura a história do homem; mantém seus

¹⁹ No trecho a seguir, “BB” é Armando Baptista-Bastos e “S” é José Saramago.

princípios, mas os conforma à realidade historicamente concreta que é resultado da contraposição ou da interpenetração de forças que têm como matriz única e exclusiva a ação do próprio homem.

Assim, *Levantado do Chão* é uma obra herdeira do neo-realismo, mas adaptada aos anos 70/80. Estão presentes na obra várias idéias fundamentais do movimento, como a preponderância das causas econômicas e políticas na luta de classes e a defesa da revolução do meio social, protagonizada pelos grandes agentes coletivos, como estados ou cidades inteiras, ou pelo povo, de modo geral.

No entanto, personagens individuais já adquirem uma certa relevância na luta pelas transformações da sociedade. Se por um lado há a história de um país que se modifica no transcorrer de quase um século, há também a transformação, e a desalienação, de uma família que sempre habitou esse país e as mudanças singulares em cada membro dessa família. É como afirma Benjamin Abdala Júnior:

A ruptura da escrita de José Saramago dentro da série literária portuguesa revitaliza a ficção de ênfase social. Ela atualiza uma articulação ideológica que já encontramos nos primeiros tempos do chamado neo-realismo português [...] (1989, p. 168)

Assim, na perspectiva da coletividade, por exemplo, vemos um grande inimigo das transformações sociais na LEI. No contexto político do início da ditadura de Salazar é que passamos a conhecer a estrutura de poder que prejudica voluntariamente o desenvolvimento do homem. Instrumentalizado pelas forças militares de repressão e pela burocracia, empunhando a bandeira da causa maior – o latifúndio agrícola - e amparado pelo manto da Santa Madre Igreja, surge o Estado totalitarista. No mais longínquo rincão, faz-se presente a LEI – Latifúndio, Estado, Igreja:

A república veio despachada de Lisboa, andou de terra em terra pelo telégrafo, se o havia, recomendou-se pela imprensa, se a sabiam ler, pelo passar de boca em boca, que sempre foi o mais fácil. O trono caíra, **o altar dizia que por hora não era este reino o seu mundo, o latifúndio percebeu tudo e deixou-se estar**, e um litro de azeite custava mais de dois mil réis, dez vezes a jornada de um homem. (SARAMAGO, 1996, p.33, grifo nosso)

E para enfrentar grandes inimigos coletivos, não centrados em uma única pessoa, são necessárias grandes mudanças coletivas, grandes revoluções. Isso é inerente a qualquer obra de nítido matiz neo-realista, como *Levantado do Chão*. Saramago, contudo, encontra espaço

para as individualidades e, na terceira geração da família, mostra como pequenas modificações individuais, também, podem ser importantes – e mostra, também, como ambas, a mudança coletiva e a individual, estão interligadas no processo de desalienação da família que coincide com a democratização do país.

João Mau-Tempo, filho do patriarca Domingos, casa-se com Faustina e tem três filhos: Antônio, Gracinda e Amélia. Os dois primeiros representam na trama o passo final na desalienação dos trabalhadores do Alentejo. Antônio mostra em *Levantado do chão* o trabalhador humilde adquirindo o poder da linguagem. Não que antes de Antônio não houvesse uma tentativa de iniciar tal processo, mas é com ele que o exercício consciente do discurso se concretiza. Verbalizando o cotidiano, Antônio registra a vida do trabalhador. A partir deste novo momento, as idéias passam a se articular e a se disseminar. Do verbo, surgirá a revolução.

Já com Gracinda a idéia se faz ação. Quebrando os paradigmas da mulher inoperante, ela se faz presente nas mudanças políticas do país. É assim que a vemos em um movimento de reivindicações ao lado do pai, do irmão e do marido, Manuel Espada. Apesar de certas resistências iniciais, ela não cede e vai ao embate.

4.5 A história dos esquecidos do século XX

Se em *Levantado do Chão* os indivíduos ganham um espaço relativo frente à coletividade, na “trilogia involuntária” do fim do século XX eles passam a protagonizar a situação. Será a ação individual de alguns personagens que movimentará as tramas de *Ensaio sobre a Cegueira*, *Todos os Nomes* e *A Caverna*.

Saramago parece querer criar, nesse momento, obras que retirem o leitor de um contexto geral de impessoalidade e os insira em um plano de (con)vivência mais humanizado. Para isso, faz-se necessária a presença do próprio autor, que exercendo a função de narrador, em diversos momentos dos romances, pontua-os e tece comentários, á partir dos quais expõe suas idéias e opiniões.

Ora, com esse autor/narrador presente, o leitor é convidado a abandonar seu imobilismo. A ação do escritor – lembrando, sempre, que escrever é um modo de ação – provoca o leitor a também agir. E como sabemos de antemão as opiniões de Saramago a respeito da sociedade humana do final do século XX, pensamos que a sua presença nos romances poderá contribuir para que os leitores repensem seus conceitos e seus valores acerca

dessa mesma sociedade. Ressalte-se o fato de acreditarmos que isso sempre ocorreu em seus livros; no entanto, pensamos que a presença de José Saramago nos romances finiseculares se intensifica, exatamente, no contexto de convidar o leitor, também, a participar. Assim, direcionada a um indivíduo em especial, fala outro indivíduo. Quando Carlos Reis pergunta a Saramago se ele acredita que seus livros subvertem uma convenção, ele responde:

Talvez sim, mas acho que a convenção que presentemente eles mais subvertem é a que menos importância tem. A convenção que os meus livros aparentemente subvertem é a da arrumação do discurso, a do modo como numa página se expõe e descreve, com todo o seu instrumental de signos gráficos; é nisso, aliás, que os leitores menos atentos se detêm e fixam. Mas creio que a subversão maior talvez não seja essa. Acho que, se há uma subversão, é a da aceitação muito consciente do papel do autor como pessoa, como sensibilidade, como inteligência, como lugar particular de reflexão, na sua própria cabeça. É o lugar do pensamento do autor, em livros que se propõem como romances e como ficções que são.

Quando eu digo que a subversão é essa, isso resulta dessa espécie de novo dogma que se instaurou nas últimas dezenas de anos, segundo o qual a presença do autor é incômoda; que aquilo que o autor é não tem que ser considerado no momento de analisar o livro e sobretudo porque se supõe que o autor terá todo o cuidado em não estar presente no livro. Ao contrário dessa concepção, eu sou aquele que faz o romance. E quero que isso se veja e se saiba. (REIS, 1998, p.97)

Assim é que poderemos ver a opinião de Saramago, acerca dos mais diversos temas, espalhada por toda a “trilogia involuntária”. Nessas opiniões estará sempre presente a sua visão do mundo do final do século XX. Por exemplo, defendendo o poder da memória em meio ao caos, em *Ensaio sobre a Cegueira*:

Imaginemos, não o diálogo, que esse já aí ficou, mas os homens que o sustentaram, estão ali frente a frente como se se pudessem ver, que neste caso nem é impossível, basta que a memória de cada um deles faça emergir da deslumbrante brancura do mundo a boca que está articulando as palavras, e depois, como uma lenta irradiação a partir desse centro, o restante das caras irá aparecendo, uma de homem velho, outro não tanto, não se diga que é cego quem ainda assim seja capaz de ver. (SARAMAGO, 1995, p.180)

A memória, como capacidade de ver, surge, de forma voluntária, para ocupar o vácuo do sentido que se perdera. Lembramo-nos, aqui, de Walter Benjamin (1989), que associa a uma memória voluntária, estruturada conscientemente pela reflexão do homem, uma absorção dos incidentes a que ele é submetido pela vivência que ele pretende construir. Mais que

necessário, é fundamental conservar o poder de lembrar em meio à desordem para que não se perca, que seja, um mínimo fio de realidade.

Veja-se, agora, em *Todos os Nomes*, uma opinião do autor/narrador em relação à já citada impessoalidade reinante na Conservatória Geral do Registo Civil. Após o primeiro momento em que o Sr. José entrara, à noite, na Conservatória pra copiar o verbete em que constavam as informações sobre um bispo que ele vira nos jornais, vem o trecho:

Quando chegou ao fim do breve trabalho estava exausto, suavam-lhe as mãos, tinha arrepios nas costas, sabia muito bem que havia cometido um pecado contra o espírito de corpo do funcionalismo, de facto não há nada que mais canse uma pessoa que ter de lutar, não com o seu próprio espírito, mas com uma abstracção. Ao devassar aqueles papéis tinha cometido uma infracção à disciplina e à ética, talvez mesmo à legalidade. Não porque as informações que deles constavam fossem reservadas ou secretas, como não o eram de facto, porquanto qualquer pessoa teria podido apresentar-se na Conservatória a solicitar cópias ou certidões dos documentos do bispo sem precisar de explicar os motivos do pedido e os fins a que as destinava, mas porque havia desrespeitado a cadeia hierárquica procedendo sem a necessária ordem ou autorização de um superior. (SARAMAGO, 2007, p.27)

Mesmo não sendo proibido o acesso aos verbetes, o Sr. José tem a sensação de estar transgredindo as normas do lugar por desrespeitar uma suposta ordem hierárquica. Os sistemas de repressão impessoais – representados, aqui, pela burocracia – têm mesmo esse poder, demonstrando sua força sem sequer necessitar de qualquer esforço para isso. Até porque, em sua geração, instituem um discurso dando-lhe carácter de verdade, independente de qualquer concretude histórica para tanto. E, á partir daí, passam a se propagar indeterminadamente até que se chega a um determinado momento em que eles são, efetivamente, tidos como verdadeiros.

De toda forma, a noção de repressão tem de ser vista, aqui, com muito cuidado. Em contraposição aos sistemas repressores da década de 80 – exemplificados, em *Levantado do Chão* pelo estado, pela igreja e pelo latifúndio –, mais proibitivos que propositivos, o que se vê em *Todos os Nomes* é um aparelho bem estruturado de normas que não tem seus alicerces lançados fundamentalmente sobre negativas. Se por um lado a Conservatória cerceia a vida da Sr. José, condenando-o a uma existência repetitiva e monótona, por outro lhe dá condições físicas e materiais de sobrevivência, fornecendo-lhe, por exemplo, a casa onde mora. É como explica Foucault:

[...] Ora, me parece que a noção de repressão é totalmente inadequada para dar conta do que existe justamente de produtor no poder. Quando se define os efeitos do poder pela repressão, tem-se uma concepção puramente jurídica deste mesmo poder; identifica-se o poder a uma lei que diz não. O fundamental seria a força da proibição. Ora, creio ser esta uma noção negativa, estreita e esquelética do poder que curiosamente todo mundo aceitou. Se o poder fosse somente repressivo, se não fizesse outra coisa a não ser dizer não você acredita que seria obedecido? O que faz com que o poder se mantenha e que seja aceito é simplesmente que ele não pesa só como uma força que diz não, mas que de fato ele permeia, produz coisas, induz ao prazer, forma saber, produz discurso. Deve-se considerá-lo como uma rede produtiva que atravessa todo o corpo social muito mais do que uma instância negativa que tem por função reprimir. (FOUCAULT, 1996, p.7-8)

Em *A Caverna*, esse poder mais produtor que repressor é mais marcante ainda. O grande Centro econômico proporciona prazeres, facilidades e conforto. No entanto, silenciosamente, destrói e absorve o que o cerca, transformando tudo ao seu redor em uma grande massa homogênea e disforme. A própria inserção do Mito da Caverna na obra já é um exemplo da opinião de Saramago acerca da dominação exercida pelo grande Centro que, no livro, funciona como uma alegoria das grandes multinacionais controladoras do sistema econômico mundial.

Enfim, entre esse Saramago autor/narrador presente, exprimindo, ativamente, suas opiniões e o leitor que é chamado a sair de sua imobilidade por intermédio das narrativas, surgem os personagens que, através de suas ações individuais, implementam mudanças no rumo da história dos vencidos. Aqueles que, esquecidos pela versão oficial, sempre foram relegados a um segundo plano, passam a pleitear um lugar na história; ou melhor dizendo, passam a pleitear um direito de construir suas próprias histórias.

Em consonância com a “nova história”, e com a proposta desta de contar a história vista de baixo, Saramago, na “trilogia involuntária”, cede a palavra ao oleiro Cipriano Algor, ao funcionário público Sr. José, à mulher do médico – e não ao médico –, ao segurança de um *shopping* e à mulher dele, a um velho com uma venda preta, a uma prostituta, dentre vários outros. Como, aliás, já o fazia, mais discretamente, no contexto da coletividade revolucionária de *Levantado do Chão*, com os camponeses Antônio e Gracinda Mau-Tempo. Saramago sabe que o que se conta é apenas uma parte da história e decide contar uma outra. Segue-se mais um trecho da conversa do escritor com Carlos Reis²⁰:

CR – [...] Por que razão, para si, a História é parcial?

²⁰ No trecho a seguir, “CR” é Carlos Reis e “JS” é José Saramago.

JS – A História é parcial e parcelar. É parcelar, porque conta uma parte apenas daquilo que aconteceu. Há que, evidentemente, relacionar História, tempo, passado...

CR – Que relação estabelece Você entre História, tempo e passado?

JS – A minha relação com o tempo é, antes de mais, muito particular [...] entendo o tempo como uma grande tela, uma tela imensa, onde os acontecimentos se projectam todos, desde os primeiros até aos de agora mesmo. Nessa tela, tudo está ao lado de tudo, numa espécie de caos, como se o tempo fosse comprimido e além de comprimido espalmado, sobre essa superfície; e como se os acontecimentos, os factos, as pessoas, tudo isso aparecesse ali não diacronicamente arrumado, mas numa outra “arrumação caótica”, na qual depois seria preciso encontrar um sentido. [...] Foi esta ideia do tempo como uma tela gigantesca, onde está tudo projectado (o que a História conta e o que a História não conta), foi isso que meteu na minha cabeça uma espécie de vertigem, da necessidade de captação daquele todo; e a par dessa, uma outra necessidade que é a de compreender como se ligam as coisas todas que não têm (ou que parecem não ter) nada que ver ali: Auschwitz ao lado de Homero, por exemplo; ou o homem de Néanderthal ao lado da Capela Sistina²¹. (REIS, 1998, p.79-80)

No gigantesco painel de Saramago, o Sr. José coexiste à importante Conservatória Geral do Registo Civil e o oleiro Cipriano divide espaço com o poderoso Centro econômico. O escritor procura entender como essas pequenas peças no jogo da história lutam para achar seus lugares. E, claramente, põe-se a colaborar com elas, fazendo com que se tornem protagonistas de suas narrativas. A opção continua sendo – como, aliás, sempre foi – ficar ao lado dos oprimidos.

Saramago continua explicando a Carlos Reis:

A História que se escreve e que depois vamos ler, aquela em que vamos aprender aquilo que aconteceu, tem necessariamente que ser parcelar, porque não pode narrar tudo, não pode explicar tudo, não pode falar de toda a gente; mas ela é parcial no outro sentido, em que sempre se apresentou como uma espécie de “lição”, aquilo a que chamamos a História Pátria.

A questão é que a mim não me preocupa tanto que ela seja parcial, quer dizer, orientada e ideológica, porque isso eu posso mais ou menos verificar, perceber e encontrar os antídotos para essas visões mais ou menos deformadas daquilo que aconteceu ou da sua interpretação. Talvez a mim me preocupe muito mais o facto de a História ser parcelar. Voltando atrás: quando eu falei de Auschwitz e do homem de Néandhertal ao lado da Capela

²¹ Saramago se refere, respectivamente, ao mais famoso campo de concentração criado pelos alemães na II Guerra Mundial, ao poeta grego autor de duas das maiores epopéias da Antiguidade – a *Iliada* e a *Odisséia* –, ao estágio anterior ao *Homo sapiens* na escala da evolução humana e à capela principal do Vaticano, pintada por Michelangelo.

Sistina faltou uma quantidade de coisas: faltou o ajudante de Miguel Ângelo²² que estava a moer as tintas; e no caso de Auschwitz, faltou o honrado (imaginemos que seria honrado...) pedreiro que construiu os muros do campo de concentração, se é que os tinha. É que a este mundo vêm milhões de pessoas que se foram embora e não deixaram rasto nem sinal...

[...] Com que facilidade aparece nas notícias de televisão uma pessoa morta, no Ruanda ou onde quer que seja, e ninguém pára a perguntar: “Aquela pessoa está morta, acabou-se-lhe tudo. Que diabo de vida foi aquela? Que vida podia ter sido aquela se não fosse um tiro ou um acidente?” (REIS, 1998, p.81-2)

Se é para se contar uma parcela da história, que se conte, então, a parte dos que nunca tiveram a sua contada. É uma opção, uma atitude política de José Saramago.

Em *Todos os Nomes*, isso é ainda mais marcante se pensarmos que ocorrerá por duas vezes. Na própria narrativa, e na narrativa dentro da narrativa; Saramago conta a história do Sr. José que tenta reconstruir a história da desconhecida. E uma coisa fica dialeticamente ligada à outra. O passado da desconhecida ressurge na luta presente do Sr. José enquanto essa luta só passa a fazer sentido no momento em que encontra forças no passado. Como explica Michael Löwy:

A relação entre hoje e ontem não é unilateral: em um processo eminentemente dialético, o presente ilumina o passado, e o passado iluminado torna-se uma força no presente. Os antigos combates se voltam “para o sol que está a se levantar” mas, uma vez tocados por essa claridade, alimentam a consciência de classe daqueles que sublevam hoje. Nesse caso, o “sol” não é, como na tradição da esquerda “progressista”, o símbolo do acontecimento necessário, inevitável e “natural” de um mundo novo, mas da própria luta e da utopia que a inspira. (2005, p.61)

Sabemos que o comentário de Löwy, tecido á partir da quarta das teses “Sobre o conceito história” de Walter Benjamin, refere-se ao nível do coletivo. Porém, pensamos que ele é pertinente, também, no nível individual e por isso o utilizamos na articulação dialética entre o passado da desconhecida e o presente do Sr. José.

Nesse sentido que vimos discutindo, podemos presenciar em *Ensaio sobre a Cegueira*, *Todos os Nomes* e *A Caverna* três momentos determinantes que, alegoricamente, apresentam, de forma bastante semelhante, grandes e decisivas atitudes dos pequenos heróis das três tramas – lembrando, respectivamente a mulher do médico, o Sr. José e Cipriano Algor.

Para a primeira, o momento se passa quando, estando em um supermercado saqueado, pensa em achar um depósito de comida ainda não descoberto e localiza, em um corredor, uma

²² Miguel Ângelo é Michelangelo na grafia do português de Portugal.

porta escondida que leva a uma escada:

Empurrou a porta corrediça e recebeu quase simultaneamente duas poderosas impressões, primeira, a da escuridão profunda por onde teria de descer para chegar à cave, e logo, o cheiro inconfundível das coisas que são para comer, mesmo quando estiverem fechadas em recipientes a que chamamos herméticos, é que a fome sempre teve um olfacto finíssimo, daqueles que atravessam todas as barreiras, como os cães. [...] Fechou-a [a porta] agora cuidadosamente atrás de si, para achar-se mergulhada numa escuridão total, tão cega como os cegos que estavam lá fora, a diferença era só na cor, se efectivamente são cores o branco e o negro. Roçando-se pela parede, começou a descer a escada [...] Agora sei o que é ser-se cego [...] Então, a sua mão tocou em algo, não os dedos viscosos do fantasma, não a língua ardente e a goela do dragão, o que ela sentiu foi o contacto de um metal frio, uma superfície vertical lisa, adivinhou, sem saber que era esse o nome, que se tratava do montante de uma armação de prateleiras. Calculou que devia haver outras armações iguais a esta, paralelas, como era o costume, tratava-se agora de saber onde estavam os produtos alimentícios, não aqui, que este cheiro não engana, é de detergentes. [...] Ao acaso encheu um dos sacos [que trazia para carregar comida] Será tudo de comer, perguntava-se, inquieta. Passou a outras prateleiras, e na segunda delas o inesperado aconteceu, a mão cega, que não podia ver aonde ia, tocou e fez cair umas pequenas caixas. O ruído que fizeram, ao chocarem contra o solo, quase fez parar o coração da mulher do médico, São fósforos, pensou. Trémula de excitação, baixou-se, passeou as mãos sobre o chão, encontrou, este é um cheiro que não se confunde com nenhum outro, e o ruído dos pauzinhos quando agitamos a caixa, o deslizar da tampa, a aspereza da lixa exterior, que é onde o fósforo está, o raspar da cabeça do palito, enfim a deflagração da pequena chama, o espaço ao redor, uma difusa esfera luminosa como um astro através da névoa, meu Deus, a luz existe e eu tenho olhos para a ver, louvada seja a luz. A partir de agora a colheita seria fácil. (SARAMAGO, 1995, p.220-3)

Enfrentando a escuridão e, até, uma cegueira momentânea (“Agora sei o que é ser-se cego”), a mulher do médico encara o desconhecido e, corajosamente, vai buscar suprimentos para o grupo de cegos que somente dela dependia.

Já para o Sr. José, a situação transcorre no final do livro. Mesmo sabendo da morte da desconhecida, resolve entrar novamente nos fundos da Conservatória – sendo que, em outra oportunidade, já passara lá sérios apuros –, onde ficam os registros dos mortos e encontrar o certificado do óbito dela para rasgá-lo, garantindo, assim, a “existência” da moça. Encarando o medo, ele vai concluir a missão de que se encarregara:

O conservador levantou-se, Deixo-lhe aqui a chave, não tenciono voltar a usá-la, e acrescentou sem dar tempo a que o Sr. José falasse, Há ainda uma última questão a resolver, Qual, senhor, No processo da sua mulher desconhecida falta o certificado do óbito, Não consegui descobri-lo,

deve ter ficado lá no fundo do arquivo, ou então deixei-o cair pelo caminho, Enquanto não o encontrar essa mulher estará morta, Estará morta mesmo que o encontre, A não ser que o destrua, disse o conservador. Virou costas sobre estas palavras, daí a pouco ouviu-se o ruído da porta da Conservatória a fechar-se. O Sr. José ficou parado no meio da casa. Não era preciso preencher um novo verbete porque já tinha a cópia no processo. Era preciso, sim, rasgar ou queimar o original, onde fora averbada uma data de morte. E ainda lá estava o certificado do óbito. O Sr. José entrou na Conservatória, foi à secretária do chefe, abriu a gaveta onde o esperavam a lanterna e o fio de Ariadne. Atou uma ponta do fio ao tornozelo e avançou para a escuridão. (SARAMAGO, 2007, p.278-9)

Cipriano, por sua vez, enfrentará o desconhecido na descida à caverna de Platão. Nada lhe é impedimento na sua busca pelo conhecimento e pela conseqüente desalienação – Marçal, seu genro, é o segurança que toma conta da entrada da caverna quando da chegada de Cipriano:

Viste o que há ali dentro, Vi, respondeu Marçal, Que é, Avalie por si mesmo, tem aqui uma lanterna, se quiser, Vens comigo, Não, eu também fui sozinho, Há algum carreiro traçado, alguma passagem, Não, o que tem é de seguir sempre pela esquerda e não perder o contacto com a parede, lá ao fundo encontrará o que veio procurar. Cipriano Algor acendeu a lanterna e entrou. Esqueci-me de fechar os olhos, pensou. A luz indirecta dos focos ainda permitia ver uns três ou quatro metros de chão, o resto era negro como o interior de um corpo. [...] Percebia que o pânico tinha começado, insidiosamente, a raspar-lhe os nervos, tão valente que se imaginara, tão superior a Marçal, e agora estava quase a ponto de virar costas e correr aos tropeções pela pendente acima. Encostou-se à rocha, respirou fundo, Nem que tenha de morrer aqui, disse, e recomeçou a andar. [...] diante dos olhos surgiu-lhe, num instante, o que parecia um banco de pedra, e logo, no instante seguinte, alinhados, uns vultos mal definidos apareceram e desapareceram. Um violento tremor sacudiu os membros de Cipriano Algor, a sua coragem fraquejou como uma corda a que se estivessem rompendo os últimos fios, mas dentro de si ouviu um grito que o chamava à ordem, Recorda, nem que morras. 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 órbitas 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. [...] O medo havia desaparecido. A luz da lanterna acariciou uma vez mais os míseros rostos, as mãos só pele e osso cruzadas sobre as

pernas, e, mais do que isso, guiou a própria mão de Cipriano Algor quando ela foi tocar, com respeito que seria religioso se não fosse humano simplesmente, a fronte seca da primeira mulher. Não havia mais que fazer ali, Cipriano Algor tinha compreendido. (SARAMAGO, 2001, p.330-3)

Encarando o desconhecido, a mulher do médico, o Sr. José e Cipriano serão os revolucionários do fim do século XX que, na obra de Saramago, enfrentarão e vencerão, respectivamente, a desumanização, o esquecimento e a alienação.

Desafiando um inimigo comum, a escuridão – que é, aqui, alegoria de algo que falta e precisa ser recuperado –, surgem as necessárias atitudes que poderão dar novos rumos à história. Assim, o engajamento de Saramago permanece na estruturação das narrativas da “trilogia involuntária” por via da alegorização de uma escrita que, em meio às ruínas dos fragmentários tempos finisseculares, procurou caminhos mais adequados às circunstâncias históricas que então se apresentavam.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS (?)

Termino. A voz que leu estas páginas quis ser o eco das vozes conjuntas das minhas personagens. Não tenho, a bem dizer, mais voz que a voz que elas tiverem. Perdoai-me se vos pareceu pouco isto que para mim é tudo.

José Saramago

Percebemos com esse estudo que a investigação da temática abordada nos possibilitou tecer algumas considerações importantes sobre o entrelaçamento da literatura, da história e da política na obra do escritor português José Saramago. Ressalte-se que esse trabalho não se constitui em uma análise completa e, menos ainda, concluída do *corpus* escolhido por nós na obra de Saramago. O que nos propusemos a fazer, desde o início, foi a apreciação de recortes de alguns de seus romances, de alguns discursos proferidos por ele, e também de algumas entrevistas com ele realizadas, para, através de determinados exemplares de sua obra ficcional, e de textos não ficcionais, verificar e ilustrar nossas hipóteses.

A política sempre fez parte da vida e do fazer literário de José Saramago. Nossa hipótese principal é que em momentos diferentes de seu trabalho, ele vai adaptando suas narrativas, na esteira dos ensinamentos de Marx, às variadas circunstâncias históricas que vão se apresentando, sem, no entanto, abdicar de seus princípios político-ideológicos de fundamentação marxista e tônica humanista. Uma leitura precipitada da obra de Saramago pode levar a crer que ele tenha abdicado de suas posições ideológicas ou que tenha mudado de opinião. Mas não foi isso o que verificamos em nosso trabalho.

Saramago avançou além de sua formação neo-realista e construiu uma obra singular. Estruturando alegoricamente os romances de fim de século, exemplificados nessa pesquisa pela “trilogia involuntária” – *Ensaio sobre a Cegueira*, *Todos os Nomes* e *A Caverna* –, ele buscou novos caminhos para a revolução.

Não há dúvidas da importância da Revolução dos Cravos, que em 25 de abril de 1974 desferiu o golpe mortal no salazarismo, para Portugal e, até, para a Europa, haja vista o fato de ter sido esta a última grande revolução de esquerda do século XX. Foi esse movimento revolucionário que pôs fim às guerras coloniais e iniciou a descolonização das antigas possessões portuguesas que ainda se mantinham, em pleno século XX, em tal estado anacrônico. Foi esse mesmo movimento revolucionário que, dentre outras ações, procurou democratizar o Estado através de iniciativas populares, ampliar o acesso ao ensino público e

introduzir mudanças radicais na estrutura econômica do país, ocupando e expropriando terras de grandes latifundiários e nacionalizando grandes grupos financeiros e econômicos.

No entanto, com o tempo e com a natural acomodação do processo revolucionário, algumas propostas do movimento vão perdendo força e, na substituição da radical vanguarda política inicial, instala-se a democracia parlamentar – democracia esta que, por vezes, servirá de “cortina de fumaça” para algumas iniquidades. Naturalmente, para quem apostara tanto na Revolução, paira um certo desapontamento.

José Saramago, contudo, mesmo inserido nesse contexto, permanecerá sempre fiel ao espírito revolucionário. E este é, para nós, o princípio que virá mantido em todas as suas obras. Utilizando-nos do pensamento de Derrida, Saramago permanece fiel ao “espírito de Marx”, naquilo que ele mantém como uma promessa de um mundo mais solidário e justo (apud PEREIRA, 2009). E essa fidelidade do escritor português ao ideal marxista estará expressa em seus romances mais contemporâneos mais como uma alegoria de algo que falta entre nós, mas que, também, ainda não está entre nós, e menos como propaganda da revolução em si.

Em outras palavras, a revolução passa a estar presente na “trilogia involuntária” como a sensação de uma ausência – e, também, como uma responsabilidade para com essa ausência, naquilo que Derrida (1994) chamava de “responsabilidade com os espectros”, como no caso do Sr. José e da desconhecida. Ou ainda, passa a estar presente como a esperança – devidamente adequada a uma dimensão justa, como já falamos – de um novo porvir, como no caso de Cipriano decidindo-se a ir embora do gigantesco Centro econômico.

Nosso trabalho de crítica foi se desenvolvendo sob a perspectiva daquilo que Fredric Jameson (1985) intitulou como crítica dialética; segundo ele, esse tipo de crítica é aquele que procura entender as mediações entre texto e contexto, analisando, através das relações orgânicas entre forma e conteúdo, as obras literárias. As alegorias foram, para nós, essas mediações na “trilogia involuntária”, fazendo com que a fidelidade à “promessa” de um mundo melhor nos permitisse ler, como críticos, na obra de Saramago a sua condição de “herdeiro de Marx” – para usar aqui, mais uma vez, os termos e o pensamento de Jacques Derrida (1994).

Assim, para averiguar a pertinência de nossa hipótese, após mapearmos nossas propostas na introdução desse estudo, debatemos, no primeiro capítulo, acerca de alguns conceitos bastante caros ao pensamento marxista: a dialética, a alienação e o materialismo histórico. Como defendemos a idéia de o pensamento de Saramago ser vinculado ao

pensamento marxista – proposta, esta, aliás, ilustrada e confirmada por palavras do próprio autor que transcrevemos na introdução de nosso trabalho –, pensamos ter sido uma boa proposta estudarmos um pouco mais esses conceitos.

Também no primeiro capítulo, procuramos compreender questões relacionadas ao engajamento político e ao papel social do intelectual. E, como fundamentação teórica de todos esses debates, procuramos utilizar textos de alguns estudiosos ligados ao pensamento marxista: Walter Benjamin, Theodor Adorno, Herbert Marcuse, Antonio Candido, Beatriz Sarlo, Michel Foucault, Jacques Derrida, dentre outros. Ainda nesse capítulo, iniciamos algumas reflexões em torno do conceito de alegoria, proposto por Benjamin, que foi de grande importância para o desenvolvimento desse estudo.

No segundo capítulo, apresentamos brevemente os romances estudados nessa dissertação: *Levantado do Chão* (1980), *Ensaio sobre a Cegueira* (1995), *Todos os Nomes* (1997) e *A Caverna* (2000). Aproveitamos, também, para somar aos nossos estudos alguns textos pertencentes à fortuna crítica acerca da obra de José Saramago. Assim, citamos comentários de Teresa Cristina Cerdeira da Silva, Augusto Santos Silva e Lélia Parreira Duarte, procurando, através desses estudiosos, estabelecer um diálogo com a obra de Saramago que pudesse vir a nos auxiliar em nosso trabalho.

No último capítulo procuramos tecer uma leitura comparada entre os romances citados anteriormente para, finalmente, compreender como José Saramago – sem abrir mão, em momento algum, de seus princípios político-ideológicos, mas os adaptando às circunstâncias históricas – estrutura seu discurso ficcional. Acreditamos que Saramago – movido por uma firme e convicta atitude política, que, contudo, não abandona o *status* inerente ao trabalho literário – questiona o movimento dialético da história e reflete sobre ele, repensando-o.

Foi assim que a partir de *Levantado do Chão*, um texto nitidamente político, e protagonizado por um grande agente coletivo que buscava a revolução, chegamos à “trilogia involuntária” – *Ensaio sobre a Cegueira*, *Todos os Nomes* e *A Caverna* – do final do século XX que, alegoricamente, representa um mudo alternativo ao nosso, onde se verifica que pequenas mudanças individuais, ou seja, mudanças particulares, marcadas pela subjetividade das experiências privadas, podem alterar os rumos da história.

Em *Levantado do Chão* a grande onda de vivos e de mortos derrubou o Estado opressor e ditatorial. Em *Ensaio sobre a Cegueira*, a abnegação e a solidariedade da mulher do médico venceram a desumanização; em *Todos os Nomes*, a missão de que se imbuíu o Sr. José venceu o esquecimento e a impessoalidade; em *A Caverna*, a atitude firme e decidida de

Cipriano Algor venceu a alienação. Assim, através desses itinerários representados nos romances, procuramos desenvolver a reflexão, apoiada na leitura analítica da obra, sobre nossa hipótese central: o marxista José Saramago, sem abdicar de nenhum de seus princípios, compreende o movimento dialético da história, e para momentos diferentes, apresentando problemas diferentes, propõe soluções diferentes.

Voltando, para concluir esse texto, à palavra do autor, recorto uma entrevista em que Carlos Reis pergunta a José Saramago qual seria a sua opinião acerca dos trabalhos acadêmicos e dos estudos feitos sobre sua obra. Responde o escritor:

Isto pode parecer uma frase de efeito, mas exprime, de facto, aquilo que eu penso: aquilo que eu começo por ter é um sentimento de gratidão, porque penso que lá longe, não sei onde, há uma pessoa que se dedicou ou está a dedicar o seu tempo, horas e horas de trabalho, a ler uma obra, a estudá-la, a procurar entendê-la, a estabelecer uma linha de pensamento e de análise; e portanto o sentimento que eu experimento é esse de gratidão. [...] (REIS, 1998, p.66)

Recusaremos, humildemente, o agradecimento. Se alguém, aqui, merece agradecimentos, esse alguém é Saramago. Caro escritor, obrigado por seu trabalho literário, político e histórico. Em suma, José Saramago, obrigado.

REFERÊNCIAS

- ABDALA JÚNIOR, Benjamin. *Literatura, História e Política: literaturas da língua portuguesa no século XX*. São Paulo: Ática, 1989.
- ADORNO, Theodor Wiesengrund. *Indústria cultural e sociedade*. 4. ed. Seleção de textos de Jorge Mattos Brito de Almeida. Tradução de Julia Elisabeth Levy...[et al.]. São Paulo: Paz e Terra, 2002.
- _____. *Notas de Literatura*. Tradução de Celeste Aída Galeão e Idalina Azevedo da Silva. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1973.
- ARISTÓTELES. *Arte retórica e arte poética*. 17. ed. Tradução do francês de Antônio Pinto de Carvalho. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.
- ARON, Raymond. *O marxismo de Marx*. 2. ed. Tradução de Jorge Bastos. São Paulo: Arx, 2005.
- BAPTISTA-BASTOS, Armando. *José Saramago: aproximação a um retrato*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1996.
- BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. Tradução de Hemerson Alves Baptista e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1989. (Obras escolhidas, v. 3).
- _____. *El origen del drama barroco alemán*. Tradução espanhola de José Munõz Millanes. Madrid: Taurus Humanidades, 1990.
- _____. *Magia e técnica, arte e política*. 7. ed. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas, v. 1).
- BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. Tradução de Carlos Felipe Moisés, Ana Maria L. Ioriatti e Marcelo Macca. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.
- BOBBIO, Norberto. *Nem com Marx, nem contra Marx*. Tradução de Marco Aurélio Nogueira. São Paulo: Editora UNESP, 2006.
- BOTTOMORE, Tom (org.). *Dicionário do Pensamento Marxista*. Tradução de Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1988.
- BURKE, Peter. Abertura: a nova história, seu passado e seu futuro. In: _____ (org.). *A escrita da história: novas perspectivas*. 2. ed. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: Ed. UNESP, 1992.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. 8. ed. São Paulo: T.A. Queiroz; São Paulo: Publifolha, 2000. (Grandes nomes do pensamento brasileiro)

CARPENTIER, Alejo. *Literatura e Consciência Política na América Latina*. Tradução de Manuel J. Palmeirim. São Paulo: Global, 19--.

COELHO, Eduardo Prado. Novas configurações da função intelectual. In: MARGATO, Izabel e GOMES, Renato Cordeiro (orgs.). *O papel do intelectual hoje*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2004.

COSTA, Horácio. Apontamentos sobre a cidade saramaguiana. *Revista do Centro de Estudos Portugueses*. Belo Horizonte, v. 22, n. 30, p. 159-71, jan./jun. 2002.

DERRIDA, Jacques. *Espectros de Marx: o estado da dívida, o trabalho do luto e a nova internacional*. Tradução de Anamaria Skinner. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1994.

_____. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Tradução de Cláudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DUARTE, Lélia Parreira. Levantado do Chão, de José Saramago. *Letras de Hoje*. Porto Alegre, v. 15, n. 1, p. 133-43, 1982.

FERREIRA, Ermelinda. Ensaio sobre a cegueira: Charles Baudelaire, Pieter Bruegel, H.G.Wells e José Saramago. *Revista do Centro de Estudos Portugueses*. Belo Horizonte, v. 22, n. 30, p. 173-98, jan./jun. 2002.

FOSTER, John Bellamy. Em defesa da história. In: WOOD, Ellen Meiskins e FOSTER, John Bellamy (orgs.). *Em Defesa da História: Marxismo e pós-modernismo*. Tradução de Ruy Jungmann. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1999.

FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Tradução de Salma Tannus Muchail. Petrópolis: Vozes, 1972.

_____. *Microfísica do poder*. 12. ed. Tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1996.

FROMM, Erich. *A Crise da Psicanálise: Ensaio sobre Freud, Marx e a Psicologia Social*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1971.

_____. *Meu encontro com Marx e Freud*. 7. ed. Tradução do inglês de Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

IPOTESI: revista de estudos literários. Juiz de Fora: Ed. UFJF, v. 4, n. 2, jul./dez. 2000.

JAMESON, Fredric. Cinco teses sobre o marxismo atualmente existente. In: WOOD, Ellen Meiskins e FOSTER, John Bellamy (orgs.). *Em Defesa da História: Marxismo e pós-modernismo*. Tradução de Ruy Jungmann. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1999.

_____. *Marxismo e Forma: Teorias dialéticas da literatura no século XX*. Tradução de Iumna Maria Simon, Ismail Xavier e Fernando Oliboni. São Paulo: Hucitec, 1985.

LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio: uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”*. Tradução de Wanda Nogueira Caldeira Brant, [tradução das teses] Jeanne Marie Gagnebin e Marcos Lutz Muller. São Paulo: Boitempo Editorial, 2005.

LUKÁCS, Georg. *El joven Hegel: y los problemas de la sociedad capitalista*. Tradução espanhola de Manuel Sacristan. Cidade do México: Ed. Grijalbo, 1963.

_____. *Ensaio sobre Literatura*. Tradução de Leandro Konder...[et al.]. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

_____. *Realismo crítico hoje*. Tradução da edição francesa por Ermínio Rodrigues. Brasília: Coordenada-Ed. de Brasília, 1969.

MARCUSE, Herbert. *A arte na sociedade unidimensional*. Tradução de Laís Mourão e Luiz Costa Lima. In: LIMA, Luiz Costa (org.). *Teoria da Cultura de Massa*. 3. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

_____. *A ideologia da sociedade industrial*. 4. ed. Tradução de Giasone Rebuá. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1973.

_____. *Cultura e psicanálise*. 3. ed. Seleção de textos de Isabel Loureiro. Tradução de Wolfgang Leo Maar, Robespierre de Oliveira e Isabel Loureiro. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

_____. *Razão e revolução: Hegel e o advento da teoria social*. 2. ed. Tradução de Marília Barroso. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

MARX, Karl. *Gotha: comentários à margem do programa do Partido Operário Alemão (1875)*. Tradução de Suely Tomazini Barros Cassal. Porto Alegre: L&PM, 2001.

MARX, Karl e ENGELS, Friedrich. *A ideologia alemã*. Tradução de Álvaro Pina. São Paulo: Expressão Popular, 2009.

_____. *Manifesto do Partido Comunista (1848)*. Tradução de Suely Tomazini Barros Cassal. Porto Alegre: L&PM, 2001.

_____. *Sobre literatura e arte*. 3. ed. Tradução de Olinto Beckerman. São Paulo: Global Editora, 1986.

_____. *Textos*. vol. I. São Paulo: Edições Sociais, 1977.

MATTELART, Armand e MATTELART, Michele. *História das teorias da comunicação*. Tradução de Luiz Paulo Rouanet. São Paulo: Loyola, 1999.

MENTE, CÉREBRO & FILOSOFIA. *O homem no caos do capitalismo moderno*. São Paulo: Duetto Editorial, n. 7.

MÉSZÁROS, István. *A Crise Estrutural do Capital*. *Outubro*: Revista do Instituto de Estudos Socialistas. São Paulo, n. 4, p. 7-15, 2000.

_____. *A Teoria da Alienação em Marx*. Tradução da edição inglesa por Isa Tavares. São Paulo: Boitempo Editorial, 2006.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 1974.

MURICY, Katia. *Alegorias da dialética: imagem e pensamento em Walter Benjamin*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1998.

ONETO, Paulo Domenech. A que e como resistimos: Deleuze e as artes. In: SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE FILOSOFIA, 5., 2004, Fortaleza. Nietzsche/Deleuze: arte, resistência. Rio de Janeiro: Forense Universitária; Fortaleza: Fundação de Cultura, Esporte e Turismo, 2007.

PEREIRA, Maria Luiza Scher. Arquivos do 25 de abril: Cardoso Pires e a revolução. In: _____. *Escritas em trânsito: arquivos de exílio e outros arquivos*. Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2009. (no prelo)

PESSOA, Fernando. *Mensagem*. São Paulo: Martin Claret, 2001.

PLATÃO. *A república*. 6. ed. São Paulo: Atena, 1956.

RANCIÈRE, Jacques. Será que a arte resiste a alguma coisa? In: SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE FILOSOFIA, 5., 2004, Fortaleza. Nietzsche/Deleuze: arte, resistência. Rio de Janeiro: Forense Universitária; Fortaleza: Fundação de Cultura, Esporte e Turismo, 2007.

REIS, Carlos. *Diálogos com José Saramago*. Lisboa: Editorial Caminho, 1998.

RIBEIRO, Antonio Pinto. Os herdeiros. In: MARGATO, Izabel e GOMES, Renato Cordeiro (orgs.). *O papel do intelectual hoje*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2004.

ROSAS, Fernando. Revolução e democracia em Portugal: elementos para um debate. In: MARGATO, Izabel e GOMES, Renato Cordeiro (orgs.). *Literatura / Política / Cultura: (1994-2004)*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2005.

ROUANET, Sérgio Paulo. Prefácio. In: BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. Brasiliense: São Paulo, 1984.

SAID, Edward W. *Representações do intelectual: as conferências Reith de 1993*. Tradução de Milton Hatoum. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SARAMAGO, José. *A Caverna*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____. *Ensaio sobre a Cegueira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____. *Ensaio sobre a Lucidez*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

_____. *Levantado do Chão*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1996.

_____. *Objecto quase*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

_____. *Todos os Nomes*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SARLO, Beatriz. *Cenas da vida pós-moderna: intelectuais, arte e videocultura na Argentina*. 3. ed. Tradução de Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2004.

_____. *Paisagens Imaginárias: intelectuais, arte e meios de comunicação*. Tradução de Rúbia Prates e Sérgio Molina. São Paulo: EDUSP, 1997.

_____. *Tiempo presente: Notas sobre el cambio de uma cultura*. 3. ed. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2002.

SARTRE, Jean-Paul. *Que é a literatura?* 2. ed. Tradução de Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Ática, 1993.

SILVA, Augusto Santos. O escritor exorta os seus concidadãos (ou o discurso político da ficção de Saramago). In: MARGATO, Izabel e GOMES, Renato Cordeiro (orgs.). *Literatura / Política / Cultura: (1994-2004)*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2005.

SILVA, Teresa Cristina Cerdeira da. Espaços concentracionários e as crises da utopia: Sartre e Saramago. In: BUENO, Aparecida de Fátima...[et al.] (orgs.). *Literatura Portuguesa: história, memória e perspectiva*. São Paulo: Alameda, 2007.

TROTSKI, Leon. *Literatura e Revolução*. 2. ed. Tradução de Moniz Bandeira. Rio de Janeiro: Zahar Ed., 1980.

ANEXO 1

Cumpriram-se hoje exactamente 50 anos sobre a assinatura da Declaração Universal dos Direitos Humanos. Não têm faltado comemorações à efeméride. Sabendo-se, porém, como a atenção se cansa quando as circunstâncias lhe pedem que se ocupe de assuntos sérios, não é arriscado prever que o interesse público por esta questão comece a diminuir já a partir de amanhã. Nada tenho contra esses actos comemorativos, eu próprio contribuí para eles, modestamente, com algumas palavras. E uma vez que a data o pede e a ocasião não o desaconselha, permita-se-me que diga aqui umas quantas mais.

Neste meio século não parece que os governos tenham feito pelos direitos humanos tudo aquilo a que moralmente estavam obrigados. As injustiças multiplicam-se, as desigualdades agravam-se, a ignorância cresce, a miséria alastra. A mesma esquizofrénica humanidade capaz de enviar instrumentos a um planeta para estudar a composição das suas rochas, assiste indiferente à morte de milhões de pessoas pela fome. Chega-se mais facilmente a Marte do que ao nosso próprio semelhante.

Alguém não anda a cumprir o seu dever. Não andam a cumpri-lo os governos, porque não sabem, porque não podem, ou porque não querem. Ou porque não lho permitem aquelas que efectivamente governam o mundo, as empresas multinacionais e pluricontinentais cujo poder, absolutamente não democrático, reduziu a quase nada o que ainda restava do ideal da democracia. Mas também não estão a cumprir o seu dever os cidadãos que somos. Pensamos que nenhuns direitos humanos poderão subsistir sem a simetria dos deveres que lhes correspondem e que não é de esperar que os governos façam nos próximos 50 anos o que não fizeram nestes que comemoramos. Tomemos então, nós, cidadãos comuns, a palavra. Com a mesma veemência com que reivindicamos direitos, reivindicemos também o dever dos nossos deveres. Talvez o mundo possa tornar-se um pouco melhor.

Não esqueci os agradecimentos. Em Frankfurt, no dia 8 de Outubro, as primeiras palavras que pronunciei foram para agradecer à Academia Sueca a atribuição do Prémio Nobel da Literatura. Agradei igualmente aos meus editores, aos meus tradutores e aos meus leitores. A todos torno a agradecer. E agora também aos escritores portugueses e de língua portuguesa, aos do passado e aos de hoje: é por eles que as nossas literaturas existem, eu sou apenas mais um que a eles se veio juntar. Disse naquele dia que não nasci para isto, mas isto foi-me dado. Bem hajam portanto.

Por José Saramago

Estocolmo, 10 de Dezembro de 1998

ANEXO 2

De como a Personagem Foi Mestre e o Autor Seu Aprendiz

O homem mais sábio que conheci em toda a minha vida não sabia ler nem escrever. Às quatro da madrugada, quando a promessa de um novo dia ainda vinha em terras de França, levantava-se da enxerga e saía para o campo, levando ao pasto a meia dúzia de porcas de cuja fertilidade se alimentavam ele e a mulher. Viviam desta escassez os meus avós maternos, da pequena criação de porcos que, depois do desmame, eram vendidos aos vizinhos da aldeia. Azinhaga de seu nome, na província do Ribatejo. Chamavam-se Jerónimo Melrinho e Josefa Caixinha esses avós, e eram analfabetos um e outro. No Inverno, quando o frio da noite apertava ao ponto de a água dos cântaros gelar dentro da casa, iam buscar às pocilgas os bácoros mais débeis e levavam-nos para a sua cama. Debaixo das mantas grosseiras, o calor dos humanos livrava os animaizinhos do enregelamento e salvava-os de uma morte certa. Ainda que fossem gente de bom carácter, não era por primores de alma compassiva que os dois velhos assim procediam: o que os preocupava, sem sentimentalismos nem retóricas, era proteger o seu ganha-pão, com a naturalidade de quem, para manter a vida, não aprendeu a pensar mais do que o indispensável. Ajudei muitas vezes este meu avô Jerónimo nas suas andanças de pastor, cavei muitas vezes a terra do quintal anexo à casa e cortei lenha para o lume, muitas vezes, dando voltas e voltas à grande roda de ferro que accionava a bomba, fiz subir a água do poço comunitário e a transportei ao ombro, muitas vezes, às escondidas dos guardas das searas, fui com a minha avó, também pela madrugada, munidos de ancinho, panal e corda, a recolher nos restolhos a palha solta que depois haveria de servir para a cama do gado. E algumas vezes, em noites quentes de Verão, depois da ceia, meu avô me disse: "José, hoje vamos dormir os dois debaixo da figueira". Havia outras duas figueiras, mas aquela, certamente por ser a maior, por ser a mais antiga, por ser a de sempre, era, para toda as pessoas da casa, a figueira. Mais ou menos por antonomásia, palavra erudita que só muitos anos depois viria a conhecer e a saber o que significava... No meio da paz nocturna, entre os ramos altos da árvore, uma estrela aparecia-me, e depois, lentamente, escondia-se por trás de uma folha, e, olhando eu noutra direcção, tal como um rio correndo em silêncio pelo céu côncavo, surgia a claridade opalescente da Via Láctea, o Caminho de Santiago, como ainda lhe chamávamos na aldeia. Enquanto o sono não chegava, a noite povoava-se com as histórias e os casos que o meu avô ia contando: lendas, aparições, assombros, episódios singulares,

mortes antigas, zaragatas de pau e pedra, palavras de antepassados, um incansável rumor de memórias que me mantinha desperto, ao mesmo tempo que suavemente me acalentava. Nunca pude saber se ele se calava quando se apercebia de que eu tinha adormecido, ou se continuava a falar para não deixar em meio a resposta à pergunta que invariavelmente lhe fazia nas pausas mais demoradas que ele calculadamente metia no relato: "E depois?". Talvez repetisse as histórias para si próprio, quer fosse para não as esquecer, quer fosse para as enriquecer com peripécias novas. Naquela idade minha e naquele tempo de nós todos, nem será preciso dizer que eu imaginava que o meu avô Jerónimo era senhor de toda a ciência do mundo. Quando, à primeira luz da manhã, o canto dos pássaros me despertava, ele já não estava ali, tinha saído para o campo com os seus animais, deixando-me a dormir. Então levantava-me, dobrava a manta e, descalço (na aldeia andei sempre descalço até aos 14 anos), ainda com palhas agarradas ao cabelo, passava da parte cultivada do quintal para a outra onde se encontravam as pocilgas, ao lado da casa. Minha avó, já a pé antes do meu avô, punha-me na frente uma grande tigela de café com pedaços de pão e perguntava-me se tinha dormido bem. Se eu lhe contava algum mau sonho nascido das histórias do avô, ela sempre me tranquilizava: "Não faças caso, em sonhos não há firmeza". Pensava então que a minha avó, embora fosse também uma mulher muito sábia, não alcançava as alturas do meu avô, esse que, deitado debaixo da figueira, tendo ao lado o neto José, era capaz de pôr o universo em movimento apenas com duas palavras. Foi só muitos anos depois, quando o meu avô já se tinha ido deste mundo e eu era um homem feito, que vim a compreender que a avó, afinal, também acreditava em sonhos. Outra coisa não poderia significar que, estando ela sentada, uma noite, à porta da sua pobre casa, onde então vivia sozinha, a olhar as estrelas maiores e menores por cima da sua cabeça, tivesse dito estas palavras: "O mundo é tão bonito, e eu tenho tanta pena de morrer". Não disse medo de morrer, disse pena de morrer, como se a vida de pesado e contínuo trabalho que tinha sido a sua estivesse, naquele momento quase final, a receber a graça de uma suprema e derradeira despedida, a consolação da beleza revelada. Estava sentada à porta de uma casa como não creio que tenha havido alguma outra no mundo porque nela viveu gente capaz de dormir com porcos como se fossem os seus próprias filhos, gente que tinha pena de ir-se da vida só porque o mundo era bonito, gente, e este foi o meu avô Jerónimo, pastor e contador de histórias, que, ao pressentir que a morte o vinha buscar, foi despedir-se das árvores do seu quintal, uma por uma, abraçando-se a elas e chorando porque sabia que não as tornaria a ver.

Muitos anos depois, escrevendo pela primeira vez sobre este meu avô Jerónimo e esta minha avó Josefa (faltou-me dizer que ela tinha sido, não dizer de quantos a conheceram

quando rapariga, de uma formosura invulgar), tive consciência de que estava a transformar as pessoas comuns que eles haviam sido em personagens literárias e que essa era, provavelmente, a maneira de não os esquecer, desenhando e tornando a desenhar os seus rostos com o lápis sempre cambiante da recordação, colorindo e iluminando a monotonia de um quotidiano baço e sem horizontes, como quem vai recriando, por cima do instável mapa da memória, a irrealidade sobrenatural do país em que decidiu passar a viver. A mesma atitude de espírito que, depois de haver evocado a fascinante e enigmática figura de um certo bisavô berbere, me levaria a descrever mais ou menos nestes termos um velho retrato (hoje já com quase oitenta anos) onde os meus pais aparecem: "Estão os dois de pé, belos e jovens, de frente para o fotógrafo, mostrando no rosto uma expressão de solene gravidade que é talvez temor diante da câmara, no instante em que a objectiva vai fixar, de um e de outro, a imagem que nunca mais tornarão a ter, porque o dia seguinte será implacavelmente outro dia... Minha mãe apoia o cotovelo direito numa alta coluna e segura na mão esquerda, caída ao longo do corpo, uma flor. Meu pai passa o braço por trás das costas de minha mãe e a sua mão calosa aparece sobre o ombro dela como uma asa. Ambos pisam acanhados um tapete de ramagens. A tela que serve de fundo posição ao retrato mostra umas difusas e incongruentes arquitecturas neoclássicas". E terminava: "Um dia tinha de chegar em que contaria estas coisas. Nada disto tem importância, a não ser para mim. Um avô berbere, vindo do Norte de África, um outro avô pastor de porcos, uma avó maravilhosamente bela, uns pais graves e formosos, uma flor num retrato - que outra genealogia pode importar-me? a que melhor árvore me encontraria?"

Escrevi estas palavras há quase trinta anos, sem outra intenção que não fosse reconstituir e registar instantes da vida das pessoas que me geraram e que mais perto de mim estiveram, pensando que nada mais precisaria de explicar para que se soubesse de onde venho e de que materiais se fez a pessoa que comecei por ser e esta em que pouco a pouco me vim tornando. Afinal, estava enganado, a biologia não determina tudo, e, quanto à genética, muito misteriosos deverão ter sido os seus caminhos para terem dado uma volta tão larga... À minha árvore genealógica (perdôe-se-me a presunção de a designar assim, sendo tão minguada a substância da sua seiva) não faltavam apenas alguns daqueles ramos que o tempo e os sucessivos encontros da vida vão fazendo romper do tronco central, também lhe faltava quem ajudasse as suas raízes a penetrar até às camadas subterrâneas mais fundas, quem apurasse a consistência e o sabor dos seus frutos, quem ampliasse e robustecesse a sua copa para fazer dela abrigo de aves migrantes e amparo de ninhos. Ao pintar os meus pais e os meus avós

com tintas de literatura, transformando-os, de simples pessoas de carne e osso que haviam sido, em personagens novamente e de outro modo construtoras da minha vida, estava, sem o perceber, a traçar o caminho por onde as personagens que viesse a inventar, as outras, as efectivamente literárias, iriam fabricar e trazer-me os materiais e as ferramentas que, finalmente, no bom e no menos bom, no bastante e no insuficiente, no ganho e no perdido, naquilo que é defeito mas também naquilo que é excesso, acabariam por fazer de mim a pessoa em que hoje me reconheço: criador dessas personagens, mas, ao mesmo tempo, criatura delas. Em certo sentido poder-se-á mesmo dizer que, letra a letra, palavra a palavra, página a página, livro a livro, tenho vindo, sucessivamente, a implantar no homem que fui as personagens que criei. Creio que, sem elas, não seria a pessoa que hoje sou, sem elas talvez a minha vida não tivesse logrado ser mais do que um esboço impreciso, uma promessa como tantas outras que de promessa não conseguiram passar, a existência de alguém que talvez pudesse ter sido e afinal não tinha chegado a ser.

Agora sou capaz de ver com clareza quem foram os meus mestres de vida, os que mais intensamente me ensinaram o duro ofício de viver, essas dezenas de personagens de romance e de teatro que neste momento vejo desfilar diante dos meus olhos, esses homens e essas mulheres feitos de papel e tinta, essa gente que eu acreditava ir guiando de acordo com as minhas conveniências de narrador e obedecendo à minha vontade de autor, como títeres articulados cujas acções não pudessem ter mais efeito em mim que o peso suportado e a tensão dos fios com que os movia. Desses mestres, o primeiro foi, sem dúvida, um medíocre pintor de retratos que designei simplesmente pela letra H., protagonista de uma história a que creio razoável chamar de dupla iniciação (a dele, mas também, de algum modo, do autor do livro), intitulada *Manual de Pintura e Caligrafia*, que me ensinou a honradez elementar de reconhecer e acatar, sem ressentimento nem frustração, os meus próprios limites: não podendo nem ambicionando aventurar-me para além do meu pequeno terreno de cultivo, restava-me a possibilidade de escavar para o fundo, para baixo, na direcção das raízes. As minhas, mas também as do mundo, se podia permitir-me uma ambição tão desmedida. Não me compete a mim, claro está, avaliar o mérito do resultado dos esforços feitos, mas creio ser hoje patente que todo o meu trabalho, de aí para diante, obedeceu a esse propósito e a esse princípio.

Vieram depois os homens e as mulheres do Alentejo, aquela mesma irmandade de condenados da terra a que pertenceram o meu avô Jerónimo e a minha avó Josefa, camponeses rudes obrigados a alugar a força dos braços a troco de um salário e de condições

de trabalho que só mereceriam o nome de infames, cobrando por menos que nada a vida a que os seres cultos e civilizados que nos prezamos de ser apreciamos chamar, segundo as ocasiões, preciosa, sagrada ou sublime. Gente popular que conheci, enganada por uma Igreja tão cúmplice como beneficiária do poder do Estado e dos terratenentes latifundistas, gente permanentemente vigiada pela policia, gente, quantas e quantas vezes, vítima inocente das arbitrariedades de uma justiça falsa. Três gerações de uma família de camponeses, os Mau-Tempo, desde o começo do século até a Revolução de Abril de 1974 que derrubou a ditadura, passam nesse romance a que dei o título de *Levantado do Chão*, e foi com tais homens e mulheres do chão levantados, pessoas reais primeiro, figuras de ficção depois, que aprendi a ser paciente, a confiar e a entregar-me ao tempo, a esse tempo que simultaneamente nos vai construindo e destruindo para de novo nos construir e outra vez nos destruir. Só não tenho a certeza de haver assimilado de maneira satisfatória aquilo que a dureza das experiências tornou virtude nessas mulheres e nesses homens: uma atitude naturalmente estóica perante a vida. Tendo em conta, porém, que a lição recebida, passados mais de vinte anos, ainda permanece intacta na minha memória, que todos os dias a sinto presente no meu espírito como uma insistente convocatória, não perdi, até agora, a esperança de me vir a tornar um pouco mais merecedor da grandeza dos exemplos de dignidade que me foram propostos na imensidão das planícies do Alentejo. O tempo o dirá.

Que outras lições poderia eu receber de um português que viveu no século XVI que compôs as "Rimas" e as glórias, os naufrágios e os desencantos pátrios de "Os Lusíadas", que foi um génio poético absoluto, o maior da nossa literatura, por muito que isso pese a Fernando Pessoa, que a si mesmo se proclamou como o Super-Camões dela? Nenhuma lição que estivesse à minha medida, nenhuma lição que eu fosse capaz de aprender, salvo a mais simples que me poderia ser oferecida pelo homem Luís Vaz de Camões na sua estreme humanidade, por exemplo, a humildade orgulhosa de um autor que vai chamando a todas as portas à procura de quem esteja disposto a publicar-lhe o livro que escreveu, sofrendo por isso o desprezo dos ignorantes de sangue e de casta, a indiferença desdenhosa de um rei e da sua companhia de poderosos, o escárnio com que desde sempre o mundo tem recebido a visita dos poetas, dos visionários e dos loucos. Ao menos uma vez na vida todos os autores tiveram ou terão de ser Luís de Camões, mesmo se não escreverem as redondilhas de "Sôbolos rios"... Entre fidalgos da corte e censores do Santo Ofício, entre os amores de antanho e as desilusões da velhice prematura, entre a dor de escrever e a alegria de ter escrito, foi a este homem doente que regressa pobre da Índia, aonde muitos só iam para enriquecer, foi a este soldado

cego de um olho e golpeado na alma, foi a este sedutor sem fortuna que não voltará nunca mais a perturbar os sentidos das damas do paço, que eu pus a viver no palco da peça teatro chamada *Que farei com este livro?*, em cujo final ecoa uma outra pergunta, aquela que importa verdadeiramente, aquela que nunca saberemos se alguma vez chegará a ter resposta suficiente: "Que fareis com este livro?". Humildade orgulhosa, foi essa de levar debaixo do braço uma obra-prima e ver-se injustamente enjeitado pelo mundo. Humildade orgulhosa também, e obstinada, esta de querer saber para que irão servir amanhã os livros que andamos a escrever hoje, e logo duvidar que consigam perdurar longamente (até quando?) as razões tranquilizadoras que acaso nos estejam a ser dadas ou que estejamos a dar a nós próprios. Ninguém melhor se engana que quando consente que o enganem os outros...

Aproximam-se agora um homem que deixou a mão esquerda na guerra e uma mulher que veio ao mundo com o misterioso poder de ver o que há por trás da pele das pessoas. Ele chama-se Baltasar Mateus e tem a alcunha de Sete-Sóis, a ela conhecem-na pelo nome de Blimunda, e também pelo apodo de Sete-Luas que lhe foi acrescentado depois, porque está escrito que onde haja um sol terá de haver uma lua, e que só a presença conjunta e harmoniosa de um e do outro tornará habitável, pelo amor, a terra. Aproxima-se também um padre jesuíta chamado Bartolomeu que inventou uma máquina capaz de subir ao céu e voar sem outro combustível que não seja a vontade humana, essa que, segundo se vem dizendo, tudo pode, mas que não pôde, ou não soube, ou não quis, até hoje, ser o sol e a lua da simples bondade ou do ainda mais simples respeito. São três loucos portugueses do século XVIII, num tempo e num país onde floresceram as superstições e as fogueiras da Inquisição, onde a vaidade e a megalomania de um rei fizeram erguer um convento, um palácio e uma basílica que haveriam de assombrar o mundo exterior, no caso pouco provável de esse mundo ter olhos bastantes para ver Portugal, tal como sabemos que os tinha Blimunda para ver o que escondido estava... E também se aproxima uma multidão de milhares e milhares de homens com as mãos sujas e calosas, com o corpo exausto de haver levantado, durante anos a fio, pedra a pedra, os muros implacáveis do convento, as salas enormes do palácio, as colunas e as pilastras, as aéreas torres sineiras, a cúpula da basílica suspensa sobre o vazio. Os sons que estamos a ouvir são do cravo de Domenico Scarlatti, que não sabe se deve rir ou chorar... Esta é a história de *Memorial do Convento*, um livro em que o aprendiz de autor, graças ao que lhe vinha sendo ensinado desde o antigo tempo dos seus avós Jerónimo e Josefa, já conseguiu escrever palavras como estas, donde não está ausente alguma poesia: "Além da conversa das mulheres, são os sonhos que seguram o mundo na sua órbita. Mas são também os sonhos que lhe fazem

uma coroa de luas, por isso o céu é o resplendor que há dentro da cabeça dos homens, se não é a cabeça dos homens o próprio e único céu". Que assim seja.

De lições de poesia sabia já alguma coisa o adolescente, aprendidas nos seus livros de texto quando, numa escola de ensino profissional de Lisboa, andava a preparar-se para o ofício que exerceu no começo da sua vida de trabalho: o de serralheiro mecânico. Teve também bons mestres de arte poética nas longas horas nocturnas que passou em bibliotecas públicas, lendo ao acaso de encontros e de catálogos, sem orientação, sem alguém que o aconselhasse com o mesmo assombro criador do navegante que vai inventando cada lugar que descobre. Mas foi na biblioteca da escola industrial que *O Ano da Morte de Ricardo Reis* começou a ser escrito... Ali encontrou um dia o jovem aprendiz de serralheiro (teria então 17 anos) uma revista - "Atena" era o título - em que havia poemas assinados com aquele nome e, naturalmente, sendo tão mau conhecedor da cartografia literária do seu país pensou que existia em Portugal um poeta que se chamava assim: Ricardo Reis. Não tardou muito tempo, porém, a saber que o poeta propriamente dito tinha sido um tal Fernando Nogueira Pessoa que assinava poemas com nomes de poetas inexistentes nascidos na sua cabeça e a que chamava heterónimos, palavra que não constava dos dicionários da época, por isso custou tanto trabalho ao aprendiz de letras saber o que ela significava. Aprendeu de cor muitos poemas de Ricardo Reis ("Para ser grande sê inteiro/Põe quanto és no mínimo que fazes"), mas não podia resignar-se, apesar de tão novo e ignorante, que um espírito superior tivesse podido conceber, sem remorso este verso cruel: "Sábio é o que se contenta com o espectáculo do mundo". Muito, muito tempo depois, o aprendiz, já de cabelos brancos e um pouco mais sábio das suas próprias sabedorias, atreveu-se a escrever um romance para mostrar ao poeta das "Odes" alguma coisa do que era o espectáculo do mundo nesse ano de 1936 em que o tinha posto a viver os seus últimos dias: a ocupação da Renânia pelo exército nazista, a guerra de Franco contra a República espanhola, a criação por Salazar das milícias fascistas portuguesas. Foi como se estivesse a dizer-lhe: "Eis o espectáculo do mundo, meu poeta das amarguras serenas e do cepticismo elegante. Disfruta, goza, contempla, já que estar sentado é a tua sabedoria..."

O Ano da Morte de Ricardo Reis terminava com umas palavras melancólicas: "Aqui, onde o mar se acabou e a terra espera". Portanto, não haveria mais descobrimentos para Portugal, apenas como destino uma espera infinita de futuros nem aos menos inimagináveis: só o fado do costume, a saudade de sempre, e pouco mais... Foi então que o aprendiz imaginou que talvez houvesse ainda uma maneira de tornar a lançar os barcos à água, por exemplo, mover a própria terra e pô-la a navegar pelo mar fora. Fruto imediato do

ressentimento colectivo português pelos desdêns históricos de Europa (mais exacto seria dizer fruto de um meu ressentimento pessoal...), o romance que então escrevi - *Jangada de Pedra*- separou do continente europeu toda a Península Ibérica para a transformar numa grande ilha flutuante, movendo-se sem remos, nem velas, nem hélices em direcção ao Sul do mundo, "massa de pedra e terra, coberta de cidades, aldeias, rios, bosques, fábricas, matos bravios, campos cultivados, com a sua gente e os seus animais", a caminho de uma utopia nova: o encontro cultural dos povos peninsulares com os povos do outro lado do Atlântico, desafiando assim, a tanto a minha estratégia se atreveu, o domínio sufocante que os Estados Unidos da América do Norte vêm exercendo naquelas paragens... Uma visão duas vezes utópica entenderia esta ficção política como uma metáfora muito mais géneros e humana: que a Europa, toda ela, deverá deslocar-se para o Sul, a fim de, em desconto dos seus abusos colonialistas antigos e modernos, ajudar a equilibrar o mundo. Isto é, Europa finalmente como ética. As personagens da *Jangada de Pedra*- duas mulheres , três homens e um cão - viajam incansavelmente através da península enquanto ela vai sulcando o oceano. O mundo está a mudar e eles sabem que devem procurar em si mesmos as pessoas novas em que irão tornar-se (sem esquecer o cão, que não é um cão como os outros...). Isso lhes basta.

Lembrou-se então o aprendiz de que em tempos da sua vida havia feito algumas revisões de provas de livros e que se na *Jangada de Pedratinha*, por assim dizer, revisado o futuro, não estaria mal que revisasse agora o passado, inventando um romance que se chamaria *História do Cerco de Lisboa*, no qual um revisor, revendo um livro do mesmo título, mas de História, e cansado de ver como a dita História cada vez é menos capaz de surpreender, decide pôr no lugar de um "sim" um "não", subvertendo a autoridade das "verdades históricas". Raimundo Silva, assim se chama o revisor, é um homem simples, vulgar, que só se distingue da maioria por acreditar que todas as coisas têm o seu lado visível e o seu lado invisível e que não saberemos nada delas enquanto não lhes tivermos dado a volta completa. De isso precisamente se trata numa conversa que ele tem com o historiador. Assim: "Recordo-lhe que os revisores já viram muito de literatura e vida, O meu livro, recordo-lhe eu, é de história, Não sendo propósito meu apontar outras contradições, senhor doutor, em minha opinião tudo quanto não for vida é literatura, A história também. A história sobretudo, sem querer ofender, E a pintura, e a música, A música anda a resistir desde que nasceu, ora vai, ora vem, quer livrar-se da palavra, suponho que por inveja, mas regressa sempre à obediência, E a pintura, Ora, a pintura não é mais do que literatura feita com pincéis, Espero que não esteja esquecido de que a humanidade começou a pintar muito antes de saber escrever, Conhece o

rifão, se não tens cão caça com o gato, ou, por outras palavras, quem não pode escrever, pinta, ou desenha, é o que fazem as crianças, O que você quer dizer, por outras palavras, é que a literatura já existia antes de ter nascido, Sim senhor, como o homem, por outras palavras, antes de o ser já o era, Quer-me parecer que você errou a vocação, devia era ser historiador, Falta-me o preparo, senhor doutor, que pode um simples homem fazer sem o preparo, muita sorte já foi ter vindo ao mundo com a genética arrumada, mas, por assim dizer, em estado bruto, e depois não mais polimento que primeiras letras que ficaram únicas, Podia apresentar-se como autodidacta, produto do seu próprio e digno esforço, não é vergonha nenhuma, antigamente a sociedade tinha orgulho nos seus autodidactas, Isso acabou, veio o desenvolvimento e acabou, os autodidactas são vistos com maus olhos, só os que escrevem versos e histórias para distrair é que estão autorizados a ser autodidactas, mas eu para a criação literária nunca tive jeito, Então, meta-se a filósofo, O senhor doutor é um humorista, cultivava a ironia, chego a perguntar-me como se dedicou à história, sendo ela tão grave e profunda ciência, Sou irónico apenas na vida real, Bem me queria a mim parecer que a história não é a vida real, literatura, sim, e nada mais, Mas a história foi vida real no tempo em que ainda não se lhe poderia chamar história, Então o senhor doutor acha que a história e a vida real, Acho, sim, Que a história foi vida real, quero dizer, Não tenho a menor dúvida, Que seria de nós se o deletur que tudo apaga não existisse, suspirou o revisor". Escusado será acrescentar que o aprendiz aprendeu com Raimundo Silva a lição da dúvida. Já não era sem tempo.

Ora, foi provavelmente esta aprendizagem da dúvida que o levou, dois anos mais tarde, a escrever *O Evangelho segundo Jesus Cristo*. É certo, e ele tem-no dito, que as palavras do título lhe surgiram por efeito de uma ilusão de óptica, mas é legítimo interrogar-nos se não teria sido o sereno exemplo do revisor o que, nesse meio tempo, lhe andou a preparar o terreno de onde haveria de brotar o novo romance. Desta vez não se tratava de olhar por trás das páginas do "Novo Testamento" à procura de contrários, mas sim de iluminar com uma luz rasante a superfície delas, como se faz a uma pintura, de modo a fazer-lhe ressaltar os relevos, os sinais de passagem, a obscuridade das depressões. Foi assim que o aprendiz, agora rodeado de personagens evangélicas, leu, como se fosse a primeira vez, a descrição da matança dos Inocentes, e, tendo lido, não compreendeu. Não compreendeu que já pudesse haver mártires numa religião que ainda teria de esperar trinta anos para que o seu fundador pronunciasse a primeira palavra dela, não compreendeu que não tivesse salvado a vida das crianças de Belém precisamente a única pessoa que o poderia ter feito, não

compreendeu a ausência, em José, de um sentimento mínimo de responsabilidade, de remorso, de culpa, ou sequer de curiosidade, depois de voltar do Egito com a família. Nem se poderá argumentar, em defesa da causa, que foi necessário que as crianças de Belém morressem para que pudesse salvar-se a vida de Jesus: o simples senso comum, que a todas as coisas, tanto às humanas como às divinas, deveria presidir, aí está para nos recordar que Deus não enviaria o seu Filho à terra, de mais a mais com o encargo de redimir os pecados da humanidade, para que ele viesse a morrer aos dois anos de idade degolado por um soldado de Herodes... Nesse "Evangelho", escrito pelo aprendiz com o respeito que merecem os grandes dramas, José será consciente da sua culpa, aceitará o remorso em castigo da falta que cometeu e deixar-se-á levar à morte quase sem resistência, como se isso lhe faltasse ainda para liquidar as suas contas com o mundo. O "Evangelho" do aprendiz não é, portanto, mais uma lenda edificante de bem-aventurados e de deuses, mas a história de uns quantos seres humanos sujeitos a um poder contra o qual lutam, mas que não podem vencer. Jesus, que herdará as sandálias com que o pai tinha pisado o pó dos caminhos da terra, também herdará dele o sentimento trágico da responsabilidade e da culpa que nunca mais o abandonará, nem mesmo quando levantar a voz do alto da cruz: "Homens, perdoai-lhe porque ele não sabe o que fez", por certo referindo-se ao Deus que o levava até ali, mas quem sabe se recordando ainda, nessa agonia derradeira, o seu pai autêntico, aquele que, na carne e no sangue, humanamente o gerara. Como se vê, o aprendiz já tinha feito uma larga viagem quando no seu herético "Evangelho" escreveu as últimas palavras do diálogo no templo entre Jesus e o escriba: "A culpa é um lobo que come o filho depois de ter devorado o pai, disse o escriba, Esse lobo de que falas já comeu o meu pai, disse Jesus, Então só falta que te devore a ti, E tu, na tua vida, foste comido, ou devorado, Não apenas comido e devorado, mas vomitado, respondeu o escriba".

Se o imperador Carlos Magno não tivesse estabelecido no Norte da Alemanha um mosteiro, se esse mosteiro não tivesse dado origem à cidade de Münster, se Münster não tivesse querido assinalar os mil e duzentos anos da sua fundação com uma ópera sobre a pavorosa guerra que enfrentou no século XVI protestantes anabaptistas e católicos, o aprendiz não teria escrito a peça de teatro a que chamou *In Nomine Dei*. Uma vez mais, sem outro auxílio que a pequena luz da sua razão, o aprendiz teve de penetrar no obscuro labirinto das crenças religiosas, essas que com tanta facilidade levam os seres humanos a matar e a deixar-se matar. E o que viu foi novamente a máscara horrenda da intolerância, uma intolerância que em Münster atingiu o paroxismo demencial, uma intolerância que insultava a própria causa

que ambas as partes proclamavam defender. Porque não se tratava de uma guerra em nome de dois deuses inimigos, mas de uma guerra em nome de um mesmo deus. Cegos pelas suas próprias crenças, os anabaptistas e os católicos de Münster não foram capazes de compreender a mais clara de todas as evidências: no dia do Juízo Final, quando uns e outros se apresentarem a receber o prémio ou o castigo que mereceram as suas acções na terra, Deus, se em suas decisões se rege por algo parecido à lógica humana, terá de receber no paraíso tanto a uns como aos outros, pela simples razão de que uns e outros nele crêem. A terrível carnificina de Münster ensinou ao aprendiz que, ao contrário do que prometeram, as religiões nunca serviram para aproximar os homens, e que a mais absurda de todas as guerras é uma guerra religiosa, tendo em consideração que Deus não pode, ainda que o quisesse, declarar guerra a si próprio...

Cegos. O aprendiz pensou: "Estamos cegos", e sentou-se a escrever o *Ensaio sobre a Cegueira* para recordar a quem o viesse a ler que usamos perversamente a razão quando humilhamos a vida, que a dignidade do ser humano é todos os dias insultada pelos poderosos do nosso mundo, que a mentira universal tomou o lugar das verdades plurais, que o homem deixou de respeitar-se a si mesmo quando perdeu o respeito que devia ao seu semelhante. Depois, o aprendiz, como se tentasse exorcizar os monstros engendrados pela cegueira da razão, pôs-se a escrever a mais simples de todas as histórias: uma pessoa que vai à procura de outra pessoa apenas porque compreendeu que a vida não tem nada mais importante que pedir a um ser humano. O livro chama-se "Todos os Nomes". Não escritos, todos os nossos nomes estão lá. Os nomes dos vivos e os nomes dos mortos.

Termino. A voz que leu estas páginas quis ser o eco das vozes conjuntas das minhas personagens. Não tenho, a bem dizer, mais voz que a voz que elas tiverem. Perdoai-me se vos pareceu pouco isto que para mim é tudo.

Por José Saramago

Estocolmo, 7 de Outubro de 1998