



LES  
SSS  
OSS  
SSS  
SSS  
SSS

José Saramago: aqui, além, agora

27

# NESSOSSEGO

JOSÉ SARAMAGO: AQUI, ALÉM, AGORA



v.14 n.27

## **EDITORIAL**

Horácio Costa, Saulo Gomes Thimóteo,  
Gabriela Silva, Ilse Maria da Rosa Vivian

**5**

## **DOSSIÊ**

### **APROXIMAÇÕES ENTRE AS RELEITURAS SARAMAGUIANAS DE CAIM E JESUS**

Valéria Hernandorena Monteagudo de Campos

**13**

### **TRAÇOS DE UMA POÉTICA SARAMAGUIANA: AS MARCAS DO NARRADOR EM SEU UNIVERSO ROMANESCO**

Daniele dos Santos Rosa

**29**

### **OS AVANTESMAS DO CAOS: O DUPLO SARAMAGUIANO ENQUANTO REPRESENTAÇÃO DA CRISE DO SUJEITO PÓS- MODERNO PORTUGUÊS**

Isabela Padilha Pape

**48**

### **SARAMAGO E A TRANSMISSÃO DE EXPERIÊNCIAS EM *A CAVERNA*: UMA LEITURA BENJAMINIANA**

Letícia Costa; Caio Gagliardi

**65**

<b>ASPECTOS DA PÓS-MODERNIDADE EM <i>A CAVERNA</i>, DE JOSÉ SARAMAGO</b>	<b>82</b>
Thaíla Moura Cabral	
<b><i>A CAVERNA</i>, DE JOSÉ SARAMAGO: O SONHO DE CIPRIANO</b>	<b>96</b>
Diego Kauê Bautz	
<b>ESCRITA PERSONA NOS <i>CADERNOS DE LANZAROTE</i></b>	<b>117</b>
Marcelo Brito da Silva; Vinícius Carvalho Pereira	
<b>A MULHER DESCONHECIDA OU O COMEÇO DO FIM DA BUSCA</b>	<b>135</b>
Pedro Fernandes de Oliveira Neto	
<b>TODOS OS NOMES QUE O ACASO TEM: A DESCOBERTA DE SI PELO OUTRO</b>	<b>154</b>
Adriana Gonçalves da Silva	
<b>QUANDO A HIPERMODERNIDADE GUIA À CEGUEIRA: DESASSOSSEGO EM SARAMAGO</b>	<b>174</b>
Jean Paul D'Antony	
<b>UM ESTUDO CRÍTICO SOBRE A OBRA LITERÁRIA <i>ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA</i>: CONTRIBUIÇÕES PARA A TEORIA FANTÁSTICA</b>	<b>188</b>
Maria Islane de Moura Silva; Cristiane Feitosa Pinheiro	

***EVANGELHO SEGUNDO JESUS CRISTO: UM EXERCÍCIO DE  
FRICÇÃO TEXTUAL***

Teresa Cristina Cerdeira

**210**

# **ENTREVISTAS**

**ENTREVISTAS COM BIÓGRAFOS E ESTUDIOSOS DA OBRA DE JOSÉ  
SARAMAGO**

Saulo Gomes Thimóteo; Horácio Costa

**228**

**EXPEDIENTE**

**237**

# ***DESASSOSSEGO* EM DOIS TEMPOS DE OLHAR INVERSO: DE *CAIM* AOS ESCRITOS DA JUVENTUDE**

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v14i27p5-11>

Horácio Costa <sup>1</sup>

Se não uniforme em todos os cenários, é plausível afirmar que a batalha levada adiante nos séculos dezenove e vinte pelos modernizadores das constrações literárias e artísticas herdadas do passado foi bem-sucedida na maior parte dos contextos nos quais se deu. Entretanto, um dos efeitos principais para esta vitória — taxativa e relativamente fácil às vezes, e via de regra lenta e complexa — foi o haver dado a oportunidade para a criação de grupos de *cognoscenti* que se arvoraram a controlar a qualidade e, principalmente, o *gosto* dos produtos originários em tal processo, com discursos e atitudes algo diversos dos tradicionais, mas que, ao fim e ao cabo, terminavam por reiterar o mesmo papel de, através de suas práticas, augurar a “canonização” daquilo que aprovavam, e o oblívio do que não lhes parecia digno de seu reconhecimento. Em resumo, a modernização das artes — seu *aggiornamento* — não escapou dos processos de exclusão de diferenças e construiu *Bunkeren* de controles e sanções; assim como propiciou a, pois, vitoriosa implantação do momento moderno nos mais diferentes âmbitos, terminou por afirmar a herdada ignorância ou o descaso para com os que não participavam do, chamemos assim, principal palco cênico da instituição literária. Em suma, fora deste ficavam, assim como antes, os que não tinham tido acesso às suas luzes ou andavam a circular por outros cenários e tempos pelas mais variadas razões, que não os próprios dos *haut-lieux* modernocêntricos e/ou modernólatras.

<sup>1</sup> Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil.

Se não houve, exatamente, adesão “de manada” ao núcleo de proa da alta modernidade — que coincide, lembremo-nos bem, às pregações e práticas da vanguarda desde as décadas finais do século dezanove até o primeiro terço do vinte —, o poder da informação sobre seus valores e práticas proporcionou mudanças ou adaptações de padrões estéticos e comportamentais à pregação ideológica do espírito moderno. Nesse sentido, a adequação da expressão de escritores iniciantes a este processou-se de forma mais ou menos tradicional, em termos de sua necessária adesão: para que tal se desse, a persuasão do moderno e a dinâmica do gosto foram elementos complementares e suavemente (ou não) autoritários; ambos atuando seja para convencer seja para impor sua razão.

Aos que se não atentam ao caráter persuasivo do moderno e não se atêm a esta mecânica autoritária um tanto *cachée*, caberia o risco — ou a indignidade — de não obterem atenção sob forma de comentários críticos, principalmente em suas obras de estreia ou iniciais. Assim sendo, o silêncio crítico seria o mínimo preço a pagar por esta sua inadequação ao *modus operandi* do segmento sancionador da instituição literária. Em resumo: terem que sobreviver como observadores hipossuficientes ao principal teatro letrado. Ainda nesse sentido, o preço máximo seria o de ter que conviver com a pecha de não preenchimento dos quesitos necessários para sua aceitação como partícipes no festim, e daí ter que se adaptar a algo como um longo exílio da república das letras até que — e se, e finalmente! —, e sempre depois de alguma provação, sua cidadania plena franqueada lhe fosse.

O tema foi explorado à saciedade no romance: o literato recém-chegado a Paris que não consegue reconhecimento da instituição literária dá o tom, como um capítulo da humana comédia segundo Balzac, a *Les Illusions Perdues* (1836-43), apenas para citar um exemplo. O desastre moral do provinciano Lucien de Rubempré oferece a outra face para a enfermidade, hodiernamente conhecida como “bovarismo”, que Emma Bovary desenvolve, personagem-emblema que Flaubert dizia tratar-se, ao fim e ao cabo, dele mesmo (“*Madame Bovary, c’est moi*”). Algumas estratégias autorais para encontrar brechas na fortaleza da instituição literária entraram para a história, bem-sucedidas e muitas vezes confundidas com a excepcionalidade do conceito de “gênio” — Pessoa que o diga —, porém, no mais das vezes tais terminam por dar com os burros n’água (Botto que o diga).

Uma estratégia mais simples e certa, menos dependente da fortuna e mais do tempo, é a dedicação ao trabalho e a manter uma distância psíquica o mais higiênica possível frente aos cantos de sereia dos canonizadores. Nem todos os que se sentem mais ou menos apartados da referida cidadela conseguem estabilizar o norte de sua bússola fixo na produção e não no reconhecimento que poderá ou não dela advir. Alguns casos nesse processo tornam-se paradigmáticos: nas literaturas que se expressam em língua portuguesa, nenhum tão sintomático como o de José Saramago.

Sua estreia com *Terra do Pecado* (1947), aos 25 anos, foi particularmente pouco auspiciosa. O silêncio com o qual foi recebido o livro é compreensível: a escritura revela-se ainda caudatária do romance naturalista *à la* Abel Botelho, a construção das personagens é canhestra; o desenvolvimento do enredo e a progressão das falas, não menos. Basicamente, trata-se de uma paródia ingênua — isto é, não intencional — daquilo que tinha estado em voga na ficção portuguesa de havia meio século. Como é sabido, Saramago não recebeu educação formal e provinha de uma família de poucas posses do Alentejo que migrara a Lisboa; não fez parte dos círculos literários portugueses até muito mais tarde — basicamente, até que lhe fosse conferido o Prêmio Cidade de Lisboa em 1980 por *Levantado do chão*. Ora, de 1947 a 1980, há muito tempo. Sem embargo do não reconhecimento crítico de sua obra pela instituição literária, estas décadas foram preenchidas por um incessante trabalho literário e crítico, e talvez principalmente autocrítico, por parte do escritor.

O romancista ele mesmo não se enganava sobre a qualidade da sua estreia. Em um trecho do *Caderno de Lanzarote — Diário I*, de 22 de abril de 1994, no qual se refere à surpresa que minha tese recém-recebida lhe tinha causado por analisar o que chamei de seu período de formação, José Saramago qualifica *Terra do Pecado* como “esse primeiro e cândido romance que teria saído a público com o título *A Viúva* [...]” (SARAMAGO, 1997, p. 270-276)<sup>1</sup>. Por sua vez, na “Nota da 2ª edição” de *Os poemas possíveis* (1ª ed., 1966), o escritor se questiona:

Pode-se perguntar se estes versos merecem uma segunda oportunidade ou se não ficaram devendo a porventura mais cabais

---

<sup>1</sup> Referentes à tese *José Saramago: período formativo* (Universidade Yale, 1994), posteriormente publicada em Portugal (Lisboa, Caminho, 1997), em tradução para o espanhol (Cidade do México, Fondo de Cultura Económica, 2004) e no Brasil (Belo Horizonte, Moinhos, 2020).

demonstrações do autor no território da ficção. Se [...] pelo contrário, foi a constante poética do trabalho deste que legitimou a ressuscitação do livro, porque nele teriam começado a definir-se nexos, temas e obsessões que viriam a ser a coluna vertebral, estruturalmente invariável de um corpo literário em mudança (SARAMAGO, 1981, p. 13).

O que revela esse percurso é a tenacidade do escritor e sua capacidade de auto-superação, como se pode aferir por ambas as citações. Em resumo, o que importa frisar sobre sua malograda estreia e ao silêncio crítico que a seguiu é o fato de Saramago dedicar-se por quase trinta anos a praticar vários registros genérico-literários até sentir-se apto a retornar à prosa de ficção com *Manual de pintura e caligrafia* (1976), provavelmente, *et pour cause*, um de seus textos mais experimentais.

Observamos, assim, o estabelecimento de um sistema de escrita que é passível considerar-se como autocrítico, uma vez que incorpora tanto os aspectos positivos dos terrenos genérico-literários que explora, assim como “corrige” aquilo que, segundo o seu próprio tirocínio — já que pouco contou até muito avançada a sua trajetória com o subsídio da crítica literária —, não termina por satisfazer-lhe. Assim sendo, zigzagueia: a dois livros de poesia, seguem-se duas peças de teatro, duas recolhas de crônicas publicadas em jornal, duas compilações de sua atividade como editorialista político e alguns textos mais ou menos experimentais; isto, além de haver-se desempenhado como tradutor e crítico literário. Apenas ao final da década de 70, com o mencionado *Manual...* e os contos de *Objecto quase*, é que prepara o salto para a prosa de ficção de gênero romance, que corresponderá ao seu coroamento entre os grandes nomes da arte de narrar do século passado.

Tal é a conformação do terreno sobre o qual edifica a sua prosa a partir de *Levantado do chão*. Nesse sentido, não é Saramago um autor que “nasce feito” como parte da crítica que se ocupou de seus romances parece assumir, assim como tampouco é este zigzaguear genérico-literário algo como sua *Jugendwerk*. Trata-se de trabalho literário: do húmus sobre o qual medra a sua frondosidade.

A proposta editorial da *Desassossego* é rastrear a obra saramaguiana da galharia presente às sementes que lhe deram origem e em sentido inverso: se se quiser, uma multifacetada viagem literário-crítica à semente. Recebemos, não surpreendentemente, material expressivo dos colaboradores da revista, como um todo, de notável qualidade. Tal nos

exigiu dividir em dois volumes esta nossa homenagem a José Saramago em seu centenário. No primeiro volume, concentram-se mormente os ensaios sobre sua obra a partir dos anos 1990, sobretudo referidos à sua produção em prosa de ficção. No segundo volume, a mirada reversa acentua-se até chegar à análise de obras de juventude só vindas à luz nas últimas décadas. Assim sendo, de *Caim* (2009) a *Alabardas, alabardas, espingardas, espingardas* (póstumo, 2014), o leitor de ambos esses volumes poderá avaliar o quociente de trabalho literário que foi imprescindível para que a floresta saramaguiana nos acolhesse, sem velaturas, confortavelmente, com suas múltiplas camadas de sombreamento. Ao abrigo e, a um só tempo, sob o escaldante sol da História que a informa.

O êxito de José Saramago, contundente, poderá bem significar um divisor de águas na alta cultura de expressão portuguesa, como um exemplo no sentido de desafiar os processos de avaliação literário-críticos a tornarem-se mais inclusivos. Ainda, em um aspecto específico: Saramago soube manter um alto padrão de escrita ao passo em que se tornou, na língua portuguesa e nas que teve sua obra traduzida, um notável fenômeno editorial. Unir um grande público leitor, sem que, com isso, a qualidade escritural minorara, foi um dos feitos mais distintivos — e não menos exemplares — da realização saramaguiana. Através desta, a postura aristocratizante da selecta moderna vê-se posta em causa. É possível vender e ser lido e respeitado a partir de um produto literário excelso. A crítica futura sempre poderá retornar ao significado desse aspecto da obra de José Saramago para nele inspirar-se.

\*\*\*

Os ensaios coligidos neste presente volume 27 da *Revista Desassossego* detêm-se sobre a produção que abarca os finais dos anos 2000 até o início da década de 1990, sobremaneira os romances. Fazendo o movimento de mergulho às nascentes do rio saramaguiano, partimos das perquirições dos romances pós-Nobel, numa aproximação entre personagens como *caim* e *Jesus*, no ensaio de Valéria Hernandorena Monteagudo de Campos; do narrador em deambulação como sugestão de síntese saramaguiana, no ensaio de Daniele dos Santos Rosa; das crises de identidade de *O homem duplicado*, abordadas por Isabela Padilha Papke; e das experiências e projeções que bruxuleiam em *A caverna* (2000), em três

ensaios, de Letícia Costa e Caio Gagliardi, Thaíla Moura Cabral e Diego Kauê Bautz.

Avançando (ou retrocedendo, a depender do referencial), surge a autoconstrução, não num romance, mas nos *Cadernos de Lanzarote* (1997), observados por Marcelo Brito da Silva e Vinícius Carvalho Pereira. Depois, retornando aos romances, vemos as interações que se formulam ora como a busca de *Todos os nomes* (1997), nos ensaios tanto de Pedro Fernandes de Oliveira Neto, quanto o de Adriana Gonçalves da Silva, ora como os obstáculos alegóricos em *Ensaio sobre a cegueira* (1995), nos ensaios de Jean Paul D’Antony e de Maria Islane de Moura Silva e Cristiane Feitosa Pinheiro. Por fim, reportando-se ao *Evangelho segundo Jesus Cristo* (1991), o ensaio de Teresa Cristina Cerdeira da Silva se torna movimento desse jogo textual que se mascara e se revela.

Além disso, fechamos esse primeiro volume com entrevistas realizadas com três biógrafos e estudiosos de José Saramago: Fernando Gómez Aguilera, Ricardo Viel e Miguel Real.

Boa leitura!  
Os editores.

## REFERÊNCIAS

SARAMAGO, José. *Caderno de Lanzarote – Diário I*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

SARAMAGO, José. “Nota da 2ª edição”. In: *Os poemas possíveis*. Lisboa: Caminho, 1981.

Horácio Costa

Poeta. Professor de Literatura Portuguesa na Universidade de São Paulo.

Contato: [horaciocosta23@hotmail.com](mailto:horaciocosta23@hotmail.com)

 <https://orcid.org/0000-0002-7804-8499>

Saulo Gomes Thimóteo

Professor na Universidade Federal da Fronteira Sul – UFFS. Doutor em Letras pela Universidade de São Paulo. Mestre em Letras pela Universidade Federal do Paraná.

Contato: [sthimoteo@gmail.com](mailto:sthimoteo@gmail.com)

 <https://orcid.org/0000-0002-3874-9215>

Gabriela Silva

Professora na Universidade Federal de Rio Grande. Doutora em Teoria da Literatura pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Contato: [srtagabi@gmail.com](mailto:srtagabi@gmail.com)

 <https://orcid.org/0000-0001-6249-5166>

Ilse Maria da Rosa Vivian

Pós-doutoranda na Universidade Federal de Santa Maria. Doutora em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Contato: [ilsevivian@hotmail.com](mailto:ilsevivian@hotmail.com)

 <https://orcid.org/0000-0002-3788-1572>

A **Revista Desassossego** utiliza a **Licença Creative Commons Attribution** que permite o compartilhamento do trabalho com reconhecimento da autoria e publicação inicial neste veículo – **Attribution-NonCommercial-NoDerivates 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0)**, e reconhece que os Autores têm autorização prévia para assumirem contratos adicionais separadamente para distribuição não-exclusiva de versão dos seus trabalhos publicados, desde que fique explicitado o reconhecimento de sua autoria e a publicação inicial nesta revista.

# DOSSIÊ

JOSÉ SARAMAGO: AQUI, ALÉM, AGORA

# APROXIMAÇÕES ENTRE AS RELEITURAS SARAMAGUIANAS DE CAIM E JESUS

**SIMILARITIES BETWEEN THE SARAMAGO'S VERSIONS OF CAIN AND JESUS**

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v14i27p13-28>

Valéria Hernandorena Monteagudo de Campos<sup>1</sup>

## RESUMO

Em *O evangelho segundo Jesus Cristo* e em *Caim*, José Saramago recria mitos da cultura judaico-cristã e convida à releitura coletiva do Antigo e do Novo Testamento. Neste artigo, pretende-se evidenciar as similaridades na construção das protagonistas dos dois romances quanto: à criação de inícios e fins cíclicos nas narrativas; à ênfase na trajetória formativa das personagens; à iniciação no amor pelas mãos da mulher; à reinterpretação dos mitos pelas personagens e a rebeldia diante dos planos divinos. São utilizadas comparações com os textos bíblicos, bem como diálogos com a crítica literária pertinente ao tema.

## PALAVRAS-CHAVE

José Saramago; Protagonistas; Bíblia.

## ABSTRACT

*In The gospel according to Jesus Christ and in Cain, José Saramago recreates myths of the judeo-christian culture and invites for a collective and new reading of the Old and New Testaments. In this article, we intend to highlight the similarities in the construction of the protagonists of the two novels regarding the creation of cyclical beginnings and endings in the narratives; the emphasis on the formative trajectory of the characters; the initiation into love through the female characters; the reinterpretation of the myths carried out by the main characters and the rebellion against God's plans. There are comparisons with the biblical texts, as well as reflections on the pertinent literary critic.*

## KEYWORDS

*José Saramago; Main characters; Bible.*

<sup>1</sup> Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil.

As personagens Jesus e caim<sup>1</sup> são as protagonistas dos dois livros em que José Saramago parodia a *Bíblia*. Enquanto no primeiro, de 1991, recria-se uma ficção com base no *Novo Testamento*, no segundo, que vem a ser o último título (2009) publicado em vida pelo escritor, conduz-se o leitor a uma viagem espaço-temporal pelo *Antigo Testamento*. Polêmico, o primeiro livro foi vetado de prêmios europeus em Portugal, o que culminou na mudança do autor para as Ilhas Canárias. Enquanto *O Evangelho segundo Jesus Cristo* tem o peso e a densidade que consagraram o escritor, *Caim* surge como um texto menos celebrado. Esse é menor em extensão e o trabalho artesanal de escritor fica em segundo plano, cedendo espaço ao tom predominante do humor, mesmo nas passagens que aludem a guerras e mortes. Permanecem o estilo de pontuação e as interferências ácidas do narrador, mas há menos das intensas descrições espaciais criadas no primeiro romance, e as constantes repetições levam a crer que o desejo de fixar uma mensagem é maior do que o de se entregar ao apuro literário.

Quanto a isso, é flagrante que os dois últimos romances de Saramago, *A viagem do elefante* (2008) e *Caim*, escritos em meio a intercorrências médicas, quando o autor já passava dos 85 anos de idade, têm algumas similaridades. Assim como *Caim* recupera a paródia da *Bíblia* e parece encerrar um ciclo, também *A viagem do elefante* (2008) retoma os temas de *Memorial do convento* (1982), uma metaficção historiográfica em que personagens à margem simbolizam uma humanidade constricta, punida pelas vontades dos reis e poderosos. Nos quatro romances, personagens conhecidas historicamente misturam-se a anônimos para sofrer ou gozar das benesses das ferramentas do poder. Os dois mais antigos são exemplares definitivos da obra do escritor e exigem uma leitura tanto rendida ao estilo do autor, quanto autônoma na elaboração de entendimentos. Já as duas últimas retomam os temas, porém de maneira muito mais próxima ao leitor comum, com menos repertório literário e cultural. Não são livros que busquem o esplendor literário, mas o diálogo possível com o público, um testamento literário próximo àquilo que José Saramago disse ser o papel do escritor:

Tomo muito cuidado para não transformar meus romances em panfletos, apesar de ser marxista e comunista de carteirinha. Tenho algumas ideias, e não separo o escritor do cidadão, das minhas

---

<sup>1</sup> Os nomes próprios no romance *Caim* são utilizados com iniciais minúsculas.

preocupações. Creio que nós, escritores, devemos voltar às ruas e ocupar novamente o espaço que tínhamos antes e que agora é ocupado pelo rádio, pela imprensa ou pela televisão. É preciso, além disso, estimular o humanismo, fazer com que todos saibam que há milhares e milhares de pessoas que não podem nem sequer se aproximar do desenvolvimento (SARAMAGO *apud* AGUILERA, 2010, p. 246).

Depois de obras de reconhecido apuro literário, dez anos após o recebimento do Prêmio Nobel e com a popularização de seu nome com a adaptação para o cinema (2008) de *Ensaio sobre a Cegueira* (1995), talvez seja compreensível o encaminhamento de seus últimos romances, pois era provável que se aproximasse dele um público leitor tanto mais heterogêneo. Ademais, o lugar do escritor na “rua”, como se vê no fragmento citado acima, parecia lhe interessar mais do que o do escritor estudado na academia, com a qual por diversas vezes discordou, por exemplo, quanto à natureza de seu narrador.

Diante de sua preocupação social, é evidente que, se, para a literatura, são importantes o desbastar da linguagem, a criação de imagens, as relações engendradas e a potência lexical, no contexto para além do livro, subjaz a questão da mensagem. Já tendo dialogado com uma elite, que, em grande parte, corrobora a qualidade literária de sua obra, mas que também faz parte do domínio nessas estruturas de poder, chega a hora de expandir a mensagem para os dominados, que precisam ainda mais dessa tomada de consciência. É preciso conciliar a obra literária com a existência prática, em vez de afastá-las.

É perceptível que, na literatura, o maniqueísmo é rechaçado, os preconceitos inadmissíveis e a opressão contestada. No cotidiano do leitor, no entanto, a dinâmica bem *versus* mal preenche os debates éticos e morais, e as minorias permanecem à mercê de um sistema que as oprime, em estruturas de poder que persistem e se solidificam. Assim, ao se entender essa possibilidade, percebe-se que não há uma didatização incongruente do texto literário, mas um olhar acolhedor que eleva o leitor que buscar esse texto, permitindo-lhe participar de uma prática literária, cujas fundações estão calcadas em terreno sólido a partir da leitura que o preparará para outras análises, essa como caminho cuidadosamente preparado, como um primeiro passo para apreender não só a obra de Saramago como a de outros autores.

Nesse sentido, Leyla Perrone-Moisés sintetizou claramente os significados da releitura de Saramago: “Seu Deus é o supremo

representante de todos os tiranos do mundo, e seu Jesus o de todas as vítimas inocentes” (PERRONE-MOISÉS, 1999, p. 243). Essa é a mensagem que se estende a *Caim*. Em vista disso, este artigo tem como objetivo evidenciar como a estrutura da criação das personagens caim e Jesus é muito próxima, mesmo com todas as diferenças existentes entre os textos. Nos romances, há uma fundação em comum, a qual, para além da paródia da *Bíblia*, reside na metonímia da supremacia do poder e de suas consequências. A ideia central é identificar tal estrutura na criação das duas personagens centrais, Jesus e caim, que, opostas em seus textos originais assumem empreitadas próximas nos romances de Saramago.

## 1 INÍCIO E FIM CÍCLICOS NAS NARRATIVAS

Nos dois romances, é possível perceber um ciclo em que inícios e fins sugerem um moto-contínuo nas relações entre subjugados e poderosos. *O Evangelho segundo Jesus Cristo* inicia-se com uma releitura da releitura da cena da crucificação de Jesus, o que evidencia que as narrativas são recontadas ciclicamente: o narrador reavalia a gravura “A Crucificação de Cristo”, de Dürer, a qual transpõe imagetivamente os textos verbais originais, registrados nos quatro evangelhos canônicos (*Mateus, Marcos, Lucas e João*), em alusão à narrativa e ao símbolo central do cristianismo. Já *Caim* inicia-se com a criação do homem e da mulher, parodiando-se os capítulos iniciais de *Gênesis*, com a queda de Adão e Eva e o assassinato de Abel. Em conjunto, são relidos os episódios fulcrais ao cristianismo: a criação e a queda do homem e sua salvação em Cristo.

Nesse sentido, os romances complementam-se, pois as duas personagens principais revelam-se como insurgentes que se rebelam contra Deus, porém têm origens opostas. Em *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, a criação literária parte de Jesus, na *Bíblia*, o ser supremo entre os nascidos na Terra: Senhor dos senhores e Rei dos reis (*Apocalipse 17: 14*), o próprio filho de Deus (*I João 5:5*). Caim, o primeiro assassino (*Gênesis 4: 25*), surge do universo conflitante. Reles mortal, é condenado e amaldiçoado por Deus, indigno de perdão (*Gênesis 4: 13*). Em seus contextos originais, enquanto Jesus tornou-se exemplo perfeito de como a humanidade deve viver, devido às suas “boas obras” (*Efésios 2:10*), levando os homens a serem “imitadores” de Cristo (*I Coríntios 11: 1*), Caim é o pária, cujo exemplo deve ser evitado, devido às suas “obras más” (*I João 3: 12*). Caim “era do maligno” (*I João 3: 12*) e Jesus a própria manifestação divina, que está com Deus e é Deus (*João*

1:1). Quando essas duas personagens são inseridas no mesmo solo dissidente, a se rebelarem contra a narrativa engendrada por Deus, a potência do discurso intensifica-se, como será analisado a seguir.

Para Dabezies, o Jesus bíblico é “caso único entre as grandes figuras simbólicas da humanidade”, pelo seu estatuto “paradoxal e misterioso”:

As tradições mais primitivas (com repercussão em primeiro lugar nas epístolas de Paulo, depois nos Evangelhos) insistem [...] no fato de que Jesus era ao mesmo tempo homem, no legítimo e autêntico sentido da palavra, e bem mais do que um homem, um ser divino, o Filho de Deus (DABEZIES, 2005, p. 517).

Caim, de seu lado, é apenas o primeiro de muitos. Em *Gênesis*, a história de Caim seria uma das três formas a representar a Revolta e a Queda do homem, simbolizando: “o desastre da transgressão [...]. O ódio de um irmão, o derramamento de sangue, a agonia e as andanças do culpado, a proliferação da violência constituíram uma surpreendente parábola, sempre presente nas literaturas ocidentais” (SELLIER, 2005, p. 128).

Os opostos não se manifestam por acaso. Para Teresa Cristina Cerdeira da Silva (2017, p. 240), “o discurso contemporâneo – teórico ou ficcional – parece organizar-se conscientemente a partir de uma sedução pelo contraditório e pelo paradoxal”. Em Saramago, a atração pelas dualidades rapidamente se converte no esmaecimento de seus limites já nas primeiras páginas dos romances:

este que ainda agora louvou o Bom Ladrão e desprezou o Mau, por não compreender que não há nenhuma diferença entre um e outro, ou, se diferença há, não é essa, pois o Bem e o Mal não existem em si mesmos, cada um deles é somente a ausência do outro (SARAMAGO, 2009, p. 18).

A oposição entre bem e mal, terra e céu, Deus e Diabo faz parte de um arcabouço cultural anterior aos textos, eco de uma tradição mitológica segundo a qual o sagrado não faz parte do natural, do mundano, isto é, não pertence ao homem e ainda é “absolutamente diferente do profano” (ELIADE, 1992, p. 13). Saramago cria uma ficção em que isso não é aplicável: suas personagens relativizam os paradoxos e a humanidade habita o espaço das aproximações.

Por isso, o pré-texto convocado por Saramago, isto é, a gravura de Dürer, configura-se como uma visão cristalizada do mundo, e, por meio de

sua análise, o narrador faz perceber que, mesmo o que, por definição, é estático, como um desenho feito há séculos, quando examinado com cuidado, revela linhas divisórias entre os seres humanos, estabelecidas artificialmente por quem tem a autoridade para fazê-lo. A partir do mosaico pronto, que todos temos bem fixado em nossa formação cultural, o papel da ficção de Saramago é propor aquilo que é necessário tanto na literatura quanto no campo do real: retirar essas divisas, que separam e estigmatizam os indivíduos. Ao fim, a única dicotomia que permanece é a relacionada ao desequilíbrio do poder enquanto autoridade. Diante do totalitarismo, as antigas definições de bem e mal são irrelevantes e nem mesmo o heroico Jesus, filho direto de Deus, pode prevalecer. Onde se instaura um binômio despotismo/sujeição, a rebelião é o único caminho possível, mesmo que inútil.

Em *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, como parte de um projeto de expansão do domínio de Deus, Jesus é encaminhado à morte sem qualquer possibilidade de escolha, assim como todas as demais personagens apagadas da história que morreriam ou viveriam as culpas do cristianismo. Em *Caim*, é latente o contraste entre a maldição da personagem principal pelo primeiro assassinato diante das matanças ordenadas em nome do domínio divino. Nessa reorganização de valores, com o sagrado, angelical, profético e nobre ‘rebaixados’, são os transgressores que configuram uma nova possibilidade de existência (ou resistência) diante do domínio autoritário. Entre esses, estão aqueles desprezados pelo poder, como o protagonista homônimo de *Caim* e Jesus, que em uma inversão, representa o contrapoder ao desprezar a glória divina.

No início de *Caim*, a humanização das personagens pode ser percebida pelo fato de Deus e o homem entrarem em cena ao mesmo tempo na narrativa, indicando-se a aproximação das posições. Em seguida, o que se vê é um Deus atrapalhado, cuja obra começa com um erro grosseiro, a falta da língua no ser humano, o que espelha como é secundária, ou mesmo indesejada, a concessão de voz à humanidade, pois é o domínio da palavra que possibilita tanto a apreensão do mundo quanto a rebelião. A cada momento, surgem novos erros revelados no mesmo tom irônico usado para descrever um Deus que parece não saber exatamente o que faz, como será visto ao longo da narrativa. Na cena inicial de *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, na recomposição da gravura de Dürer, com a descrição das cruzes, ao citar o tronco como “instrumento de suplício”, demonstra-se como a cruz, atualmente carregada de sentimentos religiosos, em sua

origem, tratava-se de uma arma; isto é, as narrativas são poderosas em ressignificar os símbolos. O narrador ainda mitiga a singularidade da crucificação de Jesus e ao mesmo tempo equipara a sua dor à agonia de diversos outros homens ao mencionar o caráter comum de tal pena, evidenciando os “protocolos destas execuções” (SARAMAGO, 2009, p. 14).

Adiante, lado a lado na composição pictórica em análise, o profano e o sagrado tocam-se, nas figuras de uma mulher capaz de seduzir e de outra que é símbolo de pureza e máxima santa católica. As duas estão unidas na humana dor do luto. O narrador opta, ainda por descrever Maria, mãe de Deus, personagem central do catolicismo, não como a “virgem”, característica que a distingue de todas as outras mães terrenas e a eleva a um plano espiritual inalcançável, mas como a viúva, genitora de muitos outros filhos além de Jesus, equiparando-a às outras de sua espécie. Da mesma forma, a antítese vida e morte corrobora que a experiência humana de seu primogênito teria sido próxima à de seus contemporâneos, com as culpas e labores de todo homem, não fosse ele ter sido separado para a morte eternizada na gravura e na cultura ocidental, por quem tem o poder de governar o destino: “embora só um deles, por imperativos do destino ou de quem o governa, tenha vindo a prosperar, em vida mediocrementemente, mas maiormente depois da morte” (SARAMAGO, 2009, p. 15).

Nesses fragmentos iniciais, espécie de argumento a ser retomado e aprofundado ao longo do romance, é singular que o narrador prefira enxergar, na cena da crucificação, difundida pelo cristianismo como a mostra máxima do amor de Deus, as diferentes faces do amor humano. É especialmente revelador que ele o faça por meio das mulheres, que representam o amor erótico, despertado pela primeira Maria; o amor materno, figurado pela segunda; e, na terceira mulher, o ápice do amor, representado pelo sentimento conjugal.

Quando, finalmente, o leitor encontra-se com a peça central da gravura de Dürer, o narrador escolhe equiparar seu sofrimento ao de diversos outros homens, que, no entanto, nunca teriam o mesmo protagonismo. Mesmo a coroa, ícone máximo da realeza, relativiza-se e esgota-se enquanto símbolo de poder feita para humilhar e castigar. O narrador interpreta que Jesus não foi o único a usá-la, pois a imposição de tais agulhões recai sobre todos os homens que convivem com a angústia de não se sentirem “reis em suas próprias pessoas”, ou seja, aqueles que são impedidos pelas diversas instâncias do poder de ter o controle sobre

suas vidas, muitas vezes mesmo sem saber, são conduzidos por domínios alheios e oprimidos de toda forma, sem que um sangue cenográfico desperte a compaixão do espectador.

Para Cerdeira da Silva (2017, p. 244), Saramago “se apodera da tradição fundadora da cultura ocidental para negociar com ela uma nova forma de apreensão”. Isso se torna evidente em *O Evangelho segundo Jesus Cristo* e *Caim*, pois os dois romances portam a noção de tempo cíclico e Saramago examina, por meio da ficção, episódios de passado e presente entremeados pela mitificação da história. No primeiro, início e fim espelham-se com as representações da morte de Jesus, porém, da imagem cristalizada à recomposição do mito em inúmeras telas, permanece o símbolo da falência do diálogo entre o humano e o divino. Sendo Jesus a representação única da possibilidade de poderosos e humilhados retomarem uma língua comum, sua morte aponta para uma continuidade de tensões sociais, em que o poder permanece incontestável. *Caim* começa e termina em um cenário em que só há o homem e Deus, em diálogo também infrutífero, no qual “a única coisa que se sabe de ciência certa é que continuaram a discutir e que a discutir estão ainda” (SARAMAGO, 2011, p. 172). A estagnação vista nas páginas finais dos romances aponta para a impossibilidade do diálogo e o domínio da imposição: diante da desigualdade de poderes, o homem está preso a uma realidade criada por outrem.

## 2 ÊNFASE NA TRAJETÓRIA

Nos dois romances, o percurso de amadurecimento e transformação das duas personagens é priorizado pelas narrativas desde o nascimento; o de caim em uma “casa de toscos adobes” (SARAMAGO, 2011, p. 32), e o de Jesus dentro de uma caverna. A vida dos dois é humanizada desde a infância, pois Jesus é apresentado como o filho de “José e Maria”, com atividades, hábitos, crenças e até mesmo preconceitos próximos aos dos demais meninos judeus de sua época. Caim e Abel são retratados como irmãos unidos: “Desde a mais tenra infância caim e Abel haviam sido os melhores amigos, a um ponto tal que nem irmãos pareciam, aonde ia um o outro ia também, e tudo faziam de comum acordo” (SARAMAGO, 2011, p. 32). A proximidade do menino caim com a natureza é narrada de forma singular e delicada: “Tinha quatro ou cinco anos e queria ver crescer as árvores” (SARAMAGO, 2011, p. 38).

Fator comum para impulsionar as viagens de caim e Jesus é a culpa, que permanentemente oscila em repousar sobre as personagens e sobre Deus, pois as mortes das crianças e de Abel poderiam ter sido evitadas. A partir do abandono do lar, conforme os dois viajantes amadurecem em contato com novos espaços, pessoas e, no caso de caim, tempos, o sofrimento pelos erros dá lugar à indignação pelas injustiças. Tal tomada de consciência que advém da autoformação liga as narrativas ao romance de formação, ou *Bildungsroman*, conforme cunhado por Karl Morgenstern. Segundo o autor, esse tipo de narrativa

representa a formação do protagonista em seu início e trajetória em direção a um grau determinado de perfectibilidade; em segundo lugar, também porque ela promove a formação do leitor através dessa representação, de uma maneira mais ampla do que qualquer outro tipo de romance (MORGENSTERN *apud* MAAS, 1999, p. 46).

Nessa viagem, caim e Jesus deparam-se com experiências conflituosas, que contribuem para o seu desenvolvimento psíquico e moral. Um exemplo de aprendizado em *Caim* ocorre quando ele, símbolo do homem em busca do seu caminho, não consegue mais distinguir o próprio tempo, em um embaralhado de signos, e apenas o animal, irracional, está apto a definir a rota, por saber interpretar quais pistas, entre as diversas deixadas pelo passado, os levariam a novos destinos. Independentemente de o caminho ser amplo ou estreito, é preciso avaliá-lo cuidadosamente, pois, ao almejar as alturas celestiais, o homem pode seguir marcas que conduzem a retrocessos.

Antes dos encontros decisivos com Deus, é o Diabo que lhes acena na rota. A primeira pessoa a encontrar caim em suas andanças é o Diabo, que continuará a cruzar com ele, sempre sabendo mais do que se pensaria sobre a vida do protagonista. Nesse romance, o Diabo é personagem secundária, justamente, pois, no *Antigo Testamento*, também o é. O Diabo, como se conhece atualmente, foi ampliado na narrativa religiosa a partir da doutrina cristã. No entanto, esse 'demônio novo', inexperiente, com apenas poucas cabras, sempre oferece um diálogo sincero com seu interlocutor e com ele cria um vínculo.

Em *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, o Diabo terá um papel definitivo na trama e assumirá a tarefa de ensinar a lição que ressoaria em Jesus até o momento final:

Eis que, no Evangelho saramaguiano, Pastor é precisamente esse personagem humanista, já que surge radicado no esforço de tentar Jesus a ser homem e não o Cristo de que Deus necessita para levar à frente seus planos de dominação, diligência de fazer o filho de José buscar não o espaço celestial, mas o da humanidade terrenal (daí a terra com que o Diabo presenteia Maria enquanto está grávida, a brilhar sedutoramente, atraindo para si o olhar) (PACHECO, 2020, p. 87).

Helena Kaufman, ao analisar *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, identifica uma estrutura próxima à da 'narrativa do pai', conforme descrito por teóricos lacanianos, como Robert Con Davis e Teresa de Lauretis. Nesse modelo, a ausência paterna faz com que o herói busque conhecer o pai ou suas origens e, mesmo que compreendida de modo metafórico como o desejo por conhecimento, poder ou sabedoria, há uma estrutura patriarcal, pois é uma jornada de uma personagem masculina em direção à maturidade. (KAUFMAN, 1994, p. 454). Os dois romances aplicam-se a essa visão, especialmente, pois, apesar de haver personagens femininas bem aprofundadas, estas contribuem para o amadurecimento dos protagonistas, mas em nada alteram seu destino, isto é, o relacionamento conturbado das personagens com a figura patriarcal e superior divina é o que vem a definir o desfecho dos romances e as personagens femininas subsistem como marcas deixadas no caminho.

### 3 A INICIAÇÃO NO AMOR PELAS MÃOS DA MULHER

Nos dois romances em estudo, as companheiras dos protagonistas são mais experientes, o que, de forma simbólica, aponta para a incipiência masculina quanto à afeição, tanto física quanto espiritual. Sentimento por tantas vezes atrelado ao pecado, devido à associação da pureza à castidade, sobretudo feminina, o amor elabora-se nos traços de lealdade e torna-se o portador do real "arrebatamento" humano, paraíso terreno, em detrimento do "arrebatamento" espiritual bíblico, como visto na descrição de Maria Madalena na gravura de Dürer:

a dita mulher, ainda que um pouco amparando, com distraída mão, a extenuada mãe de Jesus, levanta, sim, para o alto o olhar, a este olhar, que é de autêntico e arrebatado amor, ascende com tal força que parece levar consigo o corpo todo, todo o seu ser carnal (SARAMAGO, 2009, p. 16).

Como citado, as mulheres exercem uma força positiva e de conforto, mas não têm função ativa ou modificadora. No romance, quando Jesus conhece sua futura companheira, ele ainda é um jovem virgem e é a mulher experiente que assumirá um papel iniciatório. É ela também quem realiza os ritos sagrados antes restritos aos homens, como a cerimônia de lava-pés, em que, simbolicamente, ela se ajoelha diante dele e, com uma bacia e um pano branco, cuida de suas feridas. É ela quem o traz a uma nova vida e dispõe-se a ensiná-lo: “Aprende, aprende o meu corpo” (SARAMAGO, 2009, p. 282). Nesse novo evangelho, a carne não é mais suja e impura, mas é via para a materialização do maior dos sentimentos: o amor. O fato de Maria de Magdala ter sido uma prostituta não é ignorado. Adiante, Maria ainda diria a Jesus que apenas as mulheres poderiam saber o que significava viver com o desprezo de Deus, que se refletia no menosprezo hipócrita do povo e no julgamento justificado pelas crenças religiosas. Nesse evangelho reimaginado, é Maria de Magdala quem acredita piamente no poder de Jesus, sem nada questionar, mas também é ela quem impede um dos grandes milagres da tradição cristã, a ressurreição de Lázaro: novamente no papel de mestre, ela lhe ensina que reviver seu irmão seria condená-lo à morte duplamente.

Julgada também por seus comportamentos sexuais é a companheira de caim, lilith, cujo nome remonta ao da primeira esposa de Adão, que, de acordo com a tradição judaica, nega-se a ser ‘terra’ para o marido, pois, tendo a mesma origem no solo, deseja igual liberdade para se mover, em vez de servir como chão, estático, a receber ação. Cabe a Saramago insuflar nova vida a Lilith, e, em *Caim*, essa mulher-demônio renasce insubmissa ao masculino e poderosa, ainda que exposta aos julgamentos dos homens. Caim, ainda virgem, é levado a lilith por desejo dela, que o transforma em uma espécie de serviçal. A exigência incontestada pela liberdade sexual é retomada do mito e nem mesmo o marido, noah, poderia entrar no quarto sem permissão. Adiante, será ela a encher os alforjes de caim com comida e, dessa forma, auxiliá-lo em sua jornada, assim como Maria de Magdala deixa uma moeda de ouro com Jesus.

Nos textos originais do *Antigo Testamento*, Caim jamais teve um professor e o seu único ensinamento legado foi o do assassinato: é-lhe negada a oportunidade do aprendizado. Jesus, no *Novo Testamento*, é o mestre dos mestres, aquele que, como exemplo supremo, teria apenas a ensinar. No entanto, nessa jornada reimaginada por Saramago, o Diabo e

as mulheres são os reais professores e companheiros dos viajantes caim e Jesus, e são as lições que eles têm a aprender com os desprezados e marginalizados que pavimentam a jornada.

#### 4 REINTERPRETAÇÃO DOS MITOS

Caim e Jesus testemunham diversas cenas parodiadas da Bíblia e com o olhar humano e humanizado emprestado do narrador, redirecionam essas passagens, muitas vezes de forma questionadora e implacável. Nos dois romances, serão abordadas as milhares de mortes em nome da religião, as quais são inaceitáveis para os protagonistas.

Em *Caim*, o primeiro acontecimento presenciado pelo protagonista é a tentativa de assassinato cometida por abraão contra isaac. Em consonância com os trechos bíblicos, o pai ata o filho, coloca-o no altar e empunha a faca para lhe cortar a garganta. No romance, no entanto, é *Caim*, e não o anjo divino (esse chegaria atrasado), que lhe segura o braço e grita: “Que vai você fazer, velho malvado, matar o seu próprio filho, queimá-lo, é outra vez a mesma história, começa-se por um cordeiro e acaba-se por assassinar aquele a quem mais se deveria amar” (SARAMAGO, 2011, p. 80). Na ficção de Saramago, no lugar do anjo bíblico, há o homem amaldiçoado. Não é preciso mandar que caim salve isaac, ele o faz pelo próprio discernimento. Destoando do tom bíblico, em outra reavaliação do mito, abraão, inicialmente o grande patriarca, cujo legado são as principais vertentes do monoteísmo, ou seja, o judaísmo, o cristianismo e o islamismo, em sua reficcionalização, é chamado de “velho malvado” por caim, aquele cujo nome forçosamente apagou-se do *Antigo Testamento*, retomado posteriormente apenas como um mau exemplo a ser evitado.

O que Cerdeira da Silva (2000, p. 236) afirma sobre o uso do intertexto em *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, aplica-se também ao exemplo visto em *Caim*:

não se trata aqui, no romance de Saramago, de uma simples retomada de um enunciado antigo numa enunciação nova, mas de uma voluntária apropriação da enunciação anterior que vem transformada, travestida, violada quer pela inversão da fórmula consagrada, quer pelo humor que corrói a citação literal, quer pelo deslocamento que impõe ao discurso anterior uma relação outra com o seu novo contexto.

Em *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, quando os discípulos argumentam sobre a infalibilidade dos desígnios divinos, é Jesus quem os refuta, sabendo das atrocidades que seriam cometidas em nome de Deus. Pedro alega: “Se é vontade de Deus, é causa santa” e Jesus explica que essa seria uma questão temporal e não sagrada (SARAMAGO, 2009, p. 435-436). Mateus então cita que os mortos seriam recebidos na vida eterna, e Jesus diz que a condição para lá entrar não deveria ser tão dolorosa. A seta do tempo torna-se bipartida, pois, no presente da narrativa, forma-se um jogo de duplos em que, devido ao seu conhecimento do futuro, o Jesus criado por Saramago contesta os preceitos difundidos no passado pelo Jesus bíblico. É nesse momento que o protagonista do romance esclarece como a sua versão de evangelho, enquanto sistema de princípios, difere daqueles apregoados pelos discípulos nos livros canônicos. Para o Jesus saramaguiano, opressões ou mortes em nome de Deus não são justificáveis: a vida terrena é valiosa e o homem deve lutar pela liberdade de gozá-la, daí a discordância com os argumentos dos apóstolos, os quais refletem os princípios que seriam conhecidos como a doutrina cristã, conforme registrado em *Mateus* 10:39: “quem perder a sua vida por amor de mim achá-la-á”.

A vida terrena perde sua relevância enquanto mera passagem cujo objetivo converte-se na prova da lealdade a Deus, com a promessa da recompensa divina na esperança pós-mortal. Assim, a religiosidade transforma-se em dogma, que valida sofrimentos e opressões em nome da incontestável vontade divina. Contrária a tais maniqueísmos e ao cerceamento da liberdade do homem, a humanização de Jesus e de seu evangelho, é, sobretudo, expressa na sua defesa da vida sobre a terra.

## 5 REBELDIA DIANTE DOS PLANOS DIVINOS

Caim e Jesus são as personagens que, ao identificarem os erros e as injustiças divinas, chegam ao ápice de suas jornadas, momento em que desejam interferir na narrativa arquitetada e cristalizada por Deus. Eles não se contentam em cumprir o papel designado, seja como o Assassino amaldiçoado, seja como o Rei dos reis, diante de uma humanidade que, em grande parte, é relegada a uma figuração trágica e sem escapatória.

A maneira encontrada por Caim é a intervenção no Dilúvio. Nessa passagem bíblica, Deus reconhece a necessidade de reiniciar o sistema devido à imperfeição inerente desse mundo, e tem êxito, pois, no décimo sétimo dia do sétimo mês, a “arca parou sobre as montanhas do Ararat.”

(*Gênesis* 8:4). Deus teria criado o mundo em seis dias e descansado no sétimo, simbolizando assim a perfeição e conclusão, um tempo para entrar em harmonia com Deus. Dessa forma, toda a história do dilúvio simboliza a purificação da terra pela água e o início de um novo ciclo, em que tudo estaria em paz e de acordo com a perfeita vontade de Deus. A mensagem de reconciliação entre Deus e homem é explícita, pois o Senhor diz em seu coração que não mais amaldiçoaria os seres humanos (*Gênesis* 8: 22) e, como sinal de aliança com eles e as gerações futuras, cria o arco-íris (*Gênesis* 9: 13).

No romance, Deus, que não é onisciente, pergunta por Noé. Caim explica que havia matado a todos, excetuando-se Noé, o qual havia ele mesmo se afogado. Deus não lamenta as mortes, mas a falha de seu projeto: “Como te atreveste, assassino, a contrariar o meu projecto, é assim que me agradeces ter-te poupado a vida quando mataste Abel” (SARAMAGO, 2011, p. 172). Para Caim, essa era a maneira de colocar Deus diante de sua “verdadeira face”. O narrador explica que “a única coisa que se sabe de ciência certa é que continuaram a discutir e que a discutir estão ainda” (SARAMAGO, 2011, p. 172), e a narrativa encerra-se com as palavras do narrador: “A história acabou, não haverá nada mais que contar.” (SARAMAGO, 2011, p. 172). Se o Dilúvio original apontava para um novo início e a reconciliação entre Deus e homem, a narrativa de *Caim* aponta para um novo fim da humanidade e a impossibilidade de comunhão entre o humano e o divino.

Em *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, Jesus sabe que Deus depende da expiação para levar a cabo seus planos de expansão de autoridade. Assim como o dilúvio, o pagamento dos pecados da humanidade pelo filho de Deus representa a possibilidade de um novo início, pois o homem peca e precisa da graça para se restabelecer no plano divino. A estratégia de Jesus envolve o domínio da linguagem, ao tentar morrer como o filho do homem e não como o filho de Deus, porém não lhe ocorrera que quem tem o poder também fala mais alto. À medida que Jesus deixa a vida, o céu se abre e Deus aparece, com a voz ressoando por toda a terra, dizendo: “Tu és o meu Filho muito amado, em ti pus toda a minha complacência” (SARAMAGO, 2009, p. 444):

Então Jesus compreendeu que viera trazido ao engano como se leva o cordeiro ao sacrifício, que a sua vida fora traçada para morrer assim desde o princípio dos princípios, e, subindo-lhe à lembrança o rio de sangue e de sofrimento que do seu lado irá nascer e alagar toda a terra,

clamou para o céu aberto onde Deus sorria, Homens, perdoai-lhe, porque ele não sabe o que fez (SARAMAGO, 2009, p. 444).

Assim como em *Caim*, homem e Deus não se reconciliam e as perguntas ficam sem respostas, em eterno debate, como Jesus ouve de seu pai: “Nem eu posso fazer-te todas as perguntas, nem tu podes dar-me todas as respostas” (SARAMAGO, 2009, p. 444).

## 6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em algumas de suas últimas palavras, *caim* afirma que Deus devorara seu espírito. As palavras de Jesus, subvertidas do texto original bíblico, afirmam que Deus não sabe o que faz. Nessa trajetória que se inicia no mito e nele termina, nenhum ato revolucionário é o bastante diante do Todo Poderoso. As duas protagonistas dos romances analisados, em meio à sua trajetória formativa, aprendem o amor e a rebeldia como únicos caminhos para o paraíso terreno.

A humanidade, no entanto, permanece condenada a idealizações frustradas devido à estagnação advinda da impossibilidade do diálogo e do domínio da imposição: diante da desigualdade de poderes, o homem está preso a uma realidade criada por outrem e, assim, recomeços impossibilitam-se. Se ao fim do texto bíblico, o *Apocalipse* revela as manifestações dos fins dos tempos, em Saramago, os sinais permanecem, não como profecia de um futuro trágico para os iníquos e dissidentes da religiosidade, mas como evidência de um presente incompatibilizado com uma visão humanista de sociedade. Dessa forma, o ‘fim’ não é iminente, o fim para muitos é inexorável e a condenação anterior ao tempo presente.

## REFERÊNCIAS

- AGUILERA, Fernando G. *As palavras de Saramago*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- BÍBLIA DE JERUSALÉM. São Paulo: PAULUS, 2002.
- CERDERA DA SILVA, Teresa Cristina. *O avesso do bordado: ensaios de literatura*. Lisboa: Caminho, 2000.

CERDEIRA DA SILVA, Teresa Cristina. “O evangelho segundo Jesus Cristo ou a consagração do sacrilégio”. *Cadernos CESPUC de Pesquisa Série Ensaio*, v. 1, n. 4, 2017.

DABEZIES, André. “Jesus Cristo na Literatura”. In: BRUNEL, Pierre. *Dicionário de Mitos Literários*. Rio de Janeiro: José Olímpio, 2005.

ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

KAUFMAN, Helena. “Evangelical Truths: José Saramago on the Life of Christ”. *Revista Hispánica Moderna*, v. 47, n. 2, p. 449-458, 1994.

MAAS, Wilma Patrícia. *O cânone mínimo: o bildungsroman na história da literatura*. São Paulo: Editora UNESP, 1999.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. “O Evangelho segundo Saramago”. In: BERRINI, Beatriz. *José Saramago: uma homenagem*. São Paulo: EDUC, 1999.

SARAMAGO, José. *Caim*. 7. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

SARAMAGO, José. *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*. 12. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

SELLIER, Philippe. “Caim”. In: BRUNEL, Pierre. *Dicionário de Mitos Literários*. Rio de Janeiro: José Olímpio, 2005.

SOARES, Marcelo Pacheco. “O pastor peregrino: um andante diabólico pelos romances de José Saramago”. *Todas as Musas*, ano 11, n. 2, p. 98-105, 2020.

Recebido em 28 de fevereiro de 2022

Aprovado em 20 de junho de 2022

Valéria Hernandorena Monteagudo de Campos

Mestranda em Literatura Portuguesa pela Universidade de São Paulo – USP.

Contato: [valeriahmc@usp.br](mailto:valeriahmc@usp.br)

 <https://orcid.org/0000-0002-3848-2215>

A *Revista Desassossego* utiliza a **Licença Creative Commons Attribution** que permite o compartilhamento do trabalho com reconhecimento da autoria e publicação inicial neste veículo – **Attribution-NonCommercial-NoDerivates 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0)**, e reconhece que os Autores têm autorização prévia para assumirem contratos adicionais separadamente para distribuição não-exclusiva de versão dos seus trabalhos publicados, desde que fique explicitado o reconhecimento de sua autoria e a publicação inicial nesta revista.

# TRAÇOS DE UMA POÉTICA SARAMAGUIANA: AS MARCAS DO NARRADOR EM SEU UNIVERSO ROMANESCO

TRACES OF A SARAMAGO'S POETICS: THE MARKS OF THE NARRATOR IN HIS NOVELISTIC UNIVERSE

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v14i27p29-47>

Daniele dos Santos Rosa<sup>1</sup>

## RESUMO

Este artigo investiga as particularidades do narrador construído por José Saramago em alguns de seus romances, a fim de apreender a poética saramaguiana, ou seja, o reconhecimento de construções estéticas que dão forma original e particular à obra desse importante escritor português. A partir do estudo da presença e dos movimentos do narrador no universo romanescos, foi possível apreender as consequências desses recursos estilísticos durante a enunciação como forma de transfiguração da experiência humana encenada.

## PALAVRAS-CHAVE

História; ficção; romance; foco narrativo.

## ABSTRACT

*This article investigates the particularities in the narrator constructed by José Saramago in some of his novels, in order to apprehend the Saramagian poetics, that is, the recognition of aesthetic constructions that give an original and particular form to the work of this important Portuguese writer. From the study of the narrator's presence and movements in the novelistic universe, it was possible to apprehend the consequences of these stylistic resources during the enunciation as a form of transfiguration of the staged human experience.*

## KEYWORDS

*History; fiction; novel; narrative focus.*

<sup>1</sup> Instituto Federal de Brasília – UFB, Brasília, Brasil.

## 1 APONTAMENTOS INICIAIS

O romance português contemporâneo possui características bem específicas que o distingue da ficção intitulada moderna. Estas mudanças estéticas relacionam-se, não de forma direta e imediata, às mudanças políticas passadas por Portugal no fim do século XX e no século XXI, principalmente, a partir da Revolução dos Cravos, em 25 de abril de 1974. Por essa razão, Álvaro Cardoso Gomes (1993) afirma que será a combatividade a marca registrada da ficção portuguesa contemporânea, que terá como alvo a crítica da realidade e do contexto histórico-político e, de modo mais restrito, a própria linguagem romanesca, ou seja, os mecanismos da ficção.

Engajado com os movimentos literários de Portugal durante a Revolução dos Cravos, Saramago deixa marcada em suas obras uma crítica à nova realidade portuguesa (ROANI, 2004, p. 30) e ao mundo globalizado. Suas narrativas carregam e expressam a dinâmica de repensar e problematizar a história da humanidade por meio da ficção, mas sempre por um estilo próprio, que se fundamenta entre as influências do Surrealismo, Barroco e Neorrealismo, principalmente por meio da ironia e da subversão ao que tange o “discurso literário, historiográfico e político” (ROANI, 2004, p. 30).

Saramago, ao pensar suas obras ficcionais por meio da sua relação com a história não o fazia para reescrevê-la no sentido de mudá-la, mas a fim de que possa ser repensada e problematizada. Roani (2004) nos diz ainda que, na obra saramaguiana, há o que podemos denominar como uma reinvenção da matéria histórica. Contudo, essa ação de retorno ao passado não é, de forma alguma, nostálgica; ao contrário, há neste retorno uma ação consciente e crítica que, pautada na complexa relação entre história e ficção, realiza uma “fusão da consciência e da auto-reflexividade metaficcional com o aproveitamento de elementos do universo historiográfico” (ROANI, 2004, p. 30).

Dessa forma, alguns romances saramaguianos serão pensados e refletidos em sua forma e seu conteúdo enquanto obras que discutem, sobretudo, o seu tempo e isso é mediado por meio dos elementos historiográficos. Assim, será possível identificar, como nos enuncia Reis (1988), de que forma os elementos estruturantes narrativos conduzem à reflexão sobre o tempo, articulada e constituída a partir da relação entre os

fatos históricos em si e sua transfiguração em forma literária.

Nesse sentido, este artigo busca, primordialmente e dentro de seus limites, analisar as particularidades presentes no narrador desenvolvido por José Saramago em alguns de seus romances, a fim de trilhar um caminho que se aproxime ao que a crítica especializada nomeia por “poética saramaguiana”. Os romances, especialmente *Levantado do Chão* (1980), *Memorial do Convento* (1982), *Evangelho Segundo Jesus Cristo* (1991), *Ensaio sobre a Cegueira* (1995), *Todos os Nomes* (1997), *Ensaio sobre a Lucidez* (2004) e *A viagem do Elefante* (2008)<sup>1</sup>, serão tomados aqui sem um enquadramento cronológico, a fim de subsidiar uma reflexão que caminha para o reconhecimento de construções estéticas que dão forma à obra tão vasta desse importante escritor português.

Diferentemente de uma crítica que prefere analisar a obra saramaguiana como uma extensão das crenças do autor, baseando suas informações em entrevistas e declarações de José Saramago, esse estudo busca se remeter ao texto literário em si, observando os romances como os próprios enunciadores da verdade estética, sem desconsiderar a validade elucidativa da interpretação da ficção romanesca sob os elementos reais permitidos pelo autor.

Dessa forma, a presença do narrador e suas implicações no universo romanesco serão pensadas como a transfiguração da experiência humana, própria de toda a arte. O “ser de papel” (BARTHES, 1977, p. 44), fictício, que pode ou não ser a representação de um fato real à escolha do autor, constitui-se como ato criativo e ficcional; e o narrador constrói-se como o enunciador dos fatos e o regente do mundo narrativo ali encenado.

Com base nos elementos estéticos dos romances que aqui serão estudados, almeja-se, portanto, identificar as consequências advindas dos recursos estilísticos utilizados pelo narrador durante a enunciação, determinando assim a forma que se apresenta o narrador na narrativa, como também as formas de veiculação da experiência humana encenada, a partir, sempre, da relação com o leitor e com o mundo narrado.

## 2 O TRAÇADO DO NARRADOR – AS ESPECIFICIDADES

Nos romances saramaguianos, verificamos como o narrador é, na

---

<sup>1</sup> Os romances, nesse momento, estão indicados por suas datas de publicação. No decorrer do artigo, serão usadas as datas de publicação do exemplar utilizado, conforme as referências bibliográficas.

maior parte da narrativa, um ente exterior à narrativa, um ‘contador de histórias’, localizando-se em nível extradiegético. Assim, tem-se pouca informação acerca desse narrador no momento da diegese. Apenas em algumas partes da narrativa podemos nos deparar com alguns índices mais precisos de sua presença, como em *Levantado do Chão*, em que o próprio se intitula ‘narrador’: “Distinga-se o que é a reflexão do narrador e o que é o pensamento de João Mau-Tempo, mas vote-se que tudo seja uma mesma certeza, e se houver erros, partilhados sejam” (SARAMAGO, 2004b, p. 244). Como está no trecho, esse narrador, até então externo ao mundo narrado, enuncia como “uma mesma certeza” as suas reflexões e as da personagem, inclusive compartilhando erros e acertos.

Quanto à apresentação e à descrição de ambientes e personagens, tem-se esse tipo específico de narrador. É por meio desse olhar externo que os leitores passam a conhecer o mundo narrado. O acesso a esses elementos sobre o espaço e sobre as personagens acontece pela perspectiva do narrador. A condução do olhar do leitor pelo universo romanesco feita pelo narrador pode ser facilmente percebida nos romances saramaguianos, em especial nos mencionados a seguir, em que todos são iniciados pela narração detalhada do ambiente e dos acontecimentos ali decorridos. O leitor – neste caso o virtual, também chamado de narratário, a quem a narração do romance é dirigida e se difere do leitor real (REIS, 1988), assim como o próprio narrador, é expectador da diegese, desse mundo narrativo que se inicia:

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 pesando as faixas brancas pintadas na capa negra do asfalto (SARAMAGO, 1995, p. 11).

O sol mostra-se num dos cantos superiores do rectângulo, o que se encontra à esquerda de quem olha, representando, o astro-rei, uma cabeça de homem donde jorram raios de aguda luz e sinuosas labaredas, tal uma rosa-dos-ventos indecisa sobre a direcção dos lugares para onde quer apontar (SARAMAGO, 2004c, p. 13).

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 Registro Civil. O esmalte está rachado em alguns pontos (SARAMAGO, 2003, p. 11).

Contudo, os trechos acima podem nos enganar. Apesar desse início em que o foco predominante é o de um narrador que se posiciona de fora do mundo diegético, verificamos como no decorrer da trama esse narrador mostra ao leitor os acontecimentos, como se os narrasse no momento em que ocorrem, como um observador presente na cena, que testemunha os fatos encenados à sua vista, como um espectador privilegiado.

Esse movimento pode ser percebido nos momentos em que as personagens assumem a narração, com sua própria voz, ou então por meio da união com a voz do narrador. Nesses momentos, esse narrador sai da sua condição daquele que mostra para também conhecer, fortalecendo sua posição como espectador:

Temos muitas razões para pensar que foram só de raiz interna os motivos que levaram o chefe da Conservatória a tomar a decisão de unificar, contra a tradição e a rotina, os arquivos dos mortos e dos vivos, por esta maneira reintegrando, na área documental específica abrangida pelas suas atribuições, a sociedade humana (SARAMAGO, 2003, p. 214).

José não esquecera o inesperado convite de Ananias para celebrar com ele e os seus a Páscoa, apenas não quisera demonstrar demasiada pressa em aceitar, como logo havia resolvido, *bem se sabe que é mostra de cortesia e bom nascimento receber com gratidão os favores que nos fazem, porém sem exageros de contentamento, não vá dar-se o caso de pensar o outro que ficámos à espera de mais* (SARAMAGO, 2004c , p. 49-50, grifo nosso).

No primeiro fragmento, temos o personagem, Sr. José, expressando seu pensamento em relação às decisões tomadas por seu chefe na Conservatória Geral, enquanto no segundo fragmento transcrito, de *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, temos a mistura do discurso do narrador com o de José, pai de Jesus. Não há nenhum tipo de marca de interrupção entre os dois narradores, a não ser a mudança da pessoa verbal e o contexto narrativo, demonstrando um movimento em que o narrador cede sua posição de ‘contador da história’ para que a personagem, a partir da própria voz, possa se apresentar e se colocar no mundo narrado.

Isso permite que a diegese tenha muitos narradores. Temos, assim, conhecimento de forma fragmentada daquilo que o narrador onisciente vê e daquilo que é percebido pelas personagens, dando um movimento maior ao foco narrativo. Para Ceres Costa Fernandes (1990), é esse auxílio dos

personagens, que permite a observação do mesmo fato por outros ângulos ou ver aquilo a que o narrador prefere se abster, que fornece ao leitor uma visão mais ampla. É a partir desses diversos narradores ocasionais que o leitor pode estar ao mesmo tempo em diversos lugares, admitindo, principalmente, os diversos pontos de vista dos mesmos fatos, sem depender de apenas uma perspectiva.

Sendo assim, vemos que, nos romances mencionados, além do tipo de narrador predominante – o heterodiegético, que narra sem nenhum envolvimento como personagem no universo diegético – há outros tipos de narradores, que se caracterizam como do tipo confessional, narrador-personagem ou apenas como um personagem que narra o que observa.

Assim, imprime-se na narrativa um movimento que, iniciado em terceira pessoa gramatical e sob uma posição temporal de ulterioridade, prossegue em direção a um tipo de personalização que chega a se concretizar com personagens que assumem a narrativa e podem, inclusive, manipular o tempo segundo sua vontade, dispor de um conhecimento direto da diegese e adotar uma posição quase que demiúrgica (onisciente) ou de simples espectador.

Nesse sentido, após um olhar mais detido às obras saramaguianas aqui estudadas, verificamos que é por essa presença de outras instâncias narrativas que o narrador em terceira pessoa não assume totalmente a forma demiúrgica ou de simples espectador, como foi indicado nos fragmentos analisados anteriormente e será ainda observado na continuidade da análise aqui realizada. Na estrutura das obras mencionadas, como será melhor descrito a seguir, a depender do que se deseja narrar e de sua relação com o leitor, esse ente que assume a narrativa e o próprio narrador podem ter acesso a tudo – passado e futuro – ou se absterem dessa posição e se permitirem, juntamente com seu leitor, observar aquilo que a personagem pode oferecer.

Em *Memorial do Convento*, temos um narrador que conhece muito bem o que narra, inclusive o futuro. É onisciente e, em momentos estratégicos dos acontecimentos e de forma jocosa, antecipa o futuro, como mostram os fragmentos a seguir:

Enfim, sendo tão boas as disposições de maternidade da rainha, já el-rei lhe fez outro infante, *este, sim, será rei, que daria matéria para outro memorial e outros abalos* (SARAMAGO, 2004a, p. 104, grifo nosso).

Não vai haver música na vida desta criança, à noite estará dormindo quando Scarlatti tocar, daqui a dez anos morrerá e será sepultada na igreja de Santo André, onde ainda está, se no mundo há lugar e caminho para prodígios e maravilhas, talvez por baixoda terra lhe cheguem as músicas que a água estará dedilhando no cravo que foi lançado ao poço de S. Sebastião da Pedreira, se poço continua, que o fim dos mananciais é secarem e depois entulham-se as minas (SARAMAGO, 2004a, p. 216, grifo nosso).

Entretanto, para narrar uma tortura ocorrida com o personagem Germano Vidigal, em *Levantado do chão*, o narrador abre mão de sua onisciência e faz uso do que as formigas vêem ao caminharem pelo local, quando elas contam aos leitores e a ele o que ocorreu, por meio de seus olhares fragmentados e parciais – mas que vão, em partes, dando ao leitor e ao narrador a possibilidade de ver o todo:

Caiu o homem outra vez. É o mesmo disseram as formigas, tem o desenho da orelha, o arco da sobancelha, a sombra da boca, não há confusão possível, porque será que é sempre o mesmo que cai, então ele não se defende, não bate (SARAMAGO, 2004b, p. 170).

Por isso, Ceres Costa Fernandes (1990) intitula esse peculiar narrador saramaguiano como “deslizante”, já que caminha livremente entre a narração onisciente, demiúrgica e a de simples espectador, dependendo do que será narrado, assumindo, portanto, uma perspectiva heterogênea diante da diegese: ora a 1ª pessoa testemunhal – permitindo a transformação do personagem em narrador, ora a 3ª pessoa indeterminada.

Um importante exemplo dessa movimentação se dá na obra *A viagem do elefante*. Semelhante aos romances já mencionados, o enredo parte de um acontecimento factual: a viagem de um elefante, de Portugal à Áustria no século XVI. No decorrer da obra, muitos são os fatos históricos remetidos além da viagem: como a Inquisição, a Colonização, o Protestantismo com Lutero, entre outros, que permitem que tais acontecimentos se constituam como um pano de fundo para a trama, que possibilitará acompanhar a intimidade dessas pequenas personagens que viveram essa época.

De forma similar, este narrador, que até a maior parte do tempo vinha nos guiando pela narrativa, também nos apresenta sua movimentação de um ente que tudo sabe para aquele que, como o leitor, problematiza sobre o que vê, trazendo à narrativa situada no passado

questões de outros momentos históricos. Esse recurso estético se concretiza no fragmento a seguir:

Outra ideia nos ocorreu agora, bastante mais incômoda, suponhamos que este nevoeiro é dos que corroem as peles, a da gente, a dos cavalos, a do próprio elefante, apesar de grossa, que não há tigre que lhe meta o dente, os nevoeiros não são todos iguais, um dia se gritará gás, e aí de que não levar na cabeça uma celada bem ajustada (SARAMAGO, 2008, p. 89).

Nesse momento, semelhante ao que se realiza em *Memorial do convento*, o narrador faz uma pausa no seu relato para expor uma ideia, mesmo sentindo-a incômoda. Para nós e para o narrador, é fácil compreender o incômodo. É nítida a relação que se estabelece entre esse nevoeiro, próprio do mundo natural, que se esvai com a chegada do sol, e o “nevoeiro” humano, de gás, como o utilizado como arma de guerra. Não é a primeira vez que o narrador se coloca entre esses dois tempos: a contemporaneidade, se aproximando do leitor; e o passado, estando ao lado das personagens. Isso pode ser observado na parte 3, em que, partindo da pergunta da personagem Subhro feita ao Comandante sobre o espaço já percorrido na viagem, o narrador passa a refletir sobre as várias formas de nomear a distância e como cada uma delas carrega sua relação com seu tempo. Por fim, o narrador expõe:

Teremos portanto neste relato dois discursos paralelos que nunca se encontrarão, um, este, que podemos seguir sem dificuldade, e outro que, a partir deste momento, entra no silêncio. Interessante solução (SARAMAGO, 2008, p. 37-38).

Essa “interessante solução” demonstra como se trata de um narrador que, contemporâneo de seu leitor, volta ao passado para acompanhar de perto a vida das personagens, pertencendo, portanto, a esses dois tempos. Assim, ao supor um outro tipo de nevoeiro, o do Holocausto na Segunda Guerra Mundial ou do Napalm utilizado no sudoeste Asiático durante a guerra entre Estados Unidos e Vietnã, por exemplo, esse narrador, que transita pela história, faz seu leitor também se movimentar por ela. Saímos, abruptamente, do século XVI para nos confrontar com a história humana do século XX.

Retomando os romances como uma tentativa de representação da história humana, pela busca do conhecimento e apreensão da realidade, esse

deslocamento abrupto ao qual nos conduz esses narradores faz com que a necessidade de rever a história humana não esteja mais apenas relacionada ao trilhar das personagens, na sua busca por compreender sua realidade, mas como uma proposta que o narrador segue e que cabe ao leitor observar. Este deve não apenas acompanhar a trajetória das personagens, mas, por meio dela, repensar a sua própria história, a história da humanidade.

O narrador de *A viagem do elefante* nos impõe outra questão: um homem, serviçal da comitiva, ao fim da parte cinco, após tentar escrever poemas e perder-se na mata durante o nevoeiro, passa a ouvir e se guiar pelos barritos do Salomão (o elefante), retorna ao pelotão e desaparece como uma bolha de sabão. Como isso é possível? O narrador, que até então nos guiava por meio de sua narrativa, afirma como as onomatopeias o auxiliam, já que precisa nos contar que este homem simplesmente desaparece. Para isso, nada melhor que um “ploff”:

O certo é que o sol, como uma imensa vassoura luminosa, rompeu de repente o nevoeiro e empurrou-o para longe. A paisagem fez-se visível no que sempre havia sido, pedras, árvores, barrancos, montanhas. Os três homens já não estão aqui. O conarca abre a boca para falar, mas torna a fechá-la. O maníaco do barritos começou a perder consistência e volume, a encolher-se, tornou-se meio redondo, transparente como uma bola de sabão, se é que os péssimos sabões que se fabricam neste tempo são capazes de formar aquelas maravilhas cristalinas que alguém teve o génio de inventar, e de repente desapareceu da vista. Fez ploft e sumiu-se. Há onomatopeias providenciais. Imagine-se que tínhamos de descrever o processo de sumição do sujeito com todos os pormenores. Seriam precisas, pelo menos, dez páginas. Ploft (SARAMAGO, 2008, p. 92).

Tal acontecimento, mais que sobrenatural, parece ocorrer diante dos olhos de todos: de soldados, de Subhro, do Elefante. Porém, sem nenhum espanto, o “fato” desaparece da narrativa. Assim como a personagem pode ter imaginado sua aventura na mata, é como se o próprio leitor tivesse imaginado sua existência. A credibilidade dos acontecimentos deixa de existir nessa parte. Esse narrador que transita no tempo e na história expõe os fatos em confronto com a necessidade humana de conhecer e de se fazer sujeito, inclusive expondo suas próprias técnicas narrativas, personalizando-se.

Como consequência dessa transição constante entre a onisciência e a observação, percebemos os diversos ângulos de focalização assumidos pelo

narrador. O foco pode ser onisciente, como já foi mencionado, ou interno quando um personagem narra sob sua perspectiva algum fato, como também ocorre em *Ensaio sobre a lucidez*, quando acontecerá a segunda votação na cidade, após a crise instalada pelos votos em branco. A diferença está em que, neste romance, quem assume a narrativa é um personagem secundário. Alguém, não identificado, narra seu sentimento diante do que observa, sob sua perspectiva. O narrador permite, além do aparecimento da voz dessa personagem, o relato sob seu ponto de vista da situação:

nós acabamos de aperceber agora mesmo, e é que não só estão ali os espíões, com cara de distraídos, a escutar e a gravar às escondidas o que se diz, como há também automóveis que deslizam suavemente ao longo da fila parecendo que andam à procura de um sítio onde estacionar, mas que levam lá dentro, invisíveis aos olhares, câmaras de vídeo de alta definição e microfones da última geração capazes de transferir para um quadro gráfico as emoções que aparentemente se ocultam no sussurar diverso de um grupo de pessoas que crêem, cada uma delas, estar a pensar noutra coisa (SARAMAGO, 2004d, p. 32).

Mostra-se, ainda, outro movimento quando o narrador extradiegético se propõe a narrar do ponto de vista de qualquer espectador hipotético, como se vê a seguir:

Foi realmente um bonito dia. Logo de manhã cedo, estando o céu que nos cobre e protege em todo seu esplendor, com um sol de ouro flamejando em fundo de cristal azul, segundo as inspirações das palavras de um repórter da televisão, começaram os eleitores a sair de suas casas a caminho das respectivas assembleias de voto, não em massa cega como se tem dito que se sucedeu há uma semana (SARAMAGO, 2004d, p. 28).

Já em *Memorial do Convento*, o narrador permite que Manuel Milho assuma a narração e conte aos outros trabalhadores histórias da corte. Com o intuito de aliviar o difícil trabalho de levar a grande pedra de Pêro Pinheiro até Mafra, para que fique na varanda sobre o pórtico da igreja, o personagem assume a narrativa, inclusive decidindo onde deve finalizar seu relato:

Um dia a rainha sumiu-se do palácio, onde vivia com o marido rei e os filhos infantes, e, como tinham corrido zunzuns de que a conversa na cova não fora como a têm rainhas e ermitões costumadamente, antes parecera passo de dança e cauda de pavão, entrou o rei em

furor ciumento e foi a correr à cova, já imaginando enxovalhado na sua honra, que os reis são assim, têm uma honra maior que a dos outros homens, nota-se logo pela coroa, e quando chegou não viu ermitão nem rainha, mas isso ainda o deixou mais enfurecido porque seria certo sinal de terem fugido os dois, posto que o mandou o exército à procura dos fugitivos, por todo o reino, e enquanto eles procuravam vamos nós dormir, que são horas (SARAMAGO, 2004a, p. 253).

Sabe-se que a distância assumida pelo narrador é, pela teoria literária, dividida em dois polos: *showing* e *telling*, em que no primeiro há a ausência do narrador, para que o narratário tenha acesso direto à diegese, e o segundo é aquele em que a presença do narrador é intensificada – e estabelecida uma espécie de filtro entre o relato e seu espectador. Conforme explicitado por Tobias Klauk e Tilmann Köppe (2019), percebemos que esses dois tipos de distanciamento não são excludentes e sua variação permite um melhor desenvolvimento do romance.

Nos romances de Saramago aqui estudados, não há a utilização de uma só distância. O que ocorre é a movimentação do ângulo de visão, permitindo momentos de acesso direto ao narratário e momentos de presença dominante do narrador. Acreditamos que a escolha da distância está relacionada tanto com o tema a ser desenvolvido, quanto às diferentes formas dos narradores, pois a ausência de um narrador principal permite que a personagem assuma a narrativa, formando também um nível hipodiegético. Ainda, há momentos em que há a ausência de qualquer ente na posição de intermediário entre o espectador e a diegese, pois seu olhar está diretamente na cena.

Nos trechos a seguir, perceberemos que a distância se reduz, pois tanto narrador como leitor estão diante da cena como espectadores, vendo e observando os acontecimentos, conforme indicam as partes por nós destacadas:

Tenho de abrir os olhos, pensou a mulher do médico. Através das pálpebras fechadas, quando por várias vezes acordou durante a noite, percebera a mortíça claridade das lâmpadas que mal iluminavam a camarata, mas agora parecia-lhe notar uma diferença, uma outra presença luminosa, poderia ser o efeito do primeiro lusco-fusco da madrugada, poderia ser já o mar de leite a afogar-lhe os olhos. Disse a si mesma que ia contar até dez e que no fim da contagem descerraria as pálpebras, duas vezes o disse, duas vezes contou, duas vezes não as abriu (SARAMAGO, 1995, p. 63, grifo nosso).

Acordou tarde, a sonhar que estava outra vez no alpendre, com a chuva a desabar-lhe em cima com um estrondo de catarata, e que a mulher desconhecida, em figura de uma atriz de cinema da sua colecção, sentada no peitoril da janela e com a manta do director dobrada no regaço, esperava que ele acabasse de subir, *ao mesmo tempo que lhe dizia, Teria sido melhor chamares à porta principal, ao que ele, ofegando respondia, Não sabia que cá estavas, e ela, estou sempre, nunca saio, depois parecia que ia debruçar-se para o ajudar a subir, mas de repente desapareceu* (SARAMAGO, 2003, p. 101, grifo nosso).

Nos fragmentos acima, vemos que, da posição de espectador, o narrador nos conta o que ocorreu, seja um fato durante a noite, em que somente a mulher do médico está acordada e teme ficar cega como os outros, seja, utilizando sua onisciência, contando um sonho do Sr. José, após aventurar-se à procura de informações da mulher desconhecida. Por outro lado, temos também, nas narrativas saramaguianas aqui retomadas, um movimento do narrador que permite ao leitor um acesso mais direto à narrativa, sob a perspectiva da personagem:

e esta sou eu, Sebastiana Maria de Jesus, um quarto de cristã-nova, que tenho visões e revelações, mas disseram-me no tribunal que era fingimento, que ouço vozes do céu, mas explicaram-me que era efeito demoníaco, que sei que posso ser santa como os santos o são, ou ainda melhor, pois não alcanço diferença entre mim e eles, mas repreenderam-me de que isso é presunção insuportável e orgulho monstruoso, desafio a Deus, aqui vou blasfema, herética, temerária, amordaçada para que não me ouçamas temeridades, as heresias e as blasfêmias, condenada a ser açoitada em público e a oito anos de degredo no reino de Angola, tendo ouvido as sentenças, as minhas e mais de quem comigovai nesta procissão, não ouvi que se falasse da minha filha, é seu nome Blismunda (SARAMAGO, 2004a, p. 51).

Vemos que, ao mesmo tempo em que o narrador principal permite que outro conte sua história – nesse caso, o momento do julgamento pela Inquisição de Sebastiana Maria de Jesus, mãe de Blismunda, protagonista do romance –, temos além da mudança de focalização, a diminuição da distância estética entre o fato narrado e o narratário, já que é o próprio sobrevivente da situação que relata, sem intermediários, e sem, a princípio, a possibilidade de julgamento de valor pelo narrador, ficando a análise do fato a cargo do leitor.

Como elucidado por Adorno (2003), há momentos em que o comentário do narrador reduz a distância estética do romance, permitindo, também, a aproximação do leitor ao que lhe é contado, como podemos observar no fragmento a seguir:

Sobre o primeiro ponto, não temos mais que dúvidas e nenhuma possibilidade de as aclarar. Há que diga que os quinhentos reclusos, de acordo com o conhecido eufemismo policial, a colaborara com as autoridades com vista ao esclarecimento dos fatos, outros afirmam que estão a ser postos em liberdade, embora aos poucos de cada vez para não darem demasiado nas vistas, porém os mais cépticos admitem a versão de que os levaram a todos para fora da cidade, que se encontram em paradeiro desconhecido e que os interrogatórios, não obstante os nulos resultados até agora obtidos, continuam. Vá lá a saber quem terá razão (SARAMAGO, 2004d, p. 72).

Nesse trecho, vemos que o narrador abre mão de sua onisciência, relatando as opiniões correntes do fato – as investigações da polícia quanto ao líder que comandou a comunidade a votar em branco –, ao conceder ao leitor a possibilidade de decisão, pois, ao invés de, conforme a tipicidade dos narradores oniscientes, resolver a problemática afirmando o que realmente ocorre, o narrador encerra a discussão com a expressão: “Vá lá a saber quem terá a razão”, que, na verdade, somente intensifica o momento de redução máxima da presença do narrador, possível ao nível onisciente e de aproximação do narratário da narrativa.

Vejamos outro momento semelhante, em que o narrador abre mão de seu conhecimento pleno do mundo narrado:

D. João, quinto do nome na tabela real, irá esta noite ao quarto de sua mulher, D. Maria Ana Josefa, que chegou há mais de dois anos da Áustria para dar infantes à coroa portuguesa e até hoje ainda não emprenhou. Já se murmura na corte, dentro e fora do palácio, que a rainha, provavelmente, tem a madre seca, insinuação muito resguardada de orelhas e bocas deladoras e quesó entre íntimos se confia (SARAMAGO, 2004a, p. 11).

Conforme pode ser observado no fragmento mencionado, que traz o relato das tentativas do rei e da rainha de Portugal para terem filhos, em sua maioria, os comentários do narrador ou suas intrusões são de forma sarcástica e jocosa, buscando incitar no narratário a crítica à personagem, deixando a cargo do leitor o julgamento do relato. Assim, sem assumir a

autoria do comentário acerca da realeza, o narrador inicia com os termos: “Já se murmura na corte”. A seguir, de forma irônica, relata a possibilidade de infertilidade da rainha, sem, contudo, dar confiabilidade a nada, embora esse seja um procedimento típico dos narradores oniscientes e extradiegéticos.

Entretanto, por vezes, vemos que a permissão ao narratário para opinar é apenas parcial, pois o narrador conduz o leitor a filiar-se à sua perspectiva, conforme mostra o fragmento a seguir, que continua o relato anterior mencionado:

Que caiba culpa ao rei, nem pensar, primeiro porque esterilidade não é mal dos homens, das mulheres sim, por isso são repudiadas tantas vezes, e segundo, material de prova, se necessária fosse, porque abundam no reino bastardos da real semente e ainda agora a procissão vai na praça (SARAMAGO, 2004a, p. 11).

Nesse sentido, é possível perceber como os romances saramaguianos desafiam a teoria literária, que precisa se questionar quanto aos seus parâmetros de análise. A partir da obra de Saramago, é necessário pensar como a presença do narrador se manifesta por uma subjetividade que vai tomando forma no decorrer da narrativa, mas que também, ao mesmo tempo, abre mão dessa particularidade, eximindo-se de um ponto de vista próprio ou deixando ao leitor essa tarefa.

Uma das características mais facilmente observáveis dos romances de José Saramago é a presença constante de uma crítica mordaz e efetiva, seja ela da própria história portuguesa de dominação por uma camada social, como em *Memorial do convento* ou *Levantado do chão*, seja na visão pessimista e problematizadora das relações humanas da contemporaneidade, como em *Todos os nomes* e nos *Ensaíos*.

A presença e personalização do narrador, na ficção saramaguiana, promovem, também, a contrariedade e a oposição do narrador à ideologia dominante. Dessa forma, o texto relata os fatos, uns retirados da história, como em *Memorial do convento*, outros puramente ficcionais, como nos romances mais recentes, mas o narrador busca sempre intervir na narrativa a favor da minoria. Podemos observar isso em *Levantado do chão*, quando, ao narrar sobre o latifúndio, nomeia as gerações dominantes, todas com nomes derivados de “Berto”, buscando evidenciar a dominação existente e, ironicamente, opondo-se a ela:

Isso é conversa antiqüíssima, já no tempo dos senhores reis assim se dizia, e a república não mudou nada, não são coisas que se mudem por tirar um rei e pôr um presidente, o mal está noutras monarquias de lamberto nasceu Dagoberto, de Dagoberto nasceu Alberto, de Alberto nasceu Floriberto e depois veio Norberto, Berto e Sigisberto e Adalberto e Angiberto, Gilberto, Ansberto, Contraberto, que admiração é essa terem tão parecidos nomes, éo mesmo que dizer latifúndio e dono dele (SARAMAGO, 2004b, p. 195).

Há momentos em que o narrador permite que seja ilustrada, pela sua voz, a ideologia dominante e o senso comum, pretendendo, assim, instigar o leitor à crítica. Dessa forma, ele conduz o narratário a se posicionar ao seu lado, para que seja solidário à sua causa. Essa estratégia de transmissão ideológica do narrador é muito interessante e comum nos romances, por isso, serão mostrados a seguir trechos de três romances:

E agora reconhecemos e louvemos a cristã mortificação de dona Clemência, que tendo ao seu alcance, em tempo e meios de fortuna, o conforto permanente e assegurado da sua alma imortal, a ele renuncia não dando toucinho e feijão frade todos os dias da semana, é esse o seu cilício (SARAMAGO, 2004b, p. 188).

e que seria do padre Bartolomeu Lourenço se aqui entrassem os dominicanos que o sermão lhe encoomendaram, e dessem com esta passarola, este maneta, esta feiticeira, este pregador a burilar palavras (SARAMAGO, 2004a, p. 89).

com tais razões não pretendemos afirmar que Maria Madalena tivesse sido, de facto, loura, apenas nos estamos conformando com a corrente opinião majoritária que insiste em ver nas louras, tanto de natureza como as de tinta, os mais eficazes instrumentos de pecado e perdição (SARAMAGO, 2004c, p. 16).

Por último, é necessário ressaltar que as reflexões do narrador acerca dos fatos se dão, principalmente, a partir de momentos em que logo após comentar um acontecimento, nega ou desvalida seu próprio discurso. Tal procedimento permite que, mesmo tratando de fatos comprovados pelas pesquisas históricas, os romances sejam lidos como ficção, relativizando, por sua vez, a onisciência do narrador.

Esse recurso possibilita, também, a multifocalização, já referida nesse estudo, sendo que, além de envolver as personagens e o narrador ao trazer as duas visões do relato, é fornecida a opinião final ao narratário, ou

seja, após visualizar as cenas a partir de diversos pontos de vista sem que nenhum deles seja dado como verdade única, o leitor pode formar sua visão da experiência narrada:

No entanto, por algum desconhecido motivo, se é que não decorre simplesmente da insignificância da personagem, quando ao Sr. José se lhe pergunta como se chama, ou as circunstâncias lhe exigem que se apresente, Sou Fulano de Tal, nunca lhe serviu de nada pronunciar o nome completo, uma vez que os interlocutores só retêm na memória a primeira palavra dele, José, a que depois virão acrescentar, ou não, dependendo do grau de confiança e de cerimônia, a cortesia ou a familiaridade do tratamento (SARAMAGO, 2003, p. 19).

Agora não vá dizer que D. Maria Ana, por ser tão piedosa senhora, concordou calar-se o tempo bastante para aparecer com o chamariz da promessa o escolhido e virtuoso frei Antonio. Agora não se vá dizer que el-rei contará as luas que decorrerem desde a noite do voto ao dia em que nascer o infante, e as achará completas. Não se diga mais do que ficou dito (SARAMAGO, 2004a, p. 26).

o tal Fernando, que mais terá que o nome informação que apenas de passagem fica, para que não se insinue que estamos interferindo nas questões internas do país vizinho (SARAMAGO, 2004a, p. 297).

Nesse sentido, podemos retomar uma importante expressão da teoria literária, usada por autores como Genette (1972), Carlos Reis (1988) e Vitor Manuel de Aguiar e Silva (1968), que nomeia como “intrusões do narrador” a toda e qualquer manifestação da presença do narrador, em especial de sua subjetividade, refletida no enunciado de diversas formas e por diferentes motivos. É essa intrusão que se mostra no movimento aqui estudado. Considerando esse fenômeno como inevitável à narrativa, as intrusões do narrador permitem a participação desse ente enunciadador no romance. Assim, a narrativa que é relatada por diversos narradores que se somam ao principal permite, como visto nos trechos selecionados, uma movimentação no foco e na perspectiva.

Nesse sentido, essas instâncias narrativas possibilitam que se encene nos romances um movimento em que o vivenciar e o narrar se confundem. De maneira semelhante, o narrador em terceira pessoa, que inicia como heterodiegético ao nos dar notícia do mundo narrado, no decorrer dos romances também se converge, torna-se presente, abre mão de sua onisciência e acompanha as personagens, personaliza-se.

Esse movimento inverte as posições tradicionais das instâncias ficcionais (personagem e narrador) e permite, nessa poética saramaguiana que pretendemos identificar, que os romances inovem como forma, mas mantenham, por meio desses narradores que se personalizam, a unidade essencial, seu caráter de verossimilhança, contribuindo para que os romances sejam um reflexo artístico da experiência do passado e do presente, em especial da complexidade que se estabelece entre a ficcionalidade e o chão histórico.

### **3 ALGUMAS CONSIDERAÇÕES FINAIS: TRAÇOS DE UMA POÉTICA SARAMAGUIANA**

Sendo o romance o gênero literário que descreve, por excelência, a experiência humana, o papel do narrador consistirá em compor o texto a partir de seu ponto de vista, cujos cortes e seleções serão seus instrumentos. Por essa razão, o narrador pode assumir uma posição de demiurgo – em que criará um novo mundo em um tempo suspensivo, tornando-se a gênese e o elemento inaugural do relato – ou então ser apenas um transmissor daquilo que visualiza e observa. Mesmo assim, cabe ao narrador criar a sugestão da totalidade e da verossimilhança, mesmo que a narração seja o resultado de uma parcialização ou de um entendimento do relato.

Dessa forma, pertencem ao narrador, além da forma de exposição de seu ponto de vista, a escolha do espaço de distanciamento dos acontecimentos e da narração, como também, do narrador em relação aos fatos da história e às personagens.

No caso peculiar da obra saramaguiana, em especial de seus romances, a crítica literária está diante de uma problemática. Esse centro da narrativa – daquele que conta – está em um movimento constante. Cabe aos leitores perseguirem não apenas seu olhar mas sua movimentação, que neste estudo chamamos de “personalização”, pois o narrador deixa de ser um ente heterodiegético para se colocar mais próximo, como um espectador.

Nesse sentido, ao conferir movimento à perspectiva do narrador, os romances saramaguianos mantêm em si a necessidade e a busca por um sentido histórico. Assim, em sua especificidade estética – em sua poética saramaguiana – é possível captar o movimento social humano em sua estrutura mais profunda, evidenciando suas características mais essenciais; ao mesmo tempo em que os romances enquanto obras de arte transcendem essa simples homologia.

A obra de arte, ao retomar a história no momento que todos abrem mão dela, demonstra que o ser humano ainda pode romper com o determinismo. Saramago, em sua obra romanesca, que parte da história portuguesa para pensar os problemas da humanidade na contemporaneidade, possibilita o necessário questionamento à experiência de homens e mulheres. Seus romances, como expressão das potencialidades humanas, demonstram como é preciso dar sentido ao mundo e, assim, conseguir modificá-lo.

## REFERÊNCIAS

- ADORNO, T. W. *Notas de Literatura I*. São Paulo: Duas Cidades, Editora 34, 2003.
- AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de. *Teoria da Literatura*. 2ª ed. Coimbra: Livraria Almedina, 1968.
- BARTHES, R. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 1977.
- FERNANDES, Ceres Costa. *O Narrador Plural na obra de José Saramago*. São Luís: Série Letras, 1990.
- GENETTE, Gérard. *Figuras*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972.
- GENETTE, Gérard. *Figures III*. Paris: Éditions du Seuil: 1972.
- GOMES, Álvaro Cardoso. *A voz itinerante: ensaio sobre o romance português contemporâneo*. São Paulo: Edusp, 1993.
- KLAUK, Tobias; KÖPPE, Tilmann: "Telling vs. Showing". In: HÜHN, Peter et al (eds.). *The living handbook of narratology*. Hamburg: Hamburg University, 2019. Disponível em: <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/telling-vs-showing>. Acesso em: fev. 2022.
- REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário da teoria da narrativa*. São Paulo: Série Fundamentos, Ática, 1988.
- ROANI, Gerson Luiz. "Sob o vermelho dos cravos de abril – literatura e revolução no Portugal contemporâneo". *Revista Letras*, Curitiba, Editora UFPR, n. 64, p. 15-32. set./dez, 2004.
- SARAMAGO, José. *Ensaio sobre a cegueira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

- SARAMAGO, José. *Todos os nomes*. São Paulo: Planeta de Agostini, 2003.
- SARAMAGO, José. *Memorial do convento*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004a.
- SARAMAGO, José. *Levantado do Chão*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004b.
- SARAMAGO, José. *O Evangelho segundo Jesus Cristo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004c.
- SARAMAGO, José. *Ensaio sobre a lucidez*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004d.
- SARAMAGO, José. *A viagem do Elefante*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

Recebido em 28 de fevereiro de 2022

Aprovado em 16 de junho de 2022

Daniele dos Santos Rosa

Doutora em Literatura e Práticas Sociais pela Universidade de Brasília - UnB. Professora do Instituto Federal de Brasília – IFB.

Contato: [daniele.rosa@ifb.edu.br](mailto:daniele.rosa@ifb.edu.br)

 <https://orcid.org/0000-0003-3713-307X>

A Revista *Desassossego* utiliza a Licença Creative Commons Attribution que permite o compartilhamento do trabalho com reconhecimento da autoria e publicação inicial neste veículo – **Attribution-NonCommercial-NoDerivates 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0)**, e reconhece que os Autores têm autorização prévia para assumirem contratos adicionais separadamente para distribuição não-exclusiva de versão dos seus trabalhos publicados, desde que fique explicitado o reconhecimento de sua autoria e a publicação inicial nesta revista.

# OS AVANTESMAS DO CAOS: O DUPLO SARAMAGUIANO E A REPRESENTAÇÃO DA CRISE DO SUJEITO PÓS-MODERNO PORTUGUÊS

**THE FORWARDS OF CHAOS: THE SARAMAGUIAN DOUBLE AS A REPRESENTATION OF THE CRISIS OF THE  
PORTUGUESE POST-MODERN SUBJECT**

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v14i27p48-64>

Isabela Padilha Papke<sup>1</sup>

## RESUMO

O trabalho analisa a obra *O Homem Duplicado* (2002), de José Saramago, por meio de uma perspectiva sociológica da literatura. Pretende-se refletir, a partir do fenômeno do duplo instaurado no cotidiano do protagonista, como se esboça uma alegoria da crise de identidade do sujeito português no mundo pós-moderno e no sistema capitalista. A fim de compreender as noções das identidades dos sujeitos em contextos modernos e pós-modernos, pauta-se em teorias como as de Hall (2006), Harvey (2006) e Han (2015). Com base em Souza Santos (1994), objetiva-se compreender as relações entre o contexto pós-moderno português e a obra literária em questão, evidenciando possibilidades interpretativas, as quais elucidam questões abordadas no romance, bem como as relações de Saramago com a escrita e a Literatura.

## PALAVRAS-CHAVE

Saramago; Duplo; Identidade; Romance.

## ABSTRACT

*In this paper, we analyze the work *O Homem Duplicado* (2002), by José Saramago, through a sociological perspective of literature. We intend to reflect, from the phenomenon of the double established in the protagonist's daily life, how an allegory of the identity crisis of the Portuguese subject in the postmodern world and in the capitalist system is outlined. In order to understand the notions of subjects' identities in modern and postmodern contexts, we oriented ourselves on theories such as those of Hall (2006), Harvey (2006) and Han (2015). Based on Souza Santos (1994), the objective is to understand the relationships between the Portuguese postmodern context and the literary work in question, pointing out interpretative possibilities, which elucidate issues that are addressed in the novel, such as Saramago's relations with writing and Literature.*

## KEYWORDS

*Saramago; Double; Identity; Novel.*

<sup>1</sup> Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Brasil.

O presente trabalho é um recorte da dissertação, por mim feita, intitulada “(Des)conhece-te a ti mesmo: o duplo como crise identitária em *O homem duplicado*, de José Saramago” (PAPKE, 2021), que versou sob uma análise literária de cunho sociológico, com o intuito de analisar o modo como José Saramago insere o fenômeno do duplo na obra *O Homem Duplicado* (2002), de forma a delinear uma cartografia da crise identitária da personagem protagonista. Deste modo, pretendemos, neste trabalho, redigir considerações acerca dessas reflexões, de modo mais sucinto e de forma a focar as reflexões da obra com relação ao desenvolvimento de seu personagem protagonista, Tertuliano Máximo Afonso.

Tanto a dissertação, quanto o presente artigo, nasceram da necessidade de evidenciar o modo como Saramago faz o uso de sua literatura como aspecto de engajamento social, de denúncia e reflexão mediante a contextos políticos, históricos e sociais vivenciados por ele, enquanto ser humano. Saramago, sempre que pode, demarcou seu lugar na sociedade, bem como refletiu sobre ele por meio de suas obras. Quando indagado acerca da função do escritor, sempre afirmava que esta transcende o papel de apenas revelar uma história: “ser escritor não é apenas escrever livros, é muito mais uma atitude perante a vida, uma exigência e uma intervenção” (SARAMAGO *apud* AGUILERA, 2010, p.126).

Antonio Candido, em sua obra *Literatura e Sociedade* (2006), pontua que a posição do artista é um aspecto estrutural na sociedade. No presente trabalho, questionamos como a sociedade atribui um papel específico ao criador de arte e como define sua posição em uma escala social, o que faz considerar o aparecimento do artista individualmente, com posição e papel configurados, e o artista como grupo. Devemos considerar que, como tais, apresentam-se em sociedades estratificadas. O teórico ratifica, também, que a arte coletiva é aquela criada por um indivíduo a ponto de se identificar as aspirações e os valores de seu tempo. No entanto, são colocados em voga questionamentos sobre a obra ser (ou não) fruto da iniciativa individual ou de condições sociais, quando, na verdade, ela surge na confluência de ambas, indissoluvelmente ligadas. Esse fato retoma o problema da função do artista, de sua posição social e de quais são os limites da sua autonomia criadora.

Deste modo, partindo dessas questões, pretende-se, nesta análise, esmiuçar os desdobramentos sociais da obra de Saramago, *O Homem*

*Duplicado*, de modo a revelar as influências e as confluências do contexto social na produção artística de Saramago.

## 1 CONHECENDO O PRINCÍPIO CAÓTICO: A HISTÓRIA DE TERTULIANO MÁXIMO AFONSO

A obra *O Homem Duplicado* (2002), em suas primeiras linhas, apresenta-nos o personagem protagonista, Tertuliano Máximo Afonso, professor de história, divorciado e depressivo. Tertuliano tem uma rotina monótona e enfadonha, que é muito bem descrita e reforçada pela narração saramaguiana da obra. A história deste personagem modifica-se ao assistir a um filme, por recomendação de um colega de trabalho. Ao ver a trama, o personagem se descobre incrivelmente semelhante a um dos atores coadjuvantes, e passa a questionar quais seriam os vínculos prováveis que ele poderia ter com tal homem, mediante as semelhanças brutais entre ambos. As cento e dez páginas de narração, posteriores ao acontecimento, trazem a obsessiva e desesperada busca de Tertuliano pela identidade do ator. Quando o percurso obtém seu famigerado sucesso, revela-se que o ator se chama António Claro, atendendo pelo nome artístico de Daniel de Santa Clara. A partir daí, inicia-se outra jornada: a busca pelo ator em pessoa.

Quando há o encontro definitivo dos duplos, começa uma das discussões mais importantes da narrativa, que consiste em uma problemática que é incitada por Tertuliano. Ao perceber que não possui ligações familiares com o ator, ele questiona sobre a possibilidade de saber se existe uma cópia ou um original entre os dois, e qual deles seria uma cópia. Os dois entram num embate e decide-se que Tertuliano é a cópia, por ter nascido minutos após António Claro. Esse raciocínio leva a uma delimitação do poder e dos territórios em que cada um poderia circular. António Claro, por ter nascido antes e ser considerado o original, é quem decide os domínios em que Tertuliano poderá ou não circular, o qual consente a situação que lhe é imposta.

O terceiro momento da narrativa consiste na proposta de troca de identidades. António Claro sugere a Tertuliano a troca de identidades para verificar se alguém seria capaz de distingui-los. O primeiro, numa posição excessiva, diz a Tertuliano que necessita passar uma noite de amor com Maria da Paz, sua namorada, para averiguar se ela seria ou não capaz de perceber que ele e Tertuliano eram pessoas distintas, alegando que precisava dessa comprovação para ficar tranquilo mediante a situação que estava vivenciando. Tertuliano se vê incapaz de negar o pedido e concede o aval para tal atitude.

O plano acaba por dar errado, já que Maria da Paz descobre que Tertuliano era, na verdade, António Claro. Eles discutem dentro do carro, o que ocasiona um acidente automobilístico e ambos falecem. O original falece na condição de cópia e quem é tido como morto é Tertuliano. Tertuliano, por outro lado, vai ao encontro de Helena, mulher de António Claro, passa a noite com essa e tudo corre bem. No dia seguinte, ao se deparar com a notícia da morte de Maria da Paz e de António Claro, resolve contar a verdade apenas para sua mãe e para Helena. Essa o aconselha a não desfazer a troca de identidade, pois não vê alternativas como isso possa terminar bem. Tertuliano, portanto, acaba por abraçar a identidade de António Claro por completo.

A narrativa finda com uma cena instigante: Tertuliano está sentado em uma cadeira quando toca o telefone. Uma voz idêntica à sua lhe diz as mesmas coisas que ele dissera a António Claro, quando ligou pedindo um encontro pessoal. Nesse momento, Tertuliano fica angustiado, mas decide encontrar a cópia, armado. Com base nessa cena, subentende-se que, agora, ele sabe que não há como existir dois iguais. A narrativa, então, termina sem uma solução final, gerando a sensação de que tudo que aconteceu faz parte de um ciclo vicioso e infundável.

Mediante esse enredo, no presente trabalho, pretendemos realizar uma reflexão sobre como a obra, por meio do tema do duplo, instaurado no cotidiano do personagem protagonista, esboça uma alegoria da crise de identidade do sujeito português no mundo pós-moderno e no sistema capitalista, observando a postura de Tertuliano em relação aos fatores postos pela narrativa. Embarquemos em nossa análise.

## **2 O CAOS MOSTRA SUA FACE: BREVES CONSIDERAÇÕES ACERCA DA CONSTRUÇÃO DA FIGURA DO SUJEITO PÓS-MODERNO**

Como forma de introduzir algumas questões analíticas, iniciaremos um debate de forma breve, que prima por compreender a consolidação do que seria a pós-modernidade e o sujeito pós-moderno. Stuart Hall, em sua obra *A Identidade Cultural na pós-modernidade* (2006), realiza uma reflexão que ruma no propósito de se fazer compreensível a destruição deste paradigma para o que temos acesso na atualidade. Como em Descartes, temos uma centralização do sujeito imposta, mediante as proposições de subjetividade e centralidade advindas do renascimento e do humanismo, instaurando o espírito moderno e as discussões acerca da possibilidade da formação de

uma identidade cultural do homem na modernidade. O espírito pós-moderno buscou descentralizar este sujeito, e fez isto com base em cinco acepções teóricas que se consolidaram no mundo científico. A partir disso, o autor postula a hipótese de cinco descentramentos do sujeito.

Hall pontua como primeiro descentramento as tradições do pensamento marxista, ecoadas principalmente no século XIX, quando intérpretes e adeptos da teoria de Marx pontuaram que os indivíduos não poderiam exercer o papel de autores ou de agentes da história, já que agiam apenas de acordo com condicionamentos históricos criados pelos outros e sob os quais nasceram, utilizando-se de recursos materiais e culturais que lhes foram fornecidos por gerações anteriores.

O segundo grande descentramento pontuado pelo autor, localizado no século XX, foca-se na ascendência das teorias de Sigmund Freud. Hall pontua que o psicanalista crê que nossa identidade, sexualidade e desejos são arquitetados em processos psíquicos e simbólicos do inconsciente, que se distanciam do processo lógico da razão, o que desloca o sujeito racional, unificado e de identidade fixa de Descartes. Nesse sentido, podemos compreender que, na vertente psicanalítica, a identidade é formada ao longo do tempo, por meio de processos inconscientes, inatos à consciência do sujeito, pois há sempre algo de imaginário, de fantasia na unidade do sujeito, o que cria a sensação de incompletude, de processo em andamento, de estar em formação.

Já o terceiro descentramento é associado a Ferdinand de Saussure, que afirmava que “não somos, em nenhum sentido, os ‘autores’ das afirmações que fazemos ou dos significados que expressamos na língua” (HALL, 2006, p. 40), pelo fato de a língua ser um sistema social que preexiste a nós mesmos. Podemos concluir, portanto, que, por meio de Saussure, tivemos a elucidação de que nem mesmo o que dizemos e o modo como dizemos são um pressuposto individual, afinal usamos a língua para nos comunicarmos e esta é de âmbito coletivo, e não individual.

O quarto descentramento se instaura com as teorias de Michel Foucault, que realiza uma genealogia do sujeito moderno e destaca o poder disciplinar, iniciado no século XIX e ecoado no mais alto timbre no século XXI. A teoria foucaultiana elucida o fato de que o sujeito não possui autonomia perante as próprias ações, sendo controlado socialmente por regras impostas; sendo assim, a noção de um sujeito soberano, individual e centralizado em

seu mundo é dissolvida por completo, ao mesmo tempo que se elucida que nossos passos são vigiados na sociedade disciplinar foucaultiana.

O quinto e último descentramento pontuado por Hall (2006) pauta-se no impacto das teorias feministas no que diz respeito à crítica teórica e movimento social, pelo fato que o feminismo questionou as delimitações dos espaços públicos e privados, abrindo espaço para contestação políticas dos espaços sociais como família, sexualidade e trabalho, provocando uma reflexão acerca de como nos formamos enquanto sujeitos frutos dessa sociedade, politizando a subjetividade, a identidade e os processos de identificação do sujeito

Podemos perceber, portanto, que o fato de a concepção do sujeito moderno se dar na modernidade tardia não foi simplesmente um processo de descontração; foi, na verdade, um deslocamento, que é descrito por muitos por meio de rupturas do discurso moderno. Agora que somos capazes de compreender, ainda que de forma sucinta, o modo como se deu a transição da aceção moderna de sujeito para a aceção pós-moderna de sujeito no campo teórico das ciências humanas, passemos a observar essas mudanças nos cenários político e socioeconômico.

David Harvey (2006), em seu livro *A condição pós-moderna*, constrói um interessante panorama da construção da pós-modernidade nos macrocosmos político e econômico. O autor realiza um notável estudo sobre a mudança dos sentidos temporais e espaciais na transição da modernidade para a pós-modernidade. Menciona que uma das questões que provocaram tal transição fora a crise do capitalismo no pós-guerra, causada pelo fim do equilíbrio nas relações de produção e de consumo, o que gerou o conhecido período de superacumulação e, conseqüentemente, uma desvalorização dos produtos e do trabalho. Deste modo, a opção encontrada para reverter essa situação foi uma mudança no *locus* temporal, acelerando o tempo, a fim de se absorverem os dados antecedentes acumulados, criando um contexto de investimento a longo prazo, superávits, etc. Essa crise da superacumulação, que chegou a seu auge em 1973, transformou a experiência de tempo e de espaço de tal forma que fez nascerem narrativas sobre a efemeridade e a fragmentação, bem como serem representantes de práticas culturais também preceitos que anteriormente só estavam vinculados à política e à economia.

Em sua obra, *A sociedade do cansaço* (2015), Byung-Chul Han defende que a mudança no quadro social da sociedade, causada pelo capitalismo pós-moderno, é fruto do desejo de maximizar a produção, o qual advém da já referenciada alteração dos parâmetros de tempo e de

espaço, realizada para reverter a crise capitalista, haja vista a superacumulação. Han alega que a multitarefa do homem pós-moderno é um retrocesso que não lhe permite parar para observar os acontecimentos da própria vida, o que, a nosso ver, com base em Nietzsche, faz nossa civilização caminhar para uma barbárie, justamente porque não há repouso. A sociedade do desempenho e a sociedade ativa geram um cansaço e um esgotamento excessivos, pois restabelece a dualidade retirada no cansaço solitário, o que, de acordo com Han, extenua o espírito; é um cansaço profundo que afrouxa as presilhas da identidade.

### **3 ONDE O CAOS SE INSTAURA: A QUESTÃO IDENTITÁRIA E TERTULIANO MÁXIMO AFONSO**

A esse respeito, vale a pena voltarmos para alguns conceitos de Zygmunt Bauman, em sua obra *Identidade* (2005), que, ao afirmar que os sentimentos de deslocamento e de não pertencimento são uma atitude perturbadora, revela que, constantemente, identidades flutuam diante dos sujeitos e, a todo instante, esses tentam integrar-se na presença delas. Apoiando-se em George Simmel, o teórico argumenta que essa busca pela identidade faz com que o sujeito consiga apenas vislumbrar um eu já postulado, pelo qual se empenha e pelo qual acaba avaliando e censurando os próprios movimentos. A identidade acaba por ser o fruto de uma invenção, de um esforço; não é imanente.

Quando a identidade perde as âncoras sociais que a faziam parecer ‘natural’, predeterminada e inegociável, a ‘identificação’ se torna cada vez mais importante para os indivíduos que buscam desesperadamente um ‘nós’ a que possam pedir acesso (BAUMAN, 2005, p. 30).

Bauman disserta que a identidade se torna uma necessidade gerada na experiência humana, e o mundo líquido moderno mantém o sujeito refém de identidades em movimento, cabendo-lhe apenas se alinhar a elas.

Direcionando-nos agora para a análise de *O Homem Duplicado*, vislumbramos essa questão de uma maneira categórica no personagem de Tertuliano Máximo Afonso. Como já aqui delineamos, ele é construído de modo a fazer-nos perceber sua inerente não satisfação diante da vida e sua incapacidade de ação de mudança desta realidade. Na narrativa, temos conversas extensas entre ele e o professor de matemática de seu colégio, que acredita que, se Tertuliano tivesse mais lazeres em sua vida pessoal, toda sua depressão e seu descontentamento se esvairiam.

Contudo, quanto mais passamos a conhecer a personagem, mais temos a noção de que nada disso realmente a contempla, porque o protagonista não se sente pertencente aos espaços que integra. Tertuliano manifesta uma sensação recorrente de deslocamento, que é transposta pela maneira como lida com sua vida, sem fazer questão de nada. Ele é alguém que se recusa a viver uma vida que não escolheu, mas que fora a ela condicionado: “Contentar-me-ia com pouco, se o tivesse, Algo terá por aí, uma carreira, um trabalho, à primeira vista não lhe encontro motivos para lamentos” (SARAMAGO, 2019, p. 14).

Em seu artigo “As muitas faces do homem duplicado na pós-modernidade” (2007), Madalena Machado afirma que o dissenso evocado na figura do protagonista “dimana a afirmação da subjetividade descentrada que o pós-modernismo problematiza” (MACHADO, 2007, p. 3). Tertuliano vive à mercê de tentar recuperar a capacidade de agir e de lutar por seus objetivos, lida com sentimentos voláteis, confia pouco em si mesmo, vive retraído socialmente e retraindo a possibilidade de lidar com seu eu. É sempre controlado por uma “fachada de civilidade que o afasta dos outros e ainda mais de si mesmo, gera uma opressão crescente à medida que parece inadiável voltar-se aos interesses da personalidade” (MACHADO, 2007, p. 4). Instável, com falas repletas de paradoxos, é um homem pós-moderno, deslocado, descontinuado, subjetivamente delirado, desunificado e completamente descentrado em sua realidade.

Se retornarmos a Stuart Hall (2006), veremos que o estudioso pontua que, em um mundo em que a individualização é um excesso, a identidade transita na linha tênue entre ser sonho ou pesadelo, causando crises, pois o ato de caber em uma identidade configura unir-se a um grupo, em uma sociedade que prima pela individualização. Essa noção de um sujeito alinhado aos aspectos estruturantes da sociedade reflete a crescente complexidade do mundo moderno e a consciência de que o núcleo interior do sujeito não é autônomo, mas sim constituído de relações com outros sujeitos, valores e sentidos, fazendo com que a identidade, nesse contexto, preencha o espaço vazio entre mundo pessoal e mundo público.

Hall afirma que fazemos uma projeção de nós mesmos nessas identidades culturais, ao mesmo tempo que internalizamos seus valores e seus significados como se fossem nossos, o que fortalece a ideia de alinhamento da subjetividade de nossos sentimentos com os lugares objetivos que ocupamos em um mundo cultural e social. “A identidade, então, costura

(ou, para usar uma metáfora médica, 'sutura') o sujeito à estrutura. Estabiliza tanto os sujeitos quanto os mundos culturais que eles habitam, tornando ambos reciprocamente mais unificados e predizíveis" (HALL, 2006, p. 2).

Tertuliano Máximo Afonso pode ser exemplo disso. Ele fora um sujeito que nunca se conformou com sua condição. O romance de Saramago faz ecoar vários de seus traços de desestabilidade e descontentamento mediante a própria condição, que, inclusive, constituem-se como categóricos: "Eu sei lá, coisas, por exemplo, que não sou considerado como julgo ser merecedor" (SARAMAGO, 2019, p. 70). No entanto, a narrativa realiza um movimento muito potente, neste sentido, que é o fato de o personagem só questionar em voz alta sua necessidade de ser mais valorizado quando vê a possibilidade de se ver duplicado em outro homem, materializando-se em um outro, cuja vida lhe soa mais agradável, em todos os eixos.

Cuidado com a soberba, Tertuliano, repara no que tens andado a perder não sendo actor, poderiam ter feito da tua pessoa um director de escola, um professor de Matemática, para professora de Inglês é evidente que não darias, terias de ser professor. Satisfeito consigo mesmo pelo tom da advertência, o senso comum, aproveitando que o ferro estava quente, descarregou outra vez o malho em cima dele, Obviamente, terias de ser dotado de um mínimo de talento para a representação, além disso, meu caro, tão certo como chamar-me eu Senso Comum, obrigar-te-iam a mudar de nome, nenhum actor que se preze ousaria apresentar-se em público com esse ridículo Tertuliano, não terias outro remédio que adoptar um pseudónimo bonito, ou talvez, pensando melhor, não fosse necessário, Máximo Afonso não estaria mal, vai pensando nisso (SARAMAGO, 2019, p. 94-95).

Podemos observar, por meio dos excertos, que já se induz o leitor, de modo jocoso e irônico, a perceber que está havendo uma mudança no subconsciente do personagem, que Tertuliano já não é o mesmo passivo de antes. Agora, já é capaz de julgar merecer para além do que possui. Essa virada acontece a partir do choque da fragmentação de sua identidade, ao descobrir-se não único no mundo. Quando Saramago nos convida a entender o que originou o caos por meio de uma aguçada e labiríntica narração, estava, de certa forma, preparando-nos para entender a complexidade não tão evidente de Tertuliano. Antonio Candido, em seu texto *A Personagem do Romance* (2014), pontua que

Cada traço adquire sentido em função de outro, de tal modo que a verossimilhança, o sentimento da realidade, depende, sob este aspecto, da unificação do fragmentário pela organização do contexto. Esta organização é o elemento decisivo da verdade dos seres fictícios, o princípio que lhes infunde vida, calor e os faz parecer mais coesos, mais apreensíveis e atuantes do que os próprios seres vivos (CANDIDO, 2014, p. 79-80).

A unificação de tal fragmentariedade é a composição que nos leva à constituição da coerência de Tertuliano, que se metamorfoseia em sua incessante busca de si mesmo, que resulta em uma perda completa de si. Só seremos capazes de compreender este processo ao inaugurarmos o terceiro aspecto analítico deste texto, a relação privada de Portugal com a pós-modernidade.

#### **4 EXISTE MESMO UMA ORDEM PARA O CAOS? O PROBLEMA DA PÓS-MODERNIDADE EM PORTUGAL**

Após nosso percurso até aqui, resta-nos perguntar: como o contexto social em que a obra foi escrita influencia a sua compreensão? Para darmos a resposta, precisamos, antes, fazer mais um passeio teórico a fim de compreender as relações existentes entre Portugal e o contexto pós-moderno.

Boaventura de Souza Santos, em sua obra *Pela mão de Alice: o social e o político na pós-modernidade* (1994), afirma que, no sistema mundial de Estados, temos os países de centro, que possuem um capitalismo avançado; os países de terceiro mundo, denominados periféricos; e a zona intermediária, que engloba alguns países socialistas e capitalistas da Europa, os chamados semiperiféricos, um desses é Portugal.

Por estes fatores, o pós-modernismo é um assunto delicado para os portugueses. A sociedade portuguesa, por ser semiperiférica, é uma sociedade de desenvolvimento intermediário, o que a coloca, em âmbitos mundiais, no papel de realizar o intermédio entre países centrais e países periféricos; em contrapartida, em sua lógica interna, existe uma heterogeneia em seus princípios regulativos e emancipatórios.

Há também o fato de que a rematerialização da sociedade civil portuguesa acaba por ser considerada fraca, uma vez que as bases de sua sociedade ainda se encontram na prática de agricultura familiar, incomum em países do centro, gerando um déficit nas práticas de classes e uma volatilidade política destas, bem como um conflito entre capital e trabalho. Portanto, a heterogeneidade interna do princípio de comunidade em

Portugal é derivada de suas frações, do duplo pertencimento e da contradição de classe, que contribuem para o descentramento da relação entre capital e trabalho nos portugueses.

Por fim, Santos (1994) pontua que a terceira característica do Estado português é o fato de que sua autonomia e seu autoritarismo abriram espaço para promovê-lo como agente de modernização da sociedade. Contudo, o teórico pontua que essa é uma premissa problemática, pois as lógicas de racionalidade que compõem a emancipação moderna se configuram de forma a tornar ainda mais complexo o princípio de regulação da sociedade portuguesa, condicionando-a à dependência mimética de países centrais, que culminou em um domínio da racionalidade cognitivo-instrumental, bem como no domínio prático-moral. Indo além, podemos citar a existência de um domínio da racionalidade estético-expressiva portuguesa, o que faz o sociólogo colocar em questão o fato de que, talvez, a sociedade portuguesa seja vivente de um pré-modernismo.

A sociedade civil portuguesa é considerada fraca política e economicamente, sendo atomizada e fragmentada, a julgar-se pelos padrões vindos de países centrais. No entanto, há sociedades civis de países centrais julgadas de acordo com padrões de organização em que a sociedade portuguesa é forte. Por muitos a posição de pré-modernismo é considerada arcaica. Santos (1994, p. 89), inclusive, ressalta dois pontos importantes: em primeiro lugar, representa predominantemente uma estratégia de sobrevivência, que raramente chega para atingir um nível de vida decente; em segundo lugar, é uma organização social particularmente dominada pelo poder do patriarcado, e, portanto, pela desigualdade sexual e pela exploração do trabalho infantil.

Em contrapartida, os resultados vindos da agricultura familiar portuguesa podem ser considerados muito positivos, “transformando-a numa estratégia de afluência e qualidade de vida e democratizando as suas práticas produtivas e reprodutivas” (SANTOS, 1994, p. 89), o que maximiza o potencial produtivo português, permitindo uma melhor qualidade de vida, proporcionando um equilíbrio entre trabalho rural e trabalho urbano, impedindo o congestionamento urbano com a fixação da população no campo.

Na sociedade portuguesa, há constante diálogo entre as políticas velhas e as novas, um constante flerte entre tradição e ruptura; ela vive sempre rodeada de curtos-circuitos, seja em reivindicações materiais que

envolvem salário e segurança social, seja em reivindicações contemporâneas, como ecologia, políticas antinucleares, igualdade sexual e racial. Além disso, como Portugal possui uma hegemonia de mercado mitigada, o país tem menos oportunidades de escolha, quando comparado a um país central. Esse aspecto, porém, possui um lado positivo: “uma política menos centrada na amplificação das escolhas e mais centrada na capacidade de escolher” (SANTOS, 1994, p. 90).

Para finalizar, no que diz respeito aos apontamentos de Santos (1994), devemos compreender que, ao nos tornarmos conscientes da irracionalidade global, tomamos consciência de que apenas podemos combatê-la localmente; isso significa que, quanto mais universal é um problema, mais locais são as suas soluções. O autor nomeia essas múltiplas soluções de socialismo, que se posiciona radicalmente em seu localismo, deixando-nos a certeza de que, nessa problemática pós-moderna, impera a maior problemática de todas: a de que a universalidade capitalista não dá conta dos problemas locais que provoca e, dessa forma, as metamorfoses dos sujeitos em decorrência de suas problemáticas poderiam facilmente ser reduzidas com o fim desse sistema.

Agora que se compreende, ainda que de maneira geral, como a sociedade portuguesa lida com o pós-modernismo e suas questões, temos a noção de qual lugar e de qual âmbito enuncia o sujeito autor com o qual lidamos. Como pudemos observar, o contexto pós-moderno em Portugal é complicado por múltiplos fatores; em vias de ser um escritor português e politizado, Saramago enfrenta lucidamente esses embates do contexto político em que viveu. Dessa forma, entendemos mais intrinsecamente a forma como ele constrói o sujeito na obra que, ao longo deste trabalho, tentamos analisar. Compreender o macrocosmo português nos leva a uma reflexão muito pertinente: a crítica envolta na construção de um sujeito pós-moderno como protagonista de uma obra pós-moderna é uma crítica ferrenha desse posicionamento. Ao se tratar de um país em que a modernidade não se instaurou com firmeza, torna-se difícil pensarmos a pós-modernidade, concebermos um sujeito pós-moderno. Tertuliano é a representação da impossibilidade da existência de um sujeito pós-moderno em Portugal, pois considerar sobreviver neste mundo é perder qualquer invólucro de essência, qualquer rastro de originalidade, se perder em meio ao caos e ser cópia.

Madalena Machado, em seu artigo “Pensar o ser e o agir em *O Homem Duplicado*” (2004), assinala que o título da obra não esclarece quem é o homem que foi duplicado e quem é sua cópia, afinal, mesmo que a narrativa se centre na perspectiva de Tertuliano, no fim das contas, quando ele se encontra com António Claro, quem acaba sendo a cópia é ele mesmo. Esse golpe implacável na narrativa retira de Tertuliano a capacidade de ação que lhe fora entregue ao se descobrir duplicado, pois esse fator o retira do seio de seu cotidiano, colocando um “extra” em seu ordinário. No entanto, ao entender-se cópia, ele retorna ao seio da passividade em que se encontrava.

De modo geral, Tertuliano sempre se coloca em posição de completa subordinação em relação a António Claro, nunca tendo controle da situação. Inclusive, quando este exige a troca de identidade e, até mesmo, viver uma noite com sua namorada, Tertuliano nada faz para impedir. Ressaltamos, inclusive, que António Claro sugere a troca justamente por ter a ciência do traço omissivo de personalidade do protagonista. Muito além do horário de nascimento posterior ao de António Claro, Tertuliano possui toda uma postura de cópia, já que é subserviente ao seu original. Durante a busca pelo nome de seu duplo, fica completamente obcecado por ele; deixa de pensar em si mesmo; fica imaginando como seria sua vida se tivesse a vida de seu outro, se fosse ator, se tivesse seguido outro rumo.

Pela vida, vivências de ambos encontramos a dimensão com que se medem e são. Por isso o mistério? O que vem ao encontro deles a fim de ser tomado como medida? É o desconhecido? A estranheza de seu caso? Desta, pode-se entrever a proximidade que os explica? A narrativa deixa um rastro de interrogações e o homem jogado entre marasmo e ousadia vai se construindo a passos frouxos ou entusiasmados por saber quem seja. Isto é característico da produção literária de José Saramago ao colocar na mão do homem a decisão do seu destino (MACHADO, 2004, p. 5).

Saramago constrói uma retórica sobre um espectro de ilusões redigido no romance: Tertuliano deixa de ser quem é, de viver sua vida ao procurar o alguém que representa o seu vir a ser. Em tal espectro, jamais poderá ser ele mesmo, jamais poderá encontrar-se, pois há um macrocosmo político e um econômico de distância entre ele e António Claro. Terry Eagleton, em sua obra *As Ilusões do Pós-Modernismo* (2012), ajuda-nos a compreender essa questão:

Há um tipo parecido de contradição incorporada ao pós-modernismo, que também é simultaneamente radical e conservadora. Uma característica marcante das sociedades capitalistas avançadas encontra-se no fato de elas serem tanto libertárias como autoritárias, tanto hedonistas como repressoras, tanto múltiplas como monolíticas. E não é difícil descobrir a razão disso. A lógica do mercado é de prazer e pluralidade, do efêmero e descontínuo, de uma grande rede descentrada de desejo da qual os indivíduos surgem como meros reflexos passageiros (EAGLETON, 2012, p. 101).

Ao mesmo tempo que a figura de António Claro se constrói como uma possibilidade, como uma esperança, como um herói que possui pulso e atitude, também se instaura como aquele que oprime, que impõe e que se sobrepõe, que não deixa alternativas. O segmento final da narrativa – que segue pelo fato de a troca de identidades entre Tertuliano e António Claro jamais poder ser desfeita e, principalmente, de esta se dar de maneira obrigatória, ainda que Tertuliano desejasse ser como António Claro – faz pensar que esse desenrolar nunca estivera em seus planos. Essa narrativa soa como eco do que vive Portugal em relação aos países centrais, de um capitalismo bem consagrado e evoluído: a sociedade portuguesa, mesmo na tentativa de resistir a determinados processos, mantendo sua economia alinhada à agricultura tradicional, tentando não sucumbir por completo à derrocada do impulso moderno, acaba por ceder, ainda que de modo forçado, para não sucumbir economicamente.

Tertuliano é o reflexo de Portugal, é o reflexo do pessimismo saramaguiano, que grita em uma só voz que não crê em uma salvação nesse processo, como uma maneira de seu país sair ileso e os sujeitos não se tornarem apenas reflexo nesse mundo que faz os países e as pessoas perderem a sua autonomia. No mesmo ano de lançamento de *O Homem Duplicado* (2002), Saramago proferiu um discurso denominado “Este mundo da Injustiça Globalizada”, que nos dá suporte para nosso processo interpretativo se tornar mais claro.

Ora, se não estou em erro, se não sou incapaz de somar dois e dois, então, entre tantas outras discussões necessárias ou indispensáveis, é urgente, antes que se nos torne demasiado tarde, promover um debate mundial sobre a democracia e as causas da sua decadência, sobre a intervenção dos cidadãos na vida política e social, sobre as relações entre os Estados e o poder económico e financeiro mundial, sobre

aquilo que afirma e aquilo que nega a democracia, sobre o direito à felicidade e a uma existência digna, sobre as misérias e as esperanças da humanidade, ou, falando com menos retórica, dos simples seres humanos que a compõem, um por um e todos juntos. Não há pior engano do que o daquele que a si mesmo se engana. E assim é que estamos vivendo (SARAMAGO, 2002, p. 6).

É nessa reescrita da própria trajetória, no âmago caótico de uma sociedade que não se interessa em fazer o sujeito se descobrir por completo e refletir sobre seus processos, que o força a buscar o inalcançável, que exige a excelência, que incita a autocobrança, ou melhor, a auto exploração, que nasce *O Homem Duplicado*. Tertuliano se torna reflexo, cópia, a partir do momento que é levado a acreditar que o modo como vive é inferior ao de um outro, o que lhe incita uma ganância de poder mais na construção ilusória de um possível estado de satisfação, também ilusório, pois, se a vida de António Claro é tão interessante, por que ele insiste em trocar de lugar com Tertuliano?

No fim das contas, ambos são cópias, pois o original é a idealização criada pelo capitalismo como molde do mundo de oportunidades que se pode alcançar no seu universo, considerando apenas o próprio esforço dos indivíduos, o próprio mérito. No entanto, essa propaganda incita o egoísmo e a individualização, joga no indivíduo uma culpa que não é sua, mas que ele assume e acaba por criar um ciclo vicioso, em que o sujeito nunca se satisfaz. Permanece a insatisfação pulsante, pois é justamente dessa insatisfação que o capitalismo sobrevive. Sua missão não é tornar o sujeito completo e cheio de si, e sim fazê-lo perder-se, deslocar-se, sentir-se culpado em meio a um mar de opções, até se ver sem opções e, dessa forma, continuar à procura de algo que nunca encontrará.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Eis o paradoxo pós-moderno e eis a raiz das contradições do romance saramaguiano: não há como galgar uma trajetória de autoconhecimento em uma sociedade que sabota esse processo. Não há como escrever a história, falar de um homem, colocar um ponto final em um contexto em que tudo vai no rumo do incerto, do fragmentário, em que tudo caminha para a dissolução.

Saramago, ao fazer de *O Homem Duplicado* a trajetória de um ser humano que tenta ser humano em um mundo desumano e falho, põe em

questão um indivíduo que ousa tentar individualizar-se e falha, de um alguém que ousa tentar alcançar o vir a ser e morre na praia. Tertuliano tenta de todas as maneiras não sucumbir, mas sucumbe, rende-se. Tal como Portugal, a personagem tenta não sucumbir às rédeas capitalistas e, mesmo assim, sucumbe, pois sobreviver neste mundo é sinônimo de se render, de abandonar, de aniquilar para ter a chance de continuar.

Lukács, em sua obra *Marxismo e Teoria da Literatura* (2010), postula que a consolidação do capitalismo como sistema não significou o fim do desenvolvimento e da luta, mas que, a partir de tal consolidação, nossa luta como indivíduos sociais se torna ainda maior. Esse ser desumanizado em sua humanidade sofre as consequências desse sistema audaz. A literatura, neste questionamento e neste âmbito, faz-se extremamente necessária e tem grande papel. É pela arte que se elucida, que se combate, que se denuncia, que se revela a realidade.

A mensagem pessimista de *O Homem Duplicado* é o triste reflexo da sociedade a que se enquadra, sem contar que, mesmo o reflexo do sofrimento humano, é ainda um reflexo, é ainda falar sobre o humano. Neste trabalho, tentamos estudar a literatura para estudar o ser humano, para estudar a sociedade, pois, ao falarmos de um ser humano, estamos falando de todos os seres humanos; ao estudar um livro, estamos estudando literatura. Buscamos ser radicais indo às raízes de um homem ficcional, criado por um homem material. No caos de Saramago, impera uma ordem: a de ser radical, voltar a si mesmo, em toda e qualquer circunstância.

## REFERÊNCIAS

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

BAUMAN, Zigmunt. *Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi*. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre o Azul, 2006.

CANDIDO, Antonio. *A Personagem de Ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2014.

EAGLETON, Terry. *As ilusões do Pós-Modernismo*. Rio de Janeiro, Zahar, 2012.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 11. ed. São Paulo: DP&A, 2006.

HAN, Byung-Chul. *A sociedade do cansaço*. Trad. Enio Paulo Giachinni. Rio de Janeiro: Vozes, 2015.

HARVEY, David. *A Condição pós-moderna*. Trad. Adail Ubirajara Sobral e Maria Stella Gonçalves. São Paulo: Edições Loyola, 2006.

LUKÁCS, Gyorgy. *Marxismo e teoria da literatura*. Trad. Carlos Nelson Coutinho. 2. ed. São Paulo: Expressão Popular, 2010.

MACHADO, Maria Madalena. "As muitas faces do homem duplicado na pós-modernidade". *Revista Garrafa*, v. 5, n. 17, 2007.

MACHADO, Maria Madalena. "Pensar o ser e o agir em *O homem duplicado*". *Revista Garrafa*, v.2, n. 4, p. 67-81, 2004.

PAPKE, Isabela Padilha. *(Des)conhece-te a ti mesmo: o duplo como crise identitária em O homem duplicado, de José Saramago*. 89f. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Estadual de Maringá, Programa de Pós-graduação em Letras, Maringá, 2021.

SARAMAGO, José. *Este mundo da injustiça globalizada*. Porto Alegre: Editora Ciberfil Literatura Digital, 2002.

SARAMAGO, José. *O Homem Duplicado*. Lisboa: Porto Editora, 2019.

SOUZA SANTOS, Boaventura. *Pela mão de Alice: o social e o político na pós-modernidade*. Porto: Editora Afrontamento, 1994.

Recebido em 28 de fevereiro de 2022

Aprovado em 25 de junho de 2022

Isabela Papke

Doutoranda em Estudos Literários pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS.

Mestre em Estudos Literários pela Universidade Estadual de Maringá – UEM.

Contato: [isabelappapke@outlook.com](mailto:isabelappapke@outlook.com)

 : <https://orcid.org/0000-0001-9127-1698>

A *Revista Desassossego* utiliza a **Licença Creative Commons Attribution** que permite o compartilhamento do trabalho com reconhecimento da autoria e publicação inicial neste veículo – **Attribution-NonCommercial-NoDerivates 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0)**, e reconhece que os Autores têm autorização prévia para assumirem contratos adicionais separadamente para distribuição não-exclusiva de versão dos seus trabalhos publicados, desde que fique explicitado o reconhecimento de sua autoria e a publicação inicial nesta revista.

# SARAMAGO E A TRANSMISSÃO DE EXPERIÊNCIAS EM *A CAVERNA*: UMA LEITURA BENJAMINIANA

SARAMAGO AND THE PERPETUATION OF AUTHENTIC EXPERIENCES IN *THE CAVE*: A READING THROUGH BENJAMIN

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v14i27p65-81>

Letícia Costa<sup>I</sup>  
Caio Gagliardi<sup>II</sup>

## RESUMO

Este ensaio propõe uma análise de *A caverna* (2000), de José Saramago, a partir de um procedimento recorrente na ficção romanesca do autor, que consiste na formação de pequenos grupos de personagens com valores particulares e opostos ao *status quo*. No romance que analisamos, acompanhamos a história de uma família cujo trabalho sofre os ataques do mercado neoliberal, representado pelo complexo do Centro comercial, e que resiste ao esfacelamento de seu modo de vida através da perpetuação de valores comunitários. A leitura se realiza à luz das condições propostas pelo filósofo Walter Benjamin para a transmissão de experiências (*Erfahrung*) e enfatiza a sapiência essencial para a sobrevivência da comunidade em um contexto cada vez mais desumanizado.

## PALAVRAS-CHAVE

Saramago; Benjamin; Experiência (*Erfahrung*).

## ABSTRACT

This essay proposes an analysis of José Saramago's novel *A caverna* (2000), based on a recurrent procedure in Saramago's fiction, which consists in the formation of small groups of characters with particular values that are opposed to the *status quo*. In the central novel for this paper, we follow the story of a family that faces the attacks of the neoliberal market, represented by the complex Centro, to their work, but which resists the disintegration of their way of life through the perpetuation of specific values. The reading takes place in the light of the conditions proposed by the philosopher Walter Benjamin for the transmission of authentic experiences (*Erfahrung*) and emphasizes the essential wisdom for the community in an increasingly dehumanized context.

## KEYWORDS

Saramago; Benjamin; *Erfahrung* (Authentic Experience).

<sup>I</sup> Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil.

<sup>II</sup> Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil.

*Mas se a sabedoria antiga ainda serve para alguma coisa, se ainda pode ser de alguma utilidade para as ignorâncias modernas, recordemos com ela, discretamente, para que não se riam de nós, que enquanto houver vida, haverá esperança.*

José Saramago

Ler atentamente o conjunto da obra de um determinado escritor proporciona a oportunidade de reconhecer procedimentos recorrentes presentes em suas narrativas. Por vezes de maneira sutil, autores utilizam determinados recursos para transfigurar literariamente ideais éticos. A problematização das relações entre o indivíduo e as esferas de poder é comum nas narrativas de José Saramago desde a sua dita “fase estátua”, que ele caracteriza como composta por obras de “ficção sobre um dado tempo do passado, mas visto da perspectiva do momento em que o autor se encontra” (SARAMAGO, 2013, p. 33). Dessa forma, ele lança luz sobre as ações das instituições e das formas de governo no passado histórico, como a Igreja e a Monarquia, para pensar, ao mesmo tempo, o outrora e o seu agora.

Após a mudança operada na obra saramaguiana na “fase pedra” (SARAMAGO, 2013, p. 42), inaugurada a partir do romance *Ensaio sobre a cegueira*, e, segundo o autor, guiada pela motivação de se aprofundar na investigação da essência do ser humano, tornou-se mais patente um procedimento adotado em suas narrativas. A bela metáfora criada por Saramago para representar essa mudança de perspectiva em suas obras é sedutora por proporcionar uma explicação lívida e traçar um marco, como um AE (Antes do *Ensaio*) e um DE (Depois do *Ensaio*). Entretanto, é preciso ter cuidado ao analisar essas transformações, pois a visão investigadora da condição humana está presente desde os primeiros escritos do autor, tendo se adensado ao longo do tempo. É necessário, portanto, reconhecer que igualmente há temas e procedimentos que se espraiam ao longo dos romances saramaguianos, independente da época de sua publicação.

O procedimento central para este ensaio nota-se a partir da existência de uma ligação fundamental entre o conjunto de personagens formado por Baltasar, Blimunda e o padre Bartolomeu, e aquele que reúne Pedro Orce, Maria Guavaira, Joaquim Sassa e Roque Lozano. Essa ligação se repete entre o núcleo familiar de Cipriano Algor, Marta e Marçal, e o conjunto constituído pela mulher do médico, o médico e o velho da venda preta, etc. A lista pode se estender, mas essa breve enumeração é capaz de destacar um traço comum existente em *Memorial do Convento*, *A jangada de*

*pedra, A caverna e Ensaio sobre a cegueira*. Em todas essas histórias, há um fio invisível que tece uma união entre as personagens, como na máxima sapiencial a que Saramago sempre recorre – “o que tem de ser, diz o ditado, tem muita força” (SARAMAGO, 2017, p. 22) –, e culmina na formação de um pequeno grupo, que, nas narrativas, serão comunidades com características particulares e opostas ao *status quo*.

Atenta a essas alianças, Odete Jubilado (2011) destaca nas obras de Saramago e de Maria Gabriela Llansol um tom de “Encontro inesperado do diverso”, retomando o subtítulo de uma obra de Llansol, que se deve à presença de “comunidades inclusivas, onde a voz do outro (o povo; o pobre; o rebelde; o anônimo; o oprimido; o *sem voz*) é ouvida na sua singularidade e multiplicidade, gerando versões alternativas da História” (JUBILADO, 2011, p. 84). O dito encontro que ocorre entre indivíduos, a princípio, tão distintos proporciona uma interação entre eles que lhes agrega valores e os modifica enquanto sujeitos. Um exemplo paradigmático dessa transformação é a comunidade formada em *Ensaio sobre a cegueira*. Ali, personagens desconhecidas entre si e de diferentes origens passam a conviver na mesma camarata de um ex-manicômio, então convertido num lastimável presídio, permanecendo, ao longo do romance, sob a organização da “mulher do médico”.

No *Ensaio*, essa personagem orienta o grupo diante de dois caminhos distintos e igualmente presentes na narrativa: do comportamento egoísta e autoritário para a reconstrução de um modo de vida solidário e “fora do mundo das ideias e realidades comuns” (SARAMAGO, 1995, p. 172). As ações da personagem-guia são dotadas de um tom pedagógico necessário para fundar o *ethos* de sua comunidade:

No caso em exame parece ter tido uma influência decisiva a acção pedagógica da cega do fundo da camarata, aquela que está casada com o oftalmologista, tanto ela se tem cansado a *dizer-nos*, Se não formos capazes de viver inteiramente como pessoas, ao menos façamos tudo para não viver inteiramente como animais, tantas vezes o repetiu, que o resto da camarata acabou por transformar em máxima, em sentença, em doutrina, em regra de vida, aquelas palavras, no fundo simples e elementares (SARAMAGO, 1995, p. 119, grifo nosso).

As regras de (sobre)vivência transmitidas pela personagem são essenciais para a união e permanência do grupo diante dos horrores desencadeados pela epidemia de cegueira. Em seus relatos sobre a escrita

do romance, Saramago revela que não pretendia mantê-la enxergando, mas ao imaginar o seu primeiro ato de doação incondicional, quando a personagem finge estar cega para acompanhar o marido na quarentena, ele teria se dado conta de que “a mulher não podia cegar, porque havia sido capaz de compaixão, de amor, de respeito, de manter um sentido de profunda dignidade na sua relação com os outros, porque, reconhecendo a debilidade do ser humano, foi capaz de compreender” (SARAMAGO, 2013, p. 44). A personagem central da comunidade que compõe o núcleo do *Ensaio* assume o papel de representar e perpetuar dentro do romance esses valores fundamentais para o autor.

No artigo referido, Jubilado salienta que as narrativas das comunidades saramaguianas não somente contam de outra maneira, como pressupõem ler de outra maneira. Para isso, ela resgata uma passagem referente ao grupo que nos interessa mais especificamente, formado pelos personagens do romance *A caverna*. Cipriano Algor e Marta são pai e filha, ambos oleiros por tradição e afeição, e moradores de uma aldeia distante do centro urbano. Em certa passagem, eles desenvolvem a seguinte reflexão em torno da metáfora do rio:

“ler doutra maneira” até porque “[...] cada um inventa a sua, a que lhe for própria [...]”. Talvez porque seja preciso “[...] ir mais além da leitura [...]”, isto é, “[...] chegar à outra margem, a outra margem é que importa, [...] A não ser, A não ser, quê, A não ser que esses tais rios não tenham duas margens, mas muitas” (SARAMAGO *apud* JUBILADO, 2011, p. 87)

A autora interpreta o trecho como uma analogia entre o ato de ler e o ato de atravessar um rio. Realidades imediatas precisam ser transpostas para poder chegar à pluralidade da(s) outra(s) margem(ns). Ela conclui que “ler de outro modo pressupõe então ‘dizer de outro modo’, pautando-se pela exigência da alteridade” (JUBILADO, 2011, p. 88). Assim sendo, retratar comunidades heterogêneas e que através de seus encontros com o outro transformam-se e crescem é fundamental na transfiguração literária dos valores propostos por Saramago.

Junto ao fio que une as personagens das comunidades, é tecida também uma rede de transmissão de saberes, tal como nas verdadeiras narrativas pensadas por Walter Benjamin em “O narrador” (BENJAMIN, 2012), ensaio que traz à luz a ideia de que os antigos narradores eram indivíduos dotados da “faculdade de intercambiar experiências” (BENJAMIN, 2012, p. 13). Segundo a análise de Jeanne Marie Gagnebin

(2012), em seu prefácio para as obras escolhidas do filósofo, essa reflexão acerca da experiência (*Erfahrung*) atravessa a obra benjaminiana. A seu ver, a tese central de Benjamin revela:

o enfraquecimento da *Erfahrung* no mundo capitalista moderno em detrimento de um outro conceito, a *Erlebnis*, experiência vivida, característica do indivíduo solitário; [Benjamin] esboça, ao mesmo tempo, uma reflexão sobre a necessidade de sua reconstrução para garantir uma memória e uma palavra comuns, malgrado a desagregação e o esfacelamento social (GAGNEBIN, 2012, p. 9).

O filósofo alemão levanta essas questões entre as décadas de 1920 e 1930, um período crucial para a História Moderna, marcado pelos horrores da Primeira Guerra Mundial e pela ascensão dos regimes totalitários. À época, Benjamin deflagrara a crise da arte de contar, em razão das condições para sua realização e a transmissão de experiência estarem cada vez mais raras na sociedade capitalista moderna. Apesar do agravamento dessa situação ao longo do século XX, em um contexto em que as informações e imagens dominam os espaços humanos, a referida reflexão de Benjamin sobre a necessidade de uma *reconstrução* para garantir elos comuns na sociedade pode encontrar suas condições de realização na literatura.

Em *A caverna*, acompanhamos a história de uma família que enfrenta os ataques do mercado neoliberal ao seu trabalho, mas que resiste ao esfacelamento de seu modo de vida através da perpetuação de valores comunitários. Analisaremos como essa comunidade se constrói no romance através dos olhos do sábio narrador saramaguiano e, para tal análise, acompanharemos as três principais condições propostas por Walter Benjamin, segundo o exame de Gagnebin, para a transmissão de experiências.

Segundo Gagnebin, a primeira disposição afirma que a experiência transmitida pelo relato narrado “deve ser comum ao narrador e ao ouvinte. Pressupõe-se, portanto, uma comunidade de vida e de discurso que o rápido desenvolvimento do capitalismo, da técnica, sobretudo, destruiu” (GAGNEBIN, 2012, p. 10). Assim como a origem etimológica latina do termo “comunidade” implica a existência de pontos em comum entre os seres pertencentes àquele grupo, a condição apontada por Benjamin reitera a necessidade da existência dessa unidade em um mesmo contexto de vivência. Em *A caverna*, a comunidade de personagens está ligada primeiramente pelos laços familiares: o pai Cipriano, a filha Marta, e o genro Marçal. No começo do romance, antes do golpe que abalará suas relações,



a distância entre os grupos humanos, particularmente entre as gerações, transformou-se hoje em abismo porque as condições de vida mudam em um ritmo demasiado rápido para a capacidade humana de assimilação. Enquanto no passado o ancião que se aproximava da morte era o depositário privilegiado de uma experiência que transmitia aos mais jovens, hoje ele não passa de um velho cujo discurso é inútil (GAGNEBIN, 2012, p. 10).

A lógica da utilidade subjaz toda a narrativa d'*A caverna*, tanto em relação aos objetos de consumo como, por extensão, ao próprio ser humano. Em consequência do ataque do Centro ao trabalho e ao modo de vida das personagens, a comunidade se encontra ameaçada e coagida a aceitar as condições degradantes impostas pelo centro comercial para tentar se manter como sua fornecedora. A nova proposta de Cipriano e Marta será passar a fornecer, em vez de louças, pequenas estatuetas de barro, figuras de algum modo ainda ligadas à sua tradição de trabalho e à arte. Para realizar uma pesquisa de interesse entre a clientela, o Centro encomenda 1.200 peças para a família. Sem alternativa, eles aceitam as condições impostas e enfrentam períodos de trabalho extenuantes.

Como efeito do ocorrido, o protagonista perpassa momentos de reflexão e resistência aos ataques que sofre, oscilando entre desistir e continuar. Em um diálogo entre Marta e Marçal, a mulher arrepende-se da empreitada e diz:

a toda hora me pergunto se terá valido a pena meter-nos a fabricar bonecos, se não será tudo isto pateticamente inútil, Neste momento, o mais importante para o teu pai é o trabalho que faz, não a utilidade que tenha, se lhe tirares o trabalho, qualquer trabalho, tirar-lhe-ás, de certa maneira, uma razão de viver (SARAMAGO, 2017, p. 237).

Segundo Cleidna Lima (2018), no ensaio “Arte literária e saberes sociais pelas tramas de *A caverna*”, o romance “retrata o drama humano diante da modernização [...] um homem que se vê, repentinamente, à margem do mundo do trabalho, e que, com o descarte do seu *saber fazer*, tem suas referências identitárias abaladas” (LIMA, 2018, p. 4). Com isso, Cipriano chega a ver-se em “uma espécie a caminho da extinção” (SARAMAGO, 2017, p. 308).

Essa situação enfrentada pela personagem remete à segunda condição apontada por Walter Benjamin:



A crise da arte de contar e, por extensão, da transmissão de experiências provêm, conforme Benjamin identifica, “do declínio de uma tradição e de uma memória comuns, que garantiam a existência de uma experiência coletiva” (GAGNEBIN, 2012, p. 11). Em *A caverna*, o Centro é o espaço que possui um *ethos* oposto ao da comunidade de personagens. O complexo colossal é retratado como uma criatura que vai engolindo seus arredores na cidade, em exponencial expansão. O local é também equipado para que seus habitantes tenham toda a conveniência e nunca precisem sair de lá. Permeado por atrações artificiais, “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” (SARAMAGO, 2017, p. 317), ele manipula seus habitantes entre a “cumplicidade inconsciente” e o “enganamento consciente” (SARAMAGO, 2017, p. 247), em especial através das imagens.

O crítico Miguel Koleff (2014), em seu ensaio “El concepto de ‘fantasmagoría’ en José Saramago, una lectura benjaminiana de *La caverna*”, apresenta um estudo sobre a leitura de Benjamin do conceito marxista de “fantasmagoria” para iluminar o romance saramaguiano e sua crítica ao modelo neoliberal. Segundo ele, os clientes (habitantes) do Centro “se dejan extasiar por la fantasmagoría que se les ofrece como si fuera una realidad palpable. [...] Si no renuncian a él es porque han sido seducidos por su fuerza y han perdido las defensas que los autorizaría a independizarse de sus efectos” (KOLEFF, 2014, p. 213).

O espetáculo ilusório promovido pelo complexo é também um dos aspectos analisados no ensaio “Viagem para as Ilhas do Sul”, de David Frier (2002). Segundo o autor, dissuadir os consumidores é parte do teatro empregado pelo Centro para explorá-los cada vez mais: “Quem é que se vê explorado aqui? Os clientes que comprem entradas para a Caverna, com certeza, já que se *desvaloriza a experiência verdadeira a favor de uma recriação artificial dessa experiência*” (FRIER, 2002, p. 44, grifos nossos). O romance sinaliza como na pós-modernidade a crise da experiência adquire novas facetas, como por meio dos recursos tecnológicos que iludem os habitantes que creem estarem no melhor dos mundos, quando, na realidade, se encontram alienados e aprisionados em um complexo panóptico. A certa altura da narrativa, Cipriano se mudará para o Centro, mas ele permanece sempre como um *gauche* de postura desconfiada a perambular pelo local. Quando ele resolve experimentar uma das atrações-simulacro de

fenômenos naturais, é notório que aquilo não fará sentido algum para alguém tão habituado ao espaço natural da aldeia:

Não é nada que não se veja todos os dias lá fora, Esse foi precisamente o meu comentário quando estávamos a devolver o material, mas teria sido melhor deixar-me ficar calado, Porquê, Um dos veteranos olhou para mim com desdém e disse Tenho pena de si, nunca poderá compreender (SARAMAGO, 2017, p. 323).

Ao expressar sua impressão, ele é repreendido por um dito antigo habitante do Centro. Indivíduos tais como os da cena anterior são fruto de um contexto desarticulado das verdadeiras experiências (*Erfahrung*), e vivem seduzidos pelas aparências e pelo discurso produzido pelo Centro. Nesse sentido, os habitantes do complexo assemelham-se aos sujeitos isolados, desaconselhados e envoltos nas vivências (*Erlebnis*<sup>1</sup>) da era (pós-) moderna, tal como exposto por Benjamin.

Por fim, chega-se à terceira condição para a transmissão de experiências propostas pelo filósofo, aquela que diz respeito ao caráter sapiencial das narrativas: “A comunidade da experiência funda a dimensão prática da narrativa tradicional. Aquele que conta transmite um saber [...] Sapiência prática, que muitas vezes toma a forma de uma moral, de uma advertência, de um conselho” (GAGNEBIN, 2012, p. 11). A união de indivíduos em um grupo favorece as transformações por meio do intercâmbio de saberes, como os arquétipos dos narradores perpetuavam em suas histórias. Logo no início do romance, é notável como a unidade do grupo – Cipriano, Marçal e Marta – parece ameaçada. Contudo, conforme a narrativa avança e as personagens se deparam com as incongruências no Centro, há o despertar de uma nova consciência. Dentro da rede de experiências compartilhada pela comunidade, Marçal é quem mais se transforma ao longo do romance. Seu nome tem origem no latim, *marziale*, relativo ao deus da guerra, Marte. Tal como seu nome sugere, o personagem incorpora o pendor belicoso, mostrando-se como o guarda devotado ao Centro e em busca de sua ascensão hierárquica. Essa disparidade em relação à comunidade familiar incita conflitos durante o romance, pois a personagem é retratada, em alguns momentos, como um desajustado, especialmente na relação com um membro específico da família.

---

<sup>1</sup> A respeito dos termos *Erfahrung* e *Erlebnis* em Walter Benjamin, tem-se como referência o ensaio de Freitas (2014).

Algumas das comunidades saramaguianas possuem criaturas dotadas de uma sensibilidade ímpar e de um senso de companheirismo que consola e une os indivíduos: os cães. Em *A caverna*, o cão da família Algor chama-se Achado, e sua existência dentro do grupo já o coloca em oposição aos ditames do Centro, que não aceita animais. Há uma passagem notável em que uma fala de Cipriano reitera o aspecto sensível dos cães: “[Marta] No Centro não há cães, Coitado do Centro, que nem os cães o querem, É o Centro que não quer os cães” (SARAMAGO, 2017, p. 155). Em uma cena anterior, é notável a aversão de Achado a Marçal, pois ao se deparar com o rapaz recém-chegado à casa e ainda com seu uniforme de guarda, o cão o ataca com uma mordida na bota, clara rejeição a tudo que representa o Centro comercial.

No mesmo episódio, salta à vista a fragilidade de Marçal em contraste com sua indumentária e seu ofício: “Ele mordeu-me, É porque não te conhece, A mim não me conhecem nem os cães, estas palavras terríveis saíram da boca de Marçal como se chorassem, mágoa e queixume insuportáveis em cada uma delas” (SARAMAGO, 2017, p. 115). Diante desses conflitos, aflora a melancolia do rapaz por seu descompasso, ainda que sutil, dentro da família. A tensão que circunda as relações das personagens, oriunda também do contexto em que vivem, permanece até o momento crucial do enredo.

Desde sua mudança para o Centro, Cipriano mantém a atitude desconfiada, ele ronda pelo complexo “nas suas explorações de criança curiosa, à procura dos sentidos das coisas e com astúcia suficiente para os encontrar por mais escondidos que tivesse” (SARAMAGO, 2017, p. 327), situação que se intensifica ao descobrir uma obra em curso no piso zero-cinco do local e vigiada a sete-chaves pelos guardas-residentes, esses mais dignos de confiança. Instigado pelo segredo do complexo, Cipriano elabora um plano de descida ao subsolo a fim de desvelar o mistério. Lá ele encontra o genro Marçal, já ciente do conteúdo da gruta, o qual lhe entrega uma lanterna para sua descida infernal ao local. A cena apresenta uma atmosfera lúgubre enquanto acompanhamos os passos incertos de Cipriano, em uma trajetória cercada de escuridão, atravessada apenas por um feixe de luz: “Cipriano Algor começou a descer [...] Encostou-se à rocha, respirou fundo [...] Baixou o foco da lanterna para se certificar da firmeza do solo” (SARAMAGO, 2017, p. 341, grifo nosso). Episódios muito semelhantes a esse estão presentes em *Ensaio sobre e a cegueira* (1995) e *Todos*

*os nomes* (1998), ambos romances da “fase pedra”. No primeiro, a protagonista, a mulher do médico, enfrenta o breu para alcançar no subsolo um armazém de alimentos em busca de suprimentos para seu grupo: “A *cave*, pensou [...] 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” (SARAMAGO, 1995, p. 220, grifo nosso). Em *Todos os nomes*, o episódio sucede-se também com o protagonista da narrativa, Sr. José, em sua solitária investida noturna pelos labirínticos confins da Conservatória Geral:

Encolhido contra a parede como um cão assustado, aponta com a mão trémula o *foco da lanterna* para a outra ponta do corredor, porém a luz não vai tão longe [...] aqui o silêncio é absoluto, total, tão espesso que engole a respiração do Sr. José, da mesma maneira que a *treva engole a luz da lanterna* (SARAMAGO, 2017, p. 168-169, grifos nossos).

O jogo entre luz e escuridão presente nessas cenas de provações é um procedimento saramaguiano característico da “fase pedra”, que consiste em submeter as personagens ao enfrentamento consciente da própria cegueira, seja ela real ou metafórica. A descida de Cipriano, que o colocará diante dos corpos atados ao banco de pedra, em explícita alusão à alegoria de *A caverna*, de Platão, culmina na reviravolta da trajetória da família. Dentre as personagens do romance, a mudança mais decisiva se dará, no entanto, com Marçal, o qual efetivamente despertará do estado de cegueira ao qual estava submetido. Naquele ponto da narrativa, o rapaz já ocupava o almejado cargo de guarda-residente, mas diante do horror encontrado atrás da “porta secreta” localizada no subsolo do Centro, Marçal renuncia ao cargo. Na descida à gruta, ele tem escancarada diante de si a exploração dos seres humanos realizada pelo Centro. A partir de então, Marçal torna-se um desajustado:

Marçal disse, Já não sou empregado do Centro, pedi a demissão de guarda [...] Tens a certeza de que foi o melhor para vocês, e Marçal respondeu, Não sei se foi o melhor ou o pior, fiz o que devia ser feito [...] E o Centro, como reagiram eles, Quem não se ajusta não serve e eu tinha deixado de ajustar-me [...] A gruta foi a última gota (SARAMAGO, 2017, p. 356).

Miguel Koleff constata em sua leitura, também benjaminiana d'*A caverna*, que a experiência é precisamente o antídoto para a fantasmagoria, a ilusão proporcionada pelo complexo. Como em um romance de aprendizagem, a personagem de Marçal é dotada da ingenuidade característica da juventude, porém, conforme ele se integra aos valores da família Algor, sua trajetória é transformada. Segundo Koleff,

la experiencia en esta novela funciona como el equipaje del viajero que guarda los implementos necesarios para el momento em que quepa ser utilizados. Ellos han sido forjados por la historia, por el contexto. No se inventan de um día para el outro (KOLEFF, 2014, p. 216).

É como um memorial que se constrói ao longo do tempo, lentamente, em oposição à velocidade que engole os pensamentos no mundo contemporâneo. Daí a importância do *ethos* da comunidade, essa que, apesar de estar inserida em um contexto desarticulado dos ritmos orgânicos e naturais, resiste.

Ao querer adaptar seus habitantes a um modo de vida em que até os seres humanos têm um curto prazo de validade e podem ser descartados, o Centro insere os indivíduos em uma falsa experiência, isto é, uma vivência (*Erlebnis*) que não gera experiência (*Erfahrung*), regida por um tempo veloz que esvazia as mentes com imagens sucessivas e mutila a capacidade de produzir e transmitir sabedoria.

veja o que sucedeu com a sua louça, deixaram de se interessar por ela [...] como tudo na vida, o que deixou de ter serventia deita-se fora, Incluindo as pessoas, Exatamente, incluindo as pessoas, eu próprio serei atirado fora quando já não servir, O senhor é um chefe, Sou um chefe, de facto, mas só para aqueles que estão abaixo de mim, acima já outros juízes, O Centro não é um tribunal, Engana-se, é um tribunal, e não conheço outro mais implacável (SARAMAGO, 2017, p. 134).

Vivian Abenshushan, no ensaio “Notas sobre os doentes de velocidade”, analisa como é necessário tempo para o ato de pensar, e como a perda dessa faculdade está “associada à constante ligeireza da civilização mecanizada” (ABENSHUSHAN, 2020, p.13), tal como Benjamin antecipara no início do século XX. A autora propõe imaginar uma máquina “de onde os aceleradores saíam andando devagar [...] Essa máquina de desaceleração é a escrita” (ABENSHUSHAN, 2020, p. 21). Tal alusão nos leva a pensar que a literatura, a arte que Benjamin via como uma espécie

de trabalho manual, surge como uma fonte de reflexão para um mundo desaconselhado: “Talvez a literatura não nos cure da velocidade [...] mas escrever e ler talvez possam nos aproximar do conhecimento de sua tragédia inerente ou ajudar-nos a decifrar em que estamos nos transformando” (ABENSHUSHAN, 2020, p. 22).

De certa forma, a escrita, seja para Benjamin, seja para Saramago, exerce esse efeito de desaceleração na medida em que é encarada como um instrumento promovedor de experiências e despertador de consciências. Referindo-se a *Ensaio sobre a cegueira*, Saramago identificou, através da distinção simbólica entre “pedra” e “estátua”, à qual fizemos menção anteriormente, um *leitmotif* implicado nesse mecanismo de desaceleração, comum ao romance *A caverna*:

O livro já não se empenha na descrição da estátua, é uma tentativa de entrar no interior da pedra, no mais profundo de nós mesmos, é uma tentativa de *nos perguntarmos* o quê e quem somos. E para quê. Provavelmente *não existe uma resposta* e, se existisse, seguramente não seria eu a pessoa capaz de oferecê-la. No fundo, o que o livro quis expressar é muito simples: se somos assim, que *cada um se pergunte por quê* (SARAMAGO, 2013, p. 43, grifos nossos).

Em *Arquitetura de um romance*, publicação organizada pela Porto Editora com trechos dos diários de Saramago, há um relato do autor acerca de um detalhe que ele considera interessante em seus livros: “o melhor que às vezes os livros têm são as epígrafes que lhes servem de credencial e carta de rumos. *Objecto Quase*, por exemplo, ficaria perfeito se só contivesse a página que leva a citação de Marx e Engels” (SARAMAGO, 2015, p. 17). A célebre epígrafe de *Ensaio sobre a cegueira*, “Se podes olhar, vê. Se podes ver, repara”, tornou-se também um paradigma para ler a obra saramaguiana e seus diversos escritos que alertam para a situação de cegueira moral do ser humano. A exemplo de outras epígrafes, esta do *Ensaio* segue com a indicação que provém de um dito *Livro dos Conselhos*. Em suas reflexões no diário, Saramago se autoquestiona sobre o que seria o tal *Livro dos Conselhos* e acaba por revelar que esse livro não existe realmente. Logo, Saramago revela sua verve de autor conselheiro, nesse movimento borgiano de criar um livro fictício por meio de citações suas para permear seus romances de conselhos. À maneira dos antigos narradores ou contadores de histórias examinados por Benjamin, o autor português é dotado do senso prático, a

característica que estabelece um parentesco com a natureza da verdadeira narrativa, esta que

traz sempre consigo, de forma aberta ou latente, uma utilidade. Essa utilidade pode consistir, por vezes num ensinamento moral, ou numa sugestão prática, ou também em um provérbio ou norma de vida – de qualquer maneira, o narrador é um homem que sabe dar conselhos ao ouvinte (BENJAMIN, 2012, p. 216).

Evidentemente, a utilidade dos conselhos de Saramago não se irmana à lógica do mercado neoliberal, que se entranha como um parasita no modo de vida contemporâneo, mas reside na sabedoria contestatória que pretende transmitir ao ouvinte ou leitor.

N’*A caverna*, transparece exemplarmente o teor sapiencial (e imemorial) da dicção saramaguiana em relação a temas pós-modernos. No romance, o autor transfigura literariamente um narrador sensível aos dilemas de suas personagens, as quais enfrentam conflitos e momentos de revelação que buscam difundir valores para alertar os leitores das armadilhas contemporâneas. Ao enfrentar essa travessia, iluminada por um autor que evoca os arquétipos dos contadores de histórias transmissoras da verdadeira experiência, é preciso recordar suas lições para que cada leitor enfrente a escuridão ao seu redor em busca da saída da caverna.

## REFERÊNCIAS

ABENSHUSHAN, Vivian. “Notas sobre os doentes de velocidade”. *Caderno de Leituras*, n. 105, Maio, Belo Horizonte: Edições Chão da Feira, 2020.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. Prefácio Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 2012.

BRANDÃO, Vanessa Cardozo. “Entre a literatura e a filosofia: o saber alegórico nos espaços de *A caverna*, de José Saramago”. *Pista: periódico interdisciplinar*. Belo Horizonte, v. 2, n. 2, p. 108-129, ago/nov 2020.

FREITAS, Tatiana M. Gandelman. “*Erfahrung e Erlebnis* em Walter Benjamin”. *Revista Garrafa*, Rio de Janeiro, n. 33, p. 72-87, jan/jun 2014.

FRIER, David G. "Viagem para as Ilhas do Sul: uma leitura de *A caverna* de José Saramago". *Veredas*. Revista da Associação Internacional de Lusitanistas, v. 5. Porto Alegre, p. 41-53, 2002.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. "Walter Benjamin ou a História aberta". In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. Pref. Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, p. 7-19, 2012.

JUBILADO, Odete. "A comunidade dos sem voz ou a (re)escrita da História em Saramago e Llansol". *Pensardiverso* - Universidade da Madeira, p. 83-100, 2011.

KOLEFF, Miguel Alberto. "El concepto de 'fantasmagoría' en José Saramago. Una lectura benjaminiana de *La Caverna*". *E-escrita*. Revista do Curso de Letras da UNIABEU, Nilópolis, v. 5, n. 1, p. 203-218, jan/abr 2014.

LIMA, Cleidna. *Arte literária e saberes sociais pelas tramas de A Caverna*. Programa de Pós-graduação em Educação, Pontifícia Universidade Católica de Goiás [website], 2018. Disponível em: <https://sites.pucgoias.edu.br/pos-graduacao/mestrado-doutorado-educacao/wp-content/uploads/sites/61/2018/05/cleidna-ap.-de-lima.pdf>. Acesso em: 06 ago. 2022.

SARAMAGO, José. *A caverna*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

SARAMAGO, José. *Ensaio sobre a cegueira – A Arquitetura de um romance – notas do autor*. Porto: Porto Editora, 2015.

SARAMAGO, José. *A jangada de pedra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

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

SARAMAGO, José. *Ensaio sobre a cegueira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SARAMAGO, José. *Memorial do convento*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

SARAMAGO, José. *Todos os nomes*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

Recebido em 1 de fevereiro de 2022

Aprovado em 15 de junho de 2022

Letícia Costa

Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Literatura Portuguesa da Universidade de São Paulo. Graduada em Letras, com bacharelado e licenciatura em Português e Inglês, pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

Contato: [leticia.feiteira@gmail.com](mailto:leticia.feiteira@gmail.com)

 <https://orcid.org/0000-0003-4034-0141>

Caio Gagliardi

Professor Associado de Literatura Portuguesa da Universidade de São Paulo. Doutor em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas.

Contato: [caiogagliardi@gmail.com](mailto:caiogagliardi@gmail.com)

 <https://orcid.org/0000-0002-4422-7544>

A **Revista Desassossego** utiliza a **Licença Creative Commons Attribution** que permite o compartilhamento do trabalho com reconhecimento da autoria e publicação inicial neste veículo – **Attribution-NonCommercial-NoDerivates 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0)**, e reconhece que os Autores têm autorização prévia para assumirem contratos adicionais separadamente para distribuição não-exclusiva de versão dos seus trabalhos publicados, desde que fique explicitado o reconhecimento de sua autoria e a publicação inicial nesta revista.

# ASPECTOS DA PÓS- MODERNIDADE EM *A CAVERNA*, DE JOSÉ SARAMAGO

ASPECTS OF POST-MODERNITY IN *THE CAVE*, BY JOSÉ SARAMAGO

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v14i27p82-95>

Thaíla Moura Cabral<sup>1</sup>

## RESUMO

No artigo que se segue, apresentaremos uma reflexão sobre alguns aspectos da Pós-Modernidade no romance *A caverna* (2000), de José Saramago. Para tal, foi preciso ilustrar um esboço sobre a constituição da personagem principal do romance, o oleiro Cipriano Algor, como sujeito que sentiu o impacto da lógica do lucro e suas consequências na vida do indivíduo. Para a concretização do trabalho, utilizamos como aparato teórico apontamentos de Zygmunt Bauman (2001), Beatriz Sarlo (2006), Anthony Giddens (1991), Slavoj Žižek (2012) e outros, no que concerne à teoria sobre o período pós-moderno e as profundas mudanças em diversos seguimentos da vida humana. Sobre a crítica literária específica do escritor português, empregamos os apontamentos de Ana Paula Arnaut (2008) e Sandra Ferreira (2015). O procedimento metodológico de construção do artigo se deu por meio da pesquisa no referencial teórico já aludido e no debruçar sobre a obra chave do presente estudo, o que nos levou a constatar o quanto José Saramago soube de forma maestra representar figuras e aspectos da memória e do viver coletivo.

## PALAVRAS-CHAVE

Literatura Portuguesa; *A caverna*; José Saramago; Pós-Modernidade.

## ABSTRACT

*In the following article, we will present a reflection on some aspects of Post-Modernity in José Saramago's novel The cave (2000). To this end, it was necessary to illustrate a sketch on the constitution of the main character of the novel, the potter Cipriano Algor, as a subject who felt the impact of the logic of profit and its consequences in the life of the individual. For the accomplishment of the work, we used as theoretical apparatus notes from Zygmunt Bauman (2001), Beatriz Sarlo (2006), Anthony Giddens (1991), Slavoj Žižek (2012) and others, regarding the theory about the postmodern period and the profound changes in different segments of human life. About the specific literary criticism of the Portuguese writer, we use the notes of Ana Paula Arnaut (2008) and Sandra Ferreira (2015). The methodological procedure for the construction of the article took place through research in the theoretical framework already alluded to and by focusing on the key work of the present study, which led us to verify on how much José Saramago was able to masterfully represent figures and aspects of memory and collective living.*

## KEYWORDS

*Portuguese Literature; The cave; José Saramago; Post-Modernity.*

<sup>1</sup> Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil.

## 1 CONTEXTUALIZAÇÃO PÓS-MODERNA

Dentre os fatores importantes a serem ponderados na dita Pós-Modernidade, podemos destacar a fluidez do “tempo” e do “espaço”. A existência “líquida” é uma experiência em disparada, em que o roteiro de mudança é alterado em ritmo cada vez maior e com profundas modificações na sociedade e no comportamento do sujeito, em tempos de consumo exacerbado e de relações humanas fragilizadas.

Para exemplificar os espaços vazios e sem significação, Zygmunt Bauman aponta para o shopping center, recinto que chama de “lugar sem lugar”. O sociólogo em questão argumenta que as pessoas percebem nos lugares de compra/consumo uma oferta “que nenhuma ‘realidade’ real externa pode dar: o equilíbrio quase perfeito entre liberdade e segurança” (BAUMAN, 2001, p. 116). Nesse espaço também se perde, alienadamente, a noção cronológica de tempo (não se sabe se é dia ou noite); independente disso, o que prevalece é o consumo.

Ainda sobre o “templo do consumo”, Beatriz Sarlo, em *Cenas da vida pós-moderna*, aponta que o shopping center é um elemento cômodo ao nomadismo contemporâneo. Uma vez utilizado um shopping em qualquer parte do mundo, pode-se “usar qualquer outro, em outra cidade, mesmo que estrangeira, da qual não conheça sequer a língua e os costumes” (SARLO, 2006, p. 19). Em outros termos, para o voo entre as marcas etiquetadas no mundo inteiro, o que está em jogo é ter em mãos moeda aceita e uma linguagem com que se empreenda comunicação com o vendedor.

Outro aspecto a ser ponderado, mediante o pensamento de Sarlo, é a produção de uma “cultura extraterritorial”. Enquanto o mundo fora do espaço do shopping exclui e segrega, naquele lugar há uma aparente ideia de acolhimento dos excluídos: mesmo aqueles que pouco ou nada consomem, e que unicamente olham e admiram, são tolerados. Cabe notar que os dias em que os pobres vão ao “templo de consumo” são os fins de semana, momento em que os ricos optam por ir a outros locais. Desse modo, não há um ambiente de mistura, pois “O mesmo espaço se transforma ao correr das horas e dos dias, manifestando esse caráter transocial [*sic*] que, segundo alguns, marcaria a ferro e fogo a virada da pós-modernidade” (SARLO, 2006, p. 21). Com isso, notamos a falsa ideia de acolhimento e convívio mútuo entre os desiguais, assim como entre os

pares, visto que há cada vez mais evidências da solidão do *flâneur*, do caminhante, do observador solitário entre as multidões.

No campo da literatura, José Saramago, em *A caverna* (2000), trata de um mundo em que as réplicas e as aparências dão ares de substituição ou fim dos valores tradicionais, como os relativos à família e às relações de trabalho, por emergentes formas de sentidos provocadas pela visão de réplicas que embaçam o mundo dito real, ou seja, como se a possibilidade de viver em um universo virtualizado proporcionasse ao homem plena segurança e bem-estar. Para isso, o autor faz uma atualização do “mito da caverna” contido no livro *A República* (PLATÃO, 2005). Dividida em 21 partes sem numeração capitular, a narrativa saramaguiana apresenta um enredo aparentemente simples, mas que leva o leitor a reflexões significativas quanto ao impacto que a lógica capitalista do lucro e do consumo vem causando na vida dos seres humanos.

## 2 CIPRIANO ALGOR E A RESISTÊNCIA AO CENTRO

Entre a data de recebimento do Prêmio Nobel (1998) e a publicação do romance *A caverna*, José Saramago publicou somente textos avulsos e artigos políticos. A imagem inicial do referido romance começou a surgir em 1997, quando o autor “passava perto de um painel publicitário que anunciava a inauguração do Centro Comercial Colombo e lhe surgiu a ideia de escrever um livro intitulado ‘O Centro’” (LOPES, 2010, p. 156). Mas foi em uma visita ao Rio de Janeiro, naquele mesmo ano, que a ideia de *A caverna* se solidificou e a inspiração começou a criar concretude, ao contemplar umas figuras de barro em um museu de arte popular na cidade carioca.

A escrita de José Saramago é dividida pela crítica em dois ciclos. No primeiro, o escritor trata de temas voltados para a História de Portugal, como em *Memorial do convento* (1982), *O ano da morte de Ricardo Reis* (1984) e *A História do Cerco de Lisboa* (1989), ou, ainda, sobre o discurso religioso cristão<sup>1</sup>, a exemplo de *O Evangelho segundo Jesus Cristo* (1991). Já as obras *Ensaio sobre a cegueira* (1995), *Todos os nomes* (1997) e *O homem duplicado* (2002), por exemplo, são romances de caráter alegórico, que operam como distopias de um mundo abandonado pela razão. No primeiro, observamos uma realidade caótica, em que as pessoas perdem a visão; no segundo,

---

<sup>1</sup> Vale ressaltar que Saramago volta a dialogar diretamente com temas religiosos em *Caim*, publicado no ano de 2009.

percebemos uma crítica aos processos burocráticos que envolvem política e ética; no último, a crise de identidade do sujeito na busca de seu próprio *Eu*. Temos também *As intermitências da morte* (2005), em que fica evidente a complexa e emaranhada ligação entre vida e morte, constituindo o ciclo natural da existência. Portanto, é a partir do ano de 1995 que se inicia o segundo ciclo da produção literária do autor. Com isso, as obras saramaguianas passam a destilar uma maior universalidade dos temas. É nesse segundo ciclo que encontramos o romance em questão, *A caverna*. Nas palavras de Ana Paula Arnaut (2008, p. 47), vê-se que:

O que estes últimos romances comprovam, afinal, é um diferente tipo de interesse, e também de abordagem, em relação à sociedade e ao mundo em que vivemos. Um mundo, e não apenas um país, Portugal, onde os valores podem deixar de fazer sentido e onde o Homem pode deixar de saber quem é.

Na obra em estudo, nos deparamos com a história de uma família com tradição em trabalhos feitos em olaria. Cipriano Algor, patriarca da atual geração dos Algores, vê sua profissão perdendo sentido por conta da repentina substituição das louças de barro, as quais produzia e fornecia para o Centro, por utensílios de plástico. Ao ficar sem alternativa de sobrevivência e chegando à velhice, Algor vê-se, ironicamente, obrigado a se mudar para o chamado Centro – espécie de condomínio residencial e shopping center –, lugar em que as pessoas ali residentes são identificadas através de crachá: consomem, divertem-se, não veem a luz do sol, tampouco da lua, isto é, vivem em um local com sentidos e sensações provocados por artifícios tecnológicos. Conforme Sandra Ferreira, esse romance revela “a imobilidade do espírito num mundo cuja mobilidade maior parece ser a tecnológica” (FERREIRA, 2015, p. 18). Isso ocorre porque a promessa de vida feliz e segura promovida pelo Centro é mais uma das correntes que impedem o indivíduo de enxergar além do que se vê, ao reduzir a vida aos ditames de mais e mais lucro econômico e falsa liberdade.

No Livro VII, por via do diálogo entre Sócrates e Glauco, Platão (2005) descreve um cenário em que várias pessoas se encontram acorrentadas dentro de uma caverna com o rosto virado para a parede, de tal modo que são forçadas a permanecer sempre no mesmo lugar e olhar apenas para a frente, tendo apenas a visão de sombras do mundo real. Um desses indivíduos se liberta dos grilhões, sai da caverna e vê a luz, despreendendo-se da ignorância em que vivia ao enxergar somente a

representação de objetos reais. Para Platão, o mundo perfeito seria o das ideias. O mundo no qual estamos inseridos, o plano sensível, é apenas um reflexo do mundo ideal. No mito do filósofo grego, para o sujeito sair da escuridão, foi preciso sair da caverna; já na alegoria de Saramago, o indivíduo precisou ir até a caverna para perceber as correntes nas quais estava preso. O Centro mostra-se como a alegoria da caverna de Platão, atualizada por José Saramago. Naquele espaço, as pessoas viviam enclausuradas, resguardadas por uma suposta segurança, sendo vigiadas e monitoradas. É o que se percebe na descrição que se segue:

A esta velocidade os elevadores são usados apenas como meio complementar de vigilância, disse Marçal, Não chegam para isso os guardas, os detectores, as câmaras de vídeo, e o resto da tralha bisbilhoteira, tornou a perguntar Cipriano Algor, Passam por aqui todos os dias muitas dezenas de milhares de pessoas, é necessário manter a segurança, respondeu Marçal (SARAMAGO, 2000, p. 277-278).

A “tralha bisbilhoteira” apontada no excerto acima nos faz lembrar o mundo das redes sociais e dos buscadores de informações presentes na internet. Ao tempo que os sítios virtuais aparentam ser lugares sem dono, sem vigia, somos bisbilhotados e induzidos a visitar determinados domínios eletrônicos, devido a algoritmos que coletam os interesses de cada sujeito a partir das navegações em ciberespaços.

Notamos também, na narrativa, uma proposição crítica de José Saramago quanto ao fato de os artesãos não terem condições de competir com a produção em massa do capitalismo. Tal sintoma é ilustrado quando o Centro deixa de comprar os produtos produzidos na olaria de Cipriano. Além disso, o espaço comercial exigiu que as louças de barro, que já não eram mais objetos de desejo de consumo dos clientes do shopping, fossem escoadas dos depósitos em um curto espaço de tempo. Vejamos:

Descarrega metade do que aí vier, verifica pela guia. Cipriano Algor surpreendido, alarmado, perguntou, Metade, porquê, As vendas baixaram muito nas últimas semanas, provavelmente iremos ter de devolver-lhe por falta de escoamento o que está no armazém [...], Pode dizer-me o que é que fez as vendas tivessem baixado tanto, Acho que foi o aparecimento aí de umas louças de plástico a imitar o barro, imitam-no tão bem que parecem autênticas, com a vantagem de que pesam muito menos e são muito mais baratas (SARAMAGO, 2000, p. 22-23).

Com a recusa das louças de barro produzidas na olaria da família, Algor depara-se com a falta de perspectiva de sobrevivência. Seu dilema consiste em conseguir chegar à fase biológica da velhice, que, para a sociedade em que vive, é tida como “improdutiva” no campo de trabalho. Observamos ainda a perplexidade do sujeito diante da desvalorização do fruto de seu esforço e a ameaça do total descarte de sua produção. Trata-se de uma verificação do valor inconstante dado ao trabalho humano e do que por ele é gerado, posto isso como uma destruição, tal como a que Marshall Berman pontua em *Tudo que é sólido desmancha no ar*, quando, remetendo ao pensamento marxista, diz: “tudo isso é feito para ser desfeito amanhã, [...], a fim de que possa ser reciclado ou substituído na semana seguinte e todo o processo possa seguir adiante, [...], sob formas cada vez mais lucrativas” (BERMAN, 1986, p. 97).

Esse desequilíbrio estrutural entre as partes envolvidas no processo capitalista, conforme o filósofo esloveno, em *O ano em que sonhamos perigosamente*, funciona como mola propulsora da autorrevolução e da autoexpansão do capital. Alheio aos próprios grilhões, o capitalismo se intensifica, causando o desemprego que atinge “desde os desempregados temporários, passando pelos não empregáveis e permanentemente desempregados, até as pessoas que vivem nos cortiços e outros tipos de guetos” (ŽIŽEK, 2012, p. 14).

Os desempregados habitantes de guetos ou outros tipos de cortiços mencionados por Žižek são encontrados na obra de Saramago. Estes seriam os moradores das chamadas barracas; não pertencem ao lugarejo onde se situava a olaria, nem à cidade da vizinhança e tampouco à região que é chamada no romance de Cintura Industrial. As barracas “são aglomerações caóticas de barracas feitas de quantos materiais, na sua maioria precários, pudessem ajudar a defender das intempéries, [...] os seus mal abrigados moradores” (SARAMAGO, 2000, p. 14). Seus moradores são, por exemplo, desprovidos de qualquer interesse comercial do Centro, já que não são massa consumidora do que naquele local é ofertado ao público consumista.

Essa tal “cultura extraterritorial” se diz não excludente, quando, na verdade, condiciona e aprisiona o sujeito a visões e projeções de simulacros, que constituem sonhos para a autorrealização do indivíduo. Contudo, que sonhos seriam esses? Sarlo esclarece:

A cultura sonha, somos sonhados por ícones da cultura. Somos livremente sonhados pelas capas de revistas, pelos cartazes, pela publicidade, pela moda: cada um de nós encontra um fio que promete conduzir a algo profundamente pessoal, nessa trama tecida com desejos absolutamente comuns. A instabilidade da sociedade moderna se compensa no lar dos sonhos, onde com retalhos de todos os lados conseguimos operar a “linguagem da nossa identidade social”. A cultura nos sonha como uma colcha de retalhos, uma colagem de peças, um conjunto nunca terminado de todo, no qual se pode reconhecer o ano em que cada componente foi forjado, sua procedência, o original que procura imitar (SARLO, 2006, p. 25).

Dessa forma, temos os desejos que o mercado “sonha” e nos oferece. Nossa identidade é quebrada para seguir o código da moda como guia estabelecido. Assim, esses fatos etiquetados como pós-modernos, de acordo com Anthony Giddens, entrelaçam-se, em paralelo à alteração da subjetividade e da organização social global, “contra um pano de fundo perturbador de riscos de alta consequência” (GIDDENS, 1991, p. 192). Segundo Guattari (2013), o que nos chega por meio da mídia, dos equipamentos que nos rodeiam e até mesmo da família não são transferências de ideias e significações, nem modelos de identidade, mas meios conectados de sistemas de controle social.

Com o contrato para produção das louças de barro revogado pelo Centro, Marta e Marçal, filha e genro respectivamente, perceberam na situação a possibilidade concreta da ida de Cipriano com eles para morarem em definitivo no Centro, onde o genro já trabalhava e morava parcialmente. Marta não desejava libertar-se da tradição de trabalho na olaria e tampouco desprender-se do pai. Morar no Centro, para Algor, era atestar que não tinha condições de gerir sua vida em termos de dependência financeira (em relação a Marta e Marçal). Ao perceber a angústia que essa condição despertava em Cipriano, a filha pensou até chegar na ideia de produzirem novos objetos de barro:

deveríamos pôr-nos a fabricar bonecos, Bonecos, exclamou Cipriano Algor em tom de escandalizada surpresa [...], Falas como se tivesse a certeza de que o Centro te vai comprar essa bonecagem, Não tenho a certeza de nada, salvo de que não podemos ficar aqui parados [...]. Por onde começamos, perguntou, Por onde sempre há que começar, pelo princípio, respondeu Marta (SARAMAGO, 2000, p. 69).

O oleiro enxergou na ideia da filha Marta uma possibilidade de renascimento de seu trabalho, a materialização de novas formas de criação a partir do barro. Mais do que uma via de sobrevivência, continuar com a produção oleira – ainda que se sujeitando às imposições do Centro – era manter a tradição da família e a condição de permanecer morando em seu sítio e vivendo dos frutos de seus esforços. Além disso, podemos aludir, como uma metáfora, à narrativa do surgimento do homem a partir do barro. No caso de Cipriano, há a alternativa de renascer por meio do barro.

Trabalho árduo de escolha, confecção dos desenhos, moldes, modelagem, cozimento e pintura dos bonecos que seriam criados por pai e filha. Processo dificultoso dotado de experiências, de erros e acertos, haja vista que os dedos dos Algores só estavam acostumados a modelar simples louças. Com ânimo e dedicação, conseguiram produzir a primeira remessa que o Centro se propôs a aceitar para vender em fase de teste de aceitação por parte do consumidor final.

A ilusória esperança que as personagens nutriam (no sentido de olaria continuar como fornecedora) começa a cair por terra quando foi anunciado pelo Centro um inquérito de pesquisa, para saber a recepção dos novos produtos no mercado. O resultado é negativo para a família Algor, já que, segundo a pesquisa, não há interesse da clientela por bonecos de barro. Assim, o departamento comercial desiste de comprar as estatuetas de barro:

Tenho diante de mim os resultados e as conclusões do inquérito acerca dos seus artigos, que um dos subchefes do departamento, com a minha aprovação, decidiu promover, E esses resultados quais foram, senhor, perguntou Cipriano Algor, Lamento informá-lo de que não foram tão bons quanto desejaríamos, Se assim é, ninguém o poderá lamentar mais do que eu, Temo que a sua participação na vida do nosso Centro tenha chegado ao fim, Em todos os dias se começam coisas, mas, tarde ou cedo, todas acabam, Não quer que lhe leia daqui os resultados, Interessam-me mais as conclusões, e essas já fiquei a conhecê-las, o Centro não comprará mais as nossas estatuetas. Marta, que tinha escutado com ansiedade cada vez maior as palavras do pai, levou as mãos à boca como para segurar uma exclamação (SARAMAGO, 2000, p. 291).

Agora, de fato, Cipriano Algor aceita tornar-se residente do lugar que recusou o empenho de seu trabalho. Com a sensação de estar perdido e ocioso em meio à modernidade oferecida pelo Centro, Algor decide



ondas não há, claro, Pois aí é que se engana, tem lá no interior um mecanismo que produz uma ondulação igualzinha à do mar, Não me digas, Digo, As coisas que os homens são capazes de inventar, Sim, disse Marçal, é um bocado triste. (SARAMAGO, 2000, p. 312-314).

É nessa espécie de metaverso, de vida circundada por simulacros do real, que Cipriano não pretende ficar vivendo. Marçal, que tanto desejou residir integralmente no local em que já trabalhava, paradoxalmente não conhece parte das alternativas de “diversão” proporcionadas pelo Centro. Isto é, o grande Centro, na essência, não foi construído para zelar pela condição da massa trabalhadora que lá também mora; o interesse se encontra nos clientes rentáveis enquanto estes continuarem consumindo e gerando ganho, condição que impulsiona a lógica lucrativa do sistema capitalista.

É relevante notar que, já no início dos anos 2000, Saramago nos antecipou o que muitos seres humanos, de certa forma, vivem hoje em 2022: uma realidade cada vez mais fantasiosa e um tanto quanto anestesiada por likes e curtidas nas redes sociais, acentuada ainda mais pelo atual contexto pandêmico, em que o distanciamento físico se fez extremamente necessário. É um universo em que há a possibilidade de se alienar da realidade excludente e encontrar uma forma de sedação quanto ao real do voraz cotidiano, além da fácil disseminação de ódio e de preconceitos de incalculáveis alcances. É a ratificação de que, mais do que nunca, vivemos numa caverna cingida de simulacros e fontes anestésicas.

Voltemos ao enredo do romance em estudo. Algor continuava suas andanças aventureiras pelo Centro para amenizar o ócio angustiante que o local lhe fazia sentir. Buscando penetrar cada dia mais nos ambientes obscuros e perigosos que não eram destinados aos residentes, descobriu um recinto onde estavam sendo feitas escavações abaixo do chamado piso zero-cinco, supostamente para aumentar o espaço. De princípio não obteve sucesso quanto a saber o que, por certo, era descoberto com o aprofundamento terra abaixo. A empreitada aventureira de Cipriano Algor nas profundezas do Centro atingiu o fim ao encontrar uma gruta com fósseis humanos:

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, Deixei-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 (SARAMAGO, 2000, p. 334).

Nesse ponto, é chegado o momento da narrativa saramaguiana em que a alegoria do mito platônico da caverna é refeita de maneira inversa por Saramago. Em Platão, o homem precisou libertar-se dos grilhões e sair da caverna para alcançar a luz metafórica do conhecimento; já no romance do escritor português, o indivíduo careceu de chegar até a escuridão para despertar do caos obscuro e alienante da vida moderna.

Assim como o homem descrito por Platão, que percebeu que as sombras projetadas pelo fogo na parede do fundo da caverna não poderiam ser a única realidade, libertando-se das correntes da ignorância pelas quais estava encadeado, Cipriano concluiu que as imagens passadas pela publicidade do Centro, sobre família harmoniosa e indivíduo feliz e realizado, na verdade eram meras ilusões que continham o propósito de acorrentar o sujeito aos ditames e imposições de uma vida de consumismo alienado. O que de fato surpreende não é a efetiva percepção diluída por Algor, mas o grande desvendar dos olhos de seu genro Marçal, descrito a seguir:

Já não sou empregado do Centro, pedi a demissão de guarda. [...] Quem não se ajusta [ao Centro] não serve e eu tinha deixado de ajustar-me, [...] E quando sentiste de que tinhas deixado de ajustar-se, perguntou Cipriano Algor, A gruta foi a última gota, como também o foi para si. (SARAMAGO, 2000, p. 346-347).

É como se Marçal tivesse ganhado um espelho e percebido um mundo doente, assim como dizia a canção do grupo Legião Urbana (1986). Com esse novo direcionamento da personagem, José Saramago nos diz que nem tudo está sob a luz do pessimismo. O que fica para a família de Cipriano é a decisão de sair da configurada rotina agonizante do viver desordenado ditado pela ótica do lucro e do consumismo. Agora, com Marçal sem trabalho e os Algores sem clientes para vender os produtos fabricados na olaria, restava-lhes a partida, abaixo descrita na narrativa:

A furgoneta foi carregada pelos homens, auxiliados pelos ladridos de estímulo do Achado, nada inquieto hoje com o que era, com clareza total, uma nova mudança, porque na sua cabeça de cão não podia sequer entrar a ideia de que estivessem para o abandonar segunda vez. A manhã da partida apareceu com o céu grisalho, tinha chovido de noite, na eira havia, aqui e além, pequenas poças de água, e a amoreira-preta, para sempre agarrada à terra, ainda gotejava. Vamos, perguntou Marçal, Vamos, disse Marta. (SARAMAGO, 2000, p. 348).

Com a libertação de Cipriano Algor, Marçal Gacho e Marta Isasca da ditadura do Centro – e ainda acompanhados por Isaura Estudiosa e o cachorro Achado –, essas personagens aventuraram-se a direcionar o olhar para uma outra realidade além da que viviam rodeados. Com isso, pode-se dizer que o caráter pessimista, muitas vezes atribuído à produção literária saramaguiana, é quebrado nesta obra, pois *A caverna* acaba mostrando que ainda há uma possibilidade de esperança na transformação humana – através, talvez, da modificação dos parâmetros consumistas da sociedade.

### 3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em Platão, o indivíduo necessitou sair da caverna para enxergar a luz do conhecimento. Já na alegoria atualizada por Saramago, conforme observado ao longo do texto, o sujeito precisou ir até a caverna para perceber as correntes de um mundo virtual e de aparências nas quais encontrava-se preso e completamente vigiado. A narrativa saramaguiana nos leva a perceber, ainda, que é a partir do outro que semeamos a possibilidade de nos enxergarmos, pois, no momento em que o genro Marçal detém seu olhar no sogro Cipriano, sua visão começa o processo de limpeza de uma perspectiva turva e embaçada.

Saramago, enquanto escultor da palavra, não traz no enredo a solução, mas aponta para uma consciência crítica do sujeito, mostrando que ainda há espaço para os valores humanos, como os valores relacionados às relações familiares e a necessidade de um parâmetro universal, a exemplo da racionalidade, como contraponto à importância dada ao “ter” e ao lucro. Notamos, ainda, uma crítica contundente à possibilidade de se reduzir o viver humano às vivências voltadas para geração de lucro e a espetáculos possibilitados pelos avanços tecnológicos. Assim, percebemos a valia que a literatura tem na tentativa de

compreensão analítica e reflexiva da inserção do homem na sociedade contemporânea, imersa em réplicas e aparências.

Por fim, a obra saramaguiana estudada destila universalidade na temática, abarcando leitores das mais diversas correntes, levando-os a reflexões significativas quanto a aspectos pós-modernos relativos ao impacto que a lógica capitalista do lucro e do consumo vem causando na vida dos seres humanos, ao representar de forma maestra figuras e aspectos da memória e do viver coletivo, o que só ratifica ainda mais José Saramago como um escritor universal, traduzido, lido e compreendido nas mais diversas línguas.

## REFERÊNCIAS

- ARNAUT, Ana Paula. *José Saramago*. Lisboa, Portugal: Edições 70, 2008.
- BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Tradução de Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. MOISÉS, Carlos Felipe; Tradução de Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.
- FERREIRA, S. *Da estátua à pedra: percursos figurativos de José Saramago*. São Paulo: Editora UNESP, 2015. Disponível em: <<https://books.scielo.org/id/q65gt>>. Acesso em: 27 mai. 2022.
- GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. *Micropolítica: cartografias do desejo*. 12. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.
- GIDDENS, Anthony. *As consequências da modernidade*. FIKER, Raul [tradução]. São Paulo: Editora Unesp, 1991.
- LEGIÃO URBANA. *Índios*. [1986]. Disponível em: <<https://www.lettras.mus.br/legiao-urbana/92/>>. Acesso em: 01 fev. 2022.
- LOPES, João Marques. *Saramago – Biografia*. São Paulo: Leyda, 2010.
- PLATÃO. Livro VII. In: *A República*. BURATI, Heloísa da Graça [tradução]. São Paulo: Rideel, 2005.
- SARAMAGO, José. *Memorial do convento*. 40. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010.
- SARAMAGO, José. *As intermitências da morte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- SARAMAGO, José. *Caim*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- SARAMAGO, José. *O homem duplicado*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

- SARAMAGO, José. *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- SARAMAGO, José. *A caverna*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- SARAMAGO, José. *Todos os nomes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- SARAMAGO, José. *Ensaio sobre a cegueira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- SARAMAGO, José. *História do cerco de Lisboa*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- SARAMAGO, José. *O ano da morte de Ricardo Reis*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- SARLO, Beatriz. *Cenas da vida pós-moderna: intelectuais, arte e videocultura na Argentina*. ALCIDES, Sérgio [tradução]. 4. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2006.
- ŽIŽEK, Slavoj. *O ano em que sonhamos perigosamente*. BETTONI, Rogério [tradução]. São Paulo: Boitempo, 2012.

Recebido em 28 de fevereiro de 2022

Aprovado em 10 de junho de 2022

Thaíla Moura Cabral

Doutoranda em Literatura Portuguesa na Universidade Federal do Rio de Janeiro. Mestre em Estudos Literários pela Universidade Estadual de Feira de Santana.

Contato: [thaila.mouracabral@gmail.com](mailto:thaila.mouracabral@gmail.com)

 <https://orcid.org/0000-0003-1603-7943>

A *Revista Desassossego* utiliza a **Licença Creative Commons Attribution** que permite o compartilhamento do trabalho com reconhecimento da autoria e publicação inicial neste veículo – **Attribution-NonCommercial-NoDerivates 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0)**, e reconhece que os Autores têm autorização prévia para assumirem contratos adicionais separadamente para distribuição não-exclusiva de versão dos seus trabalhos publicados, desde que fique explicitado o reconhecimento de sua autoria e a publicação inicial nesta revista.

# A CAVERNA, DE JOSÉ SARAMAGO: O SONHO DE CIPRIANO

**THE CAVE, BY JOSÉ SARAMAGO: THE DREAM OF CIPRIANO**

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v14i27p96-116>

Diego Kauê Bautz<sup>1</sup>

## RESUMO

Este trabalho tem a intenção de analisar o romance *A caverna* (2000), de José Saramago, para refletir sobre o modo como os personagens trabalhadores são objetificados pelo Centro, uma espécie de shopping de proporções monstruosas que controla todo o espaço narrativo. Para isso, o estudo recupera diversos momentos do romance, mas se detém, principalmente, em uma das cenas em que o oleiro Cipriano, protagonista da obra, sonha com um forno novo que o adaptaria às demandas do Centro. Desta forma, com base nos estudos de Jung (2000), percebeu-se o sonho de Cipriano como o ápice da crise do personagem, pois expressa, primeiramente, a frustração de Cipriano com a perda de sua força de trabalho e, em seguida, o reconhecimento da sua condição de trabalhador descartável; o que o condiciona, posteriormente, a romper com o modo de vida imposto pelo Centro, cujos valores se orientam pelos ideais de eficiência e produtividade.

## PALAVRAS-CHAVE

Caverna; Sonho; Trabalho; Razão; Instinto.

## ABSTRACT

*This work intends to analyze the novel The cave (2000), by José Saramago, to reflect on how the characters working are objectified by the Center, a kind of shopping mall of monstrous proportions that controls the entire narrative space. For this, the study recovers several moments of the novel, but it focuses, mainly, on one of the scenes in which the potter Cipriano, the protagonist of the work, dreams of a new oven that would adapt him to the demands of the Center. In this way, based on Jung's studies (2000), Cipriano's dream was perceived as the apex of the character's crisis, as it expresses, first, Cipriano's frustration with the loss of his workforce and, then, the recognition of his status as a disposable worker; which subsequently conditions him to break with the way of life imposed by the Center, whose values are guided by the ideals of efficiency and productivity.*

## KEYWORDS

*Cave; Dream; Work; Reason; Instinct.*

<sup>1</sup> Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Assis, Brasil.

O romance *A Caverna* (2000), de José Saramago, gira em torno de uma pequena família de oleiros que reside em um povoado de uma cidade não nomeada. A família é composta por Cipriano, Marta e Marçal, além de Isaura e o cão Achado, que se juntam posteriormente ao núcleo familiar. De início, porém, somente Cipriano, Marta e Marçal moram na mesma casa, sendo Isaura vizinha deles e o cão Achado, como o próprio nome sugere, aparecendo na residência da família sem dar pistas sobre o seu passado. Cipriano, pai de Marta, é viúvo, tem 64 anos e faz parte da terceira geração da sua família a exercer a profissão de oleiro. Marta trabalha junto com o pai e vive a expectativa de se mudar para o Centro comercial da cidade com Marçal, seu marido, que trabalha como guarda interno nesse Centro para onde planeja se mudar quando for promovido a guarda residente. Isaura, assim como Cipriano, também é viúva e se aproxima do oleiro depois de se cruzarem no cemitério quando visitavam seus falecidos companheiros. Nesse encontro, Isaura diz que pretende comprar um novo cântaro de Cipriano, pois acabou quebrando um antigo que havia comprado anteriormente. No entanto, em vez de vender, Cipriano promete presentear Isaura com um novo vaso, o que dá início à aproximação entre os dois.

Os conflitos que envolvem esse grupo de personagens são apresentados pelo ponto de vista de um narrador onisciente que, bem ao estilo saramaguiano, tece diversos comentários sobre as situações narrativas, sem a menor intenção de camuflar a voz autoral por trás das opiniões que emite sobre os desdobramentos das ações dos personagens. Por esse ponto de vista, acompanhamos o dilema da família de oleiros após o Centro, espécie de shopping gigantesco que controla a organização de toda a cidade, comunicar que deixaria de comprar as louças produzidas por Cipriano. Marta, então, sugere ao pai que começassem a produzir bonecos. A partir daí, o enredo do romance é desenvolvido em torno da fabricação dos bonecos e da expectativa se o Centro aceitaria ou recusaria os produtos oferecidos pela família. Paralelamente, a relação amorosa entre Cipriano e Isaura se estende por toda a narrativa, mas colocada em suspenso, pois o oleiro apresenta dilemas com a sua idade, com a sua condição de viúvo e com a sua situação financeira, já que vive a incerteza de não ter mais o que produzir para vender ao Centro.

Junto a essa incerteza, a família vive a expectativa da promoção de Marçal e da conseqüente mudança para o Centro. Cipriano, contudo, após

saber que o Centro não aceitaria comprar os bonecos, enfrenta a questão se irá ou não se mudar com Marta e Marçal para o Centro. Depois de alguma resistência, Cipriano aceita se mudar junto com Marta e Marçal. Contudo, depois de se mudarem, Cipriano e Marçal encontram, no subsolo do Centro, três mulheres e três homens mortos e atados, em uma cena que evoca explicitamente a imagem dos prisioneiros da Caverna de Platão. Por fim, Cipriano, Marta e Marçal resolvem deixar o Centro, retornam ao povoado onde Isaura e o cão Achado haviam ficado e, depois de Cipriano finalmente beijar Isaura, decidem partir juntos dali, deixando para trás a olaria e todo o povoado.

Diante de todas essas rupturas dos personagens, Lívia Braga Barreto (2017), seguindo a biografia de Saramago escrita por João Marques Lopes, insere o romance *A Caverna* entre as obras que ficaram conhecidas como pertencentes ao "ciclo alegórico de Saramago". Além de *A Caverna*, fazem parte desse "ciclo" os romances *Ensaio sobre a Cegueira* (1995), *O Homem Duplicado* (2002) e *Ensaio sobre a Lucidez* (2004), pois todos são organizados em torno de personagens inseridos na contemporaneidade e

pegos de surpresa por alguma situação extraordinária que os faz sair da zona de conforto em que se encontravam, anestesiados até então pelas grandes contradições do mundo, as quais são representadas em cada romance de diferentes modos e tons. Todos se veem sacudidos de rotinas medíocres para se confrontarem com mudanças internas que resultam em novas compreensões sobre o tempo em que vivemos (BARRETO, 2017, p. 45).

Para Amanda Jansson Breitsameter (2019), em *A Caverna*, esse tipo de acontecimento desestabilizador adquire um sentido crítico desde o ponto de vista narrativo predominante. Isso porque, apesar de o Centro exercer um poder absoluto sobre todos os personagens da obra, é sobretudo a partir do olhar da família Algor, desestabilizada pelo ordenamento imposto pelo Centro, que acompanhamos o modo como cada membro do grupo familiar é sufocado pelo poder absoluto do centro comercial. Nesse sentido, a família Algor expressa "a voz dos tradicionalmente marginalizados, personificada na obra por trabalhadores artesanais que enxergam seu sustento desaparecendo sob um sistema capitalista desumano e insensível, contra o qual não têm ferramentas para lutar" (BREITSAMETER, 2019, p. 72).

Na interpretação de Breitsameter (2019), essa configuração de *A Caverna* expressa uma ruptura alegórica com o mundo pós-moderno. Sob essa perspectiva, a maneira como a família Algor foge do Centro sem qualquer destino definido sugeriria uma forma de exílio de um mundo no qual o modo de vida representado pela família de trabalhadores não encontra mais espaço. Outro argumento da pesquisadora para sustentar sua hipótese interpretativa fundamenta-se no exílio do próprio Saramago. Ela compara o sofrimento da família Algor com um Centro autoritário à perseguição sofrida por José Saramago. Para Breitsameter, o exílio da família Algor seria comparável à decisão do escritor português de partir de Portugal após sofrer com o autoritarismo do governo português que, por meio da Secretaria de Estado da Cultura Portuguesa, retirou o romance *O Evangelho Segundo Jesus Cristo* de uma lista de obras indicadas para concorrer ao Prêmio Literário Europeu, pois, segundo a Secretaria, o romance de Saramago atacaria o patrimônio religioso dos cristãos.

Nesse sentido, para Breitsameter (2019), de maneira semelhante à decisão de Saramago de partir de Portugal para fugir de um regime autoritário, os personagens da família Algor também decidem, por livre escolha, exilar-se de um Centro para fugir de um ordenamento social extremamente autoritário e tentar retomar as próprias vozes. Sob essa perspectiva, o exílio seria interpretado simbolicamente como uma atitude de resistência, pois sugeriria a ruptura com um contexto autoritário e a busca por alternativas livres do domínio absoluto de um centro de poder tão opressivo.

Sob um ponto de vista diferente, Mariana Vieira Cardoso e Daniel Nunes Santos (2020) compreendem que *A Caverna*, de Saramago, é configurada conforme o arquétipo do duplo da Caverna de Platão, já que sugere um mundo das aparências e um mundo da permanência. Além disso, para os pesquisadores, o romance de Saramago expressa um jogo de duplicidade na relação dos personagens com o espaço, com os objetos e com os outros personagens que compõem o universo narrativo. Tais duplicidades podem ser notadas na oposição entre Cipriano e os chefes de departamento de vendas do Centro, entre a louça de barro de Cipriano e as louças de plástico do Centro e, enfim, entre os espaços da aldeia e do Centro. De acordo com Vieira Cardoso e Nunes Santos (2020), essas oposições podem ser lidas como uma crítica à objetificação do homem, já que se organizam a partir da ideia de inutilidade do modo de vida

representado por Cipriano no contexto altamente modernizado simbolizado pelo Centro. Em outros termos,

Podemos apontar que a identificação do eu está na Olaria e o outro, neste caso o antagonista que reprime o eu, está no Centro. Deste modo, o eu está para a Olaria assim como o outro está para o Centro. Não há aqui a realização de uma relação de alteridade, visto que o eu é reprimido pelo outro e o outro não enxerga o eu como um indivíduo de voz ativa. Realiza-se assim a objetificação deste eu, tal como ilustrado por uma das falas do protagonista Cipriano Algor: “pensei que não há grande diferença entre as coisas e as pessoas, têm sua vida, duram um tempo, e em poucos acabam, como tudo no mundo” (VIEIRA CARDOSO; NUNES SANTOS, 2020, p. 196).

Para Vieira Cardoso e Nunes Santos (2020), essa configuração do Centro simboliza a organização do sistema capitalista, pois, com base em interesses exclusivamente financeiros, tal sistema determina uma homogeneização dos indivíduos e, conseqüentemente, gera diversos tipos de marginalizações, já que impõe um apagamento dos sujeitos em nome da lógica produtiva do capital. Isso pode ser notado no caráter fechado do espaço do Centro no romance, com inúmeras proibições e sem janelas para o mundo exterior, além da falta de diálogos entre os habitantes dali e da impossibilidade de trabalho fora desse espaço, motivando personagens às margens do Centro a praticarem furtos para sobreviver. Diante disso, a fuga da família Algor desse Centro também é lida por Cardoso e Santos como um gesto de resistência à organização do sistema capitalista e uma busca por um novo espaço físico e social. Contudo, em vez de associar a fuga dos personagens ao exílio do autor, Vieira Cardoso e Nunes Santos enfatizam a evasão cênica da família Algor tanto do Centro como do espaço da Olaria e da própria narrativa. Para os pesquisadores, essa ação de retirada simboliza, além de uma resistência à dominação do Centro, um

movimento de evasão tanto do que era tido como lugar identitário do eu (Olaria) quanto do que foi identificado como lugar de exploração/dominação do outro (Centro). O desfecho da narrativa pode, ainda, denotar que esta evasão total não é possível na modernidade, visto que, após este movimento de retirada das personagens, a narrativa se encerra (VIEIRA CARDOSO; NUNES SANTOS, 2020, p. 199).





representações de estados de alma tanto no inferno quanto no paraíso. Por fim, Resende e Martinez (2020) mencionam a experiência de *katabásis* relatada por Jung em seu *Livro Vermelho*, no qual o psicanalista descreve um período crítico de sua vida quando tinha diferentes sonhos em que caía em diversos abismos habitados por mortos, o que o motivou a investigar cientificamente cada um desses sonhos para, posteriormente, retornar de seu “submundo” com uma rica teoria sobre a psique.

Conforme já mencionado, com base nesses conceitos, pretende-se desenvolver um exercício interpretativo sobre o modo como a cena do sonho de Cipriano expressa o ápice da crise do personagem. A referida cena ocorre logo após o momento em que Cipriano e Marçal vão até o Centro para buscar as louças que foram rejeitadas. Depois de retirarem as louças do Centro comercial, Cipriano e Marçal despejam-nas em uma cova perto de um rio, sugerindo certa dificuldade, principalmente por parte de Cipriano, de se livrar dos frutos do seu trabalho, conforme apontado pelo comentário do narrador a respeito da cena: “ah, que difícil é separarmos daquilo que fizemos, seja coisa ou sonho, mesmo quando por nossas próprias mãos já o destruímos” (SARAMAGO, 2000, p. 125).

Voltando para a sua casa, Cipriano vai limpar o forno no qual planejava cozer os bonecos. Nesse ponto, o narrador se concentra longamente em Achado, descrevendo o modo como o cão observa Cipriano limpar o forno e tecendo comentários a respeito do instinto territorial, de vigilância e de companheirismo do animal. Na sequência, quando Cipriano e Marta trazem da olaria uma prancha com os bonecos que planejavam levar para o forno, Achado se aproxima deles, apoia suas patas na prancha para observá-los e recebe uma palmada de Cipriano. Para o narrador, “O mais provável é que o próprio Cipriano Algor não tenha querido fazer mal ao cão, saiu-lhe assim por força do instinto, cujo, ao contrário do que geralmente se pensa, os seres humanos ainda não perderam nem estão perto de perder” (SARAMAGO, 2000, p. 129-130).

Depois disso, Cipriano vai buscar mais lenha. Nesse momento o narrador expõe os antigos planos do oleiro de trocar seu forno antigo por um novo, principalmente porque se cansa com o processo de alimentá-lo constantemente com lenhas, mas também expressa as hesitações de Cipriano, que não quer se desprender do forno deixado pelo pai e se sente velho para esse tipo de mudança, sobretudo porque exigiria o aprendizado de novas técnicas. Então, já no fim da tarde, Cipriano e Marta estão prontos

para cozer os seis bonecos - o mandarim, o esquimó, o assírio de barbas, o palhaço, o bobo e a enfermeira. No entanto, em vez de utilizarem o forno para a fabricação de apenas seis bonecos, os dois decidem cavar uma cova de tamanho suficiente para o cozimento dos bonecos. Ainda assim, em função do horário avançado, a cova precisará ser alimentada durante a noite. Por isso, os dois se sentam em um banco de pedra próximo à cova para acompanhar o processo. Ali sentados, Cipriano e Marta cogitam contratar um ajudante para dar conta do grande volume de trabalho. Ambos pensam em Isaura, mas quando Marta propõe essa ideia, o pai prontamente recusa.

Cipriano, então, levanta-se para continuar sua tarefa de alimentar a cova com mais lenhas. Marta admira o modo meticuloso como o pai organiza os troncos dentro da cova. Repara, entretanto, que semelhante cuidado pode ser resultado da tentativa do pai de se desviar do assunto anterior. Por esse motivo, Marta se culpa por ter incomodado o pai, até porque ele já havia concordado em se mudar para o Centro e ela sabia que não teria como levar Isaura junto com eles, assim como temia que o relacionamento dos dois não durasse, já que se conheceram há pouco tempo. Por fim, Cipriano retorna ao banco de pedra e acaba adormecendo.

É durante esse sono que ocorre o sonho aqui analisado. O sonho se desenvolve, basicamente, a partir do reconhecimento por parte de Cipriano da inadequação do seu atual forno, o que lhe impõe a necessidade de um novo forno em função do aumento da demanda de trabalho e dos “avanços do progresso”:

Cipriano Algor sonhou que estava dentro do seu novo forno. Sentia-se feliz por ter podido convencer a filha e o genro de que o repentino crescimento da actividade da olaria exigia mudanças radicais nos processos de elaboração e uma pronta actualização dos meios e estruturas de fabrico, começando pela urgente substituição do velho forno, remanescente arcaico de uma vida artesanal que nem sequer como ruína de museu ao ar livre mereceria ser conservado. Deixemos de saudosismos que só prejudicam e atrasam, dissera Cipriano com inusitada veemência, o progresso avança imparável, é preciso que nos decidamos a acompanhá-lo, ai daqueles que, com medo de possíveis inquietações futuras, se deixam ficar sentados à beira do caminho a chorar um passado que nem sequer havia sido melhor do que o presente (SARAMAGO, 2000, p. 135).

No sonho, porém, em uma espécie de *katábasis*, dentro de seu novo forno que o adaptaria ao mundo moderno, Cipriano se depara com um banco de pedra igual àquele em que está dormindo e estranha o objeto:

Estranhável, sim, por muitas liberdades e exageros que a lógica onírica autorize ao sonhador, é a presença de um banco de pedra lá dentro, um banco exactamente igual ao das meditações, e de que Cipriano só pode ver a parte de trás do recosto, porquanto, insolitamente, este banco está virado para a parede do fundo, a não mais que cinco palmos dela. [...] Viesses donde viesses, passarás a fazer companhia ao que está lá fora, disse Cipriano Algor, o problema será levar-te daqui, para ires em braços pesas demasiado, e de arrasto dar-me-ias cabo do pavimento, não percebo que ideia foi esta de te trazerem para dentro de um forno e te colocarem desta maneira, uma pessoa sentada ficará com o nariz quase pegado à parede (SARAMAGO, 2000, p. 135-136).

No entanto, ao se sentar no banco para verificar o quanto fora colocado próximo à parede, Cipriano ouve a voz de Marçal: “Não vale a pena acenderes o forno. A inesperada ordem era de Marçal, como foi também dele a sombra que durante um segundo perpassou na parede do fundo para logo desaparecer” (SARAMAGO, 2000, p. 136). Intrigado com o que ouvira, Cipriano se questiona por quais razões não poderia ligar seu forno novo e até se foram mesmo essas as palavras proferidas pela sombra de Marçal. Contudo, imobilizado no banco de pedra, antes de obter por si mesmo qualquer resposta, Cipriano percebe que a sombra de Marçal retorna, dessa vez para lhe comunicar que ela, a sombra de Marçal, finalmente fora promovida a guarda residente:

Foi neste momento que a sombra de Marçal voltou a projectar-se na parede, Trago-lhe aquela boa notícia por que ansiávamos há tanto tempo, disse a voz dele, fui promovido, finalmente a guarda residente, de modo que não vale a pena continuar com o fabrico, explica-se ao Centro que fechámos a olaria e eles entenderão, mais tarde ou mais cedo teria de acontecer, portanto saia daí, a camioneta já está à porta para levar os móveis, mal empregado o dinheiro que se gastou nesse forno (SARAMAGO, 2000, p. 137).

Na sequência, a sombra de Marçal desaparece e dá lugar à sombra do chefe do departamento de compras do Centro, de quem Cipriano recebe a notícia de que seus bonecos foram rejeitados:

Senhor Cipriano Algor, vim só para informá-lo de que a nossa encomenda de bonecos de barro acaba de ser cancelada, disse o chefe do departamento de compras, não sei nem quero saber por que se meteu aí, se foi para se dar ares de herói romântico à espera de que uma parede lhe revele os segredos da vida, a mim parece-me simplesmente ridículo, mas se a sua intenção vai mais longe, se a sua intenção é imolar-se pelo fogo, por exemplo, saiba desde já que o Centro se recusará a assumir qualquer responsabilidade pela defunção, é que não faltaria mais, virem culpar-nos a nós de suicídios cometidos por pessoas incompetentes e levadas à falência por não terem sido capazes de perceber as regras do mercado (SARAMAGO, 2000, p. 138).

Até aqui, é possível associar a projeção da voz do chefe de departamento informando sobre a decisão negativa do Centro à angústia de Cipriano diante das perdas do seu trabalho e, conseqüentemente, da sua autonomia e do seu posto de provedor da família, já que passa a depender de Marçal, agora promovido e responsável, inclusive, por abrigar seu sogro na casa onde irão morar no Centro. Até porque, com base em Jung (2000), mais do que as imagens das sombras de Marçal e do chefe de departamento, interessa-nos o que essas imagens representam para Cipriano. Desta forma, a cena do sonho de Cipriano expressa uma imagem de fracasso e insuficiência do personagem, que se projeta como um fardo para a sua família e descartável para o Centro, conforme pode ser percebido nos pensamentos do próprio Cipriano após acordar: "Pensou em muitas coisas, pensou que o seu trabalho se tornara definitivamente inútil, que a existência da sua pessoa deixara de ter justificação suficiente e medianamente aceitável, Sou um trambolho para eles, murmurou" (SARAMAGO, 2000, p. 139).

Além disso, Cipriano, quando acorda, percebe a chegada da madrugada e que já não está no banco de pedra em que adormecera, mas na cama e, depois de se lembrar de uma das imagens de seu sonho na qual o chefe insinuava que ele, Cipriano, estaria dentro do forno para suicidar, decide se levantar para observar os bonecos deixados na cova. Antes de se levantar, porém, o oleiro ainda pensa sobre as vantagens da produção de bonecos ocos em comparação a bonecos maciços, já que os primeiros demandam menos tempo e argila para serem fabricados. Diante disso, narrador tece considerações sobre uma necessidade humana "obsessiva" de "sonhar com o vazio" para, em seguida, dizer que Cipriano está bem

consigo mesmo, ressaltando também que minutos antes o oleiro se considerava um “trambolho” para a sua família:

Aquela antipática e em tudo deslocada referência a uma hipotética imolação pelo fogo teve [...] o mérito de desviar o pensamento de Cipriano Algor para as estatuetas de barro deixadas a cozer na cova, e logo, por caminhos e travessas do cérebro que nos seria impossível reconstituir e descrever com suficiente precisão, para o súbito reconhecimento das vantagens do boneco oco em comparação com o boneco maciço, quer no tempo a gastar quer na argila a consumir. Esta frequente relutância das evidências a manifestarem-se sem se fazerem demasiado rogadas deveria ser objecto de uma profunda análise por parte dos entendidos, que certamente andam por aí, nas distintas, mas seguramente não opostas, naturezas do visível e do invisível, no sentido de averiguar se no interior mais íntimo daquilo que dá a ver existirá, como parece haver fortes motivos para suspeitar, algo de químico ou de físico com uma tendência perversa para a negação e para o apagamento, um deslizar ameaçador na direção do zero, um sonho obsessivo de vazio. Seja como for, Cipriano Algor está satisfeito consigo mesmo. Ainda há poucos minutos se considerava um trambolho para a filha e para o genro, um empecilho, um estorvo, um inútil, palavra esta que diz tudo quando temos de classificar o que supostamente já não serve para nada (SARAMAGO, 2000, p. 139-140).

Em seguida, Cipriano se levanta, vai à cozinha, acaba acordando sua filha sem querer, mas avisa que se levantou para verificar os bonecos e que deseja vê-los sozinho. Ao sair de casa, procura por Achado, mas se inquieta por não o encontrar. Por isso, o oleiro passa a ficar mais ansioso para encontrar o cachorro do que para conferir os bonecos. No entanto, já próximo à cova onde estavam os bonecos, Cipriano avista o cachorro saindo de baixo do banco de pedra e exalta-o por perceber que, enquanto ele, Cipriano, dormia, Achado vigiava a cova. Na sequência, Cipriano se dirige até a cova e, como em uma espécie de parto, retira os bonecos dali de dentro. Nesse ponto, o narrador ressalta o modo como apenas a enfermeira, primeira a ser retirada da cova, é limpa da poeira que a encobria com um sopro de Cipriano que "parecia que estava a dar-lhe uma espécie de vida, a passar para ela o hausto dos seus próprios pulmões, o pulsar do seu próprio coração" (SARAMAGO, 2000, p. 142).

Depois de retirar a enfermeira e os outros cinco bonecos da cova, Cipriano entra em casa com três deles em cada mão e Marta oferece a pia para que sejam lavados. A primeira a ser lavada é novamente a enfermeira.

Em seguida, Cipriano confirma para Marta que os bonecos estão bons, apesar de o assírio estar com um irrelevante defeito de uma mancha negra nas costas possivelmente causado por uma entrada de ar na cova. Marta, então, diz que irá preparar o almoço e pede que o pai vá descansar. Contudo, em vez de ir descansar, Cipriano conta para Marta que o motivo de ter acordado cedo foi um sonho de que era melhor ter saído rapidamente. Depois de se recusar algumas vezes a responder qual sonho teria sido esse, Cipriano revela ter sonhado com a promoção de Marçal e o cancelamento da encomenda. Ao que Marta responde que o mais provável seria que ocorresse apenas a promoção de Marçal sem o cancelamento da encomenda. Cipriano concorda e sugere que o sonho teria sido um sinal para trabalharem mais depressa. Marta, porém, não concorda totalmente com o pai e os dois iniciam um breve “jogo de palavras”:

O sonho foi um aviso para trabalhar depressa, Os sonhos não avisam, A não ser quando os que sonham se sentem avisados, Acordou sentencioso o meu querido pai, Cada idade tem os seus defeitos, e este tem vindo a agravar-se-me nos últimos tempos, Ainda bem, gosto das suas sentenças, vou aprendendo com elas, Mesmo quando não passam de meros jogos de palavras, como agora, perguntou Cipriano Algor, Penso que as palavras só nasceram para poderem jogar umas com as outras, que não sabem mesmo fazer outra coisa, e que, ao contrário do que se diz, não existem palavras vazias (SARAMAGO, 2000, p. 143-144).

Em seguida, Marta serve o almoço, senta-se diante do pai e diz que não tem apetite para comer. Então, após alguns assuntos corriqueiros entrecortados por alguns silêncios, Marta pergunta ao pai se ele poderia imaginar a hipótese de Marçal ligar naquele dia informando que tinha sido promovido. Ao que Cipriano responde que, caso isso ocorresse, se levantaria normalmente e levaria os bonecos aos moldes como se nada tivesse acontecido. Questionado novamente por Marta, Cipriano reafirma que agiria como se nada tivesse acontecido e que terminaria seu trabalho para só depois disso se mudar para o Centro, conforme havia prometido. Marta, porém, afirma que seria loucura o pai querer fazer aquele trabalho sozinho. Ao que Cipriano responde que já não tem muitas coisas a que se agarrar além do trabalho.

Entretanto, como Marta insiste na conversa, Cipriano se levanta da mesa dizendo que sua garganta aperta de nervoso. Logo depois de se levantar, Cipriano conta para a filha que Achado ficou a noite inteira

embaixo do banco de pedra. Na opinião de Cipriano, atitudes como essas mostram como os cães podem nos ensinar a não discutir sobre o que deve ser feito. A partir dessa afirmação, os dois voltam a discutir sobre a necessidade de concluírem o trabalho, dessa vez considerando a possibilidade de haver um instinto que os impeliria a terminar a produção dos bonecos. Cipriano, no entanto, encerra a discussão evocando a “razão” para afirmar que o mundo não sentiria falta de uns quantos bonecos. Por fim, o capítulo é concluído com mais uma evocação da “razão” por parte de Cipriano, dessa vez para contar à Marta que a “razão” o ajudara a chegar à conclusão de que era possível economizar tempo e material produzindo estatuetas ocas. Marta, louvando a razão, concorda com o pai que, por sua vez, pondera: "Olha que não sei, as aves também fazem os ninhos ocas e não andam por aí a gabar-se" (SARAMAGO, 2000, p. 145).

Desta forma, todo esse capítulo, mas principalmente a cena do sonho de Cipriano, reforça as interpretações de que o romance expressa as transformações internas dos personagens da família Algor em busca de uma voz própria em oposição às imposições do Centro. Isso porque o sonho de Cipriano é organizado em torno do reconhecimento do personagem da sua condição de trabalhador descartável. Vale lembrar que, antes do sonho, Cipriano demonstra dificuldade de seguir as ordens do Centro segundo as quais deveria descartar as louças que produzira. Além disso, é sugestivo que as louças tenham sido descartadas em uma cova, já que é também em uma cova que os seis primeiros bonecos são produzidos, como se a cova simbolizasse tanto o lugar da morte, do velho e do entulho, quanto do novo, do nascimento de novos produtos que invariavelmente terminarão em uma cova, sugerindo um ciclo interminável de produção e descarte.

Outra experiência que antecede o sonho de Cipriano, mas estrutura tanto os dilemas do personagem durante a cena onírica quanto as discussões posteriores ao sonho é o tapa dado no Cão Achado quando ele se aproxima da prancha com os bonecos. Nesse ponto, o narrador reforça o caráter instintivo de Cipriano ao tentar proteger seus bonecos. Deste modo, há uma antecipação da discussão sobre a dicotomia entre instinto e razão desenvolvida, primeiramente, pelo foco narrativo enfatizando as ações instintivas de Achado, em seguida pelo próprio sonho de Cipriano que se estrutura instintivamente como compensação de seu caráter estagnado por meio da fantasia com um forno novo e, finalmente, pelas suposições de Cipriano e Marta a respeito de diferentes vantagens do



preenche quase totalmente, como afirma o próprio Cipriano: "E como imaginas tu que me sentiria eu se largasse o trabalho em meio, não compreendes que nesta altura da vida não tenho muitas coisas mais a que me agarrar" (SARAMAGO, 2000, p. 144-145).

No entanto, chegando ao final do romance, Cipriano finalmente consegue se desligar da sua consciência quase exclusivamente voltada ao trabalho. Depois de se mudarem para o Centro, em mais uma cena semelhante à uma experiência de *katábasis*, Cipriano desce até o subsolo do shopping onde eles passaram a morar e lá encontra seis corpos humanos atados a um banco de pedra. O local é descrito de maneira extremamente semelhante ao forno do sonho de Cipriano e à caverna platônica:

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. [...] 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. [...] 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. Então, devagar, muito devagar, como uma luz que não tivesse pressa de aparecer, mas que viesse para mostrar a verdade das coisas até aos seus mais escuros e recônditos desvãos, Cipriano Algor viu-se a entrar outra vez no forno da olaria, viu o banco de pedra que os pedreiros lá tinham deixado esquecido e sentou-se nele, e outra vez escutou a voz de Marçal (SARAMAGO, 2000, p. 240-241).

Contudo, diferentemente da cena do sonho, na qual a voz da sombra de Marçal surge para simbolizar a perda de autonomia de Cipriano, aqui o genro atua junto ao sogro, pois ambos se aterrorizam diante daquelas figuras atadas ao banco de pedra do subsolo do shopping e, em seguida, sobem de volta ao apartamento onde residiam para contar à Marta o que viram. A este estudo interessa, sobretudo, o modo como, após verem as referidas figuras, Cipriano e Marçal parecem reforçar o laço afetivo entre eles:

Não havia mais o que fazer ali, Cipriano tinha compreendido. Como o caminho circular de um calvário, que sempre irá encontrar um calvário adiante, a subida foi lenta e dolorosa. Marçal descera ao seu encontro,



Que há lá embaixo, 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 (SARAMAGO, 2000, p. 242).

Na sequência, porém, como se estivesse a jogar luz sobre o verdadeiro significado daqueles corpos no subsolo, Cipriano afirma para Marta que aquelas pessoas mortas seriam eles mesmos, em uma nítida alusão a um tipo de morte simbólica imposta pelo modo de sociedade organizado pelo Centro, atando todos a um ciclo de produção e consumo monopolizado na figura do shopping de proporções monstruosas: "Essas pessoas somos nós, disse Cipriano Algor, Que quer dizer, Que somos nós, eu, tu, o Marçal, o Centro todo, provavelmente o mundo" (SARAMAGO, 2000, p. 242). Vale lembrar que, como consequência dessa visão e resolução da crise dos personagens ao se identificarem com aquelas figuras, os membros do núcleo familiar fortalecem seus laços afetivos: depois de testemunharem os corpos no subsolo, Cipriano decide ir embora do Centro, consolida sua relação amorosa com Isaura, reencontra o cão Achado e, ao final do romance, Marta e Marçal também fogem do Centro e se juntam aos outros familiares para, todos juntos, partirem em uma viagem sem destino conhecido: "Vamos, perguntou Marçal, Vamos, disse Marta. Subiram para a furgoneta, os dois homens à frente, as duas mulheres atrás, com o Achado ao meio" (SARAMAGO, 2000, p. 252).

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Conforme mencionado anteriormente, a leitura aqui desenvolvida pretendeu examinar, a partir do ponto de vista do personagem Cipriano, a maneira como a configuração do Centro pode ser associada a uma expressão do projeto de objetificação de trabalhadores como Cipriano. Tal interpretação se fundamentou na análise do sonho de Cipriano, a partir do qual foi possível perceber, primeiramente, uma tentativa do personagem de se adaptar ao mundo por intermédio da fantasia com um forno novo, supostamente mais adequado às demandas do Centro; em seguida, o

reconhecimento de Cipriano da sua condição de trabalhador descartável, logo reprimida pela crença na necessidade de continuar trabalhando e, por fim, um movimento em direção à libertação dessa lógica que o aprisiona aos valores impostos pelo Centro.

Além disso, foi possível perceber certas sugestões, ao longo do romance, que abordam a tradicional dicotomia natureza-cultura pelo contraste entre símbolos referentes ao instinto e à civilização. Isso pode ser notado nas diversas vezes em que o foco narrativo é concentrado no cão Achado, nas quais o narrador exalta características positivas do animal, associando-as ao instinto canino. No mesmo sentido, as recorrentes menções a elementos vazios, ou, esvaziados, sugerem, em um tom de problematização, certo distanciamento dos personagens de seus instintos. Por outro lado, a configuração de um Centro opressor, que determina a organização do espaço, além do ritmo do trabalho e do convívio, sugere o modo como esse tipo de civilização “preenche” os personagens. Sob esse ponto de vista, é sugestiva a contraposição entre as ideias de Cipriano a respeito da naturalidade com que as aves fazem ninhos ociosos e o quanto ele, Cipriano, louvou a Razão após ter tido a ideia de fabricar bonecos ociosos. Tais ideias contrapostas sugerem, de um lado, o instinto de sobrevivência das aves e, de outro, uma “razão” orientada pelas lógicas de eficiência e de produtividade impostas pelo Centro.

Desta forma, com base principalmente no sonho de Cipriano, mas recuperando elementos que dialogam com essa cena, notou-se o quanto o sonho do personagem expressa o ápice de sua crise diante do processo de objetificação a que foi submetido pelo Centro. Isso porque, a partir do sonho, é possível acompanhar o ápice do processo de apagamento de identidade do personagem, motivado por sua perda de força produtiva, mas também de reconhecimento da sua condição de trabalhador descartável; o que revela a maneira como o Centro estrutura e, nesse caso, desestrutura a consciência do personagem a partir da imposição da eficiência e da produtividade como valores fundamentais para a adaptação e a sobrevivência ao meio. Contudo, em oposição a esse modelo de organização social, a lógica do romance sinaliza, poeticamente, para a valorização de instintos supostamente mais humanos, como os de proteção e de fortalecimento de laços afetivos. Tais instintos expressam uma forma de ruptura com o modelo representado pelo Centro em direção a modos de vida semelhantes ao do núcleo familiar reunido ao final do romance,

uma vez que a família termina em contraste com as pessoas amarradas no subsolo do shopping, já que estas permanecem atadas não apenas àquele espaço, mas, simbolicamente, aos seus empregos, ao consumo e a todas as demandas do Centro.

## REFERÊNCIAS

BARRETO, Livia Braga. *O homem no centro: romance e sociedade em A Caverna, de José Saramago*. Dissertação (Mestrado em Literatura) - Programa de Pós-Graduação em Literatura do Departamento de Teoria Literária e Literaturas do Instituto de Letras da Universidade de Brasília (UNB), Brasília, DF, 2017. Disponível em: <<https://repositorio.unb.br/handle/10482/23666>>. Acesso em: 27 out. 2021.

BREITSAMETER, Amanda Jansson. *Alegoria e exílio: uma análise de A caverna, de José Saramago*. Dissertação (Mestrado em Letras/Pós-Colonialismo e Identidades) - Programa de Pós-Graduação do Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Porto Alegre, 2019. Disponível em: <<https://lume.ufrgs.br/handle/10183/202490>>. Acesso em: 27 out. 2021.

JUNG, Carl Gustav. *A Natureza da Psique*. Trad. Pe. Dom Mateus Ramalho Rocha. Petrópolis, RJ: Editora Vozes Ltda., 2000.

RESENDE, Pedro Henrique Costa De; MARTINEZ, Mateus Donia. A katábasis de C. G. Jung: dos mitos antigos às experiências visionárias modernas. *Junguiana*, v. 38, n. 1, p. 73–86, 2020. Disponível em: <[https://www.researchgate.net/profile/Mateus-Martinez/publication/343583915\\_A\\_katabasis\\_de\\_C\\_G\\_Jung\\_-\\_dos\\_mitos\\_antigos\\_as\\_experiencias\\_visionarias\\_modernas/links/5f32a7a692851cd302ef0fb3/A-katabasis-de-C-G-Jung-dos-mitos-antigos-as-experiencias-visionarias](https://www.researchgate.net/profile/Mateus-Martinez/publication/343583915_A_katabasis_de_C_G_Jung_-_dos_mitos_antigos_as_experiencias_visionarias_modernas/links/5f32a7a692851cd302ef0fb3/A-katabasis-de-C-G-Jung-dos-mitos-antigos-as-experiencias-visionarias)>. Acesso em 25 fev. 2022.

SARAMAGO, José. *A Caverna*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

SILVA, Teresinha Vânia Zimbrão Da. A Terceira Margem. *Revista Virtual UFJF*, p. 1–7, 2010. Disponível em: <https://www.ufjf.br/virtu/files/2010/03/artigo-1a1.pdf>. Acesso em 25 fev. 2022.

VIEIRA CARDOSO, Mariana; NUNES SANTOS, Daniel. Sentidos alegóricos da dialética sujeito-objeto na modernidade: o duplo em “A

Caverna”, de Saramago. *Palimpsesto - Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da UERJ*, v. 19, n. 33, p. 187–201, 2020. Disponível em: <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/palimpsesto/article/view/42978/35119>>. Acesso em 25 fev. 2022.

Recebido em 28 de fevereiro de 2022

Aprovado em 13 de junho de 2022

Diego Kauê Bautz

Doutorando em Letras na Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho. Mestre em Literatura e Sociedade pela mesma Universidade.

Contato: [diegobautz@hotmail.com](mailto:diegobautz@hotmail.com)

 <http://orcid.org/0000-0002-3405-7780>

A **Revista Desassossego** utiliza a **Licença Creative Commons Attribution** que permite o compartilhamento do trabalho com reconhecimento da autoria e publicação inicial neste veículo – **Attribution-NonCommercial-NoDerivates 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0)**, e reconhece que os Autores têm autorização prévia para assumirem contratos adicionais separadamente para distribuição não-exclusiva de versão dos seus trabalhos publicados, desde que fique explicitado o reconhecimento de sua autoria e a publicação inicial nesta revista.

# ESCRITA E PERSONA NOS *CADERNOS DE* *LANZAROTE*

WRITING AND PERSONA IN THE *CADERNOS DE LANZAROTE*

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v14i27p117-134>

Marcelo Brito da Silva <sup>I</sup>  
Vinícius Carvalho Pereira <sup>II</sup>

## RESUMO

O presente artigo aborda a construção textual de uma imagem de si nos diários de José Saramago, intitulados *Cadernos de Lanzarote*, destacando a frontalidade e o compromisso como traços proeminentes na escrita de si do autor. Toma como ponto de partida a discussão de Luiz Costa Lima, para quem a *persona* é apresentada como construção e não como essência, assumindo, por um lado, a identidade entre autor, narrador e personagem e, por outro, que qualquer relato pessoal se constrói num regime de defasagens e aproximações. Por meio da análise de algumas entradas nos diários, ressaltamos como Saramago se vale de discursos memorialísticos não apenas para narrar eventos de sua vida, senão também para expor seus pontos de vista sobre si mesmo, sobre o mundo que o cerca e sobre o projeto literário de que sua vida não se aparta.

## PALAVRAS-CHAVE

José Saramago; *Cadernos de Lanzarote*; Persona; Frontalidade; Compromisso.

## ABSTRACT

*This paper addresses the textual construction of José Saramago's self-image in his diaries, entitled Lanzarote Notebooks, focusing on the author's forthrightness and commitment as prominent features in his self-writing. Our starting point is Luiz Costa Lima's discussion of persona as a construction rather than an essence, assuming, on the one hand, an identity between author, narrator and character, and, on the other, that any personal report is made up of lags and approximations. Through the analysis of some of his diary entries, we highlight how Saramago uses memorial discourses not only to narrate events in his life, but also to expose his views on himself, on the world around him, and on his literary project, inseparable from life.*

## KEYWORDS

*José Saramago; Lanzarote Notebooks; Persona; Forthrightness; Commitment.*

<sup>I</sup> Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Mato Grosso, Cuiabá, Brasil.

<sup>II</sup> Universidade Federal do Mato Grosso, Cuiabá, Brasil.

## INTRODUÇÃO

O objetivo deste trabalho é abordar a construção textual de uma imagem de si elaborada por José Saramago nos *Cadernos de Lanzarote* (1997; 1999). Para começar, recorreremos ao pensamento de Luiz Costa Lima (1991) em “Persona e sujeito ficcional”. Nesse ensaio, o autor analisa o conceito de *persona*, afirmando que ela nada mais é que uma carapaça simbólica que o ser humano desenvolveu para sobreviver, visto que se trata de um animal biologicamente imaturo. A *persona* seria, portanto, uma compensação de sua imaturidade biológica, uma contrapartida psíquica de sobrevivência:

*A persona não nasce do útero senão da sociedade. Ao tornar-me persona, assumo a máscara que me protegerá de minha fragilidade biológica. Se nossa imaturidade biológica não nos entrega prontos para a vida da espécie, então a convivência social será direta e imediatamente marcada pela constituição variável da persona. Sem esta, aquela se torna impensável* (LIMA, 1991, p. 43).

O que nos interessa destacar do pensamento de Luiz Costa Lima é justamente esse conceito de *persona* como construção e não como essência. Porque, se por um lado defendemos a identidade entre nome, autor e personagem nos *Cadernos de Lanzarote*, doravante apenas *Cadernos*, baseando-nos numa leitura contratual na esteira do “pacto autobiográfico” de Lejeune (2008), por outro lado concordamos com Lima quando diz que tal identidade, como qualquer *persona*, é uma construção social, o que nos leva a reconhecer os diários de Saramago como mais um movimento nessa construção. Eles são o espelho sobre qual o escritor projeta a imagem de como se vê e de como gostaria de ser visto, sem que tal imagem remeta necessariamente a um ser essencial, puro, inato, que por acaso “revelou-se” na escrita.

Assim, entendemos a *persona* aqui como tensão entre o eu vivido e o eu narrado, em que a vida se ficcionaliza como texto mesmo quando este afirma uma verdade. É, afinal, essa, em última medida, uma questão que subjaz a todo escrito autoficcional, independente da orientação teórica que adotemos. Em posição diferente desta que aqui consideramos, Lejeune (2008, p. 104) sintetiza a tensão entre verdade e ficção na autobiografia: “não brinco de me inventar. Ao seguir as vias da narrativa, ao contrário, sou fiel à minha verdade”.

Sendo assim, os diários participam da construção da *persona*, uma espécie de versão linguística desse processo. De modo algum esse reconhecimento nos constrange ou desestimula, porque o que nos interessa nos *Cadernos* é a forma pela qual José Saramago apropria-se do gênero para construir uma imagem de si. Talvez por esse motivo, sem ilusões de essencialidade, ele tenha dito no prefácio que “ninguém escreve um diário para dizer quem é”. Conforme Luiz Costa Lima (1991), não existe uma “essência individual”, bem como é falsa a dicotomia entre aparência e essência. Mais uma vez destacando a importância da interação social, o autor explica a assunção da personalidade como uma construção:

Mas que essência tem o homem se não se faz homem senão pelo que não é natural, i.e., pela posse da linguagem? Ora, fazermo-nos homens pela linguagem significa fazer-se pelo outro, pela imagem que em nós se deposita a partir de sua palavra. É a palavra do outro [...] que modela nossa *persona*, a “fera” que nós inventamos (LIMA, 1991, p. 47).

Apenas através dos papéis a *persona* se concretiza. Tais papéis podem ser impostos ou adotados pelo indivíduo. Um exemplo disso pode ser verificado no luto que, como rito encenado, preludiou a inscrição do ficcional. Injunções sociais como a castidade e o ascetismo também podem ser listadas como exemplos de imposições de papéis que identificam a *persona*. Os papéis impostos caracterizam seu produtor, seja por um instante, seja tornando-se uma marca para a vida. Os papéis adotados, por sua vez, ocorrem em sociedades menos rígidas, nas quais o indivíduo não é previamente modelado por obrigações impostas. Mas por que razão assumimos papéis, mesmo quando não há uma pressão social sobre nós? Luiz Costa Lima responde recorrendo novamente à questão da imaturidade biológica e à conseqüente necessidade de reforços simbólicos de sobrevivência:

a imaturidade biológica humana independe da sociedade em que lhe foi dado nascer. Isso lhe impõe o estabelecimento, durante seu processo de socialização, de uma armadura que suplete sua fragilidade física. Essa armadura, necessariamente simbólica, não é por certo menos constituída por ingredientes socialmente oferecidos (LIMA, 1991, p. 46).

Muito interessante é a observação de Luiz Costa Lima (1991, p. 46) de que há uma interação mais ativa do indivíduo quando se trata de papéis

adotados, pois através deles a *persona* atualiza-se constantemente. A *persona* revela-se, desse modo, uma armadura plástica, passível de assumir diversos desenhos. Isso implica também a instabilidade da *persona*, e, pensando assim, cremos que o diário talvez seja o espaço privilegiado para o registro das oscilações pessoais, visto que acompanha as impressões do autor cotidianamente por um considerável lapso temporal.

Considerando a liberdade de escolha, no caso dos papéis individualmente modelados, é preciso reconhecer que a recusa absoluta de desempenhar papéis não implica atingir uma pretensa autenticidade. Em outras palavras, não há como escapar dos papéis sociais. Por isso, devemos desconfiar dos sujeitos que se dizem guiados por um suposto cerne individual incondicionado, isento de compromissos ou injunções.

Se por um lado é necessário reconhecer que não há como fugir dos papéis, por outro lado eles nos protegem contra a desordem, oferecendo-nos um direcionamento interno e externo. Dessa forma, o papel é um recurso de defesa contra o caos, que atua em seletividade, desprezando alguns eventos e dando um colorido especial a outros. Para Costa Lima (1991), o papel é uma janela confortável, pela qual nos habituamos a interpretar o mundo. Só seria possível escapar dos papéis se a verdade fosse algo dizível, independente do seu nomeador. Seria a única maneira possível de o homem se despir de sua *persona*. Mas não há o que estranhar, pois a *persona* “é fundida na linguagem” (LIMA, 1991, p. 50).

Assim, considerando o papel social como uma realidade incontornável, o autor chega a uma conclusão que muito nos interessa: o discurso próprio desse par *persona/papel* é o discurso memorialista. Por ele, cada um de nós cria uma janela pela qual entra em contato com o mundo e se deixa encontrar. Por isso, Lima chama o memorialismo de ficção naturalizada, uma ficção sobre a própria vida que se entende como verdade e que prepara o retrato do autor para adoção pública. Por isso, também os estudos do memorialismo ganham muito mais ao focalizar os aspectos formais do texto, a maneira como o autor prepara sua recepção, do que ao insistir em mapeamentos biográficos ou documentais.

Talvez seja conveniente compartilhar algumas ideias que nortearam os estudos sobre os *Cadernos* cujos resultados incluem, entre outros, as reflexões apresentadas neste artigo. Na pesquisa em questão, assumimos, com base nos teóricos que seguem, que a imagem de si no diário é uma construção linguística que remete a uma pessoa real fora do

texto (LEJEUNE, 2008), acreditando na reconciliação entre realidade e linguagem (COMPAGNON, 2001), embora sem ilusões de autenticidade, consciente de que toda palavra é apoucamento (MATHIAS, 1997).

O diário é, pois, espaço por excelência desse intercâmbio entre um eu extratextual e um eu “de papel”. Como epítome da escrita de si, trata-se de “mais do que um porto de abrigo, a afirmação duma singularidade que não quer morrer e, como tal, se assume e proclama” (MATHIAS, 1997, p. 59). Nele, o gesto autobiográfico não é uma ocupação desinteressada, mas uma obra de justificação pessoal e atende a um anseio de balanço da vida, pelo qual a pessoa se pergunta se viver valeu a pena.

Nesse sentido, a escrita autobiográfica é a última chance de recuperar o que foi perdido, uma tarefa de salvação pessoal. Mas, nessa tarefa, o escritor irá se deparar com a fragilidade da memória e a questão moral da imparcialidade em relação a si mesmo. A revolução nos métodos históricos mostrou que o passado não pode ser recuperado “em si”, sem nós, e que sua evocação envolve uma relação complexa entre passado e presente. O autor diarístico, enquanto historiador de si mesmo, também enfrenta essa tensão, como escreve Gusdorf:

Está claro que a narração de uma vida não pode ser simplesmente a imagem dupla dessa vida. A existência vivida se desenvolve dia a dia no presente, seguindo as exigências do momento, com as quais a pessoa se defronta da melhor maneira possível com todos os recursos à sua disposição. Combate duvidoso, em que as intenções conscientes, as iniciativas, se mesclam confusamente com os impulsos inconscientes, as renúncias e a passividade. Cada destino se forja na incerteza dos homens, das circunstâncias e de si mesmo (GUSDORF, 1991, p. 14).<sup>1</sup>

No trabalho de contar a própria história, o sujeito procura dar sentido aos eventos de sua vida, mas esse procedimento é muitas vezes uma ilusão construída *a posteriori*, que determina quais fatos serão privilegiados e quais detalhes serão descartados em face de determinado desfecho pretendido. Nesse processo, lacunas e deformações da memória

---

<sup>1</sup> Tradução nossa. No original, em espanhol: “Está claro que la narración de una vida no puede ser simplemente la imagen doble de esa vida. La existencia vivida se desarrolla día a día en el presente, siguiendo las exigencias del momento, a las cuales la persona se enfrenta de la mejor manera que puede con todos los recursos a su disposición. Combate dudoso, en el que las intenciones conscientes, las iniciativas, se mezclan confusamente con los impulsos inconscientes, las resignaciones y la pasividad. Cada destino se forja en la incertidumbre de los hombres, de las circunstancias y de sí mismo”.

não são necessariamente fruto do esquecimento, mas refletem a opção do escritor por determinada versão da história, avançando sempre num regime de defasagens e aproximações (GUSDORF, 1991).

Não obstante, tal relato não é arbitrário, e por isso não deve ser descartado, especialmente num mundo em que a verdade do sujeito é aquela que mais importa. Sobre a matéria, Calligaris (1998) é categórico ao dizer que, em nosso tempo, os escritos autobiográficos ganharam uma autoridade especial, porquanto se baseiam numa verdade superior à banalidade dos fatos:

Vivemos em uma cultura onde a marca da subjetividade de quem fala ou escreve constitui um argumento e uma autoridade tão fortes quanto, senão mais fortes que, o apelo à tradição, ou a prova dos “fatos” (CALLIGARIS, 1998, p. 44).

Sob tal perspectiva, na modernidade, a verdade que mais importa é a que está no sujeito. Por isso, o texto autobiográfico tornou-se documento privilegiado em nossa cultura. Assim, Calligaris (1998) avalia a celeuma entre aqueles que entendem a autobiografia como representação e os teóricos que defendem o sujeito como efeito do seu próprio texto. Trata-se, no entanto, de uma oposição artificiosa, pois o sujeito está convencido de ser, no mínimo, o autor do seu texto, assim como de sua vida.

A solução para o debate está em perceber que o sujeito nem é o objeto representado no discurso, nem seu efeito, porque ele se produz literalmente no momento que escreve. O ensaísta explica: “Narrar-se não é diferente de inventar-se uma vida. Ou debruçar-se sobre sua intimidade não é diferente de inventar-se uma intimidade. O ato autobiográfico é constitutivo do sujeito e de seu conteúdo” (CALLIGARIS, 1998, p. 49).

Pensando à luz dessas proposições teóricas sobre as relações entre sujeito escritor e autoficção, lançamo-nos à seleção de notas, comentários e indagações com as quais tentamos conversar com o José dos *Cadernos* no que tange à sua escrita de si. Nesse processo, analisamos como Saramago se vale de discursos memorialísticos não apenas para narrar eventos de sua vida, senão também para construir uma *persona* esteada em seus pontos de vista sobre si mesmo, sobre o mundo que o cerca e sobre o projeto literário de que sua vida não se aparta.

## 1 “DURO COMO UMA PEDRA”

Verificamos nos *Cadernos de Lanzarote* que há diversas entradas que acusam a *frontalidade* como traço proeminente da personalidade de José Saramago. O termo pode ser entendido como a característica de uma pessoa que é frontal, no sentido de “fazer frente” sem concessões, sem negociar ideias tidas como certas. Ter frontalidade é sinônimo de ter integridade, não “virar a folha” ou mudar de posição por conveniência. Esta é uma marca saliente da *persona* construída nos *Cadernos*, que pode ser demonstrada em diversas passagens, como tentaremos fazer nas linhas que seguem.

José Saramago defende que a frontalidade é um traço de que se orgulha em seu caráter. Na entrada de 20 de agosto de 1996, o diarista comenta sua atuação como cronista no *Diário de Lisboa* e no *Diário de Notícias*, no início dos anos 70. Essa lembrança é motivada pelo trabalho enviado pela estudante brasileira Susana Regina Vaz, que trazia a equivocada observação, segundo o diarista, de que ele não exprimira em tais textos suas opiniões pessoais, e sim o posicionamento oficial do jornal. Equivocada porque, como ele afirma, “a realidade foi bem diferente” (SARAMAGO, 1999, p. 204), e passa a defender a sinceridade de suas posições, pois obedeciam exclusivamente aos ditames de sua consciência, sem titubear diante das consequências potencialmente desvantajosas, considerando-se, sobretudo, o momento político de ditadura que Portugal vivia naqueles anos:

Sem nenhuma pretensão de protagonismo, sem qualquer espécie de vanglória, e assumindo, evidentemente, todos os erros de apreciação que possa ter cometido, declaro que a orientação política dos dois jornais, a que se expressou nos respectivos editoriais, foi aquela que a minha consciência cívica e as minhas convicções ideológicas determinaram, sem sujeição a ordens, viessem elas donde viessem, tanto de dentro como de fora. Nada mais e nada menos. Com todas as consequências imagináveis, e alguma inimaginável, como foi não ter encontrado, a seguir ao 25 de Novembro, uma única pessoa disposta a oferecer-me um trabalho regular. Mesmo aqueles que mais obrigação teriam... (SARAMAGO, 1999, p. 204-205).

Há ainda que se considerar, acerca do exemplo acima, dois pontos interessantes: o primeiro fala do discurso de modéstia que o diarista assumiu desde as primeiras páginas dos *Cadernos* e que se evidencia no início da réplica à estudante brasileira, em que Saramago rechaça qualquer

presunção e admite possíveis faltas na abordagem dos assuntos como cronista. E, para além dessa retórica, vemos o escritor tentando guiar a interpretação correta a ser feita de seus escritos, procedimento similar àquele a que recorreu quando tratou de outros livros no diário, como *A Jangada de Pedra* (SARAMAGO, 2006) e *O evangelho segundo Jesus Cristo* (SARAMAGO, 1991). Em vista disso, não é exagero dizer que Saramago não apenas comenta sua obra nos *Cadernos*, mas também cede ao impulso de guiar o leitor a uma abordagem adequada de seus livros, condizente com sua *intenção autoral*. No caso em apreço, o diarista afirmava que suas crônicas deveriam ser apreciadas como textos construídos sob a mais absoluta isenção, como expressões de uma consciência jornalística sem amarras.

Cientes da polêmica teórico-metodológica em torno da ideia de intenção autoral, cumpre-nos aqui ressaltar que aqueles que se colocam contra a presunção de intencionalidade costumam dizer que o autor não pode ter pensado em todas as impressões e sensações que são veiculados no texto. No entanto, esse argumento é refutado por Compagnon (2001), que, na esteira de muitos filósofos da linguagem, liga *intenção do autor* e *sentido das palavras*, do mesmo modo que ora interpretamos os *Cadernos*.

Para sustentar seu posicionamento sobre a matéria, Compagnon convoca a teoria de Austin, o pensador dos atos de fala, segundo o qual toda enunciação carrega um ato ilocutório, ou seja, que transforma as relações entre os interlocutores. Mas é preciso distinguir o ato ilocutório principal realizado por uma enunciação e a significação complexa do enunciado. Identificar o ato ilocutório principal (que é por natureza geral: uma súplica, um elogio etc.) é o início da interpretação, que pode continuar quando o leitor verifica numerosas implicações e associações mais particulares que não contradizem a intenção principal. Esses detalhes não são intencionais no sentido de premeditados, mas

não é porque o autor não pensou nisso que isso não seja o que ele queria dizer (o que ele tinha, longinquamente, em pensamento). A significação realizada é, apesar disso, intencional em sua inteireza, uma vez que ela acompanha um ato ilocutório que é intencional (COMPAGNON, 2001, p. 91).

Compagnon utiliza também a analogia do jogador de tênis para explicar que a intenção não se reduz à premeditação “integralmente consciente”:

Escrever, se se permite a comparação, não é como jogar xadrez, atividade em que todos os movimentos são calculados; é mais como jogar tênis, um esporte no qual o detalhe dos movimentos é imprevisível, mas no qual a intenção principal não é menos firme: remeter a bola para o outro lado da rede (COMPAGNON, 2001, p. 91).

Tal perspectiva ajuda-nos a pensar outras entradas nos *Cadernos* em que a tenacidade da *persona* saramaguiana se acirra, como a de “12 de Março de 1994”, em que o diarista se compara a uma pedra, substância de que seria feito o seu caráter, pois é assim que se coloca diante de imposições que possam solapar sua liberdade. A entrada, com clara intencionalidade quanto ao que Saramago quer dizer sobre si, faz referência à participação do escritor em um evento em Madrid, onde a assistência lhe cobrara uma inadiável tomada de posição:

As águas mornas acabaram por ferver. A culpa foi minha, ao anunciar que, não tendo, sobre a situação da ex-Jugoslávia, informações suficientes para poder falar dela com conhecimento de causa, leria algumas páginas de reflexão sobre o problema do racismo e as obrigações morais e cívicas dos escritores (era de escritores o encontro) neste momento da Europa e do mundo. Caíram-me todos em cima como matilha, que não senhor, que eu tinha era de optar, dizer ali, e já, se estava pelos sérvios ou pelos bósnios. Está claro que estes abencerragens de um esquerdismo irresponsável me conheciam mal: *fazerem-me uma exigência nestes termos, esta ou outra qualquer, equivalia a encontrarem-me como me encontraram: duro como uma pedra*. Trocámos palavras azedas e quando o colóquio terminou não me eximi a dizer-lhes o que pensava de semelhantes métodos. Desculpam-se com grandes manifestações de respeito e admiração, mas o mal estava feito. Os processos de intenção continuam, qualquer pretexto serve (SARAMAGO, 1997, p. 247-248, grifo nosso).

Se na réplica sobre sua atuação como cronista Saramago destacou a isenção e a modéstia, aqui vemos que o hábil emprego da metáfora domina a cena discursiva, aproximando-a da linguagem presente nos romances. São nada menos que quatro metáforas: a discussão em si, desenvolvida no evento, é comparada à água morna e, a conseqüente animosidade, em fervura; em seguida, os ouvintes do escritor são retratados como matilha e como abencerragens<sup>2</sup>, figuras que ressaltam a hostilidade das interpelações. Por último, a metáfora da pedra dá números

---

<sup>2</sup> Referência aos povos árabes que dominaram Granada antes do triunfo dos reis católicos.

finais à representação da frontalidade em discussão, de modo tão eficaz que dispensa comentários.

Corroborando esse traço da personalidade de José Saramago sua resposta ao artigo de Torcato Sepúlveda, que o havia acusado de usar dois pesos e duas medidas na avaliação das ditaduras de direita e de esquerda, com claro favor a estas últimas. Mais uma vez, o escritor invoca nos *Cadernos* a frontalidade que sempre balizou suas manifestações políticas:

Ora bem, a Torcato Sepúlveda tenho de informar que, escrevendo ou de viva voz, disse sempre o que pensava dos atropelos, erros e crimes das ditaduras (castanhas, verdes ou vermelhas) e das democracias (brancas, pardas ou azuis) deste mundo. Se ele não deu por isso, azar meu. Mas, uma vez que vem agora falar-me de Cuba (outras vezes foi a União Soviética, outras vezes foi o Diário de Notícias...), dir-lhe-ei que, apesar dos crimes, dos erros e dos atropelos do que chamam «castrismo», continuarei a defender Fidel Castro contra Clinton, por muito «democrata» que pareça um e muito «tirano» que outro pareça. «Por causa da moral», precisamente, como me exige o mesmo Torquato Sepúlveda no princípio e no fim do seu artigo (SARAMAGO, 1997, p. 368-369).

Esse aspecto da imagem pessoal delinea-se também através de afirmações categóricas, como a inscrita nos diários em “13 de Dezembro de 1994”: “há um momento em que compreendemos que todo o fingimento é infame” (SARAMAGO, 1997, p. 425). Tal declaração veio em resposta ao elogio de Maria Lúcia Verdi: “Que bom deve ser dizer exactamente o que pensa, sem outro cuidado que o respeito devido a quem ouve, mas sem que esse cuidado o faça calar” (VERDI *apud* SARAMAGO, 1997, p. 425). Não é a primeira vez que o diarista recolhe apreciação dessa natureza, que demonstra como ele julga importante ressaltar a frontalidade na construção de sua imagem pessoal. Conforme afirma Sheila Dias Maciel, quem pesquisa um diário deve abandonar preocupações sobre falso e verdadeiro e ficar atento a revelações que particularizam o autor pelas escolhas que fez no uso da linguagem (MACIEL, 2002).

Dizer a (sua) verdade é, para o diarista, compromisso inviolável, ainda que desagrade pessoas, grupos ou instituições. No registro de “26 de Fevereiro de 1994”, José Saramago comenta o embate com Autran Dourado acerca do Novo Acordo Ortográfico, dizendo que não tem paciência para “discussões de burros” (SARAMAGO, 1997, p. 233); em “7 de Abril de 1994”, o diarista chama Fernando Vizcaino-Casas de “imbecil que escreve

livros” (SARAMAGO, 1997, p. 261); em “5 de Setembro de 1997”, a contemplada é nada menos que Madre Teresa de Calcutá, chamada de “uma das mais orgulhosas criaturas que o Deus dos católicos alguma vez pôs no planeta” (SARAMAGO, 1999, p. 420). Vale acrescentar que tal comentário foi anotado no diário na data da morte da religiosa.

Se partirmos para grupos e instituições, encontraremos anotações de Saramago sobre os alemães que habitam Lanzarote, nas quais estes figuram como aproveitadores que compraram, “pelo preço da uva mijona” (SARAMAGO, 1997, p. 67), verdadeiros latifúndios e que, desde a Segunda Guerra Mundial, se comportam como donos da ilha. No tocante a instituições, um dos alvos de duras declarações é a CPLP (Comunidade dos Países de Língua Portuguesa), que para ele não passa de uma irmandade postiça.

Em muitas passagens em que se verifica a frontalidade do escritor, hipótese de leitura que norteia nossa discussão sobre a *persona* que Saramago constrói em seu diário, nota-se também certa impaciência e indignação traduzida numa linguagem disfêmica, a qual pode chegar ao apimentado do baixo calão, como se lê na sentença que encerra o apontamento de “1º de Setembro de 1995”, sobre a notícia da privatização de zonas turísticas importantes do Peru:

A mim parece-me bem. Privatize-se Machu Picchu, privatize-se Chan Chan, privatize-se a Capela Sixtina, privatize-se o Pártenon, privatize-se o Nuno Gonçalves, privatize-se a Catedral de Chartres, privatize-se o Descimento da Cruz de Antonio da Crestalcore, privatize-se o Pórtico da Glória de Santiago de Compostela, privatize-se a cordilheira dos Andes, privatize-se tudo, privatize-se o mar e o céu, privatize-se a água e o ar, privatize-se a justiça e a lei, privatize-se a nuvem que passa, privatize-se o sonho, sobretudo se for o diurno e de olhos abertos. E finalmente, para florão e remate de tanto privatizar, privatizem-se os Estados, entregue-se por uma vez a exploração deles a empresas privadas, mediante concurso internacional. Aí se encontra a salvação do mundo... E, já agora, *privatize-se também a puta que os pariu a todos* (SARAMAGO, 1997, p. 586, grifo nosso).

Ao lado de tal disfemismo, a imagem de si construída por trechos como esse se dá pela afirmação de um ponto de vista político-econômico marcado pela ironia, que pode ser apontada como figura onipresente nos *Cadernos*. Onipresente e, arriscamo-nos a dizer, figura retórica preferida pelo autor, ao menos no âmbito dos diários, pois é por esse caminho

indireto, no qual enunciado e enunciação não coincidem, que José Saramago vai pontuando suas opiniões. No caso, a ironia está justamente na afirmação que diz o contrário do que o escritor preconiza como um homem de esquerda, uma privatização universal que lhe “parece bem”.

As declarações presentes nos *Cadernos* que alvejam Portugal também indicam a frontalidade de Saramago, como esta de “18 de Janeiro de 1994”, data em que o diarista acusa a pobreza e dependência cultural do seu país, contrariando os jornalistas que queriam que o escritor defendesse as casas de cultura. Sobre essas, escreve que são um brilho falso, “uma delgada capa de pintura que não tardará a estalar para pôr à vista a cinzenta realidade cotidiana” (SARAMAGO, 1997, p. 194) e, sobre Portugal, afirma com todas as letras que se trata de um país morto. É claro que declarações como essas, que não poupam a terra *mater*, compõem a representação de uma imagem de si como português numa negociação tensa da identidade nacional. Porque se, por um lado, Saramago se afirma “escritor português”, que ama e defende sua literatura e sua pátria, por outro lado não fecha os olhos para suas mazelas e dedica muitas páginas diarísticas para comentá-las sem meias palavras.

Como acontece com Portugal, a Europa também é objeto de ácidas declarações de Saramago, como o demonstra a entrada de “7 de Outubro de 1996”, na qual o autor afirma que a construção de uma Europa unida não passa de uma falácia que se alimenta da dissimulação, pois ela continua a ser o que sempre foi: a reunião de países que mandam e países que obedecem (SARAMAGO, 1999, p. 234).

Para encerrar a discussão sobre a frontalidade que Saramago atribui a sua *persona* autoral diarística, recorreremos à entrada de “18 de Janeiro de 1995”, em que o autor explica a tenacidade de suas opiniões com uma comparação que deixa claro que sua bússola como pensador sempre foi o respeito à própria consciência:

Sou, simplesmente, uma pessoa com algumas ideias que lhe têm servido de razoável governo em todas as circunstâncias, boas ou más, da vida. Costuma-se dizer que o melhor partido para um crente é comportar-se como se Deus estivesse sempre a olhar para ele, situação, imagino eu, que nenhum ser humano terá estofo para aguentar, ou então é porque já estará muito perto de tornar-se, ele próprio, Deus. De todo o modo, e aproveitando o símile, o que eu tenho feito é imaginar que essas tais ideias minhas, estando dentro de mim como devem, também estão fora — e me observam. E realmente não sei o que será mais duro: se prestar

contas a Deus, por intermédio dos seus representantes, ou às ideias, que os não têm. Segundo consta, Deus perdoa tudo — o que é uma excelente perspectiva para os que nele acreditem. As ideias, essas, não perdoam. Ou vivemos nós com elas, ou elas viverão contra nós — se não as respeitámos (SARAMAGO, 1997, p. 460-461).

## 2 ESCRITOR E CIDADÃO: INDISSOCIÁVEIS

Passemos agora ao segundo traço da imagem pessoal que se destaca nos *Cadernos: o compromisso*, manifesto em passagens que evidenciam a preocupação de Saramago em apresentar-se como um homem engajado nas questões de seu tempo. Teresa Cerdeira (2011, p. 1) comenta esse aspecto da personalidade do escritor com estas palavras:

Cidadão em cuja voz ressoaram reflexões importantes sobre o seu tempo, sobre a história presente, em nome dos homens, dos cidadãos comuns, a quem ele recordava a necessidade de reivindicar seus direitos e a quem cobrava também o dever de cumprir seus deveres, com todas as incongruências e possíveis paradoxos, ou até mesmo excessos que só podem acometer alguém que não se fechou em torres de marfim – metáfora certamente em desuso, que só o romantismo teria entendido propícia ao mito –, mas que se ofereceu, como voz atenta, questionadora, insatisfeita, aos violentos impasses da história.

O que Cerdeira afirma aplica-se adequadamente aos *Cadernos*, pois Saramago utiliza--se das páginas do seu diário para deixar registrada uma voz atenta e questionadora, fazendo do engajamento um tema recorrente e, portanto, componente fundamental da autoimagem que é linguisticamente construída.

Uma das remissões ao tema encontra-se na entrada de “27 de Maio de 1994” dos *Cadernos*. Nessa data, José Saramago transcreve o artigo que fez sobre Juan Goytisolo, no qual confessa haver entre ele e o escritor espanhol uma comunhão de sentimentos, designada como “uma consciência muito clara, e não raro dolorosa, da responsabilidade de cada ser humano perante si próprio e perante a sociedade” (SARAMAGO, 1997, p. 303). Os *Cadernos* sinalizam que tal responsabilidade está enraizada na consciência do diarista, determinando sua atuação como cidadão e escritor, que, como afirma Cerdeira (2011), são instâncias indissociáveis. Saramago corrobora essa ideia em algumas passagens, como em 7 de Outubro de

1996, quando preconiza o imbricamento entre sua vida e sua obra, ambas equiparadas no conteúdo político-ideológico que comunicam:

No meu ofício de escritor, penso não me ter afastado nunca da minha consciência de cidadão. Defendo que aonde vai um, deve ir o outro. Não recordo ter escrito uma só palavra que estivesse em contradição com as minhas convicções políticas, mas isso não significa que alguma vez tenha posto a literatura ao serviço da minha ideologia. O que significa, isso sim, é que no momento em que escrevo estou expressando a totalidade da pessoa que sou (SARAMAGO, 1999, p. 233).

Na entrada de “23 de Março de 1995”, Saramago é ainda mais categórico ao defender que o compromisso, na verdade, não é do escritor, mas do cidadão, argumento que, segundo ele, não pode ser rechaçado:

O que costumamos chamar «compromisso do escritor» não deveria ser determinado simplesmente pelo carácter mais ou menos «social» ou «socializante» da tendência, do grupo ou da escola literária em que se inscreveu ou em que o meteram. O compromisso não é do escritor como tal, mas do cidadão. Se o cidadão é escritor, acrescentar-se-á à sua cidadania pessoal uma responsabilidade pública. Não vejo aonde poderão ir buscar-se argumentos para eludir essa responsabilidade (SARAMAGO, 1999, p. 513).

Como vimos, Saramago entende que a missão do cidadão e a missão do escritor estão atreladas e que devem ser marcadas pela responsabilidade social. Em “18 de Novembro de 1994”, ele comenta: “O mundo ainda vai pedindo livros aos escritores, mas também espera que eles não se esqueçam de ser cidadãos de vez em quando” (SARAMAGO, 1997, p. 409). Para o diarista, somos o passado que temos, quer dizer, somos uma memória, mas também somos a responsabilidade que assumimos. Memória e responsabilidade caracterizam o que cada pessoa é, porque “sem memória não existimos, sem responsabilidade talvez não mereçamos existir” (SARAMAGO, 1997, p. 237).

De fato, verificamos nos *Cadernos* um diarista que reivindica para si essa característica, que assinala o compromisso social como traço definidor de sua atuação como cidadão e como escritor. Curiosamente, em uma crônica transcrita em “26 de Dezembro de 1997”, ele afirma que cada vez menos lhe apetece falar de literatura. A razão é que, primeiro, os livros que escreveu cumprem esse papel e, segundo, porque os discursos de

literatura lhe soam cada vez mais como um alienado coro de anjos, desconectado da vida cá embaixo, onde ela permanece perplexa e angustiada. Desse modo, confessa: “sinto que é meu dever de cidadão do mundo (assumo a retórica) escutar os gritos de dor que lá soam. E também aqueles protestos e aquelas cóleras” (SARAMAGO, 1999, p. 493). Para Ana Paula Arnaut (2008), a obra de José Saramago não só escuta tais gritos como dá voz a preocupações humanitárias universais e constitui um manifesto contra todas as formas de violência e opressão.

Com efeito, José Saramago apresenta-se nos *Cadernos* como um escritor comprometido com seu tempo. Assim, ele empresta as páginas do seu diário a todo tipo de denúncia e reivindicação, consciente da sua influência como cidadão do mundo. Suas contribuições vão da política à educação, da cultura à ecologia, sobre as quais não se esquivava de opinar, motivado pelos acontecimentos da data, como lemos na entrada de “12 de Abril de 1996”, na qual registra sua indignação com a degradação ecológica da cratera de El Cuervo, em Lanzarote, capitaneada pela presença criminosa de alguns turistas:

Como se há-de fazer entender aos responsáveis de todos os meios ambientes do mundo que os turistas são exactamente como as abelhas? Tal como elas, produzem riqueza, mas, tal como elas, agriDEM. Tal como elas, devem ser protegidos, mas, tal como delas, temos também nós de proteger-nos... (SARAMAGO, 1999, p. 107).

A mesma preocupação com a ecologia está presente no *Ensaio sobre a cegueira* (SARAMAGO, 2011), como confessa em “8 de Setembro de 1995”, data em que recebe o *feedback* de Maria Alzira Seixo sobre o romance. A ensaísta havia destacado a relação da brancura luminosa com a imundície moral, que serviu de deixa para Saramago emitir mais um vaticínio que assinala sua preocupação com a situação periclitante de nosso planeta:

Quis foi deixar constância da reflexão que elas me tinham suscitado, a saber: a possível verificação de uma simetria entre a situação ali descrita (uma “brancura luminosa” avançando cega “através de caminhos atulhados de imundície física e moral”) e o actual consumo, já pouco menos do que obsessivo, dos produtos denominados de higiene e limpeza corporal, vivendo nós, como estamos a viver, intoxicados por todas as poluições imagináveis, em meios ambientes onde o lixo passou a ser soberano senhor. Saímos para a rua puros e luminosos, lavados da cabeça aos pés, desodorizados, perfumados, e

caminhamos, outra vez cegos, pelas cidades, pelas praias, pelos campos de um mundo que nós próprios estamos a converter em estrumeira. Depois de termos destruído a natureza, arruinamos o meio tecnológico e cultural fora do qual nunca mais seremos capazes de imaginar a vida... (SARAMAGO, 1999, p. 591-592).

Vale notar que Saramago denuncia o erro dos escritores que negligenciaram seu papel como cidadãos e se conformaram com discussões desconectadas da vida real. Algumas dessas denúncias implicam na representação de uma identidade pessoal pela via do contraste, posto que Saramago divide os escritores entre os alienados e os comprometidos com a realidade, incluindo-se neste segundo grupo:

O problema não está em, supostamente, se terem extinguido as razões e causas de ordem social, ideológica ou política que, com resultados estéticos que nem sempre serviram as intenções, levaram ao que se chamou, no sentido moderno da expressão, literatura de compromisso; o problema está, mais cruamente, em que o escritor, regra geral, deixou de comprometer-se como cidadão, e que muitas das teorizações em que se foi deixando envolver acabaram por constituir-se como escapatórias intelectuais, modos de disfarçar, aos seus próprios olhos, a má consciência e o mal-estar desse grupo de pessoas — os escritores —, que, depois de se terem considerado a si mesmas como farol e guia do mundo, acrescentam agora à escuridão intrínseca de todo o acto criador as trevas da renúncia e da abdicação cívicas (SARAMAGO, 1999, p. 118).

Nessa mesma entrada, Saramago propõe o retorno ao Autor, a saber, à “concreta figura de homem ou de mulher que está por trás dos livros” (SARAMAGO, 1999, p. 117), não para que revelem segredos da criação ou para que transmitam lições pessoais, mas simplesmente, “para que nos digam *quem são*, na sociedade que somos, eles e nós, para que se mostrem como cidadãos deste presente” (SARAMAGO, 1999, p. 118). Nesse sentido, o próprio autor acaba por nos revelar um pouco de sua visão quanto às relações entre o sujeito empírico e a persona ficcional (LIMA, 1991) tensionados não só pelas escritas de si, mas por toda empreitada literária. Em sua colocação, aproxima-se, pois, de uma das máximas da teoria de Lejeune (2008, p. 104) sobre a escrita autobiográfica: “Se a identidade é um imaginário, a autobiografia que corresponde a esse imaginário está do lado da verdade”.

Para terminar a abordagem desse traço pessoal, remetemo-nos à entrada de “26 de Maio de 1993”, que registra o encontro de jovens e velhos

escritores. Este último grupo, no qual o diarista se alista, defende a necessidade de os escritores assumirem compromissos intelectuais e cívicos para além de seus livros; já aquele, de escritores jovens, afirma que os criadores só devem estar comprometidos com a própria obra. Para Saramago, o autor não deve contentar-se apenas em escrever, visto que a escolha desse ofício amplifica as responsabilidades que ele já tem como cidadão. Novamente, essa bipartição entre escritores constitui estratégia discursiva na autorrepresentação de sua identidade:

sendo certo que a ele [ao escritor] ninguém o obriga a ser militante de um partido, também não é menos certo que a sociedade necessita algo mais que profissionais competentes nas múltiplas actividades que gerou e que, nos seus diversos níveis, a gerem. “Outra vez o compromisso?”, perguntou alguém do público, e eu respondi: “Sim, outra vez o compromisso, se quisermos dar-lhe esse nome. O erro dos escritores (outra vez com o devido respeito), nos últimos trinta anos, foi terem renegado um empenhamento simplesmente social com medo de serem acusados de andar a vender a literatura à política. O resultado, se o jogo de palavras me é permitido, é não termos agora quem nos compre...” (SARAMAGO, 1997, p. 615).

### 3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste artigo, partimos da premissa de que, nos *Cadernos de Lanzarote*, Saramago constrói um discurso memorialístico no gênero diário não apenas para narrar eventos de sua vida, senão também para expor seus pontos de vista sobre si mesmo, sobre o mundo que o cerca e sobre o projeto literário de que sua vida não se aparta. Para tanto, partimos da discussão de Costa Lima (1991) acerca do conceito de *persona* como sujeito ficcional, situando também o escopo de nossa análise diante de importantes teóricos sobre os textos diarísticos e as escritas de si, a exemplo de Calligaris (1998), Gusdorf (1991), Lejeune (2008), Mathias (1997) e Maciel (2002).

Tais referenciais forneceram subsídios teórico-metodológicos para a discussão de passagens dos *Cadernos* em que a escrita diarística se presta de maneira mais imediata à construção de uma imagem de si do autor, sobretudo sob os vieses da *frontalidade* e do *compromisso*. Em nossas discussões, quando pertinente, também nos referimos pontualmente a célebres ensaios da fortuna crítica saramaguiana, de autoria de Arnaut

(2008) e Cerdeira (2011), a fim de melhor situar as contribuições do presente estudo.

Ao fim das análises tecidas neste artigo, ressaltamos que José Saramago ratifica em diversos passos dos *Cadernos* a ideia de que cidadão e escritor não se separam. Para que haja, como ele mesmo disse, quem os compre, é necessário que os escritores afirmem um *compromisso* efetivo com sua realidade, com intervenções à altura de sua responsabilidade intelectual, afirmada sempre com *frontalidade* e franqueza. Isto significa um traço pessoal construído textualmente, mas também um recado passado com a força do exemplo: é preciso que o escritor atue sobre a vida concreta, como o fez Saramago, militando no Partido Comunista Português ou expressando solidariedade, impulsionando e colocando-se a serviço de causas humanitárias.

## REFERÊNCIAS

- ARNAUT, Ana Paula. *José Saramago*. Lisboa: Edições 70, 2008.
- CALLIGARIS, Contardo. “Verdades de autobiografias e diários íntimos”. *Revista Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 11, n. 21, p. 43-58, jul. 1998.
- CERDEIRA, Teresa. “José Saramago: o homem, o escritor, o cidadão: indissociáveis”. In: *Anais do XXIII CONGRESSO INTERNACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PROFESSORES DE LITERATURA PORTUGUESA*. São Luiz, MA, 2011, p. 1-6. Disponível em: <<http://www.abraplip.org.br/wp-content/uploads/2015/01/Anais-XXIII-Congresso-2011.pdf>> Acesso em: 01 out 2018.
- COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Trad. Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.
- GUSDORF, Georges. “Condiciones y limites de la autobiografia”. *Suplementos Antropos*, Madrid, n.29, p. 9-20, 1991.
- LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. 2. ed. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.
- LIMA, Luiz Costa. “Persona e sujeito ficcional”. In: LIMA, Luiz Costa. *Pensando nos trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991. p. 40-56.

MACIEL, Sheila Dias. “A sinceridade como ficção”. *Papéis: Revista de Letras, Campo Grande*, v. 6, n. 11, p. 1- 64, jan./jun. 2002.

MATHIAS, Marcello Duarte. “Autobiografias e diários”. *Revista Colóquio/Letras*. Ensaio, n. 143/144, p. 41-62, jan. 1997.

SARAMAGO, José. *O evangelho segundo Jesus Cristo*: romance. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

SARAMAGO, José. *Cadernos de Lanzarote*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

SARAMAGO, José. *Cadernos de Lanzarote II*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

SARAMAGO, José. *A jangada de pedra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

SARAMAGO, José. *Ensaio sobre a cegueira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

Recebido em 18 de dezembro de 2021

Aprovado em 9 de junho de 2022

Marcelo Brito da Silva

Doutor em Estudos de Linguagem pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagem da Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT). Mestre em Literatura e Diversidade Cultural pela Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS). É professor do Instituto Federal de Mato Grosso (IFMT) - campus Rondonópolis. Tem experiência na área de Letras, com ênfase no ensino de Língua Portuguesa e Literatura Brasileira. [REVER]

Contato: [mbsletras@gmail.com](mailto:mbsletras@gmail.com)

 <http://orcid.org/0000-0001-9538-9896>

Vinícius Carvalho Pereira

Professor do Departamento de Letras e do PPG de Estudos da Linguagem, na UFMT [REVER]

Contato: [viniciuscarpe@gmail.com](mailto:viniciuscarpe@gmail.com)

 <http://orcid.org/0000-0003-1844-8084>

A **Revista Desassossego** utiliza a **Licença Creative Commons Attribution** que permite o compartilhamento do trabalho com reconhecimento da autoria e publicação inicial neste veículo – **Attribution-NonCommercial-NoDerivates 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0)**, e reconhece que os Autores têm autorização prévia para assumirem contratos adicionais separadamente para distribuição não-exclusiva de versão dos seus trabalhos publicados, desde que fique explicitado o reconhecimento de sua autoria e a publicação inicial nesta revista.

# A MULHER DESCONHECIDA OU O COMEÇO DO FIM DA BUSCA

THE UNKNOWN WOMAN OR THE BEGINNING OF THE END OF THE SEARCH

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v14i27p135-153>

Pedro Fernandes de Oliveira Neto <sup>1</sup>

## RESUMO

De natureza *limiar*, o sujeito é *itinerância*. Neste ensaio, tal questão é examinada a partir da prática figurativa em *Todos os nomes*, de José Saramago. Isso porque verifica-se neste romance que a ideia de sujeito se estabelece em dupla dimensão centrada sempre no plano da personagem: ora pela relação de alteridade *eu-outro*, ora por uma posição alinhavada a partir do exercício das atitudes do Sr. José, protagonista da narrativa. O recorte desta leitura se concentra no seu *envolvimento* com a mulher desconhecida e no seu retorno à Conservatória Geral do Registo Civil a fim de verificar um reencontro simbólico com a figura das suas buscas. Trata-se, pois, de uma análise que considera a personagem enquanto símbolo acerca das movências do sujeito nos afluxos do contemporâneo. O que essas constatações assumem é a compreensão segundo a qual, nesse contexto, a ideia de sujeito é atravessada por uma revisão interessada em dirimir certa natureza problemática inerente ao seu próprio conceito, a retirada da sua posição de *entidade submetida*.

## PALAVRAS-CHAVE

José Saramago; *Todos os nomes*; figuração; sujeito.

## ABSTRACT

*Threshold in nature, the subject is itinerancy. In this essay, this issue is examined based on the figurative practice in All the Names, by José Saramago. This is because it is verified in this novel that the idea of the subject is established in a double dimension, always centered on the character plane: sometimes through the relationship of alterity I-other, sometimes through a position based on the exercise of the attitudes of Mr. José, protagonist of the narrative. The clipping of this reading focuses on his involvement with the unknown woman and his return to the Central Registry in order to verify a symbolic reunion with the figure of his searches. It is, therefore, an analysis that considers the character as a symbol about the subject's movements in the influx of the contemporary. What these findings assume is the understanding that, in this context, the idea of the subject is crossed by a review interested in resolving a certain problematic nature inherent to its own concept, the removal of its position as a subject entity.*

## KEYWORDS

José Saramago, *All the Names*, *figuration*, *subject*.

<sup>1</sup> Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, Brasil.

*E agora, José, perguntou-se. Agora procurar, respondeu.*  
(José Saramago, em *Todos os nomes*)

## 1.

Em *Todos os nomes*, o protagonista da narrativa, Sr. José, transforma o acaso em via de experimentação da existência. Explora-o até o limite de ensaiar outras formas de reconhecimento do mundo. Da mesma maneira que o seu primeiro itinerário de buscas pela mulher desconhecida, o desfecho de tudo, sempre se apresenta atado a esse mesmo sentido. A descoberta sobre a morte da figura motivadora de suas investigações depois de aceitar o retorno à normalidade das suas atividades na Conservatória Geral do Registo Civil, por acreditar que nada mais poderia ser feito devido ao fracasso com as perquirições feitas entre os moradores das redondezas de onde teria vivido a mulher pela qual procura, se afirma como impossibilidade de alcançar o limite do que está no fim do percurso.

Tal contato pode desencadear ao menos duas linhas de especulação e é sobre uma delas, a partir da compreensão da prática figurativa<sup>1</sup> — designada pelas personagens até agora mencionadas — que se estabelece as reflexões neste ensaio: primeiro, a impossibilidade de romper com o cerco ao qual os sujeitos<sup>2</sup> parecem submetidos, depois, a atitude constante

---

<sup>1</sup> A noção de *prática figurativa* que sustenta esta leitura de *Todos os nomes*, especificamente duas passagens desse romance — a descoberta do Sr. José sobre o destino da mulher desconhecida e o seu retorno ao labirinto da Conservatória Geral do Registo Civil onde *fabrica* um novo desígnio para *sua personagem* — deriva da compreensão acerca do tratamento criativo e as significações do seu produto, nesse caso o literário, a partir dos usos da figuração. Esta, por sua vez, é compreendida a partir do designado por Carlos Reis, isto é, “um processo ou um conjunto de processos discursivos e metaficcionalis que individualizam figuras antropomórficas localizadas em universos diegéticos específicos, com cujos integrantes aquelas figuras interagem, enquanto personagens.” (REIS, 2018, p. 165). É especificamente sobre a figuração em José Saramago que o mesmo autor escreve “Para uma teoria da figuração em José Saramago” (REIS, 2021, p. 32-46), outro texto essencial no desenvolvimento da leitura aqui proposta.

<sup>2</sup> O ponto nodal do que designamos como *sujeito* nesta leitura se estabelece a partir da intersecção de pelo menos quatro linhas no âmbito da filosofia: quando o compreendemos 1) ora como construção socioideológica (FOUCAULT, 2006) 2); ora como construção estabelecida no dado, na/pela linguagem, entre o material e o imaginário (DELEUZE, 1988); 3) ora como exercício de alteridade (LÉVINAS, 1998); 4) ora como fenômeno quando atestamos os múltiplos recursos simbólicos de produção da individualidade estabelecidos do contato com o mito, a grande bateia das significações na qual o homem se banha desde sempre. Essas quatro linhas são sintetizadas em duas: a relação *eu-outro* e como prática figurativa, visto que esses exercícios são examinados a partir dos movimentos das personagens no romance. Isto é, tais linhas se vislumbram como

do protagonista em postergar o encontro com a mulher desconhecida como um propósito derivado de alguém em inércia, acomodado a uma condição predestinada, inamovível às suas custas. Esses impasses atestariam ainda a ineficácia de uma tomada de atitude do protagonista das buscas que servisse, quem sabe, numa intervenção possivelmente capaz de alterar o curso desse cerco.

O Sr. José e a mulher de suas buscas assumem diante da mesma condição atitudes diferentes: um decide pela luta, o outro, parece, por abdicar desse papel. Mas, entenderemos que, mesmo na diferença das decisões, algo os aproxima. Seus desfechos não estão encerrados no limite da prevalência do fatalismo, de uma ataraxia dos sujeitos, da impossibilidade ou da vigência imperativa de um destino; se ficássemos apenas nessa leitura, deixaríamos de considerar uma série de desconstruções propiciada pelo que podemos designar como símbolo acerca das movências do sujeito nos afluxos do contemporâneo tematizadas nesse romance de José Saramago. Além do que, atribuir à ordem natural de um poder invisível instalado em toda parte e dedicado a romper no exato momento quando nos aproximássemos do destino das nossas buscas seria um esforço de autocondenação ou a admissão do fracasso antes mesmo de existirmos. A natureza de tudo o que existe é o limiar, não o fatalismo, a atitude não a inércia. Há um imperativo que se verifica em *Todos os nomes* e mesmo no restante da obra do escritor aqui em destaque importante de manter sempre à vista: a ausência de se deixar esperar apenas o cumprimento do que está na iminência. Nem a morte, para citar como exemplo do limite iminente e um tema recorrente no romance em questão, se impõe como alternativa capaz de obrigar a vida à contínua espera por sua chegada.

Quanto à segunda especulação, o adiamento proposital do Sr. José em dar com o motivo de suas buscas, acreditamos que nunca lhe passou pelo interesse a resolução definitiva do enigma — “este homem pertence à multidão dos que sempre vão deixando o mais importante para depois” (SARAMAGO, 1997, p. 262), explica o narrador a certa altura. Isso, mais que uma falta de atitude ou uma esperança no acaso, é a primeira descoberta do impulso para a ação; mais tarde, se perceberá enredado com algo significativo, com o que lhe propicia um sentido sobre a natureza de

---

elementos que, no âmbito da figuração, participam no estabelecimento e funcionamento da personagem literária.

ser e estar, isto é, sua *presença* no mundo. Por isso não lhe vem em qualquer momento depois de contatar o verbete com o registro de morte da mulher desconhecida o talvez esperado sentimento de frustração sobre não ter se permitido ir pela via mais simples nas buscas e alcançado viva. E, não há apenas puro individualismo; há uma escolha e os movimentos a partir dela desenvolvidos resultam na *definição* do ser, do outro e do *ser para o outro*.

Noutro modo, *Todos os nomes* alerta para o marasmo das lutas ou dos atalhos que diariamente tomamos no intuito sempre de adiar para um momento provável o que pode ser decisivo agora nas mudanças de nossa postura ou conduta individual no mundo. Todo o caminho do seu protagonista é um exercício de laboração nesse sentido e, por extensão, contra a despersonalização; tornar sentido para si a pessoa, não sua existência virtual, a subjetividade, não um nome, colocam-no numa dimensão um tanto afastada das finalidades práticas impostas pelos mecanismos instaurados pelo mundo burocrático. Daí toda a necessidade pelo diálogo; além da senhora do rés-do-chão direito a quem retorna por duas vezes depois de saber sobre a morte da mulher de sua procura, além do contato com as pessoas na rua, a ida à casa dos pais dessa figura e à escola onde ela estudou e trabalhou. São esses encontros e as narrativas aí tomadas os fios que constroem o denso tecido de si, que permitem ao senhor das buscas *ver* a pessoa e a subjetividade, porque, de fato, é disso somos constituídos — matéria de busca; são os ligamentos da *alteridade* o que o outro diz de/sobre nós ou que *nos* dizemos, dois movimentos experimentados neste romance nas circunstâncias antes mencionadas e sintetizadas no diário das buscas produzido pelo Sr. José, material que, uma vez interceptado pelo seu chefe, produzirá *modificações* variadas entre os envolvidos no episódio.

Ao se referir à mulher desconhecida, o narrador usa poucos elementos para uma imagem acabada dessa personagem instada entre o limite do presente e do ausente. Embora ponto sempre reparado na literatura saramaguiana, no romance em análise vale, ainda assim, recobrar alguns sentidos importantes, seja para o caso de compreendermos o mundo habitado pelos seres de *Todos os nomes* cindido pela despersonalização, seja porque as buscas em torno da imagem sirvam tão somente como via de acesso a outras questões de ordem mais complexa que a aparência. Há dois traços revelados e corroborativos com a ruptura do aparente porque esclarecem uma persona: um, esta é uma mulher

divorciada, e o outro, uma suicida, atitude tomada algum tempo depois da separação — uma descoberta que, como sua *aparição* no horizonte de interesses do Sr. José, é oferecida pelo acaso.

Uma narrativa integrada ao modelo actancial causa-efeito, como é a de *Todos os nomes*, poderia se contentar com o suicídio enquanto decorrência do divórcio, mas “se alguma vez cheguei a ver a minha filha contente foi quando se separou” — atestam os pais da desconhecida no encontro desenvolvido com o Sr. José. “Quem é que pediu o divórcio, Ela, Houve algum motivo concreto, Que nós soubéssemos, não, foi como se tivessem chegado os dois ao fim duma estrada” (SARAMAGO, 1997, p. 257); “De que morreu a sua filha, Ingeriu uma quantidade excessiva de pastilhas para dormir” (SARAMAGO, 1997, p. 259). Essas informações, portanto, esclarecem que a simples alusão divórcio-suicídio, um como causa do outro, é insuficiente no jogo intelectual do romance. Nada na prosa romanesca de José Saramago, aliás, aparece amarrado por determinantes, se o seu interesse é o de propor rupturas a partir da estratégia de se lançar ao mesmo exercício desenvolvido pelo protagonista dessa ficção: o questionamento acerca do aparente, o situado à superfície do visível e a atitude reflexiva, uma entrada pela interioridade das formas. Examinemos.

## 2.

Sabe-se que, desde sua criação, o casamento cumpre, dentre vários intuitos, a manutenção da *posição* submissa da mulher, visto ser comum a ideia de sua inferioridade e entrega aos desígnios do homem — o que, mesmo depois de toda luta por igualdade de direitos, ainda não foi culturalmente desconstruída. E por isso é sobre ela que sempre recai a cobrança pela manutenção do enlace matrimonial e, por conseguinte, o papel principal no caso do divórcio. Para a sociedade tradicional, essa ruptura funciona como ameaça ao núcleo de sua base, a família. Notemos, portanto, que o desenlace do vínculo de casamento, mesmo no caso quando os amantes se compreendem no “fim duma estrada”, faz da atitude da protagonista desse romance um desafio ao modo comum da organização social. Socialmente, prevalece o imperativo do gesto e não o motivo íntimo percebido pelo Sr. José no diálogo com os pais da mulher desconhecida.

Em tempo de alcançar sua liberdade e, conseqüentemente, um bem-estar individual, em oposição ao designado pela ordem sociocultural da qual participa, a mulher principal de *Todos os nomes* cumpre apenas com o

que lhe é de sua conveniência. Se a princípio isso é uma leitura capaz de ressaltar um comportamento mesquinho e individualista, no fim, mostra-a como encarnação duplamente transgressora do lugar de entidade estigmatizada ao qual foi condenada: primeiro, como mulher, depois, como divorciada. Sua iniciativa trágica é um gesto que contraria um modelo vigente e não passa necessariamente pela questão de gênero — pelo menos não é nosso interesse agora — mas por uma via de *emancipação* dos sujeitos<sup>3</sup>.

Aparentemente, não encontramos na mulher desconhecida nada como uma necessidade de libertação de uma ordem machista. E sua posição ocupada num romance sustentado pelo tema da construção subjetiva a irmana com outras saramaguianas, cujo interesse é se descobrirem enquanto sujeitos. Tal perspectiva faz sentido quando, na conversa que desenvolve com os pais da personagem, o Sr. José, assim como esbarra na indefinição de um motivo para o suicídio, encontra uma não-identificação sobre a natureza do divórcio: “A minha filha era infeliz, disse a mulher [...] já em rapariga era triste, eu pedia-lhe que me dissesse o que tinha e ela respondia-me sempre com as mesmas palavras, não tenho nada, mãe” (SARAMAGO, 1997, p. 257). Não há qualquer procedência nascida de alguma indisposição no casamento: “Como é ele [o marido da mulher desconhecida], Normal, é uma pessoa bastante normal, de bom carácter, nunca nos deu motivos de queixa, E gostava dela”, pergunta o Sr. José, ao que responde a mãe da mulher desconhecida, “Acho que sim, E ela, gostava dele, Creio que sim, E apesar disso não eram felizes, Nunca foram” (SARAMAGO, 1997, p. 257). O divórcio, portanto, é um movimento de transgressão no rol do que lemos como exercício na procura de novos modos de ser e estar no mundo — o mesmo impulso mobilizador do escriturário.

O único motivo aparente é um tormento existencial; alguém pouco à vontade no mundo e portador de uma impossibilidade de expressar esse estado ou ainda que essa inquietação não seja integralmente compreendida pelo outro. Talvez, tudo seja mais acelerado pelo fechamento das fronteiras em tempos de desencanto. Circunscritos no interior de um modelo de vida urbana da metrópole (interesse que a obra de José Saramago melhor se

---

<sup>3</sup> Das várias revisões propostas em *Todos os nomes*, uma, e que é reiterada nesta leitura, é acerca do sujeito enquanto entidade *submetida a* ou puramente um observador do mundo que a ele se apresenta como coisa, isto é, a parte essencial da noção cartesiana estabelecida no pensamento ocidental enquanto parte no advento do modelo racional vigente. É notável, sobretudo através do protagonista, o desenvolvimento de uma ensaística acerca da descoberta do sujeito enquanto *constituente* e *constituído* a partir de uma dialética eu-outro, eu-mundo.

desenvolve desde *Ensaio sobre a cegueira*), as personagens neste romance estão atravessadas daquelas marcas identificadas por Walter Benjamin (2019) ainda na iminência desse tempo; é o homem condenado à solidão, ao anonimato, à alienação — condição que o impele à melancolia, ao descentramento, ao desamparo, à pulsão suicida. São significativas, para essa observação, as descrições acerca do espaço onde viveu a mulher desconhecida depois do divórcio. É quando o Sr. José, de posse das chaves de acesso ao apartamento, entregues depois da longa conversa com os pais dela:

Estava num quarto de cama. [...] deu uma volta pelas restantes divisões do apartamento, que se limitavam a uma sala de estar mobiliada com sofás do costume e uma estante de livros [...] a cozinha minúscula, o quarto de banho reduzido ao indispensável (SARAMAGO, 1997, p. 270).

Mesmo assim não é possível constatar certa incapacidade em lutar pela vida e nem podemos conjecturar que a chegada antecipada do Sr. José na vida dessa mulher de trinta e seis anos servisse para refutar a ideia de deixar de viver, embora, sobrem motivos para tanto na literatura do escritor português.

Não é o caso de esvaziamento da vida como se nota na mulher desconhecida, claramente marcada por um contexto específico, mas certo desencanto ou desapontamento assumidos como designativos dessa figura se encontram no revisor Raimundo Silva e isso se modifica na presença de Maria Sara em *História do cerco de Lisboa* e em Cipriano Algor, que tem a vida mudada com Isaura em *A caverna* — para citar duas ocasiões quando o outro se oferece designadamente como uma alternativa frente à melancolia da existência. Nem por isso, dizemos que em *Todos os nomes* José Saramago passe longe do tema do amor como redenção individual. Notamos que todo esforço do protagonista em torno dessa figura em conhecimento é guiado, mais que pela curiosidade investigativa, pelo amor em seu estado mais puro, como se por ele fosse possível o resgatar do seu mal-estar; sua prática se designa como um magistério da paixão pela ideia; para Cerdeira (2000, p. 209-210), é este um romance do amor, “já que todo processo amoroso consiste justamente no preenchimento desse vazio e não no comprazer-se no vazio: um nome, uma data, alguns retratos, uma história escolar da infância”.

Sobre o suicídio, podemos comentar por duas linhas de leitura. Uma, na direção contrária à posição assumida pela mulher desconhecida e

em diálogo com o viés comum sobre o tema, sempre condicionado pela negatividade derivada de uma moral dominante, segundo a qual ninguém possui o direito de atentar contra a vida humana; o suicídio é contestação dos desígnios da Criação, a única capaz de se decidir sobre os nossos destinos; o suicida é um marginal. Todas essas condições são elaboradas da imposição de uma visão cultural que no Ocidente se sobrepôs à tradição primitiva, quando o suicídio é tratado como sinônimo de honra. O advento do cristianismo está entre os modificadores dessa interpretação, visto que, no seu interior se forma todo um imaginário de condenação dos infelizes que atentam contra a própria vida (TAKAHASHI, 2009). Também a literatura não escapou dessa expressão: n' *A divina comédia*, de Dante, por exemplo, dos nove círculos que atestam os pecados, desde o mais leve ao mais grave, atentar contra a própria vida aparece num dos últimos estágios do inferno, o sétimo.

No romance de José Saramago, assumindo-se como crítica ao estrato cultural cristão, não é diferente, mas é outro o tom da sua literatura<sup>4</sup>: no Cemitério Geral, aonde vai o Sr. José em busca do túmulo da mulher desconhecida, a hierarquização, bem ao modo da Conservatória, se manifesta na organização das sepulturas — os suicidas estão enterrados numa ala específica. Sem esquecer o longo embate contra determinados discursos e comportamentos do cristianismo oferecidos pela literatura saramaguiana, lemos tal hierarquia (PERRÉN, 2009), primeiro como resquícios daquele mando da Igreja no auge do seu domínio na Idade Média quando considera para a sepultura a posição socioeconômica do morto: na época, enterram-se dentro da igreja os nobres, fora os de média condição e os de nenhuma, em terras baldias — algo que a sociedade capital tão bem se apropriou e que no romance isso se deixa notar pela extensa descrição sobre a arquitetura das tumbas — as de determinada ala perdem-se em suntuosidades, estão localizadas no mais nobre do espaço e são as dos ricos, as de rasa edificação, dos pobres. Segundo, o seu

---

<sup>4</sup> Vale citar o texto “O caminho da morte na narrativa de José Saramago”, de Maria Victoria Ferrara que atenta sobre a diversidade de representações do tema da morte na literatura saramaguiana; as reflexões construídas pela estudiosa estão alinhadas pela ideia de que uma das obsessões do escritor com a morte é da desconstrução da vida como esta tem sido tratada pela sociedade sobretudo a relação de manipulação e repulsa assumida desde o instante de aperfeiçoamento das tecnologias sobre a existência; o centro desse debate na obra de Saramago reside em pontos de visto com este: “Digo que a essência humana é um intermédio entre o nada e o nada. O nada, porque antes de nascer, o que havia antes era o nada, depois também é o nada. Para nós do ponto de vista do ser, é o nada” (AGUILERA, 2010, p. 171-172).

desmantelamento, como demonstra o encontro entre o Sr. José e o Pastor: quando a posição, não entre ricos e pobres, mas entre tipos de mortos, é propositalmente desfeita sob a justificativa de que ante a morte (e podemos acrescentar, a vida) todos somos uma só categoria, humanos, e as antinomias são farsas:

a única coisa que sei é o que penso quando passo diante de um desses mármores com o nome completo e as competentes datas de nascimento e morte, Que pensa, Que é possível não vermos a mentira mesmo quando a temos diante dos olhos (SARAMAGO, 1997, p. 241).

A atitude da mulher desconhecida questiona ainda essas conveniências: o tabu do suicídio condicionado pelos impeditivos diversos e o disfarce da morte. Ao invés de atestar um fracasso para as forças opressoras, por tudo o que representa a morte no atual contexto, o ato se institui como uma rebeldia, um *não* estar submetida ao instituído socialmente como modelo conveniente. Logo, pouco importa a morte física; importa, sim, o revés vitorioso que alcança a consciência sobre o mundo. Isto é, sua autonomia é ateológica, não admite nenhuma legitimação transcendente ou de poder; a existência cobra um caráter heroico e de aventura que não deve estar cativo do ideal cristão de transformação da vida num projeto de preparação para a eternidade.

Mais adiante, enquanto o mundo burocrático tem insistido na administração da morte, o romance saramaguiano a compreende como *força* inerente à vida. Tirar a própria vida leva os que estão ao entorno da suicida à reflexão sobre o gesto e conseqüentemente sobre a natureza que separa *estar e não estar* vivo e a liberdade sobre si enquanto sujeitos autores de suas existências. A mulher desconhecida se apresenta como quem chama o Sr. José à vida. Como Ariadne, essa figura ressimboliza, pelo oferecimento de um destino ao da busca, uma saída. Lançar-se para a morte é um movimento de ruptura com o aprisionamento social no qual estas personagens estão submetidas; pela morte do outro, os afetados são empurrados para o centro da vida. Por isso, esta é uma subversão da *sujeição* praticada pelo lado interior da própria existência.

Por essa razão, o impacto da morte dessa personagem aparece ainda para o Sr. José como um instante de refundação de seu itinerário por designar a formação de uma imagem sobre o ícone de suas buscas. O retorno ao escuro labirinto da Conservatória em procura da certidão de

óbito da mulher desconhecida se configura como uma segunda descida aos infernos — a primeira fora na escola de onde trouxe os verbetes do tempo dela de estudante. É quando a narrativa reanima alguns dos motivos sedimentados no mito. Falamos sobre Orfeu e Eurídice<sup>5</sup>. No mito clássico, Orfeu se apaixona por Eurídice e os dois se casam; depois, ela foge perseguida por Aristeu. Durante a fuga é picada por uma serpente e morre. O herói, então, transtornado com a perda, desce ao mundo dos mortos para encontrar sua amada e trazê-la aos vivos. Depois de enfrentar toda a sorte de peripécias, convence a Hades do interesse e ajudado por Perséfone inicia a trajetória de retorno com a amada, mas não alcança sucesso ao romper com a promessa feita aos deuses, de não olhar para a sombra de Eurídice.

### 3.

*Todos os nomes* se constrói como forma híbrida: divide-se entre as exigências da alegoria construída pelo itinerário da personagem e dos seus desdobramentos *épicos*. Sua narrativa convoca o modelo clássico e sem o repetir, ou mesmo imitar, o relê a partir dos seus episódios, temas e motivos constituintes da narração. Este Sr. José, avalizado por sua consciência, mergulha no labirinto de papéis para recuperar os dados da mulher que escolheu amar, exercício de fé em trazê-la à vida.

No plano final das buscas do seu protagonista, o narrador desse romance constrói um conjunto de imagens desafiadoras: mais que nos outros itinerários, as outras descidas aos infernos trazem em sua composição o assunto compatível com as aventuras épicas. Agora, tudo é feito como um exercício de ampliação pelo imaginado; o narrador trata de explorar um espaço mínimo cuja geografia e os acontecimentos coincidem com a atmosfera da tradição do mito rediviva com o *efeito pastichizante*, tratamento recorrente na ficção pós-moderna (ARNAUT, 2002): no romance,

---

<sup>5</sup> Sobre essa relação, é muito importante a leitura que faz o texto “José desce aos infernos: representação contemporânea do mito clássico em *Todos os nomes*, de José Saramago”, de Émile Cardoso Andrade, publicado na revista *Via Litterae*. A partir da perspectiva sobre as retomadas que a literatura contemporânea faz do clássico, a autora discute que, no caso do romance saramaguiano, a estratégia do romancista deste tempo melhor representar as singularidades existenciais do sujeito. Tal como compreendemos, a aventura marcada pelo irrisório e íntimo universo dos desejos vivida pelo Sr. José, um homem comum e uma recorrência na ficção vigente, é sobre uma busca pela subjetividade.

na falta do autêntico fio de Ariadne, [...] o Sr. José servir-se-á de um rústico e vulgar rolo de cordel comprado na drogaria que fará as vezes, e que reconduzirá ao mundo dos vivos aquele que, neste momento, se prepara para entrar no reino dos mortos” (SARAMAGO, 1997, p. 165); “compreende-se que o avanço tenha de ser lento, [...] tanto mais que agora mesmo se veio abaixo uma enorme rima de processos que obstruiu até à altura de um homem o que parecia ter jeito de caminho certo, levantando uma densa nuvem de pó [...] coberto de pó, com pesados farrapos de teias de aranha pegados ao cabelo e aos ombros, o Sr. José alcançou enfim o espaço livre existente entre os últimos papéis arquivados e a parede do fundo (SARAMAGO, 1997, p. 170-171).

Aqui, o que era atitude da força no mito, se oferece como ação pela imaginação. Parece mesmo que não há outra maneira de trazer para o centro da forma narrativa as incongruências do mundo ou *dar alma* ao que não existe à superfície pela capacidade da razão em tolher a força do imaginário; é o ato poético, como criador, diferente, pois, do ato ficcional, sempre produto-efeito da mimesis, uma via possível de se tensionar a estrutura objetiva e, portanto, os binarismos estruturais entre um tratamento literário e outro. O narrador saramaguiano imprime uma explosão de imagens a fim de uma investigação sobre o cerco onde estão sepultadas as formas primitivas do sujeito, tece um inventário de situações cujo interesse é o de retirá-lo da situação *paciente*, submetido, fazendo-o *ação*, ruptura.

Estamos num palco individual, onde só há escuridão, papéis, a fosca luz de uma lanterna e um funcionário atado a partir da mesa do chefe, personagem sob suspeita entre o sentido da relação, se para pai ou para mãe. É simbólica a cena: como Prometeu acorrentado, o homem terá buscado romper-se da submissão à natureza e aos deuses, mas se enredado na dependência dos outros homens. Não há possibilidade de *ser por si só*, o ser só se constitui pela relação que mantém com o outro. Esta é até o presente momento uma condição e todo esforço da existência será mesmo o de não estar *submetido* e se colocar ao menos em mesma posição com os outros homens. Recordemos sobre a atitude inaugural do Sr. José quando entra pela primeira vez, à surdina, na Conservatória: “era o que devia fazer, ir sentar-se naquela cadeira [a do chefe] a partir de hoje seria ele o verdadeiro senhor dos arquivos” (SARAMAGO, 1997, p. 28). Se os medos, na tenebrosa descida ao Hades, eram do desconhecido, do sobrenatural,

aqui, são da presença do *conhecido estranhado*: o homem em reconhecimento ante a sua própria espécie.

O fôlego épico-lírico da narração reconhece, assim, outros pontos na cartografia do sujeito: não há a história da constituição de um indivíduo (ou sua noção), como na *Iliada* e na *Odisseia*; ou o mito do caráter posto à prova (*Eneida*); nem o confronto do homem entre a razão da ciência e o poder inalcançável da magia (*Fausto*); tampouco a narrativa de um sujeito-nação, parte de um projeto heroico civilizatório (*Os Lusíadas*); há, além da obsessão, fonte que alimenta em toda parte os itinerários, a possibilidade do amor, tal como Orfeu e Eurídice, Ariadne e Teseu e por conseguinte uma descoberta de si. Se no mito, o amor desfaz-se pela impossibilidade do herói em confiar cegamente no acordado com os deuses, nesse itinerário sem deuses, o amor, singularizado na figura de suas buscas, se eterniza enquanto *devoir* (DELEUZE; GUATTARI, 1995).

Embora o exercício de resgate do verbete atestando a morte da mulher desconhecida — destacado no desfecho da narrativa — se apresente como uma longa peregrinação do eu em volta de si próprio, é mais um rodopio que, sem saber, testifica o platonismo do Sr. José assumido para com uma forma imaginada. (Ainda: a relação assumida entre o sujeito e o objetivo de sua procura se inscreve no rol das formas mais elevadas — amar sem saber ao certo a quem ama e sem olhar a quem amar). Faz sentido a atmosfera de treva na qual o Sr. José está sempre envolvido. O itinerário desenvolvido às cegas, com as referências que o próprio *viajante* precisa elaborar, com roteiros, mapas ou guias construídos no embate entre suas obsessões e o mundo, é outra negação do determinado. O sujeito é ente à deriva.

A busca no escuro, se tomada como uma metáfora de amplo sentido, é ausência de rumo predestinado, forma temporal e parte numa posição outra a ser assumida pelo sujeito. Saber *ver* na obscuridade, para retomar outro tema essencial na literatura saramaguiana, é desenvolver uma presença particular. O escuro é *forma enformante*; está na origem de todas as outras formas: “Para anunciar o começo de algo, fala-se sempre do dia primeiro, quando a primeira noite é que deveria contar, ela é a condição do dia, a noite seria eterna se não houvesse noite” (SARAMAGO, 1997, p. 28). O escuro de fora, do outro, se confunde com o escuro do eu — “Homem, não tenhas medo, a escuridão em que estás metido aqui não é maior do que a que existe dentro do teu corpo, são duas escuridões

separadas por uma pele, aposto que nunca tinhas pensado nisto” (SARAMAGO, 1997, p. 177). Embora as referências sejam distintas, podemos aproximá-las ao discutido por Giorgio Agamben sobre os estreitamentos entre o homem e o seu tempo imediato, o contemporâneo: “perceber esse escuro não é uma forma de inércia ou de passividade, mas implica uma atividade e uma habilidade particular que, no nosso caso, equivalem a neutralizar as luzes que provém da época para descobrir suas trevas” (AGAMBEN, 2009, p. 63); ao atentar que as *movências* da personagem saramaguiana pelo escuro são parte na reaprendizagem do sujeito no mundo, a leitura do filósofo italiano deslinda bem sua dinâmica.

A imersão da personagem num mundo de sombras confirma um confronto do eu com sua intimidade mais primitiva situada à região de um reencontro com a infância do homem no mundo. Essa reaprendizagem participa na longa investida do Sr. José contra a inércia e significa descobrir que as trevas não se singularizam como o separável das luzes. Em nenhum instante, seus sentidos se voltam para o que teria acontecido se o encontro entre ele e a mulher desconhecida tivesse se efetivado. É um homem mediado pela força das coisas concretas. Nem mesmo quando visita a casa onde ela morou e desenvolve contato com suas extensões: os vestidos, os seus exercícios de matemática, a voz gravada na secretária eletrônica. Os afetos possíveis são totalmente embaçados por um sentimento de vazio e solidão. Tudo parece se reduzir a um desencanto constante. Se olharmos este protagonista pelo ponto de vista da senhora do rés-do-chão direito, o que se destaca sobre ele e sua busca é a dimensão do impasse; seu olhar esbarra na estreita relação *eu e si mesmo* — entendendo por isso uma sofisticada alienação do sujeito. Lidar com o escuro, aprendê-lo, é investir numa saída do cerco.

Como Orfeu, o Sr. José é apenas dono provisório da natureza das coisas, é sujeito sitiado; seus limites, a vida e a morte, são movidos pela imagem dessa mulher. A personagem saramaguiana figura a incapacidade de atingir uma identidade *fixada* — seja sobre si, seja sobre a desconhecida de sua busca. Não há transcendências; não há retorno a uma união perdida entre o homem e o outro, seu semelhante, entre o homem e a natureza no imemorial dos tempos; não há substrato que aplaine as consequências desumanizadoras e alienantes da história; mas, não vigora um lamento de perdas e impossibilidades, nem se firma a nostalgia de um passado sobre o qual não é possível recuperar ou alterar; tampouco um elogio sobre o

estado do indivíduo no enredamento do contemporâneo. Esse romance se filia ao rol das ficções cuja matéria se pauta sempre na crítica sobre a força da tradição esmagadora da racionalidade assumida desde a aurora do saber científico ocidental. Esse *sujeito* marcado por um permanente estágio de ambivalência, entre a passividade e atitude, é um dos sintomas de deriva sobre o mal-estar da civilização na contemporaneidade.

O tom épico de confronto herói-mundo é redimensionado pela narrativa a fim de dizer a vocação anti-heroica do homem contemporâneo. E aí, talvez, resida toda sua força: a de oferecer uma leitura sobre o desencanto do mundo, a possibilidade de uma ruptura, a compreensão sobre a descentralização do sujeito e a necessidade de buscar sua forma no outro e na existência, esses desconhecidos que se abrem sedutora e vertiginosamente. O esforço do Sr. José (traço sobressalente na narrativa) é o de trazer à vida dos vivos o que foi entregue à dos mortos. O que assistimos com ele é uma tomada de consciência sobre a unidade partida, a relação com a finitude da vida, o fracasso, o fim; temas que, por suas qualidades, sempre estiveram na ordem das interrogações sobre nós mesmos.

#### 4.

Os itinerários em *Todos os nomes* recuperam não somente o mito, mas por essa narrativa se mostram outras imagens literárias como a do labirinto (HUICI, 1999). Mas, antes, qual implicação tem isso para as discussões agora encaminhadas para o fim? Basta que se diga, depois de uma consulta ao *Dicionário de mitos literários*, de Pierre Brunel (1997), que o motivo é uma recorrente na literatura em todos os períodos da sua história e sempre alude à *reflexão sobre a condição humana*. Na obra analisada, podemos inscrever a Conservatória Geral do Registo Civil enquanto mundo, tal como conhecemos desde o advento da burocracia na sociedade do controle e da técnica, e o labirinto, um seu componente, a própria vida<sup>6</sup>.

Essa metáfora se transfigura em pelo menos cinco grandes pares: o uno e o múltiplo, a horizontalidade e a verticalidade, o exterior e o interior, a realidade e aparência, o finito e o infinito; como se nota noutras antinomias examinadas pela literatura saramaguiana, *Todos os nomes* não

---

<sup>6</sup> Desenvolvo melhor essa leitura em “Imagens espaciais em *Todos os nomes*, de José Saramago” (OLIVEIRA NETO, 2019, p. 322-329), publicado em *Estudos linguísticos e literários: caminhos e tendências* (São Paulo: Editora Parábola; Selo Pá de Palavra).

se decide por uma ou outra. A prova assumida pelo Sr. José aponta para a pluralidade de caminhos até chegar ao objetivo de suas buscas: sair do labirinto criado por ele desde quando se envolve pela mulher do verbete que ao acaso lhe cai nas mãos. O fim nunca é propriamente alcançado e este é o sentido da busca — “o que dá o verdadeiro sentido ao encontro é a busca e que é preciso andar muito para alcançar o que está perto” (SARAMAGO, 1997, p. 69)<sup>7</sup>. O sujeito é, por essa via, uma posição. E toda posição é uma tentativa de reduzir-se a uma unidade. Reduz-se também, entre a unidade e a pluralidade, a um perder-se. O labirinto é metáfora da aporia: “Perdi-me dentro de mim/ Porque eu era labirinto,/ E hoje, quando me sinto,/ É com saudades de mim.” (SÁ-CARNEIRO, 2004, p. 22). O sujeito é *limiar* e *dispersão*. Isso vemos na imagem deste Sr. José perdido na infinita floresta de verbetes; o labirinto é uma armadilha que se abre sobre o eu (e é sua projeção), sempre capaz de oferecer-lhe pelo menos duas saídas igualmente perigosas: a condenação definitiva ou uma salvação possível (possibilidade não se confunde com certeza, por isso, as feições da condenação e da salvação são assemelhadas). A variada forma como se apresenta esse espaço com sua diversidade de ramificações, sugere que limiar e dispersão são *devires*. E isso não é uma transcendência, porque não estamos puramente numa instância de uma formação abstrata do sujeito, tornado, a partir da ruptura com sua forma fixa em matéria teleológica. Em Saramago, é do homem e sua relação com o mundo, forma descontínua, a responsabilidade por fazer-se. Dispersão, o sujeito é transitoriedade.

Pelo exercício que este romance demonstra na elaboração metafórica de uma figura arquetípica — o Sr. José é ele e os de seu tempo —, Saramago faz da própria vida da pessoa um instrumento para explorar a vida coletiva; demonstra dialogar não apenas com o texto da tradição literária responsável por outras construções dessa natureza (os chamados tipos) como com a complexidade imagética com que a forma *labiríntica* é representada desde a antiguidade: pensamos em algumas das narrativas

---

<sup>7</sup> É possível, nesse sentido, uma leitura psicanalítica a partir do designado por Sigmund Freud em *Estudos sobre a histeria*. A princípio, suas considerações apontam a possibilidade de, percorridos os labirintos, alcançarmos e extirpamos o núcleo patogênico. No caso de *Todos os nomes*, o Sr. José encarnaria o dilema do sujeito em relação ao poder, figurativizado pelo conservador, este sobre o qual almeja atingir sua posição. Mas Freud, na *Interpretação dos sonhos*, um ponto-limite para a questão — e a personagem saramaguiana — descobrirá que o coração das trevas é heterogêneo, indeterminado à medida que dele nos aproximamos, porque incrustado no emaranhado, na tessitura, dos múltiplos labirintos que o acessam; ao sujeito, resta investigar, compreender e integrar a patogenicidade à convivência da consciência.

míticas aqui citadas e reavivamos as relações notadas entre obras como a *Odisseia* ou a *Divina comédia*. Desta, é notória a circularidade com a qual se engendra o funcionamento do romance, exercício, aliás, recorrente na prosa romanesca do escritor português: em alguns casos, a narrativa finda nos termos que a principia, tais como, em *O ano da morte de Ricardo Reis* ou em *As intermitências da morte*. Em *Todos os nomes* também, afinal, o mergulho do Sr. José no interior dos arquivos da Conservatória depois de *fabricar* um novo verbete para a mulher desconhecida é um retorno à posição inicial da personagem na narrativa. Mais: aqui, a forma circular constitui o próprio funcionamento da narração. Como os círculos dão estruturação ao poema de Dante Alighieri, as andanças do protagonista saramaguiano se alinham performaticamente na arrumação da narrativa; cada uma assinala um motivo de saída do comodismo para resolver um determinado percalço apresentado em decorrência da resolução de outro anterior. Essa sobreposição repetitiva dos movimentos de ir e vir se integra aos movimentos da existência e ao *móbile* do romanesco: são deslocamentos, portanto, estruturantes da forma e da figuração do sujeito no romance. De natureza *limiar*, o sujeito é *itinerância*.

Nosso nome, ou melhor, o nome que nos deram é o primeiro ponto de apoio e pode ser a primeira marca de alguma certeza acerca da nossa identidade; na maioria das vezes, como ele assinamos uma presença individual na narrativa dos nossos grupos que, por sua vez, se relacionam infinitamente com a ordem geral da civilização. Mesmo assim, boa parte de nossa vida se desenvolve marcada pelos impasses assumidos no interior dessas determinações, entre o desejo de plena adaptação a esse circuito coletivo ou de rebelião contra ele. Nessas idas e vindas se forja nossa identidade. O Sr. José repara nisso desde quando coleciona verbetes de gente famosa capaz de distorcer suas informações pessoais publicamente e encontra no verbete da mulher desconhecida uma autenticidade a partir da qual pode esclarecer os jogos de *manipular* que exercemos, em menor ou maior grau, no interior da coletividade; qual o romancista pela *figuração*, descobre que a ficção é um recurso-chave para a sobrevivência mental e todos tratam-na na composição de suas próprias histórias e das alheias. Na relação assumida com a mulher desconhecida, compreende que passamos a vida buscando e sendo *outros*.

## REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

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

ALIGHIERI, Dante. *A divina comédia*. Trad. Italo Eugenio Mauro. São Paulo: Editora 34, 2019.

ANDRADE, Émile Cardoso. “José desce aos infernos: representação contemporânea do mito clássico em *Todos os nomes*, de José Saramago”. *Via Litterae*, v. 5, n. 2, p. 397-412, jul.-dez. 2013.

ARNAUT, Ana Paula. *Post-modernismo no romance português contemporâneo. Fios de Ariadne. Máscaras de Proteu*. Coimbra: Almedina, 2002.

BENJAMIN, Walter. *O anjo da história*. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

BRUNEL, Pierre. *Dicionário de mitos literários*. Trad. Carlos Süssekind, Jorge Laclette, et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.

CERDEIRA, Teresa Cristina. *O avesso do bordado: ensaios de Literatura*. Lisboa: Caminho, 2000.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Trad. Ana Lúcia de Oliveira, Aurélio Guerra Neto et al. São Paulo: Editora 34, 1995.

DELEUZE, Gilles. *Foucault*. Trad. C. S. Martins. São Paulo: Brasiliense, 1988.

FERRARA, Victoria. “Don José, una existencia infame en *Todos los nombres*”. In: Miguel Koleff e María Victoria Ferrara (Orgs.). *Apuntes Saramaguianos V. Ética y política en Todos los nombres de José Saramago*. Córdoba: Editorial de la Universidad Católica de Córdoba, 2009, p. 119-134.

FERRARA, Maria Victoria. “O caminho da morte na narrativa de José Saramago”. In: OLIVEIRA NETO, Pedro Fernandes de; KOLEFF, Miguel. *Revista de Estudos Saramaguianos*. São Paulo: Patuá; Lisboa: Fundação José Saramago, 2014, p. 109-150.

FOUCAULT, Michel. *A hermenêutica do sujeito*. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

FREUD, Sigmund. *Estudos sobre a histeria*. Trad. Paulo César de Souza e Laura Barreto. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

FREUD, Sigmund. *A interpretação dos sonhos*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

HUICI, André. "Perdidos en el labirinto. El camino del héroe en *Todos los nombres*." *Colóquio / Letras*, n. 151-152, p. 453-462, 1999.

LÉVINAS, Emmanuel. *Da existência ao existente*. Trad. Paul Albert Simon; Ligia M. de Castro Simon. Campinas: Papirus, 1998.

PERRÉN, Graciela. "Don José: vida y experiencias a la luz de una ética de la identidad". In: KOLEFF, Miguel e FERRARA, María Victoria. (Orgs.). *Apuntes Saramaguianos V. Ética y política en Todos los nombres de José Saramago*. Córdoba: Editorial de la Universidad Católica de Córdoba, 2009, p. 91-104.

OLIVEIRA NETO, Pedro Fernandes. "Imagens espaciais em *Todos os nomes*, de José Saramago". In: ATAÍDE, Cleber. (Org.). *Estudos linguísticos e literários: caminhos e tendências*. São Paulo: Editora Parábola; Selo Pá de Palavra, 2019.

REIS, Carlos. *Dicionário de Estudos Narrativos*. Coimbra: Almedina, 2018.

REIS, Carlos. "Para uma teoria da figuração em José Saramago". *Revista de Estudos Saramaguianos*, n. 3, p. 32-46, 2021.

SÁ-CARNEIRO, Mário. *Poemas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SARAMAGO, José. *O ano da morte de Ricardo Reis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1984.

SARAMAGO, José. *História do cerco de Lisboa*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

SARAMAGO, José. *Todos os nomes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

SARAMAGO, José. *A caverna*. São Paulo: Companhia da Letras, 2000.

SARAMAGO, José. *As intermitências da morte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

TAKAHASHI, Fabiana. "La desconstrucción del mundo moderno a través de la mirada de Edward Said. Una lectura de lo no dicho en la novela *Todos los nombres*". In: KOLEFF, Miguel e FERRARA, María Victoria. (Orgs.). *Apuntes Saramaguianos V. Ética y política en Todos los nombres de José*

*Saramago*. Córdoba: Editorial de la Universidad Católica de Córdoba, 2009, p. 105-118.

Recebido em 16 de fevereiro de 2022

Aprovado em 17 de junho de 2022

Pedro Fernandes de Oliveira Neto

Doutor em Estudos da Linguagem na Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Mestre em Letras pela mesma Universidade. Professor da Universidade Federal do Rio Grande do Norte.

Contato: [pedro.letras@yahoo.com.br](mailto:pedro.letras@yahoo.com.br)

 <http://orcid.org/0000-0001-8627-4499>

A **Revista Desassossego** utiliza a **Licença Creative Commons Attribution** que permite o compartilhamento do trabalho com reconhecimento da autoria e publicação inicial neste veículo – **Attribution-NonCommercial-NoDerivates 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0)**, e reconhece que os Autores têm autorização prévia para assumirem contratos adicionais separadamente para distribuição não-exclusiva de versão dos seus trabalhos publicados, desde que fique explicitado o reconhecimento de sua autoria e a publicação inicial nesta revista.

# TODOS OS NOMES QUE O ACASO TEM: A DESCOBERTA DE SI PELO OUTRO

**ALL THE NAMES THAT CHANCE HAS: HOW ONESELF IS DISCOVERED THROUGH THE OTHER**

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v14i27p154-173>

Adriana Gonçalves da Silva <sup>1</sup>

## RESUMO

O romance *Todos os nomes*, publicado em 1997, possui relevante entrada na produção do autor: é posterior ao remodelamento de sua narrativa ocorrido em 1995 com Ensaio sobre a cegueira e é imediatamente anterior ao laureamento com o prêmio Nobel. A narrativa apresenta como protagonista um indivíduo assolado pelo enfado causado pela rotina e pela solidão de seu trabalho na Conservatória Geral. Com uma personalidade moldada e construída pelas relações capitalistas, o acaso será o responsável por colocá-lo em contato com o ficheiro da mulher desconhecida, o que desestabilizará a construção identitária de funcionário padrão, provando que “É necessário sair da ilha para ver a ilha” (SARAMAGO, 2012, p.41). Nesse sentido, a leitura que se pretende neste artigo busca corroborar certa constatação frequente nos romances saramaguianos desta segunda fase, a de que o homem é o único redentor de si, mas de que essa via passa quase sempre pelo outro.

## PALAVRAS-CHAVE

*Todos os nomes*; alteridade; acaso.

## ABSTRACT

*The novel All the names, published in 1997, has a relevant entry in the author's production: it happens after the remodelling of his narrative that occurred in 1995 with Blindness and is immediately prior to the Nobel Prize award. The narrative presents as protagonist an individual devastated by the boredom caused by the routine and the loneliness of his work at the General Conservatory. With a personality shaped and built by capitalist relations, chance will be responsible for putting him in contact with the unknown woman's file, which will destabilize the identity construction of a standard employee, proving that "It is necessary to leave the island in order to see the island" (SARAMAGO, 2012, p.41). In this sense, the reading intended in this article seeks to corroborate a certain frequent finding in the Saramaguian novels of this second phase, where the man is the only redeemer of himself - but that this path is almost always bestirred by the other.*

## KEYWORDS

*All the Names*; otherness; chance.

<sup>1</sup> Universidade do Estado de Minas Gerais, Divinópolis, Minas Gerais, Brasil.

*O melhor é que te resignes a ser quem és. Mas o  
Sr. José não queria resignar-se...*  
(José Saramago, em *Todos os nomes*)

“Não creio que seja uma boa regra de vida deixar-se alguém guiar pelo acaso” (SARAMAGO, 1997, p.48), diz o ponderado Sr. José em *Todos os Nomes*, primeiro romance publicado pelo autor após a alteração de rota que iniciou em 1995, com *Ensaio sobre a cegueira*. A perspectiva da *Pedra*<sup>1</sup>, que se constrói paralelamente ao processo de elaboração da narrativa de 1995, encontra nesse romance de 1997 uma cognição plena do autor sobre a mudança de direcionamento em suas narrativas, assumida por ele: “acho que quando escrevi o *Ensaio* era demasiado jovem para poder escrever *Todos os nomes*” (SARAMAGO, 2013, p. 48).

Ao contrário do romance anterior e do que ocorre na maioria desta referida fase, o protagonista é nomeado, mas seu nome em língua portuguesa possui uma referencialidade comum e carrega consigo uma certa anonimidade pela impossibilidade de se localizar o sujeito José. Essa universalização dada pelo nome corrobora a abrangência na afirmação do romancista, de que nesta obra o universo passa a ser “o espírito de uma pessoa que sente a necessidade de encontrar uma outra pessoa” (SARAMAGO, 2013, p. 49).

O romance apresenta como tônica a busca do protagonista por uma *mulher desconhecida*. Ele, funcionário padrão da Conservatória Geral, possui como entretenimento em suas horas vagas colecionar informações sobre celebridades. Ela, uma professora de matemática, divorciada, de trinta e seis anos que se suicida. Interessamos neste artigo observar como, embora a materialidade do encontro entre os dois não ocorra, frente ao leitor, Sr. José e a mulher desconhecida se constroem mutuamente.

A trama se desenvolve a partir do *hobby* do funcionário. Ao constatar a possibilidade de incorporar aos seus recortes de jornais alguns dados faltantes sobre as celebridades, como a data e o local de nascimento,

---

<sup>1</sup> Em texto proveniente da conferência realizada em Turim, intitulado *Da Estátua à Pedra*, Saramago (2013) utiliza da metáfora expressa no título ao comentar as duas facetas de sua obra. Constantemente aludida pelos críticos como *Histórica* e *Universal*, o autor inaugura com a imagem escolhida uma diferença de olhar que se verte do objeto para a pedra da qual se faz a Estátua, de um universo acabado, a um inacabado.

José vale-se do acesso privilegiado que possui à Conservatória para completar suas informações.

o Sr. José teve a iluminação que iria transformar a sua vida. É bem possível que uma consciência subitamente mais inquieta da presença da Conservatória Geral do outro lado da grossa parede [...] o tivesse feito perceber que algo de fundamental estava a faltar às suas colecções, isto é, a origem, a raiz, a procedência, por outras palavras, o simples registo de nascimento das pessoas famosas cujas notícias de vida pública se dedicara a compilar. [...] A solução encontrava-se ao seu alcance (SARAMAGO, 1997, p.24).

Ocorre que, em uma de suas notívagas incursões aos registros, uma ficha acaba sendo levada por engano, trata-se de um indivíduo comum, uma mulher com uma vida sem atrativos, que passa a ser alvo obsessivo da busca da personagem. A busca assumirá uma característica tântala, pois quando quase a encontra, ela se suicida; quando pensa que encontrou sua sepultura, essa também não a abriga. O decorrer da investigação não nos encaminha a um enfrentamento entre essas subjetividades, mas levará a um embate do protagonista consigo mesmo.

*José* ou *Sr. José*, dependendo da familiaridade, possui uma vida pautada na mediocridade expressa desde seu registro civil, que não conta com mais do que dois sobrenomes (um de pai e um de mãe) pelos quais nunca é lembrado, a *José* “nunca lhe serviu de nada pronunciar o nome completo” (SARAMAGO, 1997, p. 19). Única personagem nomeada na narrativa sua rotina não expressa essa singularidade, resume-se ao trabalho como auxiliar de escrita e à sua coleção. O narrador reflete sobre a obsessiva mania de colecionar que esconde certa angústia do indivíduo, uma tentativa de ordenação do mundo:

angústia metafísica, talvez por não conseguirem suportar a ideia do caos como regedor único do universo, por isso, com as suas fracas forças e sem ajuda divina, vão tentando pôr alguma ordem no mundo, por um pouco de tempo ainda o conseguem, mas só enquanto puderem defender a sua coleção, porque quando chega o dia de ela se dispersar, e sempre chega esse dia, ou seja por morte ou seja por fadiga do colecionador, tudo volta ao princípio, tudo torna a confundir-se (SARAMAGO, 1997, p. 23).

Essa organização a que se submete em seu lazer exprime um paralelo com seu caráter burocrático no trabalho e uma certa busca de

sentido que se revela na investigação que engendra acerca da *mulher desconhecida*. A busca de sentido de *José* pode ser relacionada ainda à característica conflituosa da gênese da personagem problemática do romance, conforme enfatiza Lukács, derivada da perda da totalidade de sentido que se desloca da inteireza do mundo para o indivíduo:

O processo segundo o qual foi concebida a forma interna do romance é a peregrinação do indivíduo problemático rumo a si mesmo, o caminho desde o opaco cativo na realidade simplesmente existente, em si heterogênea e vazia de sentido para o indivíduo, rumo ao claro autoconhecimento (LUKÁCS, 2000, p. 82).

Exemplar desta busca conflituosa são as narrativas de Franz Kafka, como *O processo*, em que aparece evidenciada. Não ao acaso, Rosenfeld estabelece o herói do romance como um kafkiano, um homem individualizado que representa sua condição humana fragilizada e conflitante: “os romances de Kafka forçam-nos, impõem-nos viver o seu drama, o seu desespero” (ROSENFELD, 1968, p. 186). Há no romance saramaguiano ecos kafkianos, mas à parte a problematização do herói moderno, existe naquele uma mudança de perspectiva e uma libertação do homem frente ao aprisionamento constatado, ao passo que neste não há essa possibilidade:

nos romances de Kafka os indivíduos não têm salvação, porque o poder não deixa que eles saiam de um limite cada vez mais estreito, e vai reduzindo mais e mais esse espaço, até a paralisação total do personagem. No meu livro, não. São indivíduos que querem quebrar a muralha, ir mais além (SARAMAGO *apud* COUTO, 1997, s/p).

Dessa forma, a busca empenhada de completar as informações lacunares no fichero da *mulher desconhecida* será, ao cabo, uma busca de uma ordenação interna do protagonista, um “ir mais além”, uma ordenação de si impulsionada pelo outro, mediante uma subjetividade que se perdeu ou se tornou estática nas exigências projetadas pelo espaço social que ocupa.

Este espaço social confunde-se com o espaço físico de seu trabalho, local onde o personagem estabelece ainda alguma interação e no qual, de certa forma, resume-se. Bourdieu considera que há uma similitude entre o lugar ocupado pelo sujeito no sistema de produção e o lugar ocupado por ele na estrutura social:

o poder sobre o espaço que a posse de capital proporciona, sob suas diferentes espécies, se manifesta no espaço físico apropriado sob a forma de uma certa relação entre a estrutura espacial da distribuição dos agentes e a estrutura espacial da distribuição dos bens ou dos serviços, privados ou públicos (BOURDIEU, 1997, p.160).

*Sr. José*, apesar do tempo de ofício, ocupa na hierarquia do Registo Civil a última posição, a de oficial de escrita, o que, seguindo essa linha de discussão, demarca mais uma vez sua inexpressividade social. Saramago declarou certa feita que “nós somos o que somos, mas também somos aquilo que fazemos” (SARAMAGO *apud* AGUILERA, 2010, p.160), declaração que ecoa a reflexão de Bourdieu e, claramente, o pensamento marxista.

Posto isto, não é acidental que a ambientação do romance é centralizada em boa parte no prédio da Conservatória Geral – *Todos os nomes*, local de trabalho do protagonista. O prédio funciona na obra saramaguiana como um perfeito antagonista do Centro Comercial do romance subsequente, *A caverna*. Apesar de ambos manterem a focalização do espaço de um prédio como estratégia similar, a ressalva acontece por não ser o registro de um prédio signo de progresso, mas ao contrário, ele retém em si alguns arcaísmos.

Desde a arquitetura, o que se apresenta não é uma construção da modernidade, o prédio, assim como a residência do funcionário *Sr. José*, atua como uma resistência ao tempo presente. Essa resistência pode ser estendida de certo modo ao indivíduo. No trecho a seguir, temos o momento em que é apresentada a casa da personagem:

Infelizmente, uma mudança nos critérios municipais acerca do ordenamento urbanístico do bairro onde estava situada a Conservatória Geral forçou a deitar abaixo as interessantes casinhas, com exceção de uma, que as autoridades competentes decidiram conservar como documento arquitectónico de uma época e como recordação de um sistema de relações de trabalho que, por muito que pese às levianas críticas da modernidade, também tinha as suas coisas boas. É nesta casa que vive o Sr. José. Não foi de propósito, não o escolheram a ele para ser o depositário residual de um tempo passado, se calhou assim foi só por causa da localização da vivenda (SARAMAGO, 1997, p.20).

A residência manifesta-se, portanto, simultaneamente como um monumento e um documento deste tempo perdido (LE GOFF, 1990, p. 535),

atuando como “herança do passado” e “escolha do historiador”. A despeito da estrutura física, a operacionalização das atividades também corrobora este anacronismo, uma vez que as atividades não são informatizadas, a segurança não conta com câmeras ou aparatos similares, os registros ainda são feitos em papel, a sinalização do caminho é dada com um fio de Ariadne, entre outros exemplos.

Contrastando, ao entorno da Conservatória temos o Cemitério Geral, que também possui a divisa de *Todos os nomes*, onde os serviços tecnológicos são incorporados e utilizados não só nos registros como nos serviços de atendimento ao público. Ironicamente, no local onde se celebra a estatização da morte, realiza-se a abertura para mudanças, enquanto onde se registra de forma mais dinâmica o ciclo de nascimento do indivíduo, suas alterações de status civil e o seu obituário, mantém-se um ambiente de morte.

tem toda a razão o curador do Cemitério Geral quando afirma que estão mais avançados na moderna tecnologia do que a Conservatória do Registo Civil, onde a tradição ainda manda escrever com aparo de molhar no tinteiro. Realmente, quando se vê o carro fúnebre e os seus acompanhantes a seguirem obedientemente os guias pelas cuidadas ruas da cidade e pelos maus caminhos dos arrabaldes, com a luz a dar até ao sítio onde será a sepultura, Siga-me, Siga-me, Siga-me, é impossível não concordar que as mudanças do mundo nem sempre são para pior (SARAMAGO, 1997, p.219).

O contraponto entre os espaços realça o descompasso do ambiente de trabalho do Sr. José. Esse mesmo arcaísmo será carregado para outros níveis, como a relação de trabalho construída sob a sobrecarga de um chefe ditador que, não bastando o serviço extremamente burocrático, impõe a todos uma rígida disciplina: “ele não admite que lhe façam perguntas, dá as ordens, e basta” (SARAMAGO, 1997, p.64). O processo hierárquico engendrado naquele local é demonstrado desde a disposição física mantida pelo *conservador* no ambiente.

A disposição dos lugares na sala acata naturalmente as precedências hierárquicas, mas sendo, como se esperaria, harmoniosa deste ponto de vista, também 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 subchefes, e estes são dois. Finalmente, isolado, sozinho, como tinha de ser, o conservador, a quem chamam chefe no trato quotidiano. A distribuição das tarefas pelo conjunto dos funcionários satisfaz uma regra simples, a de que os elementos de cada categoria têm o dever de executar todo o trabalho que lhes seja possível, de modo a que só uma mínima parte dele tenha de passar à categoria seguinte. Isto significa que os auxiliares de escrita são obrigados a trabalhar sem parar de manhã à noite, enquanto os oficiais o fazem de vez em quando, os subchefes só muito de longe em longe, o conservador quase nunca. (SARAMAGO, 1997, p.12).

A disposição pode ser análoga a uma releitura do panótipo foucaultiano que perde sua verticalidade e culmina sua estrutura de vigilância na própria personificação do chefe, que monta uma organização doentia de servidão às suas vontades.

A inabalável convicção que o chefe da Conservatória Geral alimentava sobre o peso absoluto da sua autoridade, a certeza de que qualquer ordem saída da sua boca seria cumprida com o máximo rigor e o máximo escrupulo, sem o risco de caprichosas sequelas ou de arbitrarias derivações por parte do subalterno que a recebesse, foram a causa de que a chave da porta de comunicação se tivesse mantido na posse do Sr. José (SARAMAGO, 1997, p.24).

Conforme Weber (2004), a estrutura capitalista advinda do protestantismo ascético promove com a eticização uma disciplina de autorregulação dos sujeitos desse processo. É desta forma que o *conservador* não precisava temer que aqueles funcionários estabelecessem alguma atitude contrária ao previamente estabelecido. Isto pode ser percebido nas relações acordadas entre os empregados que recordam uns aos outros das atribuições e proibições, são exemplos: o momento em que o *subchefe* percebe um gasto a mais de ficheiros e comunica logo ao *conservador*, ou o momento quando o Sr. José está sendo advertido pelo *conservador* e todos enchem sua mesa de documentos como uma forma de “castigá-lo”. Essa estratégia de *governamentalidade* (FOUCAULT, 1979), grosso modo, é uma estrutura prévia geradora de poderes que independem da presença de um governante, pois são imanentes à sociedade; em outras palavras, uma

espécie de doutrinação que continua a regê-los mesmo quando ausente a face reguladora.

*Sr. José* é funcionário exemplar, auxiliar de escrita há mais de duas décadas com uma postura irrepreensível, sempre atento e subserviente, não possui conflitos em seu ambiente de trabalho. Sem demais artifícios de distração e com pouco tempo para o ócio, o empregado significa sua vida em prol da profissão, exatamente o preconizado na gênese do capitalismo. O caráter do protagonista construído ao longo do tempo voltado apenas ao seu trabalho causa certa atrofia do homem civil, uma vez que, como mencionamos, até mesmo o diálogo dentro daquele ambiente era censurado. Como exemplo podemos observar o trecho que evidencia o contraponto: “Sr. José, desde o seu primeiro dia de trabalho, muitos anos atrás, nunca pronunciara tantas palavras seguidas” (SARAMAGO, 1997, p.34).

Voltando à dinâmica dos espaços, conforme vimos, o funcionário é o único herdeiro do tempo em que as residências eram geminadas à Conservatória, essas residências possuíam uma porta de comunicação direta com ela, sendo a dele, única restante, permanentemente inutilizada. Para dar vazão ao seu plano de completar os arquivos sobre as celebridades, *Sr. José* sente-se motivado a encontrar a chave e transgredir a interdição daquele pórtico pela primeira vez durante anos. O motivo pelo qual a personagem ainda possuía a chave, adiantado algumas citações anteriores, está relacionado à capacidade de autorregulação promovida pelo *conservador* aos seus funcionários.

*José* precisa sair de sua residência todos os dias e dar a volta por fora para entrar na Conservatória. Ao abandonar seu espaço domiciliar, abandona também uma parcela de quem é e de seus anseios. Dessa maneira, quando abre a porta que interliga os ambientes ele comunica ao funcionário a existência de seu homem civil, pela primeira vez ele age motivado por seus desejos, o que o sujeito burocrático do trabalho recusaria: “a porta de comunicação com a Conservatória foi condenada, isto é, ordenaram ao Sr. José que a fechasse a chave e ordenaram-no que por ali não poderia passar mais” (SARAMAGO, 1997, p.22). Podemos ler metaforicamente que a interdição realizada pela porta na narrativa correspondia a de que não se devia levar o homem que ele era para dentro do ambiente de trabalho.

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, como se tivesse posto o pé no limiar duma câmara onde se encontrasse sepultado um deus cujo poder, ao contrário do que é tradicional, não lhe adviesse da ressurreição, mas de tê-la recusado (SARAMAGO, 1997, p.25).

Levando-se em conta os ecos de *Memórias do subsolo*, de Dostoiévski, no romance, embora não seja nosso intuito nos determos na comparação, interessam-nos alguns pontos como a percepção de que esta narrativa possui uma interlocução com a ideia de inconsciente de Freud. A interlocução, que pode ser vista na estratégia do solilóquio no romance russo, surge também em *Todos os nomes*, no qual o protagonista, em sua solidão, estabelece por diversos momentos monólogos com o *sensu comum*, trazendo à consciência as reais motivações de suas ações, que lhe aparecem quando eleva os olhos ao teto. Repare que o ato de levantar os olhos simula uma atitude de ascese que não é experienciada, obstruída por uma construção material que substituirá o transcendente. O protagonista de *Memórias do subsolo*, assim como *José*, é um sujeito extremamente individualizado, o que os difere, entretanto, é que o primeiro dá indícios de uma crise moral, enquanto *Sr. José*, apesar dos delitos que serão cometidos, não parece ensaiá-la.

Quando ultrapassa o limiar da porta de comunicação de sua residência com a Conservatória, *José* rompe com a atitude sísifca cotidiana do mundo burocrático e abre precedente para que volte a fazê-lo. O mundo burocrático, segundo Max Weber, é regido pela organização racional e é a expressão mais elevada dela com ênfase na eficiência de produção, “a administração burocrática, pelo menos toda a administração especializada – que é caracteristicamente moderna – pressupõe habitualmente um treinamento especializado e completo” (WEBER, 1982, p. 231). Nela, as relações pautam-se na autoridade e na hierarquia. O *Sr. José* da Conservatória está rigidamente inserido neste contexto e sua atitude aponta para a possibilidade de repensar este espaço, tanto o geográfico quanto o social.

Este será um primeiro passo em direção ao desvencilhamento de uma performance identitária à qual está sujeitado. Ao sentar-se na cadeira do chefe, ensaia uma atitude de empoderamento, mas não sem experimentar um tremor pelo corpo desde que adentrou o recinto. Apesar da atitude de transgressão, a preocupação com sua imagem de funcionário aparece algumas vezes nessas incursões. É o caso de quando imagina que

descubram os seus medos ou que o encontrem caído, morto por conta da vertigem de altura. Diferente do que o autor fará adiante com a personagem *artur*, de *Alabardas, Alabardas, espingardas, espingardas*, o Sr. José nunca comunicou a ninguém sobre o transtorno sofrido pra acessar os arquivos superiores: “Imaginou a vergonha que mancharia para sempre o seu nome e a sua memória, se o chefe entrasse de manhã e desse com ele, Sr. José, entre duas estantes, morto, de cabeça rachada e os miolos de fora, ridiculamente preso à escada por um cinto” (SARAMAGO, 1997, p. 30).

Nessas atitudes, *José* nos recorda novamente o personagem da obra de Dostoiévski, que estava sempre preocupado com a apreciação dos outros a seu respeito. Este homem:

procura antecipar-se a uma possível definição e apreciação de si por outros, vaticinar o sentido e o tom dessa apreciação e tenta formular minuciosamente essas possíveis palavras de outros a seu respeito, interrompendo o seu discurso com imagináveis réplicas de outros (BAKHTIN, 1997, p.52).

A vinculação de sua *self* ao funcionário é evidente ainda no exemplo do fio de Ariadne. O espaço da conservatória no registro de vivos e mortos é um labirinto; por isso, o chefe implementou a utilização do fio que, simbolicamente, sempre fica guardado consigo. Mais do que uma guia para o espaço físico, o fio prende todos os funcionários à forte figura do chefe. Quando *José* o utiliza fora do horário do expediente, para sanar expectativas pessoais sem estar sob o olhar do *conservador* e também sem o consentimento dele, mesmo nessas condições, continua o prendendo o fio à mesa dessa autoridade. A dificuldade de esquivar-se da aprovação fica evidente. O funcionário entronizou uma postura ética que deva ser seguida, nesse parâmetro o fio continua a guiar essa subjetividade e a mantê-la presa a um núcleo de comportamento ideal ou ao menos esperado.

Veremos como o passo decisivo para o desvencilhamento desse conjunto de normas se dará com o acaso do ficheiro da *mulher desconhecida*. Após decidir buscá-la, sua rotina é alterada e passa a assumir discursos e atitudes que não se coadunam com o estabelecido em seu trabalho: “em vinte e cinco anos de cumpridor e sempre pontual serviço era esta a primeira vez que o fazia, o Sr. José solicitou autorização para sair uma hora mais cedo” (SARAMAGO, 1997, p. 51).

É sintomático percebermos que *José* se afasta da estrutura da Conservatória quando passa a utilizar diversos subterfúgios para atingir

seu objetivo. A sua performance identitária é alterada em sua vida pessoal e profissional: *José* deixa de ser o sujeito metódico e disciplinado para atender ao desejo que possui de encontrar a *mulher desconhecida*. Passemos a um exemplo sutil desse rompimento que pode ser percebido após realizar sua primeira incursão à procura da *mulher*, em que inquiri a si próprio sobre o porquê de ter saído sem a gravata:

Que tem que ver a gravata com este assunto, Um funcionário da Conservatória Geral do Registo Civil não vai a lado nenhum sem a gravata posta, é impossível, seria uma falta contra a própria natureza, Já lhe disse que não estava em mim, que fui tomado pela decisão, Isso será mais uma prova de que se tratou de um sonho, Não estou a ver como, De duas, uma, ou você reconhece que tomou a decisão, como toda a gente, e eu estou disposto a acreditar que foi sem gravata à rua da mulher desconhecida, desvio de conduta profissional censurável que por agora não pretendo examinar, ou insiste em dizer que foi tomado pela decisão, e isso, mais a incontornável questão da gravata, só num estado de sonho é que seria admissível (SARAMAGO, 1997, p.44).

A gravata é parte da vestimenta do funcionário, sair sem ela é símbolo de que aquele que vai visitar a casa não é o *Sr. José*, mas simplesmente *José*. Em seu ambiente de trabalho, as mudanças de comportamento só são notadas, posteriormente, no que diz respeito às atividades burocráticas. A impessoalidade, a parca interação, o pouco olhar para o outro naquele espaço ficam evidenciados: “Nenhum dos colegas se apercebeu de quem havia chegado, responderam como de costume à saudação, disseram Bons dias, Sr. José, e não sabiam com quem estavam a falar” (SARAMAGO, 1997, p.28).

A primeira busca que realiza da *mulher desconhecida* é ao seu primeiro endereço, aquele constante no registro de nascimento, improvável de ser o atual. Conforme o esperado, as pessoas que ali habitam desconhecem aquela antiga moradora, mas a *mulher do marido ciumento* estabelece um diálogo provocativo a *José*. Ela o indica a mais antiga moradora do prédio, a *senhora do rés do chão*, mas também aponta para a possível resistência que essa teria sem a presença de um documento oficial que comprovasse sua procedência. A partir deste impasse *José* providencia uma falsa credencial, a falsificação de um documento de seu trabalho seria uma atitude impensável ao protagonista antes do contato com o ficheiro da desconhecida.

O subterfúgio passou a ser utilizado: em suas investigações apresenta-se como funcionário da Conservatória, com o intuito de conseguir ser ouvido. O eu civil e suas motivações são deixadas para trás, mas o *Sr. José* da Conservatória que se impõe aos desconhecidos apresenta uma subjetividade muito mais agressiva e impositiva que o pacato funcionário que conhecemos dentro daquele cartório. Para o círculo bakhtiniano (BAKHTIN/VOLOCHINOV, 2006), o sujeito realiza-se frente à sua interação com os outros, portanto ele não apenas se define como estabelece a posição do outro e de outras vozes sociais, de acordo com uma relação discursiva dialógica.

Nesse sentido, ele assume uma outra faceta quando se impõe para a *mulher do marido ciumento* e à *senhora do rés do chão*, também fará o mesmo adiante com os pais da *mulher desconhecida*. As reações que *José* encontra pelo caminho de sua investigação são distintas, o que força o funcionário a estabelecer discursivamente sempre novas estratégias. Com a *senhora* ele chega a ser ríspido e assumir um tom ameaçador,

Leia, ordenou. A mulher sacudiu a cabeça, Não leio, não é assunto que me diga respeito, Se não lê, voltarei acompanhado da autoridade policial, depois será pior para si. A mulher resignou-se a receber o papel que ele lhe estendia, acendeu uma luz no corredor, pôs uns óculos que trazia dependurados do pescoço e leu (SARAMAGO, 1997, p.60).

A autoridade forjada por *José* no discurso presente no documento da credencial possui um exagero que traz desconfiança àquele que o lê ou escuta:

Deve ser importantíssima a sua missão, para que se justifique um documento redigido nestes termos, É o estilo da Conservatória Geral, mesmo tratando-se de uma missão simples como esta, de investigação das causas de um suicídio, Parece-lhe pouco, Não me interprete mal, o que quis dizer é que qualquer que seja a missão de que nos encarreguem e em que se considere ser necessário levar credencial, é esse o estilo, Uma retórica da autoridade, Pode chamar-se-lhe assim (SARAMAGO, 1997, p.255).

Em posse do documento falso, não sem dificuldades, *José* consegue conversar com a *senhora do rés do chão*. O diálogo se estende e ao final o tom entre eles se apazigua e se torna mais amigável. Ela o revela sobre o colégio

em que a *mulher desconhecida*, que agora já sabem ser sua afilhada, estudou. O próximo passo de sua jornada será, portanto, invadir o colégio e furtar alguns arquivos.

*José* realiza uma performance avessa àquela que nos foi dada a conhecer desde o início da narrativa, apresentando as contradições vivenciada pelo sujeito que não é mais o uninuclear da modernidade, desfazendo a utópica definição cartesiana de uma identidade que carrega consigo o viés essencialista de apenas uma forma coerente de atuação. Passamos a ter contato com um pouco de desordem em uma vida marcada pelo severo exercício da ordem. No diálogo com a *senhora do rés do chão*, o contraponto é evidenciado: “Não parece um funcionário dessa Conservatória”, ao que responde, “É a única coisa que eu sou” (SARAMAGO, 1997, p.66).

No romance de Saramago, a personagem *senhora do rés do chão* atua como o nível de razão para uma mente que optou por dar vazão ao inconsciente e seu querer desde que foi metaforicamente aberta aquela porta de comunicação com a Conservatória. Ela é um neutro que contrasta com o ambiente da residência, o subsolo, onde a execução de todos os desejos é planejada. O novo sujeito que surge é aquele que se contrapõe a identificação apresentada *a priori* pela personagem se descentralizando ao deixar entreaberta a porta de proliferação dos desejos, das vontades: “Podemos dizer que certamente *Todos os nomes* é um romance de portas e de tudo o que elas representam, ou seja, o local de passagem de um estado a outro ou o espaço que guarda o desconhecido” (GOMES, 2009, p. 19).

Ao realizar a adulteração de documentos em nome do estabelecimento, a entrada no edifício de trabalho em horários não comerciais, a invasão a uma escola, o desleixo e a falta ao trabalho; em tudo isto, *José* se afasta do *self* até então construído como trabalhador padrão e migra em direção a uma nova motivação para sua vida e até mesmo para seu trabalho. O movimento realizado por *José* o retira de um aprisionamento a uma construção identitária estável e ilusória, a do funcionário, para a possibilidade de se tornar mais multifacetado:

nesse momento o Sr. José não parecia ser o Sr. José, ou eram dois os Srs. Josés que se encontravam deitados na cama, com o cobertor puxado até o nariz, um Sr. José que perdera o sentido das responsabilidades, outro Sr. José para quem isso se tornara totalmente indiferente (SARAMAGO, 1997, p. 119).

Foucault nos afirma que essa multiplicidade de construção de si é um processo que não possui um término e nem uma finalidade delimitadora. O personagem não precisa optar por uma dessas expressões, o surgimento de uma expressão mais transgressora não elimina na íntegra o funcionário responsável:

No curso de sua história, o homem não cessou de se construir a si mesmo, ou seja, de trasladar continuamente o nível de sua subjetividade, de se constituir numa série infinita e múltipla de subjetividades diferentes que nunca alcançam um final nem nos colocam na presença de algo que pudesse ser o homem (FOUCAULT, 2002, p. 403).

Toda forma de opressão sofrida por *Sr. José* em seu trabalho faz com que lhe seja embotada uma falsa concepção do que venha a ser sua performance identitária e, por conseguinte, do modo como se constitui como sujeito, pautando-se em apenas uma expressão subjetiva:

A ordem capitalística produz os modos das relações humanas até em suas representações inconscientes: os modos como se trabalha, como se é ensinado, como se ama, como se trepa, como se fala, etc. Ela fabrica a relação com a produção, com a natureza, com os fatos, com o movimento, com o corpo, com a alimentação, com o presente, com o passado e com o futuro- em suma, ela fabrica a relação do homem com o mundo e consigo mesmo (GUATTARI; ROLNIK, 1999, p. 42).

Guattari e Rolnik chamam o processo de resistência a esses padrões estabelecidos de “processos de singularização” (GUATTARI; ROLNIK, 1999, p. 16), que são sempre possíveis de serem engendrados. Em *Todos os nomes*, *José* parece optar por um:

Ninguém nos virá dizer que o existente não existiu, ninguém ousará querer, como uma criança, que o que aconteceu não tenha acontecido. E se o fizessem estariam a perder o seu próprio tempo. Estes são os alicerces da nossa razão e da nossa força, este é o muro por trás do qual nos foi possível defender, até aos dias de hoje, quer a nossa identidade quer a nossa autonomia. Assim temos continuado. E assim continuaríamos se novas reflexões não nos viessem apontar a necessidade de novos caminhos (SARAMAGO, 1997, p.204).

O *Sr. José* no início da narrativa apresenta aspectos de um sujeito moldado pela rigidez e burocratização do mundo moderno. A partir do

elemento do acaso que o coloca diante do ficheiro da *mulher desconhecida*, o sujeito se altera, deixa sua individualização para mover-se em direção ao outro, sua personalidade desalinha-se do esperado de um funcionário da Conservatória e passa a cometer atos irresponsáveis. Um dos momentos que ratifica essa alteração pode ser visto quando aparece no trabalho com a barba por fazer, apontando sinais de descuido e de secundarização daquela imagem gestada por anos.

Após as sucessivas e cada vez mais graves irregularidades de comportamento cometidas desde que começara a procurar a *mulher desconhecida*, o Sr. José está consciente de que a falta ao serviço poderá converter-se na gota de água que entornará de vez o vaso da paciência do chefe. Esta ameaçadora perspectiva, porém, não foi bastante para diminuir-lhe a firmeza da decisão (SARAMAGO, 1997, p. 261).

O processo de descentralização da concepção de identidade da personagem pode ser relacionado à falta de centro dos espaços ocupados por ela. A Conservatória, o cemitério, a cidade, os corredores da escola, todos parecem ser espaços sem um centro demarcado, são espaços labirínticos. Com a constante saída do ambiente de sua casa, *José* deambula pela cidade e permite construir-se junto a ela, mediante situações adversas o *ethos* do sujeito vai se transformando mediante a experiência do espaço urbano, díspare do seu.

Interessa a *José* uma personagem que se apresenta ao leitor como débil, imaterial, completamente esvaziada de substância. Mas, embora não interaja com a *mulher* corporalmente na narrativa, em virtude de seu suicídio, *José* interage com todo seu universo e se transforma frente a ele. Após descobrir, por aquele mesmo ficheiro que o impulsionou à sua busca, a anotação de falecimento da *mulher*, resta a *José* visitar os quatro últimos sítios possíveis que poderiam trazer informações sobre ela: a casa de seus pais, o colégio, sua última residência e o cemitério.

Ao procurar a lápide da *mulher*, *José* percorre um extenso labirinto, imagem recorrente no processo de autoconhecimento e recorrente também na narrativa. Para Chevalier, o labirinto se constitui como “símbolo de um sistema de defesa, que anuncia a presença de algo precioso ou sagrado [o seu centro] e pode ter uma função militar ou guerreira para defender um território, uma aldeia, uma cidade, um túmulo ou um tesouro” (CHEVALIER, 1997, p. 530-531), o corpo da *desconhecida* seria o tesouro

buscado, caso este não fosse em verdade um simulacro que esconde a busca do protagonista por si próprio.

O protagonista, na tentativa de significar sua busca, encontra um túmulo inexato em virtude das adulterações das placas realizadas por um *pastor de ovelhas*; a procura não termina no encontro do corpo - depositário de um sujeito agora inexistente -, justamente pela falta de uma referência verdadeira. Ao adulterar a numeração dos túmulos dos suicidas, o *pastor* promove um redirecionamento e ressignificação do esperado momento de identificação da personagem-protagonista frente ao outro.

O outro que se coloca à sua frente não é aquele que busca, pois há uma desvinculação entre a *self*, seu nome e seu corpo, remetendo-nos à assertiva da epígrafe: "Conheces o nome que te deram, não conheces o nome que tens" (Livro das evidências). A reflexão sobre os nomes e a relação deles com nossas subjetividades é uma constante na obra de Saramago, um exemplo é a afirmação de *Ensaio sobre a cegueira*: "Dentro de nós há uma coisa que não tem nome. É isso que somos" (SARAMAGO, 1995, p. 162). O nome assume um estatuto de uma definição imprecisa.

O oficial de escrita havia adormecido no cemitério na expectativa e esperança de que houvesse algo além a ser descoberto em sua jornada. Dessa forma, a discussão de *José* com o *pastor* não é capaz de colocar termo à sua busca, mas ameniza sua angústia ao dizer que acredita que as pessoas se suicidam para não serem encontradas: "se for certo, como é minha convicção, que as pessoas se suicidam porque não querem ser encontradas, estas aqui, [...] ficaram definitivamente livres de importunações" (SARAMAGO, 1997, p. 241).

Essa informação desconcertante leva a uma relativização filosófica da verdade que aponta para a inexistência de uma realidade sólida, consistente, previamente definida, o mesmo que ocorre com a constituição das subjetividades. Mesmo depois de morta, a *mulher desconhecida* ainda possui seu processo identitário alterado. As informações lacunares sobre sua vida e personalidade obtidas pelo funcionário da Conservatória nas incursões à casa de seus pais e sua última residência permitem ao leitor preencher de significação e (re)construir um pouco aquela personalidade.

*José* realiza com a *mulher desconhecida* algo similar ao seu hobby, tentando localizar elementos que, como uma espécie de *puzzle*, fossem capazes de trazer um panorama ou uma impossível completude a respeito daquele indivíduo; essa atitude sinaliza a superficialidade das relações

existentes na narrativa, assim como ocorre com a busca por dados das personalidades, o que esconde um desejo de aprofundar essas vidas. O auxiliar de escrita parece mover-se em direção a um aspecto levantado por Lipovetsky (2008) em que, na hipermodernidade, as subjetividades passam a ser definidas a partir de um signo qualquer que o *outro* deixa escapar, reduzindo-o apenas àquela faceta pela qual é sumária e superficialmente identificado.

Durante a narrativa, outras subjetividades se modificam junto a do Sr. José. É o caso do *conservador* da Conservatória, que ao longo do texto se torna um chefe mais compreensivo frente às amenidades do cotidiano, tratando o funcionário de uma forma diferenciada em diversos momentos, suscitando desconfiança nos outros colegas pelos atos inesperados, como ocorre com o auxílio quando o funcionário fica doente. Sintomática ainda é a decisão de reunir os funcionários para provocar uma mudança na forma de ordenamento dos ficheiros, alterando a metodologia herdada por algumas gerações, o *conservador* entra em contrassenso com aquilo que aponta seu nome, desconstruindo a tradição: “a força irresistível da evidência obrigou-me a enfrentar o peso da tradição, de uma tradição que, durante toda a minha vida, eu havia considerado inamovível” (SARAMAGO, 1997, p. 206)

No final da trama, nos é revelado que o chefe também transgredir a privacidade e ordem de seu subordinado ao acessar sua residência. Ele estava sendo guiado pelo *caderno de apontamentos* redigido pelo oficial de escrita, no qual são reveladas todas as suas aventuras e contravenções, uma outra narrativa desta a que o leitor teve acesso. O caderno de anotações de José funciona como o fio de Ariadne de seu patrão. Feita a revelação, o *conservador* estimula o Sr. José a retornar com o ficheiro da *mulher desconhecida* para a seção dos vivos, eliminando seu óbito, eternizando-a<sup>2</sup>.

Ao acatar a sugestão do chefe, José deixa entrever nesta outra transgressão que não retornará ao seu trabalho como um sujeito reduzido à lógica burocrática do mundo moderno. José possuía uma faceta identitária fixada, mas ela era dada pelos outros, por aquilo que captavam de si. Ao romper com a imagem criada sobre si, de um pacato funcionário padrão, ele se abre a possibilidades do ser, dando vazão a desejos e

---

<sup>2</sup> O desfecho lembra uma declaração acerca de um dado biográfico registrada pelo autor em seu *Cadernos de Lanzarote*. Saramago relata a inexistência do registro de óbito de seu irmão, Francisco de Sousa, na Conservatória de Golegã: “Tal como estão as coisas [...], é como se eu tivesse um irmão imortal” (SARAMAGO, 1999a, p.226).

instintos cerceados em prol de um comportamento ético gerado por sua profissão. A ética do capitalismo aparece durante a narrativa atuante sob a construção de si elaborada pelo protagonista e sob a construção do outro sobre si. Ao final, as relações entre funcionário e patrão se estreitam e ocorre uma retirada do engessamento dessas subjetividades significado pela perda de rigidez no convívio entre patrão e subordinado.

*Blimunda*, em *Memorial do convento*, afirma que ao pronunciarmos o nome de alguém o mantemos vivos, sendo assim a palavra teria uma força recriadora que é realizada simbolicamente no romance por meio da linguagem escrita. Mas, em *Todos os nomes*, o nome é apenas a superfície, que pode ser relativizada: “penso que neste romance há um caminho em direção ao essencial, e aqui regresso outra vez à metáfora da estátua e da pedra” (SARAMAGO, 2013a, p. 48). A busca dessa “essência” é uma busca romântica, nostálgica, que desajusta o indivíduo e o coloca em conflito, “o homem é um ser que busca” (SARAMAGO *apud* AGUILERA, 2010, p. 150) e o caminho para se desvencilhar deste essencial passa pela alteridade.

## REFERÊNCIAS

AGUILERA, Fernando Gómez. *As palavras de Saramago*. Trad. Rosa Freire d’Aguiar, Bernardo Ajzenberg, Eduardo Brandão e Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

BAKHTIN, Mikhail; VOLOCHINOV, Valentin Nikoláievitch. *Marxismo e Filosofia da Linguagem: Problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem*. Trad. Michel Lahud e Yara F. Vieira. São Paulo: Hucitec, 2006.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Trad. Maria Ermantina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BOURDIEU, Pierre. *Efeitos do lugar. A miséria do Mundo*. Petrópolis: Vozes, 1997.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Trad. Vera da Costa e Silva, Raul de Sa Barbosa, Angela Melim e Lucia Melim. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1997.

COUTO, José Geraldo. *Saramago explica ausência de nomes em “Todos os nomes”*, 1997. Disponível em:

<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/1997/10/17/ilustrada/1.html>. Acesso em: 20 jan. 2017.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Trad. Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir*. Trad. Raquel Ramallete. Petrópolis: Editora Vozes, 2002.

FREUD, Sigmund. “El Malestar em la cultura”. In: FREUD, Sigmund. *Obras completas*. Tomo III. Ensayos XCVIII AL CCIII. Trad. Luis López-Ballesteros y de Torres. Madrid: Editorial Biblioteca Nova, 1996.

GOMES, Murilo de Assis Macedo. *Entre as trevas e a luz: o percurso labiríntico em Todos os Nomes de José Saramago*. 2009. 135f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

GUATTARI, F.; ROLNIK, S. *Micropolítica: cartografias do desejo*. Petrópolis: Vozes, 1999.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Trad. Bernardo Leitão. Campinas: Editora da UNICAMP, 1990.

LIPOVETSKY, Gilles. *O império do efêmero: a moda e seus destinos nas sociedades modernas*. Trad. Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das letras, 2008.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2007.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *Manifesto Comunista*. Trad. Maria Lucia Como. Rio de Janeiro: Ed. Paz e Terra, 1996.

ROSENFELD, Anatol. “Kafka e o romance moderno”. In: *Textos e estudos de literatura alemã*. São Paulo: Editora da USP, 1968.

SARAMAGO, José. *Da estátua à pedra e discursos de Estocolmo*. Belém: Edufpa; Lisboa: Fundação José Saramago, 2013a.

SARAMAGO, José. *Todos os nomes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

SARAMAGO, José. *Ensaio sobre a cegueira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

WEBER, Max. *A ética protestante e o espírito do capitalismo*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

WEBER, Max. *Ensaio de sociologia*. 5 ed. Trad. Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.

Recebido em 19 de fevereiro de 2022

Aprovado em 15 de julho de 2022

Adriana Gonçalves da Silva

Doutora em Estudos de Literatura pela Universidade Federal Fluminense. Mestre em Estudos Literários pela Universidade Federal de Viçosa. Professora de Literatura Portuguesa e Brasileira da Universidade do Estado de Minas Gerais.

Contato: [adri.lletras@gmail.com](mailto:adri.lletras@gmail.com)

 <https://orcid.org/0000-0002-9287-1000>

A *Revista Desassossego* utiliza a **Licença Creative Commons Attribution** que permite o compartilhamento do trabalho com reconhecimento da autoria e publicação inicial neste veículo – **Attribution-NonCommercial-NoDerivates 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0)**, e reconhece que os Autores têm autorização prévia para assumirem contratos adicionais separadamente para distribuição não-exclusiva de versão dos seus trabalhos publicados, desde que fique explicitado o reconhecimento de sua autoria e a publicação inicial nesta revista.

# QUANDO A HIPERMODERNIDADE GUIA À CEGUEIRA: DESASSOSSEGOS EM SARAMAGO

**WHEN THE HYPERMODERNITY LEADS TO BLINDNESS: DISQUIETNESS IN SARAMAGO**

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v14i27p174-187>

Jean Paul D'Antony <sup>1</sup>

## RESUMO

Neste artigo, nosso intuito é traçar um breve, mas não raso, mapeamento de alguns pontos do romance *Ensaio sobre a cegueira* (1995), de José Saramago, a fim de estabelecer um diálogo que nos permita problematizar as identidades desfeitas, cambiantes e modificadas intensamente por um mundo que se apresenta branco demais. Uma vez que na obra em questão se observa uma aparente neutralização das diferenças e homogeneização do tempo e do espírito através da uniformidade acarretada pela cegueira, nossa pesquisa se manterá imersa no paradoxo e desassossegado conceito da hipermodernidade (LIPOVETSKY, 2004), bem como do efêmero (LIPOVETSKY, 1989), da Identidade (Bauman, 2005), entre outras abordagens teóricas que ajudam a assimilar o inesgotável corpo literário-filosófico do romance saramaguiano.

## PALAVRAS-CHAVE

Identidade; Hipermodernidade; Cegueira.

## ABSTRACT

*In this article, our intention is to trace a brief, yet not shallow, mapping of some points of the novel *Blindness* (1995), by José Saramago, in order to establish a dialogue that allows us to problematize the sunk, shifting and intensely modified identities through a world that presents itself way too white. Since the work in question shows an apparent neutralization of differences and homogenization of time and spirit as a consequence of the uniformity caused by the blindness, our research will remain immersed in the paradox and the disquieted concept of hypermodernity (LIPOVETSKY, 2004), as well as the ephemeral (LIPOVETSKY, 1989), the Identity (Bauman, 2005), among other theoretical approaches that cooperate with the assimilation of the inexhaustible literary-philosophical corpus of the Saramago's novel.*

## KEYWORDS

*Identity; Hypermodernity; Blindness.*

<sup>1</sup> Universidade Federal de Sergipe, Itabaiana, Sergipe, Brasil.

Talvez a verdade, daquilo que somos, só exista quando não haja ninguém olhando, se existir apenas um olhar (íntimo ou alter), então ela vira apenas uma versão? Será que “dentro de nós há uma coisa que não tem nome, essa coisa é o que somos” (SARAMAGO, 1995, p. 262)?

Se a identidade possuiu, em algum momento da sua existência, uma essência, um ser original, então é um paradoxo, pois a medida *sine qua non* da existência humana é a experiência com o Outro, o que elimina a possibilidade de uma unicidade. Tomando esse Outro, no sentido de alteridade, como diverso e amorfo em sua constituição, seria um erro, neste caso, sugerir, em primeira instância, que ele seja um modelo ou a Ideia para a identidade, algo que refletisse semelhança. Nesse sentido, a identidade só é e só existe no incerto, nas circunstâncias, no indiscernível, ela é o próprio simulacro, um fantasma, porque o simulacro não passa pela Ideia, sua pretensão é infundada, está sempre numa dessemelhança e num desequilíbrio interno.

A identidade é, ou são, simulacros-fantasmas. Nesse caso, deve-se destruir a ideia de que existe uma imagem-identitária que nos representa, porque ela não é sequer uma cópia de alguma coisa que considerávamos como modelo original, do modelo do Mesmo, como um núcleo ou fundamento, portanto, não passa de uma obsessão em busca do eterno retorno inviável. Nasceram os simulacros de nós mesmos: “falsos pretendentes, construídos a partir de uma dissimilitude, implicando uma perversão, um desvio essencial” (DELEUZE, 2011, p. 262). Talvez, essenciais à própria reprodução identitária, como identidades camaleônicas cuja farsa existe como uma ilusão projetada pelo nosso imaginário, ainda que necessária, mas ilusão, na manutenção e reposição de um ser como habitar natural. O que se considera como identidade é um simulacro e também uma ilusão que tenta resistir à movimentação líquida de um não lugar, dado no sentido que migra entre o eu e o outro incessantemente, não podendo ser medido pela razão ou por um estado de consciência objetivo.

Consoante Bauman (2005, p. 26),

A ideia de “identidade” nasceu da crise do pertencimento e do esforço que esta desencadeou no sentido de transpor a brecha entre o “deve” e o “é” e erguer a realidade ao nível dos padrões estabelecidos pela ideia – recriar a realidade à semelhança da ideia.

Tratar a origem da identidade pela crise do seu pertencimento é o mesmo que tratar a visão por sua crise, a cegueira. Um só toma consciência do outro após uma existência que se consoma pela ausência. Isso quer dizer que a identidade não tem uma existência anterior à sua perda? Mas negar a perda não é afirmar a posse? Nesse sentido, identidade sempre será um simulacro, forjada através de uma ideia que se encontra dissolvida ou no tempo, ou na memória, no imaginário, na crença de ser única, e emerge à medida que um certo tipo de liberdade é posta em risco e quando o espelho de realidade que criamos para projetar nosso Eu-Deus é rachado, fragmentando nosso reflexo e consequentemente nosso estado de completude. Ora, novamente aqui a voz saramaguiana se intercala: “Sei, sei, levei a minha vida a olhar para dentro dos olhos das pessoas, é o único lugar do corpo onde talvez ainda exista uma alma, e se eles se perderam” (SARAMAGO, 1995, p. 135). A episteme da identidade se apresenta nesta alteridade? Acreditamos que não. Pensar numa pedra no meio do caminho não nos redime de um tropeço, da mesma forma que não pensar na identidade não nos redime de um tropeço em seus estilhaços, pois “Quantos cegos serão precisos para fazer uma cegueira” (SARAMAGO, 1995, p. 135).

*Ensaio sobre a cegueira* arquiteta em sua narrativa um mundo amorfo de onde nasce a hipermodernidade. Não é uma pós-modernidade ávida de identidade, não existe um tempo desse Pós em relevância porque nada está no culto do “pós”, no sentido de anulação de um tempo passado. Talvez seja acomodação da linguagem ou comodismo da nossa linguagem. O que existe é um tempo do doravante compulsivo, cuja força de sua liquidez está nas peças humanas sempre substituíveis, que se assemelham à cabeça da Hidra de Lerna<sup>1</sup>. Essas cabeças minam nossos empenhos e desertificam nossos contra-discursos, anulando qualquer possibilidade de deserção da batalha.

Contemporaneamente parece não existir um Hércules para cortar a cabeça do centro da Hidra. Alguns acreditavam que ela guardava, no lago de Lerna, um acesso ao Mundo Subterrâneo, mas, em nosso modelo civilizatório, Hércules só motiva a fantasia ou está definitivamente morto, porque a cabeça central da Hidra, quando não invisível, é híbrida, se mascara de vários nomes

---

<sup>1</sup> A Hidra de Lerna foi uma serpente mitológica com várias cabeças (humanas, segundo alguns) que devastava as terras por onde passava e foi morta por Héracles (Hércules, para os latinos). Seu hálito era mortífero, e suas cabeças renasciam em dobro quando cortadas. Além disso, a cabeça do centro era imortal.



igual. O primeiro da fila do meio está parado, deve haver ali um problema mecânico qualquer, o acelerador solto, a alavanca da caixa de velocidades que se encravou, ou uma avaria do sistema hidráulico, blocagem dos travões, falha do circuito eléctrico, se é que não se lhe acabou simplesmente a gasolina, não seria a primeira vez que se dava o caso. 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 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. 11-12).

O humano agora é programável, operando em direcções que obliteram a consciência e potencializam a cegueira em busca de identidades que são ofertadas e cirurgicamente implantadas.

Lipovetsky, em *O império do efêmero* (1989, p. 67-68), nos diz que

A consciência de ser dos indivíduos de destino específico, a vontade de exprimir uma identidade única, a celebração cultural da identidade pessoal, longe de constituírem um epifenômeno, tem sido uma força produtiva, o próprio motor da mutabilidade da moda. Para que surgisse o voo de fantasia das frivolidades, foi necessário uma revolução na representação das pessoas e no sentimento de si, subvertendo as mentalidades e valores tradicionais.

Esta subversão do indivíduo nasce diante de uma moda, em que a representação de si se dá através da coisificação dessa mesma representação pelo mercado global das necessidades, das subjetivações de mundo em logomarcas. Surge a cegueira implantada. Nada natural. A cegueira como força produtiva de uma sociedade global, de sensações globais, medos globais, fantasias globais, múltipla e, ao mesmo tempo, tendendo ao homogêneo. Neste sentido, Saramago consegue capturar na metáfora da cegueira toda a formação do modelo de humanidade que emerge desse palco hipermoderno e numa trama fatídica: a indústria há muito vem produzindo cegos que podem ser guiados por outros, cuja ilusão de total percepção, de visão iluminada por um semáforo traz um

mundo aberto em todas as direções, mas em verdade fá-los enxergar a brancura de um espaço vago, nadificado, que poderíamos comparar à cegueira branca.

O cego está no meio do turbilhão onde tudo está acontecendo, inclusive no desacontecimento das coisas que nascem e morrem e nossa percepção não consegue tocar, apenas passamos carregados de nada e nos comportamos como se fôssemos carregados de nós mesmos. Ao próprio motorista cego, quando deixado na segurança do seu apartamento, chegou-lhe o pensamento de

que a escuridão em que os cegos viviam não era, afinal, senão a simples ausência da luz, que o que chamamos cegueira era algo que se limitava a cobrir a aparência dos seres e das coisas, deixando-os intactos por trás do seu véu negro. Agora, pelo contrário, ei-lo que se encontrava mergulhado numa brancura tão luminosa, tão total, que devorava, mais do que absorvia, não só as cores, mas as próprias coisas e seres, tornando-os, por essa maneira, duplamente invisíveis (SARAMAGO, 1995, p. 15-16).

Essa brancura que devorava todas as cores e seres, tornando-os duplamente invisíveis, equivale ao vício da indiferença de nosso olhar diante da aparência do mundo. Viciamos o olhar nas aparências porque fomos viciados e, conseqüentemente, a cegueira apagou essas aparências restando apenas a brancura.

Ousamos dizer que existe uma ordem quase natural nesse processo, que tem como objetivo cooptar e abduzir as identidades no processo de desfronteirizar o mundo na liquidez imediata da exposição, na aparente abertura totalizante dos centros comerciais do mundo. Tudo está à venda dentro e fora do cotidiano: de objetos substanciais a metafísicos; verdades; mentiras; imaginários, valores; costumes; crenças; deuses; manuais de bem-estar aos de suicídio; manuais de assassinato e hecatombes; vidas virtualizadas, tudo aparentemente aberto na oferta do espetáculo para todos e “que se legitima configurando um novo imaginário de integração e memória com os souvenirs do que ainda não existe” (CANCLINI, 2007, p. 156).

Este imaginário não é apenas falso ou negativo, suas construções permitem e legitimam a estratégia da globalização de existir, de se enraizar nas instâncias subjetivas e objetivas de uma sociedade e, ao mesmo tempo, expande as relações, dilata o imaginário, o ilusório e apodera os sujeitos de

reinventar suas narrativas. A sociedade, ao entrar neste vale encantado de tradições e modernizações congruentes e paradoxalmente conflitivas e controversas, não consegue retirar-se de sua reinvenção identitária no campo do ilusório, criado para substituir a crise de pertencimento. Isto é uma anulação voluntária ou uma sutil violência implantada na educação formal e na educação das vivências, das circunstâncias, porque assim a imaginação e a memória tendem a assentar-se num espaço em que a reelaboração da identidade se torna o campo fértil do discurso globalizador e do imperialismo de Estados-nação, que utilizam o argumento clichê de que tudo é em prol da defesa de oportunidade e igualdade para todos, como uma panaceia que garante o humanismo mais interativo.

Aqui, entendemos que existe na ideia de um ensaio sobre a cegueira, ensaio<sup>2</sup> enquanto experimento, uma ameaça a uma falsa identidade que nós abraçamos, nos rituais do cotidiano, como verdade. Nesse sentido, o mundo tornou-se uma fábula que seria preciso dissolvê-la? Dissolver, como bem aponta Nietzsche, em *Crepúsculo dos ídolos*, a oposição entre o mundo tido como verdadeiro e o das aparências que nos promovem a sujeitos livres porque acredita ele que

A “razão” é a causa de falsificarmos o testemunho dos sentidos. Na medida em que mostram o vir-a-ser, o decorrer, a transformação, os sentidos não mentem... Mas Heráclito sempre terá razão em que o ser é uma ficção vazia. O mundo “aparente” é o único: o “mundo verdadeiro” é apenas acrescentado mendazmente (NIETZSCHE, 2006, p. 26).

A hipermodernidade é a criação de sujeitos como mera ficção. A exposição primeira da genealogia da identidade como ficção e mito, a gênese da história dos erros: se Deus está morto, certamente o sujeito, enquanto imagem e semelhança também está. Nesse caso, o sujeito em sua busca pelo cálice sagrado: a identidade, só nos obriga a entender essa razão

---

<sup>2</sup> O significado de ensaio, comparativamente ao título do romance e do filme, corresponde tanto a forma quanto ao conteúdo da cegueira. Por isso, entendemos ensaio na medida do que nos diz Adorno: “É inerente à forma do ensaio a sua própria relativização: ele precisa compor-se de tal modo como se, a todo momento, pudesse interromper-se. Ele pensa aos solavancos e aos pedaços, assim como a realidade é descontínua, encontra sua unidade através de rupturas e não à medida que as escamoteia. A unanimidade da ordem lógica engana quanto à essência antagonista daquilo que ela recobre. A descontinuidade é essencial ao ensaio, seu assunto é sempre um conflito suspenso” (ADORNO, 1994, p. 180).

falsificadora de si-mesmos como uma “falsa consciência esclarecida”<sup>3</sup> que absorve toda a trajetória do esclarecimento e o mantém sepultado diante da sua própria experiência histórica.

Se voltarmos o olhar, o reino dos cegos agora é o manicômio, reino dos indesejáveis, o mundo em sua mais objetiva e clara escatologia. E como bem disse a mulher do médico no romance, “O mundo está todo aqui dentro” (SARAMAGO, 1995, p. 102), porque “já por muito tempo a terra foi um hospício!...” (NIETZSCHE, 1998, p. 82) e nesse hospício da sociedade hipermoderna e/ou contemporânea estavam concentradas todas as proporções das diferenças potencializadas por diversas cegueiras que pouco a pouco conduziram à cegueira branca.

Alimentados e deixados como tumores sociais, teriam agora que reinventar a tão gloriosa civilização, na qual foram educados a ver através de regras maniqueístas. A cegueira explora o fundamento de uma tragédia anunciada: a formação cultural do sujeito e de uma sociedade enferma balizada em marcadores insólitos como igualdade e identidade, que não respondem ao peso das batalhas internas e externas que vão minando tudo.

No mundo-manicômio, como no mundo externo, os sujeitos foram deixados como ratos de laboratórios cuja doença não estava prevista ao corpo físico-social-político e que ainda não fora diagnosticada. Como sempre, em qualquer manicômio, com ou sem muros, a cegueira era a força do tipo “escravo” que estava diretamente comprometida com sua reação ao que está fora, ou seja, não provinha de si mesma. Nesta visão, o novo tipo escravo raramente produz valores autênticos que partam de suas experiências próprias, está sempre vinculado a estímulos externos que lhe servem para justificar a inércia, a fraqueza, a impotência, dor e frustração diante do que ele gostaria de ser. E como seria diferente?, uma vez que o próprio

Governo, receosos de que a iniciativa oficial não chegasse para as encomendas, donde resultariam pesados custos políticos, a defender a ideia de que deveria competir às famílias guardar em casa os seus cegos, não os deixando sair à rua, a fim de não complicarem o já difícil

---

<sup>3</sup> Para Sloterdijk, na *Crítica da Razão Cínica* (2012, p. 34), utilizar essa formulação “significa aparentemente deferir um golpe contra a tradição do esclarecimento. A frase mesma é um cinismo em estado cristalino. Contudo ela manifesta uma pretensão objetiva de validação; o ensaio em questão desenvolve o teor dessa pretensão e sua necessidade. É lógico que se trata de um paradoxo, pois como é que uma consciência esclarecida poderia ser ao mesmo tempo falsa?”

transito nem ofenderem a sensibilidade das pessoas que ainda viam com os olhos que tinham e que, indiferentes a opiniões mais ou menos tranquilizadoras, acreditavam que o mal-branco se propagava por contacto visual, como o mau-olhado (SARAMAGO, 1995, p. 125).

Dessa noção de injustiça enraizada na compreensão de vida nasce a “moral escrava”, que reage e elabora suas reações, o que nos conduz a entender que o Eu não é uma entidade passiva-pura, mas é uma entidade passiva-conflitiva. Na primeira, a dessubstancialização das identidades se daria em um plano imerso da existência que anularia qualquer atividade “com” o mundo, o que seria inconcebível. Na segunda, a identidade é formada e inventada a partir do lugar do conflito, simulada infinitamente a partir de enxertos na relação com este mundo e suas circunstâncias. Faz-se, dessa maneira, a única forma pura de identidade, na raiz do paradoxo.

Nesse sentido, a partir desse tipo escravo que sempre reclama em busca de ser outra pessoa, nasce a falsa consciência, implantada pelo *modus operandi* caracterizado pelo tipo crônico de servidão diante da dinâmica hipermoderna. Não obstante, o que se observa nesse tipo de servidão é também o nascimento do tipo cínico. O cínico, agora na visão de Sloterdijk (2012), é uma qualidade que vai de encontro à ideologia tradicional e está integrado à massa moderna e ao jogo de poder. O cinismo seria uma postura de negação, um contra-discurso que não se sustenta e não legitima a fundação de um esclarecimento que venha a agir frontalmente, como vanguarda. O cínico é mais uma figura lusco-fusco da falsa consciência que valida o poder disciplinar e a cooptação do sujeito.

O que se apresenta no romance *Ensaio sobre a cegueira* também apresenta o imperativo de que toda mudança em nível nacional e transnacional sempre está dominada e instrumentalizada pelas políticas capitais e culturais dos enormes fluxos dos Estados-nação imperialistas. Essa ordem não permite à coletividade o uso da razão crítica na tentativa de filtrar as dimensões e controvérsias da globalização que atuam no corpo do cotidiano e da consciência. Essa ordem não trabalha em prol de um “quem” sólido e passível de culpabilizar, seu sistema é autossustentável na empresa que age sobre as necessidades do imaginário cotidiano. Aí está a cegueira. E nesse sentido, Ulrich Beck argumenta que

Globalização significa a experiência cotidiana da ação sem fronteiras nas dimensões da economia, da informação, da ecologia, da técnica, dos conflitos transculturais e da sociedade civil, e também o

acolhimento de algo a um só tempo familiar mas que não se traduz em um conceito, que é de difícil compreensão mas que transforma o cotidiano com uma violência inegável e obriga todos a se acomodarem à sua presença e a fornecer respostas (BECK, 1999, p. 46-47).

Pode-se argumentar que tanto a aparência dos seres e das coisas, a brancura que devorava o sujeito mergulhado em total luminosidade e que também devorava tudo e a todos, a invisibilidade por consequência e os defeitos de nosso olhar derivam de fórmulas culturais (em todos os sentidos possíveis à definição de cultura) que utilizam princípios da educação e equilíbrio social, político e econômico para disfarçar a manutenção da sua domesticação missionária, provavelmente reificando as identidades já em crise, homogeneizando as diferenças como estratégia de manutenção de poder. A violência da aparência que seduz à acomodação também identifica o sujeito com a morte, mas neste caso é uma morte-no-olhar<sup>4</sup> na experiência de socialização de uma personagem que fora forçada a enxergar o suposto esclarecimento sobre o mundo. Referimo-nos à mulher do médico, que indaga: “o que penso é que já estamos mortos, estamos cegos porque estamos mortos, ou então, se preferes que diga isto doutra maneira, estamos mortos por que estamos cegos, dá no mesmo” (SARAMAGO, 1995, p. 241).

Não iremos adentrar no mérito dessa discussão de finitude. Mas nos serviremos dela brevemente para colocarmos algumas reticências a mais na problematização dessa justaposição entre aparência, cegueira e agora a morte que nos bate à porta. Essa morte se desvela na cegueira como processo de desertificação da identidade, mas é apresentada também no nascimento de um novo modelo civilizacional. A isso, responde Nietzsche,

O homem, o animal mais corajoso e mais habituado ao sofrimento, não nega em si o sofrer, ele o deseja, ele o procura inclusive, desde que lhe seja mostrado um sentido, um para quê no sofrimento. A falta de sentido do sofrer, não o sofrer, era a maldição que até então se estendia sobre a humanidade – e o ideal ascético lhe ofereceu um sentido! Foi até agora o único sentido; qualquer sentido é melhor que nenhum (NIETZSCHE, 1998, p. 149).

---

<sup>4</sup> Essa morte é a condição de um falso esclarecimento. Seu olhocentrismo é um tipo de morte imperativa e crudelíssima, porque não permite ao sujeito o suicídio da sua visão mergulhando na cegueira branca, impõe a força esmagadora da cegueira do Outro, do mundo, na pura escatologia de uma civilização que deverá reinventar o modo de se identificar como tal.

Podemos ainda observar outro roteiro para encarar essa morte. Ou seja, não é morte como negação, não é um nada esvaziado. Em verdade, podemos crer que essa morte, contrariando a personagem e, talvez, até mesmo o centro da nossa problematização, é a aceitação agora de que a humanidade só repercute no sofrimento. A cegueira agora deve ser contemplada como sofrimento, ofertando um sentido: o deslocamento e a anulação da vida como plenitude pura, em estado de letargia enquanto morte inautêntica, uma morte que nega o porvir, que nega o pavoroso da vida. Analogamente a Nietzsche, responde Rilke acerca da morte: “Contentai-vos em crer que ela é uma amiga, a vossa amiga mais profunda, talvez a única, que a nossa conduta e as nossas incertezas jamais desencaminham, jamais” (RILKE *apud* BLANCHOT, 1987, p. 127).

A grande questão que se escancara tem infinitas não-resoluções. Como se dá está morte-cegueira, cegueira-morte através do processo de encubação. Uma das não resoluções possíveis é a encubação do sujeito livre através do hedonismo utilizado pela indústria de consumo para manter a letargia sempre como verdade. É um tipo de chibata sutil. Uma chibata que metaforiza os pés no acelerador do carro e a buzina presa às mãos para que o motorista cego abra caminho, essa mesma chibata nos metaforiza como escravos<sup>5</sup> porque aprendemos, fomos adestrados ou conduzidos culturalmente a enxergar o aparente, apenas no vício do olhar, indiferente ao teatro a céu aberto e aos mistérios, sem ao menos lançar um olhar oblíquo.

Em verdade, na literatura saramaguiana temos um tratado da condição futura, de um futuro profético por onde caminha a nova humanidade cega, porque não devemos esquecer que a linguagem artística faculta a produção de um novo real que se dilata, numa visão talvez mimética ou transreal, para as fronteiras de um real paradoxalmente palpável na aparência que aceitamos como único. Por isso, e somente nesse fundamento, a “aparência, para o artista, não significa a negação do real, mas uma seleção, uma correção, um desdobramento, uma afirmação. O artista é aquele que procura a verdade, é o inventor de novas possibilidades de vida” (DELEUZE, 2001, p. 33).

Saramago, através dessa ilusão literária, desmascara ilusões através de uma narrativa que primeiro nos contamina com a cegueira branca,

---

<sup>5</sup> O sentido de escravo equivale ao sentido de servo voluntário, La Boétie (1999).

mantém-nos letárgicos e, em seguida, nos conduz a uma outra ilusão de visão clara das fantasmagorias que nos aprisionam, como uma mimese de liberdade. Por fim, é uma ironia organizada por um sistema que reconhece a necessidade do homem de ser total e mobiliza instrumentos que, ao mesmo tempo, liberta-o nas vitrines e, como nada vem de graça, coloniza seu estado de consciência. Ainda que algumas abordagens apontem o não compromisso com a realidade uma das funções da arte, a estética saramaguiana parece não se furtar de desvelar

que o homem quer ser mais do que apenas ele próprio. Quer realizar-se como homem total. Não lhe satisfaz ser um indivíduo isolado; além do prazer da sua vida individual, aspira a uma “plenitude” que sente e que exige, uma plenitude de vida que a sua condição individual com todas as suas limitações lhe frustra; um mundo mais compreensível e justo, um mundo que tenha um sentido. Revolta-se perante a ideia de se consumir nos limites da sua própria vida, nas limitações efêmeras e fortuitas da sua própria personalidade. Quer relacionar-se com algo mais do que o “Eu”, alguma coisa exterior a si mesmo, mas que lhe é essencial. O homem deseja ardentemente absorver o mundo que o rodeia, integrá-lo a si; anseia por prolongar, graças à ciência e à tecnologia, o seu “Eu” curioso e faminto de mundo até as mais remotas constelações e aos mais profundos segredos do átomo; anseia por unir na arte o seu “Eu” limitado a uma existência comunitária e por tornar social a sua individualidade. (FISCHER, 1963, p. 10-11).

Nessa ânsia por tentar totalizar-se a todo custo no pragmatismo da vida e em busca de uma invariante relacional que permaneça no tempo (RICOEUR, 2014), o homem mergulha em diversas atmosferas capturando, absorvendo e comprando o que podemos chamar de tentativas de permanências. Nessas tentativas aceita-se a quimera, a fantasia como moeda de troca para que se possa orbitar na vontade de plenificar-se e gerar uma identidade plena, essencial. Justamente, não podemos encarar como ilusão e/ou como paradoxo? Por mais que as fronteiras entre o real e a ficção sejam gasosas, o Eu faminto mergulha nas ofertas transitórias do mundo e da arte para, em seguida, retirar-se delas pleno. Entretanto, essa plenitude é cambiante e não dura mais que um espasmo e, tal qual a mulher do médico, ela é compelida a enxergar a cegueira da alteridade, a coexistir com a cegueira em toda a sua nudez. E, ensaiando uma cegueira que nos define, Saramago ousa afirmar que “Penso que não cegámos,

penso que estamos cegos. Cegos que veem, Cegos que, vendo, não veem” (SARAMAGO, 1995, p. 310).

## REFERÊNCIAS

- ADORNO, T. W. *O ensaio como forma*. Sociologia. São Paulo: Ática, 1994.
- BAUMAN, Zygmunt. *Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi*. Tradução Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.
- BECK, Ulrich. *O que é Globalização? equívocos do globalismo: respostas à globalização*. Tradução de André Carone. São Paulo: Paz e Terra, 1999.
- BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- CANCLINI, Nestor Garcia. *Culturas Híbridas: Estratégias para entrar e sair da modernidade*. Tradução de Heloísa Pezza Cintrão; Ana Regina Lessa. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2007.
- DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. Tradução de Luiz Roberto Salinaz Fortes. São Paulo: Perspectiva, Ed. da Universidade de São Paulo, 2011.
- DELEUZE, Gilles. *Nietzsche e a filosofia*. Portugal: Brochura, 2001.
- LA BOËTIE, Etienne. *Discurso da servidão voluntária*. Trad. Laymert Garcia dos Santos. São Paulo: Brasiliense, 1999.
- LIPOVETSKY, Gilles. *O império do efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas*. Tradução Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- LIPOVETSKY, Gilles. *Os tempos hipermodernos*. São Paulo: Barcarola, 2004.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Crepúsculo dos ídolos, ou, como se filosofa com Martelo*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Genealogia da Moral*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- RICOEUR, Paul. *O si-mesmo como outro*. Tradução: Ivone C. Benedetti. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2014.
- SARAMAGO, José. *Ensaio sobre a cegueira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SLOTERDIJK, Peter. *A crítica da razão cínica*. Tradução: Marco Casanova et al. São Paulo: Estação Liberdade, 2012.

Recebido em 28 de fevereiro de 2022

Aprovado em 12 de junho de 2022

Jean Paul D'Antony

Doutor em Literatura e Cultura pela Universidade Federal da Bahia. Mestre em Literatura e Diversidade Cultural pela Universidade Estadual de Feira de Santana. Professor adjunto da Universidade Federal de Sergipe.

Contato: [dantony@academico.ufs.br](mailto:dantony@academico.ufs.br)

 <https://orcid.org/0000-0002-2548-2988>

A *Revista Desassossego* utiliza a **Licença Creative Commons Attribution** que permite o compartilhamento do trabalho com reconhecimento da autoria e publicação inicial neste veículo – **Attribution-NonCommercial-NoDerivates 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0)**, e reconhece que os Autores têm autorização prévia para assumirem contratos adicionais separadamente para distribuição não-exclusiva de versão dos seus trabalhos publicados, desde que fique explicitado o reconhecimento de sua autoria e a publicação inicial nesta revista.

# UM ESTUDO CRÍTICO SOBRE A OBRA LITERÁRIA *ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA*: CONTRIBUIÇÕES PARA A TEORIA FANTÁSTICA

A CRITICAL STUDY ON THE LITERARY WORK *BLINDNESS*: CONTRIBUTIONS TO FANTASTIC THEORY

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v14i27p188-209>

Maria Islane de Moura Silva <sup>I</sup>  
Cristiane Feitosa Pinheiro <sup>II</sup>

## RESUMO

A pesquisa analisou a presença de elementos fantásticos na obra *Ensaio sobre a cegueira* (1995), de José Saramago. Para isso, realizou-se o estudo das duas principais vertentes do fantástico: Tradicional e Contemporâneo. Partindo da hipótese de que a obra pertence ao gênero fantástico, a análise realizada considerou a perspectiva do fantástico contemporâneo de Sartre (2007). Observando os elementos condutores da narrativa, constatou-se a presença de elementos insólitos dentro do romance, relacionados à cegueira branca que acomete os personagens logo no início da história.

## PALAVRAS-CHAVE

Literatura fantástica; Insólito; José Saramago;  
*Ensaio sobre a cegueira*.

## ABSTRACT

The research analyzed the presence of fantastic elements within the work *Essay on Blindness* (2017), by José Saramago. For this, the study of the two main aspects of the fantastic was carried out: Traditional and Contemporary. Based on the hypothesis that the work belongs to the fantastic genre, the analysis considered the perspective of Sartre's fantastic contemporary (2007). With this, observing the conductive elements of the narrative, it was verified the presence of unusual elements within the novel, related to the White blindness that affects the characters early in the story.

## KEYWORDS

Fantastic literature ; Unusual ; José Saramago;  
*Essay on blindness*.

<sup>I</sup> Universidade Federal do Piauí, Picos, Piauí, Brasil.

<sup>II</sup> Universidade Federal do Piauí, Picos, Piauí, Brasil.



e Montague Rhodes James, trouxeram definições parecidas, nas quais a vacilação do leitor e/ou personagem é criada pela possibilidade de a história transitar entre o mundo real e o sobrenatural.

Todas essas definições são interpretações similares de uma mesma definição, pois ocorrem interferências no cotidiano, com manifestações de elementos incomuns e estranhos àquela realidade. Posteriormente, esses trabalhos ajudaram na definição dada por Todorov, principal precursor a explorar os caminhos do gênero fantástico. A seguir, serão apresentadas as duas principais vertentes da literatura fantástica: o fantástico tradicional de Todorov e o fantástico contemporâneo de Jean-Paul Sartre.

## 1 O FANTÁSTICO TRADICIONAL DE TODOROV

Em razão da incerteza de se determinar o gênero fantástico, Todorov desenvolveu um trabalho sobre as suas definições. Ele se dedicou à tentativa de definir o que era o gênero e delimitar o que a ele pertencia. Para isso, em *Introdução à Literatura Fantástica* (2007), buscou estudar a visão ambígua que a narrativa fantástica estabelece, a relação do leitor com a obra e os aspectos linguísticos do texto como a semântica e a sintaxe.

Todorov situou o fantástico na esfera do gênero literário e foi o primeiro teórico a estudar a literatura fantástica a partir dessa perspectiva. Portanto, para ele, conceituar o gênero é essencial no desenvolvimento de sua análise. Ele recorreu à teoria dos gêneros de Nortrop Frye (1912-1991), que, em suma, fundamenta-se em algumas ideias do estruturalismo com a discussão de aspectos verbais, semânticos e sintáticos, e classifica o drama, a poesia lírica, a poesia épica e a prosa como gêneros literários, além de declarar a predileção pelos gêneros teóricos e não pelos históricos.

Desse modo, o autor resume suas conclusões acerca da discussão sobre gêneros sugerindo que, “toda teoria dos gêneros se apoia em uma representação da obra literária” (TODOROV, 2007, p. 19), logo, é estabelecida por uma organização subjetiva. A partir disso, ele se detém no estudo do gênero fantástico. Segundo Todorov, é possível explicar um fenômeno estranho de duas maneiras, por causas naturais ou sobrenaturais, e a vacilação entre essas duas possibilidades é que cria o efeito fantástico. O fantástico, então, está sujeito a uma visão ambígua, de vacilação, quando o leitor fica vacilante entre uma explicação natural ou sobrenatural dos acontecimentos.

Chegamos assim ao coração do fantástico. Em um mundo que é o nosso, que conhecemos, sem diabos, sílfides, nem vampiros se produz um acontecimento impossível de explicar pelas leis desse mesmo mundo familiar. Quem percebe o acontecimento deve optar por uma das duas soluções possíveis: ou se trata de uma ilusão dos sentidos, de um produto de imaginação, e as leis do mundo seguem sendo o que são, ou o acontecimento se produziu realmente, é parte integrante da realidade, e então esta realidade está regida por leis que desconhecemos. Ou o diabo é uma ilusão, um ser imaginário, ou existe realmente, como outros seres, com a diferença de que rara vez o encontra (TODOROV, 2007, p. 22).

Portanto, o gênero fantástico está na vacilação do leitor e/ou personagem diante das conclusões que ele tem da história. Se o leitor escolher uma resposta, seja natural ou sobrenatural para os acontecimentos, a história passa a gêneros vizinhos, ao que o autor chama de estranho ou maravilhoso.

O fantástico ocupa o tempo desta incerteza. Assim que se escolhe uma das duas respostas, deixa-se o terreno do fantástico para entrar em um gênero vizinho: o estranho ou o maravilhoso. O fantástico é a vacilação experimentada por um ser que não conhece mais que as leis naturais, frente a um acontecimento aparentemente sobrenatural (TODOROV, 2007, p. 23).

Todorov desenvolve três leis para estabelecer um texto como fantástico, sendo elas: a necessidade de integração do leitor ao mundo dos personagens, a identificação do leitor com o personagem e, por fim, é necessário que o leitor assuma uma postura frente ao texto, com uma interpretação que não deve ser poética, nem alegórica. Desse modo, de acordo com Todorov, as leis do fantástico podem ser estabelecidas como:

Em primeiro lugar, é necessário que o texto obrigue ao leitor a considerar o mundo dos personagens como um mundo de pessoas reais, e a vacilar entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural dos acontecimentos evocados. Logo, esta vacilação pode ser também sentida por um personagem de tal modo, o papel do leitor está, por assim dizê-lo, crédulo a um personagem e, ao mesmo tempo a vacilação está representada, converte-se em um dos temas da obra; no caso de uma leitura ingênua, o leitor real se identifica com o personagem. Finalmente, é importante que o leitor adote uma determinada atitude frente ao texto: deverá rechaçar tanto a interpretação alegórica como a interpretação 'poética' (TODOROV, 2007, p. 27).

Portanto, o leitor implícito e/ou personagem são elementos fundamentais nessa definição, pois, para ele, o fantástico necessita da integração do leitor ao mundo dos personagens e é a visão ambígua do leitor sobre o texto que o definirá como fantástico. Além disso, o autor chama a atenção para um perigo que ameaça o fantástico e diz respeito à interpretação do texto. No ato da leitura, se o leitor se volta aos seus costumes habituais, ou seja, sai do mundo dos personagens e não se pergunta acerca dos elementos estranhos da narrativa, porque sabe que não se deve levá-los ao ‘pé da letra’, o fantástico enfrenta um problema: o “fantástico implica pois não só a existência de um acontecimento estranho, que provoca uma vacilação no leitor e o herói, mas também uma maneira de ler” (TODOROV, 2007, p. 28). Assim, o fantástico depende da interpretação do leitor sobre a obra, devendo este assumir uma posição vacilante frente aos acontecimentos da narrativa.

Desse modo, o autor conclui que “o fantástico não dura mais que o tempo de uma vacilação comum ao leitor e ao personagem, que devem decidir se o que percebem provém ou não da ‘realidade’, tal como existe para a opinião corrente.” (TODOROV, 2007, p. 35). Assim, se o leitor tomar uma decisão ao final da história, a narrativa sai do campo do fantástico e passa a pertencer ao campo dos gêneros estranho ou maravilhoso.

## 2 JEAN-PAUL SARTRE E O FANTÁSTICO CONTEMPORÂNEO

Tzvetan Todorov se dedicou a uma definição abrangente do gênero fantástico, esclarecendo conceitos que se popularizaram entre os séculos XVIII e XIX. Mas, recentemente, no século XX, outro autor, chamado Jean-Paul Sartre (1905-1980), ganhou destaque com um trabalho intitulado *Situações I*. No ensaio chamado “Aminadab, ou o fantástico considerado como linguagem”, ele aponta para o surgimento de um gênero fantástico contemporâneo, que seria um seguimento do fantástico tradicional, que ele considera o “derradeiro estágio da literatura fantástica” (SARTRE, 2005, p. 136). Tal qual os outros gêneros, o fantástico tem uma linha histórica a ser considerada, portanto pode-se dizer que o fantástico contemporâneo é o prosseguimento dessa história, com a introdução de algumas ideias novas ao universo do insólito.

O fantástico contemporâneo de Sartre (2005) surgiu em meio ao avanço do capitalismo que teve seu período mais significativo entre os séculos XIX e XX, quando houve imensos avanços tecnológicos que possibilitaram levar o homem à lua. Por outro lado, a pobreza e a fome





Nessa perspectiva, o fantástico não é mais regido pela oposição entre o mundo natural e o sobrenatural: “não é nem necessário nem suficiente retratar o extraordinário para atingir o fantástico” (SARTRE, 2007, p. 136). A diferenciação do fantástico, na concepção de Sartre, está no próprio elemento insólito, que não trata mais de seres sobrenaturais, mas sim de elementos que perturbam a ordem dos acontecimentos do homem comum.

É justamente nesse contexto, supostamente normal, que o elemento insólito surge em *Ensaio sobre a cegueira*. A obra é narrada em terceira pessoa, como a maioria das obras de Saramago, e seu narrador é do tipo onisciente, pois ele possui todas as informações sobre a história contada, além de conhecer intimamente os personagens.

O espaço onde a trama é desenvolvida é uma cidade grande que não é nomeada. Boa parte da história acontece em um manicômio abandonado da cidade. O tempo da história é indefinido, as ações dos personagens são influenciadas pelo tempo e espaço que conduzem a narrativa.

O texto inicia colocando o leitor em um ambiente comum de trânsito em uma cidade. O narrador cita a faixa de pedestres, o semáforo, a impaciência dos que estão parados no sinal vermelho, e cria-se logo uma atmosfera de que está tudo normal, em uma cidade com leis de trânsito conhecidas por todos.

O disco amarelo iluminou-se. Dois dos automóveis da frente aceleraram antes que o sinal vermelho aparecesse. Na passeira 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 embraiação, mantinham em tensão os carros, avançando, recuando, como cavalos nervosos que sentissem vir no ar a chibata. Os peões já acabaram de passar, mas o sinal de caminho livre para os carros vai tardar ainda alguns segundos, há quem sustente que esta demora, aparentemente tão insignificante, se a multiplicarmos pelos milhares de semáforos existentes na cidade e pelas mudanças sucessivas das três cores de cada um, é uma das causas mais consideráveis dos engorgitamentos da circulação automóvel, ou engarrafamentos, se quisermos usar o termo corrente (SARAMAGO, 2017, p. 11).

Ainda com relação aos elementos comuns que iniciam a narrativa, é possível perceber, em um outro trecho, como o narrador introduz possíveis causas comuns para o acontecido. Logo depois da cena inicial do

trânsito parado, o sinal abre para os carros, mas um dos carros não sai do lugar. Isso sugere algo diferente do habitual. No entanto, até o presente momento, o leitor segue em uma atmosfera completamente normal, sem nenhum efeito de estranhamento na leitura.

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, deve haver ali um problema mecânico qualquer, o acelerador solto, a alavanca da caixa de velocidades que se encravou, ou uma avaria do sistema hidráulico, bloqueio dos travões, falha do circuito eléctrico, se é que não se lhe acabou simplesmente a gasolina, não seria a primeira vez que se dava o caso (SARAMAGO, 2017, p. 11).

O que vai ser considerado fantástico na perspectiva de Sartre é a necessidade de perturbar a estrutura natural das coisas, incorporando o elemento insólito no cotidiano:

O que será observado neste novo fantástico é uma tentativa constante de desestabilizar a normalidade, mas não de uma maneira espantosa ou tensa, uma vez que os eventos insólitos são incorporados ao mundo cotidiano sem necessariamente se propor um mundo com novas leis (LOBO, 2012, p. 109).

Na obra, o narrador segue buscando respostas comuns para a situação. É usual que escritores do gênero fantástico confirmem ao narrador um discurso de afirmação dos fatos ocorridos, gerando o maior grau de legibilidade possível para a história, a fim de que o leitor não tome a história como um engano, anulando-a do campo do fantástico.

Nesse momento, os demais personagens da cena já estão sem paciência, como é comum nas situações de trânsito. Em seguida, eis que o personagem que estava dentro do carro, consegue abrir a porta e diz estar cego. Esse fato, a priori, não choca tanto, pois, apesar de raro, pode acontecer. A partir dessa cena, a curiosidade do leitor dá um salto, pois surgem várias possibilidades que podem dar rumo à história.

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 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, 2017, p. 11-12).

Diante da cena, os demais personagens presentes na ocasião também começam a buscar respostas plausíveis para o acontecido. O narrador, em um tom de *expertise*, não deixa transparecer nada de absurdo na cena, sempre corroborando com sugestões naturais para a cegueira.

Estou cego, estou cego, repetia com desespero enquanto o ajudavam a sair do carro, e as lágrimas, rompendo, tornaram mais brilhantes os olhos que ele dizia estarem mortos. Isso passa, vai ver que isso passa, às vezes são nervos, disse uma mulher. O semáforo já tinha mudado de cor, alguns transeuntes curiosos aproximavam-se do grupo, e os condutores lá de trás, que não sabiam o que estava a acontecer, protestavam contra o que julgavam ser um acidente de trânsito vulgar, farol partido, guarda-lamas amolgado, nada que justificasse a confusão, Chamem a polícia, gritavam, tirem daí essa lata (SARAMAGO, 2017, p. 12).

De fato, na literatura fantástica contemporânea, existe a necessidade de criar elementos que perturbem os sentidos do leitor e/ou personagens. Desse modo, irão surgir empecilhos na trama que dificultam o rumo racional dos pensamentos, que até então era a única via possível.

A literatura fantástica aponta para a instabilidade da razão frente à persistência de elementos insólitos que teimam em criar obstáculos para uma lucidez plena. Nesse sentido emerge interrupções e lacunas ao processo de consolidação de uma racionalidade que almejava ser a única via de acesso ao mundo (LOBO, 2012, p. 110).

Assim, na obra, tanto os personagens quanto o narrador procuram respostas racionais para a situação. No entanto, outro fato, ainda mais inusitado que o primeiro, dificulta essa busca. O homem que cegou não está com uma cegueira comum:

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, Se calhar a mulherzinha tinha razão, pode ser coisa de nervos, os nervos são o diabo (SARAMAGO, 2017, p. 13).

Finalmente, chega-se ao ponto principal de análise. Pode-se dizer que a cegueira branca da qual o homem foi acometido é o elemento insólito na trama. Respeitando a concepção de Sartre, o efeito fantástico surge no romance por uma simples mudança no cotidiano, uma quebra de expectativa, que deixa o homem perdido, com critérios indefinidos para julgar a situação que o rodeia. No fantástico contemporâneo, o acontecimento estranho aparece logo no início da narrativa, e não no ápice, como acontecia nas histórias do século XIX.

Prosseguindo a trama narrativa, o primeiro cego, é assim que ele é chamado na narrativa, vai para casa com a ajuda de um homem, que mais tarde descobre-se ser um ladrão. Nessa passagem, o narrador deixa clara sua crítica ao sistema social vigente, uma vez que o ladrão foi apenas com a boa intenção de ajudar o cego, mas, corrompido pelo sistema, vê nessa situação a oportunidade para pegar o carro para si.

Ao oferecer-se para ajudar o cego, o homem que depois roubou o carro não tinha em mira, nesse momento preciso, qualquer intenção malévola, muito pelo contrário, o que ele fez não foi mais que obedecer àqueles sentimentos de generosidade e altruísmo que são, como toda a gente sabe, duas das melhores características do gênero humano, podendo ser encontradas até em criminosos bem mais empedernidos do que este, simples ladrãozeco de automóveis sem esperança de avanço na carreira, explorado pelos verdadeiros donos do negócio, que esses é que se vão aproveitando das necessidades de quem é pobre (SARAMAGO, 2017, p. 10).

Em busca de respostas para a cegueira repentina, o primeiro cego vai ao oftalmologista, mas não consegue um diagnóstico satisfatório para a sua condição. Dessa vez, é o médico que anseia por respostas científicas para tal enfermidade, mas também não encontra respostas consistentes.

Não encontrou nada na córnea, nada na esclerótica, nada na íris, nada na retina, nada no cristalino, nada na mácula lútea, nada no nervo óptico, nada em parte alguma. Afastou-se do aparelho, esfregou os olhos, depois recomeçou o exame desde o princípio, sem falar, e quando outra vez terminou tinha na cara uma expressão perplexa, Não lhe encontro qualquer lesão, os seus olhos estão perfeitos (SARAMAGO, 2017, p. 23).





Alguém me leve para a casa” (SARAMAGO, 2017, p. 14). Após a epidemia se alastrar, o narrador passa a se referir a ele como o primeiro cego. Na narrativa, não há muitas informações sobre ele, apenas que se trata de um homem adulto e que é casado. Sobre o ladrão, este rouba o carro do primeiro cego, por isso essa denominação dada pelo narrador.

Tinham-nos apanhado nas suas casas, um após outro, o do automóvel, primeiro de todos, o ladrão que o roubou, a rapariga dos óculos escuros, o garotinho estrábico, este não, a este foram-no buscar ao hospital aonde a mãe o levou (SARAMAGO, 2017, p. 24).

O menino estrábico é designado pela sua condição física e sabe-se apenas que se trata de um menino que estava no consultório do médico no dia que o primeiro cego foi se consultar.

Havia um velho com uma venda preta num dos olhos, um rapazinho que parecia estrábico acompanhado por uma mulher que devia de ser a mãe, uma rapariga nova de óculos escuros, duas outras pessoas sem sinais particulares à vista, mas nenhum cego, os cegos não vão ao oftalmologista (SARAMAGO, 2017, p. 8).

A rapariga dos óculos escuros é descrita como uma mulher sensual, bonita e jovem. Ela também passou pelo consultório do oftalmologista, pois estava tratando de uma conjuntivite e, por isso, estava usando óculos escuros.

a rapariga tinha os dentes bonitos e sabia como mostrá-los [...] Sem dúvida esta mulher vai para a cama a troco de dinheiro, o que permitiria, provavelmente, sem mais considerações, classificá-la como prostituta,[...] mas [...] só vai quando quer e com quem quer [...] Ela tem como a gente normal, uma profissão, Se não se pretender reduzi-la a uma definição primária, o que finalmente se deverá dizer dela, em lato sentido, é que vive como lhe apetece e ainda por cima tira daí todo o prazer que pode (SARAMAGO, 2017, p. 31).

Também não há muitas descrições acerca do médico. Isso acontece porque o objetivo do narrador parece ser representar classes e não pessoas individuais. Além disso, essa desconstrução de identidade serve para aproximar os leitores dos personagens. Por isso, não há muitas descrições sobre aparência ou personalidade.

Sobre o médico, percebe-se que se trata de alguém dedicado à profissão. Ele fez muitos esforços para descobrir mais sobre a doença, mas logo foi interrompido pela cegueira repentina.

depois do jantar vou passar os olhos pelos livros, rever bibliografia, talvez encontre uma pista [...] a agnosia, a cegueira psíquica, poderia ser, mas então tratar-se-ia do primeiro caso com estas características, porque não há dúvida de que o homem está mesmo cego, a agnosia, sabemos-lo, é a incapacidade de reconhecer o que se vê [...] a possibilidade de se tratar de uma amaurose, mas [...] esta cegueira é branca, precisamente o contrário da amaurose, que é treva total, a não ser que exista por aí uma amaurose branca, uma treva branca, por assim dizer, sim, já sei, foi coisa que nunca se viu, de acordo, amanhã telefono-lhe, digo-lhe que queremos examiná-lo os dois (SARAMAGO, 2017, p. 28).

A mulher do médico pode ser considerada a verdadeira protagonista da história. É ela quem guia os personagens e, por meio dela, o leitor consegue enxergar o que está acontecendo na narrativa.

Após a epidemia se espalhar pela cidade, o governo decide levar os cegos para um antigo manicômio abandonado. Os primeiros a serem recolhidos foram o oftalmologista e sua esposa que, como foi dito, fingiu-se de cega para acompanhar o marido.

Quem era, perguntou a mulher, O ministério, vem uma ambulância buscar-me dentro de meia hora. Era o que esperavas que sucedesse, Sim, mais ou menos, Para onde te levam, Não sei, suponho que para um hospital. Vou-te preparar a mala, escolher a roupa, o costume, Não é uma viagem, Não sabemos o que é. Levou-o com cuidado até ao quarto, fê-lo sentar-se na cama, Deixa-se estar aí tranquilo, eu trato de tudo. [...] Quando a campainha da porta soou, ela levantou-se e foi abrir, mas no patamar não havia ninguém. Atendeu o telefone interno, Muito bem, ele desce já, respondeu. [...] Desceram no elevador, ela ajudou o marido a transpor os últimos degraus, depois a entrar na ambulância. [...] O condutor da ambulância protestou do banco da frente, Só posso leva-lo a ele, são as ordens que tenho a senhora saia. A mulher, calmamente, respondeu, Tem de me levar também a mim, ceguei agora mesmo (SARAMAGO, 2017, p. 43).

É a partir da visão da mulher do médico que, na maioria das vezes, o narrador descreve o espaço, as cenas e as reações do personagem. No trecho acima, é possível notar a importância da mulher do médico para o seguimento da história.

Como aponta Sartre, no mundo humano em reverso, onde as coisas apresentam um tom estranho, só há uma única saída possível: o personagem também deve agir às avessas. É assim que se configura o insólito dentro do insólito. O mundo transforma-se em fantástico e o leitor passa a fazer parte desse mundo, tornando a atmosfera absurda em algo familiar.

De acordo com Cyntrão (2001, p. 71),

é assim que, sem necessidade de apelo a elementos mágicos ou maravilhosos, o leitor é conduzido “às avessas” para o mundo “às avessas”, conclusão: tudo lhe parece “direito”! O herói fantástico despoja-se, portanto, de sua razão humana.

Na narrativa, a mulher do médico logo percebe que precisa agir como os cegos para se integrar àquele novo mundo. Assumindo sua fragilidade e certa de que logo cegará como os demais, ela se metamorfoseia para se adaptar às novas situações e despoja-se de sua razão humana diante de tal situação.

A mulher do médico voltou para dentro. Num armário que estava meio aberto encontrou camisas-de-forças. Quando voltou a juntar-se ao marido, perguntou-lhe, És capaz de imaginar aonde nos trouxeram, Não, ela ia a acrescentar A um manicómio, mas ele antecipou-se-lhe, 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 vê, 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, 2017, p. 48).

Em *Ensaio sobre a cegueira*, percebe-se que não há saída para os personagens, pois estão reféns dos acontecimentos. Com a chegada do elemento insólito, eles ficam incapazes de demonstrar afeto, os seus relacionamentos tornam-se rasos e o homem contemporâneo revela-se incompleto.

No trecho a seguir, é possível perceber a impotência em que se encontram os personagens, que sem questionar apenas aceitam a sua nova condição. Já que são incapazes de descrever o que estavam sentindo



## 5 A INFLUÊNCIA DO NARRADOR NA CONSTRUÇÃO DO FANTÁSTICO EM *ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA*

A figura do narrador é importante para a análise, pois o foco da narrativa é construído a partir de suas descrições. Através do discurso do narrador heterodiegético, ainda que onisciente, o leitor consegue enxergar, com riqueza de detalhes, qual era de fato a situação que os cegos enfrentavam. O narrador heterodiegético não participa como personagem da história, atuando em segundo plano por meio das descrições dos fatos.

Examinar a credibilidade do narrador é uma das questões mais importantes no que se refere aos contos fantásticos. A existência do narrador é muito importante para que o elemento insólito faça sentido dentro da obra. Cabe ao narrador o ato de narrar os fatos e mostrar ao leitor a veracidade da narrativa. Pois, conforme Sartre (2005, p. 140), “não posso pensar coisa alguma, a não ser por noções escorregadias e cintilantes que se desagregam sob meu olhar”. Ou seja, o leitor não deve chegar a uma conclusão. As noções que o narrador entrega ao leitor implícito devem ser convictas, porém devem deixar o leitor duvidoso de suas próprias conclusões, que logo se tornam inconclusivas.

O narrador de *Ensaio sobre a cegueira* é irônico, o que pode colocar em dúvida a sua credibilidade frente ao leitor. No entanto, ele consegue apresentar seu ponto de vista sem afetar o ritmo da história, pois, apesar de serem críticas ácidas, elas estão incorporadas ao texto.

Na narrativa, após o contato inicial entre os cegos, começam a formar-se grupos. Os personagens do início, que se conheciam do consultório do oftalmologista, decidiram formar o primeiro grupo. No manicômio, os alimentos eram escassos e as condições de higiene, precárias. Conforme novos cegos foram chegando, a situação piorou ainda mais. No fragmento abaixo, é possível observar a situação deplorável em que os personagens se encontram. Além disso, pode-se perceber a voz do narrador que utiliza de artifícios para atingir seus objetivos. Com o uso desses artifícios, “o narrador, portanto, se constrói como organizador, comentarista e, até mesmo, analisador da narrativa” (CAMARGO, 2015, p. 31).

Quando ao princípio os cegos daqui ainda se contavam pelos dedos, quando bastavam duas ou três palavras trocadas para que os desconhecidos se convertessem em companheiros de infortúnio [...] [...] levar com dignidade a cruz da natureza eminentemente escatológica do ser humano. Mas agora, ocupados como se encontram



[...] ai de vocês se encontrarmos nem que seja uma moeda, e agora toda a gente fora daqui, rápido (SARAMAGO, 2017, p. 140).

À primeira vista, nota-se que, nessa cena, o narrador não se intromete. Ele apenas narra o que está acontecendo. Esses momentos em que o narrador não se inclui na história são importantes para progredir com o leitor e não causar desconfiança quanto a sua credibilidade.

Mas, nem sempre é assim, o narrador aparenta querer perturbar a consciência de quem o lê, por isso, frequentemente ele irrompe na narrativa com suas opiniões, ora irônicas, ora críticas.

Quanto a nós, permitir-nos-emos pensar que se o cego tivesse aceitado o segundo oferecimento do afinal falso samaritano, naquele derradeiro instante em que a bondade ainda poderia ter prevalecido [...] quem sabe se o efeito da responsabilidade moral resultante da confiança assim outorgada não teria inibido a tentação criminosa e feito vir ao de cima o que de luminoso e nobre sempre será possível encontrar mesmo nas almas mais perdidas (SARAMAGO, 2017, p. 25-26).

A esse respeito, essa invasão em alguns momentos pode revelar sentimentos dos personagens e, além disso, revelar pensamentos que perpassam a cabeça do leitor, mas que se tornam verdadeiros na medida que são enunciados pelo narrador da história.

Assim, é-lhe peculiar fazer uso da invasão do pensamento das personagens, a fim de revelar suas verdades mais recônditas, também de manusear o tempo ficcional em conjunto com o histórico, causando um vai-e-vem revelador de uma pluralidade de pontos de vista e de julgamentos, que, *a priori*, poderiam gerar certo desconforto e confusão entre real e ficção, mas que podem, ainda, demonstrar o caráter relativo das verdades que, inadvertidamente, parece que todos nós, no papel de leitores, aceitamos como únicas (MUNER, 2012, p. 3).

Ao narrador é concedido o espaço para conduzir o leitor ao desfecho, para ajudá-lo a atravessar esse “mar de leite”, de modo que se perceba ele como o criador de algo, mas que ainda não finalizou a sua tarefa.

Sartre afirmava que “uma vez que a criação só pode encontrar sua realização final na leitura [...] só através da consciência do leitor que ele pode perceber-se como essencial à obra” (SARTRE, 1989, p. 39). Por isso, o narrador tem o papel de condução, mas se espera do leitor implícito a ação de perceber os excertos essenciais da obra, incluindo sua própria participação.

## 6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa se propôs a estudar, pela perspectiva do gênero fantástico, o livro *Ensaio sobre a cegueira*. Durante a análise, observou-se o papel dos personagens como primordial no processo de construção. Analisou-se, a seguir, o percurso dos personagens com vistas a estabelecer a leitura pela perspectiva do fantástico.

Entende-se que o elemento insólito da cegueira branca surge na trama repentinamente, assim como previsto na teoria de Sartre (2007), e, a partir desse evento, muda a estruturação do romance, tornando-o fantástico. Quando a cegueira irrompe no mundo dos personagens, o caos se instala e começam a surgir perguntas na cabeça do leitor e dos personagens sobre o ocorrido. Nesse momento de dúvida entra em cena o narrador, que diante da situação, apresenta os fatos naturalmente, a fim de dar mais veracidade à história. Ao final, no desfecho, tem-se que assim como a cegueira surge repentinamente, ela se esvai da mesma forma na trama.

Portanto, pode-se afirmar que *Ensaio sobre a cegueira* pertence ao gênero fantástico, com a demarcação do insólito a partir da cegueira branca. O livro trata de maneira fantástica sobre os problemas do homem, visto que no fantástico contemporâneo o elemento insólito surge dos próprios acontecimentos que perturbam a ordem do homem comum contemporâneo.

## REFERÊNCIAS

CAMARGO, Amanda Kristensen de. *A influência do contexto na identidade dos personagens de Ensaio sobre a cegueira, de Saramago*. Trabalho de conclusão de curso (Bacharelado em Letras), Universidade Estadual Paulista Julio de Mesquita Filho, Faculdade de Ciências e Letras, Campus de Araraquara, 2015. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11449/139089>

CYNTRÃO, Sylvia Helena. "A narrativa de semiotização do acontecimento: o mundo 'absurdo' de Albert Camus e o mundo 'fantástico' de Murilo Rubião". *Cerrados*. Revista do curso de pós-graduação em literatura, Brasília, v. 10, n. 11, p. 67-77, 2001.

FURTADO, Filipe. *A construção do fantástico na narrativa*. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.

GANCHO, Cândida Vilares. *Como analisar narrativas*. São Paulo: Ática, 2002.

LOBO, Danilo Moraes. "A narrativa fantástica e suas intersecções entre a literatura e a filosofia". *Pandora Brasil*. n. 40, p. 102-113, mar. 2012. Disponível em: <https://livrozilla.com/doc/1244320/9-a-narrativa-fant%C3%A1stica-e-suas-intersec%C3%A7%C3%B5es-entre-a-lite>. Acesso em: 05 out. 2021.

LOVECRAFT, Howard Phillips. *O horror sobrenatural em literatura*. Rio de Janeiro: Iluminuras, 2020.

MUNER, Camila Rocha. "Ensaio sobre a cegueira: a voz de um narrador muito antigo". *Territórios*. v. 3, n. 2, p.01-06, jun. 2012. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/fronteiraz/issue/view/876>. Acesso em: 01 out. 2021.

SARAMAGO, José. *Ensaio sobre a cegueira*. 2. ed. Editora Companhia das Letras, 2017.

SARTRE, Jean-Paul. *Situações I: críticas literárias*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 2017.

Recebido em 13 de dezembro de 2021

Aprovado em 20 de junho de 2022

Maria Islane de Moura Silva

Graduanda em Letras na Universidade Federal do Piauí.

Contato: [islanemoura50@gmail.com](mailto:islanemoura50@gmail.com)

 <https://orcid.org/0000-0002-1026-8604>

Cristiane Feitosa Pinheiro

Professora da Universidade Federal do Piauí. Doutora em Educação pela Universidade Federal do Piauí. Mestra em Educação pela Universidade Federal do Piauí.

Contato: [cristianepinheiro@ufpi.edu.br](mailto:cristianepinheiro@ufpi.edu.br)

 <https://orcid.org/0000-0002-5297-5614>

A *Revista Desassossego* utiliza a **Licença Creative Commons Attribution** que permite o compartilhamento do trabalho com reconhecimento da autoria e publicação inicial neste veículo – **Attribution-NonCommercial-NoDerivates 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0)**, e reconhece que os Autores têm autorização prévia para assumirem contratos adicionais separadamente para distribuição não-exclusiva de versão dos seus trabalhos publicados, desde que fique explicitado o reconhecimento de sua autoria e a publicação inicial nesta revista.

# ***EVANGELHO SEGUNDO JESUS CRISTO: UM EXERCÍCIO DE FRICÇÃO TEXTUAL***

***THE GOSPEL ACCORDING TO JESUS CHRIST: A FRICTION TEXTUAL EXERCISE***

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v14i27p210-226>

Teresa Cristina Cerdeira <sup>1</sup>

## **RESUMO**

Leitura do romance *Evangelho segundo Jesus Cristo* a partir dos processos de apropriação e metamorfose de textos anteriores. O conceito de paródia recuperado para além de uma figura de linguagem que visa à desconstrução pela ironia, privilegiando-se a sua origem etimológica de canto ao lado de. O romance resgata não apenas os fatos e seus significados (tantas vezes invertidos ou deslocados), mas ainda a tessitura formal dos textos bíblicos da tradição: o ritmo da frase, as reiterações dos verbos discentes, o uso do discurso direto, os ecos de sintagmas bíblicos. Esse roubo consciente do modelo e o salto promovido pelo novo olhar resultam numa revolução que opera menos no sentido de uma profanação do sagrado em nome do sacrílego e mais no sentido de uma consagração do que antes era considerado profano.

## **PALAVRAS-CHAVE**

Paródia; Sacrilégio; Intertextualidade;  
Relações intersemióticas.

## **ABSTRACT**

*This essay proposes a reading about appropriation and metamorphosis of the tradition in the Saramago's novel The Gospel according to Jesus Christ. The concept of parody, that aims ordinarily a simple deconstruction which uses the irony as a tool, evolves into its etymological origin as to sing (ode) beside (para). The novel rescues facts and meanings (sometimes inversed or displaced), but also the formal compositive traits of the traditional texts of the Bible: the rhythm of the phrase, the reiteration of the verbs, the use of direct discourse, the echoes of biblical phrases. This conscious theft of the model and this jump that the new perspective encompasses a revolution that is more than a profanation of the idea of the sacred: it is a final consecration of that which was considerate like profane.*

## **KEYWORDS**

*Parody; Sacrilege; Intertextuality; Intersemiotic relations.*

<sup>1</sup> Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil.

*Toda revolução é ao mesmo tempo uma profanação e uma consagração. O movimento revolucionário é uma profanação porque derruba as velhas imagens, mas essa degradação é sempre acompanhada de uma consagração do que até então era considerado profano: a revolução consagra o sacrilégio.*  
Octavio Paz

O discurso contemporâneo – teórico ou ficcional – parece organizar-se conscientemente a partir de uma sedução pelo contraditório e pelo paradoxal. Ao tradicional movimento de ruptura da modernidade, à tradição da ruptura, como conceituou Octavio Paz, parece seguir-se uma outra estratégia, onde o produto não é mais a negação da tradição, mas a sedução do diálogo irônico com ela. Em outras palavras, e para retornar à epígrafe dessas reflexões sobre *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, o próprio sentido de revolução já não pressupõe, aqui, a simples ultrapassagem do sagrado pelo sacrilégio; esta revolução só aparentemente opõe de forma peremptória o vencido e o vencedor, porque ao eleger o sacrilégio aposta em suas raízes etimológicas que tanto podem ser as de *roubo* do sagrado como as de *leitor* do sagrado ou de *posse* do sagrado (cf. *lego* = *juntar, recolher*, mas também *ler* e, por *litote, tomar, apoderar-se de, roubar*). O que aí se evidencia é o jogo contraditório com o outro, que seduz e convoca à reconsideração paródica. O que aí se realiza é a ousadia de tocar o que não é para ser tocado (sagrado) sob pena de *manchar* (sacrilégio), de deixar marcas, de assinalar. E, lendo nesse sentido, a afirmação de Paz vai mais longe ainda, porque a revolução já não é o sacrilégio, mas a sua consagração, logo a revolução não se opõe ao sagrado, apenas o recontextualiza.

Ao pensar a interlocução com o sagrado no romance de Saramago, é claro que a noção religiosa é passagem necessária. A sua proposta é claramente ficcionalizante, e esse Jesus feito personagem é o único a quem se deu alguma vez o direito de repensar a história do Evangelho em que ele encenava o papel principal. Ao outro, o que viveu a experiência, não lhe coube escrevê-la ou discuti-la. Ao contrário, foi ele próprio escrito, transformou-se em experiência narrada, em boa nova espalhada pelo mundo através do discurso. E é esse texto, que apenas virtualmente é vida, por ser inapelavelmente textualização da experiência, que se torna passível de releitura, de reconstrução, de reinterpretação, de reescritura.

O narrador de Saramago opera esse salto e o faz, por escolha, na ótica que acredita ser a de um Jesus que ele próprio ousou construir: não

um Mestre, mas um aprendiz, não um Deus, mas um homem submetido a uma ordem, oprimido por ela, ousando, contudo, ainda que com efeitos precários, o exercício da sua liberdade. Diante desse seu personagem, o narrador – como aliás os demais evangelistas – faz-se transcriptor de uma história, com a diferença ardilosa de poder sugerir que essa sua versão nasce de parâmetros que, coincidentes com os seus, nominalmente não seriam necessariamente os seus, já que ele transfere a sua responsabilidade para este outro Jesus em papel recriado.

A subversão paródica do modelo bíblico inicia-se, portanto, desde o título do romance onde “segundo” não sinaliza a autoria, mas tão somente a ótica da narrativa. Sem sequer postular o que a exegese textual já pôde intuir, isto é, o fato de que Mateus, Marcos, Lucas e João guardam, sobre as versões que escreveram (e que a história religiosa transformou em canônicas), uma autoria tão somente nominal e não real, as diferenças sensíveis entre esses relatos – mais detalhados ou mais omissos, mais referenciais e realistas ou mais reflexivos e metafóricos, segundo o modo de cada um deles perceber a história – gera a possibilidade virtual de outras leituras, e a ficção de Saramago se insere justamente nessa brecha deixada pelas diferenças. Se como narrativa ficcional o romance se isenta, *a priori*, do compromisso com uma suposta verdade religiosa, paradoxalmente a inteligência ambígua do título – *O Evangelho segundo Jesus Cristo* – age no sentido inverso, garantindo-lhe inclusivamente aquilo não concedeu aos outros evangelhos: fazer coincidir, pela primeira vez, a versão construída pelo narrador com a visão do próprio Jesus, o que seria – em suprema heresia – a garantia de uma fidelidade muito mais radical, no sentido etimológico de ligação à raiz.

Não posso, no presente estágio dos estudos saramaguianos, falar deste romance sem referir uma tese de doutoramento defendida em Paris em julho de 2021, de autoria de uma brasileira, Sara Grünhagen. E o momento ideal me pareceu ser este em que eu acabo de utilizar a palavra “heresia”, mesmo que desejando tomá-la em seu primeiro sentido, em seu sentido etimológico, ainda não absorvido pela visão religiosa, de *airesis*, que significa tão somente *escolha, preferência*. O que a leitura de Sara Grünhagen, entre tantos novos caminhos que abre, nos apresenta é a possibilidade de entender também a construção deste novo *Evangelho* dentro de um padrão que recupera a hermenêutica religiosa tradicional. Sem descartar na sua leitura o projeto mais imediatamente evidente da paródia – de canto ao lado

de –, ela vem propor uma outra possibilidade de entendimento das habitualmente referidas “heresias religiosas”: os acrescentamentos de fatos, os deslocamentos das cenas, as subversões ideológicas.

Com os olhos de exegeta, de quem vai às fontes, para comparar e analisar – não apenas o Velho e o Novo Testamentos, mas ainda a versão da Torá e outros tantos textos da tradição religiosa judaico-cristã –, reforçando sempre a evidência de que esses livros se compuseram a partir de versões orais recolhidas a posteriori, Sara Grünhagen evoca o exercício conciliador da exegética hebraica na interpretação e na releitura dos textos (o *midrash* que significa “quem /mi/ pergunta /drash/”), com vias a estabelecer uma coerência ou uma *costura* entre as variadas narrativas ou as variadas versões da história religiosa. Ora, nesse sentido, o projeto de José Saramago, na composição do seu *Evangelho*, não seria, estruturalmente, muito diverso da hermenêutica do *midrash*, pois ele não escreve apenas na via da inversão do modelo, mas também na via do resgate e da conciliação de variadas narrativas religiosas da tradição, a partir das quais propõe suas novas interpretações e seus questionamentos.

Por outro lado, dentro da esfera mais ampla que a ficção permite, a narrativa do *Evangelho* pode inserir dados novos nos vazios da história tradicional, que elide, por exemplo, todos os anos da infância e da adolescência de Jesus. Ao preencher ficcionalmente esses vazios da narrativa, o autor se dá o direito de trazer novamente à cena a figura ambígua do Anjo /mendigo /Diabo o, que ocupara anteriormente o lugar do Arcanjo Gabriel na cena da Anunciação, e que ganhará, nesse momento, uma nova versão transmudando-se em Pastor, com direito a tornar-se o verdadeiro mentor de Jesus em seu processo de aprendizado. A coerência ou a verossimilhança (para falar em termos de narratologia) dessa estratégia é perfeita: se a adolescência de Jesus é omitida nos textos canônicos, seria possivelmente porque ele não os passou em companhia da família, o que justificaria a ausência de comentários por desconhecimento do seu paradeiro. É assim que, no romance, Jesus parte viver sua vida de pastor – profissão comum àquela comunidade – e ganha um mestre para iniciá-lo num projeto que o distanciaria – se tivesse dado certo – de uma fatalidade até aquele momento por ele ignorada.

À ficção ainda é permitida a recuperação imaginária de um Jesus visto de dentro, que já não se revela apenas por atos e palavras, passíveis de figurarem num resgate narrativo de caráter heterodiegético, mas

também por pensamentos, angústias, alegrias, sofrimentos e dores. Um Jesus que vive em plenitude nas quatrocentas e quarenta e cinco páginas desse novo Evangelho.

O que estamos, enfim, a discutir é que paralelamente a uma voluntária apropriação da enunciação anterior que vem transformada, travestida, violada quer pela inversão da fórmula consagrada, quer pelo humor que corrói a citação literal, quer pelo deslocamento que impõe ao discurso anterior uma relação outra com o seu novo contexto, há também uma *costura de textos*, para retomar os termos de Sara Grünhagen, na recuperação de um enunciado antigo numa enunciação nova.

Não se trata apenas, para José Saramago, de escrever uma outra história do Jesus, acrescentando-lhe uma vivência humana que os evangelhos em grande parte obliteraram. Se a inversão se faz, ela não é tão somente o resultado de uma heresia religiosa, de uma heresia em relação ao *significado sagrado*, mas uma heresia maior que se apropria dos sintagmas, do ritmo frasal, da seleção vocabular, do discurso mesmo do texto bíblico, para do seu interior fazer nascer verdadeiramente um outro evangelho, já agora no espaço da ficção, em pleno domínio do literário, e não apenas um texto qualquer que viesse blasfemar ou lançar dúvidas sobre as verdades canônicas.

Não terá sido a primeira vez que um romance de José Saramago relê a seu modo o texto bíblico. Em *Levantado do chão*, de 1981 – para dar apenas um exemplo de romances anteriores ao *Evangelho* – podemos acompanhar a trajetória do camponês alentejano através da rememoração cultural da travessia modelar da cultura judaico-cristã, que se inicia no Gênesis, com o capítulo 1 do romance a explicar de modo irônico a partilha da terra, feita sempre do grande para o maior, para ir terminar – falo do romance – na antevisão da cena utópica da Ressurreição dos mortos quando aqueles camponeses que lutaram ao longo de séculos pela conquista da terra, mortos contudo antes da vitória no “verão quente” de 1975, afirmam a sua participação no feito ao comparecem, levantados da terra, ressurectos para engrossar uma caminhada épica ao lado daqueles que tinham enfim conseguido fazer a revolução agrária no Alentejo. Esse percurso pelas alusões bíblicas ilumina-se ainda por inúmeras referências intertextuais da cultura religiosa: 1. o dilúvio, no início da saga dos Mau-Tempo, com a caminhada na chuva, atrelados a uma carroça, de três personagens que encimam a genealogia mais próxima da família Mau-

Tempo: Domingos, Sara, João; 2. a *via crucis* de Germano Vidigal, personagem histórico, torturado pela PIDE numa cena em que não faltam a dura subida até o Gólgota / lugar da caveira, lugar da morte e a generosidade de uma Verônica / Cesaltina, a estender sua roupa branca ao sol e a recusar-se a assistir ao triste espetáculo de um homem à caminho da tortura; 3. a grotesca Santíssima Trindade formada pela aliança corrupta entre Latifúndio-Estado-Igreja. Mas não param aí as alusões quando reencontramos a fórmula pedagógica do gosto de falar por parábolas nas histórias contadas por Sigismundo Canastro e António Mau-Tempo, e enfim, o nascimento de um Cristo-menina em terras alentejanas: a neta de João Mau-Tempo, tem nome de luta – Maria Adelaide Espada – e tem direito aos reis magos - o avô, o tio e o pai ; aos presentes que lhe são oferecido, sejam eles uma arca de sofrimentos e uma flor de sardinheira, ou um malmequer transformado em bem-te-querou ou simplesmente as mãos espalmadas do pai que abertas, diz o narrador, eram como uma grande flor. Tem direito aos animais que a rodeiam – sejam eles agora tão somente moscas a zumbirem e não mais os carneirinhos, que andam pelo campo com os pastores, ou os bois, que andam a trabalhar duro nas searas; e finalmente à estrela-guia transformada em pirilampos que iluminam o caminho de Manuel Espada até a filha acabada de nascer, promovendo no narrador uma inversão herética, ao clamar, diante da luz dos vagalumes na ombreira da porta: “Glória ao homem na terra”, e não mais a Deus nas alturas. E tudo isso ao longo de trinta e três capítulos não numerados, é verdade, mas expostos facilmente a tal constatação.

O que há, contudo, de mais radical neste *Evangelho segundo Jesus Cristo* é o fato de o texto não apenas se apoiar em referências culturais do cristianismo, mas parodiar a própria tonalidade e mesmo o ritmo e a musicalidade da escritura que caracterizam o texto sagrado. Digamos que verdadeiro sacrilégio não é o da controvertida interpretação das cenas. O sacrilégio está em tocar o modelo para de dentro dele devorá-lo sabiamente numa paródia consciente do seu discurso.

Um exemplo disso é o tratamento dado ao episódio da matança dos inocentes, que aliás vem relatada apenas no Evangelho de Mateus, e que será nuclear na arquitetura do romance. Ao trazê-la para o contexto ficcional, o narrador concede menos espaço ao dado político da arbitrariedade de Herodes e menos ainda à simbologia do eleito, pelo fato de Jesus ter escapado à carnificina, fazendo sobressair o dado novo da culpa

de José. O privilégio do humano sobre o divino, do natural sobre o sobrenatural, do imanente sobre o transcendente fica claro na seleção da narrativa que torna casual e não mágico o aviso da matança iminente e que insere nos personagens de José – e futuramente de Jesus, por trágica herança paterna – o peso da culpa, construindo desse modo, paralelamente, mas num nível mais concreto, uma leitura especialíssima do conceito de pecado original. E é pela voz do pastor / anjo / mendigo, espécie de duplo do narrador no projeto de pôr em xeque o plano de Deus, que algumas dessas revelações acontecem, reiterando estruturalmente o modelo bíblico com o uso dos verbos discentes, fazendo ecoar sua sintaxe coordenada (a parataxe) e o gosto do discurso direto. Vamos ler um excerto da conversa entre o Anjo/mendigo/pastor e Maria, logo após a cena da matança:

Disse o anjo, Foi a crueldade de Herodes que fez desembainhar os punhais, mas o vosso egoísmo e cobardia foram as cordas que ataram os pés e as mãos das vítimas. Disse Maria, Que podia eu ter feito. Disse o anjo, Tu, nada, que o soubeste tarde de mais, mas o carpinteiro podia ter feito tudo, avisar a aldeia de que vinham aí os soldados a matar as crianças, ainda havia tempo para que os pais delas as levassem e fugissem [...] Disse Maria, Não pensou. Disse o Anjo, Não, não pensou, e isso não o desculpa. Disse Maria, chorando, Tu, que és anjo, perdoalhe. Disse o anjo, Não sou anjo de perdões (SARAMAGO, 1991, p. 116).

Não por acaso o *Evangelho segundo Jesus Cristo* se inicia com uma epígrafe de Lucas – o evangelista que, justamente, afirma ter narrado sem ter visto; aquele que confessa ter aprendido nas fontes orais e textuais que outros legaram, mas sobretudo aquele que abre espaço para a humanidade dos pequenos, para as mulheres sofredoras e desprezadas no judaísmo, para a Madalena que quer encontrar o seu lugar, para um Jesus, enfim, que se faz amigo dos pecadores. Assim como Saramago – e nesse caso o seu narrador – não foram, como Lucas, testemunhas oculares da vida do Cristo. Também este seu Evangelho é algo que se constrói declaradamente em “segunda mão”, a partir de outros textos que se escreveram sobre Jesus com a pretensa garantia de lhe terem sido contemporâneos. Talvez aí o elo que se estabelece entre a confissão de Lucas e esse narrador moderno, esse quinto evangelista, que, não mais a uma distância de 40 ou 50 anos, mas após quase os 2000 anos, em que a tradição manteve acesa e viva a história de Jesus, ousou escrever, para um outro público, para um outro tempo, o que poderia ser a ficção desse Jesus, uma história escrita que se submete

voluntariamente ao destino de reconhecer-se linguagem que dialoga com outras linguagens, sabendo-se *a priori* do outro lado de um vazio intransponível: o espaço da representação.

Na composição do corpo textual desse romance de José Saramago, há linhas herdadas que se não alteraram e que são transcritas bem próximo ao texto dos evangelhos canônicos; outras muitas que se repetem, marchando, contudo, ideologicamente no avesso da interpretação tradicional, etimologicamente sacrílega por imprimir uma nova maneira de ler os fatos, já agora definitivamente afastados no tempo, e só presentes enquanto relatos ritualizados. Despir o rito das roupagens de séculos, preencher as lacunas com a experiência contemporânea, endereçar seu texto a um público de amantes da ficção e não aos aficionados da religião, talvez esteja aí a grande ousadia de José Saramago.

Também Marcos, Mateus, Lucas e João escreveram para um público preciso: judeus, romanos, gentios. O nosso quinto Evangelista escreve para os leitores ávidos da literatura contemporânea e é bem com eles que trava o pacto ficcional de deixar explodir, no velho, o novo que ali sempre germina em profundidade e que cada tempo deixa, a seu modo, vir à tona. Aliás, é mesmo do narrador a voz que articula as cenas, que recupera os ritmos, que parafraseia, parodia, e se apropria impunemente do discurso do outro para amalgamá-lo no tecido novo do seu discurso, onde se cruzam muitas falas, cultas ou populares, citações camonianas e provérbios que fazem parte do inconsciente cultural da língua. É ele que ousa transformar a citação dos textos sagrados, em especial o Novo e o Velho Testamento, mas não só, como já referiu Sara Grünhagen, nesse trabalho consciente e maduro de quem passeia com intimidade pela língua para criar voluntariamente um texto de “segunda mão”. O sintagma é de Antoine Compagnon, que assim define o trabalho de escritura:

Habilidoso, o autor constrói com aquilo que encontra, com mão cuidadosa ele ajusta e prepara com alfinetes a sua montagem. Como Robinson Crusoé naufragado em sua ilha, ele trabalha tomando posse dela ao construir com os restos de um naufrágio ou de uma cultura (COMPAGNON, 1979, p. 42)<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Tradução nossa. No original, em francês: “Bricoleur, l'auteur fait avec ce qu'il trouve, il monte en épingle, il ajuste: c'est une petite main. Il entreprend, tel Robinson échoué sur son île, d'en prendre possession en construisant sur les débris d'un naufrage ou d'une culture”.

É assim que os textos de José Saramago são a imagem do trabalho que se faz por dentro, do *labor intus*, em boa etimologia ficcional, inventada por Compagnon (1979, p. 43), para a palavra *labirinto*, onde o narrador é um deus. O deus do labirinto de Borges (2007) e o deus do labirinto de Saramago (1991) adquirem aqui mais que uma força de alusão: são a teoria posta em prática de um exercício de *fricção textual*.

Gostaria ainda de referir a esse respeito – e para aliviar um possível peso acadêmico – uma outra observação de Antoine Compagnon a propósito de uma gralha da edição francesa de bolso para um livro de Borges: na enumeração das obras do autor, lê-se no alto da lista de texto publicados o título *Frictions*. E Compagnon (1979, p. 43) acrescenta:

Como não se encantar com um desses golpes de sorte que acaba de atribuir a Borges um escrito apócrifo, um a mais na sua história? *Frictions* seria o livro dos livros, o que falta à Biblioteca de Babel, a teoria geral do livro como citação.<sup>2</sup>

Essa relação interdiscursiva de repetição na diferença instaura aquilo que Bakhtine (1970) há longo tempo já caracterizou como diálogo textual, uma forma de relação entre dois sistemas semióticos onde o primeiro não se apaga em benefício do segundo, dada a necessária inconvertibilidade dos textos que, quer na condição de apropriado quer na de apropriante, guardam a sua identidade a despeito da operação de recorte e colagem que caracteriza o processo de leitura / escritura.

Com *O Evangelho segundo Jesus Cristo* a ficção convoca para um diálogo inesperado toda a tradição ocidental cristã, não para aniquilá-la, mas para – parodicamente, corrosivamente – fazê-la falar em tempos novos e não eternos. Roubar desses textos a sua pretensa eternidade é a sua suprema heresia, porque é isto que os despe da aura para considerá-los tão simplesmente discursos. Não seria essa a cambalhota ardilosa que a segunda epígrafe do romance opera com a retomada da frase histórica de Pilatos: “*Quod scripsi, scripsi*”? *O que escrevi, escrevi* será, nesse sentido, menos a ratificação do gesto autoritário de quem se recusa a voltar atrás por ser o detentor do poder, mas sobretudo a denúncia irônica, feita pelo narrador, da ignorância teórica desse sujeito enunciador quanto à própria

---

<sup>2</sup> Tradução nossa. No original, em francês: “Comment ne pas se réjouir d'un coup du sort qui vient attribuer à Borges un écrit apocryphe, un de plus dans son histoire ? *Frictions* serait le livre des livres, qui manque à la Bibliothèque de Babel, la théorie générale du livre comme citation”.

fatalidade da linguagem que, uma vez escrita, já não pode fugir às muitas leituras que gerará à sua revelia. No romance de José Saramago a epígrafe resulta em lucro teórico, ao promover, na contramão do que desejara o seu emissor, uma gravíssima reflexão sobre o precário, mas redentor destino da palavra: o que escrevi (e parecia sagrado, intocável), na verdade, a outros caberá ler (sacrilégio, modo de se apoderar o sagrado). Assim é que uma vez escritos, os Evangelhos Sagrados tornaram-se textos, linguagem passível de fazer nascer o apócrifo, o paródico e até o herético, porque a palavra não guarda o selo e o limite do produtor, mas se enriquece sempre com a liberdade do leitor.

Certa vez um outro personagem do mesmo José Saramago colocou em cena uma experiência de angústia autoral diante do desconhecimento do destino do seu livro. O personagem era Luís de Camões e a fatalidade de saber que o que estava escrito já a ele não pertencia ecoa na inquietante questão lançada no final da peça aos futuros leitores d'*Os Lusíadas* numa evidente quebra da “quarta parede” quando o personagem de Camões, na boca da cena (como indica a didascália) pergunta: “Que fareis com este livro?”. Essa pergunta deslocava do produtor para o leitor o eixo inicial que dera título à sua peça – “*Que farei com este livro?*”, fazendo supor as angústias do autor sobre a possibilidade de seu livro vir ou não a ser publicado. A variante final corresponde bem ao que José Saramago – transformado em leitor – faz com o texto bíblico e que não é mais do que denunciar essa fatalidade intrínseca da palavra escrita.

O *Evangelho segundo Jesus Cristo* inicia-se por uma intrigante descrição que logo percebemos ser a da cena da crucificação de Jesus. Primeira inadequação desse inspirado narrador que não começa o seu relato do início, o que equivale a dizer da origem, como o fez Mateus; do nascimento, como preferiu Lucas; do seu anunciador – o Batista – e de um Cristo público, como na escolha de Marcos; ou, para ir mais longe ainda, desde aquilo que seria a própria cosmogonia, o fundamento do mundo: o Verbo criador de onde provém a luz, que é o Cristo, na visão de João. Este novo evangelista parece optar pelo tempo das trevas, da dor, descrevendo o fim da trajetória de Jesus como um painel – que descobrimos ser uma gravura [de Dürer, embora não nomeado] – onde se reúnem praticamente todos os personagens principais da trama que se irá desenrolar. Parte, assim, de uma leitura plástica dos Evangelhos, faz-se texto de “terceira mão”, com as prerrogativas que o distanciamento lhe permite: sabe que o

que vê – a gravura – não é o real, tem os limites próprios da transposição, como o grito que não se ouve na boca aberta do sol, no canto esquerdo de quem olha, porque, afinal, “nenhuma destas coisas é real, o que temos diante de nós é papel e tinta, mais nada” (SARAMAGO, 1991, p. 13).

Nenhuma apresentação seria necessária para introduzir esses personagens que a cultura cristã tornou tão conhecidos, não fossem justamente a opção, a liberdade e o poder que a ficção confere ao narrador de contar tudo “de outra maneira”, apoiado justamente na leitura irônica da frase de Pilatos, que vale para a pintura, e igualmente para o seu próprio, texto que tem como referente imediato uma narrativa plástica, que é também “papel e tinta, mais nada”. Compraz-se, pois, o narrador em transubstanciar imagens em palavras, como a anunciar, como num *incipit* e em esfera reduzida, a leitura que pretende oferecer ao longo do romance.

A descrição da gravura de Dürer ultrapassa de longe a literalidade do conceito de *ekphrasis*, se concebida simplesmente como a transcrição em linguagem verbal de uma apreensão visual, portanto externa, de um objeto plástico. Transforma-se num diálogo que a imagem incita, é bem verdade, mas modalizado aqui, feito de suposições acolá, judicativo quando isso lhe parece convir à sua saga em vias de construção. Inscreve-se, assim, no terreno das múltiplas versões, o terreno sem fim das citações, sejam elas linguísticas ou de qualquer outro conjunto semiológico. Nesse terreno incerto, o Bom Ladrão e o Mau Ladrão parecem ter seus papéis éticos invertidos, apontando o texto para um código de valores que contradiz o discurso canônico do perdão pela conversão, embora tardia:

Por baixo do sol vemos um homem nu atado a um tronco de árvore [...] Pela expressão da cara, que é de inspirado sofrimento, e pela direção do olhar, erguido para o alto, deve de ser o Bom Ladrão. O cabelo, todo aos caracóis, é outro indício que não engana, sabendo-se que anjos e arcanjos assim o usam, e o criminoso arrependido, pelas mostras, já está no caminho de ascender ao mundo das celestiais criaturas (SARAMAGO, 1991, p. 13).

Magro, de cabelos lisos, de cabeça caída para a terra que o há-de comer, duas vezes condenado, à morte e ao inferno, este mísero despojo só pode ser o Mau Ladrão, rectíssimo homem afinal, a quem sobrou consciência para não fingir acreditar, a coberto de leis divinas e humanas, que um minuto de arrependimento basta para resgatar uma vida inteira de maldade ou uma simples hora de fraqueza (SARAMAGO, 1991, p. 17).

Também as Marias todas se assemelham na dor, e se uma pecadora entre elas está, também Maria, só o olhar de despedida, que revela a paixão, seria capaz de identificá-la. Em Dürer, já encontra o narrador essa semelhança de todas as Marias; e a Madalena, que se fará no romance Maria de Magdala, já não se conforma ao modelo pré-concebido da ausência de pudor dos seios descobertos e cobiçáveis, mas se cria outra no olhar apaixonado voltado para Jesus, êxtase carnal por um só homem a quem fora fiel desde o princípio, aureolada duplamente, de tal modo que a “irradiante auréola” da paixão é capaz de empalidecer aquela outra que a história lhe concederia ao fazê-la santa:

Outra prova, esta fortíssima, robustece e afirma a identificação, e vem a ser que a dita mulher, ainda que um pouco amparando, com distraída mão, a extenuada mãe de Jesus, levanta, sim, para o alto o olhar, que é de autêntico e arrebatado amor, ascende com tal força que parece levar consigo o corpo todo, todo o seu ser carnal, como uma irradiante auréola capaz de fazer empalidecer o halo que já lhe está rodeando a cabeça e reduzindo pensamentos e emoções (SARAMAGO, 1991, p. 16).

Cabe ainda a reflexão – até certo ponto sentenciosa – sobre a semelhança das dores e sofrimentos dos homens, apesar de só a poucos ser dado o timbre do mártir e o prestígio da história contada, única capaz de espalhar por toda a parte os feitos, se é que a ela cabem “engenho e arte”. Com Dürer, o narrador reflete sobre essa seleção ideológica que faz do Cristo no Gólgota não um, entre os muitos crucificados, mas o único, o modelo que apaga todos os outros sofrimentos e condena os demais ao silêncio que a História impõe por considerá-los “crucificados menores”.

Neste lugar, a que chamam Gólgota, muitos são os que tiveram o mesmo destino fatal e outros muitos o virão a ter, mas este homem nu, cravado de pés e mãos numa cruz, filho de José e de Maria, Jesus de seu nome, é o único a quem o futuro concederá a honra da maiúscula inicial, os mais nunca passarão de crucificados menores (SARAMAGO, 1991, p. 18).

Em Dürer, ainda está o homem da cana com o balde na mão, injustamente condenado pelos discursos religiosos que leram na esponja de vinagre o ato de perversidade e não a última e quase inútil oferta para

saciar a sede do condenado. Em Dürer, enfim, está a tigela negra, que ata as duas pontas da vida, da terra luminosa do nascimento ao sangue que goteja na cruz, tal como dissera o mendigo visitante de Maria: “Do barro ao barro, do pó ao pó, da terra à terra, nada começa que não acabe, nada acaba que não comece” (SARAMAGO, 1991, p. 34).

Este é o princípio que rege a vida – dos homens, de Jesus, da narrativa. Porque também ela é feita de pontas atadas, e a iconografia feita texto do primeiro capítulo guarda indicialmente as surpresas da outra “Crucificação”, situada como convém no último capítulo, também ela nascida de “papel e tinta, mais nada”. Crucificação de um Jesus, personagem de um romance de José Saramago, que, sem pretender competir em veracidade com aquele outro nascido dos textos sagrados, opta pelo desvio, pela profanação, pela transgressão.

A gravura de Dürer torna-se, assim, comprometida com o que se irá ler a seguir, quando exposta à inteligência (*interlegere*) de José Saramago que dela *se apodera*, que a *rouba* como se ela também já tivesse operado a sua própria leitura apócrifa daquilo que antes parecia intocável – *sagrado* – modelar. Num primeiro capítulo que renuncia ao segredo do fim da história, até por ela ser já de domínio público, há como que uma explicitação dos caminhos a seguir, onde não faltaria, aliás, o do tecido paralelo de uma outra história: a que narra a própria construção, os interstícios da narração, ou, em outras palavras, a narração do processo de narrar. Garante-se desse modo, ao lado do discurso intertextual, desconstrutor e paródico que parte do texto bíblico, a existência de uma reflexão autotélica, que encontra nela mesma a matéria da narração.

Quando cessa, pois, esta apresentação em *flash-forward*, bem possível em textos que dão crédito a profecias, a narrativa começa propriamente, como convém, do seu início. Já sabemos que só Lucas e Mateus haviam concedido, no início de seus Evangelhos, um espaço ao nascimento de Jesus. Marcos inicia a narração pelo batismo e João se refere ao nascimento de forma imagética – “o Verbo se fez carne”, como a transcender, também na linguagem, os dados meramente humanos de Jesus. O romance de Saramago, entretanto, escolhe penetrar nesses espaços vazios que têm a ver com o cotidiano de Maria e José, com a vida comunitária, os movimentos de idas e vindas, o alvoroço que determinadas ordens políticas – como o censo – poderiam causar num povo que desde sempre estava marcado por um certo nomadismo, localizando nesses silêncios o seu principal

interesse. O narrador sabe que está partindo de dados conhecidos, de textos largamente lidos, por isso *escolhe* a sua via, porque inteligentemente (*interlegere*) elege, separa para si a sua versão, referindo apenas de passagem aquilo que já foi escrito e que não constitui elemento importante na sua seleção. “Já sabemos ser José carpinteiro de ofício” (SARAMAGO, 1991, p. 29) e, se sobre isso é redundante insistir, opta por uma visão interna do personagem, fala de suas limitações, de sua piedade, de sua medida previsível, de sua impossibilidade de grandes voos.

Cada personagem, na verdade, adquire seu estatuto na ficção, herdando traços referenciais da tradição, mas transgredindo quase sempre o que dele se esperava por referência a esta mesma tradição. O *Evangelho* de José Saramago tem, como os outros, uma escritura datada, o que determina uma forma de olhar, uma forma de ler, uma forma de escrever. De certa maneira toda reescritura é sacrílega. Sacrilégio, pois, é essa leitura do texto modelar, consagrado pelo tempo, pela tradição e pela fé. Sacrilégio que consagra a versão nova que só no espaço da ficção é cabível. Se Pierre Ménard, pela via de Borges, se tivesse querido fazer-se autor de um texto menor, a grande questão da autoria, do espaço sagrado do escritor, da inadequação do plágio que a pós-modernidade tenta pulverizar certamente não atingiriam o efeito desejado. Mas Cervantes é sagrado e o Quixote, a justo título, faz parte do panteão universal. O que Saramago faz é apenas realizar o que o narrador do conto de Borges pretendeu, e se a sua ousadia parece mais vasta é porque a ameaça inquisitorial, com sua sombra desastrosa, surdamente persiste entre nós como a indicar que, nos seus estertores, o poder ainda sonha com a unidade tranquila, as vozes que repetem em uníssono, enquanto o texto novo subverte, vira às avessas e atribui à história e aos personagens uma atualidade que os distancia da aura.

Mesmo marginalizada pelo discurso patriarcal do judaísmo que o romance denuncia – recordemos a alusão à prece de José: “ele, de pé no meio da casa, de mãos levantadas, olhando o tecto, pronunciou aquela sobre todas terrível bênção, aos homens reservada, Louvado sejas tu, Senhor, nosso Deus, rei do universo, por não me teres feito mulher” (SARAMAGO, 1991, p. 27) –, Maria tem a experiência de uma maternidade feita através do corpo e o acesso a segredos transcendentais que só a ela cabem e que lhe dão – mesmo em situação inquisitorial – o espaço do centro, sempre roubado às mulheres. Ela viola o modelo da obediência e

negocia com o demoníaco. A ela cabe uma parte do segredo que nenhuma força de homem consegue arrebatá-lo. Ela teme, mas sabe desse anjo-diabólico, como a intuir que o paradoxo não existe, que ele é tão simplesmente uma convivência de contrários. Maria – pessoa de livro – sabe, não por Deus, mas por si só, sabe em solidão, que esse anjo não é redentor nem faz dela a cheia de graças, e deixa com que lhe pese até mesmo, vagamente, a ideia de uma suposta traição: anjo, mendigo, pastor, gigante são as mil formas que a ficção cria para aquele que a ortodoxia lera sempre como o enviado do bem. Que sejam agora o mal, nada o confirma. Eles constituem tão somente o indefinido, pois nessa ficção de tempos novos é o ambíguo que assombra, aquilo que escapa à totalidade, aquilo que não se reduz ao modelo e que, positivo ou negativo, se insere para além de uma chave de previsibilidades. Deus e Diabo são, afinal, complementares, indissociáveis, trilhando caminhos diversos, mas não necessariamente opostos: um de cada lado na mesma barca, ambos donos do destino, ambos símbolos do poder, um necessário à existência do outro.

Sacrílego, pois, é sem dúvida este texto que se dispõe a ler o sagrado e a consagrar uma nova forma de apreendê-lo. Sacrílego porque não inventa uma outra história que iluminasse os mistérios das dores e do destino dos homens. Sacrílego porque repete em diferença a mesma história, os mesmos personagens, as mesmas passagens, que se transfiguram aos nossos olhos bastando que a eles se ofereça, simplesmente, uma nova forma de olhar. E aí não nos cansaríamos de enumerar um José que morre atormentado pela culpa de omissão e egoísmo pela matança dos inocentes, quando o texto surpreende por colocar em pauta uma questão obliterada pelo discurso religioso, que valoriza tão somente a bênção que permitiu ao Cristo ter escapado à morte, silenciando a dor da morte das outras crianças de Belém; ou de encontrar uma Madalena, também no nome transfigurada em Maria de Magdala, que de pecadora perdoada se converte em amante para sempre abençoada, esteio afetivo, força moral e apoio infalível a um Jesus em busca de uma identidade humana que lhe é roubada; ou de surpreender, ao lado do mesmo Pedro que trai, um Judas que compreende, único discípulo, aliás, a se dispor ao pacto definitivo que poderia ter alterado o percurso da humanidade, o único que comunga com esse Jesus que se recusa a ser instrumento de um Deus ávido de poder e cego para as desgraças humanas.

Com *Evangelho segundo Jesus Cristo* temos, enfim, a sacração do humano. Não para cair na armadilha da simples inversão, porque o

deslocamento do olhar para o humano desabsolutiza o centro que o divino quereria imutável. Aliás, em termos ideológicos, a tentativa de vencer a divindade é evidentemente inócua, porque o poder não se deixa vencer e se impõe, ainda uma vez, pela palavra mitificada que revela, traidoramente, no momento da morte, a identidade do Crucificado: “Tu és o meu Filho muito amado, em ti pus toda a minha complacência” (SARAMAGO, 1991, p. 444).

A cambalhota vitoriosa não se faz, pois, através da alteração do projeto cristão porque este já estava historicamente imposto; ela só é possível na trama ficcional, no ato voluntário de desleitura do discurso oficial, no desvelamento da violenta manipulação do poder através da palavra, o que acaba, evidentemente, por desagregar a autoridade de qualquer texto, seja ele o Evangelho, o Corão, as constituições, enfim qualquer discurso que se constitua como doxa. Contra ela, só a paródia se torna corrosiva. Contra a palavra conhecida do poder do Pai só o lamento invertido do Filho poderia ainda denunciar a falácia de um poder que se institui pela crença na infalibilidade, na inalterabilidade, na eternidade da palavra. “Homens, perdoai-lhe, porque ele não sabe o que fez” (SARAMAGO, 1991, p. 444) é a concretização de que não há o eterno e o imutável, e que, em matéria de linguagem a pretensa adequação ao real é uma sedução perigosa: o discurso é sempre uma forma de poder. A consagração deste romance é, talvez, a da multiplicidade que a ficção oferece, a da possibilidade de combate à esclerose, ao acomodamento, ao estereótipo, ao consenso, ao espírito majoritário. A consagração deste texto e o seu supremo sacrilégio é aquilo que Barthes definiu como literatura: trapaça salutar, esquiva, logro magnífico, língua fora do poder (BARTHES, [s.d.] p.16).

## REFERÊNCIAS

- BAKHTINE, Mikhail. *La poétique de Dostoievski*. Paris: Seuil, 1970.
- BARTHES, Roland. Aula. São Paulo: Cultrix, [s.d.].
- Bíblia de Jerusalém*. Rio de Janeiro: Paulus Editora, 1981.
- BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. Trad. David Arriguci. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- COMPAGNON, Antoine. *La seconde main ou le travail de la citation*. Paris: Seuil, 1979.

GRÜNHAGEM, Sara. *A cor dos cabelos de Deus*. Tese de Doutorado apresentada na Sorbonne em 2021.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PAZ, Octavio. *Los hijos del limo*. Barcelona: Seix Barral, 1974.

SARAMAGO, José. *Evangelho segundo Jesus Cristo*. Lisboa: Círculo de leitores, 1991.

SARAMAGO, José. *O Ano da morte de Ricardo Reis*. Lisboa: Caminho, 1984.

SARAMAGO, José. *Que farei com este livro?* São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

Recebido em 21 de março de 2022

Aprovado em 09 de abril de 2022

Teresa Cristina Cerdeira

Doutora em Letras pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Mestre em Letras pela Universidade Federal do Rio de Janeiro e pela Université de Toulouse II – Le Mirail. Professora titular de Literatura Portuguesa da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e Pesquisadora 1A do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq).

Contato: [teresacerdeira@gmail.com](mailto:teresacerdeira@gmail.com)

 <http://orcid.org/0000-0002-5624-5475>

A Revista *Desassossego* utiliza a Licença Creative Commons Attribution que permite o compartilhamento do trabalho com reconhecimento da autoria e publicação inicial neste veículo – [Attribution-NonCommercial-NoDerivates 4.0 International \(CC BY-NC-ND 4.0\)](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/), e reconhece que os Autores têm autorização prévia para assumirem contratos adicionais separadamente para distribuição não-exclusiva de versão dos seus trabalhos publicados, desde que fique explicitado o reconhecimento de sua autoria e a publicação inicial nesta revista.

# ENTREVISTAS

# TRÊS ENTREVISTAS COM BIÓGRAFOS E ESTUDIOSOS DA OBRA DE JOSÉ SARAMAGO

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v14i27p228-236>

Por Saulo Gomes Thimóteo e Horácio Costa

## FERNANDO GÓMEZ AGUILERA

Escritor espanhol, publicou em 2008 a cronobiografia intitulada *José Saramago: a consistência dos sonhos*, a partir da sua exposição homônima realizada pela Fundação César Manrique. Além disso, organizou um catálogo de reflexões pessoais, literárias e políticas de José Saramago, publicado em 2010, sob o título *As palavras de Saramago*.

**SAULO GOMES TIMÓTHEO/HORÁCIO COSTA:** Como foi o processo de suas leituras da obra de Saramago que suscitaram a escrever uma biografia (no caso, uma cronobiografia)?

**FERNANDO GÓMEZ AGUILERA:** Comencé a leer sistemáticamente la obra de Saramago a partir de 1993, coincidiendo con el traslado de su residencia a Lanzarote. La relación con el autor y con Pilar del Río, la frecuentación de su casa y los momentos compartidos fortalecieron los lazos de amistad y el seguimiento cercano del ciclo de producción literaria iniciado con “Ensaio sobre a Cegueira” (1995). En ese contexto, tuvimos oportunidad de conversar sobre sus intereses narrativos y sociopolíticos, me adentre em su vida, presenté varios de sus libros en actos compartidos

con el autor y organicé una amplia exposición sobre su trayectoria, que fue el desencadenante último de la cronobiografía, como alternativa al eventual catálogo.

*SGT/HC:* Na sua opinião, qual é o papel do biógrafo (ou das distintas modalidades que tratam de estabelecer dados da biografia de um autor) na coalescência da obra literária de um autor, e de versões interpretativas de sua vida/obra?

*FGA:* Em mi concepción de la literatura, el texto no opera como un artefacto cerrado sobre sí mismo, nacido para satisfacer los análisis técnicos de expertos y académicos. Esa vertiente dibuja uno de los ámbitos de recepción, sin duda relevante, pero no agota la naturaleza ni la dimensión de la ficción o del poema. Más allá del autor (Saramago reivindicaba el protagonismo de la persona que es el autor), en el centro, se erige el lector, las recepciones, bien lo sabemos. La literatura es, sobre todo, un diálogo entre dos vidas: la de quien escribe (consigo mismo) y la de quien lee (con lo escrito). Y luego, sin duda, la polifonía del texto se abre hacia puntos de fuga más amplios que lo enriquecen. Las informaciones extraliterarias, ya sean biográficas, sociológicas, historiográficas o de cualquier otra índole, aportan herramientas que pueden contribuir a enriquecer las lecturas y a suministrar claves que hagan más comprensible al escritor. Los textos no son ajenos a la broza, el esplendor, la zozobra o la rutina de la vida material.

*SGT/HC:* Como é o percurso criativo na análise e sistematização da vida de uma pessoa em texto?

*FGA:* La lectura de las obras, el aprovisionamiento de documentación escrita, el trabajo minucioso de hemeroteca, las conversaciones con el objeto de la investigación y con su entorno, cuando es posible, y la valoración de los materiales de descarte (aquellos que el autor desechó pero conserva, las anotaciones al margen de los márgenes) constituyen ingredientes, a mi juicio, fundamentales, para proceder a sistematizar. En el caso de mi aproximación a la biografía de Saramago, procuré eludir la interpretación, la creación de un relato narrativo biográfico, para centrarme en una cierta objetivación de la red de datos consignados (que

no existía a esas alturas), en cuya arquitectura integré valoraciones y opiniones del propio autor, asumiendo que su punto de vista sobre hechos de su vida y sobre sus propias obras proveen información complementaria estimable para entender y acercarse a su universo vital y literario. La aportación de imágenes (significativas en el conjunto) servía, asimismo, de contrapunto para matizar y, de algún modo, “atemperar” la “frialidad” del método cronobiográfico.

SGT/HC: No prefácio do seu *José Saramago: a consistência dos sonhos*, você diz: “Nada na origem de José Saramago deixava prever Saramago: mas tudo estava ali contido”. Poderia desenvolver este enunciado?

FGA: Se trata de una idea que no es ajena a manifestaciones del propio autor. Pensemos en algunos rasgos de su biografía: el origen social manifiestamente humilde; su contexto familiar ajeno al ámbito y las preocupaciones de la cultura; su limitada formación reglada, con estudios básicos y de carácter técnico; la tímida recepción de las obras que publicó entre 1947 y 1980; e incluso, ya cuando trabajaba de editor, las dificultades que tuvo para ser aceptado en el ecosistema literario lisboeta (algo que, por otra parte, no consiguió resolver en los sesenta y los setenta del pasado siglo). Estos hechos no parecen patrones que prefiguren el destino de un premio Nobel de Literatura. Podría añadirse que fue, además, escritor de maduración y reconocimiento tardíos, después de haber publicado su primer libro a los 25 años y de continuar publicando. Hasta que no escribió y editó “Levantado do Chão” en 1981, casi a los sesenta años, no encontró su voz literaria propia, el signo distintivo de su personalidad narrativa. Y lo hace entonces con un extraordinario vigor verbal e imaginativo, sorprendentemente consistente y continuo a partir de entonces. Su recorrido tiene algo de fantasía, una rara justicia poética que no se prodiga en la existencia humana.

No obstante, sin el Saramago que, con rigor, mostró el profesor Horácio Costa en su obra dedicada al período formativo y sin la “arqueología” saramaguiana de la que di noticia en mi cronobiografía, no podría explicarse cabalmente el Saramago que todos conocemos hoy. Si se leen sus crónicas periodístico-literarias recogidas en “Deste Mundo e do Outro” (1971) y “A Bagagem do Viajante” (1973), o su poesía, se verifica que allí está contenida la esencia de José Saramago, su germen, su sensibilidad y

su punto de vista, su relación con la realidad, casi todo, a excepción del lenguaje y la expresividad narrativa basada en la oralidad que emergió con “Levantado do Chão”. Su vida y su obra se desarrollaron con una compacta coherencia, apoyada en su trabado sistema de ideas y valores.

*SGT/HC:* Há algum critério que funcionou como espinha dorsal da escolha das citações saramaguianas publicadas em *As palavras de Saramago*?

*FGA:* Planteé el libro como una especie de levantamiento topográfico de la vida, um mapa de las ideas y la concepción literaria de José Saramago, a partir de su presencia en la esfera pública, formalizada en los medios de comunicación. Una fotografía fragmentaria, pero ensamblada, en forma de mosaico, del modo en que Saramago se proyectó en la conversación pública de su tiempo. Los ejes estructurantes se corresponden con conceptos que, a mi juicio, responden a algunos de los centros de interés sustantivos del pensamiento, la obra y la vida del autor.

*SGT/HC:* Para a exposição “José Saramago: a consistência dos sonhos”, que viajou entre Europa e América, há algo que você desejaria mencionar especificamente, enquanto curador?

*FGA:* Fue una exposición de gran formato, que incluyó em torno a 1.600 piezas, con variado soporte audiovisual y un considerable volumen de materiales orginales de Saramago: manuscritos, mecanoscritos, anotaciones, borradores, documentación, fotografías, prensa, grabaciones, ediciones en diversas lenguas... Pero, quizá, lo más destacable fueran los textos inéditos del primer Saramago (poemas, novelas, teatro, anotaciones...), fechados en la segunda mitad de los cuarenta y la década de los cincuenta del pasado siglo, que hallé en el archivo del escritor, desconocidos hasta entonces y que pude mostrar. Afloró toda una rica “arqueología saramaguina” que ofrece una valiosa documentación para aproximarse a los orígenes literarios del premio nobel portugués. De parte de ese cuerpo de materiales, di noticia en la cronobiografía homónima de la exposición y la he ampliado, incorporando abundantes referencia inéditas, en mi reciente libro, “José Saramago. El pájaro que pía posado en el rinoceronte”, publicado en español por La Umbría y la Solana, que Porto Editoria traducirá al portugués este año. Tuve la fortuna de que José

Saramago pusiera su archivo a mi disposición, sin restricciones de consulta, un verdadero privilegio de la amistad que no dejo de agradecer.

\*\*\*

## MIGUEL REAL

Escritor tanto de obras ficcionais, quanto de ensaios sobre a cultura e a história portuguesas, publicou em 2021 o livro *Pessoa e Saramago*, em que realiza uma aproximação e uma contextualização dos projetos literários de ambos os escritores.

*SGT/HC:* Como foi o processo de suas leituras da obra de Saramago, que suscitaram a escrever uma biografia?

*MIGUEL REAL:* O processo foi simples mas moroso: ler tudo o que existia no espólio de Saramago e na Fundação José Saramago, ler tudo o que já fora escrito sobre Saramago e esboçar um plano de escrita. Concluimos que a sua vida se dividia em "7 vidas" ou 7 momentos principais. Assim, a biografia intitula-se *As Vidas de José Saramago* e tem como autores eu e Filomena Oliveira.

*SGT/HC:* Na sua opinião, qual é o papel do biógrafo – ou das distintas modalidades que tratam de estabelecer os dados da biografia de um autor – na coalescência de sua obra literária e de versões interpretativas de sua vida/obra?

*MG:* Tentámos ser fiel ao que Saramago escreveu sobre a sua vida (Cadernos, crónicas, Cadernos de Lanzarote, entrevistas, Pequenas Memórias), tudo que ele disse a propósito de si, a que juntámos as diversas interpretações principais sobre a sua obra. Neste sentido, destacámos dois temas principais em cada momento da sua vida e obra: a reivindicação de uma Justiça social para todos e os momentos estéticos principais. Gostaríamos de dizer que tínhamos conseguido uma harmonia entre o Saramago cidadão e o Saramago autor.

*SGT/HC:* Em sua opinião, como é o percurso criativo na análise e sistematização da vida de uma pessoa em texto?

*MG:* Tentámos integrar o texto do Saramago como reação ao ambiente ideológico e literário de cada momento importante da sua vida: primeiro, uma afirmação face à filosofia naturalista (1ª fase, para o qual muito nos ajudou o livro do Prof. Horácio Costa); depois (na poesia) a contextualização da poesia em Portugal na década de 60 segundo uma adesão à filosofia marxista; um terceiro momento, a descoberta de uma voz própria (década de 80) que afirma o seu estilo pessoal; finalmente, a expressão de uma filosofia neo-humanista (década de 90 até à morte) como defesa dos Direitos Humanos e dos Direitos Ambientais.

*SGT/HC:* Fernando Pessoa e José Saramago são os escritores do século XX mais traduzidos, e que mais “navegaram” fora de Portugal. O que crê que haja em comum entre esses autores que suscite o interesse do público leitor e da crítica para lá da língua portuguesa?

*MG:* São ambos autores que transgridem todas as categorias literárias dominantes no seu tempo: Pessoa através da heteronímia, Saramago por via da sua conceção de "autor-narrador", recusando, contra a Academia, separar os dois conceitos. A heteronímia permite a Pessoa escrever poesia e prosa como se fosse Outros sendo o Mesmo, criando assim um universo literário pessoal e universal. Cada heterónimo exprime uma visão filosófica do mundo. Saramago transforma o seu narrador enquanto autor em "tudo de todas as maneiras" (para utilizar uma expressão de Álvaro de Campos): tanto é lírico como trágico, historiográfico como atual, clássico como romântico, interrogador da história como crítico e iluminador, tanto subjetivo como objetivo, tanto íntimo e confessional como coletivo (o "nós"), tanto material e concreto como encantatório... O leitor encontra assim, em Pessoa e Saramago, textos absolutamente originais que o encantam.

*SGT/HC:* Considera você que a pluralização do autor em Pessoa corresponderia à identidade inquiridora dos textos saramaguianos sobre o teatro da história contemporânea?

*MG:* É exatamente isso. Não podíamos dizer melhor.

**SGT/HC:** Qual é a sua postura sobre a convivência entre as vertentes biográfica e ficcional na constituição de um discurso propriamente biográfico enquanto gênero literário, para a compreensão do processo vida/obra de um autor?

**MG:** A nossa postura metodológica foi seguir passo a passo a vida de Saramago e tentar encontrar um sentido existencial (por vezes labiríntico) para a sua vida, harmonizando as duas grandes lutas da sua existência, a intervenção cívica e escrita literária. Não imaginamos que se possa escrever uma biografia sobre um autor que não se respeite a sua vida em concreto, as suas ideias, as suas ambições juvenis, as suas frustrações de adulto, as suas indignações, as suas amizades e inimizades. Não temos uma postura teórica dogmática que aplicamos aos autores a não ser tentar encontrar um sentido para o arco da sua vida. O sentido da vida de Saramago foi duplo: lutar pela Justiça e criar um universo literário próprio, um "realismo de portas abertas" para o maravilhoso.

\*\*\*

## **RICARDO VIEL**

Jornalista, é diretor de comunicação da Fundação José Saramago. Foi um dos organizadores do livro *Com o mar por meio – uma amizade em cartas*, com a correspondência e diálogos entre José Saramago e Jorge Amado, e autor do livro *Um país levantado em alegria – 20 anos do prêmio Nobel de literatura a José Saramago*, com uma descrição dos acontecimentos da entrega do Prêmio Nobel e uma compilação de mensagens enviadas a Saramago pela ocasião do prêmio.

**SGT/HC:** Como foi o processo de suas leituras da obra de Saramago que suscitaram a escrever uma biografia (no caso, uma fotobiografia)?

**RICARDO VIEL:** Em primeiro lugar acho importante dizer que *Saramago, os seus nomes*, é um trabalho feito a quatro mãos. Durante dois anos trabalhei com o editor e escritor argentino Alejandro García Schnetzer neste projeto que começou, justamente, por uma releitura da obra do escritor. Foi o primeiro passo, mapear a obra de Saramago para identificar quais os pontos que nos pareciam fundamentais. O segundo passo foi

decidir quem contava o livro, de quem era a voz, e depois de vários estudos optamos por dar a palavra ao biografado. Cerca de 90% do texto do livro é de autoria de José Saramago, proveniente de muitas fontes (seus livros, entrevistas, cartas, discursos, textos jornalísticos etc).

*SGT/HC:* Na sua opinião, qual é o papel do biógrafo (ou das distintas modalidades que tratam de estabelecer dados da biografia de um autor) na coalescência da obra literária de um autor, e de versões interpretativas de sua vida/obra?

*RV:* Não sou um teórico do assunto, posso dizer da minha experiência e do meu caso concreto. O trabalho feito por Fernando Gomez Aguilera na cronobiografia de José Saramago foi absolutamente fundamental para o projeto que desenvolvemos e penso que serve de modo geral para os leitores entenderem e refletirem sobre a vida e a obra de José Saramago (de onde vem, como se forjou, o que produziu etc). Embora Aguilera não busque interpretar passagens/momentos da vida de José Saramago, ao recuperar cronologicamente a vida do escritor o que faz é permitir que consigamos enxergar o todo, o retrato a corpo inteiro, para depois adentrarmos nos detalhes.

*SGT/HC:* Como é o percurso criativo na análise e sistematização da vida de uma pessoa em texto?

*RV:* No caso específico desta fotobiografia, além da seleção dos textos de e sobre José Saramago, penso que na escolha das imagens (cerca de 500, provenientes de diversos arquivos: públicos, privados, de fotógrafos profissionais ou não, além dos arquivos do próprio autor).

*SGT/HC:* Que elementos de sua formação de jornalista, em articulação com seu trabalho à frente da Diretoria de Comunicação da Fundação José Saramago, auxiliam na investigação dos acontecimentos da vida de seu biografado?

*RV:* Em 2018 publiquei um livro-reportagem que conta sobre o Prêmio Nobel de Saramago, se chama “Um país levantado em alegria”. Também organizei um livro de correspondências entre ele e Jorge Amado (“Uma

amizade em cartas”). Quando comecei a trabalhar na fotobiografia não parti do zero, portanto. Já tinha trabalho de pesquisa prévio e sabia onde estavam e como chegar a muitos documentos. Em relação à minha experiência como jornalista, penso que ajudou no trabalho de investigação em arquivos e o contato com fotógrafos, que foi muito longo e cansativo.

*SGT/HC:* Há uma série de fotobiografias célebres na literatura portuguesa contemporânea: por exemplo, as de Fernando Pessoa (Maria José de Lencastre) e de Antero de Quental (Ana Maria Almeida Martins). Haveria alguma correlação entre estas e a fotobiografia que está a produzir?

*RV:* Eu diria que muito pouco para não dizer nada. Em Portugal há realmente uma tradição de fotobiografias, mas o livro que construí ao lado do Alejandro não tem esse formato tradicional de fotobiografia que conta cronologicamente a vida do biografado e se baseia, sobretudo, em retratos do próprio. Se há algum livro próximo a este é o álbum biográfico (como também preferimos nomear o nosso trabalho) de Cortázar chamado “Cortázar de la A a la Z”, um livro que só foi publicado no mundo hispânico.

Concepção e realização das entrevistas:

Saulo Gomes Thimóteo

Doutor em Letras pela Universidade de São Paulo – USP. Mestre em Letras pela Universidade Federal do Paraná – UFPR. Professor na Universidade Federal da Fronteira Sul – UFFS.

Contato: [sthimoteo@gmail.com](mailto:sthimoteo@gmail.com)

 <https://orcid.org/0000-0002-3874-9215>

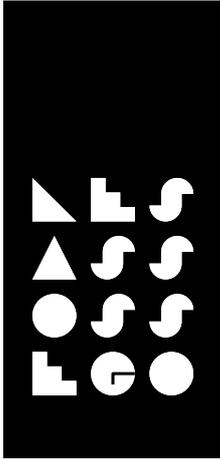
Horácio Costa

Poeta. Professor de Literatura Portuguesa na Universidade de São Paulo.

Contato: [horaciocosta23@hotmail.com](mailto:horaciocosta23@hotmail.com)

 <https://orcid.org/0000-0002-7804-8499>

A Revista **Desassossego** utiliza a **Licença Creative Commons Attribution** que permite o compartilhamento do trabalho com reconhecimento da autoria e publicação inicial neste veículo – **Attribution-NonCommercial-NoDerivates 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0)**, e reconhece que os Autores têm autorização prévia para assumirem contratos adicionais separadamente para distribuição não-exclusiva de versão dos seus trabalhos publicados, desde que fique explicitado o reconhecimento de sua autoria e a publicação inicial nesta revista.



**USP**

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

 **fflch**

FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

**DLCV**

DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS

---

Desassossego – v. 14, n. 27 (2022.1) e v. 14, n. 28 (2022.2) – Semestral  
São Paulo: USP /FFLCH /DLCV /Programa de Pós-Graduação em  
Literatura Portuguesa  
Av. Prof. Luciano Gualberto, 403, 05508-900  
eISSN: 2175-3180  
CDD 869  
Licença: BY-NC-ND 4.0

1. Revista Desassossego. 2. Literatura portuguesa. 3. Literaturas de Expressão Portuguesa. 4. Estudos Literários. 5. Escrita criativa

I. Universidade de São Paulo. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculos. Programa de Pós-Graduação em Literatura Portuguesa

---

## EDITORES-CHEFES

FLAVIA MARIA FERRAZ SAMPAIO CORRADIN (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, BRASIL)  
HÉLDER GARMES (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, BRASIL)

## EDITORES RESPONSÁVEIS

CARLOS GONTIJO ROSA (PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO, BRASIL;  
UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, BRASIL)  
ROSELY DE FÁTIMA SILVA (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, BRASIL)

## EDITORES CONVIDADOS E ORGANIZADORES DO NÚMERO

HORÁCIO COSTA (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, BRASIL)  
SAULO GOMES THIMÓTEO (UNIVERSIDADE FEDERAL DA FRONTEIRA SUL, BRASIL)  
GABRIELA SILVA (UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE, BRASIL)  
ILSE MARIA DA ROSA VIVIAN (UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA, BRASIL)

## PARECERISTAS DO NÚMERO

ALMA MIRANDA (UNIVERSIDADE NACIONAL AUTÔNOMA DO MÉXICO, MÉXICO)  
ANTÔNIO AUGUSTO NERY (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ, BRASIL)  
CARLOS GONTIJO ROSA (PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO, BRASIL)  
CLÁUDIO JOSÉ DE ALMEIDA MELLO (UNIVERSIDADE ESTADUAL DO CENTRO-OESTE DO  
PARANÁ, BRASIL)  
DEMÉTRIO ALVES PAZ (UNIVERSIDADE FEDERAL DA FRONTEIRA SUL, BRASIL)  
EDSON SANTOS SILVA (UNIVERSIDADE ESTADUAL DO CENTRO-OESTE DO PARANÁ, BRASIL)  
EDUARDO SOCZEK MENDES (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ, BRASIL)  
GABRIELA SILVA (UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE, BRASIL)  
GREGÓRIO FOGANHOLI DANTAS (UNIVERSIDADE FEDERAL DA GRANDE DOURADOS, BRASIL)  
GUSTAVO MELO CZEKSTER (PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL,  
BRASIL)  
HERMANO DE FRANÇA RODRIGUES (UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA, BRASIL)  
HORÁCIO COSTA (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, BRASIL)  
ILSE MARIA DA ROSA VIVIAN (UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA, BRASIL)  
JEAN MARCOS FRANDALOSO (UNIVERSIDADE TUIUTI DO PARANÁ, BRASIL)  
JOSÉ LUÍS GIOVANONI FORNOS (UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE, BRASIL)  
LEORNARDO VON PFEIL ROMMEL (UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL,  
BRASIL)  
LUIZ ROGÉRIO CAMARGO (FAE CENTRO UNIVERSITÁRIO, BRASIL)  
MARCOS HIDEMI DE LIMA (UNIVERSIDADE TECNOLÓGICA FEDERAL DO PARANÁ, BRASIL)  
MARIA ISLANE DE MOURA SILVA (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PIAUÍ, BRASIL)  
MIRIAM DENISE KELM (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PAMPA, BRASIL)  
MURILO DE ASSIS MACEDO GOMES (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, BRASIL)  
NATÁLIA GOMES THIMÓTEO (UNIVERSIDADE ESTADUAL DO CENTRO-OESTE DO PARANÁ,  
BRASIL)  
NÍNCIA BORGES TEIXEIRA (UNIVERSIDADE ESTADUAL DO CENTRO-OESTE DO PARANÁ,  
BRASIL)  
PABLO LEMOS BERNED (UNIVERSIDADE FEDERAL DA FRONTEIRA SUL, BRASIL)  
RENATA SOARES JUNQUEIRA (UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA "JULIO DE MESQUISTA  
FILHO", BRASIL)  
ROBERTO CARLOS RIBEIRO (UNIVERSIDADE FEDERAL DA FRONTEIRA SUL, BRASIL)  
RODOLPHO PEREIRA DO AMARAL (UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE, BRASIL)  
ROSANA GONÇALVES (UNIVERSIDADE ESTADUAL DO CENTRO-OESTE DO PARANÁ, BRASIL)  
ROSANA HARMUCH (UNIVERSIDADE ESTADUAL DE PONTA GROSSA, BRASIL)  
SANTO GABRIEL VACCARO (UNIVERSIDADE FEDERAL DA FRONTEIRA SUL, BRASIL)  
SAULO GOMES THIMÓTEO (UNIVERSIDADE FEDERAL DA FRONTEIRA SUL, BRASIL)

SÉRGIO ROBERTO MASSAGLI (UNIVERSIDADE FEDERAL DA FRONTEIRA SUL, BRASIL)  
SILVIA HELENA NIEDERAUER (UNIVERSIDADE REGIONAL INTEGRADA DO ALTO URUGUAI E  
DAS MISSÕES, BRASIL)  
TATIANA PREVEDELLO (UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL, BRASIL)  
VALDIR PRIGOL (UNIVERSIDADE FEDERAL DA FRONTEIRA SUL, BRASIL)  
WELLINGTON RICARDO FIORUCI (UNIVERSIDADE TECNOLÓGICA FEDERAL DO PARANÁ,  
BRASIL)

## AUTORES DO NÚMERO

ADRIANA GONÇALVES DA SILVA (UNIVERSIDADE DO ESTADO DE MINAS GERAIS, BRASIL)  
CAIO GAGLIARDI (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, BRASIL)  
CRISTIANE FEITOSA PINHEIRO (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PIAUÍ, BRASIL)  
CYBELE REGINA MELO DOS SANTOS (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, BRASIL)  
DANIEL VECCHIO ALVES (UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO, BRASIL)  
DANIELE DOS SANTOS ROSA (INSTITUTO FEDERAL DE BRASÍLIA, BRASIL)  
DIEGO KAUÊ BAUTZ (UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA "JÚLIO DE MESQUITA FILHO",  
BRASIL)  
EDUARDA BARATA (UNIVERSIDADE NOVA DE LISBOA, PORTUGAL)  
FERNÂNGELA DINIZ DA SILVA (UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ, BRASIL)  
GABRIEL FRANKLIN (UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA, BRASIL)  
HORÁCIO COSTA (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, BRASIL)  
IAGO NUNES DOS SANTOS (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, BRASIL)  
ISABELA PADILHA PAPKE (UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL, BRASIL)  
JEAN PAUL D'ANTONY (UNIVERSIDADE FEDERAL DO SERGIPE, BRASIL)  
JOSÉ SARAMAGO  
LETÍCIA COSTA (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, BRASIL)  
MARCELO BRITO DA SILVA (INSTITUTO FEDERAL DO MATO GROSSO, BRASIL)  
MARCO AURÉLIO MELLO (UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO, BRASIL)  
MARIA ISLANE DE MOURA SILVA (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PIAUÍ, BRASIL)  
NATHALIE IVANDIC (UNIVERSIDADE DE LEIPZIG, ALEMANHA)  
NEFATALIN GONÇALVES NETO (UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DO PERNAMBUCO, BRASIL)  
PATRÍCIA DA SILVA CARDOSO (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ, BRASIL)  
PEDRO FERNANDES DE OLIVEIRA NETO (UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE,  
BRASIL)  
RENAN HENRIQUE MESSIAS DE PAULO (UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS, BRASIL)  
SAULO GOMES THIMÓTEO (UNIVERSIDADE FEDERAL DA FRONTEIRA SUL, BRASIL)  
TERESA CRISTINA CERDEIRA (UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO, BRASIL)  
THAÍLA MOURA CABRAL (UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO, BRASIL)  
UBIRATAN MACHADO PINTO (UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO, BRASIL)  
VALÉRIA HERNANDORENA MONTEAGUDO DE CAMPOS (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, BRASIL)  
VINÍCIUS CARVALHO PEREIRA (UNIVERSIDADE FEDERAL DO MATO GROSSO, BRASIL)

## CONSELHO CIENTÍFICO

ALEXANDRE SOARES CARNEIRO (UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS, BRASIL)  
ANA MARIA DOMINGUES DE OLIVEIRA (UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA JÚLIO DE  
MESQUITA FILHO /ASSIS, BRASIL)  
ANA PAULA LABORINHO (UNIVERSIDADE DE LISBOA, PORTUGAL)  
ANTÓNIO MANUEL FERREIRA (UNIVERSIDADE DE AVEIRO, PORTUGAL)  
CLEONICE BERARDINELLI (PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA /RJ, BRASIL)  
DAVID BROOKSHAW (UNIVERSIDADE DE BRISTOL, REINO UNIDO)  
DORA GAGO (UNIVERSIDADE DE MACAU, CHINA)  
FERNANDA MARIA ABREU COUTINHO (UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ, BRASIL)  
FERNANDO CABRAL MARTINS (UNIVERSIDADE NOVA DE LISBOA, PORTUGAL)  
FERNANDO JORGE DE OLIVEIRA RIBEIRO (UNIVERSIDADE NOVA DE LISBOA, PORTUGAL)  
IDA ALVES (UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE, BRASIL)  
JORGE FERNANDES DA SILVEIRA (UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO, BRASIL)  
MARIA HELENA NERY GARCEZ (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, BRASIL)  
MARIA LÚCIA DAL FARRA (UNIVERSIDADE FEDERAL DO SERGIPE, BRASIL)  
MATTEO REI (UNIVERSIDADE DE TURIM, ITÁLIA)

PIERO CECCUCCI (UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI FIRENZE, ITÁLIA)

## REVISORES

ARIEL DE MORAIS (UNIVERSIDADE FEDERAL DA FRONTEIRA SUL, BRASIL)  
CARLOS GONTIJO ROSA (PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO, BRASIL)  
CLÁUDIA COGO (UNIVERSIDADE FEDERAL DA FRONTEIRA SUL, BRASIL)  
ELISÂNGELA ANELI RAMOS DE FREITAS (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, BRASIL)  
FABRIZIO UECHI (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, BRASIL)  
GABRIELA SILVA (UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE, BRASIL)  
ILSE MARIA DA ROSA VIVIAN (UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA, BRASIL)  
MARIA CATARINA BÓZIO (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, BRASIL)  
MARINA GIALLUCA DOMENE (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, BRASIL)  
PAOLA SIMONI ZAPPA LOPEZ (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, BRASIL)  
SAULO GOMES THIMÓTEO (UNIVERSIDADE FEDERAL DA FRONTEIRA SUL, BRASIL)  
SÍLVIO ANTÔNIO DE OLIVEIRA JR. (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, BRASIL)

## DIAGRAMAÇÃO

EQUIPE EDITORIAL

## FONTES

FAMÍLIAS GOBOLD, PALATINO LINOTYPE, ORATOR STD E TYPO GROTESK

## PROJETO GRÁFICO E CAPA

CÍNTIA YURI ETO (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, BRASIL)