



Romper o solo instável

**Estudos sobre a Herança Filosófica e
Poético-Política de José Saramago**

Rodrigo Herrera Alfaya / Mafalda Pereira (eds.)

Rodrigo Herrera Alfaya / Mafalda Pereira (eds.)

Romper o solo instável

Ibero-Romance Studies in Literature and Translatology –
Studies in Contemporary Literature, vol. 10
Series editor: Burghard Baltrusch

iBroLiT

Estudos Iberorromânicos de Literatura e Tradutoloxía
Ibero-Romance Studies in Literature and Translatology

Series edited by:

Burghard Baltrusch
Teresa Bermúdez Montes (2012–2017)
Gabriel Pérez Durán (2012–2017)

Honorary Editor:

Camiño Noia Campos

Advisory Board:

Silvia Bermúdez	(University of California, Santa Barbara)
Ana Paula Ferreira	(University of Minnesota)
Susana Kampff Lages	(Universidade Federal Fluminense)
Ria Lemaire Mertens	(Université de Poitiers)
Inocência Mata	(Universidade de Lisboa)
Lênia Márcia Mongelli	(Universidade de São Paulo)
Cláudia Pazos Alonso	(University of Oxford)
John Rutherford	(University of Oxford)
Kathrin Saringen	(Universität Wien)
Fernando Venâncio	(Universiteit van Amsterdam)
Yara Frateschi Vieira	(Universidade Estadual de Campinas)
Michaela Wolf	(Karl-Franzens-Universität Graz)

Editorial Contacts:

I Cátedra Internacional José Saramago | BiFeGa Research Group
Universidade de Vigo, Facultade de Filoloxía e Tradución, 36310 Vigo, Galiza / España
burg@uvigo.gal | catedrasaramago.webs.uvigo.gal | bifega.webs.uvigo.gal

Rodrigo Herrera Alfaya / Mafalda Pereira (eds.)

Romper o solo instável

Estudos sobre a Herança Filosófica e
Poético-Política de José Saramago

Umschlagabbildung: Graça Morais: *O Ano de 1993* [Gedicht 1], 1987. Das Originalgemälde wurde dem Schriftsteller José Saramago von der Künstlerin anlässlich der Veröffentlichung des Buches überreicht. Es war nicht möglich, die technischen Details oder Maße des Gemäldes zu überprüfen.



XUNTA
DE GALICIA



Cofinanciado pola
Unión Europea



Fondos Europeos

I Cátedra Internacional
José Saramago



Universidade de Vigo POEPOLIT II

This edition has been elaborated under the auspice of the research project “Contemporary Poetry and Politics: Social Conflicts and Poetic Dialogisms (POEPOLIT II, PID2019-105709RB-I00, 2019–2024)”, and the International José Saramago Chair of the University of Vigo (funded by the Camões I. P. and the Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias).

peer reviewed content



CC-BY-NC-ND

ISBN 978-3-7329-1070-0

ISBN E-Book 978-3-7329-8855-6

ISBN Open Access 978-3-7329-8854-9

ISSN 2194-752X

DOI 10.26530/20.500.12657/95477

Frank & Timme GmbH Verlag für wissenschaftliche Literatur
Berlin 2024.

Herstellung durch Frank & Timme GmbH,
Wittelsbacherstraße 27a, 10707 Berlin, info@frank-timme.de.

Printed in Germany.

Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigem Papier.

www.frank-timme.de

Índice

MAFALDA PEREIRA E RODRIGO HERRERA ALFAYA Introdução. <i>Romper o solo instável</i> — Sobre a Herança Filosófica e Poético-Política de José Saramago	9
ANA CLÁUDIA CIMA HENRIQUES Dos mitos e narrativas fundacionais à crise da soberania europeia: razões pelas quais Saramago foi tão crítico face à entrada de Portugal na CEE	17
CARLOS QUIROGA José Saramago na primeira proximidade afetiva e intelectual à Galiza. Do filologuismo ao federalismo hispânico	43
JOSÉ N. ORNELAS O não, a ética e a memória em Saramago	53
JOÃO MARCELO BORELLI MACHADO O engajamento literário no <i>Ensaio sobre a Cegueira</i> e os deveres humanos	79
JOSÉ VIEIRA A morte, o elefante e Caim como reflexo dos deveres humanos em figuras de papel na obra de Saramago	93
PEDRO FERNANDES DE OLIVEIRA NETO Tempo e História segundo José Saramago	111
MARIA APARECIDA DA COSTA Voz feminina e erotismo em três romances de José Saramago	127

VANDA MARIA DE GOUVEIA FERNANDES Mulher: o reencantamento do mundo no discurso saramaguiano	141
VALÉRIA HERNANDORENA MONTEAGUDO DE CAMPOS O mal do poder: uma leitura de <i>Caim</i> e <i>O Evangelho segundo Jesus Cristo</i>	161
VERA LOPES DA SILVA <i>Alabardas, alabardas, Espingardas, espingardas:</i> o prenúncio de um diálogo <i>SaraMarxiano</i>	179
HORÁCIO RUIVO Saramago e a denúncia dos perigos da pós-modernidade	199
RODRIGO HERRERA ALFAYA <i>O Ano de 1993, o cyborg e a companhia</i> doutras formas de vida	213
DANIEL VECCHIO E se todo ser vivo fosse tratado como ser humano? José Saramago, literatura e proteção animal	231
NAIARA MARTINS BARROZO A ressonância dos <i>Ensaíos</i> de Montaigne em José Saramago: o prolongamento de si nos <i>Cadernos de Lanzarote</i>	243
MARÍA XIMENA RODRIGUEZ Un análisis de la autoexplotación neoliberal desde <i>La Caverna</i> de José Saramago. <i>Una imagen dialéctica</i> de Miguel Koleff	261
MARIA IRENE DA FONSECA E SÁ Saramago e as pandemias na sociedade da informação	273

SARAMAGO, RECEÇÃO E OUTRAS ARTES

NOEMÍ GARRIDO ANIORTE E BURGHARD BALTRUSCH

**“Uma mulher ainda não parou o mais longo gemido do mundo”.
Breves reflexões sobre a perfoepoesia de Silvia Penas 295**

BURGHARD BALTRUSCH, JOANA BAIÃO E EGÍDIA SOUTO

**Graça Morais & José Saramago —
um projecto expo-performático *in progress* 311**

BURGHARD BALTRUSCH

***On/Off (A Caverna)* — sobre uma vídeo-instalação
de ±MaisMenos± 323**

ISABELA FIGUEIREDO

Sublime Código da Insubmissão — Diário em curso 331

BURGHARD BALTRUSCH

**“Liberdade é pouco” —
sobre *Sublime Código da Insubmissão* de Isabela Figueiredo 341**

XOSÉ BIEITO ARIAS FREIXEDO

Alquimia de oliveira 347

BURGHARD BALTRUSCH

**“Alquimia de oliveira” — sobre o diálogo telúrico entre um
poema de Bieito Arias Freixedo e a arte de Graça Morais
(com Saramago ao fundo) 351**

Referências 359

Notas Biográficas 375

Index 385

Introdução

Romper o solo instável — Sobre a Herança Filosófica e Poético-Política de José Saramago

O que pensaria José Saramago dos tempos que hoje vivemos? No ano em que se celebram os cinquenta anos do 25 de Abril, o que diria o autor sobre as inúmeras crises que assolam não só Portugal, mas todo o nosso planeta? Esta é talvez a profunda inquietação que surge com o desaparecimento das vozes de escritores e escritoras, cujo olhar lúcido, crítico e comprometido com o seu tempo ofereceu coordenadas para pensar e agir no presente. Saramago foi uma dessas figuras que, quer através da sua produção artística, quer através da sua participação política, pública e cívica, mostrou que as tarefas inerentes à cidadania e à escrita podem ser indissociáveis, denunciando e lutando contra a injustiça, sempre crente no poder da palavra.

Na entrevista que concedeu a José Carlos Vasconcelos, a 17/09/1974, logo após o 25 de Abril, José Saramago demonstra como uma das suas grandes preocupações era justamente compreender qual seria o lugar e o papel do escritor no período pós-revolução:

Parece-me nesta altura muito mais importante pensarmos no escritor depois do dia 25 do mês de Abril. O que é que o escritor vai ser neste país, que queremos novo, ou que queremos pelo menos renovado. E o que eu me pergunto é isto, e isto é que constitui uma espécie de ideia fixa: o que é que uma dada sociedade, para o caso concreto a sociedade portuguesa, quer do escritor? Para que é que o escritor lhe serve? [...]

Quer dizer, para que é que serve um escritor num país com uma taxa de analfabetismo como esta? Para que é que serve um escritor cujas tiragens, as tiragens dos seus livros, são escassíssimas em relação à população? (Baltrusch e Vidal 2023)

Tendo em vista uma resposta possível a estas questões e procurando romper com o “gueto cultural” (*ibid.*) no qual considerava que os/as artistas da palavra se fechavam enquanto “transmissores de cultura” (*ibid.*), Saramago aponta para a importância de uma aproximação efetiva do escritor à realidade social portuguesa, como um dos modos de fazer cumprir Abril. Além de destacar a relevância do seu trabalho enquanto cronista na promoção de diálogos e debates mais assíduos com o público leitor, nesta mesma entrevista, Saramago manifesta, desde logo, o seu interesse em realizar um projeto literário a partir de um trabalho de campo fora de Lisboa, que lhe permitisse um contacto direto com esferas sociais mais invisibilizadas e oprimidas. Desse desejo resultou *Levantado do Chão* (1980), romance que denuncia a miséria e exploração sofrida por trabalhadores rurais, elaborado a partir da sua conhecida experiência no Alentejo, onde contactou de perto com as vicissitudes da vida no campo, num gesto que, embora profundamente ligado ao espírito neorrealista, transcendeu essa corrente, sobretudo do ponto de vista literário.

Apesar de, mais tarde, ter manifestado publicamente as suas opiniões sobre as ilusões e os fracassos da Revolução (nas suas palavras, “qualquer dia [em relação ao 25 de Abril], só teremos flores para limpar”),¹ tendo mesmo assumido que deixara de celebrar o 25 de Abril, Saramago nunca abandonou as suas preocupações éticas de escritor-cidadão, esboçadas nesta entrevista. Se em 1974 contava ainda com poucos livros publicados, sendo porventura mais conhecido pelo seu olhar crítico e interventivo enquanto cronista, foi posteriormente com Blimunda Sete-Luas, com a família Mau-Tempo, com Raimundo e com tantas outras personagens que Saramago aliou a sua ética à sua estética, deixando-nos um enorme legado literário, político e filosófico, sendo um dos autores em língua portuguesa mais difundidos no mundo atual.

.....
1 Cf. < <https://www.publico.pt/1999/03/11/jornal/resposta-a-saramago-130693>>.

Dando-se a feliz coincidência de publicarmos este volume de homenagem ao autor no mesmo ano em que se celebram os cinquenta anos do 25 de Abril, o tema deste livro, a “Herança Filosófica e Poética-Política de José Saramago”, ajusta-se perfeitamente à nossa contemporaneidade, uma época que exige uma (re)valorização do pensamento crítico do autor sobre história, filosofia e política. Este volume propõe-se tanto a questionar o que Saramago nos pode dizer sobre as grandes questões do nosso tempo —políticas, históricas, sociais e filosóficas—, como a compreender o modo como a sua obra interpela e dialoga com outras artes.

Neste contexto, lembramos os diversos eventos culturais que acompanharam a VII Conferência Internacional José Saramago,² organizada no ano do centenário do autor, dos quais retomámos algumas linhas temáticas. Por exemplo, a exposição³ com os desenhos que a pintora Graça Morais criou em 1987 para a segunda edição de *O Ano de 1993*, de José Saramago, uma edição há muito esgotada; ou a performance⁴ da destacada poeta e artista galega contemporânea, Silvia Penas, apresentada no contexto desta exposição; a video-instalação do artista portuense ±MaisMenos±; e as residências literárias de Isabela Figueiredo e Bieito Arias Freixedo. Inserindo, neste volume, não só textos académicos, mas também análises destas receções artísticas da sua obra, pretendemos mostrar a importância de recuperar não apenas o Saramago filósofo, mas também o Saramago sempre crítico das conceções estabelecidas da História e dos acontecimentos políticos e sociais.

Saramago defendeu que, em tempos de guerra, migrações, escassez de energia e alimentos, crises climáticas e exclusão social, é mais necessário do que nunca que a cultura assuma um papel de ação responsável e ética. Nos tempos que correm, este aviso revela-se ainda mais actual. Neste sentido, este livro surge como uma continuidade do seu antecessor nesta coleção, *A Responsibility*

.....

- 2 Cf. <<https://catedrasaramago.webs.uvigo.es/pt/jornadas/vii-conferencia-internacional-jose-saramago-da-universidade-de-vigo-a-heranca-filosofica-e-sociopoli-396/>>.
- 3 Cf. <<https://catedrasaramago.webs.uvigo.es/pt/blog/exposicao-graca-morais-e-jose-saramago-a-arte-de-pensar-o-ano-de-1993-afundacion-vigo-18-29-de-outub-381/>>.
- 4 Cf. <<https://catedrasaramago.webs.uvigo.es/pt/blog/performance-de-silvia-penas-uma-mulher-ainda-nao-parou-o-mais-longo-gemido-do-mundo-revisitar-o-ano--373/>>.

to the World: Saramago, Politics, Philosophy,⁵ que Burghard Baltrusch, Carlo Salzani e Kristof Vanhoutte publicaram no ano passado em inglês. Agora em português, galego e espanhol, esta nossa antologia de estudos procura desenvolver muitas das linhas traçadas neste trabalho anterior.

Assim, iniciamos com um conjunto de reflexões que procuram apresentar uma análise atenta da dimensão política da narrativa saramaguiana. Ana Cláudia Cima Henriques apresenta uma leitura que envolve as tensões entre a identidade portuguesa e a constituição da Europa como mito e espaço de administração política. Neste quadro, a autora coloca a obra de Saramago como uma alternativa para pensar a construção da identidade europeia. Henriques propõe um percurso histórico rigoroso em que a distância entre Portugal e a identidade europeia se concretiza através da revisão de vários textos fundadores. Mas a autora aproveita também para expor a posição pública do autor português sobre a formalização da União Europeia e a falta de participação da classe trabalhadora. Prosseguindo com a análise política, Carlos Quiroga propõe uma recuperação do interesse intelectual de José Saramago pela Galiza. Expõe assim uma revisão da trajetória que o autor manteve com o território galego, mostrando também as enormes divergências que apresentou nos últimos anos da sua vida.

No campo filosófico, José N. Ornelas elabora uma instigante leitura da noção da palavra “não” na obra de Saramago, à luz da filosofia moral e política de Levinas, Bourdieu e Foucault. Para o autor, esse “não” saramaguiano é uma forma de resistência e implica uma inversão de valores na organização do poder. De seguida, João Marcelo Borelli Machado propõe uma interpretação que relaciona *Ensaio sobre a Cegueira* e a filosofia política de Jean-Paul Sartre. O autor apoia-se na noção de literatura engajada, pois o conceito sartriano permite a extensão de um princípio moral de compromisso com a construção e a preservação do mundo, o que possibilita um pacto de solidariedade entre o autor e o público leitor. Finalmente, José Vieira resgata a herança ética de Saramago, analisando o modo como algumas das figuras ficcionais de *A Viagem do Elefante* e *Caim* tecem um diálogo com a *Carta Universal de Deveres* e

.....
5 Cf. <<https://www.frank-timme.de/en/programme/product/a-responsibility-to-the-world-saramago-politics-philosophy>>.

Obrigações dos Seres Humanos.⁶ Recuperando o humanismo presente nas duas obras, do primeiro romance, o autor retoma a ideia de liberdade fundamental e, do segundo, a importância da participação em espaços de interesse público.

No que diz respeito à questão da teoria da história, Pedro Fernandes de Oliveira Neto revisita um dos temas mais importantes da prosa de Saramago: a relação entre história e ficção. Assim, o autor propõe uma revisão de dois textos fundamentais para o tratamento dessa questão: “Sobre a invenção do presente” e “História e ficção”, ambos publicados no início da década de 1990. Fernandes de Oliveira Neto destaca a intenção de José Saramago de estabelecer um diálogo entre a história e a própria humanidade.

Este livro inclui igualmente uma série de textos que se debruçam sobre a análise das figurações femininas na obra de Saramago, um tema central para a compreensão das dinâmicas de poder, identidade e resistência que atravessam a sua escrita. O capítulo de Maria Aparecida da Costa destaca a capacidade da obra de Saramago de ampliar a ideia de desejo feminino, apresentando uma leitura de diversas personagens como Lilith e Lídia. Através da sua análise, a autora reconhece a dimensão ética do erotismo expresso nos romances de Saramago. Do mesmo modo, Vanda Maria de Gouveia Fernandes propõe uma interpretação das personagens femininas da obra saramaguiana através de figuras da tradição cristã. A sua posição de leitura destaca-se tanto pela capacidade de mostrar a densidade intertextual da obra de Saramago, como, por exemplo, pela sua revisão cuidada de Maria e Maria Madalena na narrativa saramaguiana. Fernandes reconhece a força denunciadora da voz feminina, complementando a sua análise com uma revisão rigorosa de vários textos bíblicos. Uma abordagem semelhante pode ser reconhecida em “O mal do poder: uma leitura de *Caim* e *O Evangelho segundo Jesus Cristo*”. Neste estudo, Valéria Hernandorena Monteagudo de Campos propõe a obra de Saramago como um espaço de hermenêutica ou de reinterpretação textual do Velho e do Novo Testamento. É de salientar a atenção que dedica à figura do demónio e à sua relação intertextual.

6 Cf. <<https://catedrasaramago.webs.uvigo.es/pt/blog/carta-universal-de-deveres-e-obrigacoes-dos-seres-humanos-em-portugues-espanhol-e-ingles-248/>>.

São também incluídos dois estudos com uma perspectiva marxista ou crítica da pós-modernidade. Vera Lopes da Silva analisa *Alabardas, alabardas, Espingardas, espingardas* a partir de ferramentas analíticas da tradição marxista. Segundo a autora, a prosa de Saramago vivifica as categorias mais importantes do corpus marxista clássico. Seguindo esse princípio, Lopes utiliza o neologismo “SaraMarxiano”, que torna visível uma relação já trabalhada e exposta entre o autor e o filósofo. Horácio Ruivo, por sua vez, apresenta uma reflexão sobre a pós-modernidade e a obra de Saramago, reconhecendo a primeira como um espaço de crise a vários níveis. Segundo o autor, um dos aspetos centrais da pós-modernidade é precisamente o culto das formas de vida individualizadas e a crescente sofisticação do capitalismo, que coloca no centro a circulação do capital e o consumismo. Em resposta a esta realidade, Ruivo propõe um humanismo saramaguiano que defende firmemente os valores coletivos.

Dois autores abordam questões dos estudos pós-humanos ou apresentaram leituras ambientalistas da prosa de Saramago. Em primeiro lugar, Rodrigo Herrera Alfaya recupera as noções de *cyborg* e animal de companhia —desenvolvidas pela filósofa Donna J. Haraway—, para estabelecer um diálogo com *O Ano de 1993* (1975), com o objetivo de articular uma ligação entre a crítica do humanismo e a poesia narrativa de José Saramago. Posteriormente, no seu ensaio “E se todo ser vivo fosse tratado como ser humano? José Saramago, literatura e proteção animal”, Daniel Vecchio destaca a íntima conexão entre as diferentes espécies, reconhecendo que a obra de Saramago pode servir como uma referência valiosa na luta pela proteção animal e pela defesa de todas as formas de vida. É de salientar a leitura que o autor faz de uma espécie de ‘sentimento panteísta’ e de uma possível vontade ecológica na obra do autor português.

De seguida, duas autoras abrem diferentes horizontes intertextuais na obra de Saramago. É o caso de Naiara Martins Barrozo, que propõe um ensaio muito original em que estabelece uma relação entre os *Cadernos de Lanzarote* e a obra ensaística de Montaigne. Para isso, leva em consideração três noções centrais: a amizade, a morte e o prolongamento textual do eu. Desta forma, destaca o princípio da consubstancialidade texto-autor, que acompanha uma parte importante dos textos de Saramago. Já María Ximena Rodriguez, por outro lado, propõe uma análise em que as noções de campo e de cidade se opõem em *A Caverna*. Para o fazer, tem em consideração a imposição de valores neo-

liberais em diferentes espaços da vida social. É significativa a leitura que faz de Byung-Chul Han e das suas ideias sobre a coletividade.

Num exercício de grande força conjetural, Maria Irene da Fonseca e Sá propõe uma hipótese sobre o que diria Saramago após a pandemia da Covid-19. A autora reconhece que Saramago diagnostica um mal generalizado na realidade social global, cuja origem são os efeitos da globalização. Deste modo, recupera alguns dos valores fundamentais da obra de Saramago, tais como o sentido de solidariedade, a cumplicidade coletiva e a crítica à sociedade do espetáculo.

Este livro encerra com a secção “Saramago, receção e outras artes”, onde, em primeiro lugar, publicamos ensaios que abordam a receção da obra de Saramago por parte de artistas contemporâneos. Nesta secção, é notório o modo como a literatura de intervenção saramaguiana tem vindo não só a impregnar a prática artística actual, mas também como esta tem evoluído de forma independente em diversas áreas, a partir do modelo saramaguiano.

Neste conjunto, Noemí Garrido Anierte e Burghard Baltrusch comentam a performance “‘Uma mulher ainda não parou o mais longo gemido do mundo’ — Revisitar *O Ano de 1993* de José Saramago” de Silvia Penas. Através da teoria da performance, ambos os autores identificam a obra de Penas como uma manifestação de perfoepoesia com um forte alcance político. De seguida, Burghard Baltrusch, Joana Baião e Egídia Souto apresentam e comentam os vários caminhos que a exposição “Graça Morais e José Saramago — a arte de pensar *O Ano de 1993*” tem tomado, tecendo importantes considerações sobre o seu carácter ‘expo-performático’. Além disso, os autores ainda destacam os fortes diálogos que a obra de Saramago e os desenhos de Graça Morais empreendem com o contexto cultural galego. Já em “*On/Off (A Caverna)* — sobre uma vídeo-instalação de \pm MaisMenos \pm ”, Burghard Baltrusch partilha uma reflexão sobre a obra do artista e torna visíveis as relações que a vídeo-instalação mantém com a obra de Saramago e o diálogo platónico.

Ainda nesta última secção, temos a honra de publicar um pequeno conjunto de textos literários, acompanhados, cada um, por breves comentários introdutórios da autoria de Burghard Baltrusch. Apresentamos, em primeiro lugar, um texto literário inédito de Isabela Figueiredo, intitulado “Sublime Código da Insubmissão — Diário em curso” e, de seguida, um poema de Xosé

Bieito Freixedo, “Alquimia de oliveira”, inspirado na obra de Graça Morais, seguido de um retrato da pintora transmontana da autoria do poeta galego.

Como seria de esperar, esta publicação apresenta um tratamento heterogéneo da obra de Saramago. Trata-se de um reflexo do pensamento dialogante da sua obra com o presente. Todos estes textos espelham o sentido de dever ético para com o mundo, que acompanhou toda a vida e obra do escritor português. Por isso, o título deste volume —*Romper o solo instável*— pretende chamar a atenção para o modo esperançoso com que a herança de Saramago nos permite aspirar a um humanismo amplo e plural, onde cada forma de vida tem a capacidade de afirmar a sua própria autonomia: “quando nada que merecesse o nome de planta rompia o solo instável” (Saramago 2022: 546). Ao descrever a génese imaginada da humanidade, este verso, presente em *O Ano de 1993*, inspirou o título desta antologia de estudos, pois evoca a força de uma entidade que, transcendendo a categorização, se impõe ao mundo, tornando-se um símbolo de resistência do mínimo e do precário, que é também a palavra poética, face à (des)ordem das coisas.

Embora não possamos saber com exatidão o que José Saramago pensaria sobre o tempo presente, podemos refletir sobre o seu legado, não apenas promovendo a aproximação da sua obra a novos públicos, mas também estudando-a e repensando-a à luz dos grandes desafios e problemáticas que esse *solo instável*, que é também a nossa contemporaneidade, nos impõe. Acima de tudo, podemos manter viva a sua memória, retribuindo o gesto de generosidade que o autor nos ofereceu através da sua obra. Assim, continuando a luta que, para Saramago, não ficou resolvida no período pós-revolução, talvez consigamos fazer com que do 25 de Abril —e, por extensão, de qualquer ato revolucionário contra a violência e a opressão— *reste sempre mais do que flores para limpar*.

Agradecemos muito a gentileza de Graça Morais, Miguel Januário, Silvia Penas e Joana Baião, pela cedência de algumas das imagens reproduzidas neste volume.

Dos mitos e narrativas fundacionais à crise da soberania europeia: razões pelas quais Saramago foi tão crítico face à entrada de Portugal na CEE

O desenvolvimento de Portugal a partir da sua ligação com a Europa é um tema complexo e multifacetado, que tem influenciado questões relacionadas com a identidade nacional, desde o seu processo de formação até à contemporaneidade. Tal tem justificado uma contínua produção ficcional e científica, inscrita numa tradição de debate sobre os desafios culturais, económicos, políticos e sociais implicados nas relações do país com o Velho Continente e sua interface com o resto do mundo.

Entende-se, assim, que grande parte dos escritores do cânone tenham sentido a necessidade de problematizar o tema, a fim de explicar a forma ambivalente como se tem construído uma memória coletiva sedimentada por entre uma amálgama de correntes opostas entre si: se, por um lado, lidamos com o eterno complexo de inferioridade criado pela quase constante subordinação económica às grandes potências ocidentais, por outro, experienciamos as exaltações nacionalistas de discursos repudiadores dos avanços culturais, impulsionados por políticas estrangeiras progressistas. Em traços largos, podemos dizer que de Garrett ter-nos-á ficado a generalização de uma Europa culta e racional, construída a partir das suas impressões sobre a Inglaterra vitoriana; de Eça de Queiroz vimos criticada a ineptidão da elite nacional em reconhecer o valor intrínseco de Portugal. O autor deixou um legado literário em que acusa a burguesia da época de se ter predisposto a uma auto depreciação, estabelecida a partir de comparações reveladoras da sua incapacidade em compreender o progresso duvidoso dos *boulevards* de Paris. Por sua vez, Antero de Quental,

em as *Causas da Decadência dos Povos Peninsulares* (1871), explica as sinuosidades da decadência nacional e Fernando Pessoa, em uma época em que o Império Português perdia área de influência e poder para o Britânico, revitaliza a ideia de Quinto Império, centrado em valores espirituais que remontam a Europa ao seu mito fundador civilizacional na antiga Grécia.

José Saramago também se ocupou desta problemática, tratando-a como uma questão estruturante na sua obra. Contudo, fê-lo sob uma perspectiva crítica que se construiu a partir de uma preocupação para com a justiça social e a dignidade humana, colocando no centro da análise a posição e interesses da classe trabalhadora.

Quiçá o 25 de Abril, como última grande revolução europeia, lhe tenha permitido o vislumbre de um devir histórico, que acabou por se tornar fundamental na construção de um conjunto de romances cuja palavra surge como responsável pela criação de uma nova ordem, potenciadora de uma mudança concreta no nosso mundo social. Terão sido, certamente, as convenções revolucionárias, muito próprias do seu tempo, a moldar-lhe a experiência e objetivos de escrita, permitindo-nos, a nós leitores, o acesso a um conjunto de símbolos e metáforas complexas, capazes de dar conta da realidade social e política de uma época muito precisa na encruzilhada histórica da transição para o século XXI. É neste contexto específico, coincidente com novas dinâmicas da linguagem e suas alterações de significado, de gosto pós-moderno, que nos damos conta de conceitos que “começam a ser esticados tornando-se ambíguos pelo uso prolongado e passam a ter nuances, tons e conotações que não tinham antes” (Parekh e Berki *apud* Petri 2019: 21). Desta realidade surgem, por vezes, reivindicações nada pacíficas, que conduzem frequentemente os intelectuais a debates ideológicos ferozes em torno de sentidos que pareciam estabilizados.

A ideia de Europa faz parte de disputas semelhantes, tendo o paradigma de análise oscilado entre a atitude crítica pela sua posição hegemónica, colonial, consumidora de recursos alheios ou o seu reverso, associado a concepções humanistas e democráticas das quais, em princípio, todos gostamos, pois, efetivamente sentimo-nos inspirados pelas narrativas que, desde os primórdios do saber, descrevem os europeus a partir de um valor espiritual superior.

Se nos atrevermos a remontar à nossa memória arqueológica, fundada sob a mitologia, deparamo-nos com o poema *Teogonia*, escrito por Hesíodo,

possivelmente o primeiro autor a usar o nome Europa, num texto que dá conta da genealogia de vários deuses gregos. Mais tarde, outros literatos voltam a explorar o tema, fomentando a proliferação de várias versões da famosa lenda da princesa fenícia, filha de Agenon, Rei de Tiro e da Fenícia que, depois de ser seduzida e levada por Zeus para Creta, se transformou em rainha e mãe da dinastia de Minos. A partir da sua nova posição, a jovem passa a representar “uma inspiração espiritual de uma civilização de enorme riqueza cultural” (Riemen 2016: 13), dando origem a um mito fundacional, que acabou por se prolongar nas narrativas oficiais da História. O vocábulo *Eurôpaïois* é, então, usado pela primeira vez, com sentido histórico na descrição da vitória dos Gregos sob os ataques Persas, voltando, mais tarde, a ser referido, sob a variação *Europenses*, para designar o exército de Carlos Martel, considerado o salvador da Europa contra os Árabes na batalha de Poitiers.

Destas explicações mitológicas e históricas, adivinhamos a perspectiva universalista de um modelo civilizacional que se explicou a partir da fusão da cultura romana com o helenismo, tendo incorporado ainda a tradição judaico-cristã, enquanto se assimilavam também os particularismos locais de cada uma das regiões recém integradas. Reconhece-se, contudo, nestas narrativas, a permanência de um carácter mítico e artificial, talvez propositadamente construído como forma de resposta aos desafios geopolíticos do momento.

A título de exemplo, a visão *europeizada* que temos hoje do Império Romano foi feita em retrospectiva, a partir da obra de Gibbon (2000: 292) na qual, através de um processo de comparação, se questionou, no século XVIII, a ameaça à unidade da Europa a partir de uma “repetição das calamidades que já oprimiram a autoridade e as instituições de Roma”. Delantay (2013: XXIV) nesta mesma linha de pensamento, refere-se às interpretações eurocêntricas como desacreditadas, apesar da considerável influência que ainda possam ter na forma como se olha para a Europa. Ao longo de vários capítulos, dá explicações que rompem com as noções geográficas de um todo europeu e, de forma concomitante, expõe uma certa consciência sobre os processos de fabricação de conceitos que validam as crenças de uma cultura europeia hegemónica.

Investigadores que compreendem a sinuosidade deste processo, sabem ser quase impossível encontrar uma definição capaz de dar um sentido unificado a cada um dos antagonismos e similitudes do espaço geográfico do continente,

fazendo com que seja reconhecidamente difícil desenhar com rigor uma ideia de Europa. Ribeiro (2003: 10) descreve assim a problemática:

As constantes e diversificadas publicações saídas nos últimos anos sobre a Europa têm, de facto, um denominador comum —exprimem uma grande perplexidade em relação ao problema decorrente da multiplicidade de concepções e de referências sobre a Europa—. Isto é, no estado atual, a questão da ideia de Europa não é unanimemente definida, nem em termos geográficos, nem em termos étnicos, nem em termos culturais, nem em termos políticos. Opiniões tão diversificadas podem exemplificar-se com a afirmação de J. Attali: “l’Europe, à l’évidence, n’existe pas”; com a definição sugestiva de A.M Macciocchi : “l’Europe n’est rien d’autre qu’une sorte de méduse planétaire, géante insaisissable”; com a apreciação de Edgar Morin : “L’Europe se dissout dès qu’on veut la penser de façon claire”; ou ainda com o juízo irónico de Vernet : “Définir l’Europe est un casse-tête ... si l’Europe est partout, elle court le risque de n’être nulle part”.

Também José Saramago, que se assume como um ensaísta que, não sabendo escrever ensaios, teve de produzir romances (Saramago *et al.* 1998: 88), é consentâneo com a dificuldade de encontrar uma aceção capaz de abarcar as pluralidades do Velho Continente. Em entrevista chega mesmo a desafiar o seu interlocutor com a pergunta: “Qual Europa? Que Europa? Porque a Europa não existe. (...) O europeu não tem sentido, é apenas o habitante de um espaço físico, é o habitante de uma geografia”¹

Tal afirmação denuncia a sua recusa em aceitar a forma como é narrado o percurso civilizatório do Ocidente, demonstrando ter perceção de que muito do nosso pensamento se baseia em conhecimento formulado a partir de mitos fundacionais. A visão crítica que apresentou sobre a relação de Portugal com a Europa é exemplo de um conhecimento profundo relativamente aos mecanismos da escrita da História, levando-o a contrariar a ideologia dominante através do uso de uma imaginação criadora de novos modelos existenciais,

.....

1 Cf. <<https://www.youtube.com/watch?v=2tcmIDH19e0>>.

capazes de suscitar incertezas sobre os relatos canonizados que nos trouxeram até aqui. Justifica-se, portanto, que numa certa fase da sua produção, o autor tenha escrito obras ficcionais seguidoras de uma estratégia historiográfica de cariz presentista, da qual emerge a visão panorâmica de um tipo de passado que não passa. Embora, para um público leitor desprevenido, possa parecer antagonica a opção de colocar intencionalmente a ação dos seus romances em outras épocas, sobretudo se a intenção crítica se interessa pela perspectiva do presente, o facto é que tal estratégia facilita uma reflexão sobre as implicações que as desigualdades sociais têm tido ao longo dos tempos. A Saramago interessa-lhe, acima de tudo, a tentativa de exploração do potencial subversivo da contemporaneidade, formatado pela aceção de que se olharmos para o acontecido de outra forma, também o presente e o futuro poderão acorrer de maneira diferente. Ora, é precisamente nesse pressuposto que reside o desenvolvimento de uma obra racional capaz de demonstrar a contingência da História e sob a qual se inscreve o carácter emancipatório da sua literatura.

Podemos, portanto, afirmar que há, por parte de Saramago, uma manifesta insatisfação com os relatos oficiais que narram e justificam a História do Ocidente. Em causa está a dubiedade sobre todo um universo ideológico que foi sendo construído a partir das ideias defendidas por autores como Wilamowitz-Moellendorff ou Werner Jaeger, cujos conceitos se consolidaram nos finais do século XIX, tendo sido depois elevados ao nível de um sistema filosófico, considerado responsável por influenciar o pensamento dominante do século XX. Tratou-se de um tipo de análise social que cumpriu o papel histórico de facilitar o propósito de inculcar na consciência de diferentes povos, ao redor do globo, a ideia de supremacia do Ocidente e, assim, servir um modelo de capitalismo que implicou a aceitação da superioridade de uns face aos outros.

Deste imaginário, emergiram de forma naturalizada as concepções da Europa como um continente merecidamente habitado por uma larga maioria de caucasianos brancos, subdivididos em nações espontâneas, que se organizaram economicamente a partir de um regime liberal inquestionável e jamais responsável pela composição de uma paisagem social feita de “produtores a todo o tempo dispensáveis e consumidores obrigados a consumir mais do que necessitam” (Saramago 1994: 65).

Será no reconhecimento deste carácter uniformizador e excludente da economia moderna que Saramago ensaia a possibilidade de resgatar o indivíduo do seu papel despersonalizado, apontando-lhe, como alternativa, a atitude existencial de um sujeito ativo da História. No entanto, a formação de uma tal cidadania colide com a expectativa de aceitação de uma versão do passado escrita com o objetivo de manter a fabricada, mas conveniente, paz entre classes sociais, precariamente construída através da harmonização do povo com as escolhas que os seus líderes foram fazendo ao longo dos séculos. Forjou-se uma narrativa que impeliu as massas desinformadas à aceitação da perspectiva racialista eurocêntrica apresentada a partir de

discursos construídos pelas elites sucessoras das elites que anteriormente tinham construído aquela realidade social. Labirinto de representações sociais que se sucedem no tempo, não raro representações de representações. (Real 2021: 188)

Saramago, porém, como homem que busca outras verdades na análise histórica, reconhece a necessidade de mostrar que “tudo pode ser contado de forma diferente” (1982: 14). Nesse intento, contraria a crença da competitividade como motor de avanço da humanidade, substituindo essa ideia pela hipótese de que o desenvolvimento coletivo se faça, sobretudo, através do interesse conjunto dos povos. Com esse fim, cria a oportunidade literária para escrever uma outra narrativa, cujo protagonismo é dado à diversidade da classe trabalhadora, mostrando que a exclusão dos seus interesses no estudo da relação de Portugal com a Europa leva a que a História continue a ser escrita sob a forma de “representações que incidem sob outras representações” (Real 2021: 188), sem que daí se possa esperar uma alternativa capaz de dar resposta aos desafios atuais.

Rompe, portanto, com esse contínuo ilusório jogo de espelhos, incapaz de refletir o todo, posicionando-se sob uma perspetiva que ilumina a discrepância que existe entre a formação de uma identidade nacional baseada num relato histórico oficial, promovido pelas elites e, uma outra versão, feita a partir do protagonismo de *os debaixo*, que fortalece a ideia marxista de que os avanços da História se fazem a partir da organização resultante da união dos trabalha-

dores, independentemente da sua nacionalidade, origem, religião ou cultura. Desta forma, além de dar conta de uma já conhecida luta de classes, expõe ainda os antagonismos das burguesias internacionais, cujas relações estabelecidas na conquista do poder da qual advém o lucro, forçam, muitas vezes, o estabelecimento de hierarquias concorrenciais entre si.

Será a perspetiva materialista dialética, em que a literatura é vista como uma superestrutura ideológica, capaz de expor as contradições e mostrar a realidade por trás das aparências, que vai ditar a ordem de análise que permitirá a Saramago dizer que

o que é claríssimo é que no interior desta Europa, supostamente unida, as relações de poder não mudaram nada, continua a mandar quem mandava antes e continua a obedecer quem antes, historicamente, já estava a obedecer. (Saramago *apud* Aguilera 2010: 446)

Ao desnudar a imutabilidade de poder de uma estrutura, neste caso da União Europeia, o autor dá conta daquilo que alguns economistas consideram ser a teoria do desenvolvimento limitado. Trata-se de entender que há um sistema de relações políticas e económicas entre países, cujas relações de dependência são o garante de estabilidade da lógica capitalista mundial. Neste contexto, é praticamente impossível que as nações possam modificar as suas posições relativas dentro de tal forma organizacional. Portugal, por exemplo, aquando da adesão à CEE, viu fixados os limites do seu desenvolvimento, pois os representantes das classes dominantes nacionais, por não terem tido força económica (e consequentemente política), não puderam fazer frente às condições da Europa, aceitando, por isso, o que dela vinha. Coloca-se, então, a necessidade de entender a CEE como um espaço político-económico, ainda em construção, mas da qual eventualmente resultariam “sérios problemas para a nossa economia, (assunto que) tem estado no centro das preocupações de muitos especialistas e empresários conscientes” (Pereira 2019: 25).

Desta forma, facilmente se entende que a posição periférica de Portugal é estruturalmente necessária para o sucesso económico das outras potências, localizadas numa órbita mais próxima do centro capitalista. Um *modus operandi* em que, para a população, não é clara a sujeição da elite nacional a leis

impostas por estruturas económicas controladas por burguesias internacionais mais poderosas e hegemónicas, desobrigadas da necessidade de negociar e cuja consequência é permitir-se operar acima dos interesses nacionais dos povos. A união europeia revela-se, assim, um instrumento de manutenção do poder burguês que, escondido sob a noção de Estado, se alarga e internacionaliza a partir de uma conglomeração de países.

Ainda anterior aos acontecimentos que haviam de levar à formulação da CEE, ou seja, uma forma de organização capitalista, Marx já referia, no *Manifesto Comunista*, “Trabalhadores de todo o mundo, uni-vos”. O autor reconhecia na existência do estado-nação uma conquista burguesa que fragmentava a maioria da população, impedindo-a de entender os seus verdadeiros interesses. Saramago parece corroborar ficcionalmente esta possibilidade de análise, pois toda a sua obra insiste na necessidade do indivíduo comum se libertar do jugo patriótico, de natureza liberal, que perpetua formas de poder instituídas.

História do Cerco de Lisboa é o romance que, por excelência, permite questionar a forma como se narrou o nascimento da nação e como foram estabelecidas as hierarquias entre as nossas elites fundadoras, assim como as dos restantes reinos. Da reinterpretação deste momento histórico, é possível aceder a outras verdades sobre a relação do país com a Europa, assim como rever o processo de formação identitário dos povos da região.

Um dos aspetos fundamentais da obra passa pela criação da personagem Raimundo Silva, que, a partir de um ato de *dénarrée*, escreve um *não* onde deveria constar um *sim*. A decisão do protagonista levanta a possibilidade da alternativa da conquista de Lisboa sem auxílio de estrangeiros, o que permite duas análises: a primeira, e mais evidente, em linha direta com o que anteriormente se explicou, mostra a escrita da História como

um ato de insurreição contra a história oficial que louva ou, pelo menos não contesta que, desde a fundação do reino, os estrangeiros tenham dominado as instituições políticas e económicas (os ‘Berto’ de *Levantado do Chão*), preparando-se de novo, por via da Comunidade Europeia, para tomar conta das grandes empresas portuguesas da energia, do petróleo, do gás, dos bancos, das seguradoras, subvertendo a recente

política dominante do Estado português até à segunda metade da década de 1980. (Real 2021: 181)

Por sua vez, uma segunda leitura, dá-nos a oportunidade para aclarar se realmente, a partir do século XII, já poderia estar em curso um processo de formação da consciência europeia, motivada pelo espírito de cruzada ou, numa outra perspetiva, indagar a possibilidade de que a Idade Média tenha sido um período de lutas entre e contra os inimigos da fé, a partir da qual se podem contestar as narrativas que descrevem uma unidade cristã, duradoura até à queda de Constantinopla em 1453. Desta segunda hipótese, que configura um contra-argumento sobre a constituição da perceção europeia, prevemos a visão crítica de Saramago face à História das elites, marcada por tensões, conflitos e jogos de poder em quase nada diferentes dos modelos da atualidade.

Efetivamente, depois da batalha de Poitiers em 732, é possível para o mundo carolíngio o início de uma jornada de expansão territorial para Norte, de acesso à Gália, parte da Alemanha e norte de Itália, num movimento que se estendeu até ao final do reinado de Carlos Magno e permitiu um mapa de fronteiras mais ambicioso do que aquele que havia sido delimitado nos tempos do apogeu romano. Ora, após esse processo de conquista, é criado, no final do século IX, o Sacro Império, assente na ideia de um universalismo cristão, fomentador de uma unidade capaz de agregar as complexidades díspares da mais recente estrutura política.

Porém, o tratado de Verdum de 853 motivará a divisão do império, levantando para Ribeiro (2003: 24) a hipótese de este ser o “momento em que se esboça a Europa futura, a ‘Europa das nações’”, pois deste contexto surgirão reinos independentes, com condições para a formação de identidades nacionais e culturais que se consolidarão ao longo dos séculos futuros. Nasce, desta forma, uma Europa composta por diferentes nações, cada uma influenciada por eventos históricos particulares, mas ainda assim, unidas por elementos capazes de estreitar ligações entre os povos.

Ribeiro (*ibid.*) descreve este período como se tratando de um renascimento que

[...] consolidou as bases de uma cultura europeia — a cultura da cristandade medieval no “espaço latino”. [...] [Fê-lo] Através de uma rede de abadias e de mosteiros, reforçados os laços entre o convento, os clérigos e a comunidade, criadas relações estreitas entre mestres e alunos nas escolas, estimulada a circulação dos escribas, incrementada a produção livresca interna, impulsionada a difusão de um tipo novo de escrita, a minúscula carolíngia, verificada uma real explosão de bibliotecas, e redescoberta a arte antiga, os reformadores carolíngios refletiam sobre as fontes da cultura em que se confrontava o profano e o sagrado.

Contudo, esta leitura, que sublinha o clero e a burguesia como detentores da História, contrasta com o trabalho romanesco de Saramago, cuja análise, como anteriormente vimos, impõe o povo como protagonista da História, implicando o estudo do seu papel na sociedade da época. Não se trata, contudo, de negar o facto de que a consciência europeia tenha nascido na Idade Média, mas de entender que esse é

o momento decisivo do nascimento, da infância e da juventude da Europa como realidade e como representação, sem que os homens desse século tenham tido a ideia prévia ou a vontade de construir uma Europa unida. (Le Goff 2003: 11)

Assim sendo, num período histórico marcado por massacres, migrações, reformulações étnicas, constantes mudanças de estatutos e novas hierarquias, que percepção e vontade poderiam ter os indivíduos relativamente a uma identidade europeia?

A resposta, por via do estudo de *História do Cerco de Lisboa*, possibilita-nos contrariar a versão nacionalista da *reconquista* paulatina do território, para explicar o fenómeno da génese da nação a partir da sua integração no movimento das Cruzadas. Trata-se de uma possibilidade de investigação que oferece ao público leitor um quadro muito mais vasto na análise das relações de Portugal com a Europa, dado que contempla a influência externa nas dinâmicas que moldaram a formação de Portugal como nação, sobretudo se feita

a partir da perspectiva de um grupo populacional heterógeno e pertencente a diferentes estatutos sociais.

No romance, D. Afonso Henriques é um homem de “uma censurável avareza e muita petulância” (Saramago 1989: 141), que busca ampliar o território, chefiando um exército recrutado e constituído por soldados a quem teria de oferecer contrapartidas materiais. Neste caso, a construção do rei, como personagem fictícia, coincide com uma versão científica da História que reconhece a necessidade de questionar o lugar legendário que esta figura ocupou até à segunda metade do século XX. Além disso, o cenário romanesco, inspirado com rigor nas características de uma época em que a organização social se instituía a partir da formação de pequenos reinos concorrenciais entre si, contribui para a desmaterialização do mito das monarquias unidas, demonstrando o quão usual era, nesse tempo, o estabelecimento de relações de vassalagem entre reis e imperadores, cujos títulos eram forjados a partir de jogos de poder e guerra. Explica Marques (2005: 21-22) que

foi assim que alguns reis de Leão adoptaram o título de imperador. Como “imperadores”, podiam e deviam ter reis por vassalos. É exatamente essa relação entre “reis” e “imperador” que, no caso de Portugal, constitui explicação suficiente para o seu nascimento como estado autónomo. [...] De 1128 a 1137, Afonso Henriques esteve em quase permanente rebelião contra seu primo Afonso VII. Falar de independência, porém, seria anacrónico. O que Afonso Henriques queria era expansão territorial e o título de rei (*rex*).

A ficção saramaguiana parece reconhecer esta dinâmica como uma verdade histórica plausível e, por isso, D. Afonso Henriques é desenhado como um rei cujos objetivos o levam a negociar com os cruzados. Sugere-lhes que ficassem com “tudo o que a nossa terra possui” (Saramago 1989: 45). Contudo, apesar da oferta, a aceitação da empreitada não convencia a todos, pois se havia quem acreditasse “que lançar fora da cidade a estes mouros e fazê-la cristã seria também serviço de Deus” (*ibid.*: 47), outros consideravam-se “cavaleiros tão principais que tinham por obrigação acudir aonde mais trabalhosa fosse a obra, não neste cu de mundo” (*ibid.*). Defendem, por isso, “a ideia de continuar viagem

para os Santos Lugares afirmando que maiores lucros e proveitos tirariam da extorsão do dinheiro e mercadorias das naus que no mar encontrassem [...] do que na tomada desta cidade de Lisboa” (*ibid.*).

Esta sujeição de D. Afonso Henriques às condições impostas pelos estrangeiros expõe a dependência primitiva da aristocracia portuguesa para com os Cruzados, descritos como farisaicos, arrogantes e sobranceiros. Trata-se de uma versão romanesca coincidente com as acusações políticas e económicas feitas pelo autor a uma certa Europa transpirenaica. Através de uma estratégia metaficcional, tanto podemos ver no episódio da construção das torres de assalto uma competição entre os diferentes grupos constituintes da tropa apoiante do futuro rei, como as atuais disputas entre os Estados-membros. A referência aos estrangeiros culmina com uma clara ironia na suposta supremacia produtivista nórdica, em que “um técnico estrangeiro, ainda por cima alemão, é descrito como sendo técnico duas vezes” (*ibid.*: 307), contrastando com os portugueses, apresentados como uma gente “conservadora, agarrada ao artesanato” (*ibid.*: 306) e incapaz de seguir a tendência moderna dos invasores. Somos, portanto, descritos a partir de uma oposição ao outro, reconhecendo-nos como um povo ainda em formação, que, por um lado, é capaz de violar, mutilar e matar, mas que, por outro, se compadece pela dor alheia, oscilando entre o altruísmo e a compaixão. Os soldados portugueses, são, no fundo, personagens envolvidas num combate cujo objetivo parecer ser o de “criar uma pátria que lhes sirva” (*ibid.*: 203). No entanto, sabemos hoje que nunca reunirão poder de decisão sob o território pelo qual lutam, restando-lhes, por isso, o contentamento com a oportunidade de negociar a partir da subalternidade sobrevivente de quem ganha o pão de cada dia.

E que quereis, eles e tu, Já o sabeis, senhor que tenhamos parte justa no saque como quem aqui veio dar o sangue, que, derramado, é igual na cor ao dos cruzados estrangeiros, como igualmente fedem os nossos corpos se a morte nos toca e apodrecemos, E se eu disser que não, que não tereis parte no saque, Então senhor tomareis a cidade com os poucos cruzados que vos restam dos que ficaram, É uma rebelião isto que estais cometendo, Senhor, peço-vos que não o tomeis assim, e se é verdade que há alguma ganância no nosso espírito, pensai também

acto de justiça pagar o igual com o igual, e que este país em princípio de vida só começará mal se não começar justo, Lembrai-vos, senhor, de que já os nossos avós disseram, que quem torto nasce tarde ou nunca se endireita, não quereis que torto nasça Portugal, não o queirais, senhor. (*ibid.*: 342)

Este diálogo, que expõe a negociação possível dentro de uma realidade material e concreta, demonstra que, aquando da formação deste novo país, em nenhum dos estratos sociais se antecipava plenamente uma consciência patriótica. Tampouco se sente a exaltação religiosa de uma possível unidade europeia. Na verdade, as decisões tomadas por cada classe social parecem obedecer a regras geoestratégicas em que os líderes têm interesses muito próprios e o povo se vai ajustando à nova realidade.

Embora os estudos de José Mattoso² indiquem que o espírito de Cruzada tenha impulsionado a formação de uma identidade nacional, o certo é que Saramago parece dar mais ênfase ao facto de a presença muçulmana ter sido documentada de uma forma que parece provocar uma experiência traumática, sucessivamente negada, na memória coletiva nacional, tendo esse viés, ainda hoje, um impacto significativo na forma como nos relacionamos com a imigração de povos oriundos das ex-colónias ou do mundo árabe.

Em resposta crítica a uma proposta racialista que divide a classe trabalhadora, Saramago legitima a cidade quer a árabes quer a cristãos. Ao afirmar “Lisboa estava ganha, perdera-se Lisboa” (*ibid.*: 347), enfatiza sobretudo a condenação do carácter da disputa, chamando a atenção para a capacidade da arraia-miúda em se organizar pacificamente nos ambientes em que há grande diversidade cultural e religiosa. Fernandes (2020: 168) descreve a península da Hispânia em al-Andaluz como uma

velha diocese romana da reorganização provincial de Diocleciano numa entidade geográfica, política e cultural no interior do mundo islâmico, (que) resulta de um complexo processo de aculturação. Por via deste, a unidade cultural hispânica, adquirida, em finais do século

.....
2 *A Identidade Nacional* (1998); *A Nobreza Medieval Portuguesa: A Família e o Poder* (1981).

VI, pela conversão ao catolicismo imperial de Recaredo e pelo triunfo absoluto do latim e do modelo da realeza romana, é exposta a um novo influxo orientalizador, do ponto de vista linguístico e cultural, e a uma nova religião, mesmo se monoteísta.

Este ponto de vista histórico é trabalhado ficcionalmente a partir da dificuldade de Raimundo Silva em encontrar uma fonte limpa que prove a pureza primordial do reino. Servindo-se da figura do revisor, Saramago faz uma revisitação consciente e irônica do passado, permitindo-nos aceder a possibilidades de análise sobre a gênese da nação, que vão estando mais de acordo com as noções de identidade fundamentadas pelas teorias da representação transcultural ou híbrida. Trata-se de uma interpretação muito significativa na reformulação da matriz cultural, pois conduz-nos a uma subversão do ideário de coesão nacional, pondo em causa o conceito de texto fundador de provas inequívocas sobre as origens da nação. O romance de Saramago coloca-se, assim, na esteira das teorias que questionam as justificações de ocupação, saque e guerra a partir de argumentos que descrevem os povos de acordo com hipotéticos traços culturais, essenciais, invariantes e naturais. A equiparação entre “labregos” e “tinhosos” (Saramago 1989: 47), que afasta totalmente os portugueses da Europa para os aproximar do universo árabe, põe em causa o fundamento da guerra e sugere uma ideia de desenvolvimento interno a partir de influências culturais recíprocas. Abre-se, desta forma, espaço para a visão de uma relação transcultural, apresentando-se a obra como uma possibilidade teórica capaz de contrariar a tendência de pensamento eurocêntrica, ignorante do fenómeno da evolução das sociedades humanas a partir de trocas e fusões.

Por isso, a dicotomia entre a figura dos Cruzados, vindos maioritariamente do Norte, e dos Mouros, oriundos de um sul incerto, também contribui para a construção de uma alteridade estrategicamente estereotipada, capaz de criar no público leitor um sentimento de familiaridade e estranheza, que aqui se considera importante para o reconhecimento de que as situações de guerra, sendo contrárias ao desenvolvimento e interesse dos povos, acabam por se tornar a alavanca dos mecanismos através dos quais as elites se hierarquizam e se consolidam no poder.

Lembra Oliveira Martins (1990: 24) que “guerras próprias e exclusivamente de raça, são raras, se é que alguma houve”. Tal premissa faz com que seja relevante entender o problema da formação da nacionalidade ante a questão da independência política, num dilema que se deu em quase todos os países. Além disso, devemos ainda ter em conta a ideia de Europa como uma anfictionia de longos processos de ponderação e negociação, em que a existência das nações acaba naturalizada pelos seus recortes geográficos e pelo sentimento de necessidade de proteção de uma dada raça, criando-se uma conjetura a partir da qual se explica a necessidade de partir para a guerra. Contudo,

até hoje todas as sucessivas tentativas para descobrir a nossa raça têm falhado. Latinos, Celtas, Lusitanos e afinal Moçárabes têm passado: ficam os Portugueses, cuja raça, se tal me convém empregar, foi formada por sete séculos de história. Dessa história nasceu a ideia de uma pátria, ideia culminante que exprime a coesão acabada de um corpo social e que, mais ou menos consciente, constitui como que a alma das nações, independentemente da maior ou menor homogeneidade das suas origens étnicas. (Martins 1990: 25)

Ora, reconhecida a dificuldade de justificar uma existência nacional por via da raça, a *História do Cerco de Lisboa* parece aproximar-se mais de uma explicação de desenvolvimento social a partir do conceito de *créolisation*, do poeta e romancista Édouard Glissant e que Mélenchon usou para descrever o processo evolutivo da França:

Alguns conseguem nos levar a uma conceção de nação fechada, única, identitária, baseada apenas na tradição. Eu sou contra. A criouliização não diz que não há tradição, é o contrário. Pois a criouliização é uma mistura. Mas a criouliização é um processo cultural que —quer você queira ou não— ocorre todos os dias. Eu oponho-a à França eterna, fixada em suas tradições e religião dominante. A criouliização é um conceito emprestado do poeta Édouard Glissant. O que esse conceito significa? Significa que as pessoas misturam sua cultura e fazem surgir, de uma maneira imprevisível, uma nova cultura comum. O país rei, o

país farol, o país modelo, o país exemplar, o país fora do comum que pratica isso, é a França, que o pratica de maneira institucional. (Victor e Toranian 2022, trad. nossa)

Esta é uma hipótese teórica capaz de explicar a formação de uma nova cultura, comum e imprevista, a partir de uma interceção não antropofágica. Contudo, é uma versão muito contrária à lente da história militar, responsável por assumir a consolidação cultural a partir de versões hegemónicas em que os vencidos são substituídos pelos vencedores. A historiografia portuguesa teve, até meados do século XX, uma corrente dominante caracterizada pela perspectiva de defesa justa de uma raça ou religião que merece ocupar o território. Porém, esta visão mostra-se insuficiente para aceder às camadas mais profundas do factual, impedindo um entendimento das consequências da vida histórica no quotidiano comum dos povos. Daí resulta a necessidade de formular questões fora da órbita costumeira, no sentido de desmistificar enviesamentos provocados por propostas dogmáticas que escondem teorias racialistas na base dos seus pressupostos.

Na verdade, que significado poderia ter o sentido de pátria para os soldados que se recusam a lutar, caso não tenham direito ao saque? Como justificar a opção da partida, por parte do casal Ouroana e Mogueime, para a terra de onde ela originalmente tinha sido roubada? Mais do que um ímpeto de pertença a uma nação, antevemos nesta escolha a vontade de vida tranquila num território de paz. De facto, tal como as Mouras, também Ouroana havia sido sujeita a abusos de todo o tipo: primeiro raptada pelo cavaleiro Henrique e, depois, violada por quem tivesse poder e força para tal. De nada lhe valeu ser portuguesa ou cristã. No seu conjunto, para estas mulheres de diferentes culturas, pouco importa o país a que pertencem, pois, o fundamental das suas vidas encerra-se na sua circunstância universal, resultante de um acumular de séculos e séculos de opressão, que se materializa no presente em que vivem as situações de abuso e violência. Ainda que existam enunciações do bem e do mal com que se justificam edificações religiosas e civilizacionais demarcadas por fronteiras a delimitar países, tudo o que realmente acontece é o que lhes acontece a elas, na sua condição de classe, independentemente do grupo étnico de pertença que lhes é inventado.

Este tipo de análise, resultante da visão do povo como protagonista da História, acentua a ideia de que a não familiarização com uma abordagem como a da *créolisation*, facilmente conduz o indivíduo à aceitação, sem grandes questionamentos, da consolidação de um ideal de patriotismo construído através de relatos triunfalistas que esquecem Portugal como

um país pequeno que nasceu por acaso, sobreviveu por milagre e precisou de muletas externas para se ir aguentando — Índia, Brasil, África, os ingleses (apesar de tudo), os franceses (de onde vieram as “ideias”, a “cultura”). (Pereira 2019: 42)

Mas Saramago está tão plenamente consciente desta pequenez nacional que acaba por refletir tal ideia em quase toda a sua obra. No contexto desta análise (uma busca de mitos nas narrativas fundacionais) é particularmente importante a leitura de *A Viagem do Elefante*, por ser um texto que permite olhar para o século XVI como um momento histórico crucial em que se estabelecem as relações definitivas com outros continentes, transformando a relação de Portugal consigo mesmo e com o mundo. Se, por um lado, se estavam a estabelecer as bases de uma nova ordem económica que enfatizava a busca do lucro individual, a acumulação de riqueza e a competição como motores do progresso, por outro, surgiam as utopias renascentistas de Thomas More, Munzer, Burton ou Stiblin que, embora ainda não pudessem ser consideradas socialistas, admitiam já o debate sobre questões relacionadas com a propriedade, liberdade, religião e Estado. De certa forma, as ideias veiculadas por estes autores tornavam já visível o mal-estar civilizacional causado pelo sistema iniciado pelo colonialismo.

Ora, nestas linhas, em que se costumavam ideologias opostas, dá-se a oportunidade de antecipar o caminho através do qual Saramago compreendeu a relação hierárquica da elite portuguesa com outros líderes de potências dominadoras do século XVI e, ao mesmo tempo, percebeu os mecanismos que, sob o advento do capitalismo baseado num modelo colonial, deram origem ao início da submissão da classe trabalhadora a uma escala global. O romance outorga, portanto, aos povos indígenas um enquadramento humanista, que nos elucida sobre a forma como o espírito absoluto de liberdade e Renascimento

na Europa representou para os nativos africanos e americanos o extermínio e a escravidão. Trata-se, portanto, de uma representação literária que expõe o tipo de colonização que os dirigentes nacionais, assim como os de outros países europeus, levaram a cabo em vários lugares do mundo.

Desde logo o reconhecimento, pouco habitual no debate português, de que a formação da consciência da identidade nacional entre as classes desfavorecidas, pode ter tardado até ao século XIX para se concretizar. Nesse sentido, o romance subverte o ideal da pátria portuguesa conquistada por cristãos para reforçar a noção de que, apesar das fronteiras já estarem estabilizadas há pelo menos três séculos, era praticamente impossível no sec. XVI, declarar a existência de uma identidade nacional coesa. Seria ainda mais antagónico esperar, então, a possibilidade que o povo pudesse desenvolver uma a ideia de consciência europeia.

Parece que não ouviste que estou aqui em nome do rei, não sou eu que te está a pedir o empréstimo de uma junta de bois por uns dias, mas sua alteza o rei de Portugal, Ouvi, meu senhor, ouvi, mas o meu amo, Não está, já sei, mas está o seu feitor que conhece os seus deveres para com a pátria, A pátria, senhor, Nunca a viste, perguntou o comandante lançando-se num raptó lírico, vês aquelas nuvens que não sabem aonde vão, elas são a pátria, vês o sol que umas vezes está, outras não, ele é a pátria, vês aquele renque de árvores donde, com as calças na mão, avistei a aldeia nesta madrugada, elas são a pátria, portanto não podes negar-te, nem opor dificuldades à minha missão. (Saramago 2008: 61)

No excerto acima transcrito, podemos sentir que, à moda de Kafka, Saramago cria a metáfora do esmagamento do indivíduo ante um poder que se reconhece totalitário e se esconde sob uma realidade construída como a única possível: a violência de alguém que, confiante no seu papel de representar o rei, se socorre do conceito abstrato de pátria para exigir a um camponês a entrega de um bem concreto, como uma junta de bois. Tal pedido facilita-nos a compreensão de uma análise histórica que percebe o século XV como uma época propícia a uma disputa entre castas europeias, que estando no auge do seu poder económico e militar, viram reunidas condições materiais para dar início aos processos de

centralização do poder político dos Estados Modernos. Por outras palavras, a burguesia apoderou-se da terra e dos seus recursos, conseguindo assim levar a cabo a sua acumulação de capital, enquanto ao povo lhe restou apenas o trabalho pago à medida da sua capacidade de reivindicação. Por esta razão não é seguro afirmar que todo o tecido social constituía uma sociedade homogénea ou unificada em torno do mesmo interesse patriótico.

Benedict Anderson, em *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism* (2021), sugere o conceito de nação como uma construção cultural e social, formada como um fenómeno da modernidade. A origem das nações, tal como tem sido entendido, resulta de conceitos inadequadamente explicados, incapazes de dar conta de que o processo da sua criação advém das condições materiais resultantes das transformações europeias, possibilitadas pelas riquezas advindas da colonização. A possível rejeição da teoria proposta por Anderson impedirá a aceitação de um argumento que ponha no centro da problemática as contribuições originais dos países colonizados e asiáticos. Por outro lado, será a partir dessa atitude negativa que melhor se entenderá o pressuposto de que a identidade nacional nada mais é do que um produto cultural criado pela elite para controle de uma comunidade, caindo assim por terra a ideia de cultura como algo intrinsecamente determinado pelas características de um país ou de um povo, como aliás já tinha sido analisado a partir de *História do Cerco de Lisboa*.

A ideia de nação como uma comunidade política imaginada e, ao mesmo tempo, soberana traz novos horizontes ao debate sobre a identidade cultural dos povos, pois parte de um princípio concreto de que os membros que constituem um país não podem reunir condições para realmente se conhecerem uns aos outros. Por essa razão, imaginam abstrações estabelecidas a partir de uma narrativa ilustrada pelo capitalismo editorial, produtor de mapas territoriais, museus legitimadores de culturas e censos estatísticos populacionais que, no seu conjunto, definem os contornos empíricos do que consideram ser o seu Estado-nação.

A Viagem do Elefante permite também a possibilidade de discutir a memória histórica, de narrativa única, que assume a segunda metade de quatrocentos como uma época marcada pelo progresso e pelas viagens marítimas travestidas de uma nova mundividência impulsionada pelos humanistas dos séculos

XV e XVI. O carácter humanista de Saramago, ao conferir protagonismo ao oprimido, mostra-nos o outro lado da opulência, forçando-nos a duvidar de uma versão unilateral que tem apresentado a modernidade portuguesa como uma era dourada. Subentende-se assim, a crítica do autor à associação entre o progresso científico, viagens marítimas e a nova interculturalidade entre continentes.

O grande tema do romance, a oferenda de Salomão, vindo de Goa e abandonado em Lisboa, entra de forma muito direta nessa razão crítica, pois denuncia, desde logo, a incapacidade do reino em assimilar, integrar e depois enriquecer-se através dos elementos trazidos pela cultura das suas colónias. Enquanto o elefante caminha a pé pelo interior de Portugal, num elogio da lentidão, formula-se o espaço narrativo necessário à construção de diálogos capazes de dar forma à identidade subjetiva das personagens. Esse vagar torna possível constatar a existência de um território habitado por gente pobre e de horizontes limitados. A linguagem literária de Saramago permite, no seu todo, a compreensão das próprias contradições internas da sociedade da época, dando conta não só do tipo de relações de poder que se estabelecem entre as personagens, mas também das posições ideológicas que cada uma cumpre dentro da obra.

É assim que a partir da dignidade simples do espírito camponês, são inventados diálogos, como aquele em que um elemento do povo questiona o cura de uma aldeia sobre “se deus é um elefante” (Saramago 2008: 79) ou, a propósito da ameaça de cair nas mãos da Inquisição, afirma, numa aceitação que tanto é corajosa como humilde, que “a gente de alguma coisa terá de morrer” (*ibid.*: 81). Estes cenários deixam transparecer um pensamento ainda obscurantista e tacaño que combina com a situação do tratador indiano Subhro que, vindo de Goa, passa por Lisboa, segue para a Áustria, e a quem se perde depois o rasto, dando-nos a visão de um império que vitimiza o indivíduo, reduzindo-o a uma não existência. Trata-se de uma personagem

a quem a bisonha corte portuguesa, neste particular mais inclinada às beatices de confessorário e sacristia do que ao requinte dos salões mundanos, não tinha servido de guia, tanto mais que o cornaca, confi-

nado como sempre esteve há pouco asseada cerca de belém, nunca lhe haviam sido feitas propostas para melhorar a sua educação. (*ibid.*: 17)

A forma como são tratadas no romance as personagens oprimidas contribui para uma explicação de como se foi consolidando o atraso sistémico de Portugal ante a Europa. Sob a metáfora da transferência forçada de pessoas e recursos de uma cultura para a outra, num total processo de alienação em que os indivíduos são transformados em mercadoria, perdendo o controle sobre o seu trabalho e a sua vida, foram ficando evidentes os jogos e intrigas políticas a que está subjacente um tipo de discurso que, tendo por base o medo e a insegurança, se revela submisso ante a Europa. A diplomacia bajuladora de D. João III para com Maximiliano II, em contraste com a postura arrogante nos momentos em que se dirige aos subalternos que o rodeiam, exemplifica esse eterno complexo de inferioridade de uma elite periférica, ante uma outra mais forte no centro do poder. A oferenda do elefante não resulta, portanto, do espírito de abertura e diálogo promovido pelo humanismo renascentista, nem pela posição confortável de um sentimento seguro de liderança que permite uma solidariedade genuína na busca de caminhos para uma existência coletiva e harmoniosa entre os povos.

Saramago mostra, assim, não poder corroborar com esse princípio estabelecido, quase universalmente, de que o projeto hegemónico começado por D. Manuel, o Venturoso (1469-1521) só se possa descrever a partir de noções de grandiosidade, desenvolvimento e progresso. Na verdade, ao escrever um romance colocado espacial e temporalmente na Europa cristã do Sacro Império, do período de Carlos V, especificamente no ano de 1545, em pleno período do Concílio de Trento, permite-nos explorar um debate fundamentado na premissa menos convencional de que diferentes culturas evoluíram a partir da falta de justiça na distribuição de riqueza entre classes e uma unidade ideológica e religiosa inexistente na Europa.

De acordo com Eduardo Lourenço, o apoio dado à Igreja Romana apartou Portugal das ideias e atitudes revolucionárias da Reforma Luterana, o que nos conduziu a um afastamento real e simbólico de uma Europa “onde germinava a outra grande revolução da cultura europeia (...) ao crescimento lento mas

irreversível da ciência físico-matemática, através de Copérnico, Kepler, Galileu e Torricelli” (Lourenço 1990: 147-148).

Saramago também identifica este desfasamento cultural, afirmando que

(...) todos já fomos levados a ler os Descartes e os Luteros. Geralmente, entendemos mal tudo isso, porque não somos em nada espíritos cartesianos. Somos é barrocos, e já o éramos antes que o barroco existisse. A expressão cultural do barroco, no plano da língua, da arte, tenho a impressão que se faz exatamente no Terceiro Mundo, não em culturas fatigadíssimas, quase esterilizadas, como são as que nos vêm neste momento dessa que se chama a Europa ocidental.

O descobridor do Macondo português, jornal do Brasil,
Rio de Janeiro, 21 de Maio de 1983 (Saramago *apud* Aguilera 2010: 441)

É este conhecimento de textos fundadores e essenciais, em conjunto com a sabedoria popular, que faz com que o autor consiga levar-nos à interrogação sobre a hipótese de o processo de decadência já estar em formação em pleno século XVI, numa linha de análise também apresentada por Antero de Quental em *Causas da Decadência dos Povos Peninsulares* que examina

os fenómenos que se deram na Península durante o decurso de século XVI, período de transição entre a Idade Média e os tempos modernos, e em que aparecem os germes, bons e maus, que mais tarde, desenvolvendo-se nas sociedades modernas, deram a cada qual o seu verdadeiro carácter. (Quental 2016: 7)

Portanto, é aqui apresentada uma proposta que dá conta do início do período de degradação de Portugal, justificando-se a compreensão do esforço contínuo que o país, a partir de certa altura, teve de fazer para se incluir e ser considerado no círculo europeu. É por esta via que nos parece que a tese de que a

“deriva atlântica já a fizemos”, é mesmo a essência do nosso especificismo europeísta. É dela que estamos regressando, continuando aliás nela sem

contradição alguma com a nossa participação na construção europeia.
(Lourenço 1990: 47)

não tem lugar numa trama romanesca apresentada por um narrador que tem implícita a consciência de que

Não somos (Portugal), e a Península Ibérica em geral não é um país europeu. Não é por estarem ali os Pirenéus, não é pela nossa aventura atlântica, que [não] devemos ver-nos europeus. Parece-me que não temos nada a ver com a Europa.

O descobridor do Macondo português, jornal do Brasil,
Rio de Janeiro, 21 de Maio de 1983 (Saramago *apud* Aguilera 2010: 441)

Se os dois romances até agora em discussão mostram uma perspectiva histórica da visão de Saramago face às relações de Portugal com a Europa, *A Jangada de Pedra* apresenta-se como a obra que atribui um *não* contundente à participação de Portugal na União Europeia, num momento basilar da vida nacional, em que se debate a inclusão do país num modelo de desenvolvimento plenamente integrado no sistema capitalista. Trata-se de uma posição ideológica contrastante com a euforia dominante, promovida pelos principais meios de comunicação da época, reiterando, como diz Reis (2005: 14), a posição de quem abraçou a militância “de causas sociais e aceitou de peito aberto a impopularidade de lhes dar a sua voz”. Para certos grupos sociais, mais otimistas com a chegada de fundos europeus, pode ter sido doloroso lidar com as críticas que desmoronavam as promessas de um caminho de garantida ascensão económica e política para um grupo de nações a quem era garantido um acerto da estrutura económica e um ambiente de estabilidade financeira. Mas Saramago, sendo alguém com responsabilidade cultural, respondeu aos desafios do país fazendo-se valer de um espírito crítico que deixava antever a impossibilidade de uma solução viável para a sociedade portuguesa a partir da política económica proposta pela União Europeia. Talvez por isso tenha perguntado:

Que fará essa Europa? Dar-nos conselhos? Mas os conselhos que a Europa dá são aqueles, já conhecidos, que trazem empréstimo ou in-

vestimento (ou não trazem) consoante a nossa docilidade ou o nosso brio revolucionário. Bons rapazes, não nos faltariam aí os dinheiros mais sólidos da finança europeia. Mal comportados, quando muito far-nos-ão promessas cujo destino é de não passarem disso mesmo: promessas. Que fará então a Europa? (Saramago 1998e: 304)

Embora *A Jangada de Pedra* seja o romance, por excelência, através do qual se considera essencial tratar esta questão, obras pertencentes à trilogia involuntária de *A Caverna*, *Ensaio sobre a Cegueira* e *Ensaio sobre a Lucidez* permitem-nos analisar as antinomias políticas que apontam a impossibilidade de conciliar um plano social de valores democráticos com as exigências de uma economia de mercado, modelada pela governação das instituições da União Europeia. Desta premissa, que deixa a descoberto um ímpeto produtivista anteposto ao bem-estar social, interpretaríamos a possibilidade de que Saramago anteviesse também, na Europa social, um mito incompatível com o modelo de sociedade que parecia ter sido sonhado durante o processo revolucionário.

O estudo da obra de Saramago permite-nos entender a divergência entre os valores de abril, conquistados pelo povo, e a integração desejada pela burguesia nacional, a partir de uma equação fundada numa contradição insuperável: por um lado, a vertente leninista da revolução, de cariz popular, poderia ser a solução para redefinir a posição periférica de Portugal, mitigando-se o seu atraso estrutural, por outro, tal possibilidade, incomodava a já consolidada economia capitalista europeia, dominada pela poderosa burguesia do eixo central, à qual a nossa elite estava disposta a subjugar-se.

O autor dá provas de reconhecer a complexidade do momento ao solidarizar-se com Vasco Gonçalves, a 28 de maio de 1975, aquando da reunião em que se discute, em Bruxelas, o afastamento de Portugal da OTAN.

como (...) únicas armas, [Vasco Gonçalves] tem a verdade e a vontade. Nada mais. Não leva no bolso bombas atômicas nem forças armadas poderosas, não pode ameaçar nem dar socos na mesa. Representa um país que é, para outros países, um escândalo no mundo, um factor de perturbação na ordem capitalista, um espinho no pé do imperialismo.

Para opor a tudo isso, repetimos, apenas a verdade e a vontade. (Saramago 1998e: 244)

Mais uma vez, a consciência do autor parece resultar da descrença dos usos políticos que foram sendo dados, desde sempre, às grandes narrativas fundacionais, cumpridoras de objetivos de justificação de uma unidade política, em projetos de união de países europeus, que mais do que defender o bem-estar dos povos, visavam a manutenção do privilégio das elites. Dificilmente se pode esconder hoje que a sua visão do mundo, quando impressa numa obra ficcional, tenha sido capaz de prefigurar sentimentos e subjetividades capazes de ecoar décadas mais tarde, em outras gerações de leitores com uma vida economicamente vulnerável sob o peso do crédito dos fundos europeus e da sua política económica liberal.

Contudo, além das questões relacionadas com a economia, Saramago apresenta dúvidas quanto aos valores humanísticos e democráticos desta congregação. Quando refere que “actualmente, somos seres impotentes diante de instituições democráticas das quais não conseguimos nem chegar perto” (Saramago *apud* Aguilera 2005: 395), reconhece a degradação democrática e propõe que se tenha em consideração certos cenários:

Imaginemos que tudo isto corre como parece que vai decorrer. Que daqui a dois, três, quatro, cinco anos a Europa está, como se pretende que esteja, integrada, no seu sentido mais completo; imaginemos, também, que — uma vez que não há poder divino, nem terrestre, que impeça que as coisas dentro das cabeças das pessoas e dos seus próprios interesses sigam aquilo a que poderíamos chamar o seu curso natural — imaginemos que na Europa (e digo na Europa porque há antecedentes), um país qualquer lhe dá na veneta, se me permitem a expressão nada parlamentar, volta a recomençar uma experiencia fascista; imaginemos que um país qualquer — que pode ter neste momento já um plano de domínio, muito bem pensado, paciente, que vai colocando as pechas nos seus lugares, pouco a pouco, que não precipita nada, que começa eventualmente, nos últimos tempos, a mostrar apontado o dedo, ou apontado nariz, ou a ponta de qualquer coisa mais ou menos amea-

çadora, que de facto, estando as coisas suficientemente maduras para não haver já possibilidade de retomo, a não ser um retorno que custará eventualmente milhões de vítimas e sacrifícios sem nome— resolve muito simplesmente tomar conta daquilo que já lhe pertence, que é a Europa inteira. (Saramago *apud* Coletivo das Edições Avante 2022)³

Antevemos, a partir deste excerto, o receio de que a União Europeia, ao centralizar o poder em estruturas supranacionais, distantes dos cidadãos, replicasse, em certa medida, os modelos históricos de unificação da Europa, como aqueles associados ao império carolíngio ou, de forma mais perturbadora, ao regime nazi de Hitler. Nesse sentido, concomitante a um ensaio sobre a relação de Portugal com a Europa, também urge uma reflexão sobre a compatibilidade dos acordos feitos aquando da adesão à CEE com a democracia. Parece ser cada vez mais evidente que Portugal, restringido por um modelo burocrático que se adaptou a reformas ditadas pelos interesses e exigências da União Europeia, não conseguiu sair da sua posição subalterna. Ao mesmo tempo, fomos assistindo ao enfraquecimento das conquistas democráticas, cuja falência poderia conduzir-nos a novas formas de dominação autoritária. Há, portanto, necessidade de uma reflexão, que inclua os interesses da classe trabalhadora no centro da questão, pois, como lembrou Saramago, é “hora de dizermos ao Mundo quem somos e o que queremos. Que somos um povo que vai ser livre e independente” (Saramago 1998: 303), com capacidade para desprezar soluções sugeridas por instituições relutantes em aceitar a vontade intrínseca do povo.

.....
3 Cf. Avante, 11 de Junho de 1992 <<https://www.avante.pt/pt/2654/?tpl=184#login>>.

José Saramago na primeira proximidade afetiva e intelectual à Galiza

Do filogaleguismo ao federalismo hispânico

Vou referir-me a algo de que já tenho dado fragmentária conta escrita, algo que é aliás conhecido entre um pequeno e veterano círculo galeguista/reintegracionista. Tal conhecimento não creio que chegasse a extravasar vias tão periféricas, ao ponto de inspirar títulos como o desta mesa, mas entrará bem no espírito dela e poderá talvez complementar outros indícios apanhados em numerosas abordagens críticas e retratos saramaguianos, estes sim bem publicitados, e com certeza promotores do apelativo colóquio para hoje proposto¹. Para abreviar, será nos dados e depoimentos que acompanham a produção literária do homenageado, e na sua cronologia, que mais colocaremos foco. Faremos portanto uma espécie de síntese sobre aprendizagens, relações e afirmações do próprio José Saramago, que precedem e acompanham a sua escrita, tecendo, porém, algumas considerações sobre o seu livro *A Jangada de Pedra*. Isto é, o autor, nos anos imediatamente anteriores e coincidentes com a edição desta obra (1986), aprendeu, interagiu e *pensou* a Galiza com alguma intensidade, veemência, e naturais projeções de futuro, ao ponto de ser razoável admitir

.....

- 1 N.E.: Decorrida no âmbito da VII Conferência Internacional José Saramago — “A Herança Filosófica e Sócio-Política de José Saramago”, a mesa-redonda a que o autor se refere intitulou-se “A Galiza e o futuro: pensando a partir de Saramago”. Moderado por Xosé María Gómez Clemente, este debate contou com a participação do autor, Carlos Quiroga, de Helena González Fernández e de Marco Neves.

que disso ficassem marcas na escrita. Algumas delas, mais anedóticas, serão aqui apontadas.

Saramago pensou-nos primeiro, ou pensou a Galiza, precisamente a partir de um passado que tinha buscado com boa intuição e disposição, desde logo acima da média da intelectualidade lusitana. Esta procura, frequência e pensamento da Galiza acontece em Saramago na sua etapa central — e já para muita opinião crítica a mais fecunda— de produção literária, aquela que em termos editoriais arranca com *Memorial do Convento* (1982). Aquando do seu falecimento com 87 anos de idade, junho de 2010, deixava para o mundo uma imagem de conjunto coroada pelo reconhecimento bombástico do Prémio Nobel de Literatura de 1998, momento em que a sua vida pessoal, preocupações e até perfil de compromisso se tinham alterado prodigiosa e logicamente para ter um desígnio mais amplo e universal, ficando aquela fase central a que me referia, com os seus entusiasmos concretos em que tinha entrado a Galiza, algo longínqua e ligeiramente apagada por outras polémicas e exaltações últimas.

Tenha-se em conta ainda que naquela produtiva etapa, anterior ao Prémio, Saramago era caracterizado fundamentalmente como um autor de ‘romance histórico’. Embora recusasse um pouco tal etiqueta para si, pois *História do Cerco de Lisboa* (1989) que “não é um romance histórico”, afirma o autor em *A Estátua e a Pedra*, “É um romance que questiona a ‘verdade histórica’, aquilo a que chamamos a ‘verdade histórica’” (Saramago 1999: 57), será o paradigma de narrativa histórica a primeira estrutura sistémica que lhe cabe. O que em sentido genérico se possa entender por ‘romance histórico’ inicia-se no caso lusitano como noutras literaturas, no Romantismo, e é Alexandre Herculano de Carvalho (1810-1877) quem introduz em Portugal o novo modelo consagrado por Walter Scott. Garrett seguiu-lhe as pisadas (na realidade *O Arco de Sant’ Ana* (1845) teria sido começado antes que as *Lendas e Narrativas* (1851) de Herculano, mas seria publicado depois). Perdida inteiramente a tradição do romance de cavalaria, do romance bucólico e da novela sentimental, desvalorizada a ficção alegórica didática, seria, de facto, o romance histórico o iniciador da novelística portuguesa moderna. Na senda destes autores coloca-se Saramago, na procura da sua própria voz e singularidade, que acha no pano de fundo histórico um terreno ideal para o seu trabalho de revisão, desconstrução ou desmontagem. Antes de Saramago, antes das quebras híbridas que trouxe a

pós-modernidade — e há outros exemplos evolutivos ou comportamentos/tratamentos de variedades genéricas talvez mais esclarecedores, tipo policial, que estavam inclusive fora do considerado literariamente nobre—, nessa antessala em que se preparam novas ousadias para o tratamento literário do material que oferecia a História (e Saramago só tinha publicado ao todo e durante quase trinta anos *Terra do Pecado*, 1947, e mais alguns livros de poemas e crônicas com pouco sucesso), era consensual distinguir apenas duas sortes de romance de género histórico: os ‘sérios’, como os considerados no estudo célebre e único de György Lukács —*Le roman historique* (1972)—, e os outros, que se colocam nas bancadas do simpático Alexandre Dumas, a quem anda atribuída a sentença pungente de que se pode violar a História sob condição de lhe fazer formosos filhos, como se consegue verificar numa simples pesquisa na internet.

Saramago foi neste último rumo, tentando fazer à História formosos filhos ao questionar aquilo a que chamamos a ‘verdade histórica’. E a posição singular que o autor atingiria no social, ideológico e literário, com o seu peculiar uso dos recursos da língua portuguesa —‘estilo’, dito nele barroco, de diálogo embutido na narrativa, léxico antigo cortado por atual, mão dada com alguma frequência ao leitor, com quem não raramente partilha algumas cumplicidades na construção do artefacto que este manipula—, parte desse horizonte, o questionamento da ‘verdade histórica’. Na visão completa do discurso literário saramaguiano, esse ponto de partida ancorado no arcabouço da História, e até a caminhada prolongada nessa trilha, não tem escapado a olhares vários. Como já afirmei noutro lugar, seguindo Miguel Real, pode observar-se como Saramago vai evidenciando um propósito comprometido, de carácter histórico e extraliterário, desdobrado em duas faces,

primeira, deconstruir verdades estereotipadas, preconceitos do senso comum, grandes mitos ocidentais, que têm sustentado a construção da história, em especial de Portugal; e segunda, pôr em evidência perversões, intimamente vinculadas ao poder, em que se funda a interpretação dessa história. (Quiroga 2010: 27)

Assim sendo, no questionamento da verdade histórica, em especial a de Portugal, contrariando ao mesmo tempo as perversões em que se fixou o poder,

interpretando-a, cabe acaso não aparecer a Galiza, não se admirar como aparece, até como falta, e daí não pensar a Galiza na jangada do futuro?

É verdade que Saramago não se parou no passado e interessa-lhe o presente, a partir do qual se interroga o futuro. Nesse rumo é fácil cansar-se ou esquecer-se da Galiza, ou apontar com mais energia para outras frentes, revisitando grandes conceitos filosóficos fundadores e reitores da civilização ocidental, para subverter os seus conteúdos semânticos tradicionais. Nesse esquema mais amplo, a Galiza não é mais que um ente como os demais à deriva. A desconstrução, por exemplo, do mito fundador da religião judaico-cristã acometida com *O Evangelho segundo Jesus Cristo* (1991), algo a que já se aproximaram as peças de teatro *A Segunda Vida de Francisco de Assis* (1987) e *In Nomine Dei* (1993), completando a empreitada finalmente com *Caim* (2009). Como é evidente, sem desconsiderar estas preocupações, “Talvez o melhor Saramago se ache na desconstrução da história ibérica e de Portugal, e de alguns dos seus momentos determinantes” (Quiroga 2010: 27). Coincidiu com muitos leitores e estudiosos no deslumbramento que causaram no seu dia o *Memorial do Convento*, *O Ano da Morte de Ricardo Reis* e *A Jangada de Pedra*. O último título de Saramago, *Caim*, terá fechado a linha aludida de inquietação religiosa, mas não terá acrescentado grandes fulgores à sua carreira, para além de completar apenas o quadro desconstrutivo antes referido.

Na revisitação da História ibérica e de Portugal, pensar e enquadrar a Galiza era, pois, incontornável, como já tinha acontecido no *Herculano* do *Eurico, o Presbítero* (1844), quando aborda a invasão árabe e os inícios da ‘Reconquista’, e *d’O Bobo* (1843), quando se relata a constituição de Portugal como reino independente. E já tenho observado noutras lugares como fica em evidência a dificuldade da historiografia portuguesa que no melhor dos casos se vê obrigada a escrever ‘Portugal’ entre aspas para se referir à História do espaço ‘nacional’ entre os séculos XI e XII, não só pelo que se refere ao norte, mas ainda muito mais, e necessariamente, pelo contexto da realidade muçulmana, pelo que se refere ao sul. Tampouco a historiografia espanhola, tomando o hábito precoce de apagar o nome da Galiza nas denominações dos reinos cristãos, resiste pela sua parte um olhar revisionista e de desmontagem. Na senda de *Herculano*, sem necessidade de mergulhos tão completos como aquele (György Lukács diria que escolhendo a via Dumas, menos séria e assumidamente violentadora

ou subversora das verdades instituídas), encontra Saramago motivos de questionamento para meter em quadro a Galiza, pensá-la desde os períodos mais clássicos até à fase das democracias e União Europeia, e acabar na proposta d' *A Jangada de Pedra*, editada em 1986.

É por esta altura que Saramago, sem uma grande formação, mas com uma grande intuição, se acha no período mais entusiasta e 'aprovisionado' de informações históricas suficientes para tomar posições acerca da Galiza. É por este tempo, até pelos motivos ditos de descoberta e aproximação do próprio Saramago, que também nalguns círculos da Galiza se conhece o autor de modo tão íntimo como em círculos portugueses, e desde logo mais que em qualquer outro fora de Portugal. Tem muito que ver nisso a intermediação feita durante anos por Maria Elvira Souto Presedo, inicialmente com a aproximação ao autor durante a festa do *Avante!*, no verão de 1983, em Lisboa, quando ela escrevia a sua tese de mestrado. Esta teria ainda a sua continuação na tese de doutoramento — *O romance português actual, uma literatura de autognose* (1989)—, em que por vez primeira se estudava parte da obra de Saramago num trabalho desta natureza. Por via da Professora Souto Presedo tenho a confirmação de que nos romances *A Jangada de Pedra*, *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, e *História do Cerco de Lisboa*, não só aparecem personagens de origem galega, como na sua construção há homenagens a pessoas reais da nossa terra. O criado galego do hotel Bragança, chamado Ramón (que “mora na Rua dos Cavaleiros” (1984a: 116) e serve de confidente à mesa de jantar ao Ricardo Reis saramaguiano), leva esse nome para honrar o companheiro de Elvira Souto —eis a anedótica, mas afável, marca de relacionamento que mais atrás insinuei—.

Em reciprocidade, por causa destas trocas e aprovisionamento de informações, e delas derivados, para além das suas próprias procuras imediatas para a escrita da *História do Cerco de Lisboa* (onde há outras homenagens, neste caso ao saudoso Mário Joaquim Gomes dos Santos, um comunista irredento que nesse tempo também era o nosso leitor de português na faculdade compostelana), foi-se gerando em Saramago uma simpatia ideológica e de resistência muito especial. Na celebração do 25 de Julho de 84, em Lisboa, numa casa de comidas da Baixa, em que os estudantes da Galiza do Curso de Férias eram acompanhados por Saramago, este era animado a falar pela sua companheira na altura, Isabel da Nóbrega, e ele se lançava a discursar. E na boa meia hora

de discurso, Saramago proferia frases do tipo “Galiza não é Espanha, Galiza tem direito a ser livre”, “a Galiza tem direito a olhar para Portugal”, “Portugal tem de olhar para a Galiza”, “Galiza tem em Portugal o seu sul”, “Portugal o seu norte na Galiza”, “a língua da Galiza é a língua de Portugal”, “a língua de Portugal é a língua da Galiza”, etc. Elvira Souto recuperou, a pedido explícito, a memória deste discurso para o suplemento da *Agália*, nº 64 (cf. Souto Presedo 2000). Um discurso improvisado e proferido 14 anos antes do Nobel, numa altura em que Saramago nos frequentava em trincheiras que partilhava ampla e radicalmente. Participou, por exemplo, no II Congresso Internacional da AGAL, em 1987, com a comunicação “Um ponto de vista de escritor: necessária reinvenção da língua portuguesa” (Saramago 1989a). A comunicação de Saramago foi lida na mesa da última sessão de dia 27 de Setembro, sentado ao lado de Carvalho Calero. E por certo, como se pode comprovar no texto da comunicação recolhido nas Actas do II Congresso Internacional da Associação Galega da Língua (881-885), Saramago fala de certo decaimento no português escrito, depois do alto grau de beleza e precisão no século XVII, mas salva “algumas intermitências fulgurantes (Garret [sic.] em primeiro lugar)” (Saramago 1989b: 882), delatando leitura e admiração neste tributo ao fundador do romance histórico. Também refere que “A História, que antes não fazia mais que andar, voa agora” (Saramago 1989a: 883), preparando-nos para as junções e desmontagens do relato do passado e presente, também político, a que os seus projetos de escrita apontam.

Esse Saramago era ‘nosso’ e atendia cordialmente entrevistas solicitadas para publicações inverosímeis, como o meu *Mono da Tinta* daquela época (Saramago 1987a), ou depois a de Pedro Casteleiro e Antom Malde para *Folhas de Cibrão*, em 1990, em que Saramago se confessava ainda “radical” e assegurava que “o galego não tem outra maneira de defender-se do castelhano, senão aproximando-se do português” (Saramago 1998). Desta entrevista (também publicada em *Çopyright*, 1998, ainda hoje patente na web, tal como noutros blogues como *desaramago.blogspot.com*) vou retirar ainda algum trecho que aproveita para o espírito desta mesa, no sentido de —nessa altura— a Galiza na jangada do futuro ser imaginada no esquema de um federalismo hispânico, com relações multilaterais, no lugar de bilaterais Portugal-Espanha, e todo o conjunto ao abrigo de uma Europa da que se deve desconfiar:

A solução para a Espanha é chegar à figura de uma federação. Então as relações entre Portugal e a Espanha deixariam de ser, como são, predominantemente relações bilaterais, entre Estado e Estado, para se tornarem relações multilaterais, relação entre Portugal e Catalunha, entre Portugal e Andaluzia, entre Portugal e a Galiza. (*ibid.*)

Algo parecido tinha manifestado, poucos meses antes, noutra entrevista conduzida por J. Rentes de Carvalho, que traduzida em neerlandês fora publicada em Amsterdão no matutino *De Volkskrant*², falando de diferenças que não existem só entre Portugal e a Espanha, porque existem dentro da própria Espanha:

eu creio que nalguns aspectos as diferenças no interior da Espanha podem até ser maiores do que aquelas que há entre nós e os espanhóis tomados no seu conjunto. A Catalunha não é a Andaluzia, a Andaluzia não é a Galiza, e assim por diante. (Saramago 1989b)

Na pergunta aludia-se ao iberismo e à possibilidade da fusão de Portugal com Espanha, e nesse sentido Saramago acrescenta mais adiante o seguinte:

A União Ibérica não faz sentido nenhum, e eu próprio, que tenho a fama de ser iberista, não vejo que haja qualquer viabilidade nessa ideia. O que me parece, contudo, é que embora o iberismo esteja morto, nós não podemos viver sem um iberismo, uma ideia ibérica. E afinal de contas, se é possível uma ideia europeia, se é possível o maior, porque é que não há-de ser possível o menor? (*ibid.*)

O entendimento Galiza/Portugal privilegiado, que tinha considerado e formulado com intensidade em dado momento, transitou por um federalismo e multilateralismo para acabar apagando-se, descrendo num iberismo equidistante e dando inclusive uma rotação final mais dececionante ou resignada, como vamos ver. Tanto as circunstâncias pessoais como a mudança de prioridades

.....

2 Publicado em 10 de março de 1989.

nos motivos que lhe ocupavam pensamento e mesmo horizonte literário, com algum lógico peso da alta distinção em que o Nobel o colocou, desviaram Saramago de uma preocupação isolada e (digamos) egoísta da e pela Galiza. Noutra entrevista concedida a Elias Torres Feijó para *Tempos Novos* (“Com polémica lucidez”), passará muito de leve e até por cima dos futuríveis relativos à Galiza da última pergunta, remetendo já para a incerteza do que virá com a União Europeia. E em 2007, no polémico depoimento que deu para o *Diário de Notícias*³, fala já como se sabe até da integração de Portugal em Espanha. Recordemos que, a propósito do futuro de Portugal na Península Ibérica, Saramago afirma que está composto de nacionalidades, sim, e nalguns casos com línguas diferentes, mas que tem vivido mais ou menos em paz, e que “teríamos tudo a ganhar em desenvolvimento nesse tipo de aproximação e de integração territorial, administrativa e estrutural” (Saramago 2007), acrescentando, depois de um pedido para esclarecer se a categoria de Portugal passaria a provincial, a confirmação do seguinte modo:

— Seria, então, mais uma província de Espanha?

— Seria isso. Já temos a Andaluzia, a Catalunha, o País Basco, a Galiza, Castilla la Mancha e tínhamos Portugal. Provavelmente [Espanha] teria de mudar de nome e passar a chamar-se Ibéria. Se Espanha ofende os nossos brios, era uma questão a negociar. O Ceilão não se chama agora Sri Lanka, muitos países da Ásia mudaram de nome e a União Soviética não passou a Federação Russa? (*ibid.*)

Saramago voltou à Galiza várias vezes. Em 7 de abril de 1999 regressou para encerrar a Semana Galega de Filosofia em Pontevedra, cujo tema central era precisamente nesse ano a ‘Autodeterminação’. Mas dela e da Galiza não falou. O seu discurso foi dedicado à denúncia da injustiça social e das necessidades, num decalque genérico da resposta de aceitação do Nobel diante da Academia sueca. A guerra dos Balcãs estava a correr e o autor tildava de fascista Milosevic. Ao mesmo tempo, qualificava de disparatada a resposta com bombas da OTAN para frená-lo. Para além dos tristes paralelismos da situação bélica que quei-

.....

3 Publicado em 15 de julho de 2007.

ramos fazer com o nosso presente, o caso é que o pensamento sobre a Galiza tinha já nula presença na viragem do século em Saramago, como recordará o *Diário de Pontevedra* relativamente a esta passagem, com destaque para o seu ‘ceticismo’ civilizacional (Rozas 2019: 8).

Ignoro se é verdade que, nesta ou noutra posterior ocasião, tivesse respondido para um antigo meu aluno, reintegracionista ele, que era preferível deixarmo-nos dessa teima e escrever em espanhol —para escândalo daquele, e do primitivo círculo de acólitos galeguistas—. Esse intelectual que uma década atrás se tinha manifestado ‘radical’ nesse assunto, e afirmado que,

essa tentativa de aproximação da norma portuguesa, que muitos defendem com muita força, pode não ser alcançável, quer dizer, pode até eventualmente não ser útil, completamente útil. Mas penso que os que defendem essa aproximação tão radical, aquilo que no fundo estão a fazer é a querer defender-se do castelhano. E a verdade é que o galego não tem outra maneira de defender-se do castelhano, senão aproximando-se do português. (Saramago 1998)

A causa galega, que aquela corte de admiradores supunha ter tomado como própria, julgou-se já ausente na cabeça do escritor. Contudo, lembro-me de amigos íntimos de Saramago, como Fernando Canedo, ao ouvir queixas galegas do afastamento do autor (tínhamos o seu telefone em Tias, mas era impossível falar com ele), defender a permanência dos seus ideais de sempre. Talvez tenha sido assim porque provavelmente a sua causa se foi comprometendo mais com o universal, e porque eventualmente o grande prémio o afastou do simples compromisso local. Algo que antes podia praticar descontraidamente. Algo que deixamos de poder avaliar de perto, como dantes vinha acontecendo durante o período da sua mais admirável produção escrita. De qualquer modo, ainda que as declarações e o percurso social e político sejam inseparáveis dos contributos literários, costumam ser estes os que perduram e sustentam, com maior permanência, a memória e segunda vida do escritor. Nela estará a Galiza, também perdurável, porque está com devoção.

O não, a ética e a memória em Saramago

Vamos iniciar este ensaio citando Michel Foucault: “It seems to me that the real political task in a society such as ours is to criticize the workings of institutions, which appear to be both neutral and independent; to criticize and attack them in such a manner that the political violence which has always exercised itself obscurely through them will be unmasked, so that one can fight against them” (Chomsky e Foucault 2006: 41). Os principais objetivos da obra de Saramago vinculam-se precisamente com muitas das ideias e intenções ideológicas de Foucault expostas acima. O escritor continuamente critica, confronta e também trata de desmascarar as instituições e as estruturas de poder e o domínio que elas exercem mediante o uso da violência no contexto socioeconômico, político e cultural, denominado de poder simbólico por Bourdieu. É precisamente por estas razões que o *não* desempenha um papel fundamental na escrita de Saramago devido à sua associação com a resistência, o desafio, o combate, a oposição e a subversão de instituições e das múltiplas práticas discursivas que controlam a sociedade, as quais assentam em estratégias de exclusão e de inegibilidade para a maioria dos seres humanos, os dominados, ou os outros. A intenção do *não* saramaguiano é reposicionar os dominados dentro das práticas dominantes de modo que eles possam combater e confrontar as instituições e os mecanismos de poder que os excluem. Um dos objetivos deste ensaio é demonstrar que a palavra *não* serve de alicerce ao pensamento ideológico, ético, sociocultural e filosófico da obra de Saramago. O não, em vez de ser uma negação na obra do autor, representa, pelo contrário, uma forma de afirmação de uma realidade diferenciada e de um mundo em que a inclusão do outro, ou seja, os deserdados da terra e os que sofrem a dominação simbólica, é sempre assumida pelo autor. Esta responsabilidade ética pelo outro, a base da filosofia de Levinas, a qual é indispensável para a compreensão da obra de Saramago,

significa que o sujeito se origina e se constrói como uma resposta ao apelo do outro. O eu saramaguiano é um eu intersubjetivo e inter-relacional que está em constante diálogo com o outro, mesmo que o outro lhe seja desconhecido. A responsabilidade ética dita que o eu/*self* sempre responda irrefletidamente ao apelo do outro. “‘Responsibility for the other,’ at the core of Levinas’s thought, is a responsibility that is more primary than and precedes all conscious deliberation and intention. [...] [T]his latter kind of responsibility is tied to the question of justice and laws and emerges on the basis of a prior exposedness and responsibility toward being addressed by an other” (Thiem 2008: 97-98). A compaixão, a solidariedade e a generosidade seriam algumas das manifestações de uma resposta do eu ao outro para assim ele poder realizar-se como ser humano. Não há humanidade sem esta responsabilidade ética pelo outro, facto que é sumamente corroborado na obra de Saramago. Segundo Saramago,

[n]esta época de comemorações, penso que, ao descobrirmos o outro, nesse mesmo instante descobrimo-nos a nós mesmos, umas vezes no melhor e outras no pior, quando tentamos dominá-lo. Se chegarmos a uma relação com o outro em que a condição principal seja respeitar as suas diferenças e não tentar esmagá-las para o tornar igual a nós, então aparecerá em nós o positivo. Todos têm direito a um lugar na Terra, não há motivo para que eu, pelo facto de ser branco, católico, louro, índio, negro, amarelo, seja superior. Não podemos dar-nos ao luxo de ignorar que o respeito humano é a primeira condição de convivialidade. (Saramago *apud* Aguilera 2021: 149-150)

Embora haja algumas diferenças sobre questões de ética entre Levinas e Saramago, eles assemelham-se em muitos aspetos. Ambos acreditam que a ética em relação ao eu e ao outro é fundamental para a construção do mundo. Além do mais, Saramago é da opinião “que a ética deve dominar a razão” (*ibid.*: 150).

Relativamente ao uso do *não* na sua obra ou em outros aspetos da sua vida, conferências, diálogos e entrevistas, Saramago sempre afirmou que a palavra é indispensável para a construção de um mundo mais humano e para todas as questões relacionadas com o progresso da humanidade. O próprio autor em relação ao uso do *não* afirmou:

A palavra de que eu gosto mais é *não*. Chega sempre um momento da nossa vida em que é necessário dizer *não*. O *não* é o único instrumento efetivamente transformador, que nega o status quo. Aquilo que é tende sempre a instalar-se, a beneficiar injustamente de um estatuto de autoridade. É o momento em que é necessário dizer *não*. A fatalidade do *não* —ou a nossa própria fatalidade— é que não há nenhum *não* que não se converta em *sim*. Ele é absorvido e temos que viver mais algum tempo com o *sim*. (*ibid*: 525)

O *não* é essencial para a compreensão do contradiscurso ou da contra visão da história oficial em que se fundamenta toda a obra, mas também toda a vida de Saramago. Como Terdiman, Saramago lucidamente reconhece como funciona a estrutura discursiva. “In their structured, material persistence, discourses are what give differential substance to membership in a social group or class formation, which mediate an internal sense of belonging, an outward sense of otherness” (1989: 54). Segundo Terdiman, também hoje em dia,

dominant forms of discourse have achieved unprecedented degrees of penetration and an astonishingly sophisticated capacity to enforce their control of the forms of social communication and social practice which provide the configuration of modern existence. But at the same time, in intimate connection with the power of such an apparatus, discourses of resistance ceaselessly interrupt what would otherwise be the seamless serenity of the dominant, its obliviousness to any contestation. For every level at which the discourse of power determines dominant forms of speech and thinking, counter-dominant strains challenge and subvert the appearance of inevitability which is ideology’s primary mechanism for sustaining its own self-reproduction. (*ibid.*: 39-40)

O *não* saramaguiano é uma forma de desafio e resistência às verdades, normas e símbolos cristalizados, transcendentos e absolutos que beneficiam exclusivamente os poderosos. Mediante o *não*, Saramago reconhece e explicitamente afirma que a hierarquia do poder não é mais do que uma construção discursiva arbitrária e artificial que legitima certas representações do mundo, que servem

e beneficiam os interesses de determinados grupos e que excluem outras, as relacionadas com as classes baixas, os deserdados da terra, ou seja, aqueles que, apesar de não beneficiarem do exercício do poder, aceitam e acreditam na legitimidade desse poder e daqueles que o exercem. Esta visão do modo como funciona e se constrói o sistema dominante ou a dominação está bem patente em toda a obra de Saramago. Logicamente, também se encontra em três das obras que vamos analisar neste ensaio: *Memorial do Convento* (1982), *História do Cerco de Lisboa* (1989) e *Todos os Nomes* (1997). Além do mais, em todas elas existe uma interação entre o *não*, a memória e a ética.

Este ensaio baseia-se na filosofia e teorias de três figuras fundamentais para a compreensão da obra de Saramago: Levinas em questões de ética e Bourdieu e Foucault em questões do poder simbólico ou dominação. Com isto não quero dizer que o escritor se fundamente conscientemente em estes três teóricos/filósofos na escrita da sua obra. Embora vários dos conceitos e ideias que eles elaboraram estejam presentes na obra do escritor, não significa que Saramago tenha sido necessariamente leitor ativo destes teóricos. As coincidências entre eles e Saramago relacionam-se mais com o facto de que todos eles, de certo modo, têm uma visão do mundo que coincide em muitos dos seus objetivos teóricos com os do escritor português galardoado com o Prémio Nobel em 1998.

Há vários *nãos* sagrados em Saramago. Uso sagrado em um sentido laico e não religioso. Esses *nãos* são um dos pretextos para o meu ensaio porque todos eles contribuem diretamente para o desenvolvimento das tramas das obras de Saramago e para a caracterização das suas personagens. De certo modo, o autor viveu toda a sua vida e escreveu toda a sua obra metaforicamente, combatendo em trincheiras sem nenhuma trégua contra um inimigo soberano, o poder. E como bom e leal soldado à sua causa, ele sempre manifestou obstinadamente o seu espírito combativo e nunca desertou ou abdicou da sua missão. Quando falamos de ações contestatárias, subversivas e desafiantes lá está a presença e a voz do homem e a sua obra.

No caso da *História do Cerco de Lisboa* (1987), o *não* de Raimundo Silva é, por assim dizer, a palavra instigadora de todo o romance. É a palavra que desencadeia a trama e é o eixo ao redor do qual se constroem as personagens e a visão subversiva e diferenciada da conquista de Lisboa nos tempos longínquos

de D. Afonso Henriques. A epígrafe do romance —“Enquanto não alcançares a verdade, não poderás corrigi-la. Porém se não a corrigires, não a alcançarás. Entretanto não te resignes” — com os seus cinco não, de certo modo, é o motivo discursivo da obra e aponta para o que provavelmente acontecerá quando Raimundo insere um não nas provas de um livro que ele revisa sobre a conquista de Lisboa aos mouros, na qual, de acordo com documentos tradicionais, os cruzados prestaram serviço ao reino de Portugal, aquando da conquista de Lisboa. Com o não inserido nas provas, Raimundo subverte e inverte um dos grandes mitos fundacionais de Portugal, ou seja, algo equivalente a dizer que Egas Moniz não foi leal ao Rei Dom Afonso Henriques ou que a Batalha de Ourique nunca ocorreu. Egas Moniz e Ourique estão bem enraizados na mitologia portuguesa, fazem parte da história oficial do país e são alicerces da fundação de Portugal. Se o não de Raimundo Silva, em *História de Cerco de Lisboa*, é falso ou verdadeiro é irrelevante no contexto da formação de Portugal como país, visto que quase todas as nações possuem mitos fundadores que nada têm a ver com a verdade ou a história dessas nações. São simplesmente mitos que perduram e que explicam ou simbolizam a nação, sejam eles autênticos ou não. No entanto, e na minha honesta opinião, o que faz Raimundo não é necessariamente falsificar a História de Portugal. A sua visão mítica de um Portugal medieval não é uma verdade inferior à que está presente nos textos históricos oficiais, mas, sim, uma verdade diferenciada que transforma a suposta realidade do passado que aparece em documentos oficiais.

Mudando o passado, como o próprio Raimundo se dá conta, também muda o presente. Ele nota que tem o poder para ressignificar a realidade e, desse modo, altera a história, com o apoio incondicional de Maria Sara. No entanto, o *não* de Raimundo também é uma forma de correção necessária que desemboca em uma construção diferenciada e alternativa da história do país. A partir do momento que Raimundo Silva muda o sim para o não, toda a discussão sobre o fazer da História, guiada pelo narrador, se desenvolve na tentativa de compreender os processos de composição do discurso historiográfico e até que ponto pode-se alterar a História ou o facto histórico. O *não* de Raimundo corrige a realidade de que Portugal, ao invés de ser unicamente um país apenas cristão, é de facto uma fusão de culturas, nomeadamente da muçulmana, judia e cristã. As culturas muçulmanas e judaicas são uma parte fundamental

da construção do país, na época de D. Afonso Henriques, e os seus vestígios simbólicos ainda permeiam e influenciam a cultura e a língua, hoje em dia. Portanto, o não representa uma ressignificação do espaço sociocultural português que corrige a história do século XII até ao presente, facto que é a base da história alternativa que escreve Raimundo para explicar Portugal.

A ação de Raimundo que mina acontecimentos históricos estabelecidos impele-o a escrever uma nova história de Portugal relacionada com o período em questão, mediante a incentivação de Maria Sara, a nova amante e supervisora do revisor. Ela sente-se atraída por ele pelo seu ato desafiante e subversivo. A obra que escreve Raimundo, que se converte em um romance dentro de outro romance, é um texto que desconstrói simultaneamente a história oficial e herdada do país e questiona a natureza e essência da verdade histórica. É um texto que levanta uma série de questões, todas sem uma explicação precisa. O que é a verdade ou o facto? A verdade existe? Se ela existe, é sempre contextual? O que é a realidade? Como interpretar os factos? Como diferenciar a história da ficção? É a história tanto uma ficção como a própria ficção? Pode a ficção corrigir a história? Como é o mundo representado e quem o representa? Raimundo reflete sobre todas estas questões através do romance em busca de uma verdade que nunca alcançará. A sua busca condu-lo ao esperado: a realização de que não existem certezas ontológicas ou epistemológicas estáveis e que a verdade e o real estão ausentes tanto da história como da ficção. Por conseguinte, há diferentes versões da história e todas elas aparentemente possuem diferentes máscaras, sombras e lacunas. E como o romance problematiza noções de referencialidade, sejam elas em discursos históricos ou ficcionais, ele também relaciona a história e a ficção, chamando a atenção para a ideia de que elas são mais semelhantes do que dessemelhantes e que ambas partilham convenções e códigos narrativos. Portanto, a teorização sobre a textualidade da história e a ficção transforma-se em uma preocupação dominante em *História do Cerco de Lisboa*, a que é escrita por Raimundo Silva e o próprio narrador. De facto, o texto converte-se em um autêntico comentário metatextual sobre a produção de conhecimento histórico. Ele pode ter começado com a alteração da suposta verdade factual com a modificação da palavra *sim* em *não* nas provas do manuscrito, mas subsequentemente a sua narrativa transforma-se em uma forma de questionamento da própria capacidade da história para representar uma

realidade singular e objetiva. Conclusão: o *não* é a palavra mais paradigmática e apropriada para ressignificar o mundo de Raimundo e do país. Com a sua ação, a conversão do *sim* em *não*, ele não só viola um mito sagrado fundacional, o da ajuda dos cruzados na conquista de Lisboa aos mouros, mas também abre várias portas que lhe facilitam a exploração de novos territórios discursivos que ampliam o espaço socio-histórico e cultural da nação. O *não* nas provas é, portanto, um ato transgressivo e violador da história oficial portuguesa, que permite rearticulações socioculturais e históricas diferenciadas. É também a correção de uma verdade fundacional, que na perspectiva de um olhar deste século sobre os acontecimentos do século XI é um oxímoro. No entanto, de vez em quando é necessário corrigir uma verdade de quase mil anos de existência mediante a mudança de um *sim* em *não* para alcançar uma verdade mais autêntica que, por seu turno, terá que ser corrigida no futuro também, facto realçado na epígrafe do romance.

Como observa o próprio Saramago,

[q]uando os cruzados ajudaram a tomar Lisboa, Raimundo Silva [...] lembra-se de dizer não. Acho que é sempre preciso introduzir este não, porque o *sim* é a rotina, o *sim* é o costume, o *sim* é o *sim*. É verdade que algures o não acabará por ser *sim*, mas quando isso acontecer, será preciso colocar um novo não para que nada fique como se devesse durar eternamente, porque nada pode durar eternamente. Nem pessoas, nem animais, nem conceitos. Tudo muda. (Saramago *apud* Aguilera 2021: 526)

E continua Aguilera:

A sua [Saramago] coragem intelectual, em permanente vigília contra a resignação, deu resposta adequada às palavras com que Octavio Paz interpelava a sua época: ‘Não há dúvida de que falta qualquer coisa à literatura contemporânea. Essa coisa é a sílaba Não, uma sílaba que foi sempre o anúncio de grandes afirmações.’

O autor de *O Cerco de Lisboa* contribuiu, da sua perspectiva, a acrescentar a negação que falta ao nosso tempo. No entanto, o escritor for-

mado no pensamento dialético não ignorava que os movimentos de negação e de afirmação formam uma cadeia de sucessões e rotações sobre a qual se apoia o devir das civilizações. Daí a sua insistência em deixar bem claro que a um não se seguiria um sim que terá de confrontar-se com um novo não: o permanente fluxo da vida e da nossa infatigável convivência com a alternância e o conflito que, no melhor dos casos, nos leva a intervir, a tomar partido nas rivalidades, assumindo a nossa plena condição de pessoas e cidadãos. (*ibid.*: 524)

A palavra não que altera a realidade do Portugal Medieval reposiciona de forma radical o que foi a realidade da Idade Média quando ocorreu a conquista de Lisboa aos mouros pelo novo reino de Portugal e que, de certo modo, serve para uma explicação mais diferenciada do contexto de Portugal nos nossos tempos. O *não* também “revitaliza [o romance] ao colocar em destaque outras possibilidades não consideradas pela história oficial, ao dar voz a personagens marginais e, principalmente, ao satirizar e ironizar a história apreendida como monumento de verdades” (Lopes 2012: 94).

Reescrevendo o passado e desvelando-o ao presente, [...] *História do cerco de Lisboa* [constitui-se] por diversos fios narrativos que se entrecruzam, confirmando que uma história é feita da articulação de muitas histórias paralelas: o caso de amor de Raimundo Silva Maria Sara o caso de amor entre Ouroana e Mogueime, as diferentes versões sobre o cerco de Lisboa (a da editora, a dos compêndios oficiais, a do revisor). Torna-se, por conseguinte, a intertextualidade uma manifestação formal de um desejo de reduzir a distância entre o passado e o presente do leitor e também um desejo de re-situar o passado dentro de um novo contexto. [...] A história que ele [revisor] cria refere-se a outros textos com os quais se comunica; refere-se a textualizações anteriores às quais o revisor/escritor remete; refere-se a vozes diferentes que se presentificam no texto. [...] Destaca-se, no romance, a plurivocalidade e o narrador permite transitar nas vozes das personagens a história e a sociedade como textos em que se inscreve, ao reescrevê-los. (Remédios 2011: 165-166)

Como é tão evidente, o *não* em *História do Cerco de Lisboa* provoca uma autêntica revolução em relação à construção da narrativa pela sua maneira inovadora na organização estética da obra. O romance começa, por assim dizer, com uma história de Portugal da qual poucos detalhes são conhecidos, para além do não em vez do sim, relativo à ajuda dos cruzados ao exército português na conquista de Lisboa aos mouros. O romance revela várias críticas de Raimundo Silva ao escritor da história da qual ele é o revisor devido a incongruências, falsidades e também erros presentes na obra do historiador. Devido à sua incompetência, Raimundo Silva não tem uma boa opinião dele. A decisão de Raimundo de escrever uma história alternativa da conquista de Lisboa aos mouros sem a ajuda dos cruzados converte-se em uma tarefa problemática de solução irresolúvel e Raimundo finalmente “pontua que alterar o discurso historiográfico não é uma questão fácil de se realizar, pois ele está relacionado com uma tradição constituída socialmente ao decorrer dos tempos, mesmo que esse enredo histórico se assemelhe com a urdidura de um enredo literário” (Santos 2022: 44). Com todos os impasses que ele tem de enfrentar para escrever a sua *História do Cerco de Lisboa*, a qual inclui também uma história de amor entre Mogueime e Ouroana que espelha a sua história de amor com Maria Sara, a sua supervisora editorial, ele chega à conclusão de que nunca será um escritor. E quando Maria Sara lhe pergunta, quando ele termina o romance, o que acontecerá com Mogueime e Ouroana, Raimundo responde: “Na minha ideia, Ouroana vai voltar para a Galiza e Mogueime irá com ela [...] Por que pensas que eles devem ir embora, Não sei, pela lógica deveriam ficar, Deixa lá, ficamos nós” (1987b: 348).

Com estas palavras acima, Raimundo revela como leva a cabo a complexa narrativa do cerco de Lisboa e demonstra certa irresolução sobre o modo de terminar a história dos dois amantes da época da conquista de Lisboa aos mouros. As suas palavras também revelam mais de uma alternativa do modo como a história pode ser narrada. São todas estas complexidades, perguntas, perspectivas diversas, convenções e formas de narração, modos de representação e interseção do passado e do presente, questões sobre a possibilidade de narrar a história de várias maneiras diferentes e também outras questões estéticas que preocupam Raimundo, como escritor da nova versão da história do cerco de Lisboa quando os portugueses não podem contar com o auxílio

dos cruzados. A história que o revisor escreve não é unicamente a narrativa da alteração do passado, é também a história de amor entre Mongueime e Ouroana, a qual se relaciona com a sua própria história de amor com Maria Sara. A alteração do passado é o ponto de partida para profundas mudanças radicais tanto históricas como a nível pessoal e literário.

Como bem observa Gómez Aguilera, em *José Saramago nas suas Palavras*,

[a] negação recoloca o ser humano no espaço da sua autonomia crítica, da sua vontade de emancipação das condições adversas que limitam a sua vida. Oferece-se como um instrumento essencial da liberdade através do exercício da desobediência e da rebeldia. Se radica na natureza humana a pulsão do conhecimento, se nos move na exigência da verdade, inevitavelmente o homem consequente deveria empenhar-se na revelação das ocultações, afastando as sombras. (2021: 523)

Estas palavras podem ser facilmente aplicadas à caracterização dos três protagonistas de *Memorial do Convento*, Baltasar, Blimunda e Bartolomeu, a Santíssima Trindade do romance, não espiritual, mas humana. É esta Trindade que através de certos processos discursivos, nomeadamente a construção de uma passarola voadora, nega, desafia e subverte o discurso autoritário e repressivo do Século XVIII que se alicerça no absolutismo da monarquia, onde o rei é a lei e concentra em si todos os poderes do Estado: o executivo, o legislativo e o judicial. E às vezes até o religioso. Foi durante a época do absolutismo total que Luís XIV, Rei da França, cunhou a célebre frase, *La loi c'est moi*, que é na realidade o absolutíssimo do absolutismo. É um sistema onde não há cidadãos, mas sim súbditos de um rei, cujo poder é universal.

As negações de Saramago compreendidas em *Memorial do Convento* partem do princípio que para transformar a realidade é imprescindível a subversão e a resistência aos discursos dominantes, a exigência da verdade e a revelação de múltiplas ocultações relacionadas com a construção do convento de Mafra e a amputação das muitas sombras em que a história oficial é esculpida, a qual nos faz lembrar as formas brumosas da pintura. A história oficial é sempre ilusão de ótica que perpetuamente engana o sistema visual humano, mas Saramago nunca se deixa enganar por essa ilusão. A primeira ilusão que o escritor

desvela relaciona-se com o título da obra. Por que razão o título é *Memorial do Convento* e não Convento de Mafra ou Memorial do Convento de Mafra? Na minha opinião, o objetivo de Saramago ao escrever o *Memorial* era a subversão do significado histórico e simbólico do monumento, especialmente a sua associação com a grandeza histórica de um passado glorioso de Portugal unicamente focado na realeza e no clero, e mais especificamente no Rei D. João V, sendo estes os autênticos arquitetos daquele tesouro cultural na vila de Mafra, construído com o ouro vindo do Brasil para albergar frades da ordem franciscana. A construção gigantesca idealizada por um rei megalómano, admirador da Basílica de São Pedro em Roma, é efeito de um voto feito por D. João V, em 1711, a Frei António. O rei mandaria construir um palácio/monumento para os frades franciscanos se Deus lhe concedesse um herdeiro. Frei António prometeu ao rei que ele teria um herdeiro esse ano e a 4 de dezembro a rainha deu à luz a infanta D. Maria Bárbara.

Como acentua Teresa Cristina Cerdeira da Silva, em *José Saramago entre a história e a ficção: uma saga de portugueses* (1989), o Convento de Mafra permitiu a José Saramago lançar os olhos sobre a paisagem desse tempo passado.

E [...] não foi esse um mau percurso já que o objectivo é justamente o de restaurar a integridade do que parecia acessório e secundário, o de dar vida e voz à ‘diversidade obscura e fecunda’ sobre a qual paira o supostamente essencial desse ‘memorial’: rever o passado para questionar os seus conceitos de essencial e acessório, de dominante e dominado, que se crêem por vezes absolutos, por força de engrenagem ideológica que os impõe como tais. (1989: 31-32)

É necessário buscar outros caminhos, novas fontes históricas, ou mesmo inventá-las para escrever uma nova história, a dos dominados, porque “a dos dominantes impôs silêncio à voz dos dominados, [e] é preciso ‘escrutar as fábulas, os mitos, os sonhos da imaginação’ ou ainda como disse Febvre, ter a habilidade de utilizar tudo o que lhe permita ‘fabricar o seu mel, na falta das flores habituais’” (*ibid.*: 32-33). *Memorial do Convento* é “o novo olhar do ficcionista que se quer historiador de uma *nova história*, pois o *Memorial do Convento* rebela-se contra a visão de uma História que coloca o rei como sujeito

da acção de ‘erguer’ o Convento de Mafra. Questiona essa sintaxe comprometida com a ideologia dos dominantes e propõe-se a resgatar o papel dos oprimidos ao escrever o seu memorial” (*ibid.*: 33). O romance não é um memorial das armas e dos barões assinalados, nem narra as memórias gloriosas de reis que dilataram a fé e o império, como as terras viciosas de outros continentes que devastaram, mas é, sim, um memorial aos dominados, os deserdados da terra, que através de trabalho-escravo sofreram na sua própria pele ou até lhes esfolaram a pele em vida, tal como fizeram a São Bartolomeu por pregar a fé cristã, com as vicissitudes, os abusos, os castigos e o esforço árduo, austero e impiedoso a que foram submetidos na construção do convento e que causou que muitos trabalhadores perdessem as suas vidas, longe das suas famílias. A tortura contra os dominados e a violência em grande escala era constante contra os trabalhadores que não obedeciam, não seguiam as regras, ou não prestavam serviços incondicionais. Os capatazes da construção do convento estavam mais do que predispostos até a esfolar a alma do trabalhador para ele ser ainda mais escravo do seu trabalho. Ao contrário de Camões, Saramago espalha com a sua escrita o peito ilustre destes trabalhadores anónimos que se esforçaram mais do que prometia a força humana, correram muitos perigos e passaram ainda para além da dor para satisfazer os desígnios e os desejos de um rei megalómano que queria fazer parte do elenco ilustre de heróis assinalados de Portugal. De Rei Magnânimo passou a Rei Ignominioso em *Memorial do Convento*. E assim, o escritor reescreve a história verdadeira da construção do Convento de Mafra e converte o monumento em um memorial aos dominados, isto é, os que sentiram a escravatura na própria pele. James E. Young argumenta, em *The Texture of Memory* (1993), que

[t]hrough this attention to memorialization, we might also remind ourselves that public memory is constructed, that understanding of events depends on memory’s construction, and that there are worldly consequences in the kinds of understanding generated by monuments. Instead of allowing the past to rigidify in its monumental forms, we would vivify memory through the memory-work itself—whereby events, their recollection, and the role that monuments play in our lives remain animate, never completed [...]. For were we passively to remark

only the contours of these memorials, were we to leave unexplored their genesis and remain unchanged by the recollective act, it could be said that we have not remembered at all. (1993: 15)

Esta citação de James Young relaciona-se precisamente com a visão de Saramago sobre o simbolismo do convento como *Memorial* e sobre os conceitos de memória e história que alicerçam o romance de 1982. O autor afirmou, em um ensaio, “Da memória à ficção, através da história”, que

[o]s meus romances obedecem a um processo de releitura e reinterpretação da memória do passado, em que sempre se encontra presente o facto de a História ser apenas, desse passado a parte sistematizada. As lacunas, os espaços de indeterminação, os erros da História pedem uma reescrita ficcional que tenha como objectivo implantar raízes naqueles lugares que, voluntariamente ou não, foram elipsados do tecido histórico. [...] Certos autores, entre os quais me incluo, dão prioridade, nas histórias que contam, não à história que viveram ou vivem, mas à história da sua própria memória, com as suas exactidões, os seus equívocos, os seus desfalecimentos, mentiras em que também há verdade, verdades em que também há mentira. Sou apenas a memória que tenho, e essa é a única história que quero e posso contar. (2002: 2)

Na obra de Saramago, muitas vezes, como ele próprio sugere, é possível que “a origem de um determinado discurso narrativo se encontre em ‘imagens activas’ capazes de despertar e estimular a memória” (*ibid.*: 5), como é o caso de *Memorial*.

‘Uma imagem activa’ está também na origem da escrita de *Memorial do Convento*. O convento existente na vila de Mafra começou por ser, para mim, um homem esfolado. Tinha sete ou oito anos quando me levaram ali em excursão. O esfolado, uma escultura representando S. Bartolomeu, segura com a mão direita, enquanto o mármore durar, a pele arrancada. Muitos anos depois, precisamente em 1980, estando de passagem por Mafra e contemplando uma vez mais a gigantesca

mole do convento, disse: ‘Gostaria, um dia, de meter isto dentro de um romance’. Nasceu assim o *Memorial*. Desbloqueada pela visão do conjunto, a memória teria ‘decifrado’ o encontro através da ‘releitura’ de uma estátua vista quase sessenta anos antes... (*ibid.*: 5)

O que interessa a Saramago é a cultura dos derrotados e silenciados, a tradição dos oprimidos e a cultura popular desprezada e ignorada pelas elites e pelo discurso oficial. *Memorial* fundamenta-se em uma ideologia interventiva e antinormativa e na subversão e desmontagem da história oficial, em que o não e a memória figuram em lugar de relevo na construção de narrativas que escrevem as lacunas da história oficial, resgatando-as, deste modo, da sua omissão e da sua marginalização histórica.

Para Saramago, como já observámos antes, não é problemático encontrar sombras nas margens do discurso oficial e lugares e espaços vazios sobre os quais ainda nada foi escrito. “E é justamente sobre aquela ‘alguma coisa que sempre falta’ que a literatura saramaguiana concentra a atenção para resgatá-la do esquecimento e restituí-la à memória, pondo em prática a lição de Max Gallo” (Fersini 2018: 247). Segundo Saramago, “Gallo resolveu um dia começar a escrever romances sobre temas históricos por sentir a necessidade de equilibrar por meio da ficção a insatisfação que lhe causava a impossibilidade de expressar na história todo o passado. Foi buscar as potencialidades da ficção, à imaginação, à elaboração livre sobre um tecido histórico definido o que sentia faltar-lhe enquanto historiador, isto é, as complementaridades duma realidade” (Saramago 2000: 12-13). Este nexos ou conjugação entre Gallo e Saramago, de certo modo, faz justiça à narrativa saramaguiana, porque toda ela se centra em complementaridades, ou seja, corroborações de histórias não narradas que residem nos espaços em branco, nas lacunas, nas sombras e nos espaços de silêncio da história oficial. E é a memória que Saramago tem da imensa ausência de grande parte da história nos discursos ditos oficiais que ele fundamenta os seus romances históricos.

Se, por um lado, Gallo usa as potencialidades da ficção para completar a sua história, por outro, Saramago faz uma interrogação dos tempos passados que desapareceram de documentos oficiais para completar a sua ficção. O escritor narra a labuta árdua e perigosa dos trabalhadores escravos que transportaram

a pedra gigantesca de trinta e uma toneladas destinada à varanda do pátio da igreja do convento de Pêro Pinheiro para Mafra, um transporte que se converte em uma autêntica epopeia que é parte da ficcionalização levada a cabo por homens onde na sua pele se confundem o suor e a dor. Igualmente, Saramago inclui na sua narrativa de *Memorial* uma história real, a da passarola, a qual se apoia no recurso à ficção e também ao intertexto camoniano para descrever a viagem dos três protagonistas voadores da passarola, Baltasar, Blimunda e Bartolomeu. Os três protagonistas voadores, como os marinheiros da epopeia camoniana que descobriram caminhos por mares nunca navegados, também descobriram caminhos por ares nunca dantes voados, conquistando assim novos espaços para a humanidade e outras possibilidades para subverter e resistir ao discurso dominante. Todo o protagonismo do romance recai sobre os três voadores, os verdadeiros heróis de uma epopeia aérea, assim como sobre o povo escravo que construiu o Convento de Mafra, não menos indelével herói porque, como S. Bartolomeu, o povo era continuamente esfolado em vida para manter os privilégios e o poder da nobreza e do clero. Sobre o povo se abateu toda a sorte de calamidades e múltiplas adversidades que lhes negava incessantemente a sua humanidade. A realeza e o clero, os senhores do poder, eram de facto personagens periféricos. Eram os privilegiados que viviam à custa do suor, da dor, do abuso, isto é, da escravidão do povo. Os verdadeiros construtores da história em *Memorial* são os excluídos ou banidos da história oficial.

Ecos da luta milenária contra a opressão são sempre prevaletes na obra de Saramago e *Memorial* não é uma exceção à regra. O escritor entende claramente os vínculos subjacentes à construção discursiva do *habitus* do dominado. Segundo Bourdieu, o *habitus* do dominado é uma “relação social somatizada, lei social convertida em lei incorporada, [que] não são das que se podem sustar com um simples esforço de vontade, alicerçado em uma tomada de consciência libertadora” (Bourdieu 1999: 51). O dilema é que devido à “magia que o poder simbólico desencadeia [...] os dominados contribuem, muitas vezes à sua revelia, ou até contra sua vontade, aceitando tacitamente os limites impostos” (*ibid.*: 51) pelas classes dominantes. Saramago, que tem consciência profunda e conhecimento das estruturas cognitivas que organizam o mundo em todas as suas esferas e do poder de certos grupos, constrói todas

as suas narrativas tendo em mente todos estes fatores. Por isso, o não ao poder e às estruturas supostamente cognitivas é uma palavra-chave na sua obra. Toda a narrativa de *Memorial* centra-se em uma exposição explícita de como funciona o poder simbólico e o modo como os textos oficiais narram sempre a história dos vitoriosos. Para tal efeito, o romance destaca sobretudo as vidas dos oprimidos ou dos que tratam de resistir à hegemonia dos vencedores ou, então, parodia certas situações relacionadas com o poder: por exemplo, as visitas de D. João V ao quarto da rainha para os seus galanteios amorosos/sexuais com o objectivo de lhe dar um herdeiro, visitas que mais pareciam uma cerimónia protocolar do que a consumação de um acto sexual; o Rei diariamente montando uma miniatura da Basílica de São Pedro em Roma, o seu brinquedo de adulto, e a audiência que o aplaudia depois dele terminar a sua obsessão diária com a montagem do edifício/miniatura; o descabro e a devassidão dos conventos que mais pareciam prostíbulo do que conventos, ou melhor, conventos/prostíbulo, onde a religião e o sexo são as duas caras da mesma moeda, e as procissões onde os seus participantes, apesar da confirmação da sua castidade, recorriam a uma série de contorções orgiásticas nutridas avidamente de práticas sádicas e masoquistas para alçar o grau de prazer sexual e o êxtase que lhe segue, outra acoplagem do sexo e da religião. Tanto homens como mulheres se envolviam nestas condutas sexuais indecorosas e imorais.

Em contraposição à epopeia dos três voadores arquetipicamente relacionados com os navegantes d'*Os Lusíadas*, “[n]a cena em que os trabalhadores são levados contra vontade das suas terras para concluir a tempo os trabalhos da basílica, o intertexto camoniano é convocado com uma ironia amarga para modelo da fala revoltada contra a arbitrariedade do poder” (Silva 1999: 253-54). Nesta cena não há barões assinalados, mas sim trabalhadores que são forçados a abandonar as suas terras por ordem de sua majestade, D. João V, e não há nenhum pretexto para os deixarem ficar nas suas terras, nem consideração de família ou qualquer outra razão, “porque nada está acima da vontade real, salvo a vontade divina, e a esta ninguém poderá invocar, que o fará em vão, porque precisamente para serviço dela se ordena esta providência, tenho dito” (Saramago 1984: 293). Todos os operários e trabalhadores foram amarrados com cordas, sofreram todos os tipos de abuso, vexames e ultrajes, passaram muita fome, pernoitaram muitas vezes em lugares horríveis, tendo muitas pessoas

falecido durante as viagens. Além do mais, muitas das mulheres dos trabalhadores e operários foram violadas pelos quadrilheiros, os responsáveis por levar a cabo estes exílios forçados. E depois estes aproveitadores riam-se das mulheres. Houve muitas mulheres que verbalmente atacaram os quadrilheiros: “Maldito sejas até à quinta geração, de lepra se te cubra o corpo todo, puta vejas a tua mãe, puta a tua mulher, puta a tua filha, empalado sejas do cu até à boca, maldito, maldito, maldito” (*ibid.*: 295). Depois um labrego, imitando o Velho do Restelo, sobe a um valado que é púlpito de rústicos e grita: “Ó glória de mandar, ó vã cobiça, ó rei infame, ó pátria sem justiça, e tendo assim clamado, veio dar-lhe o quadrilheiro uma cacetada na cabeça, que ali mesmo o deixou por morto” (*ibid.*: 295). A morte do labrego é indicativa de que a odisseia dos trabalhadores não terminará em vitória. Eles vão ser escravos de um rei megalómano que fez uma promessa absurda que conduzirá o país a um calamitoso desmoronamento social e económico porque o tesouro de Portugal não estava a ser usado para desenvolver o país, mas sim para construir um monumento que rivalizasse com o de São Pedro em Roma.

Aparentemente, não há um não que valha neste caso. Mas como os trabalhadores/operários do convento de Mafra foram todos soterrados vivos pela história oficial, assim como milhões de outros seres humanos, a razão de eles estarem em *Memorial* é porque Saramago está a desenterrá-los das lacunas, espaços silenciados, e das sombras da história oficial e, no processo, está a restituí-los ao seu justo espaço no mundo porque as suas histórias e vidas merecem ser narradas. Eles são uma parte fundamental da memória do século XVIII em Portugal. Apesar do seu anonimato, eles contribuíram para a construção do mundo, de acordo com a memória que o escritor tem do Convento de Mafra, a qual começa a concretizar-se quando o escritor tinha sete ou oito anos de idade quando observou uma pintura de São Bartolomeu esfolado em uma visita ao convento. É essa memória inicial que leva o escritor a honrar em um memorial a presença e as contribuições de um grupo de trabalhadores anónimos. Excluídos da doxa do reinado de D. João V, eles integram a representação do mundo de *Memorial*. No processo, Saramago com o seu foco sobre a construção do convento dá Portugal a conhecer aos portugueses com outra perspectiva, assim como já antes outros portugueses tinham dado novos mundos a conhecer ao mundo.

Por fim, é obrigatório referenciar o *não* do último parágrafo de *Memorial*, o qual se refere a uma palavra de Blimunda, a palavra “vem”. Ao enunciar esta palavra, “[d]esprendeu-se a vontade de Baltasar Sete-Sóis, mas não subiu para as estrelas, se à terra pertencia e a Blimunda” (1984: 359). Nesse momento, em S. Domingos, Lisboa, onze corpos ardiam em um auto-de-fé, e um dos onze supliciados era Baltasar. A reação de Blimunda foi muito natural dado que foi ela que recolheu a vontade de muitos indivíduos e colocou nas esferas da passarola que serviram de combustível para ela voar. Durante nove anos Blimunda tinha procurado Baltasar por todo o país, visto ele ter desaparecido depois de uma visita a Monte Junto onde tinha pousado suavemente a Passarola para certificar-se do seu estado, e esta era a sétima vez que passava por Lisboa e lá o encontrou. É de realçar que Blimunda na sua peregrinação pelo país, em todos os lugares por onde passava, deixava sempre um fermento de desassossego, especialmente nas mulheres. O mais provável é que ela colocava na mente das mulheres alguns ecos de doutrinação subversiva que, de certo modo, desassossejavam as mulheres e as obrigavam a olhar para o mundo com outros olhos. Ela era como o seu criador, José Saramago, que também escrevia para desassossegá-los e obrigá-los a pensar.

Quanto ao *não* final, a sua mensagem é bastante clara. Baltasar, como indivíduo, embora não pudesse expressar tais pensamentos, na prática era um revolucionário e um dissidente oposto a sistemas e práticas dominantes e a todo o tipo de violência simbólica. O seu lugar era na terra e não nas estrelas porque a sua vontade possuía a capacidade para transformar o mundo e incentivar os seres humanos a voar ao encontro de novas realidades e outras verdades que, afinal de contas, serão também modificadas mediante um *não*. Segundo Saramago, “[n]ada é para sempre, dizemos, mas há momentos que parecem ficar suspensos, pairando sobre o fluir inexorável do tempo” (Saramago 1994: 43). São esses momentos que capta Saramago em relação ao século XVIII desde a perspectiva do presente, óptica que constrói uma nova história do passado com personagens, como Baltasar e Blimunda, representantes de novos paradigmas históricos diferenciados e revolucionários. Ambos simbolizam a possibilidade do impossível, expressão frequentemente utilizada pelo escritor. Portanto, à terra pertencem e não às estrelas.

Embora o *não* seja predominante em todas as obras de Saramago, sendo também uma parte integrante da sua missão como escritor e ser humano, é impossível analisar o conjunto da obra do escritor neste ensaio. No entanto, não poderia concluir sem fazer alguns comentários breves sobre *Todos os Nomes*.¹ Como em outras obras do escritor, o *não* também desempenha um papel fulcral neste romance ao provocar o desencadeamento da narrativa. Ele funciona como um motivo artístico, imagem ou tema que aparece ao longo da narrativa para reforçar um significado mais profundo da obra e das ações dos personagens. Como Raimundo Silva, em *História do Cerco de Lisboa*, que escreveu um *não* na História de Portugal onde devia estar um *sim*, o Sr. José, ironicamente o único personagem com nome em um romance cujo título é *Todos os Nomes*, é guiado pelo *não* em relação ao cumprimento escrupuloso das regras e regulamentos da Conservatória Geral de uma cidade sem nome onde ele trabalha.

Na sala retangular, que fica um pouco depois da entrada no edifício da Conservatória Civil, tem uma série de mesas onde trabalham quinze empregados. “A disposição dos lugares na sala acata naturalmente as disposições 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” (Saramago 1997: 12). As tarefas também estão distribuídas hierarquicamente, já que os oito empregados da linha da frente fazem quase todo o trabalho da manhã até à noite e atendem todos os clientes: “os oficiais [da segunda fila] fazem menos, os subchefes [da terceira fila] só muito de longe em longe, o conservador [quarta fila] quase nunca” (*ibid.*: 12). Todas as características da estrutura da Conservatória são paradigmáticas de uma burocracia típica com a sua organização hierárquica, regras e regulamentos fixos, divisão de trabalho e pro-

.....
1 Foi na minha casa em Amherst, Massachusetts, a 21 de setembro de 1996 que a José Saramago “começaram a desfilar-[lhe] na cabeça as situações, os motivos, os lugares de uma história que não chegaria a existir [...] se o óbito do Francisco Sousa tivesse sido registado na Conservatória da Golegã, como deveria” (Cadernos de Lanzarote—Diário IV, 222). Francisco Sousa era o único irmão do escritor e dois anos mais velho do que ele. Este episódio ocorreu quando Saramago e Pilar estavam em Amherst por motivo do primeiro colóquio internacional sobre a obra do escritor realizado em 19-20 de setembro de 1996.

cedimentos operativos normalizados. Devemos assumir que a Conservatória resiste à inovação, à mudança e ao uso de novas tecnologias, é pessoal, pouco responsável, inflexível e rígida, e causa muita frustração e insatisfação aos seus clientes, ou seja, aqueles que usam os seus serviços. Hannah Arendt é bem franca na sua análise do poder absoluto que a burocracia exerce, hoje em dia. Ela caracteriza a burocracia como uma

formidable form of [...] dominion: bureaucracy or the rule of an intricate system of bureaus in which no men, neither one nor the best, neither the few nor the many, can be held responsible, and which could be properly called rule by Nobody. (If, in accord with traditional political thought, we identify tyranny as government that is not held to give account of itself, rule by Nobody is clearly the most tyrannical of all, since there is no one left who could even be asked to answer for what is being done. (1970: 38-39)

É este sistema burocrático que o Sr. José, um auxiliar de escrita, tem que enfrentar na busca da mulher desconhecida no romance. Ele tinha o costume, por interesse pessoal, de colecionar recortes de notícias, fotografias de jornais e revistas de pessoas famosas do seu país. Um dia ele retira cinco verbetes de pessoas famosas das prateleiras da Conservatória e leva-as para a sua casa que era acoplada à Conservatória, ação proibida pelos regulamentos e considerada subversiva por outros empregados. Contudo, em vez de cinco verbetes ele retirou seis porque um deles, o de uma mulher desconhecida, veio colado a outro que era de uma mulher famosa. De forma visível, pouco depois de ele ter visto o verbete da mulher desconhecida, alguns dos comportamentos do Sr. José aparentam ser bastante estranhos porque ele afirma que a decisão da busca “não a tomei eu, que foi ela a tomar-me a mim” (Saramago 1997: 42). Ele recorda também que antes “o movimento da mão esquerda pegando num verbete em branco, logo a mão direita a escrever, os olhos a passarem de um cartão para o outro, como se, na realidade fossem eles que estivessem a trazer as palavras daqui para ali” (*ibid.*: 39). E finalmente considera que a decisão da busca “esteve a amadurecer-me em mim” (*ibid.*: 43) e depois “simplesmente passei a ter consciência dela” (*ibid.*: 43).

As citações anteriores “concedem a prioridade da [busca] ao outro; é ele, ela neste caso, que apela ao Sr. José. O outro é o imperativo moral que força o eu a responsabilizar-se pelo outro, exatamente como faz o protagonista. Ele sente-se na obrigação de estar ao serviço do outro e empreender a busca da mulher desconhecida, para que ela possa finalmente conhecer o nome que tem, o que a constitui como ser humano significante, conhecimento que é bem diferente do nome que lhe deram” (Ornelas 2023: 257). O Sr. José “reinscreve na sua busca da mulher desconhecida o conceito e a permanência do humano. A busca do Sr. José define cabalmente a concepção da humanidade do sujeito e a sua subjetividade, ou seja, o significado preciso do encontro cara a cara do eu com o outro (encontro que é a faceta fundamental da filosofia de Emmanuel Levinas). Segundo a filosofia levinasiana, o objetivo fundamental do ser humano não é *amar o próximo como amo a mim mesmo*, mas sim *ao amar o próximo sou eu mesmo*” (*ibid.*: 267). O indivíduo não se pode redimir somente por si, necessita sempre do contacto com outro. Ricouer, em *Oneself as Another* (1992), “suggests from the outset that the selfhood of oneself implies otherness to such an intimate degree that one cannot be thought of without the other, that instead one passes into the other, as we might say in Hegelian terms” (1992: 3). A autonomia do eu/*self* sempre está vinculada ao outro.

A impressão com que nos deixa o Sr. José é que a decisão da busca da mulher desconhecida foi-lhe inculcada inconscientemente e foi o apelo do outro que o forçou à aventura da busca, facto que o obriga, no processo, a desafiar e transgredir algumas das regras e regulamentos da Conservatória. O seu comportamento causou-lhe vários dissabores e várias críticas dos colegas por faltar e chegar tarde ao trabalho. O encontro com a mulher desconhecida nunca se realizou, apesar do esforço hercúleo do Sr. José, simplesmente porque a mulher se tinha suicidado uns dias antes de ele ter feito tudo o que era necessário para encontrá-la. No entanto, a busca da mulher e todos os relatos que escreveu sobre ela em um Caderno de Apontamentos durante a busca constroem a identidade de uma mulher desconhecida. Ao mesmo tempo, o Caderno fundamenta a sua própria realização como ser humano, isto é, sabe o nome que tem e não o que lhe deram e também fá-lo escritor, criador/construtor de mundos. Passa de um simples auxiliar de escrita a escritor de uma narrativa de uma mulher desconhecida. Agora o seu estatuto cresce dentro de uma Conservatória com

sua estrutura hierárquica e imobilizada. E aumenta ainda mais, porque o seu chefe, tendo conhecimento do que fazia o seu subalterno, estava a auxiliá-lo secretamente para que ele tivesse êxito na sua tentativa de encontrar a mulher desconhecida. Ele tinha conhecimento de todos os passos que o Sr. José dava e foi fundamental para que o Sr. José com ventos favoráveis chegasse a bom porto. Por ordem do chefe, a Conservatória começa a fazer mudanças radicais na sua estrutura, mudanças que não são apreciadas pelos colegas do Sr. José, porque eles já tinham internalizado as regras e os regulamentos da Conservatória, como típicos burocratas que eram.

As mudanças são antitéticas à estrutura da burocracia. Como os verbetes dos mortos estavam separados dos verbetes dos vivos, o chefe decidiu juntá-los, porque não havia nenhuma razão para separá-los. O passado explica o presente e, por isso mesmo, os verbetes devem continuar entrelaçados, ou seja, mantendo contínuos diálogos entre ambos. A identidade de qualquer ser humano é o seu passado e a sua interrelação com outros seres. E o primeiro verbeete a ser incorporado na lista dos vivos é o da mulher desconhecida sem data de óbito. Está morta, mas está com os vivos. O chefe sabe que a sua decisão é uma fraude para muitos indivíduos, mas ela é soberana, neste caso.

Ao contrário da obra de Kafka, onde os personagens não podem transformar ou escapar às circunstâncias labirínticas da sua existência ou realidade, porque, a cada passo que dão, o labirinto torna-se ainda mais complexo e inultrapassável, fazendo-os inclusivamente mais vítimas e prisioneiros dele, nos romances de Saramago a possibilidade de derrubar barreiras e obstruções é sempre uma prerrogativa do ser humano. Tal como o Sr. José, também o chefe é um dissidente e subversivo que viola as normas e regulamentos em vigor e auxilia os que os infringem também, caso do Sr. José. Para os dois, a verdade e a representação do mundo constroem-se também com a força da palavra *não*. É importante dizer *não* à injustiça e à desigualdade que existia entre mortos e vivos. Sobre a questão da separação dos mortos e dos vivos na Conservatória sustenta Teresa Cristina Cerdeira da Silva em, “Do labirinto textual ou da escrita como lugar de memória”:

A escrita de Saramago é fundamentalmente um lugar de memória, facto que o conjunto da obra não cessa de repetir. Basta evocar o último

romance —*Todos os Nomes*—, em que a busca do Sr. José mais não faz do que tornar consciente a necessidade de desmanchar a imagem tradicional do presente como vida e do passado como morte. Não separar vivos e mortos é torná-los a todos presentes porque, afinal, a liberdade do presente não reside na autonomia em relação ao passado, mas na possibilidade de estabelecer com ele um diálogo fecundo capaz de tentar responder de outra maneira aos ecos que ficaram sem resposta. (1999: 250)

Na realidade o que sustenta Cerdeira da Silva é exatamente o que decide fazer o chefe, um reordenamento dos ficheiros onde os vivos e os mortos vão partilhar os mesmos ficheiros e os mesmos espaços. Até ao momento, “a sua separação [era] obrigatória, não só em arquivos distintos como em diferentes áreas do edifício” (Saramago 1997: 206). Diz ele em um discurso aos funcionários da Conservatória:

Compreendo que isto vos perturbe [...] porque eu próprio me senti como responsável de uma heresia quando o pensei, pior ainda, culpado de uma ofensa à memória de todos aqueles que, antes de mim, ocuparam esta posição de mando, e também de quantos trabalharam nos lugares agora ocupados por vós, mas 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. (*ibid.*: 206)

De certo modo, é o chefe que permite a busca do Sr. José para encontrar a mulher desconhecida, que se constitui como ser humano, como sujeito da construção do seu mundo. E é ela também com o seu apelo ao outro, o Sr. José, que lhe possibilita a construção, com seus atos transgressivos e subversivos, de um novo eu que se fundamenta em alteridade e diferença em relação ao seu comportamento extremamente submisso, subordinado e dominado anterior. Adquiriu, portanto, a sua autêntica humanidade através do apelo da mulher desconhecida. E o chefe “[c]om o apoio ao subalterno [...] responde [também] ao apelo dos outros, o protagonista e a mulher desconhecida, e participa na busca direta e indiretamente. O chefe mediante o seu poder e a construção

de um novo caminho que o subalterno, o Sr. José, lhe abriu, faz com que a Conservatória se transforme” (Ornelas 2023: 273). Agora ela converte-se em um “centro criador e regulador de uma nova ordem, onde, paradoxalmente, os mortos estarão perto dos vivos, lembrando a todos nós a importância da busca incessante e interminável de conhecermos o nome que temos e que os outros também têm” (Martins 2000: 349). E também, como bem observa Levinas, em *Humanism of the Other*, “[o]ne signifies the other and is signified by it; each is a sign of the other. [...] the subject lets being be” (1972: 5).

Em conclusão, podemos afirmar que não há *nãos* suficientes para subverter e pôr fim à hegemonia ou à dominação. No entanto, deve-se continuar a contestação das estruturas, normas e práticas de poder da ordem dominante porque, segundo as múltiplas obras de Saramago, sempre se pode relativizar a estabilidade e a autoridade do poder simbólico. É apenas uma vitória parcial, mas, afinal de contas, ela contribui de modo positivo para a transformação da sociedade. O poder simbólico das classes dominantes, como condição do seu êxito, assenta no reconhecimento da legitimidade desse poder por aqueles que por causa dele são subjugados. Saramago entende como funcionam os processos e mecanismos do poder e, como tal, dedicou toda a sua carreira literária a desmascarar como o poder é exercido e dissimulado para beneficiar exclusivamente os grupos dominantes, ou seja, a dizer *não* ao poder ou a subvertê-lo. Ele compreendia claramente, e a sua obra é prova disso, como determinadas práticas simbólicas contribuam para que um grupo conseguisse a dominação em múltiplas esferas da sociedade e outro fosse obrigado a resisti-la ou subvertê-la.

Assente nesta profunda compreensão do autor do exercício do poder, deve-se considerar toda a obra saramaguiana como uma prática simbólica denominada de contradiscurso que também faz parte da história cultural de Portugal, visto que há sempre uma interconexão entre qualquer obra de arte e os processos e as estruturas em que ela se produz e é recebida. Como contradiscurso, a escrita de Saramago assume um papel fundamental no desmascaramento e desconstrução do exercício do poder ao opor-se e desafiar frontalmente as ideias, os valores e as normas dominantes, ou seja, os processos através dos quais os poderosos regulam o comportamento e o corpo das pessoas excluídas dos centros de poder mediante a violência. Como bem sabemos, as ideias e

formas de governar sempre se convertem em violência contra o outro. Além do mais, as classes dominantes sempre estão a construir novas práticas de alteração da sujeição para reprimir constantemente, pela violência simbólica, os outros do sistema dominante que tanto podem ser, por exemplo, as mulheres, pessoas de nacionalidades e etnias menosprezadas ou qualquer grupo dominado. Quando um processo deixa de funcionar como deve ser, o poder já tem outro na forja ou na calha para substituir o que já não funciona. É contra esta violência simbólica que se insurge e se rebela não só a escrita de Saramago nos romances analisados e na sua obra em geral, mas também a voz do escritor através de discursos, conferências e entrevistas. No entanto, o escritor está bem consciente da dificuldade de alterar a representação tradicional porque, dado como afirma Bourdieu,

a representação androcêntrica da reprodução biológica e da reprodução social se vê investida da objetividade do senso comum, visto como senso prático [habitus], dóxico sobre o sentido das práticas. E as próprias mulheres [ou minorias] aplicam a toda a realidade e, particularmente, às relações de poder em que se veem envolvidas esquemas de pensamento que são produto da incorporação dessas relações de poder e que se expressam nas oposições fundantes da ordem simbólica. (1999: 45)

Dado que Saramago usa o *não* contra todos os abusos do poder, ele está bem consciente da forma como os mecanismos de poder funcionam para excluir os outros. Por conseguinte, ele resiste e enfrenta frontalmente todas as práticas de coerção e de submissão do discurso dominante, como observámos em *Memo-rial do Convento*, *História do Cerco de Lisboa* e *Todos os Nomes*.

O engajamento literário no *Ensaio sobre a Cegueira* e os deveres humanos

Introdução

Em 1995, durante a apresentação do livro *Ensaio sobre a Cegueira*, em sessão realizada em Lisboa, José Saramago explicitou sua proposta de pacto de solidariedade a ser estabelecido entre o autor e seu público leitor:

Este é um livro francamente terrível com o qual eu quero que o leitor sofra tanto como eu sofri ao escrevê-lo. Nele se descreve uma longa tortura. É um livro brutal e violento e é simultaneamente uma das experiências mais dolorosas da minha vida. São 300 páginas de constante aflição. Através da escrita, tentei dizer que não somos bons e que é preciso que tenhamos coragem para reconhecer isso. (Saramago 1995a)

Posteriormente, em outras entrevistas, como ao jornal *Expresso*, de Portugal, o escritor português ratificou sua proposição:

O tempo da escrita, sobretudo nos últimos tempos, foi de sofrimento, de momentos em que me sentia incapaz de aguentar aquilo que estava a escrever [...]. A certa altura, cheguei a dizer: não sei se consigo sobreviver a este livro. Foi como se tivesse dentro de mim uma coisa feia, horrível, e tivesse que sacá-la. Mas não saiu, está no livro e está dentro de mim. (Lopes 2010: 151)

O engajamento catártico proposto pelo autor não se confunde com a perspectiva hobbesiana, que declara o ser humano mau por natureza, não se

amoldando, igualmente, ao antagônico pensamento rousseauiano. Não há conteúdo contratualista, porque Saramago realiza uma contundente crítica à capacidade humana de negar, conscientemente, o emprego do sentido da visão em auxílio à razão, cegando-a às mazelas do mundo. Da mesma forma, não se trata, simplesmente, de uma crítica à razão universal abstrata, porque não são todos seres humanos que compactuam com a cegueira da razão e sua intenção é, justamente, fazer enxergar, pois “se podes olhar, vê. Se podes ver, repara”, conforme citação preambular de Saramago do Livro dos Conselhos.

Ao longo do romance *Ensaio sobre a Cegueira*, a mulher do médico vê e com ele dialoga sobre os horrores que os outros sentidos não captam, numa alegoria que consegue, em profundidade, transcender a expressão da gravura de Goya, conhecida como “O sonho da razão produz monstros”, de 1799. Sobre a influência do pintor espanhol, Saramago escreveu:

vivi durante muitos anos aferrado à crença de que, apesar de umas tantas contrariedades e contradições, esta espécie de que faço parte usava a cabeça como aposento e escritório da Razão. Certo era que o pintor Goya, surdo e sábio, me protestava que é no sono dela que se engendram os monstros, mas eu argumentava que, não podendo ser negado o surgimento dessas avantesmas, tal só acontecia quando a razão, pobrezinha, cansada da obrigação de ser razoável, se deixava vencer pela fadiga e mergulhava no esquecimento de si própria. Chegado agora a estes dias, os meus e os do Mundo, vejo-me diante de duas possibilidades: ou a razão, no homem, não faz senão dormir e engendrar monstros, ou o homem, sendo indubitavelmente um animal entre os animais, é, também, o mais irracional entre todos eles. (Saramago 2010: 137)

Valemo-nos da noção de literatura engajada de Jean-Paul Sartre, como uma lente corretora da visão ao público leitor que se recusa a agir irracionalmente e que não permite a sonolência permanente da razão. A compreensão da alegoria apresentada no *Ensaio sobre a Cegueira* necessita do ajuste de um pacto de solidariedade entre o autor e seu público leitor. Cumpre observar, que a obra de Sartre foi classificada como pertencente à Teoria da Recepção pelo crítico inglês Terry Eagleton, para quem:

a recepção de uma obra nunca é apenas um fato exterior a ela, uma questão contingencial de resenhas e vendas nas livrarias. É uma dimensão construtiva da própria obra. Todo texto literário é construído a partir de um certo sentimento em relação ao seu público potencial, e inclui uma imagem daqueles a quem se destina: toda obra encerra em si mesma aquilo que Iser chama de um ‘leitor implícito’; inclui em todas as suas atitudes o tipo de público que prevê. (Eagleton 2019: 127)

Por meio do entrelaçamento das obras de Sartre e Saramago, podemos reinterpretar os discursos realizados pelo autor português na ocasião do recebimento do prêmio Nobel de Literatura e no banquete oferecido pela realza sueca, quando, neste último evento, Saramago propôs como dever humano a exigência dos direitos reconhecidos, para que sejam efetivamente respeitados e satisfeitos.

A literatura engajada em Jean-Paul Sartre

No livro *O que é literatura?* (1947), o filósofo francês Jean-Paul Sartre apresenta a noção de literatura engajada, para quem “a literatura só se justifica se tiver uma função social” (Figurelli 1987: 80). O texto é dividido em quatro partes, nas quais o filósofo francês desenvolve respostas às seguintes questões: O que é escrever? Por que escrever? Para quem se escreve? Na última parte, Sartre discorre sobre o movimento *l’art pour l’art*.

Ao examinar a primeira questão, Sartre aventura-se pelo campo da Linguística, limitando a linguagem à prosa e colocando-a como império dos signos. Ao contrário da prosa, a poesia estaria ao lado da pintura, da escultura e da música. Assim sendo, a poesia apenas usaria as palavras como coisas e não como signos, criando verdadeiras frases-objeto, em oposição ao prosador (ou falador) que se serviria das palavras que designam objetos. Ao confrontar a segunda indagação, Sartre posiciona o ato de escrever como correlativo dialético do ato de ler, argumentando que o escritor é essencial na criação e inessencial diante da obra criada. Ademais, quem escreve não o faz para si, pois “só existe arte por e para outrem” (Sartre 2019: 45). Nesse sentido, o autor guiaria e caberia ao

leitor suprir as lacunas e ir além, mediante o exercício livre de sua consciência. Para Sartre, o escritor espera que o leitor dedique a sua pessoa à leitura, fazendo uso de sua escala de valores. O fim da arte seria a possibilidade de ver o mundo pelas lentes da liberdade, uma vez que “escrever é, ao mesmo tempo, desvelar o mundo e propô-lo como uma tarefa à generosidade do leitor” (*ibid.*: 61).

Em relação à terceira questão, Sartre diferencia o público ideal do real. Ao escrever visando o público ideal, o escritor almeja uma universalidade abstrata na qual a finalidade é a glória, ao passo que, ao escrever para o público real, escreve para uma universalidade concreta composta da totalidade dos homens de uma determinada época. Para o filósofo francês, a liberdade é conquista em uma situação histórica, uma vez que “escrita e leitura são as duas faces de um mesmo fato histórico, e a liberdade a qual o escritor nos incita não é pura consciência abstrata de ser livre” (*ibid.*: 69).

Sartre identifica outros dois tipos de literatura, a alienada e a abstrata, sendo a primeira não autônoma e submetida a ideologia de uma época, enquanto que a segunda possui uma autonomia formal, indiferente ao assunto que trata. Em oposição a estes tipos de literatura, o filósofo francês apresenta uma literatura concreta e libertada, após realizar uma incursão histórica em que classifica a literatura do século XII como concreta e alienada, a do século XVII, como clássica e moralizadora, a do século XVIII, como uma literatura que toma consciência em si e por si (autônoma) e a do século XIX, como aquela onde surge o conflito entre escritor e leitor. Portanto, para Sartre, a questão “O que é literatura?” não encontra uma resposta atemporal e depende de fatores como a situação histórica do escritor na sociedade, sua relação com o público leitor e os fins por ele visados. Para o filósofo francês, a literatura concreta e libertada “só pode igualar-se à sua essência plena numa sociedade sem classes” (*ibid.*: 145), onde tema e leitor coincidem e “a literatura é, por essência, a subjetividade de uma sociedade em revolução permanente” (*ibid.*: 148).

Na última parte da obra, Sartre analisa o movimento *l'art pour l'art*, definindo a arte pura como arte vazia, uma verdadeira manobra defensiva da classe burguesa. Para o filósofo francês, o movimento literário que incitou a revolta burguesa contra a nobreza no século XVIII é radicalmente distinto da literatura do século XIX, quando a burguesia absorveu a antiga nobreza e “assim, (a literatura) —após ter sido no século XVIII a má consciência dos

privilegiados— corre o risco de tornar-se, no século XIX, a boa consciência de uma classe de opressão” (*ibid.*: 180). Para Sartre, a burguesia instrumentaliza a arte, que assume um carácter essencialmente utilitário e o escritor situa-se em uma posição ambígua, em que sabe e não sabe para quem escreve. Ao contrapor a arte pura (*l'art pour l'art*) à utilidade social da arte (arte engajada), Sartre milita em favor de uma arte capaz de reconciliar o absoluto metafísico à relatividade dos fatos históricos, o que resultaria em uma “literatura das grandes circunstâncias” (*ibid.*: 215), ou “literatura total” (*ibid.*: 214), “ou literatura da práxis” (*ibid.*: 213), ou “literatura das situações extremas” (*ibid.*: 220), enfim, na literatura engajada.

Desta breve exposição dos principais argumentos do ensaio filosófico destaca-se a concepção da literatura engajada, que é o termo escolhido pelo filósofo francês Jean-Paul Sartre no ensaio *O que é Literatura?* para designar o pacto de generosidade entre o autor e o público leitor e que, aparentemente, poderia representar uma guinada estética em relação às duas obras anteriores: *A Náusea* e *O Imaginário*, onde as personagens valem-se da arte, como meio de escape à existência contingente.

A análise do termo ‘engajamento’ demanda, antes de mais nada, recusar sua redução ao aspecto meramente político, tal qual o realizado por Benoît (Denis 2002). Para Thana Mara de Souza, Professora Associada do Departamento de Filosofia da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), “o engajamento da arte, aqui, implica diferenciá-lo da política e ao mesmo tempo conservar sua importância no desvelamento da condição humana, fazendo-nos assumir a responsabilidade pelo modo como nos construímos nesse mundo, e permitindo a saída da alienação” (Souza 2016: 286-287). Souza ainda ressalta que o artista se encontra historicamente situado e que ao transcender o real cria o irreal por meio do imaginário:

Situado e transcendendo a situação, o artista cria um “mundo” que é fruto de sua liberdade, sem as espessuras alheias à sua vontade; mas, ao fazer isso, perde, segundo Sartre, a possibilidade de desvendar o que criou. Por ser sua criação totalmente subjetiva, sem regras que tornem sua criação impessoal, o artista, ao olhar para o analogon criado, não consegue desvelá-lo, vê-lo como objeto expressivo que solicita o exer-

cício da consciência imaginante. Tudo que encontra ali é o processo subjetivo de criação, e com isso, torna-se incapaz de tornar o analógico, arte. É por isso que o artista precisa que uma outra pessoa o desvele, o veja e o transforme. Em outras palavras, é preciso que o artista faça um apelo a seu público. (*ibid.*: 289)

Portanto, para Sartre, a obra de arte não existe sem ser vista, pois, embora ir-real, sua passagem ao real depende do público, que deve livremente embarcar, doando toda sua pessoa, suas paixões, desejos e valores. Dito de outra forma, deve o leitor engajar-se! Assim, imaginário e real entrelaçam-se justamente por meio do engajamento literário. Para Thana Mara de Souza:

Esse exercício de liberdade aparece na criação da consciência imaginante, capaz de colocar o que não existe no mundo. Não há, assim, como dissociar ou colocar como contraditórias as noções de arte como obra do imaginário e como engajamento: o imaginário não se dá descolado do real; e o engajamento ocorre justamente no exercício da consciência imaginante, que se afasta um pouco do real, e nesse afastamento, reconhece-se como liberdade mesmo no real. (*ibid.*: 292)

O pacto de solidariedade entre escritor e público leitor permeia praticamente toda a literatura, sendo mais fácil de ser constatado em alguns movimentos literários, como o romantismo, o modernismo e o pós-modernismo. Neste sentido, a escolha de *Ensaio sobre a Cegueira* não é casual e, como veremos logo adiante, representa a resposta à proposta do autor.

O engajamento literário no *Ensaio sobre a Cegueira*

Se sofreu, foi porque leu. Se leu, foi porque pôde ver. Se pôde ver, foi porque reparou. Se reparou, foi porque se engajou e pôde associar o sentido da visão ao exercício da razão crítica. No *Ensaio sobre a Cegueira*, Saramago instiga seu

público leitor a perscrutar sua consciência moral, a exemplo do que realiza com seus personagens, como o ladrão do carro do médico, no trecho transcrito a seguir:

A consciência moral, que tantos insensatos têm ofendido e muitos mais renegado, é coisa que existe e existiu sempre, não foi uma invenção dos filósofos do Quaternário, quando a alma mal passava ainda de um projeto confuso. Com o andar dos tempos, mais as atividades da convivência e as trocas genéticas, acabamos por meter a consciência na cor do sangue e no sal das lágrimas, e, como se tanto fosse pouco, fizemos dos olhos uma espécie de espelhos virados para dentro, com o resultado, muitas vezes, de mostrarem eles sem reserva o que estávamos tratando de negar com a boca. Acresce a isto, que é geral, a circunstância particular de que, em espíritos simples, o remorso causado por um mal feito se confunde frequentemente com medos ancestrais de todo o tipo, donde resulta que o castigo do prevaricador acaba por ser, sem pau nem pedra, duas vezes o merecido. Não será possível, portanto, neste caso, deslindar que parte dos medos e que parte da consciência afligida começaram a apoquentar o ladrão assim que pôs o carro em marcha. (Saramago 1995: 26)

Vemos aqui e enxergaremos em outras passagens, que o núcleo da alegoria no *Ensaio sobre a Cegueira* está justamente no embarque do leitor para que consiga reparar no que há dentro de si. Trata-se de um resgate crítico do pensamento socrático, na medida em que podemos refletir do que somos feitos e o resultado pode não ser agradável, se descobrimos que “é dessa massa que nós somos feitos, metade de indiferença e metade de ruindade” (*ibid.*: 40). Exemplo disso, ocorre quando levados compulsoriamente a um manicômio desocupado, os cegos apuram a audição em substituição à visão. As pessoas nem sequer conhecem-se por seus nomes e, aos poucos, sentimentos e comportamentos animalescos substituem a razão, como vemos no trecho transcrito adiante:

tão longe estamos do mundo que não tarda que comecemos a não saber quem somos, nem nos lembramos sequer de dizer-nos os nomes,

nenhum cão reconhece outro cão, ou se lhe dá a conhecer, pelos nomes que lhes foram postos, é pelo cheiro que identifica e se dá a identificar, nós aqui somos como uma outra raça de cães, conhecemo-nos pelo ladrar, pelo falar, o resto, feições, cor dos olhos, da pele, do cabelo, não conta, é como se não existisse. (*ibid.*: 64)

Os instintos sexuais e de sobrevivência bem como a lei do mais forte se impõem num mundo onde a cegueira é branca, a tal ponto que a cega casada com o oftalmologista chega a dizer que “se não formos capazes de viver inteiramente como pessoas, ao menos façamos tudo para não viver inteiramente como animais” (*ibid.*: 119). O rápido espalhamento da cegueira e a irreversibilidade da patologia visual leva alguns cegos a constatarem que dificilmente conseguirão manter a higiene ou o antigo apreço à estética do mundo. “Provavelmente, só num mundo de cegos as coisas serão o que verdadeiramente são” (*ibid.*: 128), pondera o médico, neste momento.

Outro fato sensível à razão humanista é a perda da empatia, explicitada quando as mulheres são compelidas a se prostituir. Aquelas que descansam desse repulsivo encargo sentem um alívio proporcional ao desdém pelo destino imediato das encarregadas, pois “na verdade ainda está por nascer o primeiro ser humano desprovido daquela segunda pele a que chamamos egoísmo, bem mais dura que a outra, que por qualquer coisa sangra” (*ibid.*: 169).

Após a morte de parte dos cegos violentos da ala dominante, “a mulher do médico compreendeu que não tinha qualquer sentido, se o havia tido alguma vez, continuar com o fingimento de ser cega, está visto que aqui já ninguém se pode salvar, a cegueira também é isto, ver num mundo onde se tenha acabado a esperança” (*ibid.*: 204). A personagem que vê atua como o despertar da razão crítica, uma vez que é capaz de reparar e analisar a barbárie que se instalou na detenção. Saramago vale-se desta personagem para incitar seus leitores a refletir que somente no sono profundo da razão, expressa na cegueira branca, a mulher do médico se habituaria àquele mundo, pois “teria ela própria de cegar também para compreender que uma pessoa se habitua a tudo, sobretudo se já deixou de ser pessoa” (*ibid.*: 218).

O abandono voluntário da razão crítica pela indiferença ou a impossibilidade de exercê-la, a incapacidade de ver e refletir sobre o estado de coisas do

mundo, constituem a essência da cegueira branca, que contagia as pessoas e escancara seu interior, de onde saem os monstros que correspondem aos novos sentimentos, sentimentos cegos como o narrado a seguir:

Coitados dos teus pais, coitada de ti, quando se encontrarem, cegos de olhos e cegos de sentimento, porque os sentimentos com que temos vivido e que nos fizeram viver como éramos, foi de termos olhos que nasceram, sem olhos os sentimentos vão tornar-se diferentes, não sabemos como, não sabemos quais, tu dizes que estamos mortos porque estamos cegos, aí está, Amas o teu marido, Sim, como a mim mesma, mas se eu cegar, se depois de cegar deixar de ser quem tinha sido, quem serei então para poder continuar a amá-lo, e com que amor, Dantes, quando víamos, também haviam cegos, Poucos em comparação, os sentimentos em uso eram os de quem via, portanto, os cegos sentiam com os sentimentos alheios, não como cegos que eram, agora, sim, o que está a nascer são os autênticos sentimentos dos cegos, e ainda vamos no princípio, por enquanto ainda vivemos da memória do que sentíamos, não precisas ter olhos para saberes como a vida já é hoje, se a mim me dissessem que um dia mataria tomá-lo- ia como ofensa, e contudo matei. (*ibid.*: 241-242)

O leitor do *Ensaio sobre a Cegueira* é convidado a reexaminar seu interior. É importante ver dentro de si, antes de olhar o mundo, porque “dentro de nós há uma coisa que não tem nome, essa coisa é o que somos” (*ibid.*: 262). O que cada um vê no mundo exterior depende, enormemente, do que a pessoa é capaz de reparar dentro de si. A miséria, a fome, as atrocidades das guerras têm sido historicamente ignoradas pela cegueira branca, que acompanha a humanidade em sua trajetória. Faz sentido a observação da mulher do médico, quando complementa a observação de uma moça, após saírem do manicômio abandonado: “Quem sabe se entre estes mortos não estarão os meus pais, disse a rapariga, dos óculos escuros, e eu aqui passando ao lado deles, e não os vejo. É um velho costume da humanidade, esse de passar ao lado dos mortos e não os ver” (*ibid.*: 284).

Nem mesmo o Deus cristão escapa à cegueira branca. Talvez seja, em verdade, Deus o primeiro cego. Se não o for, como explicar que uma entidade onisciente, onipresente e onipotente faça vista grossa à perturbadora realidade histórica do mundo? Por isto, ele, materializado na imagem de seu filho, aparece vendado numa igreja, levando o médico a observar que “esse padre deve ter sido o maior sacrílego de todos os tempos e de todas as religiões, o mais justo, o mais radicalmente humano, o que veio aqui para declarar finalmente que Deus não merece ver” (*ibid.*: 302).

Os discursos de Saramago em dezembro de 1998 e o exigir como dever humano

O discurso de José Saramago, por ocasião do recebimento do Prêmio Nobel de Literatura coincidiu com a celebração dos 50 anos da *Declaração Universal dos Direitos Humanos*. Em sua fala, o autor português destacou que o interesse público pelo evento começaria a diminuir a partir daquela data (10/12/1998) e que como declaração de princípios, o documento internacional não criou obrigações para os Estados, salvo se internalizada pelos mesmos. Saramago enfatizou que os Direitos Humanos são negados pela ação política, gestão econômica e realidade social, reduzidos a “boa consciência” (Saramago 1998a). Ressaltou que as injustiças se multiplicam, as desigualdades agravam-se, a ignorância cresce, a miséria alastra-se e a humanidade esquizofrênica chega mais fácil a Marte que ao semelhante. Com tudo isto, os Governos não sabem, não podem e não querem efetivar a *Declaração Universal dos Direitos Humanos*.

não lho permitem os que efetivamente governam, as empresas multinacionais e pluricontinentais cujo poder, absolutamente não democrático, reduziu a uma casca sem conteúdo o que ainda restava de ideal de democracia. (Saramago 1998a)

Após o advento da *Declaração Universal dos Direitos Humanos*, em 1948, a razão crítica foi lentamente adormecendo e com o passar do tempo, ante a

inexistência de obrigações dos Estados em efetivar os direitos declarados, os governantes manifestam-se cegos perante as atribuições para as quais foram investidos, perante os seus deveres de transformar a realidade em benefício da humanidade. Saramago constata que a práxis é necessária, na união da palavra à iniciativa, no exercício do dever dos deveres, que consiste em exigir por meio da ação coletiva que os demais membros da sociedade civil também pressionem os governantes para que abandonem a cegueira branca, para que não apenas reconheçam, mas também observem e implementem os Direitos Humanos.

julgámos ter tudo, sem repararmos que nenhuns direitos poderão subsistir sem a simetria dos deveres que lhes correspondem, o primeiro dos quais será exigir que esses direitos sejam não só reconhecidos, mas também respeitados e satisfeitos. Não é de esperar que os governos façam nos próximos cinquenta anos o que não fizeram nestes que comemoramos. Tomemos então, nós, cidadãos comuns, a palavra e a iniciativa. Com a mesma veemência e a mesma força com que reivindicamos os nossos direitos, reivindicuemos também o dever dos nossos deveres. (*ibid.*)

Alguns dias antes de discursar na Academia Sueca, a 7 de dezembro de 1998, Saramago ponderou sobre as razões que o levaram a escrever o *Ensaio sobre a Cegueira*, enaltecendo mais uma vez o pacto de solidariedade que o impulsionou a incitar seus leitores a examinar sua consciência moral, a exercer sua razão crítica, examinar seus valores éticos, a ver, reparar e negar a cegueira branca, condição primeira à práxis que coordena o conhecimento e a ação política, na reinvidicação do dever de nossos deveres, que é exigir a concretização dos Direitos Humanos reconhecidos.

O aprendiz pensou: ‘Estamos cegos’, e sentou-se a escrever o *Ensaio sobre a Cegueira* para recordar a quem o viesse a ler que usamos perversamente a razão quando humilhamos a vida, que a dignidade do ser humano é todos os dias insultada pelos poderosos do nosso mundo, que a mentira universal tomou o lugar das verdades plurais, que o homem

deixou de respeitar-se a si mesmo quando perdeu o respeito que devia ao seu semelhante. (Saramago 1998b)

Conclusão

Saramago propõe o dever humano de exigência como práxis à efetivação dos Direitos Humanos, inaugurados pelos iluministas e consolidados na Declaração Universal de 1948. No entanto, nada pode ser exigido se não for percebido, visto e reparado em algum momento. No *Ensaio sobre a Cegueira*, o autor português não se dedica apenas a afirmar que não somos bons, ou que a racionalidade serve-nos menos que os instintos aos outros animais. Saramago, efetivamente, propõe um pacto de solidariedade com seu público leitor, para que este exercite sua razão crítica, em oposição ao comportamento totalmente antagônico, a cegueira branca, conforme o diálogo entre a mulher e o médico ao final do penúltimo parágrafo do livro, quando assim ponderam: “Por que foi que cegamos, Não sei, talvez um dia se chegue a conhecer a razão, Queres que te diga o que penso, Diz, Penso que não cegamos, penso que estamos cegos, Cegos que vêem, Cegos que, vendo, não vêem” (Saramago 1995: 310).

Na leitura do *Ensaio sobre a Cegueira*, o público leitor se aproxima do pensamento de Saramago na medida em que embarca, experimenta, sem restrições, o engajamento literário no sentido sartriano. Como demonstrado anteriormente e, em síntese ousada, para Jean-Paul Sartre “escrever é, ao mesmo tempo, desvelar o mundo e propô-lo como uma tarefa à generosidade do leitor” (Sartre 2019: 61), ou seja, o escritor deseja estabelecer com o público um pacto de solidariedade, em que os leitores dediquem sua pessoa à leitura, fazendo uso de sua escala de valores. O engajamento, por sua vez, interioriza o enredo, as personagens e suas emoções nos leitores, implantando a trama que cada um leu, imaginou e avaliou, conforme sua escala de valores. Neste sentido, foi a mensagem de José Saramago, em 7 de dezembro de 1998, quando proferiu seu Discurso na Academia Sueca.

Ao pintar os meus pais e os meus avós com tintas de literatura, transformando-os, de simples pessoas de carne e osso que haviam sido, em

personagens novamente e de outro modo construtoras da minha vida, estava, sem o perceber, a traçar o caminho por onde as personagens que viesse a inventar, as outras, as efetivamente literárias, iriam fabricar e trazer-me os materiais e as ferramentas que, finalmente, no bom e no menos bom, no bastante e no insuficiente, no ganho e no perdido, naquilo que é defeito mas também naquilo que é excesso, acabariam por fazer de mim a pessoa em que hoje me reconheço: criador dessas personagens, mas, ao mesmo tempo, criatura delas. Em certo sentido poder-se-á mesmo dizer que, letra a letra, palavra a palavra, página a página, livro a livro, tenho vindo, sucessivamente, a implantar no homem que fui as personagens que criei. Creio que, sem elas, não seria a pessoa que hoje sou, sem elas talvez a minha vida não tivesse logrado ser mais do que um esboço impreciso, uma promessa como tantas outras que de promessa não conseguiram passar, a existência de alguém que talvez pudesse ter sido e afinal não tinha chegado a ser. (Saramago 1998b)

A morte, o elefante e Caim como reflexo dos deveres humanos em figuras de papel na obra de Saramago

A escuta devolve a cada um o que é seu.
Byung-Chul Han, *A Expulsão do Outro*

Era uma vez um homem nascido na Azinhaga e que lá voltou para nascer outra vez. Era uma vez um filho que, pela primeira vez na história da humanidade, deu o nome ao pai. Era uma vez o neto de Josefa Caixinha, a menina de 90 anos que não queria morrer porque o mundo era tão bonito. Era uma vez o neto de Jerónimo Melrinho, o velho que sentindo a morte chegar foi despedir-se de todas as árvores do seu quintal. Era uma vez José de Sousa, o homem que se fez Saramago e ganhou o Prémio Nobel da Literatura. Era uma vez o centenário desse escritor, feito a pensar nos próximos cem anos. Era uma vez um escritor, um autor, um narrador, um cidadão. Era uma vez.

José Saramago, nome de escritor universal, é um autor com uma obra vasta e abrangente, onde o artista e o cidadão caminham comprometidos com uma estética e uma ética que visam a justiça, a transparência, a tolerância e a igualdade. Falar de herança filosófica e sociopolítica em Saramago é, sem dúvida alguma, recuperar os seus romances, as suas crónicas, as suas entrevistas, os seus discursos, enfim, as suas palavras, qual Excalibur empunhada incansavelmente ao longo da sua carreira e do seu percurso, feita de inúmeras páginas e palavras e ações. Todavia, acreditamos que é nos romances, sem desprezar, naturalmente, as crónicas, e em particular nas várias personagens que neles habitam, que o nosso Nobel desenvolve um pensamento e uma narrativa que tem quase sempre como pano de fundo a condição humana. Nesta nossa reflexão,

selecionamos três personagens, nomeadamente a morte, o elefante Salomão e Caim, correspondendo, portanto, aos últimos três romances publicados em vida por Saramago.

O nosso propósito passa, assim, por analisar estas figuras de papel e de ficção sob o prisma da *Carta Universal de Deveres e Obrigações dos Seres Humanos*, apresentada em 2018 a diferentes comissões da ONU e ao seu secretário-geral, António Guterres. Ainda que o documento tenha sido escrito após a morte do autor, ocorrida em 2010, não será menos verdade afirmar que Saramago falou por várias vezes, e de maneiras tão distintas, seja em entrevistas, seja no discurso da entrega do Prémio Nobel, sobre a importância dos Direitos Humanos, mas sobretudo, sobre os nossos deveres enquanto cidadãos. Posto isto, cremos que tal documento faz também parte da herança legada por José Saramago. Uma herança filosófica, sociopolítica, estética e ética.

É tempo agora de recuperarmos a citação de Byung-Chul Han que usamos como epígrafe. Diz o filósofo germano-coreano no ensaio *A Expulsão do Outro*, que “a escuta devolve a cada um o que é seu” (2018: 94). Ora, a escrita de Saramago é uma forma de escuta atenta, intensa e profunda do nosso mundo. Mas uma escuta que não é nem passiva nem resignada. É, sim, uma escuta que se transforma em escrita indignada e combativa. Se o nosso tempo, como escreveu Steiner, é o do “aprendermos a ser de novo humanos” (1993: 16), Saramago posiciona-se como um dos seus mais fulgurantes *pivots*, na medida em que nas suas obras estamos perante verdadeiros tratados de justiça social, igualdade e luta por um mundo outro que, sendo possível no papel, será também possível na realidade. Não por acaso, Saramago disse sobre si próprio: “Provavelmente eu não sou um romancista; provavelmente eu sou um ensaísta que precisa de escrever romances porque não sabe escrever ensaios” (Reis 2015: 48).

A escrita do nosso Nobel é um combate contra o idêntico e contra a apatia. Num tempo como o nosso, mergulhado no caos do idêntico, que não causa dor nem mal-estar ao cidadão ou ao observador, o que Saramago propõe é o posicionamento consciente contra a proliferação do idêntico, fábrica de comodismo, seguidismo e de produção de uma sociedade de consumo de informação. De informação enviesada, controlada, deturpada. Num tempo em que “o sujeito fica aturdido a olhar para o ecrã, até perder a consciência” (Han 2018: 10), a herança de Saramago pretende caminhar rumo a uma noção de socie-

dade da justiça e, antes de mais, rumo a uma sociedade de leitores cidadãos atentos, conscientes e reivindicativos.

O elogio da leitura, dos livros, dos leitores e do conhecimento parece ser uma ideia um tanto óbvia ou mitigada, mas a verdade é que num mundo em que se publicam tantos livros e tantos escritores como é o nosso, urge a leitura desimpedida e escorreita. A leitura que transforma, qual maiêutica. Um escritor como Saramago não escreve para nenhum leitor em particular nem para um leitor ideal, antes pelo contrário. A escrita de Saramago, “escrita infinita”, como lhe chamou Carlos Nogueira, atrai e desassossega pela “largueza e profundidade da visão” (2022: 12). Não é o elogio gratuito nem a tentativa de cair no lugar-comum do elogio do livro, do belo e do conhecimento, antes pelo contrário.

Os romances de José Saramago têm o condão de apresentar diversas ideias e teses, podendo até, cremos, serem considerados, em parte, romances de tese, por demonstrarem não necessariamente uma doutrina, e aqui a terminologia é escorregadia, mas antes um conjunto de ideias que não pertencem a nenhum grupo, partido ou organização. O escritor que escreve segundo preceitos ideológicos apertados fica adstrito ao seu tempo. O escritor que escreve sobre a condição humana e sobre as suas grandes dúvidas, interrogações e angústias, escreve para todos os tempos. Assim é a obra de Saramago, um clássico que se renova e transforma em cada leitura. O romancista que não sabe escrever ensaios é, pois, um cidadão escritor, um artista narrador.

Ainda antes de mergulharmos nas personagens dos romances que pretendemos analisar, visitemos a obra *O Silêncio dos Livros* (2007), de George Steiner e ainda o *Deste Mundo e do Outro* (1971), de Saramago. Segundo o mestre,

Depois de termos passado horas, dias, semanas, a ler, [...] regressamos às tarefas domésticas, miudinhas e insignificantes. Mas continuamos presos aos textos. O grito na rua mal nos chega aos ouvidos, se é que damos por ele. Fala-nos de uma realidade desarrumada, contingente, vulgar e transitória, impossível de comparar com a que se apoderou da nossa consciência. (Steiner 2007: 47)

Por seu turno, em *Deste Mundo e do Outro*, na crónica intitulada “O fato virado”, Saramago fala da hipocrisia que nos assalta no último dia do ano, quando prometemos mudar e fazer as coisas de modo diverso. A crónica passa-se numa barbearia e o cronista conversa com o fígaro sobre estas questões. No entanto, Saramago fica perplexo e escreve “Afundo-me na cadeira, desanimado. Julgava-me com um barbeiro e sai-me um profeta, um Elias” (1986: 85). E por que razão este barbeiro, que o nosso Nobel usa aqui como pretexto para a sua crónica, surge como um profeta, como um dono da tabacaria que sorri, como aquele outro sorriu para Álvaro de Campos? Porque

No último dia do ano viramos factos. [...] O mentiroso volta a ser verdadeiro, o hipócrita será sincero, o leviano descobre que a constância é virtude que lhe convém, o invejoso já promete aplaudir, o avarento começa a desabotoar as algibeiras. [...] Enfim [...] vai principiar a fraternidade universal. [...] E não há remédio para isto? Pois não há, não. A natureza humana é mesmo assim e o homem lobo do homem, declara o meu barbeiro, que tem o espírito tão afiado como a navalha com que me barbeia. [...] Quando, finalmente, me apanho na rua, respiro. Procuo bem dentro de mim e encontro os defeitos todos. Não me falta nada. Nem sequer a frase que atiro à mulher que pede esmola: “Tenha paciência”. Pois a paciência é também uma virtude, como todos nós aprendemos e não esquecemos. (*ibid.*: 84-85)

Ora, entre o que escreve George Steiner e José Saramago existe por inteiro a noção de que o conhecimento, a arte, a beleza, enfim, as criações que fazem parte daquilo que pode ser a mais subida humanidade não são, por si, capazes de redenção ou de salvação do homem, tornando-o numa criatura melhor. Antes pelo contrário. Por vezes, a música, a literatura e o pensamento são usados e têm servido como pretextos para as maiores atrocidades cometidas pelo ser humano.¹

.....

1 Recordemos que vários oficiais das SS escutavam Schubert e Beethoven com os seus filhos e as suas famílias durante os serões, indo, no dia seguinte, como se de um trabalho normal se tratasse, para os campos de extermínio assassinar centenas, milhares, milhões de inocentes.

O que Steiner e Saramago nos dizem é que devemos encontrar uma resposta, ou pelo menos, continuar a fazer as perguntas necessárias: como tornar a sociedade mais justa? Como conciliar a mais subida humanidade na arte e no pensamento com uma sociedade mais justa e tolerante? Como escreveu Carlos Nogueira em *Resposta a Italo Calvino*, no seu ensaio intitulado “Livros sobre o livro e a leitura”: “não é o livro nem o conhecimento que em si mesmos promovem o mal, mas antes o uso (ou não) que deles fazemos” (2018: 355).

Ora, é aqui que entram as obras e a palavra de Saramago, a partir da morte, do elefante Salomão e de Caim. Estas três personagens surgem como estandartes da recusa em aceitar o mundo como ele é devido aos poderes instalados, sejam eles o poder político, o poder religioso ou as intolerâncias diversas preconizadas por diferentes instituições. A *Carta Universal de Deveres e Obrigações dos Seres Humanos* é, por isso, não só uma herança filosófica e sociopolítica de José Saramago, mas também um legado, um documento vivo e em constante renovação e atualização. Quando, em *Diálogos com José Saramago*, Carlos Reis fala sobre a razão humana e o progresso como temas ou preocupações da escrita do autor de *Memorial do Convento* (1982), este responde da seguinte forma:

Se o homem é um ser racional e usa a razão contra si mesmo —um contra si mesmo representado pelos seus semelhantes—, então de que serve a razão? Falámos muito ao longo destes últimos anos (e felizmente continuamos a falar) dos direitos humanos; simplesmente deixámos de falar de uma coisa muito simples, que são os deveres humanos, que são sempre deveres em relação aos outros, sobretudo. E é essa diferença em relação ao outro, essa espécie de desprezo do outro, que me pergunto se tem algum sentido numa situação ou no quadro de existência de uma espécie que se diz racional. Isso, de facto, não posso entender, é uma das minhas angústias. (2015: 158-159)

Os mesmos homens fardados que se reuniam no verão em Bayreuth para os elegantes e civilizados concertos de verão wagnerianos eram exatamente os mesmos que condenavam crianças, mulheres, velhos, doentes, deficientes, homossexuais, judeus, ciganos, enfim, todas e todos os que não correspondessem a um certo padrão, a trabalhos forçados, a torturas, a violações, enfim, ao mais vil e imperdoável da baixeza humana.

Já em 1998, no seu discurso de Estocolmo, o escritor volta a falar dos deveres humanos: “Tomemos então, nós, cidadãos comuns, a palavra e a iniciativa. Com a mesma veemência e a mesma força com que reivindicarmos os nossos direitos, reivindicuemos também o dever dos nossos deveres. Talvez o mundo possa começar a tornar-se um pouco melhor (1998).”² Deste modo, o primeiro artigo da *Carta* afirma que “todas as pessoas têm o dever de cumprir e exigir o cumprimento dos direitos reconhecidos na Declaração Universal dos Direitos Humanos” (2017).

Mergulhando agora n’*As Intermittências da Morte* (2005), é possível ver como o narrador põe em xeque aquilo que virá a ser o respeito fundamental pela vida, pelo corpo e pela liberdade de escolher. Num mundo em que a morte deixa de matar, surgem, como sabemos, formas outras, clandestinas e organizadas pela máfia, de levar os corpos dos moribundos para a fronteira com o país vizinho. Contudo, estas atividades são efetuadas como um negócio mais, uma forma de lucrar e, ao mesmo tempo, afastar o corpo que incomoda, a doença, a miséria e a fragilidade. Diz o artigo 3 da *Carta Universal de Deveres e Obrigações dos Seres Humanos*:

Todas as pessoas, e especialmente as organizações sociais, económicas e culturais, têm o dever e a obrigação de não discriminar e de exigir o combate à discriminação por motivo de raça, cor, sexo, idade, género, identidade, orientação sexual, língua, religião, opinião política, ideologia, origem nacional, étnica ou social, deficiência, propriedade, nascimento ou qualquer outro motivo. (2017)

Ora, o que acontece n’*As Intermittências* é um exemplo de como o ser humano é capaz de esquecer os seus direitos e os seus deveres, quando colocado em situações extremas. Se é certo que o romance de Saramago pode ser considerado apenas uma obra de ficção, ele não deixa de transparecer a luta que o autor travou ao longo da sua vida contra as injustiças. Vejamos o romance para percebermos a vida:

.....

2 Cf. <https://www.portoeditora.pt/responsive/landing-pages/saramago/imagens/pdf/saramago_discursos_de_estocolmo.pdf>.

a atitude da população saudável para com os padecentes terminais começou a modificar-se para pior. Até aí, ainda que toda a gente estivesse de acordo em que eram consideráveis os transtornos e incomodidades de toda a espécie que eles causavam, pensava-se que o respeito pelos velhos e pelos enfermos em geral representava um dos deveres essenciais de qualquer sociedade civilizada, e, por conseguinte, embora não fazendo das tripas coração, não se lhes negavam os cuidados necessários, e mesmo, em alguns assinalados casos, chegavam a adoçá-los com uma colherzinha de compaixão e amor antes de apagar a luz. É certo que também existem, como demasiado bem sabemos, aquelas desalmadas famílias que, deixando-se levar pela sua incurável desumanidade, chegaram ao extremo de contratar os serviços da máfia para se desfazerem dos míseros despojos humanos que agonizavam interminavelmente entre dois lençóis empapados de suor e manchados pelas excreções naturais, mas essas merecem a nossa repreensão, tanto como a que figurava na fábula tradicional mil vezes narrada da tigela de madeira. (2005: 85)

A crítica saramaguiana não deixa de ter os contornos de uma distopia, é certo, mas é uma distopia que “ameaça a realidade e todas as pessoas, seja através da negligência, da ignorância ou da barbárie, outra palavra para o mal” (Vieira 2021: 142). Mais do que um escritor pessimista, o que Saramago evidencia não é o bem ou o mal, mas sim a reflexão em torno das nossas ações. Quanto à bondade e à maldade humanas, é conhecida a sua posição. Escreve o nosso Nobel a 21 de janeiro de 1997 nos seus *Cadernos de Lanzarote. Diário V*: “apesar de tudo, não creio que o mal seja o motor que faz bater o coração humano. Embora me apreça igualmente que não é o bem que o faz bater” (1999a: 23). O que fica evidenciado deste episódio é esse medo constante da morte e a forma como atuamos perante ela: esquecendo-nos de que somos humanos mortais e frágeis.

Por isso, é possível construir a cidadania em torno do diálogo sobre a morte e sobre a forma como lidamos com ela ou a

afastamos num mundo sempre e cada vez mais narcísico, líquido, tecnológico e desumano. Num mundo habitado pelo excesso de positividade, parece não haver nem espaço nem tempo para os afetos e para a humanização efetiva da própria finitude. (Vieira 2022: 116)

Sete meses após o seu período de greve, chamemos-lhe assim, a morte volta a cumprir o seu desígnio. E, para isso, envia uma carta endereçada ao diretor-geral e “é curioso, a letra inicial da assinatura deveria ser maiúscula, e é minúscula” (Saramago 2005: 100). Eis aquilo que a morte escrevera na sua caligrafia que reunia em si todos os estilos de escrita de todos os tempos:

Estimado senhor diretor, para os efeitos que as pessoas interessadas tiverem por convenientes venho informar de que a partir da meia-noite de hoje se voltará a morrer tal como sucedia, sem protestos notórios, desde o princípio dos tempos e até ao dia trinta e um de dezembro do ano passado, devo explicar que a intenção que me levou a interromper a minha actividade, a parar de matar, a embainhar a emblemática gada-nha que imaginativos pintores e gravadores doutro tempo me puseram na mão, foi oferecer a esses seres humanos que tanto me detestam uma pequena amostra do que para eles seria viver sempre, isto é, eternamente [...] portanto, resignam-se e morram sem discutir porque de nada lhes adiantaria [...] a partir de agora toda a gente passará a ser prevenida por igual e terá um prazo de uma semana para pôr em ordem o que ainda lhe resta de vida. (*ibid.*: 105-107)

Agora o ser humano pode controlar a sua própria morte, ao ter acesso ao dia exato de tal acontecimento, porém, fica ainda sem saber a hora ou o local, vivendo antecipadamente um sofrimento profundo e um desespero atroz; em segundo lugar, proveniente desse sofrimento, dessa angústia e pânico, vem a falta de resposta da morte a todos aqueles que poderiam tentar escrever-lhe uma carta, mas a verdade, diz-nos o narrador, é que “a morte nunca responde, e não é porque não queira, é só porque não sabe o que há-de dizer diante da maior dor humana” (*ibid.*: 132). Independentemente da ausência de morte, o ser humano não pode esquecer os direitos e, mais importante ainda, os seus

deveres para com o outro. É o outro que, no fundo, existe como justificação, salvaguarda e mais-valia da *Carta Universal de Deveres e Obrigações dos Seres Humanos*.

Segundo Byung-Chul Han (2018), a expulsão do outro põe em marcha um processo destrutivo totalmente diferente: a autodestruição. A intolerância e a proliferação do idêntico podem ser comatosas e levar ao desaparecimento ou à anestesia do outro, da diferença, do que vê o mundo a partir de outro ângulo, com outra língua, com outras histórias dentro. É, pois, com o cornaca Subhro, com o elefante Salomão e com Caim que o outro surge como a riqueza da humanidade e como totem da sua preservação. Falamos, naturalmente, da tolerância religiosa e de pensamento, mas também da aceitação da diferença, até quando essa diferença parece pôr em causa as nossas estruturas mentais, psicológicas e narrativas. Vejamos, ainda antes de vermos *A Viagem do Elefante* (2008) e *Caim* (2009), alguns dos artigos da *Carta Universal de Deveres e Obrigações dos Seres Humanos*. Escreve-se no artigo 7.1 que

Todas as pessoas, organizações sociais, económicas e culturais e, em especial, as autoridades eclesíásticas e religiosas, os meios de comunicação, centros educativos, organizações económico-empresariais e patronais, têm o dever e a obrigação de respeitar e exigir o respeito pela liberdade ideológica e religiosa das pessoas e de não incitar nem ao ódio nem à discriminação. (2017)

No romance de 2008, acompanhamos a viagem e as peripécias de Salomão e do seu cornaca entre Lisboa e Viena. Para o que nos interessa, focar-nos-emos em dois ou três episódios que evidenciam a diversidade como riqueza acrescentada, por um lado, sendo que, por outro, a intolerância perante uma religião diferente e o confronto entre o poder instituído pode levar, muitas vezes, a intrigas e desfechos menos felizes.

No que diz respeito à mitologia indiana, numa noite em que a soldadesca e Subhro conversavam, um dos militares pergunta ao cornaca qual era o seu propósito em ir para Viena com Salomão, querendo saber o que iriam eles por lá fazer. Subhro, como vemos ao longo do romance, tem sempre a coragem e a perspicácia de responder, de não ficar calado, mesmo quando somente

conjetura diálogos na sua cabeça, por saber que são perigosos para alguém que vem de uma cultura e de um país tão longínquo e diferente, ainda para mais com uma religião que não a cristã católica. Ainda assim, não deixa de responder ao militar:

Provavelmente o mesmo que em Lisboa, nada de importante, [...] irão dar-lhe muitas palmas, irá sair muita gente à rua, e depois esquecem-se dele, assim é a lei da vida, triunfo e olvido, Nem sempre, Aos elefantes e aos homens, sempre, embora dos homens eu não deva falar, não passo de um indiano em terra que não é sua, mas, que eu conheça, só um elefante escapou a esta lei. (Saramago 2018: 58)

O cornaca conta então a história de Ganeixa e da mitologia hindu, até que o comandante coloca em causa a sua religião e, como sabemos, Saramago vai aproveitar a voz de Subhro e do militar para colocar em evidência alguns aspetos negativos de uma religião que usava e abusava do poder:

Creio recordar que me disseste que és cristão, E eu recordo-me de ter respondido, mais ou menos, meu comandante, Mais ou menos, Que quer isso dizer na realidade, és ou não és cristão, Batizaram-me na Índia quando era pequeno, E depois, Depois, nada, respondeu o cornaca com um encolher de ombros, Nunca praticaste, Não fui chamado, senhor, devem ter-se esquecido de mim, Não perdeste nada com isso. (*ibid.*: 58-59)

A partir do cómico e também da ironia, Saramago cria no romance os episódios necessários para apresentar as relações de poder entre as crenças, o medo, a ignorância e o obscurantismo. Um grupo de camponeses escutou a história de Subhro sobre Ganeixa, o deus indiano que tem cabeça de elefante. Acontece que os homens ficaram consternados e vão de imediato falar com o cura para esclarecer o assunto, o que não deixa de ser, uma vez mais, um pretexto para pôr em causa o poder e as verdades da religião:

Senhor padre, deus é um elefante. [...] Deus está em todas as criaturas, disse [...] Mas nenhuma é deus, Era o que faltava, respondeu o cura, teríamos aí um mundo a abarrotar de deuses, e ninguém se entenderia, cada um a puxar a brasa à sua sardinha [...] o que nós ouvimos, com estes ouvidos que a terra há de comer, é que o elefante que aí está é deus. (*ibid.*: 65)

O padre decide então, como é sabido, exorcizar o elefante de qualquer demónio e proceder ao seu batismo, não sem antes um dos aldeões aproveitar o momento para (re)perspetivar a história bíblica dos dois mil porcos possuídos. Deste modo, Saramago dá voz àqueles que são os ausentes da história, Ricoeur *dixit*, na tentativa de deslegitimar a narrativa sagrada:

Senhor padre, [...] esse caso sempre me fez confusão na cabeça, Porquê, Não percebo por que tinham esses porcos de morrer, está bem que Jesus tenha feito o milagre de expulsar os espíritos imundos do corpo do geraseno, mas consentir que eles entrassem nuns pobres porcos que nada tinham que ver com o caso, nunca me pareceu uma boa maneira de acabar o trabalho, tanto mais que, sendo os demónios imortais, porque se não o fossem deus ter-lhes-ia acabado com a raça logo à nascença, o que eu quero dizer é que antes que os porcos tivessem caído à água já os demónios se haviam escapado, em minha opinião Jesus não pensou bem, E tu quem és para dizeres que Jesus não pensou bem, Está escrito, padre, Mas tu não sabes ler, Não sei ler, mas sei ouvir. (*ibid.*: 66)

Na manhã em que o padre pretende exorcizar e batizar Salomão, acontece que o cura não leva consigo água benta, mas sim água do poço. Momentos antes, ao encontrar-se com o cornaca e com a expedição, o padre enceta um diálogo com Subhro que, uma vez mais, põe em causa as verdades e o poder estabelecido através do pensamento crítico e livre. Pergunta o padre:

Quem é o salomão, [...] O elefante chama-se salomão, respondeu o cornaca, Não me parece próprio dar a um animal o nome de uma pessoa, os animais não são pessoas e as pessoas tão-pouco são animais,

Não tenho tanto a certeza disso, respondeu o cornaca, que começava a embirrar com a parlanga, É a diferença entre quem fez estudos e quem não os tem, rematou, com censurável sobrançeria, o cura. (*ibid.*: 69)

Assim que o padre começa a aspergir Salomão e a balbuciar as suas rezas, o comandante apercebe-se que aquele está a fazer um ritual de exorcismo. Interessante realçar que Saramago coloca Subhro a rezar ao deus Ganeixa enquanto o padre realiza o seu ritual:

Este homem está doido, pensou o comandante, e no instante mesmo em que o pensou, viu o cura ser atirado ao chão [...]. O que realmente sucedeu, e não viremos a conhecer nunca a causa, mistério inexplicável a juntar a tantos outros, foi que salomão, a menos de um palmo do alvo do tremendo coice que tinha começado por desferir, travou e suavizou o impacto, de modo que os efeitos não fossem além dos que resultariam de um empurrão sério, mas sem acinte, e muito menos com intenção de matar. (*ibid.*: 70-71)

Salomão parece ter consciência dos seus atos e das consequências que deles podem advir, como se houvesse uma bondade imanente nesta personagem animal. Não é por acaso que logo de seguida, quase em tom profético, o narrador, e com ele o padre, escreve que

A partir de hoje, quando se falar de elefantes na sua presença, e hão-de ser muitas as vezes, haja vista o que aconteceu aqui, em manhã brumosa, perante tantas testemunhas presenciais, sempre dirá que esses animais, aparentemente brutos, são tão inteligentes que, além de terem umas luzes de latim, até são capazes de distinguir a água benta daquela que o não é. (*ibid.*: 71)

O elefante torna-se, assim, muito mais do que um elefante, acabando por dar a todas as personagens, e aos leitores de Saramago também, uma lição de humanidade. Salomão é, pois, a figura de papel ou o animal de papel que tem em si muito mais humanidade que muitas outras pessoas de livro e até de realidade.

O que Subhro e Salomão desencadeiam é aquilo que está presente no artigo 7.2 da *Carta Universal* já mencionada: “todos os praticantes, crentes e seguidores de qualquer ideologia ou religião, em suas práticas ou manifestações, têm o dever e a obrigação de respeitar os direitos humanos e as liberdades fundamentais”. Deste modo, a ideia de Deus, de um ritual ou de uma prática religiosa ou de um poder instituído em torno de preceitos religiosos ou políticos torna-se uma questão fundamental na obra e no pensamento de José Saramago:

Simplemente o que eu não posso ignorar nem esquecer é a presença de Deus, mas a presença dos intermediários: aqueles que se instituíram como intermediários de Deus condicionaram e continuam a condicionar em grande parte a nossa vida, o nosso modo de viver, o nosso próprio modo de pensar. Assim, a minha guerra, se vamos chamar-lhe assim, não é com Deus [...] Agora o que mim sobretudo me incomoda é que à sombra desse Deus, do meu ponto de vista inexistente, se tenha armado um poder que condicionou e condiciona ainda, [...] as nossas personalidades ao ponto de não nos podermos imaginar a nós próprios senão no quadro que o cristianismo traçou. Porque, enfim, supondo que há Deus, todas as maneiras de adorá-lo se equivalem. A Deus tanto faz que o representem numa cruz ou como Sol ou como Lua ou como uma montanha ou como uma águia ou o que quer que seja. Então essa ideia de que alguém se aproxima de outra pessoa para lhe dizer “o teu Deus é falso e eu trago-te aqui o único e verdadeiro Deus” parece-me uma coisa perfeitamente detestável. É por todo esse jogo de poderes que condiciona as pessoas e que as reduz [...] é por tudo isso que há em mim uma espécie de indignação surda — afinal não tão surda quanto isso, porque eu escrevo e dou voz a essa indignação. Fala-se muito de alienação que é um conceito relativamente recente, quando afinal de contas a religião nos tem mantido alienados, desde tempos imemoriais. (*apud* Reis 2015: 150-152)

Dessa indignação aparentemente surda aparece também *Caim*, espécie de anti-herói bíblico que Saramago utiliza para chamar a atenção para os erros de Deus ou para as atitudes estranhas e nada bondosas, justas ou humanas

do Deus do Antigo Testamento. O seu inconformismo será sempre evidente, aliado à constante ousadia que a personagem demonstra ao confrontar Deus. O desígnio deste novo Caim é o de alertar os homens em relação às atitudes e aos atos do divino, numa lógica que pretende levar o leitor a uma tomada de conhecimento fenomenológico, seja através das reações de Caim aos desígnios de Deus, seja por meio do (re)aproveitamento de certos episódios. Vejamos de que modo Saramago convoca o episódio do sacrifício de Isaac e o converte numa denúncia contra a arbitrariedade e mesquinhez divinas:

Leva contigo o teu único filho, isaac, a quem tanto queres, vai à região do monte mória e oferece-o em sacrifício a mim sobre um dos montes que eu te indicar. O leitor leu bem, o senhor ordenou a abraão que lhe sacrificasse o próprio filho [...] O lógico, o natural, o simplesmente humano seria que abraão tivesse mandado o senhor à merda, mas não foi assim. [...] Ato contínuo, empunhou a faca para sacrificar o pobre rapaz quando alguém lhe segurava o braço, ao mesmo tempo que uma voz gritava, Que foi 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, Foi o senhor que ordenou, foi o senhor que ordenou, debatia-se abraão, Quem é você, Sou caim, sou o anjo que salvou a vida de isaac. Não, não era certo, caim não é nenhum anjo, anjo é este que acabou de pousar com um grande ruído de asas e que começou a declamar como um ator que tivesse ouvido finalmente a sua deixa, Não levantes a mão contra o menino, não lhe faças nenhum mal, pois já vejo que és obediente ao senhor, disposto, por amor dele, a não poupar nem sequer o teu filho único, Chegas tarde, disse caim, se isaac não está morto foi porque eu o impedi. [...] Vale mais tarde do que nunca, respondeu o anjo com prosápia, como se tivesse acabado de enunciar uma verdade primeira, Enganas-te, nunca não é o contrário de tarde, o contrário de tarde é demasiado tarde, respondeu-lhe caim. (2017: 67-68)

Caim emerge não só como figura circunstancial, espécie de herói e de anjo Salvador de Isaac, mas também como o defensor do ser humano, do seu di-

reito à vida, à dignidade e à liberdade de escolha. Caim é, pois, uma “espécie de vingador humano dos dramáticos castigos de Deus, das cegas punições divinas” (Martins 2014: 103). A segunda reflexão tem que ver com a conclusão que a personagem retira deste episódio. Caim continua a sua viagem, encontrando-se perante o episódio da destruição de Sodoma e Gomorra. Mais uma vez, a personagem volta a questionar não as ações dos homens, mas sim as atitudes de Deus, uma vez que “a história dos homens é a história dos seus entendimentos com deus, nem ele nos entende a nós, nem nós o entendemos a ele” (Saramago 2017: 74). Após a destruição das cidades, Caim, pensativo e angustiado, desabafa com Abraão:

Tenho um pensamento que não me larga, Que pensamento, perguntou abraão, Penso que havia inocentes em sodoma e nas outras cidades que foram queimadas, Se as houvesse, o senhor teria cumprido a promessa que me fez de lhes poupar a vida, As crianças, disse caim, aquelas crianças estavam inocentes, Meu deus, murmurou abraão e a sua voz foi como um gemido, Sim, será o teu deus, mas não foi o delas. (*ibid.*: 82)

Caim não deixa de ser o baluarte que representa, por exemplo, os artigos 8.2 e 9.1 da *Carta Universal de Deveres e Obrigações dos Seres Humanos*:

Todas as pessoas têm, na medida das suas condições e possibilidades, o dever e a obrigação de se manterem informadas e de participarem responsabilmente nos assuntos públicos. Todas as pessoas têm o dever e a obrigação de, dentro das suas condições e possibilidades, participar responsabilmente nos assuntos públicos e na tomada de decisões colectivas. (2017)

Se visitarmos o episódio do regresso de Caim às terras de Nod, que são terras de fuga, encontramos a personagem, em diálogo com Lilith, sua amante, a criar uma figuração outra da imagem de Deus, destituindo a figura divina de características associadas à bondade, à justiça e à misericórdia:

o nosso deus, o criador do céu e da terra, está rematadamente louco, Como te atreves a dizer que o senhor deus está louco, Porque só um louco sem consciência dos seus atos admitiria ser o culpado direto da morte de centenas de milhares de pessoas e comportar-se depois como se nada tivesse sucedido, salvo, afinal, que não se trate de loucura, a involuntária, a autêntica, mas de pura e simples maldade, Deus nunca poderia ser mau ou não seria deus, para mau temos o diabo, O que não pode ser bom é um deus que dá ordem a um pai para que mate e queime na fogueira o seu próprio filho só para provar a sua fé, isso nem o mais maligno dos demónios o mandaria fazer. (Saramago 2017: 108)

Caim adquire complexidade humana e densidade psicológica, características que prendem o público leitor. A personagem vai ganhando autonomia suficiente ao longo do romance para se poder afastar, de forma atenta e consciente, dos diversos episódios bíblicos e das múltiplas atitudes de Deus. Recuperando, novamente, o diálogo entre Caim e Lilith, percebemos a transformação que se dá em Caim, qual catarse imbuída de um humano *pathos*:

Não te reconheço, não és o mesmo homem que dormiu antes nesta cama, disse lilith, Nem tu serias a mesma mulher se tivesses visto aquilo que eu vi, as crianças de sodoma carbonizadas pelo fogo do céu, Que sodoma era essa, perguntou lilith, A cidade onde os homens preferiam os homens às mulheres, E morreu toda a gente por causa disso, Toda, não escapou uma alma, não houve sobreviventes, Até as mulheres que esses homens desprezavam, tornou lilith a perguntar, Sim, Como sempre, às mulheres, de um lado lhes chove, do outro lhes faz vento, Seja como for, os inocentes já vêm acostumados a pagar pelos pecadores, Que estranha ideia do justo parece ter o senhor, A ideia de quem nunca deve ter tido a menor noção do que possa vir a ser uma justiça humana. (*ibid.*: 108-109)

A partir de Caim, mas também da morte, de Salomão e do seu cornaca, é possível ver como a defesa do ser humano na sua integridade física, moral, espiritual e cultural deve ser preservada e respeitada como um direito e um dever, pois

nenhum poder político ou religioso está acima da justiça, da liberdade e da dignidade do ser humano. É este, portanto, um dos veios da herança filosófica e sociopolítica de José Saramago, que conjugado com a *Carta Universal de Deveres e Obrigações dos Seres Humanos*, com os seus romances, as suas crónicas, as suas ações e também as suas personagens, ultrapassa e supera as contrariedades do tempo e dos contextos.

Um escritor como Saramago escreve para todos os tempos e escrever para todos os tempos é um ato de constante atualização, de um constante presente que se renova a cada leitura, a cada reflexão, a cada partilha. Daí Saramago habitar por inteiro a noção de clássico preconizada por Italo Calvino. Daí a obra e a herança do nosso Nobel serem de alcance universal. Como o ouvido é um órgão aberto, assim são as obras do autor de *Memorial do Convento*.

Num mundo em que a proliferação do idêntico se faz passar por crescimento, a obra de Saramago surge como resposta à análise de Byung-Chul Han de que a partir de um certo momento, “a produção já não é produtiva, mas destrutiva; a informação já não é informativa, mas deformadora; a comunicação já não é comunicativa, mas meramente cumulativa” (2018: 10).

A herança de Saramago admite a possibilidade de outro mundo, o seu discurso literário “revela uma tentativa de instauração paradigmática de uma nova cultura e de uma nova sociedade e a afirmação de uma outra forma de organização do poder” (Real 2021: 207). Uma sociedade que não permita que a neve preta, nome de uma crónica presente em *Deste Mundo e do Outro*, continue a ser a triste e intragável realidade: “‘Fiz a neve preta porque foi nesse natal que a minha mãe morreu.’ Daqui por um mês chegaremos à lua. Mas quando e como chegaremos nós ao espírito de uma criança que pinta a neve preta porque a mãe lhe morreu?” (1986: 205).

Que as obras de Saramago cheguem ao outro, não como um dever ou obrigação, mas antes como um direito à possibilidade de transformação do mundo a partir da leitura, a partir de dentro. A partir de nós próprios. Foram as palavras, vieram as ideias.

Tempo e História segundo José Saramago¹

As relações entre História e ficção encontram-se entre as mais ricas e criativas para a obra de José Saramago. Sabemos que nelas se assentam uma das primeiras bases do seu projeto literário e dadas as circunstâncias foram uma das primeiras e agora uma das mais pensadas pela crítica literária. Um inventário dessas leituras aproximam sua obra a vários conceitos e abordagens teóricas e embora o próprio escritor tenha resistido a certa noção de romancista histórico, boa parte dos estudos saramaguianos se constituem em torno ou a partir desse diálogo: as presenças na sua obra da História portuguesa; os diálogos entre o romance e seus contextos ficcionais; a revisão, a reinterpretação e/ou a refiguração historiográficas; a metaficção historiográfica ou a ficção meta-historiográfica; as implicações entre os protocolos da narração ficcional e histórica, isto é, os cruzamentos entre o discurso ficcional e o discurso da História; os ofícios do romancista e os do historiador; os vários impasses da noção de verdade histórica e o trabalho da ficção na sua problematização, respingando ainda no próprio extrato ficcional; a redenção do homem pela História ou a História como um produto das ações humanas —a lista é, enfim, substancial—.²

.....

1 Este texto foi apresentado durante a VII Conferência Internacional José Saramago como “Por uma ética da história segundo José Saramago”. Porém, na vistoria final para a presente publicação, notamos que as discussões sobre tempo e História se impuseram e, embora a ideia de ética se vislumbre no seu desfecho, compreendemos que esta é um conceito incipiente, portanto, não principal nesta ocasião e cabe explorar adiante no desenvolvimento destas leituras.

2 Entre os estudos saramaguianos, podemos mencionar o pioneiro *José Saramago entre a história e a ficção: uma saga de portugueses*, de Teresa Cristina Cerdeira (Lisboa, Dom Quixote, 1989; Belo Horizonte, Moinhos, 2018). Derivada desta pesquisa, dentre os vários artigos

Embora, cada uma das leituras possa oferecer, propriamente, uma concepção ou reiterar alguns dos princípios sobre o que denominaríamos por uma teórica das relações entre ficção e História de uma perspectiva saramaguiana, parece fundamental investigar tais nexos a partir de outro conjunto de textos, os de natureza crítica e ensaística, nos quais José Saramago se dedica a explorar e discutir reflexivamente algumas nuances dessas relações. Esses são materiais continuamente reutilizados com o intuito de lançar alguma luz sobre o fazer criativo do escritor, mas pensados não especificamente com essa função. O mesmo movimento parece interessante noutras frentes, tais como a discussão sobre o autor e o narrador, e ajuda a estabelecer algumas diretrizes, nem sempre coerentes ou equilibradas, mesmo assim importantes, de um pensamento saramaguiano. Ainda, é claro, que sua *teorização* não supere o lugar sempre afirmado como seu —o do exímio ficcionista— essas leituras resultam sempre em oportunidades pelas quais é possível flagrar as percepções do escritor e mesmo distinguir compreensões peculiares que resultem numa leitura mais coerente do seu projeto literário, incluindo aquelas problematizações e aberturas já formuladas pela crítica e muitas vezes atravessadas por perspectivas teóricas incongruentes à obra. É ainda uma alternativa de revisar alguns dos seus temas colocados em evidência, alguns, como este, perfeitamente articulados com sua obra de ficção.

No caso específico de uma teoria das relações entre ficção e História, dois textos são fundamentais: “Sobre a invenção do presente”, publicado inicialmente no *Jornal de Letras, Artes e Ideias* em fevereiro de 1989 e dez anos mais tarde com outro título, o aqui utilizado “O tempo e a História”; e “História e ficção”,

acadêmicos, registramos o nosso texto “Das relações entre o discurso da ficção e o da história em José Saramago, re-ler O Conto da Ilha Desconhecida”, publicado nas atas do I Colóquio Internacional de Estudos Linguísticos e Literários (Maringá, 2010). Sobre a negação de José Saramago enquanto romancista histórico, uma de suas declarações encontra-se registrada na entrevista que concedeu a Horácio Costa em novembro de 1985: “enquanto o romancista histórico faz o possível para ignorar o tempo que decorreu entre de que fala e o tempo em que ele vive”, observa, “eu faço o possível para não me esquecer que entre o tempo de que falo e o tempo em que vivo houve um outro tempo de que eu sou também produto, sou filho desse tempo” (Costa 2022: 41).

também aparecido no referido periódico, em março de 1990.³ A leitura agora apresentada se desenvolve a partir do exame desses textos e objetiva ensaiar os primeiros fundamentos do que designamos como uma ética da História segundo José Saramago. Esta é uma preocupação nascida de uma crítica à noção de *fim da História* e que se articula, no âmbito do pensamento e da literatura saramaguiana, no debate entre ficção e História.⁴ Ao escritor, a compreensão da História como “uma espécie de consenso universal, um sistema de relações, que não se preocupa com questões de ordem ética” (Reis 1998: 64).

Essa é uma preocupação que se sustenta por pelo menos duas linhas: incomoda a Saramago, especificamente, certo papel ou visão tradicional da História como um dispositivo parcelar e parcial, e sobre o qual, sempre questiona, inclusive pelas escolhas figurativas estabelecidas no âmbito da sua ficção —é nesta que se situa especificamente uma possibilidade de compreender o que agora nos interessa, algumas bases conceituais sobre o tempo e a História à luz do pensamento saramaguiano—. A outra linha abriga a extensa bibliografia que discute sua literatura de cariz histórico (desde as peças para o teatro, algumas das crônicas, aos romances que se apropriam de alguma figura, circunstância ou episódio da História): interessa ao escritor descobrir sobre a natureza do acaso, sempre revelada como parte de uma série de conexões entre as coisas do passado e do presente que aparentemente não guardam uma afinidade visível, ou ainda encontrar uma interpretação não para *o que foi* e sim *para o que teria*

.....

- 3 Assim como o primeiro texto, este sofreu algumas revisões. Sua primeira versão intitulada “Contar a vida de todos e de cada um” foi lida numa conferência na Feira do Livro de Oslo, em outubro de 1995; Saramago reproduziu sua intervenção no terceiro tomo dos seus *Cadernos de Lanzarote*. Depois, com o título da publicação no *Jornal de Letras*, Carlos Reis acrescenta o texto à seleta de ensaios e intervenções *Literatura & Compromisso* (Fundação José Saramago; Ed. ufpa, 2022). As versões utilizadas nesta leitura são as referidas no texto.
- 4 A noção de fim da História com a qual José Saramago estabelece seu embate é a designada em *O Fim da História e o Último Homem* (1992), de Francis Fukuyama. Situado em espectro crítico distinto do filósofo estadunidense, para o qual a democracia e o capitalismo se sobrepuseram como os modelos definitivos, estabelecendo, desde os grandes eventos que cortaram o século XX (o fim da Segunda Guerra e os rumos da Guerra Fria) uma condição de perene estabilidade no funcionamento na história da humanidade, Saramago observa que essa perspectiva é problemática sobretudo porque ignora que o modelo dominante se mantém enquanto embate entre os segmentos sociais ou ainda que a história continua a ser escrita pelos sujeitos do seu tempo uma vez que não está fixada aos grandes feitos captados pela historiografia oficial.

sido, exercício este que permite se infiltrar nos acontecimentos e renová-los a partir de uma perspectiva capaz de examinar, pela criação imaginativa, tarefa afinal do ficcionista, os silêncios, as lacunas e as incongruências da História.

O interesse de José Saramago para com a História, tal como entrevisto em Reis (1998), encontra-se marcado, entre suas primeiras inclinações, pelo papel que esta desempenha numa sociedade para qual a verdade e a grandiloquência encontram-se a todo tempo ressaltadas pelos aparelhos de Estado —um peso positivista herdado do Século das Luzes e mais tarde reabilitado pelos diversos nacionalismos dentro e fora da Europa—. Essa motivação, embora demonstrada como universal, encontra um impasse entre o que afirma e o que se vislumbra a partir do interior das classes populares, visto que estas não aparecem como protagonistas no circuito da oficialidade e isso é o que o escritor designa como o carácter parcelar da História, quer dizer, não é apenas a natural impossibilidade de contar a realidade em seu mínimo detalhe, ruína ou recusa do potentado do realismo, mas a adoção de um ponto de vista, muitas vezes, propositalmente excludente. Mas, antes de avançarmos sobre o conceito saramaguiano de História e suas implicações, é indispensável compreendermos sua perspectiva acerca do tempo.

O ensaio “O tempo e a História” problematiza essa noção cara ao pensamento saramaguiano sobre a História: uma provocação que se abre a partir da ideia de *agora* com que se define o presente. Os pontos de inflexão são duas definições, a de um “célebre gramático francês, Nicolas Beauzée” (Saramago 1999b: 5), que no século XVIII demove o passado e o futuro em nome de uma perenidade do presente, e a dicionarizada por Aurélio Buarque de Holanda segundo a qual, este é “o período de tempo, de maior ou menor duração, compreendido entre o passado e o futuro” (*ibid.*: 5). Para José Saramago, é admissível por praticidade da comunicação a utilização de “uma noção de presente entendido como tempo actual (o que ocorre no *agora*)” (*ibid.*: 5), mas, ao se colocar em relação com o tempo, encontramos apenas no *vivido* e no *por viver* as duas formas temporais coerentes; assim, o que designamos como presente funcionaria como “um cursor deslizando ao longo duma escala, e esse cursor caracterizar-se-ia por não ser, sequer, mensurável, não mais que um ponto móvel, infatigável, uma luz que corre para as trevas e deixa atrás de si as trevas” (*ibid.*: 5).

Se bem notamos, a interpretação de Saramago rediz a de Nicolas Beauzée pelo que é negado nessa, afinal, para o escritor português, se o futuro é o *porvir*, portanto *incerteza*, também inexistente como tocável e o que resta é apenas o passado. Com ela, podemos repetir o que diz Michael Löwy ao discorrer sobre a noção *tempo-de-agora* em Walter Benjamin: “A revolução do presente se alimenta do passado” (Löwy 2005: 120). Também ao ensaísta português, “a invenção do presente dependeria, acima de tudo, da possibilidade duma reinvenção do passado” (Saramago 1999b: 5), quer dizer, é no presente que se pode explicar o passado e nele se estabelecer as diretrizes para um futuro liberto do circuito da repetição. “Um presente assim inventado, sobre os dados novos ou renovados do passado, orientar-nos-ia para um futuro seguramente diferente do que parece prometer-nos este preciso momento em que vivemos” (*ibid.*: 5).

Nesse curso, outra metáfora saramaguiana parece esclarecer melhor o que aqui se figura como o presente enquanto movimento do tempo e certa contradição manifesta no referido ensaio quando a pergunta para onde vai o tempo é respondida com uma ideia de imobilidade: “O tempo não vai para nenhum lugar, o tempo fica no tempo” (*ibid.*: 5). Trata-se da metáfora “do tempo como uma tela gigantesca, onde está tudo projectado (o que a História conta e o que a História não conta)” (Saramago *apud* Reis 1998: 58). Nesse sentido, passado, tempo e História mantêm alguma equivalência, a grande tela na qual tudo se inscreve e se move, os limites ou instâncias fora dos quais nada existe. Para o ensaísta, “o passado é tempo informe” (*ibid.*: 58) e é do historiador a tarefa de “fazer do passado história” (*ibid.*: 58). A natureza *informe* do passado, por sua vez, garante à História seu inacabamento. Tal perspectiva, reitera o que Michael Löwy afirma ao comentar sobre o conhecimento de Walter Benjamin acerca d’*A História da Revolução Russa* (1932), de Trótski: “O movimento da história é necessariamente heterogêneo — desigual e combinado, diria Trótski—” (Löwy 2005: 116). Aqui encontramos a noção de tratamento *parcial* e *parcelar* da História; tal princípio se relaciona com a própria natureza do tempo e da impossibilidade da totalidade da História.

Na dimensão temporal, admite-se a existência do presente apenas como o intercurso para um passado reinventado ou para o futuro. Para Saramago, nossa relação com o tempo é uma relação histórica e por isso o indigna o conceito de fim da História. Essa morte prefigura a negação da experiência e, por

consequente, nosso desaparecimento enquanto entidade subjetiva. Também se ignora aqui certa noção de progresso da História —no sentido estabelecido desde nossa consciência sobre a tradição; apesar de admitir que “a História não tem mais do que andar em frente”, Saramago não esquece que “este sentido de direcção” é “problemático” (Saramago *apud* Reis 1998: 64)—. Sob este ponto de vista, questionar o passado é resultado de uma mudança da nossa ideia sobre o tempo; o progresso, então, pode ser lido como *modificação*, tal como postula Octavio Paz acerca da tradição e de uma consciência sobre a tradição: “Ao mudar nossa imagem de tempo, mudou nossa relação com a tradição. Ou melhor, pelo fato de ter mudado nossa ideia de tempo, tivemos consciência da tradição” (Paz 2013: 21); e saber “que pertence a uma tradição já se sabe, implicitamente, diferente dela, e esse saber o leva, mais cedo ou mais tarde, a questioná-la e, às vezes, a negá-la.” (*ibid.*: 21).

Encontramos pressupostas as bases sobre as quais se fundamenta uma concepção de História formulada por José Saramago em Karl Marx, isto é, a possibilidade do indivíduo se produzir enquanto sujeito —não no sentido de entidade submetida, mas decisória no interior da sua coletividade— tal como nota Agamben: uma concepção marxista da história “é certamente inconciliável com a concepção aristotélica e hegeliana do tempo como sucessão contínua e infinita de instantes pontuais” (Agamben 2012: 119).⁵ O conceito de história de Walter Benjamin também é aqui fundamental e justifica o que chamamos de interesse do escritor português pela *revolução*, entendendo esta enquanto *ponto na história* que se configura em evento autêntico pela força com que desfaz a repetição na descontinuidade. Se voltarmos outra vez à metáfora do tempo como uma gigantesca tela, descobriremos uma noção que ignora o tempo enquanto dimensão objetiva e subtraída do nosso controle, em que as ideias de perenidade e inapreensibilidade são substituídas pela diversidade de tempos e essa como uma experiência libertadora; diríamos que, ao *cronos*, o

.....

5 Sobre a concepção de História em Karl Marx, recomendamos o texto de Roberto Nunes Junior, “O conceito de história em Karl Marx”, publicado na *Griot: Revista de Filosofia* (ver bibliografia abaixo). Os caminhos para pensar em relação os conceitos de História entre José Saramago e o pensador alemão, embora não desenvolvidos no texto recomendado, soam coerentes. Não desenvolvemos a questão nesta leitura devido às limitações textuais, mas os apontamentos levantados partem especificamente da leitura do texto referido.

tempo regular, calculado e subordinado ao relógio, Saramago distingue o *kairos*, “tempo histórico ‘pleno’, em que cada instante contém uma chance única, uma constelação singular entre o relativo e o absoluto” (Löwy 2005: 119).

Contribuíram para o ponto de vista de José Saramago o contato com outras duas fontes ricamente evidenciadas e discutidas no âmbito dos estudos saramaguianos: a escola dos *Annales*, a *Nouvelle Histoire* e a tradição do romance histórico português.⁶ O primeiro dado é referido pelo próprio escritor; trata-se de um encontro que se estabelece a partir das duas inquietações agora examinadas: a história como *kairos* e o interesse “de compreender como se ligam as coisas todas que não têm (ou que parecem não ter) nada que ver ali: Auschwitz ao lado de Homero, por exemplo; ou o homem de Néanderthal ao lado da capela Sistina” (Saramago *apud* Reis 1998: 58). A primeira fonte é extremamente valiosa porque nela, o escritor se encontra nos propósitos dessa corrente histográfica, que, segundo Peter Burke serviu a substituir a tradicional narrativa por uma “história-problema”, e abriu a História para além da história política (Burke 1992: 89). Essa perspectiva alcança José Saramago no trabalho de tradução que exerceu entre o final da década de 1950 e início

6 É possível distinguir que a compreensão de José Saramago sobre o tempo e a História tal como disponível nos textos examinados nesta leitura não foi produto do acaso. Numa primeira versão de nossas reflexões encontramos um escritor ainda enraizado no modelo positivista da História, este centrado na ideia do historiador como a voz do passado e a História como um modelo de verdade se não absoluta oficial. Um registro dessa percepção pode ser rastreado na crônica “As memórias alheias”, publicada entre o fim dos anos 1960 e a década seguinte e depois recolhida no livro *A Bagagem do Viajante* (1973). Nesse texto, o cronista recorda seu fracasso em não conseguir levantar as informações completas sobre os revoltosos mortos durante o evento de 5 de outubro de 1910 que resultaria na implantação da república em Portugal. Ao se confessar limitado pelas circunstâncias dos documentos oficiais, o cronista reconhece também a limitação da história total. Mais tarde descobrirá que as lacunas sempre podem ser interpretadas ou preenchidas com base na diversidade dos fragmentos adjacentes. No âmbito da ficção, por sua vez, o acontecido sempre pode ser infiltrado pela liberdade do fabular e do imaginado. No segundo ensaio que examinamos, “História e ficção”, José Saramago retorna ainda que indiretamente ao cronista de “Memórias alheias” ao confrontá-lo com sua leitura recente de outros historiadores da nova história e especificamente Georges Duby: “aquele imaginar que antes fora considerado o pecado mortal dos historiadores positivistas e seus continuadores de diferentes tendências” entra em declínio ou pelo menos se abre ao questionamento quando o historiador se utiliza de um recurso de escrita derivado da forma fabular, Imaginemos que..., tratamento que subjaz “a consciência da nossa incapacidade final para reconstituir o passado” (Saramago 1990: 19).

da década de 1980, quando se dedica a verter ao português, quase sempre do francês, várias obras da literatura, da História, História da Arte, História de Costumes, educação e variedades. Esse período é importante porque significou a sedimentação pela compreensão de uma série de interesses que acompanha o escritor na errância de sua formação; além de uma composição do intelectual, o trabalho de tradução, nota-se, interfere profundamente no desenvolvimento de sua estética e na maneira como elaborará os usos da História para sua ficção. Especificamente sobre os impasses entre essas duas dimensões discursivas, está o contato com *O Tempo das Catedrais* (1976), de Georges Duby, cuja tradução de José Saramago é publicada em Portugal em 1988. “Aí pude ver como é tão fácil não distinguir o que chamamos ficção, e o que chamamos história” (Saramago 2010a: 21).

A atenção dada aos anônimos, a História como “uma arte essencialmente literária”, do discurso histórico como interpretação marcada pelo ponto de vista subjetivo e por conseguinte do passado como uma constante invenção do presente, são alguns dos pontos consumidos na prática literária saramaguiana — nas conhecidas obras que se apropriam de figuras e situações históricas — e discutidos ao longo do ensaio “História e ficção”. Ao recuperar o contato na juventude com dois romances, *Viagens na minha Terra* (1846), de Almeida Garrett e *Viagens ao Redor do meu Quarto* (1794), de Xavier de Maistre, o ensaísta revisita a questão do tempo pela sua *informidade* e avança sobre a ideia da “História como ficção”, formulação que examina não para concluir cegamente por um conceito incontestado de equivalência entre os dois termos em evidência que sabemos distintos e sim problematizá-los, dialeticamente, isto é, discutir os procedimentos do historiador e os do ficcionista a fim de compreendê-los como partes de um mesmo interesse acessado por vias distintas: a primeira submetida ao tratamento da interpretação documental e a segunda interessada pela “grande zona de obscuridade” (Saramago 1990: 20) não acessada pela História. No mais, a tarefa da História e do romance nela interessado deriva de uma atitude “perante um imenso tempo perdido” (*ibid.*: 20) e são “viagens através daquele tempo, tentativas de itinerários” (*ibid.*: 20), “com um só objectivo, sempre igual: o conhecimento do que em cada momento vamos sendo” (*ibid.*: 20).

Neste ensaio, José Saramago especifica a liberdade do ficcionista ao *corrigir* o acontecido ou *preencher* o lacunar, algo que, para o historiador, encontra-se limitado ao documental; suas tentativas podem contrariar a reverência de preservação intacta do lacunar, visto que os mesmos recursos da imaginação, capturáveis nesse caso nas vidas próximas e nas dos anônimos em tempos adjacentes, são possíveis de restabelecer uma presença para a ausência. Convocar todos à presença é uma experiência que se manifesta variadamente na ficção saramaguiana; para citar um exemplo, registre-se o esplêndido desfecho de *Levantado do Chão* (1980), quando vivos e mortos celebram a chegada de um novo tempo pós-opressão, o da libertação dos camponeses do jugo dos latifundiários e o do povo português da ditadura. Esse recurso encontra justificação no conceito teológico de apocatástase recomposto por Walter Benjamin: “aplicar novamente uma divisão a esta parte negativa, inicialmente excluída, de modo que a mudança de ângulo de visão [...] faça surgir novamente, nela também, um elemento positivo e diferente daquele anteriormente especificado” (Benjamin 2009: 501). Essa ideia benjaminiana é fundamental na compreensão do que Saramago sustenta como *correção* do passado: “Quando digo corrigir, corrigir a História, não é no sentido de corrigir os factos da História, pois essa nunca poderia ser tarefa do romancista, mas sim de introduzir nela pequenos cartuchos que façam explodir o que até então parecia indiscutível” (Saramago 1990: 19).

Na literatura saramaguiana essas duas dimensões, a da ficção e a da História, se organizam sempre em conflito por meio dos recursos de natureza subversiva —quais sejam os da ironia, os da carnavalização, os da paródia etc.—, “o que, não significando desorganização duma e outra, pretende ser uma reorganização de ambas” (*ibid.*: 20). Além de ampliar o conceito de *correção*, oferecer certo tratamento procedimental, essa distinção justifica sua implicância para com o designativo de romance histórico, modelo que entende, por tratamentos como os de *reconstrução* ou *restabelecimento* pela via da própria História. Ora, coadunam-se o plano criativo e o intelectual, visto que os conceitos de tempo e de História discutidos nos dois ensaios examinados se firmam por esse princípio. E esclarece a História como via de mão dupla, a do historiador que parte do indício, por vezes ficcional, para o factual e a do ficcionista, que parte do factual para o ficcional. Esse percurso, entretanto,

nunca se mantém fechado e nem exclusivamente administrado por um sentido único para o historiador e o ficcionista. Como “expressões da mesma inquietação dos homens”, romance e história “do mesmo modo que tentam desvendar o oculto rosto do futuro, teimam em procurar, na impalpável névoa do tempo, um passado que constantemente se lhes escapa e que hoje, talvez mais do que nunca, queriam integrar no presente que ainda são” (Saramago 1990: 20).

Ao revisitar suas impressões diante dos historiadores da Nova História, José Saramago detecta neles parte de sua insatisfação como romancista que busca na historiografia respostas para eventuais impasses do passado e do presente. O que caracteriza como imaginação do historiador, a partir do que vislumbra no texto de Georges Duby é o abandono da antiga relação com os fatos da História, da “sujeição resignada ao império em que se tinham constituído” (*ibid.*: 20); seu raciocínio sobre o valor da invenção para o campo da historiografia finda com uma provocação às acusações de uma crise da história enquanto ciência: “sempre será melhor ciência aquela que for capaz de me proporcionar uma compreensão duplicada: a do Homem pelo Facto, a do Facto pelo Homem” (*ibid.*: 20). Essa consideração resulta, claro está, numa parte essencial do que designamos como *ética saramaguiana* da História.

Além de Georges Duby, o ensaio “História e ficção” refere-se a outros historiadores que, de alguma maneira, contribuíram na formação de um conceito saramaguiano de História ou a compreensão do escritor sobre o tema. É-lhe exemplar a atitude de Max Gallo, que “resolveu um dia começar a escrever romances históricos por uma necessidade de equilibrar pela ficção a insatisfação que lhe produzia o que considerava uma impotência real para expressar na História o passado inteiro” (*ibid.*: 19); Benedetto Croce, para quem, segundo o ensaísta, “Toda a História é história contemporânea” (*ibid.*: 19); e Fernand Braudel, de quem utiliza uma sentença sobre o interesse da História para dizer qual o do romance. A retomada dos termos de Croce recorda a subversão dos modos temporais designados em “O tempo e a História”, isto é, *tudo provavelmente* é história. Por isso também que parece a Saramago redundante a designação de *romance histórico* para se referir àquelas criações que se interessam pela História; assim, é que “toda ficção literária (e, em sentido mais lato, toda a obra de arte) não é só histórica, como não pode deixar de ser” (Saramago 1999b: 5). É notória que essa percepção saída dos limites originais

em que a questão está circunscrita —a do romance histórico— resulta um tanto reducionista porque iguala a História a um todo temporal ou lhe atribui uma função totalizadora. Ao redizer Braudel substituindo no seu conceito o termo História pelo termo romance, que estes não são outra coisa “que uma constante interrogação dos tempos passados, em nome dos problemas, das curiosidades, e também das inquietações e angústias com que nos rodeia e cerca o tempo presente” (Saramago 1990: 20), o ensaísta repara, de alguma maneira, a incongruência daquela afirmativa, afinal, história e romance são dois modos de inteligência dos acontecimentos; e no caso específico do assim chamado romance histórico, tratamos “de um discurso que, em sua execução e propósitos, se revela organizador da História por intermédio do ficcional” (Cerdeira 2018: 28).

Ao evidenciar seu contato com o Almeida Garrett de *Viagens na minha Terra* para registrar o valor diverso da viagem (enquanto tema que resultou no explicitado *Viagem a Portugal* e enquanto modo, no interesse pela história como matéria para sua ficção), José Saramago oferece algum esclarecimento do seu convívio com certa tradição do romance histórico em Portugal: tomando como seu paradigma, Fernão Lopes —“um paradigma onde o ser social do escritor e a pulsão de uma voz individual se deu pela vez primeira na tradição literária do idioma” (Costa 2020: 93)—; de Camões, a evidenciação do pormenor como imagem acutilante no grande quadro épico; de Garrett, herda ainda o interesse pelo corriqueiro e o traço estilístico para a digressão; a postura ideológica de Alexandre Herculano; e o esquema formal de Eça de Queirós, seja na crítica e na ironia (Costa 1996). As evidências dessas relações literárias —mais que esclarecer as diretrizes de formação de um escritor, ao nosso ver, bastante exploradas, mais que dizer sobre sua inserção na tradição, feita esta não com o intuito de repetição, mas, como convém, do arejar de suas extensões— dizem sobre a inquietação de Saramago que resultará no contato com as leituras da Nova História e estabelecimento das perspectivas que aqui examinamos e resultou, por conseguinte, numa renovação na literatura portuguesa das relações assumidas entre o literário e a historiografia. Para Carlos Reis, este “novo romance histórico” supera o legado oitocentista por abandonar a “contemplação idealizada” da História (Reis 1996: 28).

E isso é possível por dois deslocamentos convergentes no interior de uma relativização do conhecimento: a História não se satisfaz com certo imperativo da verdade incontestada e tampouco a ficção como sua oposição negativa. Os dois discursos podem, cada um à sua maneira, favorecer nossa *reaprendizagem* com a História, quando a este lhe interessar o *pormenor* e àquele as perquirições no curso da verdade e do lacunar. Sobre o *miúdo* da História, diz o ensaísta que seu interesse é pela batalha de Austerlitz, mas também, por conhecer “como era aquela paisagem, se haveria casas por ali, quem vivia nelas, que histórias foram as das pessoas que tiveram de fugir para deixar despejado o campo onde os soldados iam travar a batalha de que viria a depender, ou não, a História da Europa, ou do Mundo” (Saramago 1990: 20). Saramago refere-se ao ficcionista que se interessa pela História, mas via oposta, é possível entender que, para ele, a História é o grande acontecimento, a irrupção na malha do tempo, mas é ainda o *miúdo*, muitas vezes indispensável para o que se estabelece no documento; interessa ao escritor “que compreensão alcançamos a ter das inúmeras e ínfimas histórias pessoais, desse tempo angustiosamente perdido, o tempo que não retemos, o tempo que não aprendemos a reter como aquilo que é também: uma parte de nós próprios” (*ibid.*: 20). E isso só se mostra possível por uma atitude refrativa que podemos assumir com o passado aprendida nessa via de sentido dialético.

Parece então essencial esclarecer o que chamamos noutra passagem de uma ética saramaguiana da História, esta que se funda não numa instituição da História mas na atitude do ser humano com o tempo e com o acontecido. Em “História e ficção”, ao relacionar o trabalho do ficcionista ao do romancista, José Saramago compreende seus princípios em comum: selecionar fatos, organizá-los de uma maneira coerente, decisões que são exercidas “quase sempre, sobre um consenso ideológico e cultural” (*ibid.*: 20), isto é, escolher e organizar são atitudes que se estabelecem a partir de uma variedade de fatores, não somente de um ponto de vista, ou melhor, um ponto de vista fala sempre “em nome de classe ou de Estado, ou de natureza política conjuntural, ou ainda em função e por causa das conveniências duma estratégia ideológica que necessite, para justificar-se, não da História, mas duma História” (*ibid.*: 20). Esse papel sobreleva a responsabilidade da atividade do historiador porque o que conta e o que silencia são essenciais na memória coletiva dos povos, entretanto a

competência do romancista que se interessa pela História não lhe é inferior, simplesmente porque, para o ensaísta, “se a leitura histórica, feita por via do romance, chegar a ser uma leitura crítica, não do historiador, mas da História, então essa nova operação introduzirá, digamos, uma instabilidade, uma vibração, precisamente causadas pela perturbação do que poderia ter sido” e isso é talvez “tão útil a um entendimento do nosso presente como a demonstração efectiva, provada e comprovada do que realmente aconteceu” (*ibid.*: 20).

Nos dois casos, o ensaísta convoca a necessidade de uma moral fundada nas transformações essenciais só possíveis se pautadas numa posição colaborativa do ser humano e no seu compromisso com o coletivo. No caso do “historiador perfeitamente consciente das consequências político-ideológicas do seu trabalho”, sua prática se produzirá em a quem se destina: “o historiador surge como criador de um mundo outro, ele é aquele que vai decidir o que do passado é importante e o que do passado não merece atenção” (*ibid.*: 20). Assim, o primeiro pilar da dimensão ética da História deve ser o compromisso com a leitura do passado pelo presente em nome de um futuro outro. Como vimos, o tempo, para Saramago, é continuidade linear, ou mesmo espiralar, e não circularidade, repetição.

Ao ressaltarmos sobre certo compromisso dos indivíduos para a coletividade, é notável que todo esforço da História deve ser o de evitar o que a princípio responde por nossas limitações das forças e encontra terreno fértil nas justificações por vezes dogmáticas das ideologias dominantes: o parcial e o parcelar. Ao atribuir ao plano da ficção a proposta de uma nova verdade — se calhar mais verossímil e, portanto, mais autêntica e aceitável que a versão da História—, verdade centrada sob outro ponto de vista, o nascido no longo silêncio dos oprimidos, José Saramago cobra da História uma revisão sobre a primeira atitude que a distingue como História, a de questionadora das suas verdades ou dos valores institucionais que a determinaram como verdade única e universal. Resulta problemático, nesse sentido, que a História ignore o papel do que o escritor chama de “vidas desperdiçadas” e, por isso, direta ou indiretamente, desconheça o que elas exerçam na ordem e memória coletivas.

Ao reclamar uma ciência que atenda “o Homem pelo Facto” e o “Facto pelo Homem”, se recobra a visão ampla da História e estabelece sua dimensão como produto de uma dialética do convívio entre ser humano e os acontecimentos;

a Saramago, como exímio ficcionista, os documentos não falam por si. Todo passado é grande silêncio que, paradoxalmente, interfere sonoramente no presente, mas suas vozes só são reveladas pelas vozes dos vivos. Ao se referir à atitude de Max Gallo de se imiscuir na prática de ficcionalização como alternativa compensatória sobre a impotência de abraçar uma totalidade da História, José Saramago restaura não apenas a invenção como espécie de consolo das nossas impossibilidades, mas o potentado da imaginação como engenho que nos trouxe até aqui porque capaz de construir os complexos sistemas de inteligência que resultam fundamentais ao andamento da nossa coletividade. Tudo o que nos rodeia, e se calhar a matriz do que chamamos realidade, é parte desse esforço. Portanto, se mesmo a existência é produto de nossa invenção, a história sem imaginação é a mais irrisória das nossas aporias. A tentativa de subtrair dela a criatividade, colocando o fato como rebento bruto e limpo em oposto a ficção, é também procurar ignorar seus protagonistas e suas dimensões da historicidade, fundadas, para bem ou para mal, pelas nossas mãos. Quer dizer, não falamos do caso simples da invenção indissociada da natureza humana, mas do nosso papel no estabelecimento, funcionamento e utilização dos sistemas, neles incluído o tempo e a história, da nossa civilização.

Por fim, uma História capaz de colocar dialeticamente a humanidade em relação com os acontecimentos —e com o outro, acrescentamos— se distingue totalmente dos modelos que vigoraram desde sua consolidação como campo do saber. Também o passado, como quer certa perspectiva do imediatismo forjado no calor da sociedade neocapitalista, não é o atrasado e por isso inferior ao presente ou ao futuro. Essa é uma perspectiva tão ou mais perigosa que aquela segundo a qual o passado é a verdade pré-fixada e possível de ser restaurada por um processo de colagem dos documentos, ou que são suas figuras entidades de reverência. Restabelecer o passado é admitir que apenas por ele podemos sondar sobre nós mesmos; destituídos do passado, o sujeito é um ente vazio, uma peça a mais na maquinaria social. Para José Saramago, uma ética da História se assume quando compreendemos a História como campo de reconhecimentos; enquanto um ato de sinceridade, denunciando e renunciando certa pretensão totalizadora e objetiva dos documentos, o que significa “assumir o fracasso do sonho cientificista de plenitude do conhecimento” (Cerdeira 2018: 27).

Movimento incessante, a História também não é uma instituição. Ainda na relação entre esta e tempo e no uso da viagem como metáfora sobre as entradas do historiador no tempo recomposto e sempre limitado pelo fato, entende o ensaísta que “graças a visões novas, a novos pontos de vista, a novas interpretações, irá tornando sucessivamente mais densa a imagem histórica que do passado [o historiador] vinha nos dando” (Saramago 1990: 19). Essa imagem, entretanto, parece um tanto limitada porque fixada numa ideia de História como repositório modificado pela presença do historiador; o autor se desfaz da dialética própria de qualquer movimento que tenha o ser humano num dos polos, além de contradizer certa noção de variabilidade da História pressuposta pela variabilidade do presente. De toda maneira, se vislumbra uma noção outra, articulada pelo desassossego, a força do indivíduo numa vida coletiva que se quer destituída do dogma e fundada numa natureza relacional.

Findamos, constatando que o pensamento saramaguiano sobre o tempo, a História e uma dimensão ética da história se funda numa atitude reivindicativa que se faz notar não apenas nos textos referidos, no seu romance ou no teatro de cariz historiográfico. Em todos os casos não se trata de escamotear a feitura do acontecido, mas rever, de outro ângulo, a fim de possibilitar novas significações para a História. É dessa maneira que sua ficção questiona e se coloca com outro aparelho de olhar a História e como esta é tomada enquanto possibilidade para repensar criticamente o presente e, conseqüentemente, o futuro. Dentro ou fora do discurso histórico, a ética saramaguiana centra-se na renovação pelo questionamento.

Voz feminina e erotismo em três romances de José Saramago

Conforme propõe Georges Bataille, “[a] sexualidade benéfica está perto da sexualidade animal, por oposição ao erotismo que é específico do homem e só tem de genital a sua origem. O erotismo, em princípio estéril, representa o Mal e o diabólico” (Bataille 1988: 203). Esse postulado do escritor francês dialoga com o que encontramos nas personagens femininas criadas por José Saramago; sobretudo, porque estas figuras não levam em consideração os preceitos religiosos e sociais que podam o desejo feminino de suas necessidades corporais, intrínsecas ao sujeito humano, independentemente de seu gênero; nem tampouco cultivam a *sexualidade benéfica* e castradora. O corpo feminino sempre foi o lugar do interditado, resumido quase somente à sua função animal, aquela em que os genitais são destinados à reprodução. No entanto, as cenas eróticas descritas nas obras de Saramago são habitadas por corpos que desejam para além do que a sociedade exige, corpos que desejam e vão em busca da realização desse desejo. Raramente se vê, na produção saramaguiana, a perspectiva redutora do corpo feminino como o lugar do interditado, resumido ao espaço doméstico ou somente à maternidade.

Nesse sentido, atentamos para as cenas eróticas protagonizadas pelas personagens dos romances *O Evangelho segundo Jesus Cristo* (1991), *O Ano da Morte de Ricardo Reis* (1984) e *Caim* (2009), que dão corpo para uma sedimentação da representatividade do poderio feminino na obra de José Saramago. As personagens Lilith, Eva, Maria, mãe de Jesus, Maria de Magdala e Lídia são balizadas por uma sabedoria, cuja moral cristã não afeta, de forma significativa, sua relação com o corpo e o prazer que pode ser retirado dele. Essas mulheres lidam com as questões relativas ao erótico corporal de maneira quase natural, não deixando o machismo, sempre recorrente quando o assunto é erotismo

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

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

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

(*ibid.*: 51). Constatamos nessa fala do Olheiro uma espécie de rancor contra as mulheres; um julgamento quanto a volubilidade e a habilidade em mudar de opinião quando do seu interesse; também é possível observar que, a partir de suas considerações sobre as atitudes de Lilith, em particular, isso reflete o livre arbítrio daquela mulher. O Olheiro a julga como perversa e quase vulgar, estendendo essa referência a todas as mulheres, em uma atitude clara de quem foi preterido e com isso atingido em sua moral machista. Em comunhão com a fala do Olheiro, o narrador completa: “Em mulher com fama de despachada em procurar satisfação para seus desejos, pode parecer estranho que tivesse levado semanas a abrir a porta do seu quarto, mas até isso tem explicação [...]” (*ibid.*: 52). Ou seja, o desejo erótico de Lilith é julgado, no entanto, isso não diminui a personagem enquanto sujeito dominador de seus atos, elevando mais ainda o poder dessa mulher. As sociedades sempre aceitaram o comportamento do homem ao manter vários parceiros amorosos, mas, quando se trata da mulher, ela é considerada vulgar, leviana e menor se comparado ao desejo dos homens de uma forma geral, conforme aponta Giddens. Quando a relação de desejo é manifestada pelo corpo masculino a observação é condescendente, de compreensão, “a carne é supinamente fraca...” (*ibid.*: 55), justificando os desejos e destemperos dos homens como algo natural, advindos de criaturas cuja “carne fraca” os induz ao sexo, e condenando estes mesmos desejos quando eles são manifestados por corpos de mulheres.

Vale destacar que quando Caim é preparado sexualmente pelas escravas de Lilith, “O contacto insistente e minucioso das mãos das mulheres provocou-lhe uma ereção que não pode reprimir, supondo que tal proeza seria possível” (*ibid.*: 54). Novamente é exaltada a esperteza, no sentido pejorativo do termo, da mulher, bem como uma suposta ignorância e quase inocência do homem, diante da sabedoria demoníaca do sujeito feminino. O desconhecimento das manifestações eróticas provocadas pelas mulheres ao corpo de Caim o transforma no inocente ilibado, no ultrajado, se comparado com as práticas das mulheres “experientes”. Assim, novamente, é elevada a pureza masculina quando a ação tem o desejo feminino manifesto. A reação erótica no corpo masculino é sempre observada como algo de extrema naturalidade e até impossível de ser contida, enquanto a mesma reação despontada pelo corpo da mulher é vista como um desvio de caráter. Vejamos a postura do narrador ao se direcionar a

Lilith, quando ele está comentando sobre o comportamento sexual da personagem: “abrir as pernas para se deixar penetrar, não estará a entregar-se, mas sim a tratar de devorar o homem a quem disse, Entra” (*ibid.*: 59). Atentemos que o verbo no imperativo reforça a ideia da mulher como a que devora e coloca o homem a *perder*, exultando os estereótipos da ‘mulher fatal’, aquela que leva o homem, tido como inocente, a um lugar desgovernado, como se cegado por este ‘tipo’ de mulher. Sobremaneira, o narrador contraditório, mas também irônico, visto que é uma construção de José Saramago, acaba mostrando e elevando o poder feminino representado por Lilith; e, nesse paradoxo, a força da mulher é exaltada, contrastando com a fraqueza masculina: “se és covarde... volte para o barro” (*ibid.*: 57). Entendemos que esse discurso livre de Lilith com Caim é ambíguo, pois sugere que ele deve voltar para o barro, local onde ele trabalhava antes de ser escolhido para ser o amante dela, bem como faz uma referência a ser filho de Adão, aquele que foi feito por Deus a partir do barro, da terra, do pó, portanto, um homem sem ação, que depende de um deus para se moldar homem. Lilith, cujo empoderamento vem desde quando recusa o marido Adão, dado a ela por Deus como um semelhante, domina sua cidade, seu desejo e seus homens, tudo isso a seu modo:

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

Essa cena mostra um Caim nervoso, “quase com frieza”, diante dos comandos eróticos de Lilith. Sem vergonha ela busca no corpo do amante o prazer que o seu corpo exige. Diante desse desejo erótico e insaciedade de Lilith, na hora do sexo, é explicitada a cesura quando, mesmo o homem estando por cima, a mulher é quem se encontra em situação de poder, pois é ela quem faz o homem esgotar todas as forças, demonstrado através dos “desgarros de movimentos”, solicitando ou impondo os seus orgasmos. Para Lilith, não basta somente sentir

prazer, ela quer satisfazer um corpo desejoso e para isso não importa a força, fraqueza ou possível desejo satisfeito ou insatisfeito de Caim.

Verificamos que mesmo Lilith demonstrando sentir amor por Caim, “Nessa noite, lilith e caim dormiram juntos pela última vez. Ela chorou, ele abraçou-se a ela e chorou também, mas as lágrimas não duraram muito, daí a nada a paixão erótica tomava conta deles, e, governando-os, novamente os desgovernou até o delírio[...]” (*ibid.*: 72-73), o choro de Lilith e a paixão amorosa mostrados na cena não a enfraquecem como mulher. Na verdade, o sentimento feminino caminha junto com seu desejo erótico formando uma unidade do sujeito humano. É importante relatar que, diferente da posição do narrador, ou do Olheiro, Caim não reclama do comando de sua amante. Ele retribui tanto os desejos eróticos da mulher, quanto os desejos de um carinho tranquilo e terno após a saciedade dos corpos, sedimentando uma espécie de relação amorosa, além da sexual que há entre eles.

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

famintos, é ela quem resgata comida, coisa que por princípio era função do macho, representante de força na família:

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

A ousadia e liberdade de Eva aparecem como ironia, já que ela usa das palavras de Deus para desobedecer e seguir com sua opinião, sem se importar com Este ou com o marido. Conforme afirma Verago Peterson, “O narrador, irônico ao representar a divindade do criador, insere sua ideologia ao afirmar que a língua deu à mulher autonomia” (2017: 1418), Eva renasce, portanto, quando lucidamente decide usar as palavras dadas a ela pelo “dito senhor”, revertendo sua posição de submissa e mostrando-se uma mulher que questiona e age em seu favor.

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

Outra personagem de destaque em obras de Saramago é Maria, mãe de Jesus, aquela que no universo cristão aparece como a ilibada, o exemplo clássico

da representação de imaculada, figura mítica que entrou para a história como alguém que pariu um filho, mesmo sendo virgem. No romance *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, Maria é vista como uma mulher normal, que sente prazeres, dores e raivas. Saramago joga por terra totalmente a noção da pureza de Maria; paradigma do universo machista que reforça a importância de um hímen como representação da virtude feminina. Na narrativa saramaguiana, ela geme de prazer ao fazer sexo com o marido:

[...] Maria, entretanto, abriu as pernas, ou as tinha aberto durante o sonho e desta maneira as deixava ficar, fosse a inusitada indolência matinal ou pressentimento de mulher casada que conhece os seus deveres. Deus, que está em toda a parte, estava ali, mas, sendo aquilo que é, um puro espírito, não podia ver como a pele de um tocava a pele do outro, como a carne dele penetrou a carne dela, criadas uma para a outra para isso mesmo, e, provavelmente, já nem lá se encontraria quando a semente sagrada de José se derramou no sagrado inteiro de Maria, sagrados ambos por serem fonte e a taça da vida, em verdade há coisas que o próprio Deus não entende, embora tivesse criado. (Saramago 1998c: 26-27)

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

ela não estava alheia à investida sexual daquele homem, que aquilo deu algum prazer a ela, não foi só obrigação de uma mulher casada cumprindo seu papel.

Conforme propõe Octavio Paz: “[...] o erotismo é, em si mesmo, desejo —um disparo em direção a um mais além—. Observo que o ideal de uma castidade incondicional ou de uma permissão não menos incondicional são realmente ideais; quero dizer, muito poucas vezes, talvez nunca, podem se realizar completamente” (Paz 1994: 19). Levando em consideração a afirmativa de Paz, que “o erotismo é, em si mesmo, desejo”, a atitude de Maria em se deixar levar pelos prazeres sentidos, a partir da investida de José, mostra uma manifestação natural dos corpos, reforçando a tese de que homens e mulheres são sujeitos que sentem e que as manifestações contrárias são reflexos de comportamento social, religioso, entre outros, que fogem à natureza erótica dos corpos.

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

Para além disso, outro ponto de relevância dessa personagem é a reflexão sobre como o homem vê os fluídos do corpo feminino, que, por vezes, aparecem como sinônimos de impureza e justifica a necessidade de castigo. Desse modo, o símbolo de poder feminino, como a capacidade de gestar outra pessoa, é rebaixado e visto como mácula e defeito pelos homens: “lembremo-nos de que tudo isso é sujo e impuro, desde a fecundação ao nascimento, aquele

terrífico sexo da mulher, vórtice e abismo, sede de todos os males do mundo, o interior labiríntico, o sangue e as humidades, os corrimentos, o rebentar das águas [...]” (*ibid.*: 78). Diante do exposto, percebemos que José se manifesta contrário a tudo que dá poder a mulher, como a capacidade de gerar outra vida; o útero e suas manifestações de fertilidade, como a humidade e o sangue, são vistos como impurezas, comparadas ao que há de pior e ainda julgado indecifrável. Essa visão sobre o conteúdo do útero difere da construção instituída sobre o conteúdo que sai do corpo do homem, que é referido quase sempre como semente, leite divino, néctar, entre outros qualificativos.

Contudo, o poder feminino em *O Evangelho segundo Jesus Cristo* é coroado por Maria de Magdala. A prostituta é a tradução do empoderamento feminino, ela aparece como a representação da arte da sedução e de como elevar o corpo ao sagrado prazer. Maria de Magdala insere um Jesus, então com dezoito anos, na vida adulta. A iniciação sexual se torna quase um ritual religioso de prazeres e gozos: “Maria segurou-lhe as mãos, [...] um dia o que sabia ensinou, o que não sabia aprendeu” (*ibid.*: 281). Jesus, o representante da tolerância e sabedoria, se deixa conduzir, elevando a mulher prostituta ao estatuto de deusa, ou deus, já que naquele momento todo o poder advinha dela. Assim como Caim se deixou guiar por Lilith, Jesus, inerte, aceita ser conduzido por Maria de Magdala: “por suas mãos o despiu e lavou, às vezes tocando-lhe o corpo, aqui e aqui, e aqui, com as pontas dos dedos, beijando-o de leve no peito e nas ancas, de um lado e do outro” (*ibid.*: 282). Sem pudores, Maria de Magdala explora o corpo de um Jesus encantado e excitado: “não te movas, deixa que eu trate de ti” (*ibid.*: 283). Ela ainda conduz toda a cena erótica com Jesus, vai além de só seduzir, uma vez que comanda de forma corporal quando senta em cima dele, engolindo o sexo dele e conduzindo toda a cópula. Além disso, usando de sua sabedoria, convida Jesus a dormir com ela, tirando o papel que sempre foi do masculino e tomando posse dele: “Não te prenderás a mim pelo que te ensinei, mas fica comigo esta noite [...] não encontrarás no mundo mulher mais bendita do que eu sou” (*ibid.*: 285). Quando se diz bendita, a mulher se intitula a abençoada, a sagrada; ela não espera ser assim definida por um deus masculino. Com isso, Maria de Magdala tem a profissão de prostituta ignorada por Jesus, que não se casa com ela, como mandam os preceitos da religião; no entanto, ele deixa de vez a família, e segue a vida e as orientações daquela

mulher, que abandona a profissão de prostituta e se torna sua guia na vida adulta. Destarte, a partir das intervenções de Maria de Magdala, Jesus, além do conhecimento de seu corpo enquanto homem, conhece melhor sua alma, pois é a partir do seu desabrochar sexual que ele se direciona aos seus milagres e ao seu destino de salvador dos pecadores.

Saindo das representações de personagens inspiradas nas figuras bíblicas, chamamos a atenção para Lúdia, de *O Ano da Morte de Ricardo Reis*. Essa figura, cujo nome é inspirado nas musas do período clássico, reinventada pelo heterônimo de Fernando Pessoa, habita nos anos da década de 1930, na reelaboração de José Saramago. Quando Ricardo Reis, que vivia no Brasil, resolve voltar a Portugal, depois da morte de Fernando Pessoa, ele encontra Lúdia como camareira do hotel onde se hospeda. Esta figura feminina é outro exemplo de personagens que valem ser destacadas na obra de Saramago. Lúdia transcende o seu universo minúsculo de camareira de hotel e cumpre seu desejo erótico por Ricardo Reis, aproveitando o dia, se entregando ao prazer sem buscar as conveniências que seu tempo exige para que seja ‘aceita’ socialmente. Quando é indagada pelo médico sobre o que seria um bom marido, ela responde: “Não sei, És difícil de contentar, Nem por isso, basta-me o que tenho agora, estar aqui deitada, sem nenhum futuro, [...]” (Saramago 2013: 201-202). Entendemos que a ela importa o *carpe diem*, não importa futuro, casamento tradicional, composição familiar tradicional; ou seja, vale mais estar amando aquele homem, naquele momento, abdicando das conveniências que satisfaziam o outro e não a ela. Tal pensamento vai contra a todo um construto social que integrava o imaginário das mulheres e dos homens dos anos de 1930, quando o casamento e a formação de uma família eram o único caminho seguro para o futuro de uma mulher. No entanto, Lúdia seguia na contramão, cuidando do homem amado ao seu prazer, simplesmente pelo seu querer servir:

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

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

Ela não resistiu mais, não poderia, ainda que o impusessem as conveniências, porque este momento é um dos melhores da sua vida, pôr a água quente a correr, despir-se, entrar devagarinho na tina, sentir os membros lassos no conforto sensual do banho, usar aquele sabonete e aquela esponja, esfregar todo o corpo, as pernas, as coxas, os braços, o ventre, os seios, e saber que para lá daquela porta a espera o homem, que estará ele a fazer, o que pensa adivinho, se aqui entrasse, se viesse ver-me, olhar-me, e eu nua como estou, que vergonha, será então de vergonha que o coração bate tão depressa, ou de ansiedade, agora sai da água, todo o corpo é belo quando da água sai a escorrer, isso pensa Ricardo Reis que abriu a porta, Lúdia está nua, tapou com as mãos o peito e o sexo, diz, Não olhe para mim, é a primeira vez que assim está diante dele, Vá-se embora, deixe-me vestir, e di-lo em voz baixa, ansiosa, mas ele sorri, um tanto de ternura, um tanto de desejo, um tanto de malícia, e diz-lhe, Não te vistas, enxuga-te só, oferece-lhe a grande toalha aberta, envolve-lhe o corpo, depois sai, vai para o quarto e despe-se, a cama foi feita de lavado, os lençóis cheiram a novo, então Lúdia entra, segura ainda a toalha a sua frente, com ela se esconde, não delgado cendal, mas deixa-a cair ao chão quando se aproxima da cama, enfim aparece corajosamente nua, hoje é dia de não ter frio, dentro e fora todo o seu corpo arde, e é Ricardo Reis que treme [...]. (*ibid.*: 257)

Uma característica importante de se registrar é o modo como o texto de Saramago mostra que os papéis eróticos se invertem, pois Lúdia provoca em Ricardo Reis sensações que são pejorativamente atribuídas ao sujeito feminino. Assim, há, portanto, uma desestabilização na construção das personagens, tangen-

ciando o poder feminino ao desejo e ao poder: “[...] que nome me darei, amiga, amante, nem uma coisa nem outra, desta Lúdia não se dirá, [...] ou, Conheces a Lúdia, aquela que é amante de Ricardo Reis, [...] O Ricardo Reis tinha uma mulher-a-dias bem boa, para todo o serviço, ficava-lhe barato” (*ibid.*: 308). Percebemos uma forte ironia no texto quando os papéis se invertem, e a própria Lúdia faz conjecturas de como será socialmente tratada por manter uma relação amorosa com um homem sem, portanto, estarem casados. Tal ironia advinda das inversões de papéis, demonstra a força e poder dessa mulher, que desarmoniza o homem e marca seu lugar como sujeito que sente e que decide viver seu desejo, independentemente de sua condição social ou de estabilidade na relação, o que efetivamente não é sinônimo de felicidade. A desagregação que Lúdia provoca instaura a representatividade do poderio feminino: “Lúdia estende as pernas, chega-se para ele, é o último movimento de prazer calmo” (*ibid.*: 308). Ou seja, depois de toda reflexão sobre sua condição com o amado, ela simplesmente vira e se encaixa no homem que está com ela na cama. Tal comportamento reforça e assinala seu desejo como o mais importante posto ali, naquele momento.

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

A guisa de conclusão, reafirmamos que o erotismo e o empoderamento femininos andam juntos nas obras de José Saramago, sobretudo nos romances analisados. Podemos justificar isso pelo conhecimento e domínio das personagens femininas, do próprio corpo, bem como de seu entendimento do desejo enquanto realização do sujeito humano. Esse reconhecimento de seu lugar de

prazer permite o enfrentamento do masculino, portanto, permitindo a manutenção de sua força ou vontade. Em suma, isso justifica estas personagens terem papel ativo nas cenas eróticas. Mesmo que o narrador conduza algumas cenas, carregadas ao não do sentimento de amor ou paixão, elas são apresentadas a partir do olhar da personagem feminina. Destacamos ainda que, na maioria das vezes, as cenas fluem sem ser questionado o comportamento dessas figuras, levando em consideração a igualdade de gêneros, em seu sentido mais *latu*. Sendo assim, as personagens são apresentadas como sujeitos de corpos que sentem, sem serem moldados pelo tempo, ou pelo lugar social que costumam cercar estes corpos de seus sentidos, desejos e erotismo. O narrador, portanto, subverte a composição da mulher pelo viés cristão e conduz essa figura ignorando, quase sempre, sua condição de um sujeito inferiorizado, máxima proposta pela formação religiosa muito praticada nas culturas ocidentais. Por isso, é importante ir além dos romances que fazem alusão às histórias bíblicas, para perceber como esse narrador conduz o comportamento social normativo diante de personagens tão ativas em suas relações amorosas e eróticas. Saramago joga figuras do *sagrado* mito religioso para um universo humanizado, com desejos carnis e normais quanto qualquer outra necessidade, escancarando corpos com suas escatologias e necessidades; ignorando, portanto, as lições pudicas sobre o corpo e a alma, principalmente quando se relaciona com o sujeito feminino.

O que ressaltamos nestas mulheres criadas por José Saramago é que elas representam o que efetivamente as mulheres são ou sentem. Há um escancaramento da representatividade da mulher como sujeito complexo que é. O escritor não camufla os desejos femininos, e nem os adoça com o sem graça do meloso amor idealizado. O desejo erótico, relativo ao corporal/carnal, mostra que a mulher é corpo que sente, que deseja e que realiza. As personagens saramaguianas se realizam manifestando seus desejos. O erotismo toma posse do sexo e o conduz ao gozo sagrado, no sentido daquele que agrada o corpo e, com isso, a mulher também se torna a protagonista na realização dos seus desejos.

Mulher: o reencantamento do mundo no discurso saramaguiano

Sempre fico espantado diante da liberdade das mulheres [...] como se no rebaixo da sua servidão [...] levantassem as muralhas de uma independência agreste e sem limites.

José Saramago, *Manual de Pintura e Caligrafia* (1977)

Uma das grandes preocupações temáticas de José Saramago é o desprezo pelos mais fracos e o injusto esquecimento a que são votados ao longo dos séculos. Os seus romances são, por isso, espelhos de um empenhamento ideológico persistente e singular, revelando ao público leitor, muitas vezes do ponto de vista dos mais pequenos, daqueles que a sociedade ostraciza e diminui, as desumanidades a que foram e estão sistematicamente sujeitos. Ao reconstruir a História por outro prisma, o autor concede voz, sentimentos e emoções, sabedoria, dramas de vida e sonhos a essas personagens aviltadas. Não raras vezes, estes seres ‘menores’ prediletos do autor alcançam um protagonismo extraordinário na diegese, sendo agentes responsáveis no processo de formação e de desenvolvimento do herói (Arnaut 2008: 21).

De entre o grupo dos marginalizados ou injustiçados pela tradição, a mulher assume um papel primordial na escrita saramaguiana, dado que, como aponta Ana Paula Ferreira, elas são ‘dispositivos’ romanescos imaginados pelo autor, através dos quais ele explora as construções culturais que as minimizam, valorizando a sua força instintiva, extraordinária sensibilidade e capacidade visionária (2018: 163-184).

De facto, as mulheres saramaguianas nascem da ficção que lhes concede o palco e a voz, como refere o seu criador: “Eu invento mulheres, ou talvez outra

forma de ser mulher” (Saramago *apud* Aguilera 2021: 368). Elas constituem uma “provocação filosófica” (Ferreira 2018: 181), visto que se erguem da desonra a que foram condenadas, para reivindicar —com “heroísmo discreto” (Aguilera 2021: 367)— o lugar que, por direito e inequívoco merecimento, lhes pertence, mas que tem sido anulado pelas forças do poder masculino.

Na verdade, a história de humilhação e de injustiça a que foram sendo sujeitas tem “raízes profundas” (Feldman 2006: 254), enquanto vítimas de instituições de poder políticas e/ou religiosas implacáveis ao longo do tempo e até à atualidade. A crítica à segregação e exclusão femininas ganha profunda repercussão na voz denunciadora, incisiva e crítica do Nobel português, que, suscitando polémicas, vai “chocar as sensibilidades e arrebatrar os sentimentos” (Saramago 1991: 376), a fim de reconstruir a verdade. A mulher saramaguiana, investida de um poder natural, quase sagrado como o da terra —o “da força e da semente” (Feldman 2006: 74)— é veículo de amor, de sabedoria e de sororidade.

Na galeria de personagens femininas que atravessam os romances O *Evangelho segundo Jesus Cristo* (1991) e *Caim* (2009), destacam-se Eva e Lilith, Maria de Magdala e Maria de Nazaré, bem como outras personagens secundárias de menor relevo, mas nem por isso menos importantes na estruturação da mensagem do narrador-autor. Idênticas na vida literária, enquanto acordes poéticos da tensão dialética entre a verdade e a ficção, estes seres “menores” são resgatados das malhas da História. Através de uma escrita que privilegia o feminino e ousa negar a ortodoxia dominante, as mulheres reclamam um novo estatuto que desconstrói o discurso patriarcal.

Em *Caim*, tanto Eva, como Lilith, enquanto mediadoras entre o mundo da ficção e a ideologia saramaguiana, fazem-se ouvir, quer na reivindicação de uma liberdade de pleno direito, quer denunciando com alguma melancolia a injustiça perpetuada: “Como sempre, às mulheres, de um lado lhes chove, do outro lhes faz vento” (Saramago 2017: 109). Esta deferência e compaixão pela dor feminina é também uma constante no *Evangelho* de Saramago, não só através da voz das personagens, mas ainda nas sentenças da voz narrativa: “[...] as mulheres aprenderam com a dura experiência a engolir as lágrimas” (Saramago 1991: 148).

No seio do mundo intradieгético, por entre a paródia do Génesis, ou na narrativa evangélica, Saramago denuncia o sofrimento, a segregação e a subservidência institucionalizada, aos quais, sob muitas máscaras, as mulheres sempre têm estado sujeitas. O escritor acusa com destemor o discurso misógino que as catapultou para um estatuto de inferioridade. De igual modo, a necessária questionação sobre o cerceamento da sexualidade feminina emerge na narrativa, na desconstrução arquetípica do que é honesto, puro, promíscuo, vergonhoso, obsceno ou imoral, ou seja, a doutrinação do pecado como instrumento de poder (Deschner 1993: 403).

Paralelamente, por entre a obscuridade dos mitos antigos e do seu cruzamento com os arquétipos bíblicos, num claro diálogo entre o passado e o presente, o narrador-autor sacraliza a sexualidade, com ou sem amor, numa clara insurreiçao contra a normatividade religiosa judaico-cristã, que assassina o prazer, impedindo o livre usufruto do corpo e da vida — “la consecuencia más terrible de la moral cristiana”, assegura Deschner (*ibid.*: 404). É este princípio sagrado da existência que palpita na diegese, liberto de regras e preconceitos, através da extraordinária relação entre o vagabundo Caim e Lilith, que, na aceção de Bataille, vivem uma sexualidade sacra: “A fenomenologia das religiões mostra-nos que a sexualidade humana é, desde o início, sagrada” (Bataille 2021: 257).

No discurso religioso da tradição, Lilith —metáfora do medo, do poder obscuro e do fascínio pela mulher—, é símbolo de depravação moral. Porém, sofre uma inversão de papéis, uma correção messiânica neste romance-fábula (Salzani 2018: 23), onde se revela numa paradoxal metáfora de um grupo condenado ao ostracismo, mas capaz de conduzir o seu destino. Concentrando a imagem de uma “totalidade” feminina (Pedro 2020: 74) —paixão (des) oculta dos sentidos, beleza, amor, sensualidade, verticalidade e sabedoria—, a sinistra Lua Negra, espelho da dor provocada pelo estigma, mas também da força, determinação e esperança femininas, acaba mais por iluminar do que por obscurecer: “Eu sou todas as mulheres, todos os nomes delas são meus, disse lilith” (Saramago 2017: 106).

O abismo que separa o mundo do homem do universo que configura o estatuto da mulher —e que tem nas suas entrelinhas, implícitas, relações de poder—, está crítica e subversivamente recriado também em *O Evangelho se-*

gundo Jesus Cristo, através de uma voz narrativa comprometida com a essência, sexualidade e diferença do feminino (Salzani e Vanhoute 2018: 13). Por isso, o narrador-autor parece estar mais interessado num Jesus humano, sujeito de uma grande narrativa que mudou a História, do que na divindade religiosa e dogmática dos Evangelhos. Modela-o homem entre humanos, fazendo emergir, assim, um novo cânone antirreligioso, no qual a mulher desempenha um papel vital.

Sob um impulso ético-natural, que não deixa de expressar uma profunda religiosidade não mediada pela fé (Eco e Martini 2020: 74), logo no *incipit*, o novo ‘evangelista’, num tom irónico e dubitativo, tece duras críticas a uma sociedade castradora que se centra no corpo feminino sexualizado, o qual “[...] inevitavelmente está atraindo e retendo a mira sôfrega dos homens que passam, com grave dano das almas, assim arrastadas à perdição pelo infame corpo” (Saramago 1991: 14-15). Na esteira de Nietzsche, é denunciado o discurso patriarcal, baseado na autoridade da lei divina, que ensina a “incompreensão do corpo” e o silencia, assim confundindo a sua verdadeira identidade (Nietzsche 1997: 79).

Ao contemplar e descrever uma cena arqui-conhecida do público leitor, onde estão presentes quatro figuras femininas (Maria de Nazaré, Maria Madalena, Maria, mulher de Clopas, e Salomé, mãe dos filhos de Zebedeu), o narrador-autor salienta os atributos físicos e psicológicos, mas sobretudo a sua dor, coragem e resiliência¹. Por isso, na descrição da cena estática do Gólgota, o público leitor é pedagogicamente conduzido a olhar de perto o corpo feminino —os cabelos, os olhos, o decote, as vestes sedutoras—, não para se concentrar neles numa interpretação estereotipada e enganadora, mas para se focar mais na empatia dos sentimentos e dos sofrimentos das personagens

.....

1 Sanders sublinha que as referências às mulheres no Novo Testamento (Lc 8: 1-3; Act 17:4) revelam a sua importância enquanto “servidoras” de Jesus. Eram mulheres abastadas que apoiavam a sua vida pública e que, durante este breve período, se destacaram numa história que era contada apenas por homens (Sanders 2004: 147-149; 164-165). Deifelt aponta o facto de serem “fiéis até ao fim”, assistindo à crucificação, sendo “exemplo de fé e coragem”, num tempo em que podiam ser perseguidas e condenadas por estarem ligadas a um criminoso político (Deifelt 2016: 25).

femininas evangélicas: “o rosto lacrimoso”, “o gesto de compaixão”, “a compungida tristeza”, “o arrebatado amor” (Saramago 1991: 15-16).

Assim, desde as primeiras páginas do Evangelho de Saramago, estabelecendo um particular e dinâmico diálogo entre a pintura e a escrita² —porque as diferenças não são muitas entre palavras e tintas, como refere Saramago (2014: 95)—, o romance aponta para uma nova forma de olhar a mulher, diferente e profunda. Entre “o abandono do corpo” e “a dor de uma alma” femininos, o texto literário pretende reconhecer a sua singular identidade e demonstrar-lhe “respeito e homenagem” (Saramago 1991: 15), através de uma escrita revulsiva que desvela segredos, expõe o erro e semeia desassombadamente a dúvida por “desviados caminhos”³. Tal nos parece ser a lição pedagógico-didática do narrador-autor que emerge deste novo e recriado Evangelho, o qual instaura um diálogo sagaz com o público leitor atento.

Na verdade, ao denunciar ironicamente o quanto é hipócrita e injusta a segregação que tem sido imposta à mulher, o escritor português distancia-se não só das rígidas normas segregadoras da cultura patriarcal judaica, mas também dos posteriores estereótipos da visão misógina cristã, como se depreende, por exemplo, da prolixa epistolografia de São Paulo, dirigida às comunidades cristãs primitivas⁴, ou do pensamento de Tomás de Aquino, que considera a fêmea “um ser deficiente e falho” (Aquino 2017: Q92.1).

.....

- 2 *Manual de Pintura e Caligrafia* (1977) assume este constante diálogo entre as duas artes: “Um verbo é uma cor, um substantivo é um traço”; “Olho o santo e escrevo e é como se estivesse pintando” (Saramago 2014: 131; 138).
- 3 Consideramos que as obras em análise constituem a escrita conscientemente “desviada”, no sentido em que desestruturam e reconstróem a verdade dos textos Canónicos, sob múltiplos prismas, como o pintor saramaguiano, principiante da escrita, confia para revelar a sua iniciação nesta arte: “sou um pintor que [...] tenta o caminho desviado de uma escrita cujos segredos ignora [...]” (Saramago 2014: 14).
- 4 1Tm 2,9-15: “[...] quero que as mulheres se apresentem em trajes honestos, decentes e modestos. Que os seus enfeites não consistam em tranças, em joias de ouro, nem em vestes luxuosas, mas sim em boas obras, como convém a mulheres que professam a piedade. Que a mulher ouça a instrução em silêncio e em espírito de submissão. Não permito à mulher que ensine nem que se arrogue autoridade sobre o homem; convém que permaneça em silêncio, pois Adão foi formado primeiro e, depois, Eva. Não foi Adão que foi seduzido, mas a mulher é que, enganada, ocasionou a transgressão. Contudo salvar-se-á, tornando-se mãe, uma vez que permaneça na modéstia, na fé, na caridade e na santidade”; Cl 3,18: “Mulheres, sede submissas aos vossos maridos, como convém ao Senhor”; 1Cor 14,34-35: “Como em todas as Igrejas dos

Assim, através de uma escrita sistematicamente analítica e autorreferencial, o *Evangelho* de Saramago é um romance sedutor, que parece ter como desígnio alertar o público leitor através da consciência de um diálogo, por vezes crítico e irônico, mas sem deixar de revelar uma profunda sensibilidade e comoção. Por entre a trama romanesca, o narrador obriga a pensar o passado, conduzindo o leitor, comum ou especializado, a compor a música da interpretação⁵, por entre as malhas de um discurso conhecido, que a voz narrativa acusa de erro histórico: a repressão do feminino.

Sendo a escrita romanesca um caminho de autoquestionamento e de salvação, a obra literária torna-se, como refere Saramago, no “lugar do homem” (Saramago 2014: 216). Solomon acrescenta que esse lugar é refletido através de interrogações colocadas de “forma oblíqua” por um escritor filósofo que obriga a pensar em questões “pesadas”, às quais o público leitor não pode continuar indiferente (Solomon 2011: 166).

Crítico da História e, mais especificamente, da religião opressora que “mata a vida” (Nietzsche 1997: 96), o escritor português recusa a neutralidade e condena com veemência neste romance a desvalorização e a divisão do corpo em relação à alma, considerando que a ideia de que a alma liga a Deus e o corpo ao diabo é uma forma errada e limitadora de entender a natureza humana. Este conceito continua a dominar a filosofia cristã⁶.

Pelos trilhos deste novo *Evangelho* que, nas palavras do autor, é “uma meditação sobre o erro” (Saramago 1991a: 8), Maria Madalena, mulher que a tradição legou como arquétipo do pecado, adquire protagonismo já na descrição iconográfica, não pela sua sensualidade e beleza, mas pelo olhar “de autêntico e arrebatado amor” (Saramago 1991: 16). Contrária ao discurso oficial da Igre-

santos, calem-se as mulheres nas assembleias, pois não lhes é permitido falar; mostrem-se submissas, como diz a própria Lei. Se querem aprender alguma coisa, perguntem-no em casa aos seus maridos, porque não é decente que a mulher fale na Igreja”.

- 5 “Para mim [Saramago], o leitor deve ter um papel que vai mais além de interpretar o sentido das palavras. O leitor deve pôr sua música, [...] de acordo com a sua respiração e o seu próprio ritmo” (Aguilera 2021: 455).
- 6 O jornalista italiano Scalfari, num artigo onde comenta e critica com veemência a posição do Cardeal Martini sobre os fundamentos da moral, afirma: “O cardeal pensa — e nem poderia ser de outra maneira, quando mais não fosse, ao menos pelo hábito que veste— que a moral tem na alma a sua sede e na doce fraqueza do corpo a sua permanente tentação” (2020: 95).

ja,⁷ a história dos amores de Jesus e Maria Madalena permite compreender a função moralizadora do Nobel português, como salienta o pensador Eduardo Lourenço (1994: 186). Através da arte da escrita, instaura-se a tarefa dinâmica de desocultação das palavras e, simultaneamente, a capacidade de as iluminar.⁸

Segundo rezam os Apócrifos,⁹ Maria era a ‘apóstola’ preferida e amada por Jesus, que a costumava beijar frequentemente, despertando por vezes o ciúme entre os outros discípulos. A sua inteligência e proximidade com o mestre fizeram com que tivesse dado um contributo destacado às primeiras comunidades cristãs.¹⁰ À luz da contemporaneidade, tempo de rejeição da narrativa única e da fé no individualismo (Almeida 2014: 40), o papel de Maria Madalena no cristianismo primitivo parece indesmentível.

Se nos centrarmos no único Apócrifo atribuído a uma figura feminina, o *Evangelho de Maria*,¹¹ compreendemos a importância desta mulher e, paralelamente, do provável incómodo que parece ter despertado em esferas patriarcais. Nele, interpelada por Pedro —“Diz-nos as palavras do Salvador de que lembrás, as quais nós não escutámos”—, Maria Madalena, considerada pelo chefe dos apóstolos a mulher “amada pelo Salvador” (2022: 467, trad. Frederico Lourenço), cumprimenta, “consola e reorienta” aquele grupo de homens chorosos pela morte do seu líder, como comenta Lourenço (*ibid.*: 623-628).

Assim, nestes textos da tradição oral que o discurso oficial da Igreja negou, ou condenou ao ostracismo, mas que pertencem a um fundo de sabedoria cultural comum da História, emerge uma outra narrativa mais próxima do ser humano, a que a voz de um poético contador de histórias dá vida. Na verdade, este *Evangelho* de Saramago apropria-se não só das fontes canóni-

7 O cardeal Ravasi (2016: 30), analisando o Evangelho de Filipe, comenta: “[...] material suficiente para aqueles que, ignorados do simbolismo bíblico, [...] querem semear suspeitas sobre Maria e sobre Jesus, imaginando uma relação sexual entre os dois”.

8 “Transcrevendo, copiando, aprendo a contar uma vida [...] e tento compreender, desta maneira, a arte de romper o véu que são as palavras e de dispor as luzes que as palavras são” (Saramago 2014: 92).

9 Cf. Evangelho de Filipe e Evangelho de Maria Madalena; Lourenço (2022: 466-471; 622-639); Sanders (2004: 94-105).

10 Cf. Deifelt (2016: 24) e Sebastiani (2016: 32-33).

11 Frederico Lourenço apresenta uma versão bilingue de alguns excertos deste Apócrifo (2022: 465-471), com o respetivo comentário (2022: 622-639).

cas, mas também, e sobretudo, das que foram relegadas, isto é, consideradas falsas e “atentatórias” da *doxa* religiosa (*ibid.*: 13), para reescrever e iluminar o passado, ao revelar uma mulher extraordinária, uma prostituta, com quem o protagonista Jesus se cruza na errância da vida.

Símbolo do feminino subversivo, independente e libertador, a prostituta de Magdala, solícita, ajuda o jovem que tem uma ferida que sangra e não lhe permite caminhar. Mas também o guia, poética e didaticamente, na relação carnal. O comportamento de Jesus, que reprime instintos num corpo em tumulto, é exposto na escrita literária, revelando o homem, náufrago das necessidades em conflito (Saramago 1991: 278). Assim se ilumina a mundividência do público leitor. Ao deixar-se guiar por Madalena, num jogo deslumbrado de sedução, poesia e erotismo, o jovem Jesus aprende a beleza e o prazer do seu corpo e do da mulher, sem falsa moralidade, sem interditos, sem culpa: “Queres tu ensinar-me, [...] E eu nunca acabarei de ensinar-te” (*ibid.*: 281).

Este extraordinário momento do romance convida o leitor a reestruturar uma perspectiva redutora da mulher, da sexualidade e do ato sexual como entrega e plenitude. Nos antípodas da tradição cristã —porque a Igreja, defensora do celibato e da mística, propõe o combate ao instinto, que considera animalesco (Deschner 1993: 409)—, o narrador-autor desvela o lado sacro da natureza humana, conferindo-lhe grandeza e perfeição. É o caráter libertador de Maria que permite a “orientação da moral” de Jesus (Baltrusch 2022: 42) e, concomitantemente, do público leitor saramaguiano.

Em busca de novas verdades evangélicas, o discurso literário estabelece um contínuo jogo intertextual e paródico com o texto bíblico. Assim, o encontro iniciático de Jesus e Maria Madalena apropria-se, sobretudo, da linguagem do Cântico dos Cânticos para sublinhar o envolvimento total dos amantes — ele, na sua inocência e simplicidade por não conhecer mulher; ela, pela sabedoria, entrega e generosa dádiva do seu corpo: “Aprende, aprende o meu corpo” (Saramago 1991: 282).

O romance adultera propositamente o narrado da tradição ao transformar a pecadora arrependida dos Sinópticos numa mulher atenta ao Outro, que não é indiferente à sua dor e inocência. Na trama literária, locus onde a voz crítica da resistência se insinua para desagrilhoar o humano, redefine-se a “cartografia para a verdade” (Machado 2020: 114). Esta forma genuína de, sem

hostilidade nem desprezo, entender o humano, um ser trágico onde convivem e se digladiam o bem e o mal, é também uma boa nova do romance saramaguiano, que convoca a pluralidade de textos do passado, Apócrifos ou Canónicos.

O cotejo dos *Cantares de Salomão* ecoa a cada passo no Evangelho rebelde. Rainha e rei dos sentidos em desassossego, Maria e Jesus aprendem a linguagem do corpo, um comunicar natural e simples e, por isso, sagrado na sua inocência, na entrega íntima de um homem e de uma mulher. Assim, num ambiente marcadamente erótico e transgressor, é Maria Madalena, qual lado feminino de Deus, quem pede ao atordoado jovem que abra os olhos para ser “perfeito” (Saramago 1991: 282). Desconstruindo o tabu da nudez e a negritude do corpo canonizados pelo discurso religioso, Maria convida-o a aceitar naturalmente o sexo e a sexualidade libertadora. Contra qualquer preconceito que reclame o pudor, a mulher, “a sorrir”, pedagogicamente aconselha a reconhecer e a aceitar o instinto, o corpo, o ardor da paixão e o prazer sublime (*ibid.*: 279).

É sob a esfera de Eros e num mundo não mediado pelo dogma, preconceito ou aparência, que este Jesus aprendiz, desacorrentado da lei, conhece a verdade da entrega, e, com ela, do prazer interdito, através de uma mulher que é representante do feminino belo e sensual: “O que me ensinas não é prisão, é liberdade” (*ibid.*: 284). Rainha da sensibilidade, da aprendizagem através do corpo e dos afetos (Videira 2020: 319), Maria Madalena é a voz feminina, plena e liberta, que estilhaça um silêncio histórico castrador. Ao recriar um mundo de simplicidade sem tabus, “à simples imagem e semelhança de homem e mulher” (Saramago 1991: 290), o narrador redimensiona as convenções ideológicas, pois, contrariamente às normas que subjagam e minimizam o feminino, a capacidade de iniciativa, a sabedoria, o despudor, o jogo erótico da entrega são, como refere em tom jocoso, “bem mais dela do que dele” (*ibid.*).

De facto, tal como o arquétipo feminino de independência e sensualidade que é Lilith em *Caim*, Maria Madalena renega a passividade imposta por uma sociedade patriarcal e, “nua e magnífica” (*ibid.*: 282), instaura na diegese um ideal de mulher que não é submisso, nem místico. É uma mulher plena, consciente do poder e da sacralidade dos sentidos, que se insinua e afirma ante um Jesus castrado pela religião, imaturo, ainda incapaz de aceitar e reconhecer o prazer como instante demiúrgico, aglutinador de emoções e afetos, prazer sacro, porque simples, natural e belo.

A voz narrativa, que objetivamente acolhe e defende a mulher, não a leva a perguntar sobre o montante que exigirá em pagamento a este Jesus pecador, como seria presumível numa prostituta: “Quanto tens” (*ibid.*: 280). Antes a faz interessar-se pelo ser humano que ele é —“Como te chamas”—, mais uma vez demonstrando a sua superior sensibilidade e ética moral (*ibid.*: 280). Neste encontro nupcial irrompe, materializado no texto literário saramaguiano, a genuinidade da entrega dos amantes. Ela, deslumbrada com a juventude e inocência do jovem Jesus; ele, seduzido pela experiente mulher que o lava, o beija e o aconselha a não ter receio —“Não tenhas medo”— (*ibid.*: 282).

As palavras da prostituta ecoam a linguagem do Jesus bíblico —“Tranquilizai-vos! Sou Eu! Não Temais!” (Mt 14:27)—, numa clara assunção, por parte da instância narrante, da importância desta mulher, capaz de tranquilizar, pela sabedoria dos afetos e pela sensibilidade compassiva, o percurso iniciático de um Jesus ignorante, mortificado pela religião. A voz narrativa delega-lhe, despidoradamente, um estatuto ímpar na diegese.

Assimilando o protótipo das prostitutas sagradas que, no templo, representando a Grande Mãe, serviram como ligação divina e símbolo da união mística do masculino com a terra (Deschner 1993: 38), Maria de Magdala, “ardente e suave”, conduz um Jesus “deslumbrado” na sacra comunhão da entrega e do prazer e tem, assumindo a voz livre do narrador-autor, a ousadia de dizer: “És belo, mas para seres perfeito, tens de abrir os olhos” (Saramago 1991: 282).

Assim, recorrendo a múltiplas fontes alteradas de boa ou má fé, como denuncia ironicamente Saramago (2014a: 129), por entre os ecos intertextuais bíblicos —ou, sob o signo dos sentidos, entre a poesia e o discurso religioso—, o narrador-autor pedagogicamente mostra uma outra verdade, defensora da natural condição humana. Esta recriada forma de perspetivar a mulher e a História, livre de freios religiosos e exegeses pautadas pelo obscurantismo, ostenta um claro antagonismo com a visão daquelas que, reiteradamente, veem a ligação sexual como uma relação impura e/ou pecaminosa.

A prostituta amante, representante de uma singular clarividência feminina, coopera no desenvolvimento da individualidade emocional, afetiva e crítica do homem, ainda dominado pelo preconceito: “Pedes-me demasiado” (Saramago 1991: 284). Sendo a “responsável por um Jesus capaz de humanamente errar e amar” (Arnaut 2008: 22), Madalena desempenha uma função pedagógica

fundamental: a de “mola de crescimento” na humanização do protagonista masculino (*ibid.*: 207).

Sob o olhar de um Jesus humano em desassossego, a voz narrativa descreve a mulher arrebatadora e diabólica, qual Lilith —“com os seios escorrendo suor, os cabelos soltos que parecem deitar fumo, a boca túmida, olhos como de águia negra” (Saramago 1991: 284)—, que, sem o querer prender, lhe faz um pedido não contratual, mas assente no sentimento: “Não te prenderás a mim pelo que te ensinei, mas fica comigo esta noite” (*ibid.*).

Porque “tudo o que é poético é sagrado”, como defende Bataille (2017: 80), José Saramago, cotejando os textos bíblicos, mas sobretudo aqueles que a tradição patriarcal considerou como anátema, revela-nos uma Maria Madalena que, amando e sendo amada, “perdida de amor e sem idade” (Saramago 1991: 288), deixa a prostituição. Considerando-se bendita entre as mulheres, porque vive um amor correspondido —“acabaram por passar a um discurso só” (*ibid.*: 285-286)—, segue incondicionalmente Jesus. Num momento de comunhão da verdade entre ambos, assume a voz denunciadora da humilhação e do ostracismo, eternos estigmas femininos: “Terias de ser mulher para saberes o que significa viver com o desprezo de deus” (*ibid.*: 309). Tal estigma é o que esta mulher-símbolo carregou durante séculos e, infelizmente, a mulher ainda carrega na contemporaneidade.

Na tentativa de decifração¹² do *Evangelho* saramaguiano, acreditamos que Maria Madalena pode ser considerada como protótipo da mulher vilipendiada ao longo dos séculos, mas que encontra a sua redenção por entre a dinâmica da História e da Literatura. Esta perspectiva é iluminada pelo próprio José Saramago quando escreve, quase vinte anos depois, “Um capítulo para o ‘Evangelho’” (2009b). Concedendo a voz a Madalena, o autor reitera a mentira que atravessou o tempo, a da mulher pecadora e penitente —“isso não é verdade” (*ibid.*)—, bem como reforça o poder da entrega sexual, sacralizando o corpo feminino — “o corpo que Jesus desejou e possuiu” (Saramago 2018a: 321)—.

Assim, num texto onde impera a prosa poética, a mulher esclarece a redenção interior, aquela que efetivamente conta. Foi essa transformação que a fez mudar de vida. Ilumina também as manifestações afetivas do amante na

.....

12 “Todo o texto é um texto por decifrar” (Saramago *apud* Arias 2004: 75).

presença dos atónitos discípulos —“eles perguntaram-lhe porque me queria mais a mim do que a eles” —.¹³ É através de Madalena que o escritor português, por entre a polifonia dos evangelhos Sinópticos e Apócrifos, faz ruir as falsas identidades propaladas pelo discurso patriarcal —“nem Jesus era então o que dele se proclamava, nem eu era o que de mim se escarnecia” (*ibid.*: 322)—. Neste discurso herético, pela voz da mulher se iluminam os limites impostos ao humano, o envelhecimento e a morte: “neste mundo, nada pode prevalecer contra o tempo” (*ibid.*: 322).

Deste modo, tendo a luz da sabedoria, do “entendimento pelo espírito” (*ibid.*: 323), a voz de Maria Madalena desestrutura o alicerce religioso, ao (re) interpretar o texto bíblico e consagrar o amor como a única força salvífica que a morte não destrói: “A morte não foi o que nos separou, separou-nos para todo o sempre a eternidade” (*ibid.*: 322). Tendo a ciência feminina dos afetos e do amor, a mulher humaniza Jesus e ratifica a sua verdadeira identidade, a que exclusivamente deve ser referenciada —“Sou Maria de Magdala e amei. Não há mais nada para dizer” (*ibid.*: 323)—.

As palavras de Saramago neste capítulo posterior à construção do romance confirmam a visão de mulher já propalada no seu *Evangelho*. Acrescentam-lhe uma sabedoria esotérica, patente nos Apócrifos, que a tradição negou. No “Evangelho de Maria”, é esta mulher quem consola os discípulos após a morte de Jesus: “Irmãos, não choreis, não vos entristeçais, nem duvideis” (2022: 467 trad. Frederico Lourenço). Mas é, sobretudo, quem discursa com “obscuridade teológica”, porque conhece a doutrina ‘secreta’, que só a ela foi revelada, como opina Lourenço (*ibid.*: 631).

Nas brumas da memória que se iluminam na escrita literária, a prostituta articula o passado e ilumina o presente, ao denunciar a mulher sistematicamente perseguida e torturada por um clã patriarcal, que nela delega o infortúnio da humanidade. Nesta perspetiva, como salienta Ferraz, a história de Maria, ‘esfinge a ser decifrada’, apresenta-se no *Evangelho* de Saramago como uma antipoeética, uma “antiodisseia madalénica”, que a literatura —devido ao

.....

13 O texto saramaguiano (2018a: 321) apropria-se criativamente das palavras do Apócrifo: “O Salvador ocultamente a uma mulher falava — e não abertamente, para que todos ouvíssemos? Será que ele queria indicá-la como sendo mais digna do que nós?” (Lourenço 2022: 469).

falhanço da teologia— acaba por tentar redimir (Ferraz 2011: 12-13). Indo mais longe, Cappelli defende que, sob o olhar do Nobel português e num diálogo franco com a literatura, “[a] teologia cristã pode aprender” (2019: 230).

Paradigma de feminilidade, força libertadora, generosidade, constância, espera e do verdadeiro amor neste *Evangelho* —“quero estar onde estiveres” (Saramago 1991: 331)—, a prostituta de Magdala, mulher de eleição contrária ao cânone, como defende Reimer (2016: 38), subverte e apropria-se do discurso bíblico, ao reivindicar para si o estatuto de discípula amada, o que não acontece nos textos da tradição pelo simples facto de ser mulher, como propõe Ferraz (2011: 17).

Todavia, nos textos reveladores da ‘diversidade teológica’ do cristianismo,¹⁴ Madalena é a mulher companheira de Jesus, a que o segue livre e espontaneamente, a expensas suas. Não é, como nos Evangelhos Canónicos, referenciada em função do homem —a ‘mulher de Cléofas’, ou a ‘mãe dos filhos de Zebedeu’—, é tão somente Maria de Magdala, completa, determinada, autossustentável e livre. Citada doze vezes no Novo Testamento, muito mais do que a mãe de Jesus, não nos podemos admirar de que o narrador-autor, desconstruindo a versão patriarcal —que, num “*continuum* poético”, como escreve Ferraz (2011: 21), a liga à pecadora arrependida, símile do feminino sedutor—, assuma que a prostituta é a “mulher mais bendita” do mundo (Saramago 1991: 285), característica que, na tradição cristã, é apanágio da outra Maria, a mãe de Cristo.¹⁵ Porém, enquanto personagem literária —em quem o narrador-autor delega a função de exprimir ao mundo uma nova perspectiva de verdade—, Madalena

.....

14 Ao abordar a dicotomia ortodoxia/heresia a propósito dos Evangelhos gnósticos, Frederico Lourenço (2022: 620) assinala que “[...] a diversidade teológica se afigura uma marca iniludível dos textos sobre Jesus [...]” e que o termo ‘gnóstico’ é “genuinamente antigo”. Demarcando-se de alguns investigadores que consideram a oposição redutora, aproxima-se do pensamento de David Brakke e defende o uso da terminologia: “[...] não obstante a diversidade de noções teológicas entre os primeiros cristãos, há mesmo assim um conjunto de características que permite identificar um elo ideológico entre vários textos não ortodoxos (sobretudo os textos em língua copta, encontrados em Nah Hammadi)” (Lourenço 2022: 620). Pagels acrescenta que a leitura dos gnósticos, à luz da modernidade, já não se efetua sob a perspectiva de “loucura e blasfémia”, mas sim como uma alternativa “potente” aos textos ortodoxos cristãos (Pagels 2021: 154).

15 “De facto, desde agora todas as gerações me hão de chamar ditosa, porque me fez grandes coisas o Omnipotente” (Lc 1, 48).

é abençoada porque vive a reciprocidade do amor, não de forma mística, mas na sua sexualidade e humanidade plenas.

Num outro momento mágico da narrativa, as bodas de Caná, dá-se o encontro das duas Marias, “a honesta e a impura”, “sem hostilidade nem desprezo” (*ibid.*: 344), como descreve a voz narrativa, sabedora da capacidade de “ver” e de compreender das mulheres. A cumplicidade do olhar e a expressão silenciosa de um “mútuo e cúmplice reconhecimento” (*ibid.*: 344) são seguidas de um diálogo que sacraliza duas faces do amor —o da mulher-mãe e o da mulher-amante—, dignificando a singularidade e o mistério do amor feminino representado pelas personagens evangélicas: “Cuida do meu filho, [...] Cuidarei, defendê-lo-ia com a minha vida [...]. Eu te abençoo, Maria de Magdala, pelo bem que a meu filho Jesus fizeste, hoje e para sempre te abençoo” (*ibid.*: 344-345).

As palavras da mãe de Jesus destroem a relação abissal bíblica entre a pecadora e a mãe “divina”, estando ao serviço do compromisso ético do narrador-autor: a pedagogia do reconhecimento e da aceitação do Outro, discriminado, excluído ou silenciado por discursos autoritários.

Na dessacralização do texto religioso, a mulher, discípula e amante, é também nesta narrativa uma alegre companheira de viagem —“Jesus e Maria de Magdala cantam no caminho” (*ibid.*: 409)—, aspeto revelador de um discurso romanesco que deseja revelar a simplicidade da vida fática. A mulher companheira é testemunha ocular da vida e da pregação, bem como de alguns milagres de Jesus neste *Evangelho* de profundo cariz ideológico. Num tempo em que o discurso religioso continua a provar a ostensiva marginalização da mulher, como o comprova o Concílio Vaticano Segundo —“La santa asamblea, en sí mesma, fue poco más que un conciliábulo puramente masculino” (Deschner 1993: 235)—, o narrador-autor revela e exalta a sua dedicação e presença constante, a secreta ação feminina, que contribui para o equilíbrio e bem-estar do homem: “[...] sabia que ela o esperava em terra, como sempre, que nenhum milagre alteraria a constância dessa espera” (Saramago 1991: 338).

Em *Diálogo do Salvador*, Maria Madalena é destacada como mulher de compreensão plena, com acesso aos mistérios da doutrina (Lourenço 2022: 632). Na versão copta do “Evangelho de Maria”, assume essa função de transmissão e desocultação dos segredos: “O que vos está escondido eu revelar-

-vos-ei” (*ibid.*: 666). Cotejando estes textos Apócrifos, a voz narrativa elogia também a sua singular capacidade de ouvir —“ela ficava calada, suspirando” (Saramago 1991: 350)— e de compreender a missão de Jesus — “mas essa sabia tudo” (*ibid.*: 418). De igual modo, salienta a sensibilidade e o amor sublime ao conhecer, com angústia, o destino do amante, que acompanha na sua prisão e morte: “Maria de Magdala chorou com Jesus”; “deu um grito como se lhe estivesse rompendo a alma” (*ibid.*: 404).

Em *Elogio da Literatura* (2022), Frye adverte que os juízos de valor do texto literário não devem ser feitos com rapidez, dado que é necessário o relativo distanciamento para aferir a estrutura arquetípica e ideológica subjacentes, à luz da realidade contemporânea (2022: 105). Acrescenta também que a literatura não é uma “religião”, nem uma “crença”, mas um domínio que, pelo “poder de distanciamento da imaginação”, encerra “crenças não nascidas ou embrionárias” (*ibid.*: 71). Por isso, perante a riqueza do texto literário, produto e produtor de novas formas de pensar, é necessário que se processe a “suspensão do julgamento” (*ibid.*: 107).

Nesta perspetiva, compreendemos que *Caim* e o *Evangelho segundo Jesus Cristo*, obras que despoletaram e continuam a suscitar intensas polémicas, parecem ter sido alvo de juízos apressados, dado que podem ser romances pedagógico-didáticos, se os compreendermos como obras de arte, fruto do empenhamento ético e político do seu autor e, por esse motivo, inusitados caminhos de aprendizagem humana.

Na verdade, Saramago alerta: “[...] os olhos não são mais do que umas lentes, umas objetivas, o cérebro é que realmente vê” (2010b: 91). Identificando-nos com o pensamento do autor, compreendemos que estes dois romances estão ao serviço da formação do ser humano, porque, para além de ensinarem de forma criativa a duvidar, também ensinam verdadeiramente a sentir (Nogueira e Silva-Semik 2016: 40).

De facto, o Nobel português, um novo e rebelde evangelista, ao recriar Jesus e Madalena na trivialidade e rotina de uma vida comum em liberdade —como o fez com *Caim* e *Lilith*—, revela que a relação sexual e erótica pode (ou não) conduzir ao amor. Esta força genesíaca cura o corpo e a alma. Sendo capaz de suportar a alegria e a adversidade, ela dá alento à vida humana.

Ao denunciar pressupostos, preconceitos e tabus, que veem a mulher como propriedade e costela do homem —“Insisto que o faça, a mulher é minha, posso fazer com ela o que me apetecer” (Saramago 2017: 141)—, ou aquela que dá ouvidos à serpente demoníaca e que deve assumir a maternidade como castigo, Saramago concede um estatuto privilegiado ao feminino. Dá-lhe uma “significação nova” (Baltrusch 2014: 156), na qual reconhece o mistério e o silêncio, a sabedoria, a força e a capacidade de agir e de amar, acusando as instâncias de poder de intolerância e ostracismo, ao perpetuarem ideias e preconceitos reveladores de dicotomias errôneas, como opina Santiago (2018: 149).

A vontade de chegar à *verdade* parece ter sido determinante para criar os Evangelhos Canônicos (Moura 2013: 47). Mas a *verdade* também está espectralizada no elevado padrão de justiça que o comportamento e as palavras do Jesus bíblico anunciam, ao não discriminar a mulher. Essa perspectiva, que foi suprimida ou adulterada por interpretações misóginas, é desvelada e corrigida criativamente por José Saramago, fiel a princípios e valores que assentam na justiça e na complementaridade entre homem e mulher. Assim, essa diferente forma de compreender o feminino convoca a urgência do diálogo ético entre literatura e teologia, pois o cânone humano é uma demanda religiosa e histórico-política, dinâmica e inconclusa que, na busca da verdadeira identidade —do respeito, da tolerância e da sã convivência social—, não pode e não deve conhecer a finitude (*ibid.*: 30-59).

A capacidade feminina de intuir, de compreender e de silenciar é uma marca distintiva das Marias deste *Evangelho* luciferino. Elas, sem voz, sabiamente dominam a linguagem do olhar, sendo donas de uma fraternidade “humana” (Saramago 1991: 344) — daqueles seres que “levam nomes iguais” (*ibid.*: 330). Esta é a sororidade singular, o vínculo de amor e compaixão que Deus, segundo o narrador herético, não pode possuir, porque, sendo único, ninguém tem o seu nome (*ibid.*: 330). Estas mulheres de dolorosas amarguras e experimentados cansaços (*ibid.*: 296) são tema recorrente para a narrativa de um evangelista sagaz, que reprova o crime de que foram e são alvo ao longo da História: o aviltamento.

Por outro lado, sem nunca deixar de dialogar com os textos patriarcais, o evangelho saramaguiano permite a ‘leitura teológica’, porque, “à luz da fé” (Simoni 2011: 131), escava os meandros do comportamento humano, revelando

também as dissensões, os conflitos familiares, a dor e a humilhação provocadas pela indiferença, como acontece no encontro entre mãe e filho, nas bodas de Caná (Saramago 1991: 343). Assim, literatura, teologia e História fundem-se na narrativa, espaço dinâmico gerador de novas e ousadas perspectivas de análise.

Na revisitação polifônica e salvífica aos textos fundadores do cristianismo, a verdade-revelação do romance saramaguiano parece estar contida na extraordinária capacidade do autor de analisar e desvelar os recônditos mistérios do comportamento humano, a sua complexidade, erros e contradições no ‘mar tormentoso’ da vida, não em função de uma contemplação e aceitação do ‘céu’ —“interrogando o silêncio e escutando a única resposta que o silêncio dá” (*ibid.*: 408)—, mas numa efetiva transformação da terra, do espaço humano onde a imanência, através de uma efetiva fraternidade, se diviniza.

Contra a inércia moral do mundo contemporâneo, mas aceitando “a ignorância que nos assiste” a cada fase da vida (*ibid.*: 281), Saramago desassossega o público leitor e inunda de luz a mulher, simples “lâmparina” no mundo fulgurante do “archote” que o homem tem sido (*ibid.*: 341). Entre os humildes, a personagem que também adquire protagonismo —qual porta-voz da linguagem messiânica do narrador—, é a escrava Zelomi, parteira crente, segundo o *Evangelho de Tiago*. Santiago considera que ela é uma das mulheres descritas no *incipit* do romance saramaguiano (2018: 147). A ‘aparadeira’ humilde ajuda Maria no parto, numa reconstrução bíblica onde sobressai o profundo humanismo, o desembaraço e a ciência feminina, perante um José ‘de cabeça perdida’ e sem capacidade para suavizar, com demonstrações de carinho, ou com ‘uma palavra animadora’, a agonia da mulher que dá à luz “sozinha” (Saramago 1991: 82).

Migrando dos escritos Apócrifos para uma salvífica dimensão humana, a voz e a ação da experiente e modesta Zelomi é arrancada às sombras da História. A escrava é como “uma aurora” (*ibid.*) que ilumina os séculos, em linha de rutura com o discurso patriarcal. Ela é testemunha da sofrida mulher que dá à luz —“o padecimento desta pobre mulher é igual ao de todas as outras mulheres” (*ibid.*)—, razão para se ouvir a herética voz do narrador-autor na desconstrução do Génesis e na denúncia da cegueira de Deus, pelo castigo infligido eternamente à mulher —“a agonia continua” (*ibid.*: 83). Esta postura da voz narrativa é sistematicamente reiterada no *Evangelho*, à luz do ateísmo como

locus theologicus, isto é, de uma escrita insurreta, a ‘teologia saramaguiana’, que reflete o discurso sobre Deus (Cappelli 2019: 188-189). Esta teologia ateia e insubmissa expõe a debilidade das convicções religiosas, denuncia injustiças e, de forma desassombrada, confere sacralidade ao ser humano.

Personagem protagonista ou secundária, a mulher é uma figura desafiante e empática para o público leitor nos romances do Nobel português. Metáfora de insigne amor, de clarividência, despojamento e magnanimidade, ou alegoria da dignidade, resignação, passividade e sofrimento, a mulher saramaguiana é uma constelação plural num discurso literário subversivo, que, entre a História e a ficção, sem tempo ou espaço definidos, parece estar capacitada para salvar o mundo desse desencantamento em que se encontra mergulhada. Como salienta Salzani, o cumprimento da demanda messiânica está nestas mulheres que dão forma e voz à profecia de uma utópica esperança do autor, de um reencantamento do mundo (2018: 33).

Caim e O Evangelho segundo Jesus Cristo são disso exemplo, dessa subversão heroica de género, ao nos legarem Eva, Lilith e Madalena, com capacidade de olhar e de compreender, de destruir arquétipos misóginos ou moralidades hipócritas que as diminuem e condenam, assumindo livremente a plenitude da sua beleza, sensualidade e erotismo. Sublimes na intrínseca feminilidade, celebram com sabedoria e paixão a livre entrega do corpo e da alma na relação com o Outro, a quem provocam uma transformação interior, o homem com quem partilham a simplicidade na rotina e trivialidade da vida fática.

Na galeria feminina que ilumina a diegese, também figura a submissa e sofrida Maria, mãe de Jesus. Ou a abnegada e compassiva Zelomi na prática ética — prioritária e omnipresente no romance. E ainda a mulher de Job, revoltada perante a injustiça divina — “eu, se fosse a ti, se estivesse no teu lugar, amaldiçoaria a deus ainda que daí me viesse a morte” (Saramago 2017: 117)—, ou as mulheres-objeto da prole de Noé. Todo o cortejo de mulheres que perpassa os dois romances, na sua interioridade e mistério, ou na capacidade de entrega ao homem — “dizemos mulher, dizemos Maria, e elas olham e vêm servir-nos” (Saramago 1991: 400)—, parece ter a função de expurgar o estigma da diabolização de que foram vítimas durante séculos. Elas soltam o grito, talvez “teológico” (Cappelli 2019: 206), mas sobretudo, genuína e tragicamente humano, contra a instrumentalização política do discurso religioso.

Sob a ética da responsabilidade e do caráter inspirado da linguagem saramaguiana (Tomé 2010: 341), as vozes femininas denunciadoras, ora silenciadas e humildes, ora sonantes e desassombradas, irrompem na diegese como revelação redentora e messiânica, dizendo aos homens “o que [lhes] falta saber” (Saramago 1991: 64): “As mulheres têm uns outros modos de pensar” (*ibid.*: 405). Ao reclamarem o conserto da verdade e a reconstrução de um mundo mais digno, justo e igualitário, dão razão à verdade sentenciada pelo seu criador: “Uma árvore geme se a cortam, um cão gane se lhe batem, um homem cresce se o ofendem” (*ibid.*: 324).

O mal do poder: uma leitura de *Caim* e *O Evangelho segundo Jesus Cristo*

José Saramago sintetizou o que o levou a ser escritor: “[não escrevo] por amor, mas por desassossego. Escrevo porque não gosto do mundo em que estou a viver” (Saramago 2003). Manuel Frias Martins traduz tal propensão ao dizer que Saramago identifica na metodologia romanesca a que melhor poderia lhe servir “como intérprete da humana condição e, ao mesmo tempo, como interveniente ativo numa potencial transformação realista do mundo” (2014: 47). Assim, o autor, ao escrever, interpreta o ser humano, em suas circunstâncias históricas e sociais. Contudo, na esteira de tal apuração, paira o desejo pela mudança. Na concepção deste trabalho, buscou-se entender como se dão as tarefas de “investigação” e de “intervenção” nos romances *O Evangelho segundo Jesus Cristo* (1991) e *Caim* (2009), enquanto releituras do Novo e Antigo Testamento, respectivamente.

As oposições entre bem e mal, terra e céu, Deus e Diabo fazem parte de um arcabouço cultural anterior aos textos de Saramago, ecos de uma tradição mitológica segundo a qual o sagrado não faz parte do natural, do mundano, isto é, não pertence à humanidade e ainda é “absolutamente diferente do profano” (Eliade 1992: 13). Na ficção de Saramago, no entanto, as personagens relativizam os paradoxos e a humanidade habita o espaço das aproximações: “Não é possível, disse Deus, as palavras dos homens são como sombras, e as sombras nunca saberiam explicar a luz, entre elas e a luz está e interpõe-se o corpo opaco que as faz nascer” (Saramago 2012: 218). A luz, símbolo da perfeição, parece incompreensível ao ser humano não por este pertencer à escuridão, o que comporia a antítese perfeita, mas por sua palavra, enquanto via de acesso ao mundo, ser “sombra”, isto é, dependente da conjunção entre luz e escuridão para existir, não sendo inteiramente nenhum dos dois opostos.

O pré-texto convocado por Saramago, isto é, a tradição bíblica, configura-se como uma visão cristalizada do mundo, tal como um mosaico repleto de divisões bem definidas, em que as várias cores e formas parecem estanques e forçosamente apartadas. Os questionamentos que o autor deixa como pistas nas entrelinhas do texto são: quem definiu tais divisões? Serão elas necessárias e inextinguíveis? Em *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, desde a análise da gravura *A Crucificação de Cristo* de Dürer, percebe-se que, mesmo o que é, por definição, estático, como um desenho feito há séculos, quando examinado com cuidado ou por lentes diferentes, pode revelar que, de perto, essas linhas, mais do que imaginárias, não existem, foram estabelecidas, cravadas 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, percebendo-se como tendência natural que tudo facilmente se misture e se atraia. Dessa forma, por meio da linguagem, o escritor parte de uma visão historicamente celebrada e perturba uma a uma tais divisões, fazendo com que se perceba que aquele conteúdo não era estático, tampouco rígido, mas uma espécie de líquido facilmente moldável, que permite que os contrastes se diluam. No fim, a única dicotomia que permanece é a relacionada ao desequilíbrio consequente do poder autoritário. Diante do autoritarismo, antigas definições de bem e mal são irrelevantes e nem mesmo o heroico Jesus, filho direto de Deus, pode prevalecer. Por isso, insistir em analisar as características do bem e do mal na sua ficção seria persistir na construção de uma divisão que o narrador desmancha já nas primeiras páginas d'*O Evangelho segundo Jesus Cristo*:

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 2012: 18)

Também relevante para esta análise é a percepção das personagens como alegóricas. À medida que os capítulos dos romances avançam, é necessário depreender um caminho paralelo em que se projetam Deus, Diabo, Jesus e todas as

personagens a uma alegoria de poder, dilatando-as a outros tempos e espaços. Para Frye, mesmo na Bíblia, pode-se encarar “‘Deus’ como um símbolo da autoridade tradicional, ou, como afirma Blake, o fantasma do sacerdote e do rei” (2021: 42).

Em suas conceituações sobre paródia, Linda Hutcheon afirma o papel mais importante da ironia, recurso amplamente utilizado por Saramago: “a ironia julga” (1989: 73). Para a autora, quando um autor consegue unir a ridicularização do texto inicial ao ataque a outros alvos, esse é “o momento de subversão potencialmente máxima —quer em termos estéticos, quer sociais—” (1989: 73). Nos romances em estudo, a pluralidade de interpretações, da crítica ao texto bíblico à reprovação da contemporaneidade, atesta o que Frye considera ser “escrita e pensamento metonímicos no seu nível mais elevado, aquele em que é dado igual peso aos dois lados da analogia” (2021: 52). Assim, não estão em jogo a veracidade, tampouco as múltiplas interpretações que cada leitor individual ou coletivamente faça dos fragmentos bíblicos e sim o que Saramago criou a partir desses “arquetipos”. Por esse motivo, acredita-se que a antropomorfização do sagrado e as dicotomias diluídas diante da linguagem façam parte de um projeto literário que guia a crítica às relações desiguais de poder, perante as quais a personagem fragilizada em face do domínio sempre terá um destino de sofrimento.

Dessa forma, é possível compreender como o escritor ficcionaliza as personagens historicamente “elevadas” do “pré-texto”, como deuses, anjos, profetas e reis, símbolos da autoridade. 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 e as matanças ordenadas em nome do domínio divino.

Assim, diante da relativização do bem e do mal, cuja definição é feita e difundida pelos poderosos, ocorre a reorganização de valores, pois, com as personagens sagradas, angelicais, proféticas e nobres “rebaixadas”, são os transgressores que configuram uma nova possibilidade de existência (ou resistência) perante o domínio autoritário. Entre estes, estão aqueles desprezados pelo

poder, como o protagonista homônimo de *Caim* e o próprio Diabo, o anjo caído, expulso dos céus devido à inveja. Há ainda os que subvertem o poder, como lilith, companheira de caim, governante que desafia uma sociedade patriarcal, e Maria de Magdala, ex-prostituta tornada parceira do filho de Deus. Por fim, percebe-se também que o próprio Jesus representa o contrapoder, ao desprezar a glória divina e não querer assim o projeto sangrento e trágico que lhe é imposto.

Quanto à investigação, como explicado por Frye, a Bíblia é parte da herança coletiva cultural e imagética da nossa sociedade, independentemente do juízo de valor ou crença individual que se deposite sobre ela (2021: 19). Para o autor, as sociedades organizam-se em torno de “mitos de interesse” (Frye 1973: 36). Para que o grupo permaneça unido em torno da cultura, há uma “ânsia da continuidade”, por isso, “vozes de dúvida ou discordância permanecem caladas o tempo todo” (*ibid.*: 36) e há “necessidade de premissas irrefutáveis” (Frye 2021: 35). Por esse motivo, por muito tempo, a literatura reproduz as lendas e informações presentes no mito e conhecidas do público leitor. Frye adiciona: “a contribuição específica da mitologia hebraica e bíblica para a nossa cultura foi a concentração desta num mito central de interesse e a rigorosa subordinação de todos os outros fatores culturais a este” (1973: 45).

Em vista disso, o autor analisa como a tradição judaico-cristã demonstra que a “verdade e a realidade são concebidas por interesse” (*ibid.*: 45). Nesse contexto, Eduardo Lourenço traz significativas considerações quanto à necessidade de Portugal examinar a própria história, a qual inclui heranças mitológicas e, portanto, culturais:

[...] nada é mais necessário do que rever, renovar, suspeitar sem tréguas as imagens e os mitos que nelas se encarnam inseparáveis da nossa relação com a pátria que fomos, somos, seremos, e de que essas imagens e mitos são a metalinguagem onde todos os nossos discursos se inscrevem. (2016: 55)

Em consonância com tal pensamento, compreende-se por que Frye identifica como uma das funções práticas da crítica, enquanto “organização de uma tradição cultural”, “tornar-nos mais conscientes do nosso condicionamento

mitológico” (2021: 28). Essa tomada de consciência é feita nos romances quando o autor parodia passagens que escrutinam conceitos legados pela Bíblia, enquanto moldadora da cultura. Um destes é a banalização da morte, que já aparece no primeiro acontecimento presenciado pela personagem principal de *Caim*, na tentativa de assassinato de isaque por abraão, mas estende-se como motivo retomado nos dois romances, com o catálogo de mortes em nome da religião em *O Evangelho segundo Jesus Cristo* e as mortes das crianças em Sodoma. Tal episódio servirá também para revelar a manifestação da intolerância, uma vez que o termo “sodomia” passa ao léxico da língua portuguesa como sinônimo de homossexualidade. Algo relevante a ser pontuado é o fato de a primeira consolidação de leis de Portugal, as Ordenações Afonsinas, tomarem o exemplo do trecho bíblico da morte por fogo como argumento para a punição dos homossexuais. Também se percebe a ciência em choque com a Bíblia, a diminuição dos fatos em vista do objeto de crença e a vontade de deus como verdade universal, como quando deus admite que não poderia parar o Sol, que já é estático, em um episódio que permanece nos livros sagrados como mostra do poder divino. O extermínio dos inimigos, como visto no trecho em que se narra a aniquilação da cidade de ai, serviria de exemplo para os portugueses já na tomada de Ceuta, em 1415. A justificação do racismo e da escravidão, a partir do episódio de Noé e seu filho Cam, também é evidenciada, assim como o rebaixamento da mulher.

A partir da investigação feita por Saramago sobre os elementos culturais que moldaram nosso mundo, os narradores dos dois romances trazem como única possibilidade de intervenção a ação dos marginalizados, pois, se tais pensamentos foram transmitidos e abalizados em nome de projetos de poder, a solução não partirá dos poderosos, que desejam manter as narrativas que corroboram seus intentos. Por isso, os malditos, os desprezados e os subversivos são essenciais aos romances do autor, a começar pelo Diabo, que, nas duas narrativas, toma os símbolos cristãos e passa a ser um pastor. São diversos os recursos empregados para levar o Lúcifer original de símbolo da maldade e do medo a companheiro leal, de invejoso a abnegado, do pai da mentira a arauto, de superficial a sensível: em uma nova e celebrada carnalidade. Caim também é aquele cuja história poderia ser diferente, caso ele mesmo pudesse

contar o seu percurso, assim como as mulheres, destituídas não apenas da voz, mas de si mesmas.

Dessa forma, nos romances estudados, Jesus e Caim, dois rapazes, empreendem viagens, acompanhados, de perto ou longe, por deuses e diabos. O que apenas a comunidade leitora sabe, no entanto, é que, até comporem os nomes desses livros, tais personagens já percorreram diversos caminhos: desde o mito, às variadas interpretações religiosas e releituras artísticas, até ao acatamento pessoal, ao júbilo ou à descrença. A estagnação não lhes pertence; os percursos deixam marcas. Em Saramago, a retomada atesta que tudo é percorrível: o tempo, a imagem, a palavra. Na negação ao olhar estático sobre os acontecimentos, percebe-se que viajar é preciso para ver que há ainda mais rotas por imaginar.

A viagem se configura nas narrativas como o movimento que recusa a prisão a dogmas e conceitos. Repensar os mitos e a cultura é um itinerário necessário e, retomando-se a citação de Frye (2021: 28) sobre a função essencial da crítica, percebe-se que Saramago assume tal tarefa, quando, por meio de seus narradores e personagens, atesta que o mito não deixa apenas rastros na estrada, contribui para definir e pavimentar sua rota. Ao analisarem-se as personagens originalmente malditas, rebaixadas e condenadas, entende-se que, nos romances, quem propõe novos mapas são os desprezados: os diabos, as mulheres e caim. Mesmo Jesus só aprende a coragem após os ensinamentos de Pastor e Maria de Magdala, mestres de uma nova e desejada carnalidade.

Nesse caminho de transubstanciação, bem e mal se misturam, amor e desprezo convivem nas relações familiares, sabedoria e imaturidade convergem nos protagonistas: “Ninguém é uma só pessoa” (Saramago 2011: 126). Terra e céu também se aproximam: Deus e Diabo são gêmeos, porém o poder de um prova que o outro permanece subalterno; essa não é uma dicotomia real, reduz-se à aparência. Tal autoridade é decisiva no domínio e na imposição de vontade, não em capacidade ou força, pois esses aspectos se relativizam: mesmo que o senhor não seja capaz de parar o Sol, a sua posição o instrumentaliza a manejar os discursos; o poder em nome do *bem*, que ele mesmo chancela, é destruidor, e o *mal* sempre está no outro.

Tais relações, no entanto, são denunciáveis. Se os mitos originais objetivavam evidenciar a supremacia desse deus e perpetuar estruturas de poder, a

estratégia narrativa de Saramago manobra o mesmo texto para mostrar como a história é escrita de modo a conduzir interpretações. Unem-se o olhar do narrador para os desprezados e a visão que eles teriam de si mesmos, em uma narrativa que a todo momento indica que a percepção do público espectador poderia estar errada, se houvesse motivações, minúcias e interesses nunca revelados pelos textos sacramentados. Os relatos parecem testemunhar que, ao menos, *talvez*, o mundo não seja o que parece, e esse *talvez* faz toda diferença.

Nessa recomposição, o Diabo intrinsecamente mau, egoísta e mentiroso dá lugar a Pastor, que acolhe, consola e prenuncia verdades inconvenientes. O exame do percurso diabólico, desde a amálgama de lendas e mitos que formou um demônio fragmentado no Antigo Testamento, consolidado como inimigo supremo de Jesus no Novo, atesta a versatilidade de uma personagem que serve a corroborar a autoridade divina por alastrar a sombra do terror e da condenação eterna. Tal entidade mostra-se uma significativa ferramenta de dominação, pois, de acordo com a intenção desejada, pode tanto justificar as vilezas dos seres humanos, quanto execrar os seus vícios, dependendo dos interesses em jogo. Isso leva à condução do diabo para fins políticos, como explicado por Almond (2021) e Muchembled (2001), uma vez que, como exposto por Frye (1973), a classe dominante sempre busca direcionar o mito de interesse a seu favor, seja ao vilanizar o outro, que deve ser apartado a todo custo do poder, seja ao conservar posições mediante o medo.

Nos romances, os diabos aparecem dessa forma, como peças em uma partida predefinida entre as divindades e os seres humanos, em que o poder soberano é o prêmio final. Pastor não deseja mais esse papel e busca instaurar uma rebelião dos arquétipos, na qual a “ressurreição de Cristo” poderia transformar-se em insurreição. Contudo, em um enredo muito maior do que a sua própria narrativa, esses diabos não têm direito a perdão; sua condenação é a permanência no estigma que lhes foi imposto: o do inimigo que impede a ovelha de rasgar o barão (Saramago 2011: 124). A grandeza do Pastor de Saramago, no entanto, está na coragem de tentar, por isso, ele despreza a “cobardia” de quem, podendo desempenhar outro papel, escolhe atar os pés e as mãos das vítimas da crueldade imposta por aqueles que desembainham os punhais (Saramago 2012: 115).

Em um processo parecido, o assassino impulsivo Caim bíblico transforma-se em um atento denunciador de arbitrariedades que salvam dogmas e sacrificam vidas. Condenado pelo assassinato do irmão, assiste às incontáveis mortes ordenadas pelo mesmo senhor que o amaldiçoou. Em coro com as personagens homônimas de Lord Byron, *Caim* (1821) e Jorge de Sena, *Genesis* (1982), esse protagonista revela ter sido vítima de um poder arbitrário, pois o seu crime nasce da subjugação que lhe é imposta; ele jamais teria parte nas benesses prometidas aos justos no jogo meritocrático. Uma vez que o senhor está decidido, desde o princípio, a ignorá-lo, a justiça é ilusão. Caim percebe que a sua falha não é demérito individual ao transitar pelos diversos episódios bíblicos em que diferentes coletividades sofrem os desmandos do senhor. Tal percurso, que culmina na ânsia pela destituição dos poderes divinos, atesta a importância de viajar, ver e rever as histórias dentro da História e dos registros. Em contraposição, quando caim e Pastor expõem a face divina, o cenário utilizado é um emblema que remete às navegações portuguesas e ao movimento, o qual, no entanto, permanece estagnado: o diabo, no mar, em uma embarcação que Jesus não consegue mover, e caim em uma arca estacionada em terra firme, a testemunhar a falha no diálogo com deus e com a história. Esses são símbolos que não se movem à força, pelo desejo individual, há um peso no mito e no intertexto, por isso, Hutcheon (1989) menciona que a paródia obriga o público leitor a relacionar o passado com o presente.

As mulheres, que pouco ou nenhum espaço têm nos registros bíblicos, permanecem vítimas dos poderes limitadores. Lilith, apagada dos relatos originais por ter negada a sua forma de amar, empresta o nome e o ímpeto à companheira que ensinará a comunhão humana a caim. Da mesma forma, Maria de Magdala, cujas referências mal se conectam no Novo Testamento, na paródia, permanece ovelha apartada do mundo social. É ela quem completa a formação de Jesus em humanidade, pois, enquanto o plano divino é transformar Jesus em Deus, ela e o diabo agem para torná-lo humano. Diferentemente de Jesus, Maria não precisa que ninguém lhe ensine o apreço à vida, ela é mestre nesses cuidados. Sem que nada lhe seja dito, ela sabe curar as feridas que afligem Jesus após o encontro com Deus; por ser mulher, é conhecedora também do desprezo divino, sem que ninguém lhe mostre tais dificuldades. Dessa forma, os relacionamentos humanos se configuram como uma via possível para o

paraíso terreno, em exemplos carnavais de cura e cuidado, que se manifestam, por exemplo, já no início de *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, em que o narrador une-se ao público leitor enquanto observador (Saramago 2012: 14) para descrever as mulheres na cena, igualadas no nome de ‘Maria’, porém distanciadas nos juízos tanto de quem as ilustrou quanto de quem agora as observa. O narrador, no entanto, convida o público leitor a apurar o olhar para além do lugar-comum: lado a lado na composição, o profano e o sagrado tocam-se, nas figuras de uma mulher capaz de seduzir e de outro símbolo de pureza, a virtuosa santa católica, as duas unidas na humana dor do luto. Ele opta, ainda, por descrever Maria, mãe de Deus, personagem central do cristianismo, não como a ‘virgem’, característica que a distingue de todas as outras mães terrenas, elevando-a a um plano espiritual inalcançável, mas como a viúva, genitora de muitos outros filhos, equiparando-a às outras da espécie.

A amparar a ‘extenuada mãe de Jesus’, e também ajoelhada, uma mulher loira levanta para o alto um olhar, que,

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. Apenas uma mulher que tivesse amado tanto quanto imaginamos que Maria Madalena amou poderia olhar desta maneira, com o que, derradeiramente, fica feita a prova de ser ela esta, só esta, e nenhuma outra. (*ibid.*: 16-17)

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, pela segunda, e, nessa terceira mulher, o ápice do amor no sentimento conjugal. Há intenso trabalho com a linguagem de modo a conduzir o público leitor ao clímax da cena a esse exato fragmento, como uma deslocação do centro pretendido pelo autor da gravura, por meio da transmutação entre os elementos sagrados e humanos, até então incompa-

tíveis. O olhar de Maria Madalena, voltado ao céu, não espiritual, mas físico, onde se encontra o objeto de afeição, é fruto de um “autêntico e arrebatado amor” (*ibid.*: 16). O ‘arrebatamento’ parte do sentido bíblico, alusivo ao grande prêmio concedido por Deus na subida aos céus pelos justos no fim dos tempos para encontrarem-se com Jesus, para, em seguida, desprender-se desse significado original e adjetivar o tipo de amor só possível aos seres humanos: a dádiva é deslocada do paraíso celeste para o terreno. A força do olhar é tão intensa, que parece levar o seu corpo ao céu, e o narrador enfatiza que “todo o seu ser carnal” (*ibid.*: 16) está em ascensão, não o espírito. A pujança do amor humano constrói uma “auréola” de tal forma resplandecente que empalidece o “halo” sagrado. Enquanto a força que liga dois seres humanos é capaz de elevar o corpo da mulher em estado de contrição, o símbolo da santificação rebaixa-a, “reduzindo pensamentos e emoções” (*ibid.*: 16), pois, para ser santo, é preciso limitar concepções e desejos àqueles avalizados pela Igreja. O arrebatamento na cena, enfim, não resulta da fé em Deus, mas do sentimento profundo entre dois seres humanos. No romance, surge uma nova simbologia entre Maria Madalena, Maria, mãe de Jesus, e a terceira Maria, que aparecem unificadas, em comunhão, ligadas pelos seus corpos e na intensidade de sentimentos como em uma nova trindade: feminina e apologética do amor.

Testemunhas dos desprezados, são os narradores dos dois romances que sustentam as denúncias. Para isso, a intertextualidade se manifesta no início de *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, com a interpretação da releitura de Dürer, e, em *Caim*, com a paródia da criação. Tais escolhas corroboram que o narrador saramaguiano sempre é um leitor, mestre das palavras, que vem imbuído de suas leituras da Bíblia, da literatura e da história. O texto constrói-se no contato com a linguagem: seja a oralidade que guia o estilo, sejam os intertextos de onde emana sua leitura de mundo, como a presença de Marx e Engels. Entretanto, a todo momento, as provas de denúncia vêm da própria Bíblia, ora como deslocamentos temporais e de personagens, como a inserção de Pastor e caim em cenários que outrora lhes rejeitaram, ora como destaque que desnuda a influência do mito, com repetições que escancaram e aprofundam conceitos rechaçados pelos narradores, porém exemplares nos textos originais bíblicos.

Como exemplo de tais afirmações, tomam-se os trechos em que caim fala como um igual ao senhor no diálogo em que se contrapõem as personalidades

dos interlocutores e caim reivindica seu direito à liberdade (Saramago 2011: 34). Nessa construção plurissignificativa, a restrição da liberdade pode se associar tanto à prisão do homem à ideia divina, como às estruturas de poder terrenas. Deus associa a liberdade tão desejada por caim à “liberdade para matar” (*ibid.*: 34), em alusão ao argumento de que, sem Deus, o ser humano não teria pressupostos éticos suficientes para não agir apenas em favor próprio. Caim então reitera o fato de que Deus, sendo tão poderoso e livre, poderia ter impedido a morte de Abel:

bastaria que por um momento abandonasses a soberba da infalibilidade que partilhas com todos os outros deuses, bastaria que por um momento fosses realmente misericordioso, que aceitasses a minha ofensa com humildade, só porque não deverias atrever-te a recusá-la, os deuses, e tu como todos os outros, têm deveres para com aqueles a quem dizem ter criado. (*ibid.*: 34)

Na reprimenda de caim a deus já se enxerga parte da obra que o protagonista perseguirá até o fim do romance: colocá-lo diante da “verdadeira face” (*ibid.*: 172). Nessa parte introdutória, ao retratar a tomada de consciência da personagem, seguida pelo anseio de destruir o sistema que o tolhe, os ideais revolucionários passam a se instaurar. Após as acusações de caim, deus não o refuta, afirma apenas, em tom de reprovação: “Esse discurso é sedicioso” (*ibid.*: 34). Caim, no ápice de sua argumentação, exclama: “garanto-te que, se eu fosse deus, todos os dias diria Abençoados sejam os que escolheram a sedição porque deles será o reino da terra” (*ibid.*: 34-35). Deus, enquanto representante da autoridade, a qual demanda obediência, rechaça a “sedição”, pois esta é uma ameaça ao seu poder. O substantivo liga-se à rebelião e à contestação coletiva: “sublevação contra qualquer autoridade constituída; revolta, motim” e o adjetivo qualifica o “revoltoso, insurgente, insubordinado”¹.

Para o anúncio do percurso escolhido pelo protagonista, isto é, a rebelião, o intertexto com a Bíblia revela também a ligação com a personagem aprendiz de rebeldia em *O Evangelho segundo Jesus Cristo*. Nos trechos conhecidos como

1 Grande Dicionário Houaiss, <<https://houaiss.uol.com.br/>> (Último acesso em: 28/06/2022).

o “Sermão da Montanha”, em Mateus, Jesus anuncia as bem-aventuranças. Tradicionalmente, esses trechos são desenvolvidos ao longo de oito versículos que empregam a anáfora dos “Bem-aventurados” em períodos compostos com orações explicativas, que visam a evidenciar como o homem obtém a felicidade. De acordo com a “Introdução a Mateus” da *Bíblia de Jerusalém*, o autor desse livro insiste no tema ‘Reino dos Céus’, que é o ‘Reino de Deus’, o qual “deve restabelecer entre os homens a autoridade soberana de Deus como Rei por fim reconhecido, servido e amado” (2002: 1695). Dessa forma, o ser humano somente teria a felicidade completa em um segundo momento de vida, e aqueles que fossem ‘humildes’ neste tempo, obteriam as recompensas posteriormente. Todo esse processo é invalidado por caim, pois, no romance de Saramago, o texto bíblico é subvertido. Na *Bíblia de Jerusalém*, a anáfora de Mateus é feita com o adjetivo ‘Felizes’ e a ordem dos versículos parodiados é do 3 ao 4: “Felizes os pobres no espírito, porque deles é o Reino dos Céus. Felizes os mansos porque herdarão a terra”. Nesses trechos, são os ‘pobres’, muitas vezes nas escrituras associados aos ‘humildes’, e os ‘mansos’ que merecem o prêmio. Já no “evangelho” de caim, os sediciosos, em uma antítese implícita, são os verdadeiros bem-aventurados. Nessa paródia, o “Reino dos Céus” não é mais o destino dos abençoados. No texto bíblico, a terra não tem *status* de reino, mas, no romance, a morada dos seres humanos ascende em prestígio, uma vez que a monarquia divina é contestada. Os atos de destituição do poder são valorizados e não mais a tirania da “herança”. Dessa maneira, o trecho, além de parodiar a Bíblia, alude ao *Manifesto Comunista* (1848), por meio da remoção do verbo “herdar”, uma vez que, no texto de Marx e Engels, a terceira medida para transformar radicalmente os meios de produção é a “Abolição do direito de herança” (Marx e Engels 2005: 58), visto que essa representa a propagação do poder.

Em outra cena, quando o povo israelita constrói o bezerro de ouro como um novo ídolo, deus, enfurecido, ordena que os membros da tribo de levi peguem em espada e matem cada um “o irmão, o amigo, o vizinho” (Saramago 2011: 101). Segundo *Êxodo* 32: 27: “Assim fala Iahweh, o Deus de Israel: Cingi, cada um de vós, a espada sobre o lado, passai e tornai a passar pelo acampamento, de porta em porta, e matai, cada qual, a seu irmão, a seu amigo, a seu parente”. Enquanto o texto bíblico ressalta que as mortes seriam uma bênção

para os levitas (*Ex.* 32: 29), no romance, a ênfase está no sofrimento e nas perdas humanas:

O sangue corria entre as tendas como uma inundação que brotasse do interior da própria terra, como se ela própria estivesse a sangrar, os corpos degolados, esventrados, rachados de meio a meio, jaziam por toda a parte, os gritos das mulheres e das crianas eram tais que deviam chegar ao cimo do monte sinai onde o senhor se estaria regozijando com a sua vingança. (Saramago 2011: 101)

Os versículos do Antigo Testamento narram a morte como se esse fosse um processo indolor, limpo, célere, mero apagamento de almas. Na recriao de tais passagens, o narrador saramaguiano, por meio da lupa da linguagem, amplia o que significa ordenar que se matem “uns três mil homens” (*Ex.* 32: 28) e as palavras expandem-se para a tomada dos sentidos, no que parece uma releitura barroca de uma tela antes, propositalmente, inexpressiva. Para isso, usam-se recursos a enfatizar o terror do cenário, de seguidas comparaes, que sugerem movimentos (“como uma inundao”, “como se ela própria estivesse a sangrar”, Saramago 2011: 101), a composies adjetivas (“que brotasse do interior da própria terra”, “degolados”, “esventrados”) e adverbiais (“por toda a parte”) (*ibid.*). Tais construes ajudam a compor o horror e a gravidade da cena, tanto de forma visual e tátil, de corpos cortados ao meio, com as vísceras para fora, que remetem  s dores das vítimas, quanto sonoramente, na representao das reaes humanas diante de tal atrocidade, com os gritos de pavor e sofrimento de mulheres e crianas, tão estridentes que tocam os céus. Contribui para o caráter grotesco da obra o deslocamento do olhar para cima, o qual faz perceber ao longe, acima de todo o cenário, um deus que não se esquiva de presenciar tal bestialidade, mas se regozija com sua vingança, em uma descrio diante da qual o público leitor, com facilidade, imagina um sorriso no rosto divino ao contemplar a morte de seus filhos punidos pela insubmissão e desobediência.

Caim, incrédulo, percebe em deus os traos da maldade, irritao e nota também que ele é protegido pela sua posio, pois em seu nome pode se matar o “irmão, o amigo, o vizinho”: “quero ver agora quem vai castigar o senhor por

estas mortes” (Saramago 2011: 101). Tais incongruências ajudam a compor a imagem de um deus dissimulado, símbolo daqueles que, gozando de influência e prestígio, agem de forma parcial no julgamento do bem e do mal: caim cede à inveja e torna-se “malvado” e “infame” (*ibid.*: 172), por ter matado o irmão, mas o senhor, tomado pelo ciúme de outros deuses, pode ordenar o fratricídio de milhares.

No campo literário, tal narrador está apto a dialogar com a tradição de Camões, porém não proclama o êxito das navegações, mas sim a terra seca e erma que faz afundar em propósito a arca divina. Se a “ânsia da continuidade” (Frye 1973: 36) lentifica a subversão da mitologia em Portugal, o narrador de *O Evangelho segundo Jesus Cristo* se inspira no estilo barroco, com seu jogo de luzes, movimentos e sensações para transformar cenas estáticas, impassíveis, resignadas, em cenários que denunciam a violência e agregam as oposições, pondo em paralelo sagrado e profano nos grandes painéis do cristianismo: o nascimento do menino Jesus, anunciado e acompanhado pelo Diabo, e a crucificação no Gólgota, em que o filho de Deus é amparado pelo seu reimaginado “pastor”, que não lhe falta.

Os narradores dos dois romances absorvem também o romantismo português, do qual herdam a retomada das lendas orais, que contam das cidades subterrâneas do diabo aos provérbios que ele faz questão de subverter. É, no entanto, como extensão do Caim de Lord Byron (1821), que o caim saramaguiano ressignifica a marca da rebeldia leviana em sinal de insubmissão refletida. É no desejo de lançar Deus de sua posição, que a personagem comprova a linhagem da raça do Caim de Baudelaire (1857). De Eça de Queirós, que esboçou um encontro da família de Adão com a racionalidade no conto “Adão e Eva no Paraíso” (1897)², fica mais latente na bagagem de repertórios a crítica à burguesia hipócrita e narcisista. A partir de então já está evidente que há mais e mais ovelhas rebeldes e insurgentes que se encontram e se reconhecem. Quem parece fazer o convite definitivo a Saramago para que se junte ao rebanho é Fernando Pessoa. Dessa forma, mesmo que a literatura portuguesa demore a explorar outras rotas para Caim, tal influência chegaria ao modernismo já

.....

2 Consultada a versão digital *Adão e Eva no Paraíso* (2014), Belém, Unama, <http://www.portugues.seed.pr.gov.br/arquivos/File/leit_online/eca6.pdf>

como mais do que a recriação da personagem; sua conduta, reanalisada na modernidade, tornaria a “marca” flexionada pelos românticos franceses uma espécie de *ethos* das próximas gerações. É Manuela Parreira da Silva quem identifica tal marca na heteronímia de Fernando Pessoa, retomando-se ainda o escrito do autor sobre a sua trajetória poética e de apreensão do mundo por meio da errância: “não evoluo: VIAJO. [...] não subi de um andar para outro; segui, em planície, de um para outro lugar” (Pessoa *apud* Silva 2015: 119). Tal afirmação nos faz relembrar as viagens de caim pelos horizontes do tempo. De acordo com Silva, a subjetividade, a exaltação do espírito e o ardor da paixão irradiam-se do viajante Caim bíblico, que erra pelo mundo nessa missão civilizadora, construindo as cidades e o primeiro poema, resultante da iluminação. Para a autora, ainda é possível que o nome Caim seja corruptela de Caim: “se assim fosse, então, teríamos de reler toda a obra pessoana a uma outra luz, uma luz luciferina, porque como diz o Diabo: ‘Corrompo, é certo, porque faço imaginar’ [...]. ‘Corrompo mas ilumino’” (Silva 2015: 122).

A citação aparece no conto *A Hora do Diabo* (primeira publicação em 1989), no qual a personagem demoníaca é vista como um contrapeso necessário à divindade: “Tudo vive porque se opõe a qualquer coisa. Eu sou aquilo a que tudo se opõe. Mas, se eu não existisse, nada existiria” (Pessoa 2015: 4). Enquanto Deus se ocupa do que existe, Satanás lida com “o que não pode haver” (*ibid.*: 4): esse é um diabo que “desvia” porque faz “imaginar”, pois o corpo é corruptível, já os sonhos não apodrecem. No conto, o Diabo representa o desejo humano, em uma descrição feita com esmero de poeta: “Sou o Espírito que cria sem criar, cuja voz é um fumo, e cuja alma é um erro. Deus criou-me para que eu o imitasse de noite. Ele é o Sol, eu sou a Lua. A minha luz paira sobre tudo quanto é fútil ou findo, fogo-fátuo, margens de rio, pântanos e sombras” (*ibid.*: 9-10). O próprio Satanás combina uma coleção de imagens, luminescências e penumbras todas fluidas, a um passo de dissolverem-se no ar. Paradoxos (cria sem criar), antíteses (luz/sombra), anáforas (cuja voz/cuja alma), aliteraões (fútil, findo, fogo-fátuo) e paronomásias (Sol/sou, lua/luz) são evocadas em uma composição ritmada em que a cadência das palavras transmite a lastimosa delicadeza do prisioneiro da eternidade: “Sou aquele que sempre procuraste e nunca poderás achar. Talvez, no fundo imenso do abismo, Deus mesmo me busque, para que eu o complete” (*ibid.*: 9).

Se a marca de Caim e a poesia do Diabo acompanham a obra de Fernando Pessoa, decerto alastram-se pelos textos de Saramago, que com frequência retomam o poeta, não apenas na obviedade do intertexto em *O Ano da Morte de Ricardo Reis* (1984a) ou nas alusões diretas, como a referência aos heterônimos divinos “De Pessoa” (Saramago 2012: 389). Talvez a herança maior esteja na disposição do olhar para os outros múltiplos admitidos em cada uma de suas personagens, pois “Ninguém é uma só pessoa” (Saramago 2011: 126).

O diabo poeta de Pessoa manifesta-se por diversas vezes no pastor de Saramago. Exemplo ocorre quando este derrama na enigmática tigela um punhado de terra tomado do chão, pois, segundo Soares (2019: 30), ao atrair o olhar de Maria para a luz da terra, desviam-se seus olhos da contemplação do céu. Tal visão, posteriormente, ratifica-se com a predição proferida pelo Diabo: “O barro ao barro, o pó ao pó, a terra à terra, nada começa que não tenha de acabar, tudo o que começa nasce do que acabou” (Saramago 2012: 33). Em nossa análise, evidencia-se também a paródia bíblica: “Tudo caminha para um mesmo lugar: tudo vem do pó e tudo volta ao pó” (*Eclesiastes* 3: 20); “Com o suor de teu rosto comerás teu pão até que retournes ao solo, pois dele foste tirado. Pois tu és pó e ao pó tornarás” (*Gênesis* 3: 19). Na fala de Satanás, conjugam-se o intertexto, a repetição e a antítese para um elogio tanto poético quanto profético à terra como origem do ser humano. No aforismo da anunciação revela-se um filósofo e poeta: a qualidade lírica do texto saramaguiano é devotada às falas de Pastor, assim como Fernando Pessoa já iluminara o Diabo.

Desfazem-se, ademais, nessa passagem, algumas das primeiras camadas incrustadas às diversas versões do Diabo: no lugar de uma conduta apegada à carne e à materialidade devido ao desprezo ao que é mais profundo ou verdadeiro, o apreço à superfície do solo remete ao ciclo inviolável de vida e morte do ser humano: começar e acabar são intermediados pela terra. É assim que Pastor anuncia a gravidez à nova mãe: “Mulher, tens um filho na barriga, e esse é o único destino dos homens, começar e acabar, acabar e começar” (Saramago 2012: 33). A consciência da finitude não esvazia de sentidos tal percurso, pois é no entendimento de um ciclo, evidenciado no poema declamado por Pastor, que se percebe que, ao que se acabe a vida humana, sempre há recomeços na coletividade que renasce, religando-se as partes ao todo.

É o narrador quem auxilia a perceber aspectos do fusionismo na cena, isto é, a busca por fundir elementos irreconciliáveis, opostos, como o sagrado e o profano, o humano e o divino, ao esclarecer que, “ao narrador deste evangelho”, é diferente ser anunciado por um anjo do céu ou do inferno (*ibid.*: 127). Lado a lado estão as representações da Santíssima Maria e do Príncipe das Trevas, e é ele o encarregado de ensinar sobre a vida humana à mãe de Deus. Na cena da anunciação, o intento barroco da unificação das dualidades, como explicado por Moisés (2006: 73), conjuga-se de forma bela, pois o brilho mantido na tigela ajuda a compor a iluminação da cena: “Na casa havia agora duas luzes, a da candeia, lutando trabalhosamente contra a noite que se instalara de vez, e aquela aura luminescente, vibrátil mas constante, como de um sol que não se decidisse a nascer” (Saramago 2012: 36). Nessa representação imagética, a escuridão da noite é entremeada pela luz, em uma descrição sinestésica e envolta em movimentos de uma aura fremente, resultado mágico do roçar de dedos de um anjo caído, e de uma lamparina, invenção humana, personificada na luta contra o breu inevitável. Na instilação das sensações, por um momento, o narrador faz com que todos os contrários em cena se alinhem em uma lógica narrativa que se satisfaz na comoção dos sentidos. Assim, justificam-se as diferentes invocações da luz que emana da tigela, tanto em comparação com o cálice dourado da eucaristia, quanto à reiteração imagética do reposicionamento dos contrários no projeto literário de Saramago. Soma-se ainda o fato de o Diabo ser também o anjo caído Lúcifer, portador da luz.

Entre a possível marca de Caim no uso de heterônimos à intertextualidade explícita em *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, está a retomada de um Diabo que sonha e é poeta. É em continuidade a esse Lúcifer, que enxerga a beleza do efêmero, que renasce uma versão que ousa sonhar com a deposição do poder. Tal sonho emerge da terra, com a consciência de que é esse o lugar de onde brota a realidade, sem a qual o que começa em sonho nele termina, como a morte de Jesus. Quando se olha para o mito, se olha para dentro, porém esse é também um lugar gregário, reduto possível da mudança.

Arrebanhado pelos poetas rebeldes que, juntos, percorrem a trilha da in-submissão, o narrador parece contar histórias que se encerram em amargura, porém, nesse espaço de escrutínio e apreensão do real, a palavra direciona o olhar; na aparente oposição entre sonho e realidade, subjaz um convite eter-

nizado na literatura, e mais ovelhas juntam-se ao bando, em um triunfo da mensagem. O convite, portanto, está posto. O tempo leva adiante essas histórias, que surgem do autor e de referências coletivas, e multiplicam-se em novas viagens pelo tempo e pelos significados, mesmo que, e talvez justamente por isso, no público leitor permaneça o sentimento de que, ao fim, a única certeza do ser humano seja o gotejar do sangue que se esvai do corpo.

Alabardas, alabardas, Espingardas, espingardas: o prenúncio de um diálogo SaraMarxiano¹

Introdução

Este artigo toma como objeto a obra *Alabardas, alabardas, Espingardas, espingardas* (2014) e faz parte de uma rede de estudos que investigam a composição da obra de José Saramago. Eles organizam-se por um fio condutor descrito como um percurso da estátua à pedra emparelhado ao método de pesquisa de Karl Marx, segundo o qual “o objetivo do pesquisador, indo além da aparência fenomênica, imediata, empírica —por onde necessariamente se inicia o conhecimento, sendo essa a aparência um nível de realidade e, portanto, algo importante e não descartável—, é apreender a essência (ou seja, a estrutura e a dinâmica) do objeto” (Netto 2011: 22).

Nossa pesquisa persegue a hipótese de que, afinando o domínio científico e o literário, Saramago objetiva despenhar até o fundo, o tempo, a história, a cultura, a sociedade, de forma a, paradoxalmente, trazer à tona, esclarecer e denunciar as desventuras da humanidade, em especial aquela promovida pelo capitalismo.

.....

1 Este artigo constitui-se como parte dos estudos realizados pelo grupo “Saramago, leitor de Marx”, coordenado pela Profa. Vera Lopes e vinculado à PUCMinas, Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Brasil. As reflexões tomam como objeto as relações intrínsecas entre a estética de José Saramago e o pensamento de Karl Marx, o que nos permitiu cunhar o neologismo *SaraMarx* e suas derivações (ex: *SaraMarxiano*). O uso da letra maiúscula no vocábulo garante a referência aos dois grandes autores.

A título de lembrança e de orientação quanto a essa linha de pensamento, retomamos as palavras de Saramago sobre a fase da estátua, composta de obras produzidas anteriormente a *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, publicada em 1991. O autor declara que a primeira fase trata “a superfície da pedra, o resultado de tirar pedra da pedra. Descrever a estátua, o rosto, o gesto, as roupagens, a figura, é descrever o exterior da pedra” (Saramago 2013a: 42). A partir de então, segundo seu depoimento, passa a construir obras que registram o interior da pedra, declarando que há um novo exercício de escrita, mais determinado a “uma tentativa de entrar no mais profundo de nós mesmos, uma tentativa de nos perguntarmos o quê e quem somos” (*ibid.*: 43). Esteticamente, suas obras se estruturam conforme esse movimento de verticalidade, descamando profundamente as ações humanas. A equivalência então entre as palavras aparência/estátua, essência/pedra fica nítida.

Acompanhando esse compasso, percebemos que várias categorias marxianas, como dialética, fetichismo e alienação, lhes são uma constante. Elas constituem a seiva que dá vida a suas obras desde, pode-se dizer, *Manual de Pintura e Caligrafia*, publicada em 1977. O Marx entranhado em Saramago vai se manifestando pelas categorias vivificadas nas tramas, nas personagens, nos tempos e espaços, de forma que a fiação vital que traça o caminho da estátua à pedra revela uma arquitetura estética acoplada ao método de pesquisa do pensador alemão. Assim como este conheceu seu objeto, o capitalismo, perscrutando-o da aparência à essência, processo transformado em teoria, conforme a magistral obra *O Capital* (1867), aquele tem um método de estudo da sua matéria de trabalho, o ser humano e a sociedade, transformado esteticamente no plano do pensamento. O marxismo é espinha dorsal das obras e impulsiona o desassossego saramaguiano, a ponto de direcioná-lo para uma distinta perspectiva, quando se instaura novo ciclo desse percurso metodológico-ideológico-estético, uma fase mais visceral, na qual desmascara o capitalismo.

Sucedem que, conforme já temos declarado em algumas apresentações, em congressos e conferências e ainda em artigos já publicados (Lopes 2022 e 2023), tem-nos “intrigado a percepção de que algumas obras de Saramago, em si mesmas, em seu interior, no modo de operar um enredo em suas relações com as categorias narrador, personagem, tempo e espaço, fazem também esse percurso da aparência/estátua à essência/pedra, como ocorre em *A caverna*”

(Lopes 2023: 150). Nessa trama, por meio do percurso espacial e intelectual do protagonista Cipriano Algor, do exterior do shopping-condomínio, passando pelo seu interior e chegando a suas entranhas, visualiza-se que a camada que se verifica na superfície, a aparência/estátua, vai sendo escalpelada até o âmago de sua essência/pedra, de forma a delinear e denunciar os passos do capitalismo no seu intuito de exploração ao limite da morte.

Este estudo argumenta que, semelhantemente, *Alabardas, alabardas, Espingardas, espingardas* é parte do percurso que se organiza da estátua à pedra, verticalizando a perspectiva autoral, e que também, em sua própria composição, ou seja, sua constituição inacabada já refrata o mesmo movimento. Seguindo esse eixo de nossa investigação, são agora duas obras com esse mesmo método de construção. A reflexão sobre esse percurso interno é muito instigante, porque é possível verificar com nitidez como Marx está intrincado em Saramago, na configuração de sua obra da estátua (aparência) à pedra (essência) e também na consideração de que não é a linearidade e a verticalidade que arquiteta esse trajeto, mas uma arquitetura sob a forma de um fractal.

A leitura que temos realizado exige, então, que tomemos como base teórica e objeto de esclarecimento concepções desse estudioso. Entre elas, “toma-se como pressuposto que a realidade concreta existe, que ela nos é acessível e ainda que é possível identificar as determinações mais gerais, totalizantes, que caracterizam os movimentos da sociedade, o que, para Florestan Fernandes, significa ‘apanhar o que é geral nas coisas’” (Lopes 2023: 150). Analogamente, Saramago constitui o conjunto de sua obra, ora a que nos dedicamos em especial, *Alabardas, alabardas, Espingardas, espingardas*, sob uma perspectiva materialista.

A partir disso, salientamos que nossa leitura é feita sob a mesma orientação, na perspectiva da análise histórico-política marxista. Esse modo de recepção da obra saramaguiana se verifica como forma de aderir à articulação estético-teórica a que nos propomos estudar. Também pela compreensão de que, para fazer isso, é preciso ter em mente que “as categorias que constituem e exprimem a articulação interna da sociedade burguesa são mutáveis, produto de relações igualmente históricas e mutáveis, articuladas e estruturadas no seio da sociedade, conforme Marx, citado por José Paulo Netto” (Lopes 2023: 151). Dessa forma, voltamos com elas para o ambiente histórico em que se desenvolve essa

última narrativa produzida por Saramago, qual seja, o movimento atual da sociedade burguesa de que faz parte decisivamente a produção de armamento.

Nossa conclusão é a de que a composição dessa última obra de Saramago parte de uma análise materialista, recorta uma situação do movimento da sociedade do capital —a participação da indústria armamentista na promoção das guerras, revelando—, denunciando por meio de artifícios estéticos as artimanhas de produção e manutenção da sociedade burguesa.

Conforme anunciam esses parágrafos introdutórios, para o desenvolvimento da hipótese, temos tomado como nortes teórico-metodológicos o discurso de José Saramago, “Da estátua à pedra: o autor explica-se” (2013a), e as obras de Karl Marx, *O Capital* (1867), *Contribuição à Crítica da Economia Política* (1859), *A Ideologia Alemã* (1845-1846) e *O 18 de Brumário de Luís Bonaparte* (1852), nas quais se encontra o material teórico que ampara a análise dos estudos associativos que temos feito. Em busca de fontes que ajudem no esclarecimento desse percurso de leitura, recorreremos aos estudos dos marxistas José Paulo Netto, especialmente sua obra *Introdução ao Estudo do Método de Marx* (2011), e Mauro Iasi, notadamente suas produções *Ensaio sobre Consciência e Emancipação* (2011) e *Política, Estado e Ideologia* (2017).

Para demonstrar o desenvolvimento da investigação, este estudo se compõe dos segmentos “O projeto da obra: três capítulos que forjam e anunciam uma trama ‘SaraMarxiana’”; “O espaço barroco: movimento e tensão”; “Uma provocação dialética ao personagem: o protagonista engendrado para viver um processo de metamorfose”; “Conclusão: Um vislumbre marxista-saramaguiano, analítico-poético”.

O projeto da obra: três capítulos que forjam e anunciam uma trama *SaraMarxiana*

Alarbardas, alabardas, Espingardas, espingardas é a última produção de José Saramago, peculiarmente inconclusa, contando com três capítulos, numericamente poucos. A publicação pela Companhia das Letras se compõe de 48 páginas das quais constam o fio condutor do enredo, o processo de conscien-

tização política do protagonista. Segundo Fernando Gómez Aguilera (2014), o primeiro capítulo

esboça o caráter dos personagens mais relevantes, sobretudo dos protagonistas: Artur Paz Semedo e sua esposa e contraponto dramático, Felícia; apresentou a fabricante de armamentos Produções Belona S.A., inclusive o que parecia que iria constituir o espaço medular da ação, “as profundezas do arquivo”; e adiantou como seria a trama, concretizada numa investigação ou busca que a partir do terceiro capítulo desenrolaria o fio da intriga. A pesquisa de fundo seria centrada nas relações que a Produções Belona S.A. mantivera com as guerras ocorridas na década de 1930. (Aguilera *apud* Saramago 2014b: 68)

Os três capítulos são “as cartas preliminares [que] estavam em cima da mesa: os personagens principais esboçados, assim como o motivo do argumento, o tom de intriga e certos vínculos com os atores” (*ibid.*: 68) e já se constituem como proposição estético-política de desnudamento do real —o enredo anunciado se desenvolve(ria) a partir de um arguto olhar sobre certas relações sócio-econômico-políticas, situadas no tempo a partir da década de 30 do século XX: a associação entre governos e indústria armamentista, denunciando que ambos se sustentaram reciprocamente.

Como ocorre quanto à motivação de obras de Saramago, há uma semente que fez brotar a que ora estudamos, conforme as anotações de 15 de agosto de 2009:

Uma velha preocupação minha (porquê nunca houve uma greve numa fábrica de armamento) deu pé a uma ideia complementar que, precisamente, permitirá o tratamento ficcional do tema. Não o esperava, mas aconteceu, aqui sentado, dando voltas à cabeça ou dando-me ela voltas a mim. O livro, se chegar a ser escrito, chamar-se-á *Belona*, que é o nome da deusa romana da guerra. O gancho para arrancar com a história já o tenho e dele falei muitas vezes: aquela bomba que não chegou a explodir na Guerra Civil de Espanha, como André Malraux conta em *L'Espoir*. (Saramago 2014b: 59)

Assim tomamos ciência dos primeiros passos, configurativos, do que viria a ser o enredo da narrativa. Porque estando a obra ainda em uma instância primeira, pois é obra inacabada, essa ideia sofreria alterações, sempre na tentativa do autor de realizar a difícil tarefa de construir uma trama no decorrer da qual haja um acontecimento que engendre seu teor humano, conforme o próprio Saramago declara: “A dificuldade maior está em construir uma história ‘humana’ que encaixe” (*ibid.*: 59).

O mote para a construção do romance nos interessa sobremaneira. Não nos causa surpresa a preocupação do autor, alguém que, em entrevista a Juremir Machado da Silva (1989), afirma sobre seu fazer estético: “Minha literatura reflete, de alguma forma, as posturas que ideologicamente assumo [...]” (Saramago *apud* Aguilera 2010: 344). Intrigar-se com o fato de nunca uma fábrica de armas ter entrado em greve é algo pertinente ao perfil saramaguiano, sempre atento às condições histórico-sociais, especialmente aquelas sobre as quais se sustenta o capitalismo.

A busca pela resposta à sua própria pergunta —“(porquê nunca houve uma greve numa fábrica de armamento)” (Saramago 2014b: 59)— se materializará pelo caminho que sabe construir, o estético, mas este se dará, conforme nosso estudo elucidada, amparado no método de Marx, que parte da aparência e segue esgaravando camadas e camadas reveladoras. O que temos são três capítulos compostos de indícios que nos impulsionam a estabelecer hipóteses para a sequência da trama sob um viés *SaraMarxiano*, neologismo com o qual temos cunhado a presente e intrínseca relação entre Saramago e Marx, algo já assegurado por nossos estudos.

A sugestão de um espaço-tempo movimento e tensão

Na obra em estudo, o espaço é categoria fundamental. Sendo a princípio horizontal, faz-se como um traçado por onde transitam e se estabelecem personagens: eles estão em uma cidade, dentro da qual há uma fábrica, arquitetada em andares tomados de salas, escritórios, arquivos, locais de trabalho. O en-

redo dos três capítulos prenuncia, porém, a centralização em um movimento vertical. O protagonista será impelido a movimentar-se ao subsolo, curso em descendência, em busca da resposta a uma indagação sua, a qual se localiza nos arquivos da empresa (registros pregressos). Ocorre então um movimento entre presente e passado, o que salienta também a categoria tempo. Não se trata de um deslocamento realizado apenas uma vez, mas um vaivém, um desce e sobe agitado. Ora, segundo Saramago, o passado é sua maior preocupação. Para explicá-lo, faz símile entre a humanidade e o mar, cujas ondas, impelidas pelo mar que vem por detrás, avançam sucessivas até a costa onde se desmancham em franjas: “somos nós a espuma que é transportada nessa onda, essa onda é impelida pelo mar que é o tempo, todo o tempo que ficou atrás, todo o tempo vivido que nos leva e nos empurra” (Saramago 2013a: 26).

Como se pode observar, a pergunta que deflagra a escrita do romance e também impulsionará o personagem (o motivo de nunca ter havido uma greve numa fábrica de armamento) tem seu olhar dirigido para o passado, este que traz “a humanidade empurrada pelo tempo e que ao tempo sempre regressa, levando consigo, no refluxo, uma partitura, um quadro, um livro ou uma revolução” (*ibid.*: 27) e, acrescentemos, uma ausência total de greves em fábricas de armamentos.

Sendo assim, transitar pelo espaço, descer e subir os andares, significa também caminhar no tempo, indo ao passado e retornando dele, de tal forma que ambas as categorias inteiram-se. A metáfora cria uma dimensão inédita, porque, embora o movimento das ondas possa afigurar-se como horizontal, não tem, na verdade, esse delineamento. Isso só ocorre na superfície; em seu corpo, locomove-se um todo volumoso de camadas densas, sobrepostas, justapostas, ‘endopostas’. Semelhantemente, na obra em estudo, densas camadas horizontais/verticais se substanciam, de modo que o que chega à praia não pode ser pinçado, como se estivesse envolvido com e em toda a água e todo o sal que o revestem. Esclarecendo, o caminho percorrido na fábrica de cima para baixo, de baixo para cima, mais que um uma dimensão física (o interior da fábrica, da parte superior até a inferior) é um provocativo exercício para o personagem, o que o fará sair de sua cadeira de burocrata, deslocar sua visão de mundo presa à aparência para, parece-nos, enxergar a essência. Ele é em-

puxado para abrir o mar com as mãos, enfrentar as ondas, retirar do refluxo o que é essência, entrelaçando espaço e tempo.

Para que atenda a tal premência, será preciso ao contabilista Artur Paz Semedo adentrar na fábrica de armas (edifício de produções Belona S.A), percorrer sua arquitetura antiga, barroca (como não poderia deixar de ser, haja vista o embarçado das linhas que anunciam o trajeto do personagem), indo até seu subterrâneo, onde encontrará o arquivo histórico, provas da selvageria do interesse econômico.

É nesse caminho metafórico que encontramos as palavras de Marx:

Os homens fazem sua própria história; contudo não a fazem de livre e espontânea vontade, pois não são eles quem escolhem as circunstâncias sob as quais ela é feita, mas estas lhes foram transmitidas assim como se encontram. A tradição de todas as gerações passadas é como um pesadelo que comprime o cérebro dos vivos. (Marx 2011: 25)

Estas ideias dialogam com o que provavelmente Semedo vai, conforme Benjamin, descobrir, ou seja, a que se deve a ruína do nosso tempo, sofrendo como o anjo de Klee:

Há um quadro de Klee que se chama *Angelus Novus*. Representa um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos progresso. (Benjamin 1987: 226)

Ao encontrar as provas dos interesses econômicos capitalistas, encontrará a dor do conhecimento de todo o passado catastrófico que provoca um futuro assentado na ruína. A fábrica que tanto admira faz parte do progresso destruidor. Semedo, impotente como o anjo, não poderá se afastar do seu próprio passado e nem poderá livrar-se do futuro que lhe é reservado. Seu presente está aprisionado entre os dois tempos.

Trata-se de um movimento espaço-temporal, da superfície à profundidade, da aparência à essência, pressuposto deste artigo que se debruça sobre a forma estética ofertada na inconclusibilidade das poucas páginas que compõem o romance, de modo a compreender ainda mais o movimento da estátua à pedra.

Uma provocação dialética ao personagem: o protagonista engendrado para viver um processo de metamorfose

Entretanto, para sua consistência, a categoria espaço-tempo é conformada pela ação de um personagem em especial, cujo desenvolvimento se dá em percurso paralelo. Não é acaso, portanto, que a primeira frase do romance se refira a um homem e assim já o protagonize. Ele se chama “artur paz semedo e trabalha há quase vinte anos nos serviços de faturação de armamento ligeiro e munições de uma histórica fábrica de armamento conhecida pela razão social de produções Belona S.A., nome que, convém aclarar, pois já são pouquíssimas as pessoas que se interessam por estes saberes inúteis, era o da deusa romana da guerra” (Saramago 2014b: 9). Reflitamos sobre a informação inicial.

O nome do protagonista, em uma primeira e insipiente leitura, pode puxar da memória o mítico personagem Rei Artur, aquele corajoso homem que inscreveu na história da humanidade a tábua redonda; pode ainda levar o leitor rapidamente ao conceito de paz, pois essa palavra não exige significados outros; e ainda exigir dos ouvidos um exercício de reflexão sonora, sugerindo a audição de semedo como ‘sem medo’, uma paranomásia. Assim, emolduramos o personagem: um homem corajoso, que não tem medo da paz, de viver em paz, de promover a paz, o que realmente exige coragem. Adere a essa primeira

impressão o fato de ele viver uma vida rotineira, sem sustos, trabalhando há vinte longos anos em serviços de uma histórica fábrica. Os termos continuam congruentes: a regular atividade profissional é exercida por um homem pacífico em uma fábrica de armas, cujo nome é o de um mito, uma deusa, a da guerra, o que lhe dá ares de tradição, confiabilidade e segurança. Essa impressão se ajusta ao provérbio latino “se queres paz, prepara-te para a guerra”.

Entretanto, essa quadratura do retrato não resiste muito tempo: ela vai sendo triturada por novas informações — não exatamente sobre o personagem, mas que incidem sobre ele— decisivas para demarcar seu grau de intervenção na história. Por exemplo, entra em cena outra personagem, Felícia, esposa que decidiu dele se separar, por “não suportar mais tempo ver-se ligada pelos laços da obrigada convivência doméstica e do dever conjugal a um faturador de uma empresa produtora de armas” (*ibid.*: 10). Ela é uma militante pacifista, com mais ações peculiares, como a de ter alterado seu nome, retirando um Berta (designação de canhão ferroviário alemão, célebre por ter bombardeado Paris de uma distância de cento e vinte quilômetros) e o substituindo por Felícia.

A entrada dessa personagem obriga o público leitor a um exercício linguístico-interpretativo em busca da caracterização conceitual do protagonista, a fim de conseguir a projeção de sua relevância funcional e semântica decorrente do discurso *SaraMarxiano* que vai constituindo a narrativa. Para isso, faz-se necessário escrutinar a primeiríssima camada que se compõe da sugestão imediata do nome, transformando posturas e nomes a princípio independentes em expressões antônimas. O recurso atende a uma demanda do discurso literário que, no lugar de pôr lado a lado palavras opostas, como paz e guerra, vive de artimanhas poéticas às quais o público leitor deve se sujeitar e aderir e com as quais tem até de compactuar. Dessa forma, Felícia configura-se como antônimo de Artur Paz Semedo; e militante pacifista, antônimo de “faturador de uma empresa produtora de armas” (*ibid.*: 10). Feito isso, o retorno à primeira frase é obrigatório, para se aperceber da camada de ironia advinda não do nome em si — Artur Paz Semedo—, mas de uma instância autoral que insinua a incongruência devida entre o nome, o tempo de trabalho, a função exercida e onde é exercida. Trata-se de uma assinatura firme, assestada, que dissente do provérbio.

Uma terceira camada se delinea sob o verniz da primeira elucidação, pois as descrições que se seguem acerca do protagonista se voltam mais para um arremedo de denodo e paz, pois na verdade ele não se comporta como alguém posturas que o dignifiquem: seu sonho, mesquinho, de vida profissional “é vir a ser nomeado responsável pela faturação de uma das secções de armas pesadas em vez da miuçalha das munições para material ligeiro” (*ibid.*: 10). Para dar conta de pôr em desmascaramento essa personalidade miúda, diminutiva, nada melhor que ceder-lhe a palavra, para que traga à baila, de viva voz, a lembrança que o deixara sensivelmente impressionado, a contemplação inépcia de “reluzentes peças de artilharia de variados calibres, aqueles canhões antiaéreos, aquelas metralhadoras pesadas, aqueles morteiros de goela aberta para o céu, aqueles torpedos, aquelas cargas de profundidade, aquelas lançadeiras de mísseis do tipo órgão de estaline” (*ibid.*: 11). O uso excessivo de pronomes demonstrativos denuncia certa parvoíce, um deslumbramento que chega às raias do ridículo. A cessão de direito à voz ao contabilista caracteriza uma ação narrativa eivada de ironia, que não se furta a retomar sua própria voz e posicionar-se: “Tantas e tão fortes emoções quase faziam perder o conhecimento ao nosso homem. À beira do delíquio, pelo menos assim o cria ele, balbuciava, Água, por favor, deem-me água, e a água sempre aparecia, pois os colegas já iam de sobreaviso e imediatamente lhe acudiam” (*ibid.*: 11).

Tão insano sentimento pelas armas ainda se propaga no gosto por filmes de guerra, a ponto de o protagonista se sentir a própria deusa Belona. Assiste a todos, de todos os países, sem discriminação, pelos quais se reveste ainda mais da ideologia das armas.

É preciso, então, fazer com que esse personagem mude de postura, é preciso tirá-lo desse estado de êxtase, para cumprir a intencionalidade da instância autoral SaraMarxiana, que sente que “a dificuldade maior está em construir uma história ‘humana’ que encaixe” (*ibid.*: 60). O agente para isso será a sétima arte, a película *L’Espoir*, que vai desencaminhar o protagonista para uma outra seara, a da literatura, cuja função, entre outras, é a de frustrar e desarranjar, conforme o narrador onisciente deixa de sobreaviso: “Mal sabe ele, pobre coitado, o que o esperava” (*ibid.*: 16).

O desconcerto é provocado por uma simples passagem de uma narrativa de guerra homônima do filme, acessada pelo funcionário em dois moldes,

original e tradução. Trata-se do seguinte trecho, cujo conteúdo é cristalino: “O comissário da nova companhia pôs-se de pé: ‘Aos operários fuzilados em Milão por terem sabotado obuses, hurra’” (*ibid.*: 16-17). Diante do registro assombroso, Artur é impedido de fazer uma livre interpretação, porque a literatura “é a descoberta de que as coisas aconteceram, e para sempre, de uma certa maneira, além dos desejos do leitor. O leitor tem que aceitar essa frustração, e através dela experimentar o calafrio do destino” (Eco 2003: 20). A reação é inédita: nosso personagem é impelido a sofrer “em si um lampejo de comiseção pela sorte dos pobres diabos” (Saramago 2014b: 17). Tão curta quanto a informação foi a sensação, pois, imediatamente, ele retorna a sua postura costumeira, com a taxativa reacionária: “Não se podem queixar, tiveram o que procuravam, quem semeia ventos colhe furacões” (*ibid.*: 17). Desumana, a fala provoca a emenda do narrador, “isto foi o que ele disse” (*ibid.*: 17), temeroso de que tomássemos a voz daquele pela sua, o que muito o constrangeria, dada a banalidade do mal que dela ecoa. Mais cuidado teve que ter o narrador, pois, em continuum, Artur se põe como ofendido em seu íntimo na consideração de os sabotadores terem cometido crime de lesa-economia no seu setor industrial. Ele assume seu papel de operário padrão, como se patrão fosse. Não compreende seu lugar na empresa, coloca-se no lugar de empresário, sem perceber que é apenas um empregado.

O modo de pensar e agir de Semedo provoca incômodo no narrador, que, inclusive, receia que as palavras do personagem sejam confundidas com as suas, conforme elucida a passagem “Não se podem queixar, tiveram o que procuravam, quem semeia ventos colhe furacões, *isto foi o que ele disse*” (*ibid.*: 17, grifo nosso). Na frase destacada, dois elementos sintáticos se justapõem para garantir a propriedade discursiva: o pronome demonstrativo *isto* e o pronome pessoal *ele* ressaltam que o condenável discurso é emitido pelo protagonista. Apesar do receio, o narrador não se furta a cumprir seu papel de dar sequência à trama e nos guiar pelo caminho da aparência/estátua à essência/pedra. Seu receio se manifesta quando ele primeiramente, em diálogo com o público leitor, compactua com a provável surpresa diante dos sentimentos tão claramente expostos pelo protagonista. Mas alerta que esse manifesto sucessivo está em uma camada da aparência. Onisciente, expõe o estado de confusão do protagonista: “A realidade do que aconteceu na cabeça de artur paz semedo foi

diferente, a comisseração, a falta de piedade e a irritação, ainda que centradas em si mesmas, tinham parecido misturadas umas com as outras, opondo-se, contradizendo-se, afirmando-se, portanto impossíveis de examinar como se se tratasse de uma coisa só” (*ibid.*: 17). Insere-se nesse relato uma condição marxista de construção da personagem, pois a passagem “O comissário da nova companhia pôs-se de pé: ‘Aos operários fuzilados em Milão por terem sabotado obuses, hurra’” (*ibid.*: 16) nada mais é do que a primeira provocação para uma guinada em sua visão de mundo. Os sentimentos emaranhados e confusos, adesão à realidade e relutância em aceitá-la, são o embrião do processo de consciência a que ele será submetido, pois, sem saber, está sendo submetido ao deflagrar de um processo de desalienação, conforme avisara pouco antes o narrador com a frase “Mal sabia ele, pobre coitado, o que o esperava” (*ibid.*: 16).

Esse desalinho, “caleidoscópio instável” (*ibid.*: 18), ilustra esteticamente os estudos de Marx e Engels sobre consciência, em especial na obra *A Ideologia Alemã* (1845-1846). Segundo os autores,

a consciência já é um produto social e continuará sendo enquanto existirem homens. A consciência é, naturalmente, antes de tudo a mera consciência do meio sensível *mais imediato* e consciência do vínculo limitado com outras pessoas e coisas exteriores ao indivíduo que se torna consciente; ela é, ao mesmo tempo, consciência da natureza que, inicialmente, se apresenta aos homens como um poder totalmente estranho, onipotente e inabalável, com o qual os homens se relacionam de um modo puramente animal e diante do qual se deixam impressionar como o gado; é, desse modo, uma consciência puramente animal da natureza (religião natural) — e, por outro lado, a consciência da necessidade de firmar relações com os indivíduos que o cercam constitui o começo da consciência de que o homem definitivamente vive numa sociedade. (Marx e Engels 2007: 35)

Mauro Iasi nos esclarece que o processo de consciência é visto

como um desenvolvimento dialético, em que cada momento traz em si os elementos de sua superação, em que as formas já incluem contradi-

ções que, ao amadurecerem, remetem à consciência para novas formas e contradições, de maneira que o movimento se expressa num processo que contém saltos e recuos. (Iasi 2011: 11-12)

Trata-se, portanto, de compreender o fenômeno da consciência como um movimento ao qual será subjugado Artur Paz Semedo. O processo é fundamental para que ele possa se desvendar, conforme indicadores presentes nos três capítulos da obra, concomitantemente ao desmascaramento da cruel participação da indústria armamentista na sedimentação do capitalismo. Na verdade, a chance de conscientização do protagonista está no alcance da investigação a que se proporá, para que possa se desfazer da construção da forma de consciência em que está ajustado, orientado pela universalização da visão de mundo da classe dominante. É essa dominação que o faz pensar, por exemplo, que os operários que sabotaram os obuses tenham merecido o fuzilamento, o que se explicita estrategicamente no aforismo “quem semeia ventos colhe furacões” (Saramago 2014b: 17). A expressão apresenta tom proverbial e se dedica a aplacar qualquer ação contrária à dominante, conforme Marx afirma: “As ideias dominantes não são nada mais do que a expressão ideal das relações materiais dominantes apreendidas como ideias. Portanto, são a expressão das relações que fazem de uma classe a classe dominante, são as ideias de sua dominação” (Marx e Engels 2007: 47). E Mauro Iasi elucida: “a universalização da visão de mundo da classe dominante se explica não apenas pela posse dos meios ideológicos e de difusão, mas também e fundamentalmente pela correspondência que encontra nas relações concretas assumidas pelos indivíduos e classes” (Iasi 2011: 21).

Circunscrito a essa universalização, o pensamento de Artur se estabelece nos valores, padrões de conduta que se traduzem numa concepção de mundo, transpostos em alguns dos elementos constituintes das características da primeira forma de consciência, conforme Iasi estuda em Marx: a) a “vivência de relações que já preestabelecidas como realidade dada”; b) a percepção da parte pelo todo, onde o vivido como realidade pontual torna-se “a realidade” (ultrageralização); c) por esse mecanismo, as relações vividas perdem seu caráter histórico e cultural para se tornarem naturais, levando à percepção de

que ‘sempre foi assim e sempre será’” (Iasi 2011: 18). Norteado por esse nível de consciência, o protagonista afirma:

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

Não seria suficiente, portanto, a frase da obra de Malraux, para atizar a parca consciência de Artur. É preciso mais para construir uma história humana. O agente desta vez será Felícia, a quem ele relata o trecho lido. Ela dissente da posição do ex-marido e declara que lhe parece justo que os operários tenham sabotado obuses, não só justo como necessário, “uma vez que estavam contra a guerra” (*ibid.*: 20), causando nele indignação.

Da obra de Malraux, Felícia passa a um episódio correlato e real: “li em tempos, não me recordo onde nem exatamente quando, que um caso idêntico sucedeu na mesma guerra de Espanha, um obus que não explodiu tinha dentro um papel escrito em português que dizia Esta bomba não rebentará” (*ibid.*: 21).

Sendo assim, a reação senso comum do contabilista remete a outros elementos caracterizadores da primeira forma de consciência, ainda segundo Mauro Iasi: “d) a satisfação das necessidades, seja da sobrevivência ou do desejo, deve respeitar a forma e a ocasião que não são definidos por quem sente, mas pelo outro que tem o poder de determinar o quando e o como; e) essas relações não permanecem externas, mas se interiorizam como normas, valores e padrões de comportamento, formando com o superego, um componente que o indivíduo vê como dele, como autocobrança e não como uma exigência externa; f) na luta entre a satisfação do desejo e a sobrevivência, o indivíduo tende a garantir a sobrevivência, reprimindo ou deslocando o desejo; g) assim, o indivíduo submete-se às relações dadas e interioriza os valores como seus, zelando por sua aplicação, desenvolvimento e reprodução” (Iasi 2011: 18-19).

O protagonista se defende com o argumento de que o que faz é defender seu trabalho, inclusive acusando Felícia —“graças ao qual pudeste viver uns quantos anos” (Saramago 2014b: 21); e ainda toma ares de bom cidadão, afirmando que, ao contrário do que a mulher pudesse pensar, “não reclamo fuzilamento para os culpados de crimes como esse, mas apelo para o sentido de responsabilidade das pessoas que trabalham nas fábricas de armas, aqui ou em qualquer outro lugar” (*ibid.*: 21). Claro está como o pensamento de Artur é externo a ele, pertencente aos interesses da indústria armamentista, mas tomado por ele como seu, a ponto de zelar por uma posição que o aliena de si e de sua própria espécie.

Artur encontra-se em estado de alienação, expresso pela subjetividade sobre a qual age a ideologia, compreendida aqui conforme nos orienta Karl Marx:

As ideias dominantes nada mais são que a expressão ideal das relações materiais dominantes, as relações materiais dominantes concebidas como ideias; portanto, a expressão das relações que tornam uma classe a classe dominante, as ideias de sua dominação. (Marx e Engels 2007: 47)

Dotada de consciência e determinadores de uma época histórica, a classe dominante se aplica a distribuir e regular as ideias de seu tempo, conforme seus interesses, inclusive impingindo-lhes a marca da universalidade, como se seus interesses fossem comuns a todos. Parece-nos que o enredo sugere provocações para que Artur emergja dessa situação alienante. Temos então que nos ater a esse primeiro estágio do processo de conscientização, pois os outros estágios só poderiam ser qualificadamente estudados caso a obra *Alabardas, alabardas, Espingardas, espingardas* fosse concluída. Os capítulos anunciam que o protagonista foi provocado por Felícia e provocam a curiosidade do público leitor, ansioso por saber que efeitos nos níveis de consciência ele sofreria. Sabe-se que a precondição para a superação da alienação é o grupo, o que na obra em estudo é representado pela película e também por Felícia e sua narrativa incitadora. Atendendo a essa demanda desafiadora, examinando, portanto, os arquivos, sofreria Artur alguma mudança que o dignificaria? Conseguiria ele encontrar-se coletivamente com os sabotadores, irmanando-se a eles? Al-

cançaria, por fim, a consciência de classe, considerando que, assim como os sabotadores, é ele também um trabalhador da indústria bélica? E, nesse bojo, sentiria o impacto da inconformidade como reação que se lhe revelaria um novo homem? Sofreria ele agora e, talvez, seria alguém da paz e sem medo para enfrentar a si mesmo, à empresa, confrontando-a, caminhando em busca da superação da ordem capitalista que engendra guerra e indústria de armamento?

Conclusão: Um vislumbre saramaguiano-marxista, poético-analítico

Para a metamorfose de Artur Paz Semedo, a proposição dos primeiros capítulos de uma sequência aos moldes da estátua/aparência à pedra/essência teria que se desenvolver. Seguindo a materialidade das obras que Saramago anuncia como pertencentes à seara da pedra, como *A caverna* e *Ensaio sobre a cegueira*, a expectativa é a de um autor que vai acutilar de morte o capitalismo.

Se estiver na esteira dessas obras, em *Alabardas, alabardas, Espingardas, espingardas*, Artur faria a leitura das memórias da empresa Belona S.A., escancarando a face do capitalismo mesclada à da indústria bélica, esta uma coluna de sustentação daquela, pois é motor para a economia capitalista se estruturar. Mais feroz seria se o fizesse conforme *In nomine Dei* (1993) e *Ensaio sobre a Cegueira*, desvelando o histriônico sistema, em que suíças cândidas oferecem postais de altitudes altíssimas².

Dessa forma, a inexistência da greve de operários dessas empresas será uma camada aparente, sob a qual subjaz revolta e sabotagem de obuses, bilhetes carregados de humanidade —“Esta bomba não rebentará” (Saramago 2014b: 21)— e a feroz contrapartida do silenciamento pela morte.

O protagonista correria o mesmo risco, sob uma trama adensada? Saramago o faria assumir, atravessado pela leitura e práxis, um grau de consciência

.....

2 Alusão ao poema de Carlos Drummond de Andrade, “Europa, França, Bahia”, em cujos versos o poeta denuncia ironicamente a participação dos países na II Grande Guerra, entre eles, a Suíça (“E a Suíça cândida se oferece / numa coleção de postais de altitudes altíssimas”).

que o conceberia como sujeito coletivo e histórico, agente da transformação necessária?

A obra sugere o percurso de verticalização vivido pelo personagem refrata, internamente à obra, o movimento entre as obras saramaguianas, da estátua à pedra, de forma a delinear tanto a construção do personagem quanto a denunciar o capitalismo alimentado pela indústria bélica.

Num jogo de xadrez, novas jogadas vão encaminhando Artur Paz Semedo para uma trajetória provavelmente transformadora, percorrendo um espaço que mais parece um palácio barroco romano, que diferente não poderia ser, haja vista o fato de que transformações ocorrem mesmo em movimento, são contraditórias, irracionais e assimétricas, misteriosas. Ele entrará nesse labirinto.

Esse percurso é algo a imaginar. A frase final, Saramago nos informa: “O livro terminará com um sonoro ‘Vai à merda!’”, proferido por Felícia, “um remate exemplar” (Saramago 2014b: 60). Mas, a quem seria dita, não se sabe. Torcemos para que fosse para o chefe de seu marido, na defesa da nova pessoa que Artur teria se tornado, contra a indústria de armas e o capitalismo, quando os dois estariam reconciliados pelo amor entre si e a humanidade, e após Artur declamar a Felícia, o poema do marxista e poeta Mauro Iasi:

“Uma razão a mais para ser anticapitalista”

Te amo
e odeio tudo que te deixa triste.
Se o mundo com seus horários e famílias
e fábricas e latifúndios e missas
e classes sociais, dores e mais-valia
e meninas com hematomas
no lugar de sua alegria
insistir em te deixar triste,
apertando tua alma
com suas garras geladas,
teremos, então, que mudar o mundo.

Nenhum sistema que não é capaz
de abraçar com carinho a mulher que amo
e acolher generosamente minha amada classe
é digno de existir.

Está, então, decidido:

Vamos mudar o mundo,
transformá-lo de pedra em espelho
para que cada um, enfim, se reconheça.
Para que o trabalho não seja um meio de vida
para que a morte não seja o que mais a vida abriga
Para que o amor não seja uma exceção,
 façamos agora uma grande e apaixonada revolução³

.....
3 Cf. <<https://plantandoternuras.wordpress.com/tag/mauro-iasi/>>.

Saramago e a denúncia dos perigos da pós-modernidade

Considerando a miríade de linhas de análise já dissecadas dentro da genialidade da obra de Saramago, fica-se com a sensação de que muito pouco se pode acrescentar ao que já parece ter sido sobejamente explorado, quer em relação ao autor, quer na dialogia da sua obra com a de outros autores, tudo parecendo poder vir a soar a paráfrase, a óbvio ou a redundante. Também acontece, por vezes, enveredar-se por um tópico de análise que aparenta alguma dissonância ou mesmo contradição com o que outros já dissecaram. Tanto obstáculo aparente não leva, contudo, nunca, a desistirmos e é até, inversamente, partindo dessa dificuldade que sempre encontramos estímulo à exploração de mais um contorno a dar a algum dos inúmeros eixos de análise que ressaltam na exegese da sua imensa obra. Podemos sempre voltar a debruçar-nos sobre as suas personagens, onde parece inesgotável a complexidade da sua construção psicológica; podemos focar-nos de novo no papel relevante da mulher, marcada por uma força interior que não a demove dos seus princípios, dominada pelos afetos que são bálsamo num mundo tantas vezes cruel; podemos retomar o valor da solidariedade como a melhor forma de sair das crises; podemos voltar à questão da religião, do teísmo do autor e de como sempre mostrou a força negativa exercida pela Igreja na manipulação dos mais fracos, fazendo-nos repensar o papel daquela entidade; podemos falar das forças do poder, sempre concentradas nas mesmas elites e subordinadas ao dinheiro, ignorando ou desvalorizando os mais desfavorecidos.

São inúmeras temáticas onde se vislumbra uma revolta latente do autor, uma certa insatisfação que o conduz a uma insubordinação através da palavra, com génese em quadros sociais de vivências que foi observando, experienciando e colecionando na memória e que vai, depois, em função dos momentos

que considerou oportunos, corporizando nos seus textos, particularmente nas crónicas e nos romances, a que aqui sumariamente faremos referência. Essa captura da realidade armazenada resulta de desencantos. Os momentos de disforia predominam relativamente aos de êxtase. Maioritariamente, há um sentimento de jaez negativo no que parece ter despoletado o texto ou o enredo. Ao incorporar esses momentos na sua ficção, o autor pretende exercer um efeito pedagógico, causando impacto nos leitores, alertando-os para uma realidade que os envolve. Pretende, assim, incentivar a uma maior atenção aos problemas do mundo e à necessária ação rumo ao progressivo esbatimento desses problemas. E se é verdade que a negatividade dos cenários desencadeadores é uma constante, também é verdade que o mal, o pessimismo e a negatividade iniciais acabam sempre por abrir caminho a soluções que revertem as situações confrangedoras e apontam sinais de esperança. Afinal, se o ser humano quiser, usando a ética e a razão, poderá encontrar forma de minorar o sofrimento do mundo, que é imenso e está ao nosso lado. É essa a utopia, pragmaticamente alcançável através do esforço de irradicação dos males deste mundo da pós-modernidade, que poderá ser concretizável em cada dia que passa com o esforço individual e coletivo. A obra de Saramago, aqui convocada, pretende ser disso testemunho.

A apatia dos cidadãos que é preciso contrariar é um dos perigos flagrantes da pós-modernidade. Saramago vive num tempo em que se vê confrontado com uma inércia confrangedora ao nível do uso da racionalidade e da tomada de atitudes pragmáticas face ao *status mundi*. “Perdemos a capacidade de indignação” (*apud* Aguilera 2010: 493), diz-nos Saramago, apelando à premente necessidade de alteração de comportamentos de apatia face aos males do mundo: “Existe uma doença de espírito: o mal da indiferença cívica. Todos estamos moralmente doentes” (*ibid.*: 480). Poderíamos relevar aqui a pobreza (quer material quer espiritual) como um desses principais males. Assiste-se, neste tempo de pós-modernidade, à falência de muitos dos ideais iluministas (da liberdade, igualdade e fraternidade), das chamadas *metanarrativas* totalizantes, nas palavras de Jean-François Lyotard (2013: 28), como a razão, a verdade e o progresso, que deixaram de nortear eticamente a conduta humana. Nesta pós-modernidade, assiste-se a um conjunto de fenómenos de crise a vários níveis. Benko (1988: 96), que se dedicou a estudos profundos sobre o

conceito de pós-modernidade, confirma que ‘pós’ implica sempre mal-estar, decorrente de uma rutura com outro tempo e outros valores. Também Bauman reflete sobre os dilemas da pós-modernidade: “A liberdade de escolha, eu lhes digo, é de longe, na sociedade pós-moderna, o mais essencial entre os fatores de estratificação. Quanto mais liberdade de escolha se tem, mais alta a posição alcançada na hierarquia social pós-moderna” (Bauman 1998: 118). Saramago vivencia essa crise de valores (os mais frágeis acabam por ver limitado o seu poder de escolha), intervindo com uma atitude de contrariedade face ao que considera um desnorte generalizado no rumo que a sociedade está a tomar.

A pós-modernidade é uma época de insegurança a vários níveis. Embora seja um tempo marcado pelo avanço e pelo progresso se nos focarmos nos campos da ciência e da tecnologia, há uma crise de identidade latente e há também a sensação de que cada indivíduo caminha sozinho, sem saber concretamente que direção tomar.

Efetivamente (e paradoxalmente) a sociedade dita culta, com, pelo menos, mais acesso geral à cultura e ao saber, parece não ter conseguido lidar de forma eficaz com essa faceta do dito progresso, vendo-se subordinada a uma lógica que premeia a indiferença (ou será até talvez mais a diferença), ao culto exacerbado do individualismo e do narcisismo, ao predomínio do virtual e do instantâneo, com a imagem, o som e a velocidade a criarem a falsa ideia de que o mundo se tornou menos extenso e mais unido por uma ilusória perda das fronteiras ou pelo rápido rompimento dos espaços, quando, na realidade, as pessoas acabam por se sentir cada vez mais isoladas umas das outras, revelando comportamentos pouco solidários e demasiado egoístas. Há uma mudança de valores que preocupa Saramago, quando constata que o novo, o fugaz, o efêmero, o descartável, e também o consumismo e o individualismo fazem parte do imaginário deste homem da pós-modernidade, desvirtuando-o do seu sentido ético e, conseqüentemente do ideal humanista, focos imprescindíveis para o equilíbrio individual e social, e para a paz.

“Se podes olhar, vê. Se podes ver, repara” (Saramago 1995: 9). Parafraseando Saramago, o homem da pós-modernidade parece cego: se olha, não vê — e se vê, não repara, concentrado que está num mundo egoisticamente seu, que, pela insegurança que sente, acaba por não fruir em plenitude—.

Olhando para o cidadão comum, é notório um cada vez maior alheamento em relação à reivindicação efetiva dos seus direitos individuais e coletivos e, mais grave, ao cumprimento dos deveres cívicos. A aparente expressão de insatisfação que acontece, quando acontece, em manifestações públicas ou, mais recentemente, em desabafos nas redes sociais (e Saramago, não nos esqueçamos, conviveu com esta realidade virtual) é inconsequente, dado que se esvai pela falta de metodologias assertivas e seguras. Este *modus vivendi* é particularmente confrangedor e repercute-se nos momentos de escolha dos responsáveis políticos, permitindo que estes distorçam o seu sentido ético de missão pelo povo, abusando do seu estatuto, deixando-se alienar e subordinar a interesses de grandes forças económicas que dominam o mundo. O *Ensaio sobre a Lucidez* (2004) poderia aqui ser evocado relativamente a uma possível (mesmo que utópica) mudança no estado das coisas. A elevada abstenção verificada nas consecutivas eleições é ali reveladora não apenas de apatia e comodismo por parte dos eleitores, mas sobretudo de uma crise democrática e de descrédito na máquina partidária. Esse é o verdadeiro motivo que leva o governo a desencadear mecanismos que eliminem o que esteve na base do gesto dos eleitores, provocando uma rutura entre o poder político e os eleitores, ao invés da procura do entendimento que seria basilar.

A pós-modernidade implica, num intelectual como Saramago, uma constante sensação de incerteza, insatisfação e medo, porquanto se questiona permanentemente sobre o futuro e se esse futuro apresentará um balanço positivo caso a sociedade mantenha o padrão comportamental presente, que se lhe afigura duvidoso e tendencialmente perigoso. A nível sociopolítico, realidades como a queda do muro de Berlim, de aparente marca positiva no atenuar da tensão entre os dois blocos que mantinham o mundo sob tensão, acaba por gerar uma nova desordem e por criar incertezas sobre o que poderá suceder num futuro próximo, dada a vastidão de possibilidades deixadas em aberto, pressagiando tempos de angústia. Paralelamente, este aparente alívio de tensão veio impulsionar uma economia de mercado competitiva, irracional e cega, pondo o capital e as finanças a comandar as vidas e levando a que o cidadão comum não possa contar com um projeto humanista que defenda uma sociedade igualitária. Pelo contrário, o cidadão é obrigado a sujeitar-se a trâmites que geram diferenciações notórias entre classes sociais e que empurram sempre

os mais frágeis para extremos de pobreza. E isto, no entendimento de Saramago, muito por inércia da classe política, incapaz de apresentar um projeto global de atuação com sentido de justiça, que se sobreponha aos interesses das grandes forças do capital mundial. Tudo parece, assim, tornar-se ingovernável e a tensão acumula-se paulatinamente. Por isso, a pós-modernidade é também este tempo de tensão, em que se assiste ao progressivo investimento dos Estados na defesa da segurança dos cidadãos, prova da violência real que paira sobre a sociedade: prisões apinhadas, mais forças de segurança, por um lado. E, por outro lado, mais pobreza, mais desempregados, menos empregos duradouros, maior instabilidade.

É este o mundo em que vive Saramago e que o preocupa. Esta inquietação, este desassossego começa a esboçar-se e a intensificar-se numa fase da sua escrita anterior à produção romanesca mais conhecida, o chamado período formativo (Costa 2021: 47-48). Nas crônicas, sobretudo as reunidas em *Os Apontamentos* (1976), o autor focaliza a sua atenção sobre um período histórico em que pairava em Portugal a sombra da ditadura salazarista. Algumas dessas crônicas, sujeitas ainda ao crivo da censura vigente, afluam muitos dos que viriam a tornar-se problemas graves da sociedade atual. Os romances posteriores, já escritos em tempo de liberdade, procuram dar a imagem desse período obscuro da nossa História, alertar para o que vivemos no passado e refletir sobre as aprendizagens que colhemos (ou não) desse tempo. Podemos falar do *Manual de Pintura e Caligrafia* (1977), do *Levantado do Chão* (1980) ou de *O Ano da Morte de Ricardo Reis* (1984), aqueles que refletem vivências sob a sombra da ditadura derrubada com a revolução de 25 de Abril de 1974.

Nesse período de ditadura, os intelectuais viam a sua liberdade criativa coibida e sentiam-se intimidados com as consequências de que qualquer ato criativo seu pudesse ser interpretado como contrário à política oficial do Estado Novo. Foi meio século de perseguição a intelectuais, em que a Igreja se revelou conivente, dando de Salazar a imagem de um messias salvador, um exemplo de pai protetor. E assim, a ideologia de base fascista foi-se consolidando e mantendo. E o povo foi encaminhado no sentido de uma aceitação passiva e pacífica do estado das coisas, como convinha às forças do poder. Saramago dá conta disso e revolta-se.

Como outros escritores do seu tempo — lembremos José Régio, Alves Redol, Aquilino Ribeiro ou Manuel da Fonseca —, entre tantos outros de índole neorrealista, vai usar o romance como forma de expressão de experiências negativas e angustiantes, como a censura e a perseguição pela PIDE, ou as condições de vida e de trabalho em ambiente de pobreza extrema. O *Memorial do Convento* (1982), reportando-se a um tempo do passado, vai centrar-se numa nova análise e compreensão da História, para evidenciar formas de interpretação desta que vão para além do discurso oficial tradicional, tido como único e verdadeiro. Reescrever a História sob outra perspetiva não canónica, virando-a do avesso, ou carnavalizando-a, na expressão de Bakhtin (1990), é um propósito; em suma, possibilitar o diálogo entre História e Literatura — a chamada metaficção historiográfica explorada por Linda Hutcheon (1988) — sempre com o intuito de fazer o público leitor pensar no paralelismo evidente entre as situações do passado e as analogias com o presente.

Na pós-modernidade, a retrospectiva, focando-se em períodos de caos e ruína, permite esse olhar crítico sobre o passado, pretendido como revelador e potenciador de uma transformação dos novos tempos. A inscrição do passado torna-o presente e a ficção nasce desse propósito de reescrever uma história que já está escrita e que, como tal, se vive ou é vivida enquanto verdade de uma época, ou de um mundo, ou da humanidade, com o firme propósito de preencher vazios ou silêncios passados, demolindo velhas crenças e interpretações e trazendo ao de cima uma história silenciada por força de uma repressão institucionalizada. Conforme Le Goff (2003: 109), precisamos de questionar a documentação histórica sobre as lacunas, interrogar-se sobre os esquecimentos, os hiatos, os espaços brancos e pormenorizados da História, precisamos de os sinalizar e reinterpretar para tirar deles as devidas ilações.

Nesta tarefa de reescrita da História está implícita uma preocupação sentida pelo autor Saramago e emergente no mundo da pós-modernidade. Na verdade, os esquecidos da História são sempre os mais fracos, ainda que tenham sido esses os grandes obreiros daquilo que chegou até aos nossos dias. Relembremos o *Memorial do Convento* e a homenagem simbólica feita aos trabalhadores, quando refere nomes de possíveis operários das obras do convento, iniciando na letra A e terminando na letra Z, de forma a que nenhum trabalhador ficasse fora da lista. Para a História ficou o nome de D. João V, o magnânimo, aquele

que detém e esbanja uma riqueza incontável, ostracizando um povo triste, pobre e submisso. Relacionemos com o mundo de hoje, no qual Saramago continua a verificar paralelismo, quando afirma que não faltam aspetos positivos na nossa sociedade, mas que o contrário pesa demasiado para que possamos generalizar o bem-estar de uns, ignorando ou esquecendo o desastre que a vida é para milhões de outros. Esta sua ideologia política de esquerda fá-lo elevar a sua voz impactante na denúncia da exploração dos trabalhadores —sempre os mais fracos—, que hoje, de uma forma eufemística, são chamados de colaboradores das empresas, mas onde, na verdade, são apenas mais um número a vender a sua força de trabalho e a sujeitar-se à arma terrível do desemprego que continuamente lhe apontam caso se rebelem contra o estado das coisas. “O debate público sobre os modos de viver e de trabalhar em Portugal não pode ficar circunscrito às estatísticas do Estado, aos organogramas das fundações, ligadas às empresas, ou aos muros da academia portuguesa” (Rolo *et al.* 2021: 15) é o que refere um estudo sobre as condições de trabalho em Portugal no século XXI, onde se confirma a falta de condições laborais e a forte exploração permanente dos trabalhadores.

Causa muita perplexidade a forma como a pós-modernidade convive com assimetrias graves ao nível da distribuição da riqueza, com as empresas a fustigarem os trabalhadores, que, não tendo capatazes e feitores como nos tempos idos (lembremo-nos do *Levantado do Chão*), tem, nas empresas, outras figuras a desempenhar precisamente os mesmos papéis. Muitos dos discursos de Saramago refletem sobre estas questões sociais e laborais.

Se nos detivermos sumariamente em romances como *Manual de Pintura e Caligrafia* e *Levantado do Chão*, veremos que houve, por parte do autor, a necessidade de enfatizar o momento histórico do 25 de abril de 1974: este último termina no momento da Revolução dos Cravos e denuncia os abusos das forças do poder sobre os trabalhadores do latifúndio, perpetrada ao longo de gerações. Eram pessoas que aceitavam, praticamente sem questionar, um ritual de vida de miséria, mesmo sabendo da prosperidade e riqueza incomensurável daqueles a quem serviam. Também ali há o papel de um homem, qual intelectual como Saramago, João Mau-Tempo, que, de forma excepcional, se revela exemplo representativo de todos aqueles que foram capazes de enfrentar a ditadura e abrir caminho rumo à liberdade.

Mas dissemos que muita da escrita de Saramago no seu período formativo revela já as preocupações que se inscrevem na imagem do mundo de pós-modernidade. Centremo-nos nalgumas das suas crónicas. Segundo o autor, é nas crónicas que está expressa a essência daquilo que ele é como pessoa e como cidadão: “para entender aquele que eu sou, há que ir às crónicas. As crónicas dizem tudo (e provavelmente mais do que a obra que veio depois) aquilo que eu sou como pessoa, como sensibilidade, como perceção das coisas, como entendimento do mundo” (Saramago *apud* Reis 1998: 41-42). Elas são o embrião de romances posteriores. Numa linguagem de tom coloquial, sempre com sentido crítico, ceticismo e alguma ironia, Saramago convida os leitores a descobrir as incongruências da sociedade portuguesa. Nas palavras de João Marques Lopes (2010: 65), na biografia que escreveu de Saramago, este mostrava uma intervenção cívica audaz em prol da transformação política, social e económica de um país ainda cerceado pelo fascismo, e, na medida do possível, em conformidade com o ideário comunista que lhe estava na base.

Também Maria Alzira Seixo (1987) reflete sobre a importância das crónicas de Saramago, sistematizando as variadas temáticas que percorrem, desde a atenção à atualidade, partindo de uma simples notícia nos jornais, relevando memórias, quando o autor regressa à infância e às marcas e nostalgias deixadas, dando atenção ao ambiente ou evocando a ruralidade e a cidade, entre outras. Como se vê, as crónicas congregam uma multiplicidade de assuntos ilustrativos não apenas da realidade social envolvente, à qual o autor dá atenção: elas constituem-se como reflexo da pós-modernidade, na medida em que a atitude atenta do escritor contrasta com a do cidadão comum, que se deixa manipular, dada a sua educação comprometedora, ou iludir por uma falsa sensação de estabilidade e de conforto.

Saramago aborda, nessa produção cronística a partir da década de 70, as mundividências da pós-modernidade. Entre variadas temáticas, a questão da emigração é uma delas. A imagem que de Portugal nos é dada é uma imagem cinzenta —tal como depois nos vem a ser dada da cidade de Lisboa, metonímia do país, em *O Ano da Morte de Ricardo Reis*—. É um país marcado por fortes assimetrias socioeconómicas e por péssimas condições de vida da camada mais baixa da população. É esta população que se vê forçada a emigrar para França, na altura o centro de convergência da emigração lusa, em busca de

melhores condições de vida. A imagem de império veiculada pelo Estado Novo foi posta em causa por Saramago. A *Jangada de Pedra* (1986) virá, mais tarde, a constituir-se como alegoria peculiar do desconforto que, por razões similares, sentem tanto Portugal como Espanha, e que levaria à separação da Península Ibérica do resto da Europa.

Sobre essa problemática da emigração, veja-se a crónica “Os franceses de torna-viagem” (Saramago 2014c: 23), que expõe criticamente a nova situação dos emigrantes em terras de França, para onde vão a salto em busca de melhores condições de vida ou fugindo à repressão da ditadura, mas que se veem confrontados com um possível regresso a Portugal, dada a situação frágil e inesperada da empregabilidade naquele país. Mudaram muito os tempos, refere o autor, com dados objetivos relativamente ao número elevadíssimo de desempregados que, assim, transformam a ficção risonha e pueril numa grave realidade (*ibid.*: 23). Apresenta-nos a nova consciência adquirida num país bastante mais desenvolvido económica e culturalmente, e o choque desses portugueses no retorno ao seu país natal, ainda e sempre marcado por uma tacanhez mental e dominado por uma política estagnadora desde há décadas. Esses homens vêm de um mundo que nada tem de comum com o pequeno planeta provinciano e tradicional donde, na sua maior parte, saíram. Lá aprenderam que é possível viver doutra maneira, viram, por exemplo, que os rurais franceses são como príncipes em comparação com a castigada gente que se arrasta pelas nossas províncias (*ibid.*: 24).

A temática da emigração surge noutras crónicas: “Os emigrantes, hoje e sempre” (*ibid.*: 35) ou “Voltar é fácil, mas ficar?” (*ibid.*: 212), por exemplo. Sempre o mesmo olhar crítico face às posições manipuladoras da opinião pública tomadas por membros do governo, que o cronista não se coíbe de identificar.

Se algumas destas crónicas apresentam já uma consequência que a crise vivida na Europa veio despoletar, não podemos esquecer que foi a pobreza o principal fator que levou milhares de portugueses à emigração e que, mesmo internamente, as migrações aconteciam. A família Mau-Tempo, do romance *Levantado do Chão*, é disso um exemplo, na deambulação por terras alentejanas em busca de um lugar onde fosse possível encontrar uma vida com um mínimo de dignidade. Saga do *homo viator*, a família Mau-Tempo consubs-

tância a realidade de milhares de portugueses, que, fartos de viver num país pobre e triste, se veem forçados a emigrar e a sofrer o estigma do desprezo, da humilhação, das privações a todos os níveis, quando chegados a uma terra cuja língua e hábitos desconhecem. Saramago reforça essa realidade em “Histórias da emigração” (Saramago 2009c: 170), contrariando de alguma forma a imagem que deles foi criada em Portugal, quando apareciam sob uma aparente capa de quem leva uma boa vida. Ao relatar as dificuldades dos emigrantes para o seu acesso a França, aonde se dirigiam, a salto, com a ajuda de passadores bem pagos, muitas vezes com o risco da própria vida, Saramago convoca, também, uma problemática recorrente no mundo da pós-modernidade, que faz com que, na sequência da pobreza, das perseguições ou das guerras (Portugal incorporava, à época, essas três vertentes com a vida dura a que a ditadura obrigava, com as perseguições da PIDE e com vontade de escapar à guerra do ultramar), o ser humano se veja neste papel de *homo viator*. Passaram tempos, mas o nosso olhar sobre o mundo de hoje continua a confrontar-se com uma boa parte desta dura realidade. E valerá a pena reforçar o papel do intelectual Saramago, quando, em modo bastante frontal, se demarca formalmente das posições oficiais relativamente à emigração, posições essas que criam eufemismos para falar da dura realidade vivida por estes portugueses.

As crónicas espelham ainda uma outra problemática que denota a visão acutilante do autor face a um facto que se pretende, no seu entender, escamotear. Trata-se da questão da educação que, durante o Estado Novo e mesmo com a suposta reforma de Veiga Simão, nos anos 70, não passa de uma forma airosa para manter um sistema de ensino perfeitamente controlado ao serviço da ditadura.

Efetivamente, o país parece condenado quando o sistema educativo ao nível mais elementar assenta sobre uma ideologia que não fomenta o espírito crítico. Além do mais, é, na sua essência, altamente seletivo, elitista, porquanto apenas uma minoria tem acesso a estudos para além da dita escola primária.

Como diz Saramago, “a realidade acaba por denunciar certos sombrios aspetos que ao primeiro relance de olhos não avultam” (Saramago 2014c: 90). Estas palavras são de extrema ousadia para o momento em que foram escritas, anteriormente ao 25 de Abril (falamos da crónica “Livros, leitores e leitura” de 1973). Nela, como noutras, fica demonstrado que a educação

dada aos portugueses gera cidadãos que, a somar à pobreza material quase generalizada, ficam também culturalmente atrasados, consequência do fraco investimento do Estado na educação. Noutra esfera, critica a adesão popular à ideologia veiculada pelo regime, que denota simplesmente a incapacidade do cidadão para formar juízos de valor válidos e críticos sobre as orientações do Estado. Acontece na dita primavera marcelista de Marcello Caetano, mas vem desde os tempos de Salazar, este que entrou no imaginário do povo como uma figura autodefinida como “pobre, filho de pobres” e que, portanto, seria alguém que ascendeu por mérito próprio e em quem se poderia confiar. Como refere Eduardo Lourenço, Salazar “conhecia esse povo de que se proclamava guia sábio e sereno, [...] conhecia-lhe a ancestral condição humilde, a inata ou histórica paciência diante da adversidade, a infinita resignação, a inexpugnável credulidade” (Lourenço 1978: 55) e foi-lhe, portanto, fácil exercer forte manipulação sobre ele. Ora, esta manipulação ideológica é uma constante no mundo da pós-modernidade, onde uma máquina de propaganda poderosa facilmente manipula espíritos debilmente formados.

Noutra crónica, “Sobreviver, ou viver” (Saramago 2014c: 133), cujo título já é, só por si, revelador, é novamente abordada a questão da educação. Referindo-se também à reforma de Veiga Simão, teme o escritor que a mesma não passe de mais um ‘tropo retórico’ quando o ministro fala da utilidade desta para a sobrevivência do país, acreditando mais Saramago que o conduza a um caos, pois a nossa condição é de uma apatia grave, uma forma de astenia desistente que a todos torna espectadores da sua própria inércia, uma letargia revoltante aos olhos do intelectual. Um perigo, como dissemos, da pós-modernidade. Por isso, só o intelectual consegue ter o distanciamento que lhe permite analisar os pressupostos da dita reforma, que, sob o epíteto de ‘democratização do ensino’, mais não pretende do que obter um maior controlo político e uma minimização de eventuais dissidências populares, não vindo a gerar mais-valias no desenvolvimento do país periférico e retrógrado que então éramos. A falácia do jogo de palavras usada pelo político é criticada por Saramago quando escreve:

Dizem-nos a toda a hora: ‘se não instruírmos, não sobreviveremos [...]’, mas esta constante injunção, como está à vista de toda a gente, não move

vontades, nem energias, ou move-as de um modo que não reduz nem sequer de um centímetro os nossos atrasos. (*ibid.*: 134)

Por tudo isso, quando Veiga Simão usa, num discurso, a metáfora do “arame farpado” da ignorância (*ibid.*: 134), que seria eliminado, é altamente arrojada (note-se e sujeição dos textos à censura vigente) a crónica de Saramago quando aponta o dedo a esse “arame farpado”, mas com uma semântica diferente, pois é ele que tem estado na base das dificuldades de sobrevivência (física e cultural) dos portugueses.

A pós-modernidade e os seus problemas são, pois, objeto de reflexão de Saramago, poderíamos dizer *avant la lettre*. A desvinculação do cidadão comum relativamente aos problemas do mundo que o rodeia e a sua incapacidade de reagir às questões incomodativas do quotidiano estão presentes em muitas outras crónicas. Saramago, de visão lúcida e realista, comenta essas situações de resignação. É emblemática a imagem da realidade transmitida, a este respeito, na crónica “O professor inverno” (*ibid.*: 176), quando o autor mostra o sofrimento das crianças nas escolas portuguesas do Estado Novo, que fez propaganda por ter conseguido obrigar todos à escolarização básica. As crianças “sentadas na tábua dura da carteira, enregeladas em salas que parecem abertas para o ar livre e agreste, e onde a capacidade de assimilação do ensino se reduz, por isso mesmo, ao nível inibitório do desconforto” (*ibid.*: 176), são vítimas da falta desse conforto mínimo desejável, para além de que são vítimas também de um sistema de ensino muito assente na memorização de conteúdos maioritariamente inúteis e na doutrina cristã, características que não promovem o desenvolvimento de um espírito crítico e que se vão arrastando por gerações. Podíamos evocar aqui as célebres Conferências do Casino do tempo dos realistas Eça e Antero, que já denunciavam, um século antes, a decadência dos povos peninsulares com base nos mesmos erros.

Mas a crítica de Saramago nessa mesma crónica atinge um alvo muito concreto: os políticos que, tendo a capacidade de investir na melhoria das condições do povo (no caso concreto, nas condições das escolas), “farão algumas declarações e será prometido que para o ano se tomarão as providências necessárias” (*ibid.*: 177), quando se sabe que nada será feito, pois eles têm a

certeza que não haverá, por parte dos mais frágeis, qualquer manifestação de insatisfação.

Olhando para estes temas abordados nas crónicas, facilmente estabelecemos um paralelo com a realidade atual no que toca à atitude de resignação de vasta camada da sociedade portuguesa, porventura vítima também ela de um sistema de ensino que se revelou incapaz de fomentar uma atitude crítica face a situações de injustiça. A inação dos governantes promove nos cidadãos uma generalizada descredibilização na classe política, um alheamento traduzido na elevada abstenção nas eleições, entre outros aspetos.

Crónicas de *Os Apontamentos* e também de *Deste Mundo e do Outro* ou de *A Bagagem do Viajante* utilizaram mecanismos que, de forma mais ou menos velada, permitissem escapar ao controlo da censura, mas nunca perdendo de vista a crítica a aspetos marcantes da sociedade portuguesa, como a corrupção, o esfacelamento dos modelos democráticos ou o desrespeito pelas minorias, temas que se estendem até aos nossos dias. São mundividências da sociedade do pós-modernismo, onde se constata que os mais frágeis acabam por ser sempre vítimas dos poderes económicos que ciclicamente geram as crises —que pouco afetam os poderosos do mundo, mas que têm um impacto violento nos mais pobres, estes sempre defendidos por Saramago—.

A sociedade de consumo, muito baseada numa economia capitalista, que Saramago, pelas suas convicções ideológicas e políticas, rejeita liminarmente, vai motivar a crítica do autor, retomada nalguns romances. Lembremos *A Caverna* (2000a), que, juntamente com *Todos os nomes* (1997) e o *Ensaio sobre a Cegueira* (1995), forma uma tríade em que o autor pretende dar-nos a sua visão do mundo no final do milénio. Nas suas palavras, explicando a conhecida metáfora da estátua e da pedra, “são tentativas de ir além da superfície, ver o que está lá dentro e, provavelmente, perder-me em seu interior. O que me preocupa neste momento é saber: que diabo de gente somos nós?” (Luís 2000: 21).

Ora, no caso d’ *A Caverna*, Saramago vem demonstrar que somos vítimas deste sistema capitalista que põe o lucro acima de tudo, que destrói os mais fracos e elimina os valores estruturantes herdados das tradições familiares, tornando os homens autómatos, desprovidos de capacidades de análise e de sentimentos. No romance, com a abertura do centro comercial e a incapacidade de Cipriano Algor poder competir com a produção à escala industrial, a

olaria, que era herança de gerações, fica condenada ao abandono, não havendo qualquer contemplação por parte das forças do novo poder económico para com a situação de crise em que vai ficar a família Algor, depois da falência da sua produção artesanal.

Este ‘salve-se quem puder’, egoísmo generalizado instituído na sociedade da pós-modernidade, valorizadora de um culto individual e da apetência pelo prazer do momento, gera insensibilidade no ser humano perante os problemas do próximo; nota-se uma rendição quase total a um modelo organizacional de índole capitalista, que atropela tudo e todos e faz do dinheiro a carta universal da conduta humana; vive-se num mundo ambientalmente degradado e comprometido na sua sobrevivência, sendo, eventualmente, esta a principal consequência nefasta de muitas das situações de incúria política, de devoção ao capital, de educação problemática, de inércia e apatia, de perda de valores e de falta de sentido humanista.

Para finalizar, fica uma reflexão acerca da necessidade de mudança dos padrões da pós-modernidade implicitamente proposta por Saramago em vários dos seus romances, ao nível da humanidade, do conhecimento e da própria sociedade. Nas suas palavras, “o passado é histórico, o presente é caótico e o futuro é utópico. Ordem, caos e utopia, são, assim, vértices do triângulo sobre o qual se desenvolve a espiral do tempo” (Zorrinho 2001: 11-12). Estando nós num presente caótico, há que direcionar sinergias no sentido de reforçar o sentido de humanidade, de promover o conhecimento e organizar a sociedade de forma mais igualitária e justa.

A obra de Saramago continua, pois, e de forma cada vez mais premente, desde as crónicas aos romances, a inspirar a pesquisa das linhas de força que o autor terá usado como forma de materializar o seu pensamento e de estabelecer, com cada leitor, a cumplicidade necessária para que este se sinta implicado e responsabilizado no seu papel de ser humano e de cidadão, num mundo que não hesitou em qualificar de péssimo, mas que, em utopia, poderá, paulatinamente, ser transformado num espaço melhor, ainda que não ideal. Isto se cada pessoa se consciencializar da aparente cegueira em que vive, mudar a sua atitude e agir em prol desse ideal possível.

O Ano de 1993, o cyborg e a compañía doutras formas de vida

Este texto ten a vontade de propiciar un diálogo entre *O Ano de 1993* (1975) de José Saramago e algunhas nocións propostas pola pensadora feminista Donna Haraway. Xa que logo, trata de construír unha constelación de relacións que involucre a filosofía sobre as especies e a exploración poética-especulativa de Saramago.

Nun primeiro momento, propónse unha revisión do estado xeral do debate animal/humano na obra do autor. Posteriormente, revísase cales son as condicións conceptuais que posibilitaron a produción filosófica de Haraway no marco da chamada crise do humanismo —proceso histórico que tamén acompañaría, de xeito implícito, o libro de poemas do autor portugués—. Finalmente, a intención é recoller algunhas figuras e episodios de *O Ano de 1993* para analízalas e relacionalas cunha conversa sobre as relacións entre especies e a forza política da historia natural.

Alén do exercicio comparativo entre filosofía e literatura, este ensaio apenas ten a intención de expoñer os espazos comúns e as sutís coincidencias que o texto poético garda coa obra da pensadora feminista.

As relacións entre especies nos estudos de José Saramago

Hai nos estudos sobre José Saramago dous principais obxectos de interese para atender os límites do humano e ambos os dous están asociados con figuras plenamente animais: o elefante e os cans. A súa revisión aparece reiterada

nos estudos saramaguianos, pero con enfoques diferenciados e convén revisar algunhas das posturas máis importantes.

A célebre novela, *A Viagem do Elefante* (2008), foi comentada detalladamente por Jimena Bracamonte e Ariel Gomez Ponce atendendo a importancia do animal protagonista e, nesa revisión, é posible intuír polo menos tres liñas xerais de identificación: aquela que asocia o animal a un ente de condicións cognitivas excepcionais, a un axente cunha certa particularidade onomástica e, finalmente, a unha representación mística (2016: 68). Estes tres criterios están fundados baixo os supostos da análise semiótica.

Xa que logo, esta proposta asume a relevancia da análise dos signos en dous planos diferentes: aquel que é operante na análise textual da obra e aquela que serve para atender a relación entre as especies. Probablemente, esta última sexa a de maior relevancia para a nosa análise:

[...] creemos que Saramago opera estéticamente interrogantes recurrentes en la historia de la humanidad, fundamentalmente uno que viene reconfigurándose según el avance de la ciencia y desde que nos definimos como especie: ¿qué es aquello que nos diferencia del mundo animal? En investigaciones previas recuperamos cómo la semiótica, como ciencia de la producción y recepción de signos, se intersecta, desde hace algunas décadas, con la etología (la biología del comportamiento) y, fundamentalmente, una de sus ramas más acuciantes: la comunicación animal. (Bracamonte e Gomez Ponce 2016: 71)

Como se pode confirmar, o interese no animal non humano está posto nas súas dimensión comunicativas ou, con maior precisión, na súas competencias para producir ou articular signos.

Xa que logo, a atención está disposta no xeito en que o humano representa culturalmente aquelas intelixencias complexas 'non humanas' que son capaces de elaborar procesos de significación. Polo tanto, hai unha serie de inferencias implícitas na novela que invitan a interpretar que o elefante é capaz de entender aquilo que lle comunican (*ibid.*: 72).

Como se pode sospeitar, a cuestión animal, ata este punto, esta fundada nunha serie de supostos asociados á lingüística, á etoloxía e ás ciencias cognitivas.

Por tanto, hai unha especie de achegamento do animal capaz de involucrarse na orde dos signos e, polo tanto, da cultura. Nesa medida, comeza identificarse ao elefante como unha especie de ‘fronteira’ ou ‘límite’ co humano, pero sen deixar a súa condición animal. Do mesmo xeito que se asume, de forma máis ou menos explícita, unha condición do humano asociada á produción semiótica ou simbólica.

Se, para ambas as dúas autoras, o conflito do animal-humano en Saramago descansa na excepcional competencia semiótica-cognitiva das especies, notaremos que a proposta que se podería retomar de Haraway outorga un paso mesmo máis arriscado. Nese contexto, a diferenza non descansa sobre unha excepción ou unha competencia inaudita, senón que propón unha desfronteirización constante entre as entidades animais, humanas e as máquinas. Noutras palabras, unha relación de inestabilidade permanente entre, polo menos, as tres categorías antes sinaladas.

Como se comentou antes, hai tamén un achegamento reiterado da figura dos cans na obra de Saramago. Isto non é un feito illado, xa que o autor sinalara nalgunhas declaracións públicas o afecto que lle gardaba ao ‘cão das lágrimas’ de *Ensaio sobre a Cegueira* (1995). Así, a aparición reiterada destes animais na súa obra levanta certa sospeita sobre a súa relevancia. Pero este non é un comportamento excepcional como comenta Isabel Mateus:

Vários escritores modernos e contemporâneos têm consagrado uma atenção particular ao motivo do cão, desde a biografia *Flush* (1933), de Virginia Woolf, na qual descobrimos a cidade de Londres através da perspectiva de um *cocker spaniel*, até ao rafeiro Mr. Bones, companheiro de Willy, poeta vagabundo sem abrigo, em *Timbaktu* de Paul Auster (1999) (Mateus 2017: 2)

A reflexión que continuou a autora, no marco do pensamento sobre os cans en Saramago, suxire xa un principio que será especialmente relevante para a nosa análise e sostén un conxunto de principios que interpelan de xeito máis ou menos directo a Haraway:

A figura do cão é, em todos estes casos, uma forma de pensar o humano na era tecnológica e de hegemonia científica que vivemos, de pensar em questões éticas ou sociais colocadas pela globalização, pelas novas formas de conhecimento e crescente interação com as máquinas, de pensar o corpo e as relações de poder, a democracia e a cidade face aos novos fluxos migratórios e à multiculturalidade, de pensar a relação do homem com a natureza e, de um modo geral, a questão da alteridade. (Mateus 2017: 3)

Como se pode intuír, a figura do can serve para comezar a afrontar o problema do humano en contextos en que a comprensión de nós mesmos, como especie, atopa certas dificultades. Esta serie de supostos son o resultado dunha inmensa reflexión xestada por pensadoras feministas como a mesma Donna Haraway ou Rosi Braidotti (cf. 2015) e un conxunto de filósofos que atendían con especial severidade a categoría do humano como entidade necesaria e superior na produción de coñecemento.

Ao igual que as lecturas sobre o elefante, Mateus observa na representación do ‘cão das lágrimas’ unha especie de humanidade disposta sobre o cadelo (2017: 8). Como se, unha vez máis, o animal presentase unha ruptura coas fronteiras entre aquilo que é propiamente humano de aquilo que non o é. Pero, neste caso, esa desfronteirización entre ambas as especies permite observar “as ruínas do mundo depois do fim do homem e do fim da história” (*ibid.*: 8). É dicir, a ruptura dos límites é unha necesidade propia dunha historia que remata e que aparece deteriorada, como o escenario que se presenta en *Ensaio sobre a Cegueira*.

Mateus propón tamén unha especie de vínculo entre especies que inauguraría, entre a muller do médico e o ‘cão das lágrimas’, unha coexistencia histórica que excede a mera solidariedade para converterse nunha especie de co-evolución (2017: 9). Unha relación entre especies que desorganiza unha suposta orde xerárquica e asumiría un novo equilibrio entre entidades vivas.

Como se pode supoñer, as reflexións sobre os animais en Saramago medraron nas últimas décadas. Probablemente debido a un corpus teórico relacionado coa discusión sobre o humano e as especies que cada vez se presenta máis consolidado. As obras aquí comentadas resultan significativas porque nos

axudan a identificar unha tendencia na análise da obra saramaguiana: unha especie de desafío ao límite entre especies. Primeiro, desde a semiótica ou os estudos cognitivos e despois desde un problema de carácter metafísico, que xa levaba décadas xestándose.

Neste ensaio imos continuar coa tradición que Mateus atendeu para a súa revisión sobre o can en Saramago. Asumindo unha serie de supostos dos que evidentemente Donna Haraway participa e que, entre outras cousas, parecen manter unha relación con *O Ano de 1993*.

Achegamento ao estudo do cyborg e o problema do humano en Donna J. Haraway

O pensamento de Donna J. Haraway, aínda que supuxo a inauguración dun novo horizonte na epistemoloxía feminista, forma parte dunha constelación de reflexións que coinciden nun mesmo obxecto: o humano e a súa relación con outras especies.

Para atender as condicións de produción e o debate nas reflexións de Donna Haraway, convén primeiro visitar as achegas de Rosi Braidotti e a súa perspectiva sobre o debate conceptual das especies. A obra que caracterizou e sistematizou este problema foi publicada no ano 2013, pero non deixa de testemuñar os problemas conceptuais que acompañaron o debate sobre o 'humano' desde a segunda metade do século XX, período en que Haraway e Saramago escriben as súas obras. Polo tanto, serve como base conceptual suficiente para atender a dimensión da discusión nas ciencias humanas.

Un dos primeiros aspectos importantes na obra de Braidotti será sinalar o esgotamento e os límites epistemolóxicos que a aproximación socio-construccionista amosa en diversos escenarios:

[A aproximación socioconstruccionista] postula una distinción categórica entre el dato (la naturaleza) y lo construido (la cultura). Esta distinción hace más rico de significado el análisis social y proporciona bases sólidas para el estudio y la crítica de los mecanismos sociales que

soportan la construcción de las identidades-clave, las instituciones y las prácticas [...]. Mi tesis es que esta aproximación, que se sitúa en la oposición binaria entre lo dado y lo construido, está siendo actualmente sustituida por la teoría no dualista de la interacción entre naturaleza y cultura. (Braidotti 2015: 12)

Esta crítica pode intuírse tamén nun ensaio de Haraway titulado “Conocimientos situados: la cuestión científica en el feminismo y el privilegio de la perspectiva parcial” publicado en 1986. Neste caso, coa intención de discutir o problema da parcialidade e a obxectividade na filosofía da ciencia. Porén, neste caso, o interese de Braidotti está posto, sobre todo, no problema que supón a comprensión da dicotomía entre natureza e cultura.

Recoñecer aquilo que Braidotti identifica como unha crítica ao humanismo pode servir como guía para introducir a noción de *cyborg*. Con todo, convén primeiro identificar que, para a pensadora italiana, o século XX foi un espazo de debate entre dúas posibilidades: o humanismo e o anti-humanismo. Asumir esta crise é clave para atender as condicións de produción das obras das dúas autoras que aquí revisamos.

Como Braidotti sinala, o humanismo na súa versión máis estrita, experimentouse no século XVIII e XIX como un horizonte de comprensión único e uniforme. Asociado esencialmente ao proxecto da modernidade ancorada en Europa:

El humanismo se ha desarrollado históricamente como un modelo de civilización, que ha plasmado la idea de Europa como coincidente con los poderes universalizantes de la razón autorreflexiva. La transformación del ideal humanista en el modelo cultural hegemónico ha sido canonizado por la filosofía de la historia de Hegel. Esta perspectiva autocomplaciente sostiene que Europa no es una ubicación geopolítica, sino más bien un atributo de la mente humana que puede prestar su cualidad a cualquier objeto apropiado. (Braidotti 2015: 12)

Como sabemos, o antigo paradigma humanista parece ser imperialista por si mesmo (*ibid.*: 12), pero aínda máis importante é que foi capaz de establecer a

razón humana e europea como un marco de comprensión totalizador na visión do mundo. Así, a fractura deste principio quedou exposta en posicións teóricas diversas desde os anos posteriores a 1960. Mais, como indica Braidotti, xa no proxecto fascista había un certo sentido anti-humanista e o mesmo sucede cando se avalía o comunismo como orde plenamente comunitario (*ibid.*: 12).

Interesa sobre todo atender a tensión anti-humanista coa conformación dunha *nova esquerda* francesa que, como se pode intuír, xa tamén contempla o desgaste progresivo do estruturalismo. Non é sorprendente entón que a aparición de *Las palabras y las cosas* (1968) anuncie a chamada morte do ser humano e, nesa medida, inaugure unha especie de crise epistemolóxica (1968: 332). Isto supuxo un principio que hoxe está máis que asumido nos espazos académicos e na militancia da esquerda contemporánea: o ser humano non é unha orde inmutable de principios, senón unha entidade continxente, unha concepción plenamente histórica ou discursiva (*ibid.*).

A idea do humano pasa a ser un ideal plenamente abstracto. Perde o seu sentido de unidade e de estabilidade. A desorganización do humano abre paso ao que Braidotti chama anti-humanismo. Para a autora, o paso á condición post-humana é posterior a este e fundaméntase na confrontación das dicotomías que posibilitaron a crise do humanismo.

En tódolos casos, a crise anti-humanista é a base de moitos dos debates en que Donna Haraway se integra e é tamén o escenario en que se escribiu *O Ano de 1993*. Só a crise epistemolóxica que supuxo a confrontación do humanismo permitiu a configuración dunha noción tan potente, na filosofía e na literatura de ficción, como a de *cyborg*:

Un cyborg es un organismo cibernético, un híbrido de máquina y organismo, una criatura tanto de la realidad social como de ficción. [...] Es una lucha a muerte, pero los límites entre la ciencia ficción y la realidad social son una ilusión óptica. (Haraway 1991a: 253)

Como se pode comprobar, o *cyborg* atópase na fronteira, no linde da hibridación, da ficción e a realidade. A diferenza do ideal humanista que establece dualidades claras e entidades acabadas e uniformes, o *cyborg* expresa aqueles conxuntos que existen nos límites da indefinición. Como demostra Haraway,

o *cyborg* describe corpos vivos e existentes, pero tamén presenta un desafío: pretende sinalar os límites da realidade social (ficción) como forza constitutiva. Nalgunha medida, é a ruptura das categorías que xustifican a existencia do humanismo.

O *cyborg* non acepta unha matriz orixinal de unidade e resístese ás construcións totais (1991a: 269). Nesa medida, escapa dos dualismos que fundamentan ese sentido de unidade entre realidades home/muller, natureza/cultura. O seu proxecto emancipatorio radica na confrontación cos esquemas dicotómicos que posibilitan formas de dominación, aínda que, ao mesmo tempo, pode tamén ocupar o espazo do deseño de armas. Así, o *cyborg* ten a capacidade tamén de atender as demandas dos réximes militares pola súa capacidade de cambio e mesmo de invisibilización (1991a: 261).

O Ano de 1993, o cyborg e os animais de compañía

A obra que aquí nos propoñemos estudar comezou a ser escrita no ano de 1974, un mes antes da revolución do 25 de Abril (Stegnano Picchio 2000: 355) e sería publicado ata 1975. Xa que logo, a escrita desta obra pasou por un período de transición que involucrou procesos políticos especialmente intensos: os derradeiros momentos da ditadura, o xurdimento da revolución e o novo proxecto nacional. Así, como reconece, Regina Zilberman, as lectoras e lectores reconecerían a presenza da experiencia política ditatorial en *O Ano de 1993*, mesmo en acontecementos ficticios que atoparían o seu equivalente coa Policía Internacional e de Defensa do Estado do réxime salazarista (2021: 803). No mesmo sentido, convén reconecer as palabras do mesmo Saramago no prólogo da edición de 1993:

Procurei descrever nestes poemas a angústia, o medo e também a esperança de um povo oprimido que pouco a pouco vence a resignação e organiza a resistência até à batalha decisiva e ao regresso à vida, resgatada com o preço de milhares de mortos. (Saramago *apud* Stegnano Picchio 2000: 355)

Estas condicións posibilitaron que se identificase esta obra no marco das ficcións distópicas (Zilberman, 2021: 799). E, como se pode esperar, na parte final, hai unha especie de retorno colectivo, no que se inaugura un novo horizonte, que podería manter un vencello coa caída da ditadura. Iso xustifica aquel sentido de confrontación da violencia, como forma de liberación, que segundo argumenta Stegano, está implícito nesta obra (2000: 353).

Agora ben, sumado á singularidade do seu contexto de produción, *O Ano de 1993* é unha obra tipoloxicamente complexa. Stegano considera que forma parte da lírica de Saramago, un xénero apenas representativo no seu repertorio (2000: 352). Con todo, aínda que posúe características líricas moi evidentes, non deixa de presentar importantes trazos narrativos. Este detalle xa fora comentado por Maria Alzira Seixo con especial interese:

Embora nenhum subtítulo o integre num género literário determinado, certas indicações do autor parecem situá-lo no domínio da poesia e, com efeito, a sua estrutura organizada em 30 partes (poemas ou capítulos) assenta na escrita versicular [...] no entanto, há um fio narrativo sensível ao longo do livro com movimentos de progressão e de clímax que apontam para uma urdidura novelística — sendo sobretudo perceptível a intenção fantástica (1987: 22)

Parece que, xa por si mesma, a obra representa unha certa hibridación e pode ser considerado un poema épico (Hatherly 1976: 88), unha fractura entre a prosa e a poesía ou mesmo unha forma de ficción científica e de versículos bíblicos (Souza 2007: 182). Aínda que é unha interpretación arriscada, a organización textual desta obra parecería xogar nos límites, nunha especie de espazo fronteirizo. Esta idea que involucra a reorganización formal de certos límites tamén pode ser acompañada pola obra de Graça Morais que ilustra a edición de 1986. Na pintura do poema 18 (Saramago 1987c: s.p.), pode recoñecerse a silueta apenas definida dun home, a figura dun elefante que leva unha raposa no fociño e a forma dunha aguia no fondo. Parece que os corpos de cada especie non están rematados e están sobrepostos, como nun conxunto de capas. Esta obra de Morais pode axudarnos a iniciar unha reflexión que

acompaña toda a obra é que corresponde á relación entre o animal, o humano e, en certos episodios, a máquina.

Para esta revisión, atenderemos a relación humano-máquina-animal en tres segmentos diferentes. O primeiro estará asociado á *desconfiguración* do humano a través dos seus supostos valores esenciais —a condición histórica e lingüística—, despois atenderemos o fundamento do *cyborg* e finalmente o papel dos animais de compañía.

O Ano de 1993 móvese en dúas direccións temporais. A primeira asociada cun hipotético futuro en que suceden os acontecementos ficticios, aquel en que una forza superior somete un pobo e emprega sofisticados mecanismos tecnolóxicos para o seu control e tortura. O segundo é un tempo marxinal, onde habitan os humanos propios da resistencia. Neste último, hai un retorno a un estadio humano primixenio en que as persoas perden competencias como a fala, a escrita, o recoñecemento da historia e da tecnoloxía. Estes grupos experimentan un reencontro co espazo natural que se atopa distante das urbes tomadas polas forzas invasoras.

Así, hai unha parte da crítica, que recoñece a importancia da experiencia distópica nesta obra de Saramago, pero tamén hai algunhas posicións que pretenden asociala coas chamadas ficcións científicas, asumindo así que hai unha relación máis ou menos evidente con *1984* de Orwell ou *Fahrenheit 451* de Bradbury (Neto 2021: 62). Esta discusión é interesante para a nosa análise porque permite construír e manter un vencello aínda máis estreito coa importancia da ficción no xeito en que se narra o pasado natural das especies e que coincide tamén cunha preocupación exposta por Haraway: “¿Cómo teorizar nuestra experiencia del pasado y de la “naturaleza” de manera novedosa, con el fin de construir conceptos aptos para la práctica científica y la transformación social?” (Haraway 2023: 73). Para a pensadora, a organización do pasado natural permite preparar as condicións para conceptualizar posibles formas de liberación. Así, na obra de Haraway, a relación entre teoría, práctica e narración atopa un contacto constante (Moreno Caplliure 2020: 99). Se asumimos, xa que logo, a obra de Saramago como unha mostra da chamada ficción científica e tamén recoñecemos a tensión temporal da obra, é posible anticipar unha preocupación polo xeito en que se narra o pasado natural da humanidade. Visto así, comparte unha relación coa proposta de Haraway.

Con todo, a filósofa, en *Seguir con el problema* (2019), fai unha distinción aínda máis detallada daquilo que reconece como unha ficción científica e, para o caso, recorre á abreviación SF que é “un signo para ciencia ficción, feminismo especulativo, ciencia fantástica, fabulación especulativa, hecho científico, y también figuras de cuerdas” (Haraway 2019a: 32). Como se pode entender, o SF contén un conxunto de xéneros discursivos non necesariamente relacionados coa literatura. Sobre todo, as chamadas figuras de cordas, que son xogos antigos, apenas recuperados por algúns grupos humanos. Estes teñen a posibilidade de crear representacións entre diversas figuras animais e non-animais a través da imaxe de fíos en tensión. Para o caso, Haraway defíneas como “[...] historias en las que jugadores multiespecies, enredados en traducciones parciales y fallidas a lo largo y ancho de la diferencia, rehacen maneras de vivir y morir en sintonía con un florecimiento finito aún posible, una recuperación aún posible” (Haraway 2019a: 32).

A idea da figura de cordas, que posibilita unha relación cooperativa e necesaria entre especies, lembra a algúns episodios importantes da obra de Saramago. Especificamente aqueles en que grupos humanos e animais non humanos manteñen relacións estreitas e constitutivas do seu propio mundo. Neste punto, convén reconecer que a relación entre especies nesta obra non está libre de ambivalencias. Pois, atopamos entidades animais ben como metáforas positivas, ben como metáforas negativas nas relacións de sometemento colectivo (Baltrusch 2020: 767). Con todo, neste primeiro achegamento, interéсанos aqueles que posibilitan procesos de liberación e, nesa medida, a transformación entre especies. Xa que logo, hai dous casos fundamentais para o desenvolvemento da loita de liberación: a pelexa que mantén un miñato contra unha agúa mecánica ata vencela diante dos ollos dunha comunidade humana e os dous corvos que quitan a pel de un león *cyborg*, que posaba nun inmenso campo. Estes acontecementos serven como referencias simbólicas para a mobilización dos grupos humanos. En ambos os dous casos, un animal impónse ante un outro que opera como opresor e hai unha cooperación implícita que axuda a desmontar as propias vulnerabilidades do inimigo.

Así, nese retorno á natureza narrada por Saramago, os grupos humanos atopan outras entidades vivas que incitan á súa propia liberación e inauguran po-

sibilidades non imaxinadas. Con todo, a forza de relación entre especies descansa tamén no propio xeito en que Saramago narra a historia do mundo nesta obra:

Porém não devemos esquecer o mar que é o princípio
e o fim de todas as coisas
É certo que nos dias de 1993 poucas pessoas ainda
serão capazes de imaginar os primeiros tempos do mundo
Quando nenhum animal percorria a terra ou voava
sobre ela
Quando nada que merecesse o nome de planta rompia
o solo instável. (Saramago 2022: 546)

Este fragmento recolle o momento en que o colectivo humano, sometido polos invasores, parece perder progresivamente a comprensión da súa propia historia e do seu propio futuro. Nestes versos parece expoñerse un tipo de nova xénese, pero neste inicio dos tempos, non é a humanidade quen inaugura a historia, senón os animais que percorren a terra ou as plantas que rompen o solo inestable. Así, como comentamos no apartado anterior, a primeira versión do humanismo non só xestionou a aparición dun modelo de comprensión do mundo, senón que tamén organizou un relato histórico. En *O Ano de 1993*, parece que hai unha sutil intención por reorganizar ese relato e non depositalo, necesariamente, na fundación da vida humana, senón na recuperación da natureza, como un *topos*. Para Haraway, a natureza é, ante todo, un lugar retórico desde o cal poden poñerse en consideración temas comúns e, nesa medida, reconstruír a cultura pública (Haraway 2019b: 31). Xa que logo, o retorno natural da humanidade e a consideración dunha xénese natural en Saramago, son a condición para unha liberación posible, pois son eses escenarios onde os grupos humanos, a través do seu encontro con outras especies, ensaian e conceptualizan formas de emancipación.

Agora ben, sumado á importancia pública do espazo natural, este tamén é a base sobre a cal a humanidade re-descobre a súas propias capacidades, especificamente aquelas que están relacionadas coa lingua, a escrita e a historia. No poema 26, nárrese o momento en que o colectivo humano esquece mesmo a súa capacidade para nomear:

Ficaram mortos e não é possível deixar ditos os seus nomes
porque eles próprios os haviam esquecido
Agora começavam apenas a retomar os da sua huma-
nidade o nome de homem o nome de mulher sem mais
saberem de si que a mão que vai adiante a reconhecer o
que viram os olhos (Saramago 2022: 594)

O grupo humano perde a súas competencias lingüísticas e este non é un detalle só circunstancial. Pois, como expón Jean-Marie Schaeffer, desde Descartes, a linguaxe pasou a ser unha condición recoñecible do humano (2009: 79). Noutras palabras, unha competencia excepcional que se volveu caracterizadora do non animal no relato da modernidade. En oposición, ese “silencio” que pertence ás especies non humanas foi sorprendentemente ben descrito por Derrida e a súa proposta pode axudar a comprender o conflito descrito nesta fragmento da obra. Para Derrida, o “silencio” da natureza estaría asociado cunha especie de profunda tristeza, aquela que o priva da súa propia autonomía. Con todo, o filósofo propón unha inversión de valores:

Según la hipótesis de esta inversión que invierte, la naturaleza (y la animalidad en ella) no está triste por ser muda (*weil sie stumm ist*). Por el contrario, es la tristeza, el duelo de la naturaleza, la que la vuelve muda y afásica, la que la deja sin palabra. Puesto que, desde hace tanto tiempo, lo que pone triste [...] es *recibir nombre*. (2006: 35)

Para Derrida, ese poñer nome é un xesto de dominio e limitación, que entristece a vida propia do non humano. Acto que só reproduce a humanidade sobre a natureza. Este suposto, pode facernos interpretar que aquilo que recuperan os homes e mulleres na obra é a súa propia liberación, a súa suposta emancipación do mundo animal.

Xa que logo, ata este momento, consideramos que en *O Ano de 1993* hai unha reconfiguración dos límites do humano e o animal en dous primeiros momentos: na re-escrita da historia e na perda da linguaxe. Ambas non corresponden tanto á materialidade do humano, como a súa posibilidade para construír sentido.

Con todo, sumado a ese desfiguración do animal e o humano, convén agora tratar a aparición dun conxunto de especies subalternas que operan ao servizo dos ocupantes. En *O Ano de 1993*, as forzas dominantes deseñan un conxunto de máquinas-animais que se encargan de perseguir e someter a vida humana. Este seres son animais intervidos cun corpo electrónico. Serían, entón, a tradicional concepción do *cyborg*:

Todos os animais do jardim zoológico foram paralisados por acção de misturas químicas nunca antes vistas [...] Desta maneira tornados pele massa muscular e esqueleto foram os animais providos de poderosos mecanismos internos ligados aos ossos por circuitos electrónicos que não podiam errar [...] Então abriram-se as portas da cidade e os animais saíram a destruir homens (Saramago 2022: 554)

Seguindo a noción xa exposta por Haraway, estes corpos habitarían un linde, unha especie de hibridación. Con todo, responderían simultaneamente ás necesidades de forzas hexemónicas. Nese sentido, gardan certa similitude coa advertencia de Braidotti sobre a condición post-humana no contexto bélico. Pero aínda máis importante, hai que lembrar a consideración de Haraway sobre o uso e aparición destas experiencias de vida: “Su principal problema, por supuesto, es que son hijos ilegítimos del militarismo y el capitalismo patriarcal, por no hablar del socialismo de Estado” (1991a: 256). Haraway anunciaba así un problema evidente para a comprensión do *cyborg*. Trátase do seu potencial de utilidade no marco do desenvolvemento armamentístico. Non é, por iso, sorprendente que o *cyborg* en Saramago ocupe un lugar no proceso de dominio. O *cyborg* posúe un conxunto de capacidades que exceden as competencias humanas, que presentan unha outra forma de subxectivación e, nese horizonte, móstrase a súa principal fortaleza. Con todo, a autora é coidadosa e demostra que esa nova forma de subxectividade tamén posibilita outras formas de relación:

Desde una perspectiva, un mundo cyborg es la máxima imposición de un sistema de control sobre el planeta, la última de las abstracciones inherentes a un apocalipsis de Star Wars emprendido en nombre de la defensa nacional [...] Desde otra perspectiva, un mundo cyborg podría tratarse de realidades sociales y corporales vividas en las que las personas no temen su parentesco con animales y máquinas, ni identidades parciales permanentes y puntos de vista contradictorios (1991a: 263).

O *cyborg* é así unha entidade ambivalente e a súa condición permítelle tamén establecer un novo conxunto de relacións que non necesariamente fan referencia á subordinación ou ao castigo. Todo o contrario, é capaz de explorar novos afectos e posibilitar outras formas de sensibilidade. As chamadas por Haraway *identidades fracturadas* poden ser tamén axentes de cambio xerando forzas protectoras. Xa que logo, poderíamos tamén asumir que hai no texto que aquí revisamos dous tipos de *cyborg* e que están representados por figuras distinguibles:

A árbore (20)	Os animais cyborgs (17)
Vaxinas dentadas (8)	Os computadores (23)

O grupo da esquerda amosa o potencial liberador e protector do *cyborg*. No poema 20 (Saramago 1987c: s.p.), unha árbore toma conciencia dunha parella de humanos que fuxiron da súa comunidade e abriuse para protexelos das inclemencias do tempo. Por outra banda, as vaxinas dentadas, figura característica desta obra, son unha “animalización” do xenital feminino que responde ás violacións sistemáticas dos ocupantes na comunidade. Esas vaxinas atacan os violadores durante o momento da penetración, como forma de defensa e castigo. Ambos xestos son respostas corpóreo-afectivas e non necesariamente discursivas: “la política cyborg es la lucha por el lenguaje y contra la comunicación perfecta, contra el código único que traduce perfectamente todos los significados, el principio central del falogocentrismo” (Haraway 1991a: 302). Xa que logo, o *cyborg* non opera desde o discurso, desde o logos, senón que é capaz de construír outras formas de experiencias posibilitadas polas súas propias singularidades.

Finalmente, o caso dos animais de compañía tamén é relevante nesta obra. É un aspecto que dialoga tamén cunha serie de supostos articulados por Haraway e que convén recuperar. En *O Ano de 1993*, os animais de compañía e as especies que estaban en cativeiro no zoo experimentan unha subversión xeral, como se observa no poema número 20:

Um dos resultados da catástrofe foi que de uma hora
para outra os animais domésticos deixaram de o ser [...]
Muitas velhinhas inocentes foram arranhadas por gatos
castrados de estimação em memória do atentado sofrido.
(Saramago 2022: 536)

A última parte do poema parece suxerir unha posible motivación da subversión do animal. A castración podería ser, nalgunha medida, un xesto de domesticación, de dominio entre as especies. Pois, como ben indica Haraway, hai unha relación entre a consolidación das especies de compañía e o proxecto civilizatorio-masculino:

Los tecnófilos humanistas presentan la domesticación como el acto paradigmático de lo masculino, lo monoparental y la autogestión, por medio de la cual el hombre se hace a sí mismo repetitivamente, de la misma manera que inventa (crea) sus herramientas. El animal doméstico es la herramienta que cambia una época, haciendo realidad la meta humana en carne y hueso, en una corpórea versión canina del onanismo. El hombre cogió al lobo (libre) y lo convirtió en perro (servil) e aquello hizo la civilización posible. (2016: 50)

Ata este punto, discutimos o problema da relación entre humano e animal, pero non se abordaron as condicións de posibilidade que permitiron a construción de tales categorías. Aínda que as condicións de constitución son diversas, como podemos atender neste fragmento de Haraway, a orde civilizatoria (humana) foi fundada e reafirmada a través dun importante proxecto de domesticación e, especialmente, no caso dos cans. Poderíamos deducir que a constitución do humano está amparado parcialmente no xesto mesmo da domesticación.

Os animais de *O Ano de 1993* parecen subverter, nalgunha medida, ese proxecto civilizatorio. A súa revolta supón un retorno á non-cidadanía e mesmo a unha descomposición do humano a través da perda da linguaxe e a historia. Os animais de compañía nesta obra reafirman ese principio fundacional que Haraway lles atribúe na constitución mesma da humanidade-civilización.

Aínda co problema que supón a domesticación, Haraway tamén chama a atención sobre a existencia afectiva que descansa nas mascotas. A profunda necesidade que depositamos neles para que sexan capaces de ofrecernos o afecto necesario, como se experimentásemos unha especie de deriva narcisista (2016: 62). Ante iso, a filósofa formula un retorno, como tamén o imaxina Saramago ao final da obra. En Haraway, trátase de recuperar o vínculo co-evolutivo que posibilitou a nosa existencia e a existencia doutros animais non humanos a través da cooperación e o traballo entre especies diversas (2016: 56). No poema 29 (Saramago 1987c: s.p.), a última mención dos animais aparece no marco dun novo mundo colectivo. Un mundo que non se funda en ningún proxecto urbano, senón nun espazo que celebra a vida, o nacemento das plantas e dos novos humanos. Alí, “os animais verdadeiros pastavam erguendo os focinhos húmidos de orvalho” (Saramago 2022: 610), como se isto fose un xesto de liberdade nun espazo compartido co resto da humanidade, algo parecido á proposta de Haraway.

Conclusiones

O Ano de 1993 presenta un debate implícito relacionado coa cuestión das especies e a humanidade. No momento en que foi escrito, é probable que as condicións de sometemento posibilitaran a existencia dun texto que estaba ante todo vinculado coa distopía. É probable que fose a represión e a aparición do anti-humanismo histórico aquilo que permitiu pensar no problema das especies. A distopía tería que estar a cargo de seres que non fosen plenamente humanos e experimentasen unha vida biolóxica *parcial* para, así, destacar un certo sentido do humano. Como xa comprobamos, Saramago acode ao mundo animal para desafiar o sentido de humanidade: os cans, o elefante ou os *cyborgs*.

Nos tres campos en que se traballou esta análise, foi prioritario destacar que na obra non hai unha mostra de “supremacía” humana —aínda cando os cyborgs son formas de vida crueis e violentas—. Saramago pode interpretarse a través de Haraway porque as entidades que alí aparecen operan nas fronteiras, na desfiguración dos seus límites. E, nese sentido fronteirizo, son capaces de construír experiencias que confrontan o poder e o sometemento.

E se todo ser vivo fosse tratado como ser humano?

José Saramago, literatura e proteção animal

A importância deste trabalho de investigação se justifica diante da nova edição do *Relatório Planeta Vivo* do WWF (Fundo Mundial para a Natureza) e da Sociedade Zoológica de Londres, que revela que quase 70% da fauna selvagem mundial desapareceu em apenas 50 anos. 94% dessa perda significativa ocorreu na região da América Latina e do Caribe,¹ o que aponta que, apesar de muitos esforços de conservação, é preciso agir mais efetivamente para reverter esse cenário.

Nesse quadro regressivo da natureza, as obras do escritor José Saramago fazem cada vez mais sentido, visto que seu amor pelos animais e sua consciência ambiental reverberam por muitas páginas de suas narrativas ficcionais, dando-nos o exemplo de quem lembra dos seres que sofrem gradativamente com as descontroladas intervenções humanas no meio ambiente. Dos répteis aos mamíferos, veremos neste estudo que Saramago nos apresenta em suas narrativas uma integração amorosamente necessária entre os humanos e os demais seres vivos, integração que se revela muitas vezes invertida, sendo os animais o elo para um novo mundo e os humanos os seres que agem apenas por instintos lucrativos. É o que averiguaremos a partir dos tópicos seguintes.

.....

1 De acordo com *Relatório Planeta Vivo 2022 — Construindo uma sociedade positiva para a natureza*. <https://wwflpr.awsassets.panda.org/downloads/relatorio_planeta_vivo_2022_1_1.pdf> Almond, R.E.A., Grooten, M., Juffe Bignoli, D. & Petersen, T. (Eds). WWF, Gland, Suíça.

A cidade dos lagartos

Cabe notar que as árvores estão presentes em grande parte da obra literária de José Saramago, que tinha por elas um especial carinho. Saramago recordava os belos olivais da Azinhaga de sua infância, assim como se lembrava das figueiras: “Recordo aquelas noites mornas de Verão, quando dormíamos debaixo da figueira grande [...]” (Saramago 2006: 119). Ainda em *As Pequenas Memórias* (2006), romance autoficcional publicado em 2006, Saramago aponta-nos as árvores do jardim dos seus avós, e entre elas destacava a grande figueira ou simplesmente a figueira, a árvore mais veterana de todas, e havia ainda a oliveira coberta de silvas, a única árvore em que nunca subiu. Ao descrevê-las, Saramago nos ensinou que as árvores podem ser amadas e se sentir amadas, como na cena de despedida do seu avô Jerónimo, abraçando as árvores antes de morrer:

Este velho, [...] Ainda não sabe que poucos dias antes do seu último dia terá o pressentimento de que o fim chegou, e irá, de árvore em árvore do seu quintal, abraçar os troncos, despedir-se deles, das sombras amigas, dos frutos que não voltará a comer. (*ibid.*: 120)

Logo, para adentrarmos nos contatos mais sensitivos de José Saramago com a natureza é preciso determo-nos um pouco na sua experiência de vida em Azinhaga, sua aldeia natal:

[...], a criança já havia estendido gavinhas e raízes, a frágil semente que então eu era havia tido tempo de pisar o barro do chão com os seus minúsculos e mal seguros pés, para receber dele, indelevelmente, a marca original da terra, esse fundo movediço do imenso oceano do ar, esse lodo ora seco, ora húmido, composto de restos vegetais e animais, de detritos de tudo e de todos, [...]. (*ibid.*: 10)

Em *As Pequenas Memórias*, é possível acompanhar os passos que o próprio autor deu ao conhecer sua pequena aldeia ribatejana, onde a oliveira reinava com abundância por entre os rios Almonda e Tejo:

Atravessar sozinho as ardentes extensões dos olivais, abrir um árduo caminho por entre os arbustos, os troncos, as silvas, as plantas trepadeiras que erguiam muralhas quase compactas nas margens dos dois rios, escutar sentado numa clareira sombria o silêncio da mata [...]. (*ibid.*: 17)

A oliveira torna-se um forte sinal memorialístico de sua infância, antiga paisagem que resistia na época em que o escritor ainda era criança:

Ignoro em que altura se terá introduzido na região o cultivo extensivo da oliveira, mas não duvido, porque assim o afirmaria a tradição pela boca dos velhos, de que por cima dos mais antigos daqueles olivais já teriam passado, pelo menos, dois ou três séculos. Não passarão outros. (*ibid.*: 11)

No entanto, a larga produção de oliveiras de sua região foi, para a tristeza de Saramago, desaparecendo, fato ocorrido em função das regras de uma Comunidade Europeia bastante criticada, sobretudo em *Folhas Políticas* (1976-1998), *A Jangada de Pedra* (1986) e *Cadernos de Lanzarote* (1993-1998). Nesse cenário, as monoculturas direcionadas à exportação foram cada vez mais dominando os seus espaços de infância, deixando de ser habitados por pequenos agricultores e suas produções artesanais:

Hectares e hectares de terra plantados de oliveiras foram impiedosamente rasoirados há alguns anos, cortaram-se centenas de milhares de árvores, extirparam-se do solo profundo, ou ali se deixaram a apodrecer, as velhas raízes que, durante gerações e gerações, haviam dado luz às candeias e sabor ao caldo. Por cada pé de oliveira arrancado, a Comunidade Europeia pagou um prémio aos proprietários das terras, na sua maioria grandes latifundiários, e hoje, em lugar dos misteriosos e vagamente inquietantes olivais do meu tempo de criança e adolescente, em lugar dos troncos retorcidos, cobertos de musgo e líquenes, esburacados de locas onde se açoitavam os lagartos, em lugar dos dosséis de ramos carregados de azeitonas negras e de pássaros, o que se nos apresenta aos olhos é uma enorme, um monótono, um interminável

campo de milho híbrido, todo com a mesma altura, talvez com o mesmo número de folhas nas canoilas, e amanhã talvez com a mesma disposição e o mesmo número de maçarocas, e cada maçaroca talvez com o mesmo número de bagos. [...] ouço dizer à gente da aldeia que foi um erro, um disparate dos maiores, terem-se arrancado os velhos oliveais. Também inutilmente se chorará o azeite derramado. Contam-me agora que se está voltando a plantar oliveiras, mas daquelas que, por muitos anos que vivam, serão sempre pequenas. Crescem mais depressa e as azeitonas colhem-se mais facilmente. O que não sei é onde se irão meter os lagartos. (*ibid.*: 12-13)

Esse lamento, de certa forma, marca a sua ligação de sempre com a árvore de oliveira que hoje, em frente à Casa dos Bicos/Fundação Saramago, em Lisboa, acolhe as cinzas do escritor, além da Rua das Oliveiras, inaugurada em Azinhaga no âmbito das comemorações do primeiro centenário do escritor. Trata-se de toda uma simbologia de sua ligação com a terra e, especialmente, com as oliveiras, símbolo de resistência ambiental contra as novas monoculturas —que empobrecem o solo e causam danos irreparáveis— crítica que preenche muitas das páginas escritas pelo autor.

Tais oliveiras foram sendo substituídas impiedosamente por outras menores e mais produtivas, com troncos em que os lagartos já não conseguiam mais se esconder. Temos aqui, por conseguinte, a delicada preocupação do autor com o desaparecimento dos lagartos que habitavam as oliveiras da sua Azinhaga natal, uma vez substituído este tipo de paisagem por outras de caráter hegemônico pela União Europeia, causando um grave desequilíbrio ambiental. Dessa memória da infância, reproduzida no livro *As Pequenas Memórias*, desdobra-se uma crônica intitulada “O Lagarto”, que faz parte da coletânea *A Bagagem do Viajante* (1973).

Nessa crônica, o lagarto, personagem principal, viaja de Azinhaga até Lisboa, onde se diverte em pleno Chiado, criando confusão entre os transeuntes: “Era um animal soberbo. Um pouco soerguido, como se fosse lançar-se numa súbita corrida, enfrentava as pessoas e os automóveis” (Saramago 1996: 77). Entre manifestações e peripécias diversas em pleno centro lisboeta, “Oliveiras e lagartos estão, assim, vingados, ou melhor, repovoam uma cidade que parece

crescer sem tempo para pensar [na natureza e] no outro. Como no mundo de Saramago” (Roque 2012: 6).

A clausura dos elefantes

O elefante surge na obra saramaguiana como um animal de grande porte que esconde muitos detalhes comportamentais que podem ser identificados como quase humanos. É o que nos aponta Saramago no romance *A Viagem do Elefante* (2008): “Aí está o elefante. Mais pequeno que os seus parentes africanos, adivinha-se, no entanto, por baixo da camada de sujidade que o cobre, a boa figura com que havia sido contemplado pela natureza” (Saramago 2008: 19). Nesse romance, ao nos descrever o elefante histórico doado pelo rei português D. João III ao arquiduque Maximiliano I da Áustria, em meados do século XVI, Saramago compara o animal a caminho de Viena como um navegador da época a desbravar mares, sem deixar de registrar a exploração desse animal para trabalhos pesados e descabidos até o período atual:

Verão como o elefante se enfrenta com os mais furiosos ventos contrários, navegando à bolina com a elegância e a eficácia de um piloto de primeira classe, [...], mesmo quando os azares da vida determinaram que teria de ganhar o triste pão de cada dia transportando troncos de árvore de um lado para outro ou aturando a curiosidade boçal de certos amadores de espectáculos circenses de mau gosto. As pessoas estão muito enganadas a respeito dos elefantes, Imaginam que eles se divertem quando são obrigados a equilibrar-se sobre uma pesada esfera metálica, numa reduzida superfície curva em que as patas mal conseguem encontrar apoio. [...]. Pensam eles que é preciso ter muita paciência para aturar os seres humanos, inclusive quando nós os perseguimos e matamos para lhe serrarmos ou arrancarmos os dentes por causa do marfim. (*ibid.*: 166)

Para acentuar a representação crítica desse elefante, chamado Salomão, Saramago coloca-o no efervescente contexto da reforma protestante, em que a

igreja católica perdia muitos de seus adeptos e utilizava qualquer artifício para reforçar seus dogmas ou suas crendices:

[...] O milagre, disse o padre juntando as mãos, Que milagre, perguntou o cornaca ao mesmo tempo que sentia a cabeça a dar-lhe uma volta. Se o elefante fosse ajoelhar-se à porta da basílica, não te parece que seria um milagre, um dos grande milagres da nossa época, perguntou o sacerdote tornando a unir as mãos, Não sei nada de milagres, na minha terra, lá onde eu nasci, não os há desde que o mundo ficou criado, [...] necessitamos mesmo desse milagre, desse ou qualquer outro, Porquê, Porque lutero, apesar de morto, anda a causar grande prejuízo à nossa santa religião, tudo quanto possa ajudar-nos a reduzir os efeitos da predicação protestante será bem-vindo, [...]. (2008: 188-189)

Não é muito difícil associar tal apropriação colonizadora (exótica) sobre os elefantes orientais e africanos na Europa quinhentista com a exploração desse mesmo animal na cultura circense contemporânea. É como se o processo colonizador exercido sobre sua espécie ainda não tivesse terminado e Saramago parecia ter muita sensibilidade para reparar isso, como ele nos mostra a seguir, numa das postagens feitas em seu blogue:

Pudesse eu, e fecharia todos os zoológicos do mundo. Pudesse eu, e proibiria a utilização de animais nos espetáculos de circo. Não devo ser o único a pensar assim, mas arrisco o protesto, a indignação, a ira da maioria a quem encanta ver animais atrás de grades ou em espaços onde mal podem mover-se como lhes pede a sua natureza. [...]. No zoológico de Barcelona há uma elefanta solitária que está morrendo de pena e das enfermidades, principalmente infecções intestinais, que mais cedo ou mais tarde atacam os animais privados de liberdade. A pena que sofre, não é difícil imaginar, é consequência da recente morte de uma outra elefanta que com a Susi (este é o nome que puseram à triste abandonada) partilhava num mais do que reduzido espaço. O chão que ela pisa é de cimento, o pior para as sensíveis patas deste animais que talvez ainda tenham na memória a macieza do solo das savanas africa-

nas. Eu sei que o mundo tem problemas mais graves que estar agora a preocupar-se com o bem-estar de uma elefanta, mas a boa reputação de que goza Barcelona comporta obrigações, e esta, ainda que possa parecer um exagero meu, é uma delas. Cuidar de Susi, dar-lhe um fim de vida mais digno que ver-se acantonada num espaço reduzidíssimo e ter de pisar esse chão do inferno que para ela é o cimento. A quem devo apelar? À direcção do zoológico? À Câmara? (Saramago 2009d: s/p.)

Saramago sabia muito bem que, quando passam a ser explorados e retirados do seu habitat natural, e submetidos a treinamentos severos, maus-tratos e confinamentos, esses animais são afetados por inúmeras consequências que reduzem drasticamente sua expectativa de vida. Diante disso, para Saramago os humanos pareciam e ainda parecem cada vez mais longe de perceberem que, independente da origem e da altura, os elefantes são um dos animais mais sensíveis e inteligentes que já existiram em nossa natureza, assim como muitos outros.

Saramago, o melhor amigo dos cães

De forma bastante evidente, são os cães os animais prediletos de Saramago, pois tais animais possuem presença marcante tanto em sua vida quanto em suas diversas criações literárias: “Quando nos *Cadernos de Lanzarote* eu me pergunto onde acabam meus cães e onde começo eu, ou onde eu acabo e onde começam eles, no fundo tem, não sei, muito a ver com uma espécie de sentimento panteísta, de que não falamos” (Saramago *apud* Aguilera 2010a: 38).

Cabe ressaltar que esse amor de Saramago pelos cães aconteceu bem tarde em sua vida, pois o pequeno José teve na infância algumas experiências negativas com cães: “Eu não tinha nenhuma paixão por cães. Quando era pequeno, lá na aldeia, tive duas ou três experiências muito violentas” (*ibid.*: 71). Trata-se de um medo digno de nota em seu romance *As Pequenas Memórias*:

[...], apesar de algumas harmoniosas experiências vividas nos últimos tempos, mal consigo dominar quando me vejo perante um representan-

te desconhecido da espécie canina, vem-me, tenho a certeza, daquele pânico desabalado que senti, teria uns sete anos, quando, [...], como a pior das feras malaias ou africanas, o lobo-d'alsácia de uns vizinhos que, imediatamente, para honrar o nome que tinha, começou a perseguir-me atroando os espaços com os seus latidos furiosos, enquanto o pobre de mim, desesperado, fitando-o atrás das árvores o melhor que podia, gritava que me acudissem. [...]. Graças à agilidade das minhas pernas de então, o animal não chegou a alcançar-me, menos ainda a morder-me, ou não seria essa a sua intenção, o mais provável é que ele próprio se tivesse assustado quando lhe apareci inesperadamente à entrada da porta. Tivemos medo um do outro, foi o que foi. (2006: 21)

Todavia, depois de muitos anos, já morando em Lanzarote, nas Ilhas Canárias, um cão apareceu à porta de sua casa, o que veio a se suceder mais algumas vezes. Esses encontros mudaram definitivamente as relações de Saramago com os animais da espécie canina: “Chamam-se, por ordem, Pepe, Greta e Camões. São os nossos cães, e está tudo dito” (Del Río 2012: 45). Saramago tinha tanta compaixão por seus cães a ponto de confessar sua imensa dor quando teve de enfrentar a morte de Pepe, o mais velho: “Eu não imaginava que se pudesse chorar por um cão como eu chorei” (Saramago *apud* Aguilera 2010: 71).

Saramago sempre fazia o exercício de perceber, em seus cães, sobretudo em Pepe, manifestações autenticamente humanas: “Não sei se os cães têm só instinto, se é lícito designar por manifestações de inteligência propriamente dita (e isto que quererá dizer?) certos procedimentos correntes. Do que não pode haver dúvidas é de que Pepe esteja superiormente dotado do que chamamos sensibilidade [...]” (Saramago 1997a: 295). As relações carinhosas de Saramago com seus cães estão registradas em muitas das páginas dos *Cadernos de Lanzarote*, como naquele dia 22 de agosto de 1994, em que

Pela primeira vez em tanto subir e descer de avião, pudemos ver, do alto, a casa. [...], só tínhamos o Pepe a receber-nos. O pobre animal nem podia acreditar que estávamos ali. Saltava de um para outro, enroscava-se nos nossos braços. Gemia de um modo quase humano, e diabos me levem se

não eram lágrimas, das autênticas, o que víamos correr-lhe dos olhos. A este cão, com perdão da vulgaridade, só lhe falta falar. (*Ibid.*: 259)

Nesse sentido, é notável que o escritor parecia ser amado por seus cães na mesma medida, conforme nos conta Pilar Del Río:

Quando o cão chamado Camões regressou a casa depois da morte de José Saramago, não conseguiu aceitar a ausência. Esteve inquieto durante o dia, mas quando chegou a noite e não viu o dono nem na cama nem no sofá que ocupava habitualmente, quando uma e mil vezes percorreu o espaço entre os dois quartos, quando percebeu que o dono já não estava nem ia estar, que isso é a morte, uivou, gritou, rasgou-se numa dor que arranha a alma só de descrevê-la. Não bastaram abraços para consolá-lo, nem palavras carinhosas: ia e vinha de um lugar para outro, numa correria que partia o coração, gemia com uma dor humana. Por isso, um amigo que estava lá em casa e ali passou a noite, intitulou no dia seguinte a sua coluna jornalística: Camões chora por Saramago. (Del Río 2012: 45-46)

Após uma experiência mais harmônica com os cães em Lanzarote, portanto, Saramago passa a incluir mais ainda a espécie em muitos de seus livros. Cabe ressaltar, desde já, que “o cão surge no espaço ficcional saramaguiano quer como personagem, quer como processo simbólico de caracterização de uma determinada realidade ficcional” (Duarte 2012: 42). Sua estreia como personagem é em *Levantado do Chão* (1980), o primeiro de um ciclo longo de romances: “E à frente, dando os saltos e as corridas da sua condição, vai o cão Constante, podia lá faltar neste dia levantado e principal” (Saramago 2012a: 304). Nesta obra conhecemos o cão Constante, cujo nome seja talvez uma forma de revelar a presença sempre garantida desse animal na vida humana, assim como nas obras subsequentes do escritor, o que vem a ocorrer no romance *A Jangada de Pedra*, de 1986.

Já em *História do Cerco de Lisboa* (1989), logo nas primeiras páginas, o revisor protagonista do livro, Raimundo Silva, critica o historiador não identificado e cujo livro está revisando, por este sugerir em sua obra a incoerente presença de cães na Lisboa medieval moura: “[...] ele sabe que o cão, para

os árabes, é impuro animal, como o é também o porco, sendo, portanto, demonstração de crassa ignorância supor que os mouros de Lisboa, tão zelosos, estariam vivendo paredes meias com a canzoada” (Saramago 1989c: 22), ressaltando ainda que “Chiqueiro à porta de casa e casota de mastim ou açafate de fraldiqueiro são invenções cristãs” (*ibid.*).

O autor-narrador de Saramago, por sua vez, lamenta essa relação ofensiva com os cães por parte dos mouros: “[...] se realmente assim é, faz pena não poder contar mais com a graça de um cão a ladrar à lua ou coçando a orelha atormentada de carraças” (*ibid.*). Diante dessa inimizade milenar entre muçulmanos e cristãos, acirrada pela Lisboa sitiada de 1147, não faltam, no romance, todas as combinações de xingamento usando as imagens caninas, tendo em vista que muçulmanos chamavam os cristãos de perros: “os muçulmanos chamam perros aos guerreiros da cruz, e muita sorte que não lhes tenham chamado cerdos, pelo menos não consta” (*ibid.*); e os cristãos chamavam os muçulmanos de cão: “os fidalgos portugueses que aí vêm... ao mais cruel adversário não escolhem pior palavra para chamar-lhe, Cão, dizem, e parece não haver outra ofensa que tanto doa, salvo Filho de Cadela” (*ibid.*: 62).

As ofensas reverberam por ambos os lados, carregando de estigma negativo a imagem do animal que mais vive e viveu entre nós: “Cão, diz o mouro, Cão és tu, responde o cristão, e ei-los que se batem com lança, espada e adaga [...]” (*ibid.*). Mas, a *História do Cerco de Lisboa* nos oferece, sobretudo, uma reescrita dessas relações entre seres humanos e cães, que ocorre com o cão com que Raimundo Silva se encontra por diversas vezes nas escadinhas de São Crispim, uma série de escadas que interliga culturalmente as zonas cristã e árabe do Castelo de São Jorge:

O revisor [...] Analisa a figura do cão, teme que esteja raivoso, mas conclui que os aparentes sinais de raiva devem-se antes à fome. [...]. O cão aproximou-se outra vez, [...] sabe-se lá se não estará raivoso, [...] um dos sinais do terrível mal é a cauda caída, e este rabo não demonstra grande vigor, mas será por causa do mau passadio, que bem se lhe vêem as costelas ao bicho, [...]. (1989c: 61-62)

Em síntese, a presença do cão nas obras literárias de José Saramago traduz bem a tensão da sobrevivência desses animais entre os humanos, bem como sua capacidade de afeto, amizade e interação, o que significa que temos muito a aprender com eles para evitar o massacre faunístico que cada vez se alastra em nosso planeta. Por isso, sempre que nos deparamos com as cenas de morte desses animais nas narrativas de Saramago, “o leitor sente a emoção da perda de um personagem querido e percebe o desmoronar de um mundo melhor” (Duarte 2012: 43).

Neste estudo, concluímos, a partir das análises traçadas, que José Saramago viveu e representou coerentemente as mesmas lutas pela proteção ambiental e animal, defendendo o não enclausuramento de animais e a preservação e o crescimento dos biomas, ambos cada vez mais afetados pelas irracionais intervenções humanas na natureza.

Ao falar do seu ‘sentimento panteísta’ a partir da amizade e afetividade que constrói com os cães, Saramago nos revela sua mais íntima convicção de que tudo na natureza está integrado, não existindo um ser superior ou criador acima do próprio universo em que vivemos, ou seja, é preciso que compartilhem o mundo com os animais assim como com toda a natureza. Tal visão panteísta nos revela, em síntese, a profunda interligação que há para Saramago entre os seres e as coisas, laço que, infelizmente, tem sido muito afetado pela lenta transformação da percepção e ação humanas relativamente ao meio ambiente. Para tão esperada transformação, ainda é preciso que direitos e deveres sejam alinhados para fazer brotar muitos Saramagos pela Terra e, em nossos jardins, revigorar a maior flor do mundo.

A ressonância dos *Ensaio*s de Montaigne em José Saramago: o prolongamento de si nos *Cadernos de Lanzarote*¹

Quem visita hoje a Fundação José Saramago tem a oportunidade de ver o escritório do prêmio Nobel reproduzido cenograficamente através dos objetos originais que foram utilizados por ele. Lá, encontramos seus óculos, sua caneta, sua máquina de escrever, sua mesa de trabalho e, dentre tantas coisas tão íntimas, três volumes de Montaigne em francês, pelos quais (somos informados pela placa fixada na parede) Saramago mantinha um grande apreço sentimental. A presença desses volumes não marca apenas o lugar de um autor preferido. Mesmo quem ainda não teve a oportunidade de ir até Lisboa, se tiver em mãos os diários que compõem os *Cadernos de Lanzarote* (1997) e os *Cadernos de Lanzarote II* (1999c), pode perceber, pelas palavras ali escritas, o peso que o ensaísta tem para o pensamento do escritor português. No diário IV, por exemplo, encontramos uma árvore genealógica proposta por Saramago, na qual ele inclui Montaigne “porque não precisou de Freud para saber quem era” (Saramago 1999c: 179). Anos depois, na anotação de 29 de março de 1998 que integra o *Último caderno de Lanzarote* (2018b), o Nobel afirma que o filósofo é o escritor francês que exerceu a maior influência sobre seu trabalho literário. Ele seria “o único, se quisermos falar de uma influência autêntica” (Saramago 2018b: 83). Estes dois registros nos mostram explicitamente o quanto o pai

.....

1 O presente texto corresponde à primeira apresentação parcial dos resultados da pesquisa de doutoramento realizado no PPLG-Uerj, com bolsa do CNPq. Trata-se de um resumo, que constituiu a comunicação apresentada no âmbito da VII Conferência Internacional José Saramago, em 2022. O resultado integral da investigação foi publicado pela Editora 7Letras, no ano seguinte, no Brasil, sob o título *José Saramago leitor de Montaigne*, e ganhou indicação para o Prêmio Jabuti Acadêmico de Filosofia em 2024.

do ensaio na tradição ocidental é basilar, e nos fazem parar para refletir sobre até que ponto o filósofo pode desempenhar um papel central na percepção da escrita daquele cujo espírito ajudou a formar.

Considerando esta centralidade, proponho pensar os *Cadernos* (1997a e 1999c) como um projeto especular de prolongamento do eu que mobiliza e incorpora, a seu modo, alguns elementos dos *Ensaio*s (1580) de Montaigne acessados por José Saramago como leitor. Vale lembrar que a ideia de projeto especular é apontada pelo próprio Saramago na introdução que acompanha o primeiro diário, quando ele afirma buscar em sua proposta o “olhar do espelho” (Saramago 1997a: 4), e que o ensaio é, de modo geral, um texto especular paradigmático. Tendo isso em conta, vamos tratar aqui especialmente da ideia de consubstancialidade autor-obra. Ela é, como veremos, fundamental no projeto francês de 1580, está intrinsecamente vinculada às ideias de amizade, de morte, e de prolongamento textual do eu, e parece ser importante no projeto saramaguiano, especialmente o dos diários.

Para compreender os três pontos elencados e a relação existente entre eles, proponho que observemos, como um passo inicial, de que modo a amizade constitui o fundamento dos *Ensaio*s, especificamente a de Montaigne com Etienne de La Boétie. Este será o primeiro momento da exposição. Nele, além dos textos básicos do próprio autor, vamos recorrer sobretudo aos comentários de Starobinski em seu *Montaigne em movimento* (1992). Em seguida, tendo compreendido a dinâmica da relação afetiva com a qual estamos lidando e seu vínculo com o trabalho do filósofo francês, vamos aos *Cadernos* para perceber um pouco de como ela perpassa este trabalho de Saramago, no sentido da busca pela escritura de um texto que o mostra, o constrói e prolonga sua existência. Faremos isso a partir de seus diários.

1. Os Ensaio)s de Montaigne como prótese virtual do eu

Quando vamos aos comentadores e críticos de Montaigne, chama a atenção a leitura compartilhada por alguns nomes importantes como Starobinski e

Compagnon, segundo a qual a relação do filósofo com Etienne de La Boétie exerceu um papel de base como experiência fundante de seu processo de escrita, permitindo o surgimento e o desenvolvimento do projeto dos *Ensaio*s. Para compreender um pouco melhor o vínculo, proponho que revisitemos o famoso texto intitulado, na tradução brasileira, “Da amizade”.

A amizade acabada e a consubstancialidade original

O texto foi situado por Montaigne no núcleo geográfico do primeiro livro dos *Ensaio*s, no centro, o local “mais belo” de sua obra. A princípio, o lugar estava destinado ao *Discurso da Servidão Voluntária* (1577) de La Boétie, muito pelo fato de este ser o trabalho responsável por estabelecer o primeiro contato do pensador francês com seu futuro amigo. Os dois se conheceram presencialmente no parlamento de Bordeaux, foram colegas de trabalho. La Boétie ocupava um posto mais elevado que o de Montaigne. Era cerca de três anos mais velho, e gozava da admiração de todos com quem convivia.

A dinâmica inaugurada e na qual os amigos estarão implicados a partir do encontro presencial pode ser apreendida por meio da leitura de dois trechos, que cito:

A ela fomos levados por não sei que atração total, a qual em se assenhoreando de nossas vontades as impeliu a um impulso simultâneo e irresistível de se perderem uma na outra, de se fundirem em uma só. E digo: “perderem-se” porque na verdade essa associação de nossas almas se efetuou sem reserva de espécie alguma; nada tínhamos mais que nos pertencesse pessoalmente que fosse dele ou meu. [...] Nenhuma de suas ações poderia ser-me apresentada sem que de imediato lhe percebesse o móvel. (Montaigne 2016: 221)

Nossas almas caminharam tão completamente unidas, tomadas uma pela outra de tão ardente afeição, essa afeição que penetra e lê no fundo de nós mesmos, que não somente eu conhecia a sua como a minha, mas teria, nas questões de meu interesse pessoal, mais confiança nele do que em mim mesmo. (*ibid.*)

O desejo pelo outro se impõe, assim, como um afeto de atração tão forte que os amigos se fundem e a interioridade de cada um consegue entrar em contato com a do outro sem mediação: perdem-se. Não há mais nada que seja próprio a cada polo implicado no encontro. O que vemos é um processo contínuo de consubstanciação. Ao partilharem da mesma substância, cada ator torna-se uma imagem transparente daquele a quem está vinculado. Quando se entreolham, enxergam o mais íntimo de si e do outro no olhar que encontram. Um reflete o outro em um reflexo que constitui para o eu sua imagem verdadeira. Esta surge da autonomia e é plasmada em um movimento que respeita as leis internas de cada um e o desejo. A única regra que deve ser seguida é a de obedecer a vontade que impele um amigo a buscar o outro, sem qualquer interesse ou fim externo à relação, vontade cuja força deve ser suficiente para mantê-los sempre unidos.

Em decorrência dessa dinâmica, será apenas a partir da alma deste outro que o eu poderá se conhecer. Este amigo que conhece a integridade do nosso ser é também a única pessoa que poderá nos julgar porque é o único que nos acessa intimamente a ponto de nos constituir.

Este processo de que falamos nada tem de fragmentário: o eu não se desfaz em partes. Como nos diz Starobinski, “a *perda* de si na vontade do amigo era, igualmente, a *expansão* da esfera do eu” (1992: 54). Este se dobra por acréscimo, e não por cisão, frente a duas identidades anteriores que eram dotadas de duas substâncias próprias (eu e o outro). Agora o outro é eu, eu sou o outro, e somos também cada um. Esta relação, é importante ressaltar, quando entendida nos termos de Montaigne, só pode ser estabelecida entre dois indivíduos e se caracteriza por um vínculo afetivo-intelectual muito específico, opondo-se, de certa forma, a uma noção vulgar de amizade, que pode envolver um grupo de pessoas.

A morte do outro, a morte de si

Esta experiência paradigmática, contudo, é bruscamente interrompida quando La Boétie morre vítima da peste. A importância deste acontecimento pode ser alcançada a partir do seguinte trecho das *Odes* de Horácio, com a qual o Montaigne se pergunta: “como uma morte prematura roubou-se a melhor parte

de minha alma, que fazer com a outra? Um só mesmo dia causou a perda de ambos” (2016: 225). Este trecho nos ajuda a formular o problema fundamental para o processo de escrita, que vai se impor a partir daqui: a morte leva o amigo deixado vivo à sua singularidade anterior. Mas agora esta não é mais suficiente: se ser eu inclui o outro, aquele que tem o olhar por meio do qual também me conheço, a morte do outro será a morte do todo, será também a minha morte, no caso, a de Montaigne.

A consubstancialidade ficcional e o prolongamento do eu

Algum tempo após o acontecimento, tem início o projeto dos *Ensaaios*. A relação apresentada na vida empírica parece tornar-se o paradigma para a escrita do livro, definida pelo próprio Montaigne nos termos especificamente de uma outra consubstancialidade, como vemos no texto “Do desmentido”. O autor escreve:

Je n'ay pas plus fait mon livre que mon livre m'a fait, *livre consubstantiel à son aucteur*, d'une occupation propre, membre de ma vie; non d'une occupation et fin tierce et estrangere comme tous autres livres. (Montaigne 1962: 648, grifo meu)²

À luz do que sabemos sobre a amizade, o texto parece funcionar como uma prótese virtual³ da parte perdida do eu. Juntos, como uma só coisa —apesar de coisas diferentes— eles prolongam a dinâmica estabelecida na amizade com o afeto existente entre os amigos, ou, dizendo de outro modo, juntos, autor e texto trazem uma parte da energia vital do afeto que permaneceu em Montaigne apesar da perda. Ele a mimetiza instaurando o que podemos chamar de uma consubstanciação secundária ou ficcional. Nela, de certo modo, a amizade

.....

- 2 Ao longo do trabalho, faço uso da tradução de Sérgio Milliet, publicada pela Editora 34. Contudo, aqui, optei pela edição francesa de Albert Thibaudet e Maurice Rat porque a tradução referida omite a presença da palavra *consubstantiel*, que configura um conceito central para nossa exposição.
- 3 Expressão utilizada pela primeira vez por Jesus Navarro Reyes no âmbito de seu livro *Pensar sin certezas. Montaigne y el arte de conversar* (2007).

verdadeira é ficcionalizada por meio da recriação de sua dinâmica para que o eu possa continuar a existir, para que sua existência seja prolongada. Isto será feito por meio de outra construção, a de um novo corpo, o do livro. Ele será o lugar no qual o eu poderá encontrar de novo sua imagem.

A imagem encontrada neste reflexo é a de quem escreve: o projeto é de um autorretrato. Como diz Montaigne em “Ao leitor”, em sua escrita, é a si próprio que ele pinta. Nesse sentido, segundo Starobinski, “a obra é a ação reflexiva que confere forma àquele que a fez”, motivo pelo qual “cada um está em sua obra” (1992: 209). A escrita irá voltar-se para a espontaneidade natural da vida, a fim de apreender o que for possível e transformá-la, sem engessá-la, ao contrário, mantendo o elemento movente da existência. Ela será um ato reflexivo por meio do qual o autor se observa, se põe em ação textualmente, consente-se consigo mesmo, e se transforma. Para o crítico, o próprio pôr-se em ação na escrita é a virtude plasmadora deste tipo de reflexão. É daí que surge a imagem do autor. Nesse processo, o eu torna-se, ao fim, sua própria obra.

Esta obra que contém o autor acaba por ser o lugar de prolongamento da existência do eu, e o lugar de acolhimento das diferenças que se impõem ao eu no processo ensaístico. Inicialmente, o olhar de Montaigne para si que resulta na escritura vai buscar encontrar uma identidade tradicional naquilo que observa. Mas ele logo descobre que isto seria impossível. A primeira cisão com a qual ele se depara é exatamente aquela que permite observar-se, posto que esta ação só é possível se ele for capaz de se dobrar em um eu que olha e um eu que é observado.

Se lembramos do que acontece na amizade, esta dobra é exatamente o contrário da que o escritor conheceu. Aqui, ela é quebra. O que se estabelece é uma alteridade interior. Montaigne aceita isto, pois acredita que poderá reencontrar sua unidade ao final do caminho. Contudo, este resultado se mostra cada vez mais distante, e sua pessoa passa a se distribuir em cada vez mais instâncias na escrita.

Esta multiplicação é exposta por Starobinski (1992) a partir da análise do trecho do ensaio “Da ociosidade”, que constitui a primeira confissão que Montaigne faz sobre a origem de seu livro. O crítico empreende uma análise a partir da qual podemos perceber pelo menos quatro desdobramentos do eu atuando. Vale a pena trazer suas palavras:

Aquele que diz eu mantém com seu *espírito* (entidade distinta, em posição gramatical de complemento indireto) uma relação de observação e de ação. O espírito, por sua vez, estabelece uma relação refletida *consigo mesmo* (relação que substitui a relação com outrem); além disso, esse mesmo espírito engendra a multidão desordenada dos monstros. E é em relação a essa emanação exterior, a essa progenitura segunda (sendo a primeira *meu espírito*), que o sujeito primeiro (*eu*) retoma a atitude do contemplador. Onde a unidade encontra refúgio? (Starobinski 1992: 30)

Tal pluralidade nunca será suprimida. O livro será exatamente o corpo unitário que vai permitir a reunião do diverso no traço unificador da escrita: ele integra múltiplo e uno. A busca pela identidade será estabelecida num discurso que dá corpo à mudança e irá abarcar as alteridades sem anulá-las. Assim, a ideia de identidade se transforma. Agora “ela inclui e mantém a diferença, aceita o risco do parecer, o do devir e o da linguagem” (*ibid.*: 35). A identidade do ensaio passa a ser uma relação que, para ser efetivada, depende da ida ao exterior. No livro, a efetivação precisa de um eu narrativo que confere unidade à dispersão, e do leitor, o espectador vivo frente ao qual ela se apresenta. É por esta necessidade, diz Starobinski, que o tempo desta identidade é o do futuro, próximo ou distante, em que o texto encontrará um novo espectador (*ibid.*). É por meio da consciência dele que a unidade se efetiva. A forma do eu será, assim, conferida pela obra, ação reflexiva do escritor, mas, adiciono, pela obra lida.

É importante lembrar que Montaigne é seu primeiro leitor. Quando consideramos sua leitura, podemos pensar que o ciclo iniciado com a cisão se completa. Entretanto, este completar não é superação da multiplicidade e tampouco é encerramento, definição. Antes ele é um novo ponto de partida de um movimento infinito. Durante sua leitura, o ensaísta irá julgar o exposto e promover inúmeras alterações no texto publicado, que serão incorporadas em uma nova publicação, que será relida mais uma vez, e suscitará outros julgamentos e incorporações. Isto será feito até o fim de sua vida. O que ele faz é plasmar uma imagem que assume o movimento iniciado a partir dele mesmo, da observação de si, integrado pelo exercício de uma alienação consentida.

Mesmo com a morte de Montaigne, o movimento não acaba. Isto porque a alienação consentida e autônoma é produzida a partir da construção de um corpo por meio do qual o eu do escritor irá se manter apesar de seu corpo físico. O texto escrito é “o modo vicariante de nossa existência, rastro destinado a sobreviver a nós” (*ibid.*: 41). Na leitura de Starobinski, inclusive, o projeto da escrita dos *Ensaio*s não vem apenas da necessidade de reconstrução do eu suscitada pela perda do amigo, mas vem também de uma aproximação da ideia da morte. Se o eu se faz no livro, nessa extensão de si, ele permitirá que, a cada leitura, a vitalidade do autor se exponha, volte à cena do mundo. Quando vivo, o autor se conhece; quando morto, prolonga sua existência.

Tendo agora mais clara a dinâmica de que participa Montaigne, podemos nos voltar para o material que compõe os *Cadernos de Lanzarote*, os *Cadernos de Lanzarote II*, assim como às anotações incorporadas ao volume póstumo intitulado *Último caderno de Lanzarote*. Faremos isso com objetivo de perceber como os elementos que vimos aqui podem estar presentes em um projeto literário que, sem se propor imitação do que foi feito no século XVI, também se quer especular e também tem como intuito ser um corpo no qual poderemos encontrar, em certa medida, a vida de quem escreveu.

2. O projeto especular dos *Cadernos de Lanzarote*

Um dia escrevi que tudo é autobiografia, que a vida de cada um de nós a estamos contando em tudo quanto fazemos e dizemos, nos gestos, na maneira como nos sentamos, como andamos e olhamos, como viamos a cabeça ou apanhamos um objecto do chão. Queria eu dizer então que, vivendo rodeados de sinais, nós próprios somos um sistema de sinais. Ora, trazido pelas circunstâncias a viver longe, tornado de algum modo invisível aos olhos de quantos se habituaram a ver-me e a encontrar-me onde me viam, senti [...] a necessidade de juntar aos sinais que me identificam um certo olhar sobre mim mesmo. O olhar do espelho. (Saramago 1997a: 4)

A partir da leitura do texto de introdução ao primeiro diário publicado por Saramago em 1994, vemos que seu projeto nasce a partir da mudança para Lanzarote. A espécie de autoexílio em que ele se encontrava, acabou por tornar-se um acontecimento de base ao instaurar a falta do outro, mais precisamente a falta do olhar do outro por meio do se construía uma identidade, algo característico do olhar do amigo, trazendo consigo a sensação da necessidade de engendrar no mundo um novo sinal que o identificasse e o reconstruísse: o registro do olhar sobre si mesmo, o olhar do espelho, o único olhar possível neste contexto. Desse modo, ao observar este processo, não seria absurdo dizer que, talvez, assim como nos *Ensaaios*, nos *Cadernos*, a amizade enquanto ausência pode ocupar o lugar de um fundamento, e, nesse sentido, de um elemento estruturante do projeto como um todo. Este caráter potencialmente central torna necessário que a observemos com um pouco mais de atenção. Por isso, proponho que nos voltemos ao texto do escritor português a partir da problematização desta ideia.

Dos *Ensaaios* aos *Cadernos* — a amizade como possível fundamento afetivo dos diários

À primeira vista, as noções de amizade com as quais Saramago e Montaigne trabalham parecem completamente distintas entre elas, a começar pelo fato de que o autor dos diários traz, ao logo das anotações, a ideia de amigos e não a de um amigo —o que seria impossível a partir da concepção do filósofo francês—. Assim, teríamos então que concordar com o fato de que o que existe nos *Cadernos* não é mais que a presença da relação cotidiana que temos com pessoas com as quais gostamos de passar nosso tempo, que o próprio Montaigne afirmou nada ter a ver com a relação gerada no encontro com La Boétie.

Mas proponho que observemos o caso mais de perto. Enquanto leitor de Montaigne, é possível que Saramago tenha entrado em contato com a ideia montaigniana de dois modos: a partir de textos que expõem e que explicam de alguma maneira a relação com La Boétie, como o “Da amizade”, mencionado anteriormente; e através da dinâmica afetiva dos ensaios, engendrada por meio de elementos ficcionais trabalhados pelo ensaísta.

Vale lembrar aqui que alguns recursos textuais utilizados por Montaigne fazem, de fato, com que nos sintamos próximos do autor a ponto de o tomarmos como um amigo com quem estamos conversando. Em sua conferência proferida na Fundación Juan March em 2008, Peter Burke nos dá pistas de duas estratégias que contribuem para este efeito de proximidade, que decorrem da herança genológica do compêndio de Montaigne. Na ocasião, o historiador comenta sobre os gêneros formativos do ensaio, dentre os quais está o epistolar. Contudo, segundo afirma Burke, o filósofo não usa elementos de qualquer tipo de carta em sua escrita, mas especificamente da familiar:

in the 16 th century well-written letters were very much appreciated. [...] there were many guides to good letter-writing published at this time, and people who read this guides would learn to distinguish between different kinds of letters, one of them the so-called familiar letter, in the model of Cicero or Seneca, who wrote to their friends in a relaxed conversational style. [...] And Montaigne's style has often been described as Senecal, a more relaxed style than that of Cicero. He even confessed at one point, in the *Essays*, that they should've been letters, so he says "I would have preferred to adopt this form if I had someone to talk to". It might describe his book as a collection of open letters addressed to no one in particular, although occasionally, he does address individuals and especially noble ladies and one of the *Essays*, as we call them, begins with the word "madame"; just as if it was a letter to someone. (Burke 2008)

Outro gênero formativo ressaltado por Burke e que também traz estratégias para a aproximação de quem lê é o diálogo. Nas palavras do comentador:

The essay [...] still retained something of what we might call the orality effect, giving the printed word something of the tone or the flavour of the ordinary colloquial speech. [...] What is particularly interesting in the case of Montaigne, I think, is the way in which he deliberately exploited the possibility of talking to the reader. His essays are what modern literature theorists call dialogical, actually they literally con-

tain dialogue from time to time, the representation of direct speech. But more important, more common, Montaigne frequently jumps in thought. [...] The jumping about from one topic to another may well be a cunning device to force the reader to participate, involve the reader, make the reader do the work, or at least, some of the work. [...] So like somebody who is talking, not writing, Montaigne is unsystematic, indeed, he is often anti-systematic. In the organisation of the book, because consecutive essays are on totally different subjects, but even in the organisation of his sentences. It seems that he hated intellectual hierarchy, topics, but he also disliked the grammatical hierarchy of subordinate clauses. He much prefers to have the sentences made up of “and this... and that”, which is much different from Ciceronian prose, where you have a main clause, and you have subordinate clauses. I think this is a way of writing that expresses a particular view of the world. And Montaigne also makes his readers extremely aware of his personal viewpoint. (Burke 2008)

Se, como diz Saramago na introdução dos *Cadernos de Lanzarote*, “sempre começamos por sentir, depois é que passamos ao raciocínio” (1997a: 4), aparentemente não há equívoco em pensar que ao público leitor pode chegar primeiro o afeto, mesmo que o conceito tenha sido bem compreendido por ele. Nesse sentido, se os textos nos permitem compreender intelectualmente isto que chamei de consubstancialidades primária e secundária, como leitores, a experiência nos chega a partir do vínculo afetivo mimetizado e/ou acionado nas teias da ficção.

A partir da incorporação das estratégias referidas por Burke, o texto acaba por carregar em si aspectos da amizade suscitados pela experiência, como a sensação da falta de hierarquia embutida no diálogo aberto com quem lê, sempre convidado pelo escritor a atuar junto, pensar junto na construção do texto. Elementos como esse ajudam a imprimir a sensação da dinâmica afetiva da experiência, não evocam um conceito e nem exatamente o significado fidedigno que ele resguarda. A verdade é que, na leitura, não temos acesso à amizade acabada descrita por Montaigne. É “apenas” um resquício da experiência deste afeto original, fabricado na consubstanciação ficcional, que nos

chega de fato. Apreendemos e aprendemos pré-reflexivamente um sentir, um modo de relação.

Além disso, quando consideramos a configuração ficcional da amizade, a figura do leitor, o potencial amigo do autor-narrador, não é uma pessoa específica, ela é abstrata. Potencialmente, o leitor é toda a humanidade. A amizade que chega na transparência do texto é a estabelecida entre um e muitos portanto, não entre um e outro. Se, após a leitura, essa perspectiva dada pelo texto for assimilada em algum grau, se chegar a ser um grau significativo, a relação cotidiana com quem amamos pode ter sua percepção transformada: pode passar a ser percebida de uma forma que não é nem exatamente o abarcado pelo conceito de Montaigne, a amizade ideal, verdadeira, nem o do senso comum contra o qual o pensador se põe. A noção que chega ao público leitor parece corresponder a um afeto intermediário no qual se sabe (porque se sente) que o eu já se forma necessariamente com os outros, nos outros, e também de modo autônomo. Esta é a maneira como Saramago pode ter assimilado a amizade, e é tomada nesse sentido que ela parece instaurar a falta que suscita o espelho em decorrência do autoexílio.

Nesse sentido, é bem possível que as leituras dos *Ensaio*s tenham ajudado Saramago a ganhar consciência do lugar que a amizade ocupava em sua vida —esse “descoberto amor dos outros”, como ele escreve no registro de 11 de abril de 1994, elaborado por ocasião da chegada dos primeiros exemplares dos diários—. Ao folhear o material, o escritor nos diz:

[...] vou de página em página, de dia em dia, e dou por mim à procura dos defeitos que Clara Ferreira Alves lhe aponta (autocomplacência, segura, falta de frescura, ainda alguns mais, não tão facilmente condensáveis na brevidade de fórmulas como estas) e o que encontro é alguém (eu próprio) que tendo vivido toda a sua vida de portas fechadas e trancadas, as abre agora, impelido, sobretudo, pela força de um descoberto amor dos outros, *com a súbita ansiedade de quem sabe se que já não terá muito tempo para dizer quem é*. Custará isto assim tanto a perceber? (Saramago 1997a: 186)

No trecho citado, quando Saramago refere-se ao tempo, ele nos diz de algum modo da urgência do mostrar-se ao outro, nos diz também que é essa urgência que o motiva. Esta ação é importante porque não é só o afastamento dos amigos que suscita o projeto dos *Cadernos*: é o afastamento somado à consciência da proximidade de sua própria morte. Os outros já não estão mais tão perto, mas, ao contrário do que acontece com La Boétie, aqui eles ainda estão vivos. Por isso, além de fazer um corpo no qual é capaz de encontrar-se a partir de seu próprio olhar (o livro), ao inscrever os sinais de sua existência, o autor deve dizer àqueles amigos distantes quem ele está a ser e a tornar-se continuamente enquanto ainda há algum tempo.

A morte de si e a consubstancialidade ficcional nos *Cadernos*: inscrever e prolongar o eu

Isto é necessário porque a distância impede que, no encontro com o outro, sua existência gere imagens que povoarão suas lembranças: impede que José seja convertido em memória. Nesse sentido, o autoexílio pode levar a uma segunda morte, e esta sim: definitiva.

Quando Saramago (1997) olha para seu presente, ele não vislumbra nem a possibilidade de ser memória de si, porque sua vida está no fim, nem a de ser memória dos outros, porque eles estão distantes. Nesse sentido, o maior enfrentamento da finitude parece ser gerar uma arca de águas que retém gota a gota o tempo. O diário é uma forma de fazer isso, nos diz o autor, um “registrar simplesmente o dia a dia, sem pensar em ordenar e hierarquizar os factos, apenas pelo gosto (ou tratar-se-á duma expressão mal disfarçada do que conhecemos por espírito de conservação?) de fixar, como tenho dito, a passagem do tempo” (*ibid.*: 143): “talvez eu acredite [ele diz] que assim [...] o faço passar mais devagar só porque vou descrevendo algo do que nele acontece” (*ibid.*). Seus livros são “o discorrer de alguém que quer deitar a mão ao tempo que passa, como se dissesse: ‘Não vás tão depressa, deixa um sinal de ti.’” (*ibid.*). A maior arma contra a morte é gerar um corpo externo em que o eu possa inscrever-se pintando imagens de si, sinais que serão registrados nas lembranças de outros, o público leitor: comunidade de pessoas que em suas consciências vão legitimar a existência, no futuro, daquele eu já morto convertido em livro.

É isso que Saramago faz. Cada chuva, cada ventania, cada palavra dita, lida, cada notícia vista na TV, cada amigo ou inimigo, pessoa admirada ou desprezada, cada gesto, cada julgamento, cada som ouvido, a imagem do mar, toda sensação e todo pensamento: no diário, tudo se torna sinal textual de si. O registro inscreve o homem no texto como autor, narrador e personagem. A substância de seu livro é, assim, a mesma que o forma. Ele é, portanto, consubstancial à sua obra.

A consubstancialidade ficcional constitui, em última instância, o próprio projeto especular dos *Cadernos*. Ela aparece à comunidade leitora inicialmente apenas como uma consubstancialidade ficcional no sentido de uma mera autorrepresentação simbólica da figura histórica do autor. Esta é a camada interpretativa mais evidente para o público leitor que se depara com o texto no momento que ele é publicado, que tece críticas negativas no sentido de apontar a obra como um exercício narcisista, por exemplo. Saramago faz questão de incluir esta leitura no corpo dos *Cadernos*, inclusive, como podemos conferir na anotação de 9 de Abril de 1994, quando escreve:

Começam a aparecer reacções aos *Cadernos*. Numa entrevista, o José Carlos de Vasconcelos tinha querido saber se eu não achava que há um certo narcisismo no livro, e agora a Clara Ferreira Alves, no *Expresso*, retoma o mote quase nos mesmos termos. Pergunto-me, eu de que se teriam lembrado estes excelentes amigos de interpelar-me, se eu próprio, na introdução que escrevi, não tivesse não só mencionado, mas assumido conscientemente o risco. Muito claro o disse: “Gente maliciosa vê-lo-á [ao livro] como um exercício de narcisismo a frio, e não serei eu quem vá negar a parte de verdade que haja no sumário juízo, se o mesmo tenho pensado algumas vezes perante outros exemplos, ilustres esses, desta forma particular de comprazimento próprio que é o diário.” E disse também: “Que os leitores se tranquilizem: este Narciso que hoje se contempla na água desfará amanhã com a sua própria mão a imagem que o contempla.” Respondi à pergunta de José Carlos que “toda a escrita é narcísica” e que “a escrita de um diário, sejam quais forem as suas características aparentes, é narcísica por excelência.” (O título da entrevista, no JL, torceu-se todo para sair assim: “José Sarama-

go: a escrita narcísica por excelência...”) Espero que a Clara, lendo isto, o entenda e passe, doravante, a distribuir por igual as suas pedradas. Acatarei todas as razões objectivas que creia ter para não gostar do livro, menos essa. (Saramago 1997a: 185)

Para além da escolha da forma aparente para este romance, o diário, um dos elementos que podem contribuir para isso é a opção pela presença muito marcante da materialidade do mundo e de si. O corpo do autor, por exemplo, é constantemente invocado naquilo que ele tem de mais prosaico e fisiológico: em 10 de maio de 1993, sabemos do desgaste físico instalado por uma atividade que causou dores insuportáveis no narrador, como se Saramago tivesse “os dois fêmures partidos à altura do meio da coxa” (1997a: 22) e como se “todos seus ossos, bamboleantes, ameaçassem desencaixar-se a todo momento” (*ibid.*); sabemos que em 24 de junho de 1996, na noite de São João, ele saltou uma fogueira e percebeu que não tinha mais a agilidade de outros tempos.

Esta materialidade pulsante pode até ter uma intenção simbólica, já que a vida como lembrança não é suficiente, como ele nos diz várias vezes em suas anotações ao comentar a morte de amigos e pessoas que admira, como Miguel Torga (*id.*: 324). O corpo pode representar a existência física, uma maneira de dizer: aquele homem cuja substância deu vida a este texto também tinha um corpo externo, biológico. Mas esta intenção não está sozinha. Se o corpo está presente na ficção, ele sempre diz a passagem do tempo e dá a ver a silenciosa aproximação da morte de si.

Este corpo não representa exatamente o corpo que foi vivo, ele expõe, apresenta duas condições humanas: a finitude e a historicidade. Ele, que traz a existência do escritor na realidade extraficcional, é o que constitui, em última instância, o “lugar organizador de complexíssimas inter-relações linguísticas, históricas, culturais, ideológicas, quer das que são suas contemporâneas quer das que o precederam” (*id.*: 40), que se conjugam “harmónica ou conflitivamente” —maneira pela qual Saramago define o autor em 18 de junho de 1993—. O corpo nasce em um lugar específico, num ponto específico da história, caminha por ruas de sua aldeia ou cidade, apreende uma língua, sente, testemunha acontecimentos, é afetado ou não por eles, produz outros corpos, relaciona-se com outros corpos de outras pessoas, alimenta suas memórias,

alimenta-se das imagens delas, é degradado pelo tempo, e, um dia, desaparece. A presença do corpo coloca no texto a própria dinâmica da existência humana.

Como Saramago nos diz na conferência proferida no México, “*O autor como narrador omnisciente*”, na qual ele organiza várias ideias teóricas que aparecem dispersas ao longo da produção dos diários, quando pensamos que “o autor é o livro todo”, “está no livro todo”, “mesmo quando o livro não conseguiu ser todo o autor”, precisamos ter em mente que a vida narrada não é uma “biografia linearmente contada” (2018b: 284). O que interessa é “a vida labiríntica, a vida profunda, aquela que dificilmente ele ousaria ou saberia contar com o seu próprio nome”. O que os autores querem contar quando narram é

a história da sua própria memória, com as suas exatidões, os seus desfalecimentos, as suas mentiras que também são verdades, as suas verdades que não podem impedir-se de ser também mentiras. Bem-vistas as coisas, sou só a memória que tenho, e essa é a única história que quero contar. (*ibid.*)

Estas palavras não são direcionadas especificamente ao conjunto dos diários. Mas constituem uma concepção geral de autor que ele defende inúmeras vezes entre 1993 e 1999, e que pauta sua própria produção ficcional. De acordo com o trecho supracitado, toda a obra saramaguiana fundamenta-se em uma substancialidade texto-autor, mesmo que ela apareça de modos distintos nas produções. Os *Cadernos*, por exemplo, são formados também pela presença e pela elaboração de lembranças, mas não têm nelas sua matéria-prima mais importante. O material fundamental é a vida apreendida pelo registro que é, por fim, a construção de memória futura no outro, o leitor. Acontece uma elaboração de memórias, uma inscrição de lembranças, que não é aqui nada mais que perpetuar o próprio existir.

A vida labiríntica talvez seja esta que subjaz à dinâmica de destruição e reconstrução da memória, que, com a nossa morte, faz com que permaneçamos em outros, assim como permite que carreguemos em nós todos os que vieram antes. Nesse sentido, todo romance de Saramago quer ser bio-grafia, porque escreve a vida, como os *Ensaio*s de Montaigne escrevem também vida e movimento. Mas, no que diz respeito à obra saramaguiana, só os *Cadernos* escrevem

explicitamente a vida do autor, plasmam sua existência textual como personagem que ganha um novo corpo a cada palavra — só este trabalho acaba por ser prolongamento de si, do modo mais próximo possível à proposta ensaística, mesmo que o produto não seja, paradoxalmente, um conjunto de ensaios.

Un análisis de la autoexplotación neoliberal desde *La Caverna* de José Saramago

***Una imagen dialéctica* de Miguel Koleff**

um homem traz aqui o produto do seu trabalho, [...] e agora dizem-lhe que só ficam com metade do que fez [...], quero saber se há justiça neste procedimento.
José Saramago, *A Caverna*

El mito de la caverna se grafica en la novela saramaguiana a través de un magno emporio comercial que representa hoy el espejismo contemporáneo que ve novedad en aquello que sólo es “repetición sofisticada” (Koleff 2013: 17). Uno de los componentes que analizaremos en este trabajo es la relación entre los polos: campo y ciudad. Ambos, además de exponer a la clara distancia física que los separa, dan muestra de estilos de vida muy dispares. El campo, espacio de la contemplación y de lo singular, y la ciudad, espacio donde se entroniza el consumismo, la globalización, las relaciones deshumanizantes, las demandas pragmáticas del mercado, la absolutización de la *vita activa* y “la proliferación de lo igual” (Han 2017: 2).

Sobre la absolutización de la *vita activa*, el filósofo surcoreano Byung-Chul Han sostiene que hoy el imperativo neoliberal del rendimiento “totaliza el tiempo de trabajo” (Han 2015b: 27), puesto que transforma todo momento en tiempo de trabajo. La pausa es solamente una fase del tiempo laboral, es un respiro para recuperarse y seguir trabajando, de manera tal que nos llevamos

con nosotros el empleo a las vacaciones e incluso al sueño. Por eso hoy dormimos inquietos, como le sucedió a Cipriano Algor cuando repentinamente entró en contacto con la frívola lógica del Centro. “La relajación no es más que un modo de trabajo, en la medida en que sirve para la regeneración de la fuerza laboral” (*ibid.*: 27); dada esta ductilidad, hoy nos explotan todo el tiempo y en todo lugar.

Por otro lado, la referencia al mito platónico por parte del autor lusitano es —a nuestro parecer— la posibilidad literaria de valerse de la intertextualidad y del relato filosófico griego para despertar la conciencia lectora respecto del derrotero del pensamiento humano; aflicción que nunca abandonó al Nobel portugués antes ni en los albores del siglo XXI. Así, el lector de *La Caverna* saramaguiana acompaña la toma de conciencia propuesta por el escritor portugués quien activa la comprensión y propulsa la “insurrección ética” (José Saramago *apud* Koleff 2013: 31).

Cuando hablamos de pensamiento humano, lo decimos porque el texto que nos ocupa puede enmarcarse en cualquier lugar del mundo por su “imponente connotación ideológica” (Koleff 2013: 24), su potente contenido político, económico y social y, sobre todo, por la concepción filosófica, humanista y ‘plural’ que puede leerse entre líneas de la cual Koleff se encarga de escudriñar en el análisis que hace de esta obra saramaguiana (*ibid.*). La narrativa portuguesa no se escabulle a la hora de denunciar los procesos sociales injustos y las inequidades de un sistema neoliberal que no escatima en estrategias para dejar fuera del *tren de la historia benjaminiano* —el tren arrasador del progreso— a aquellas personas que considera prescindibles. Esto para contribuir a la exacerbada producción capitalista, propia de la denominada “sociedad del rendimiento” propuesta por Han (2016: 6). Lo que Benjamin nos quiere dar entender mediante esta expresión resaltada —según explica el filósofo español Reyes Mate en su obra *Media noche en la Historia* (2006)— es que “no se puede cambiar la dirección del tren de la historia, sólo tirar del freno de emergencia, es decir, no se puede salvar todo el pasado [...]”, pero lo que sí podemos hacer es “salvar determinados momentos del pasado [...]” (2006: 234).

Para la lógica del centro comercial, el mundo de Cipriano se presenta como un mundo perimido e inútil. La realidad virtual del establecimiento mercantil se erige como la única posible (Koleff 2013: 42); como la única opción admi-

sible a un progreso deshumanizante. La idea de progreso, sabemos por varias lecturas, es una idea muy cuestionada, pues no es lo mismo el progreso al que aspiraba el filósofo berlinés, Walter Benjamin, que alcanza a “todos y cada uno de sus miembros” (Reyes Mate 2006: 42) que el progreso construido sobre las espaldas de una buena parte de la humanidad compuesta hoy por ese sujeto del rendimiento haniano que gira en una rueda de hámster, sin rumbo y “se explota a sí mismo” (Han 2015a: 39), acreditando una noción engañosa de la libertad.

De acuerdo con el sentido contemporáneo del progreso —a contrapelo del criterio benjaminiano— los pobres o los humildes, como la familia Algor, son innecesarios. Para el capitalismo actual que busca maximizar su rendimiento insensiblemente, todo sujeto que no se autoexplote, que no sea empresario de sí mismo, no forma parte de la cadena de producción de riqueza, por eso está de más; “es un estorbo”, metaforiza Reyes Mate en su mencionado libro (2006: 43). A Cipriano Algor, las condiciones oscilantes del mercado lo catalogan, de un día para otro, como un trabajador *prescindible*, sus productos, su artesanía, su trabajo manual de tradición remota es rápidamente sustituido por el *acomodaticio* plástico. Cuando a Cipriano Algor le ordenan descargar la mitad de la mercadería, sorprendido y alarmado preguntó:

La mitad, por qué, Las ventas bajaron mucho en las últimas semanas, probablemente tendremos que devolverle por falta de salida [...] Devolver lo que tienen en el almacén, Sí, [...] pero [...] no me autorizan a tener otros clientes, así que dígame a quién voy a venderle la otra mitad, Eso no es de mi incumbencia [...]. (Saramago 2000b: 17)

Con este desdén, Cipriano Algor deja de ser un trabajador y “pasa a engrosar la lista de los desempleados [...] comidos por el [...] neoliberalismo económico [...] responsable directo de la creación de nuevos modos de pobreza y miseria” (Koleff 2013: 3). Como podemos apreciar: “Si para otras camadas de la población” es posible hablar de un progreso que implique “el mejoramiento” (Koleff 2017: 91) de sus condiciones de vida, no lo es para las realidades ficcionales que despliega Saramago en donde todos los que están fuera de la mentalidad del Centro integran grupos invisibles obligados a aceptar disposiciones tales

como expresa Marcial Gacho, yerno de Cipriano: “quién no se ajusta, no sirve” (Saramago 2000b: 249).

Ahora bien, en contraposición con la vertiginosidad del progreso, Han nos presenta el concepto de demora que, conforme Hannah Arendt, citada por el antedicho pensador, está ligado a la durabilidad de las cosas. Es la durabilidad lo que hace que las cosas sean “independientes de la existencia del hombre” (2020: 7). Las cosas cuando perduran no se descartan como el plástico, tienen “la misión de estabilizar la vida humana” (*ibid.*) como lo hacen las piezas de barro de la alfarería Algor; cumplen una función similar a la que cumplen los rituales en la vida humana: estabilizan la vida gracias a su *sana* repetición.

El horno de Cipriano Algor está ligado al concepto de tradición que tiene como contrapunto la anunciada posmodernidad tecnológica del Centro. Pasados unos años de trabajar con un horno ancestral, el padre de Cipriano Algor modernizó su principal elemento de trabajo: el horno. No obstante, la atávica construcción que, ni siquiera como ruina de museo al aire libre merecía ser conservada, desata en la novela saramaguiana su inadmisibile antigüedad en una época de tecnología que desarticula y ya no es capaz de condensar los registros de una experiencia que se va perdiendo. El alfarero, contrapunto del progreso devastador, de ese “huracán” que “empuja irresistiblemente hacia el futuro” (Benjamin *apud* Reyes Mate 2006: 155), se resiste a derribar aquel horno que el abuelo había construido y que su padre después había perfeccionado, pues si lo hiciera, *pagaría* él su historia (Koleff 2013: 67).

Los rituales son acciones simbólicas, transmiten y representan aquellos valores y órdenes que mantienen cohesionada una comunidad. Cuando Cipriano enciende el horno por última vez, su yerno, Marcial Gacho, se ofrece a ayudarlo y el suegro le aclara que puede hacerlo sin ayuda; a lo que responde su hijo político: “Claro que sí, pero, ya puestos, si no le importa, a mí también me gustaría ser parte activa de esta última vez que se enciende el horno, si es que va a ser la última vez” (Saramago 2000b: 68).

La actual producción desaforada priva a las cosas de su durabilidad, destruye intencionadamente su duración para producir más y para obligar a consumir más (Han 2020: 7). El centro comercial corresponde a lo que Han llama en su ensayo de 2009, *El aroma del tiempo*, la “época de las prisas” (2015c: 67) la cual se define por no “profundizar en la percepción” (*ibid.*: 73), por dar

preferencia al “goce inmediato” y no a la “duración” (*ibid.*: 75). De ahí que el plástico se diferencie del barro en lo bello, porque lo bello —según el autor surcoreano— “responde a la duración” (*ibid.*). Lo bello goza de “persistencia” y “recogimiento estético” (*ibid.*) y no de “atracción fugaz” como el deslumbramiento que causa el plástico (*ibid.*: 35-36). De esta forma, consumo y duración se contradicen. El consumo lleva inscripto “la caducidad” de las cosas y la duración lleva tallada la protección de ellas (*ibid.*: 64).

Conforme a esta corriente de las prisas y la caducidad, las debilidades y los errores humanos tienen que ser eliminados, incluso la propia muerte, ya que empaña el éxito (la reflexión me pertenece). Se trata de “embellecer con palabras la áspera realidad”, dice Cipriano, profundo observador del proceder del Centro (Saramago 2000b: 66). Desde otra óptica, en aquel momento la opuesta, comenta Marcial Gacho: en el Centro “no muere nadie, Se muere, claro, pero la muerte se nota menos” (*ibid.*: 89), señala su yerno, convencido acerca de las bondades de vivir allí; decisión que su suegro recusa sin vacilar.

Esta ilusión de eternidad, de felicidad constante, esta necesidad imperativa y casi religiosa de consumo de las cosas va más allá de su valor de uso en el mundo actual. En este encadenamiento reflexivo podríamos apuntar que este tipo de megacomercios comienza a sustituir, en la posmodernidad, a las antiguas catedrales, pues el domingo es el día más visitado y que más gente convoca. El *mall* no es un lugar donde uno simplemente entra a comprar lo que necesita, es un sitio cerrado semejante al antiguo modelo de las catedrales en donde las personas sacralizan los productos que consumen (*Le monde diplomatique* 2002: 67 *apud* Koleff 2013: 57).

Articulando el texto de Saramago con el texto platónico, en el centro comercial o en la caverna saramaguiana, las personas están atadas sin cuerdas ni cadenas y son incapaces de ver otra cosa que no sean los muros y las vidrieras que están al frente de sus ojos y que sus ojos buscan ver. Se trata de un sistema estable e inquebrantable, llamado neoliberalismo, que no se inscribe en el cuerpo, sino en la *psiquis*. En ese espacio radica la eficacia del psicopoder: “El sujeto sometido no es consciente de su sometimiento” (Han 2015a: 2), vive un espejismo de la libertad que enmascara una esclavitud consentida. El alfarero percibe este fenómeno que lo inquieta y se apodera de él, pero no tiene elementos para resistir tal como sucede hoy con el trabajador aislado y

“anestesiado” (Reyes Mate 2006: 20) de la sociedad del rendimiento haniana, inmersa en una decadencia general de lo común y lo comunitario.

En su análisis de la contemporaneidad reinante, Han afirma que quien fracasa en la sociedad del rendimiento se avergüenza en lugar de poner en tela de juicio al sistema: “En esto consiste la especial inteligencia del régimen neoliberal” (Han 2015a: 5). A lo que agrega, en este escrito denominado *Psicopolítica* (2015a), que el neoliberalismo convierte al ciudadano en consumidor, en un sujeto carente de interés real por la política, que desconoce por completo la configuración activa de la comunidad (*ibid.*: 13). Hoy, el trabajador autoexplotado es un sujeto sumergido en un entorno aislado, como Cipriano, sin ningún tipo de actitud solidaria que lo anime para cuestionar de manera conjunta el régimen vigente que arteramente lo agrede y lo conduce a que se agrede a sí mismo (Han 2015a: 6).

Retomando lo ya citado, cuando al alfarero le anuncian que le van a devolver parte de la mercadería y que él, a sabiendas por contrato leonino, no podrá vender a otros clientes, le pregunta al subjefe del Centro: “dígame a quién voy a venderle la otra mitad” (Saramago 2000b: 16), y con el mayor de los desaparajos, el subjefe, engranaje de esta feroz modalidad mercantil, le contesta: “Eso no es de mi incumbencia, yo sólo cumplo las órdenes que he recibido” (*ibid.*). En ese momento, a Cipriano Algor:

Le temblaron las manos, miró alrededor, perplejo, implorando ayuda, pero sólo leyó desinterés en las caras de los tres conductores que llegaron después que él. Pese a ello, intentó apelar a la solidaridad de clase, Miren en qué situación estoy, un hombre trae aquí el producto de su trabajo [...] y ahora le dicen que sólo se quedan con la mitad de lo que ha hecho y que le van a devolver lo que tienen en el almacén, quiero saber si hay justicia en este procedimiento. Los conductores se miraron unos a otros, se encogieron de hombros, [...], uno de ellos sacó un cigarro para dejar claro que se desentendía del asunto, [...] dio la espalda y se refugió en la cabina del camión, lejos de los acontecimientos. (*ibid.*: 16-17)

Cipriano, perteneciente a otra formación, noble y sabio por enseñanzas ancestrales, se dio con una falta total de respaldo *posmoderna*, es decir, con una falta total de un *nosotros*.

“Somos nosotros” y la falta de un *nosotros*

En este claustro saramaguiano —el *mal*—, Cipriano, el protagonista de *La Caverna*, escudriña en el piso 05 del centro comercial y descubre una cueva. Marta, su hija, quiere saber del hallazgo de su padre y le pregunta qué hay allí abajo, a lo que él le responde con notado pesar: “somos nosotros” (Saramago 2000b: 241). Esas personas amarradas y muertas “somos nosotros” (*ibid.*). Esta respuesta es clave para Koleff, porque conecta la novela saramaguiana con el mito griego. El centro comercial es usado “de manera metonímica” (Koleff 2013: 54) por el escritor portugués, pues no sólo refiere a un emprendimiento de tipo mercantil, sino también es una “ampliación a escala” (*ibid.*) de un modelo político y económico que rige y domina el siglo XXI: el psicopoder. Como podemos percibir, tras el descubrimiento, Cipriano se reconoce a sí mismo entre los hombres y mujeres allí petrificados y secos y, a partir de ahí, toma una decisión indeclinable: salir definitivamente del centro comercial. Sin titubear Algor afirma: “Vosotros decidiréis vuestras vidas, yo me voy” (Saramago 2000b: 241).

Respondiendo al título de este apartado, coincidimos con el ensayista surcoreano en que una concentración casual de hombres, como los aglutinados en el centro comercial, no representa ninguna masa, puesto que —a decir de Han— “le falta un alma o un espíritu de la masa” (Han 2015b: 11) . Usando términos hanianos, podemos afirmar que los individuos que se agrupan en un *enjambre* no desarrollan ningún *nosotros*. Esta ausencia de lazo impide “la formación de un contrapoder” capaz de cuestionar “el orden establecido” (Han 2015b: 2). En la sociedad del rendimiento el *nosotros* se desintegra en un ego y los sujetos se explotan voluntariamente. “El imperio global no es ninguna clase dominante que explote a la multitud, pues hoy cada uno se explota a sí mismo” (*ibid.*: 19). Quienes están en este templo comercial, están de manera “no vinculante” (*ibid.*: 14-15).

En lo atinente a los oprimidos, Benjamin sostiene en su tesis XII que: “el sujeto del conocimiento histórico es, por supuesto, la clase oprimida que lucha” (Benjamin *apud* Reyes Mate 2006: 187).

Después de transitar tanta desazón y soportar los sinsabores del Centro, o sea, después de atravesar la experiencia benjaminiana del sufrimiento, Cipriano decide retirarse del emporio comercial. La salida del Centro tiene, para Koleff, una fuerza contundente, constituye una manifestación de resistencia: el retorno provisional a la aldea en la cual los aguarda un porvenir desconocido, lejos de la comodidad del Centro, pero libre del control y de la opresión simulada y ejercida por el imperio neoliberal (esta última reflexión me pertenece). Junto con Marcial y su esposa, otros funcionarios del megaestablecimiento comercial también pidieron la dimisión. Este retirarse ‘de a poco’ conforma una “sutil marca de la transformación social al mejor estilo saramaguiano” (Koleff 2023: 46) en donde el movimiento revolucionario que engendra la disidencia o la desobediencia civil no se produce mediante un enfrentamiento directo, sino a través de “pequeños gestos” que desarticulan las disposiciones “autoritarias” (*ibid.*) o violencias invisibles, disfrazadas de amabilidad como la ejercida por el Centro y de las que hoy nos habla Han.

De regreso a Benjamin

La categoría de imagen dialéctica de *El libro de los pasajes* es uno de los conceptos, conforme Tiedemann: “centrales y más complejos del pensamiento benjaminiano” (2010: 312 *apud* Koleff 2013: 57). Para este intelectual, el significado de la expresión siguió siendo ambiguo y no alcanzó consistencia terminológica. A través de la imagen dialéctica se produce la coexistencia inmóvil, pero cargada de tensiones entre el pasado y el presente. Así, los rostros petrificados del ayer platónico coexisten con los que se tropieza Cipriano en la gruta del piso 05. La imagen es la dialéctica en reposo que se une con un *ahora* de naturaleza figurativa y auténticamente histórica. Hay una verificación entre las piezas del pasado con el nosotros del ahora, el pequeño momento singular del presente se cristaliza al reunirse con el pasado (Koleff 2013: 62).

Mediante una interpretación dinámica del mito de Platón, en la pantalla virtual puede visualizarse la cifra del engaño al que fueron sometidos y adiestrados los prisioneros en el acto de ver sombras indefinidas donde la realidad debía mostrarse en su esplendor. Esos seres, vencidos por las circunstancias, “quedaron petrificados en el error y en la ignorancia” (Koleff 2013: 108), se dejaron seducir por las vanas formas y no tuvieron otra posibilidad que creer en ellas. La seducción por las formas insustanciales, la mirada inmóvil en los productos exhibidos en las vidrieras de los shopping, el acreditar en el sofisma de que allí se halla la satisfacción, tales sensaciones, en la sociedad tardomoderna, son un encuentro dialéctico entre los consumidores del *mall* y los prisioneros amarrados de Platón.

A estas muertes, entendidas como proyectos frustrados, Walter Benjamin las conecta con el pasado. Cuando revisa lo acontecido, descubre vida en esas muertes. Para él, según la tesis II, “[...] un secreto compromiso de encuentro [...] está entonces vigente entre las generaciones del pasado y la nuestra” (Benjamin 2008: 37). A los vivos del presente “[...] nos ha sido dada una *débil* fuerza mesiánica sobre la que el pasado tiene derechos” (Benjamin *apud* Reyes Mate 2006: 67). Concebida así la reciprocidad pasado-presente, en ambos relatos, los designios mutilados de los que quedaron “aplastados por la historia” están vivos como “exigencia de justicia” (*ibid*: 21).

Las personas de la historia que murieron y sufrieron el destino imperfecto, según Benjamin (*ibid*: 42) pueden detener “la maquinaria biopolítica que las denigra” (Koleff 2013: 109). Si bien hoy el poder es invisible, presumimos que esas apariencias que los megacentros comerciales continúan reproduciendo son una expresión del neoliberalismo, que se arroga ese derecho y que impide que los sujetos oprimidos y anestesiados se *levanten del suelo* y resistan. Se trata de mecanismos que son, como bien avisa el sabio alfarero, “casos en que alguien o algo nos va empujando por la espalda, sin que sepamos por qué ni hacia dónde” (Saramago 2000b: 32).

A pesar de esa vacilación, lo que Cipriano sabe a ciencia cierta es que su pequeña linterna con la que ilumina el piso 05, como las luciérnagas de Georges Didi-Huberman (2012: 18), es capaz de iluminar consecuencias que no pueden competir con los reflectores totalitarios de los intereses del mercado tecnologizado; no obstante, ello es una luz débil y potente como la debilidad

del sujeto histórico benjaminiano que lucha y resiste y no trastabilla a la hora de denunciar tal “impostura” (Koleff 2013: 109).

Así, Cipriano Algor, personaje oprimido, pero no indiferente a las generaciones que lo anteceden, interpela —desde el valor de su debilidad (valga el oxímoron)— un presente que lo desestima económicamente por considerarlo improductivo. Y aunque, de una manera u otra, tiene que acatar las imposiciones de las fuerzas productivas o del mercado y agachar la cabeza, posee una mirada que conmueve las seguridades establecidas y que resulta *provocadora* para el sistema instituido.

Los sujetos de Platón están obligados a permanecer allí de manera irrenunciable, no han elegido estar en la caverna y no tienen otro camino que el de cumplir. Además, como están desde pequeños no han desarrollado la capacidad de rebelarse. Ahora bien, los clientes del centro comercial, miles de años después, replican esta experiencia, se dejan extasiar por la fantasmagoría que se les ofrece, pero a diferencia del mito platónico nadie les exige permanecer en ese estado. Si no renuncian a él, es porque han sido psicopolítica y positivamente seducidos (utilizamos la terminología de Han con criterio propio) y han perdido las defensas que los habilitaría para deconstruir esos discursos e independizarse de la condición de dependencia en la que se encuentran atrapados. Marcial, antes del desenlace, era la contrafigura ideológica de Cipriano, era un sujeto anestesiado que reproducía acriticamente las promesas de progreso del centro comercial (Koleff 2013: 123-124); sin embargo, al final del relato, también decide salir del *mall*. A la sazón, Cipriano y Marcial traban una conversación, entonces el alfarero le pregunta a su yerno si estaba seguro de la decisión que había tomado, si era lo mejor, a lo que el ahora ex guardia interno le responde: “no sé si es lo mejor o lo peor, hice lo que debía ser hecho”, pues aquí —agrega— “quien no se ajusta no sirve” (Saramago 2000b: 249). Para convencerse aún más, el suegro continua consultando: “Y cuándo sentiste que habías dejado de estar ajustado [...] La gruta fue la última gota, como también lo fue para usted” (*ibid.*: 249).

En conclusión, las imposiciones del Centro, la angustiada incertidumbre que provocan en Cipriano las exigencias del mercado, la violencia psicopolítica que ejerce de modo invisible el neoliberalismo y la actual sociedad del rendimiento se equiparan, conforme explica Koleff, a la pérdida del trabajo, al desmerecimiento de la vida, a un proceso de agresividad psicológica que quita dignidad y

transforma a las personas en “residuos” (Koleff 2103: 68) de un sistema libre y opresor, valgan los significados opuestos. Lo dicho consiste en la instauración de un proyecto laboral y de vida que desarticula la utilidad de determinados oficios, tradiciones y trabajadores e implanta, de forma sigilosa, pero vaticinada en *La Caverna* saramaguiana, la autoexplotación haniana de las personas, haciéndoles creer que son seres libres cuando no son más que esclavos de sí mismos. Cabe hacer notar que la dialéctica del amo y del esclavo está fusionada hoy en un solo sujeto que llena, de forma voluntaria y sin resistencia alguna, los bolsillos de quienes ocultamente detentan el poder político y económico.

Para terminar, recurrimos nuevamente al crítico berlinés, el cual enuncia en la Tesis XVII *Sobre el concepto de historia*: “Propio del pensar es no sólo el movimiento de las ideas, sino también su suspensión” (Benjamin *apud* Reyes Mate 2006: 261). Y complementamos esta idea con la expresada en la tesis VI del citado teórico:

Articular históricamente lo pasado no significa “conocerlo como verdaderamente ha sido”. Consiste, más bien, en adueñarse de un recuerdo tal y como brilla en el instante de un peligro. El peligro amenaza tanto a la existencia de la tradición como a quienes la reciben. Para ella y para ellos el peligro es el mismo: prestarse a ser instrumentos de la clase dominante. En cada época hay que esforzarse por arrancar de nuevo la tradición al conformismo que pretende avasallarla [...]. (Benjamin *apud* Reyes Mate 2006: 113)

Tal vez y sin mucha espera, después de una pandemia arrasadora, sea el momento de sentarse debajo de la *amoreira-preta*, ese árbol que “el abuelo alfarero de Cipriano Algor [...] decidió, en un día remoto del que no quedó registro ni memoria, plantar” (Saramago 2000b: 22) y en el banco de las meditaciones, testigo de profundos y extensos diálogos, para decir: *no*. Detener el pensamiento y pensar de nuevo las categorías del mundo, articular históricamente el pasado, apoderarse del recuerdo en estos tiempos de rendimiento exacerbado y avasallante, de aislamiento, de falta de vínculos y de comunidad, vale decir, de esforzarnos por recuperar un *nosotros* en este instante de peligro que nos conduce a ser instrumentos de una clase invisible, pero —como siempre— dominante.

Saramago e as pandemias na sociedade da informação

Introdução

A questão que norteia este trabalho é: O que diria o escritor José Saramago, se vivo estivesse, sobre os tempos que estão a correr e as incertezas que os seres humanos estão a vivenciar? Esta questão surgiu durante a fase mais aguda da pandemia Covid-19. O sentimento do escritor sobre o mundo e a sociedade em que viveu está explicitado em seus romances e em suas declarações quando era instigado a se manifestar sobre os mais diferentes aspectos da sociedade contemporânea. Saramago afirmava:

O escritor, se é pessoa do seu tempo, se não ficou ancorado no passado, há-de conhecer os problemas do tempo que lhe calhou viver. E que problemas são esses hoje? Que não estamos num mundo aceitável, bem pelo contrário, vivemos num mundo que está a ir de mal a pior e que humanamente não serve. (Saramago 2009e: 157)

Nesta fala, o autor de *Ensaio sobre a Cegueira* (1995) sinaliza o quanto o mundo atual, com suas pequenezas, avarezas e mesquinhas, o preocupava. O curso que a humanidade segue está envolto em névoa, a humanidade está cega e não percebe que o seu destino não é um céu estrelado. Segundo a Organização Mundial da Saúde (OMS) (*World Health Organization* – WHO), pandemia é uma doença que se alastrou em escala mundial (Fiocruz 2021). Desta forma, o termo é usado quando uma doença que afeta uma região, ou um país, se espalha por diferentes continentes. Assim, ao refletir sobre o conteúdo dos romances de José Saramago, verifica-se que ele expõe as chagas de diferentes

pandemias que se espalham pela humanidade. Portanto, não se trata apenas de uma pandemia. São várias as pandemias que assolam a sociedade atual.

Vale lembrar a fala de Tedros Adhanom Ghebreyesus, diretor geral da OMS, no dia 11 de março de 2020, quando anunciou em Genebra, na Suíça, que a Covid-19, doença causada pelo novo coronavírus, era caracterizada como uma pandemia: “Pandemia não é uma palavra a ser usada de forma leviana ou descuidada. É uma palavra que, se mal utilizada, pode causar medo irracional ou aceitação injustificada de que a luta acabou, levando a sofrimento e morte desnecessários” (OPAS 2020). Neste contexto, o grito de Saramago, através de seus romances, vem alertar seu público leitor para as pandemias que estão amplamente disseminadas no mundo e apela para a consciência de cada um, de forma que reflita e atue como cidadão em prol de uma sociedade mais justa e benevolente.

A OMS, fundada em 7 de abril de 1948 e subordinada à Organização das Nações Unidas (ONU), teve sua origem nas guerras e, segundo sua constituição, tem por objetivo desenvolver ao máximo possível o nível de saúde de todos os povos. No entanto, a saúde é definida, nesse documento, como um “estado de completo bem-estar físico, mental e social e não consistindo somente da ausência de uma doença ou enfermidade.” (OMS 1948). Neste sentido, Saramago e OMS estão em concordância: não é possível ser plenamente saudável, quando se está inserido numa sociedade doente, com diferentes tipos de mazelas.

Em 9 de outubro de 1998, a Academia Sueca comunicou a atribuição do Prémio Nobel da Literatura a José Saramago “que, com parábolas portadoras de imaginação, compaixão e ironia torna constantemente compreensível uma realidade fugidia” (Academia Sueca 1998). Assim, a Academia Sueca atribui o termo ‘parábola’ aos romances de Saramago. Segundo o Dicionário Koogan/Houaiss (1997: 1204), parábola é “Comparação desenvolvida em pequeno conto, no qual se encerra uma verdade, um ensinamento”. Portanto, há que buscar nos romances de Saramago as verdades (pois não existe uma única) e os ensinamentos (que também são vários). Na publicação *Discursos de Estocolmo* (1998), da Fundação José Saramago, lê-se:

Os seus trabalhos literários podem ser interpretados como alegorias que apresentam perspectivas subversivas sobre factos históricos, ou

que criam, a partir de situações impossíveis, realidades que tratam de explicar o mundo em que vivemos, este mundo em que o ser humano não é a prioridade absoluta, como o escritor não se cansava de repetir. (Saramago 1998d)

No Dicionário Koogan/Houaiss, ‘alegoria’ é definida como: “Expressão de uma ideia através de uma imagem, um quadro, um ser vivo etc.; obra literária ou artística que utiliza esta forma de expressão [...]” (1997: 48). Desta forma, os romances de Saramago buscam comunicar ao seu público leitor pensamentos e ideias dele sobre o agir da sociedade.

Eco (2009: 14) utiliza os termos ‘alegoria’ e ‘parábola’, e outros, para falar da obra de Saramago:

[...] na sua crítica moral e social nunca leva o problema a peito, mas poeticamente o contorna nos modos do fantástico e do alegórico, de modo que o seu leitor (embora suspeitando que de te fabula narratur) terá de pôr muito de si para compreender até onde vai parar o apólogo [...]. E este escritor fantasioso e metafórico [...]. E este delicado tecelão de parábolas [...]. (Eco 2009)

Portanto, conclui-se que a obra de Saramago faz uso de diferentes e diversos recursos para levar o pensamento e o sentimento do escritor à comunidade leitora. No romance *A Jangada de Pedra* (1986), Saramago afirma: “[...] dependendo mais do leitor do que da leitura, embora esta em tudo dependa daquele, por isso nos é tão difícil saber quem lê o que foi lido e como ficou o que ficou lido por quem leu [...]” (Saramago 2006a: 71), o que significa dizer que cada leitor faz uma leitura e tem um entendimento único do que leu, que depende das características e do conhecimento do ser humano que é cada leitor.

Cabe lembrar que uma das características da sociedade contemporânea é a globalização, propiciada pelo progresso e evolução das novas tecnologias (Castells 2010). Assim, é globalizada a cultura, a moda, a música, os hábitos e os costumes, além dos meios de produção e economia. Dois dos efeitos da globalização são o aumento da produtividade e o crescimento econômico (Castells 2003). No entanto, a globalização provoca efeitos não desejados sobre

distribuição de renda da população, na medida em que alguns se tornam mais capazes de se apropriar do excedente do que outros (Rodrik 2011). Assim, a desigualdade social gerada pela globalização e o deslocamento do poder para quem detém o acesso à informação são desafios atuais e que de alguma forma são discutidos em várias obras de Saramago. Neste sentido, em entrevista ao *Expresso*, em 1995, o autor de *O Homem Duplicado* (2002a) alertava que:

[O mundo do fim do milênio é] um mundo com duas tendências contraditórias: a globalização e a fragmentação. Um homem está em sua casa, afastado de todo o contacto humano, podendo chegar pelo computador, o modem, o fax, a todos os lugares. Cada vez mais perto de tudo e mais longe de tudo. A tecnologia permite-nos ter tudo dentro de casa sem sair dela. E, se eu não estiver satisfeito com a realidade, posso viver noutra realidade, a virtual. (Saramago 1995 *apud* Aguilera 2010a: 480)

Portanto, a globalização acaba por ser desagregadora: “[A globalização], por um lado, fragmenta tudo o que tem a ver com a vida das pessoas, mas por outro lado concentra tudo o que a organiza” (Saramago 2001 *apud* Aguilera 2010a: 489). Neste sentido, durante o tempo crítico da pandemia da COVID, foi possível comprovar esta fala de Saramago: a pandemia COVID foi globalizada, no entanto o tratamento e a prevenção foram atos individualizados por cada país (muitas vezes, restritos e particularizados a uma cidade). Todos eram passíveis de contrair a COVID, porém alguns, cujos países/cidades possuíam mais poder econômico puderam ser beneficiados por melhores programas de tratamento e prevenção. O Papa Francisco, em 2020, também manifestou sua sensibilidade quanto a essa questão:

[...] quando estava a redigir esta carta, irrompeu de forma inesperada a pandemia do Covid-19 que deixou a descoberto as nossas falsas seguranças. Por cima das várias respostas que deram os diferentes países, ficou evidente a incapacidade de agir em conjunto. Apesar de estarmos superconectados, verificou-se uma fragmentação que tornou mais difícil resolver os problemas que nos afetam a todos. Se alguém pensa

que se tratava apenas de fazer funcionar melhor o que já fazíamos, ou que a única lição a tirar é que devemos melhorar os sistemas e regras já existentes, está a negar a realidade. (Papa Francisco 2020)

Assim sendo, corroborando com o pensar de Saramago, o Papa Francisco proclama:

Encontramo-nos mais sozinhos do que nunca neste mundo massificado, que privilegia os interesses individuais e debilita a dimensão comunitária da existência. Em contrapartida, aumentam os mercados, onde as pessoas desempenham funções de consumidores ou de espectadores. O avanço deste globalismo favorece normalmente a identidade dos mais fortes que se protegem a si mesmos, mas procura dissolver as identidades das regiões mais frágeis e pobres, tornando-as mais vulneráveis e dependentes. (*ibid.*)

Nesta fala, que reforça o pensar de Rodrik em *A globalização foi longe demais?* (2011), também é possível identificar o pensar do autor de *A Caverna* (2000c), com suas críticas à sociedade contemporânea. Desta forma, a partir das asserções do Papa Francisco e da obra literária de Saramago, é muito fácil identificar as pandemias que assolam a sociedade, dita da informação: individualidade, indiferença, intolerância, exploração e manipulação dos mais fracos, consumismo, exibicionismo, perda de função, ausência de alteridade, perda de identidade, etc.

Criticando a atuação do ser humano no mundo, Saramago dizia: “Muita gente diz-me que sou pessimista; mas não é verdade, é o mundo que é péssimo. O ser humano limita-se na actualidade a ‘ter’ coisas, mas a humanidade esqueceu-se de ‘ser’. Ser dá muito trabalho: pensar, duvidar, interrogar-se sobre si mesmo...” (Saramago 2006 *apud* Aguilera 2010a: 164). Deste modo, o autor de *A Caverna* provoca cada pessoa para que examine seu comportamento na sociedade contemporânea. E, ele, enfaticamente, alerta no discurso pronunciado no Banquete Nobel, em 1998:

As injustiças multiplicam-se no mundo, as desigualdades agravam-se, a ignorância cresce, a miséria alastra. A mesma esquizofrênica humanidade que é capaz de enviar instrumentos a um planeta para estudar a composição das suas rochas, assiste indiferente à morte de milhões de pessoas pela fome. Chega-se mais facilmente a Marte neste tempo do que ao nosso próprio semelhante. (Saramago 1998d: 21-22)

Desta forma, Saramago, explicitamente, enumera as pandemias que assolam o mundo. E, ele pondera: “Interrogo-me como é possível assistir à injustiça, à miséria, à dor, sem sentir a obrigação moral de transformar aquilo a que estamos a assistir. [...] Os homens e os intelectuais, enquanto cidadãos, têm a obrigação de abrir os olhos.” (Saramago 2004 *apud* Aguilera 2010a: 373). No entanto, o autor de *Ensaio sobre a Cegueira* (1995) percebe que a humanidade está de olhos fechados e, se os tem abertos, é incapaz de ver as atrocidades a que todo dia são submetidas inúmeras pessoas. Saramago afirma que “A injustiça é um dos motores da minha obra, o abuso de autoridade sobre o indivíduo” (*ibid.*: 337). Assim, seus romances estão impregnados de sinais que devem provocar em seu público leitor a meditação sobre o seu estar no mundo.

Porém, num mundo globalizado e hiper conectado, Saramago denuncia que: “O homem, rodeado de informação, perplexo, perde a sua capacidade de indignação, de resposta: a racionalidade mínima.” (*ibid.*: 481). Logo, ele aponta para a contradição da globalização. Estamos a cada dia mais próximos de tudo e de todos através do uso das tecnologias de informação e comunicação (TIC), especialmente da Internet, no entanto cada vez mais isolados do convívio humano, como fica claro ao se lerem os seus romances.

Neste contexto, Saramago levantava a voz contra as injustiças, a religião constituída e os grandes poderes econômicos. Neste estudo, de forma a identificar as pandemias abordadas por Saramago, são estudados três romances: *Ensaio sobre a Cegueira* (1995), *A Caverna* (2000c) e *O Homem Duplicado* (2002a).

***Ensaio sobre a cegueira* (1995)**

A cegueira alcança a todos, com exceção de uma única personagem que procura se manter racional. De início vem o internamento num manicômio dos que perderam a visão, mas em seguida todos ficam cegos e a cidade entra num estado de degradação total, com todo tipo de exploração: física, sexual, econômica, moral. Desta forma, Saramago nos apresenta a sociedade globalizada em que vivemos, com todos os tipos de exploração. Foi globalizada a cegueira, no entanto o que sobressai do cenário descrito é a individualidade, a satisfação do 'eu' em detrimento do 'outro'. O autor diz que “*Ensaio sobre a Cegueira* é uma espécie de *imago mundi*, uma imagem do mundo em que vivemos: um mundo de intolerância, de exploração, de crueldade, de indiferença, de cinismo.” (Saramago *apud* Aguilera 2010a: 313), já nomeando as doenças que povoam o mundo. E, ele explica:

[...] escreveu-se o Ensaio sobre a Cegueira, para me perguntar a mim mesmo e aos leitores se podemos continuar a viver como estamos a viver e se não haverá uma forma mais humana de viver que não seja a crueldade, a tortura e a humilhação, que costuma ser o desgraçado pão de cada dia. (*ibid.*: 315)

Esse é o cenário constante do mundo. No entanto, Saramago ainda tem esperança nos seres humanos. Assim, a personagem mulher do médico não cega e se mantém lúcida durante todo o decorrer do romance. Ela sente o peso e a responsabilidade de se manter racional. Ela fala para os seus companheiros cegos: “É que vocês não sabem, não o podem saber, o que é ter olhos num mundo de cegos, não sou rainha, não, sou simplesmente a que nasceu para ver o horror, vocês sentem-no, eu sinto-o e vejo-o” (Saramago 1995: 262). E, Saramago explica:

[...] compreendi que esse personagem, a mulher não podia cegar, porque havia sido capaz de compaixão, de amor, de respeito, de manter um sentido de profunda dignidade na sua relação com os outros, porque,

reconhecendo a debilidade do ser humano, foi capaz de compreender.
(Saramago 2013b: 36)

No romance, a mulher do médico afirma estar cega para acompanhar o marido ao manicômio, onde são alocadas todas as pessoas cegas. Quando o marido insiste para ela ir embora, ela se impõe: “[...] fico para te ajudar, e aos outros que aí venham, mas não lhes digas que eu vejo [...]” (Saramago 1995: 48).

No manicômio, os seres humanos vão-se transformando “[...] em animais, pior ainda, em animais cegos” (*ibid.*: 134), que vivem entre excrementos e que vão se esquecendo das mais elementares regras de convivência social. Assim como os animais irracionais, eles se deixam conduzir por seus instintos básicos e lutam pela sobrevivência. Segundo o narrador do romance, “quando a aflição aperta, quando o corpo se nos desmanda de dor e angústia, então é que se vê o animalzinho que somos” (*ibid.*: 243).

Assim, a mulher do médico acompanha o sofrimento de todos que chegam ao manicômio e presencia todo tipo de barbárie, procurando manter-se no controle da situação e fingindo que está cega. O ambiente descrito é decadente e cruel, corroído pela falta de moral, pelo egoísmo, pela falta de solidariedade, pelo valor do imediato, pela maldade e pela exacerbação do eu. No entanto, a mulher do médico mantém-se firme, tentando evitar o desespero geral dos que foram atingidos pela cegueira. Porém, ela diz ao marido: “Se tu pudesses ver o que eu sou obrigada a ver, quererias estar cego” (*ibid.*: 135), denunciando as misérias e crueldades que a todo tempo ocorrem. Saramago afirma, falando do romance: “É o mundo que existe. Não há nada no livro que não possa ser encontrado no mundo real” (Saramago 2015: 32).

Portanto, analisando este romance, pode-se perceber o paralelo que é estabelecido entre a cegueira relatada no romance e a irracionalidade do ser humano. Ao receber o Prêmio Nobel, o autor elucidou a motivação que o fez escrever tal romance:

“Estamos cegos”, e sentou-se a escrever o *Ensaio sobre a Cegueira* para recordar a quem o viesse ler que usamos perversamente a razão quando humilhamos a vida, que a dignidade do ser humano é todos os dias insultada pelos poderosos do nosso mundo, que a mentira universal

tomou o lugar das verdades plurais, que o homem deixou de respeitar-se a si mesmo quando perdeu o respeito que devia ao seu semelhante. (Saramago 1998d: 20)

Por conseguinte, a irracionalidade do mundo contemporâneo foi a mola propulsora para o desenvolvimento deste romance, que pode ser considerado um romance cruel, com descrição de episódios que remetem às necessidades básicas do ser humano, e provavelmente, ao que há de pior no ser humano. Saramago, nos *Cadernos de Lanzarote* (2011a), utiliza diferentes vocábulos para o referenciar: “a cegueira da razão”, “o uso irracional da razão”, “Tempo de cegos”. Talvez o que melhor caracteriza o romance é “desconcertos do mundo”. Pilar, esposa de Saramago, em outubro de 2008 quando do lançamento do filme baseado no livro, fala do seu entendimento sobre o romance:

No meu entender, o livro antecipou os efeitos da crise que estamos a sofrer. As pessoas, desesperadas, correndo por Wall Street, de banco em banco antes que o dinheiro se acabe, não são outras que as que se movem, cegas, sem rumo, no romance e agora no filme. A diferença é que não têm uma mulher do médico que as guie, que as proteja. (Río *apud* Saramago 2009e: 91)

Neste sentido, no mesmo ano, Saramago, em conjunto com outras pessoas, subscreveu um protesto de forma a alarmar a sociedade quanto à crise e às possíveis saídas que se afiguravam. Segue um trecho do manifesto:

As “leis do mercado” conduziram a uma situação caótica que levou a um “resgate” de milhares de milhões de dólares, de tal modo que, como se referiu acertadamente, “se privatizaram os ganhos e se nacionalizaram as perdas”. Encontraram ajudas para os culpados e não para as vítimas. Esta é uma ocasião única para redefinir o sistema económico mundial a favor da justiça social.

Não havia dinheiro para os fundos de combate à SIDA, nem de apoio para a alimentação no mundo... e afinal, num autêntico turbilhão financeiro, acontece que havia fundos para que não se arruinassem

aqueles mesmos que, favorecendo excessivamente as bolhas informáticas e imobiliárias, arruinaram o edifício económico mundial da “globalização”.

[...] Investimentos nas energias renováveis, na produção de alimentos (agricultura e aquicultura), na obtenção e condução de água, na saúde, educação, habitação... para que a “nova ordem económica”, seja, por fim, democrática e beneficie as pessoas. O engano da globalização e da economia de mercado deve terminar! A sociedade civil já não será um espectador resignado e, se necessário for, utilizará todo o poder de cidadania que hoje, com as modernas tecnologias de comunicação, possui. (Saramago 2009e: 93-94)

No entanto, atualmente, apesar de todos os alarmes, as “leis de mercado” continuam a conduzir o mundo, a globalização se alastra a passos gigantes, a fome impera nos países pobres, a desigualdade social é predominante e os cuidados com a saúde são para poucos. Infelizmente, o mundo continua a reproduzir o cenário do romance. Saramago, ao final da história, faz a mulher do médico proferir: “Penso que não cegámos, penso que estamos cegos, Cegos que vêem, Cegos que, vendo, não vêem” (Saramago 1995: 310).

Nos romances de Saramago, as personagens cães são uma constante. O autor se orgulhava de ter criado a personagem cão das lágrimas no romance *Ensaio sobre a Cegueira*. Sá discorre sobre a utilização de personagens cães por Saramago, em sua obra:

O uso de personagens cães parece constituir para o escritor uma forma de chamar a atenção para os efeitos destrutivos dos seres humanos. A alegoria da sociedade industrializada e capitalista, massificada e desumanizada, que Saramago apresenta em seus romances se contrapõe ao proceder de suas personagens cães que com compaixão levam alento aos seus donos. Numa sociedade em que os homens estão reduzidos à condição de máquinas sem emoções ou à pura instintividade animal, são os cães de Saramago que trazem uma esperança para a humanidade. [...] Saramago afirma que: “Para mim, o cão é a encarnação da pureza moral” (Saramago 2007 *apud* Aguilera 2010a: 332) e “[...] o cão é o

melhor amigo do homem, pelo jeito que leva o mundo bem pode acabar por ser o último.” (Saramago 2003: 143), numa total descrença do atuar do ser humano no mundo. (Sá 2022: 102)

E, assim, são denunciadas por Saramago, através deste romance, pandemias que estão no cotidiano de toda a sociedade. Pode-se citar: a individualidade numa sociedade globalizada em que o ‘eu’ está acima de qualquer interesse da coletividade, a indiferença que se impõe onde deveria haver compaixão, a intolerância onde deveria ser praticado o amor e a exploração e a crueldade se manifestando onde deveria ser prestado o respeito pelo seu semelhante.

Resumindo, o romance conclama o público leitor para a “[...] responsabilidade de ter olhos quando os outros os perderam” (Saramago 1995: 241). Ou seja, na personagem mulher do médico, Saramago põe a esperança de que a dignidade do ser humano seja considerada e respeitada.

A caverna (2000)

Este romance é uma crítica ao processo de globalização da sociedade e é uma metáfora da vida em que os seres humanos praticam os mesmos gestos, têm a mesma cultura, consomem os mesmos produtos e vivem da mesma forma. Saramago traz sua crítica para a sociedade do espetáculo que se cristaliza no poder das novas tecnologias e nos grandes centros comerciais, em que o ser humano não perde o emprego, mas a função. É a sociedade da exibição, em que prevalecem os verbos ‘comprar’ e ‘vender’.

O conceito de sociedade do espetáculo, uma sociedade mediada por imagens, onde a lógica do intercâmbio mercantil atingiu toda a vida cotidiana, apareceu pela primeira vez em 1967, quando Guy Debord, filósofo, cineasta e crítico cultural francês, falecido em 1994, publicou o livro *La Société Du Spectacle*, um estudo crítico sobre capitalismo, consumo e sociedade. No livro, ele apresenta seu conceito de espetáculo como uma “relação de pessoas mediada por imagens” (Debord 1997). Imagens seriam representações imediatas que adquirem autonomia e fazem das pessoas meros espectadores contemplativos.

Saramago vai mais longe e compara o mundo a um grande palco, em que todo ser humano se considera e comporta como um ator. Nesse cenário, questões importantes como privacidade, honra e vergonha não tem interesse.

Uma jogada genial nas sociedades modernas foi converter-nos a todos em actores. Tudo hoje é um grande palco: é a panaceia universal, porque fez com que todos nós estivéssemos interessados em aparecer como actores. E desvendamos a nossa intimidade sem pudor: relatam-se misérias morais e físicas, porque pagam. Vivemos num mundo que se converteu num espetáculo vexante, em que se mostra a morte em directo, a humilhação... (Saramago 2003 *apud* Aguilera 2010a: 492)

Neste sentido, na alegoria social *A Caverna*, Saramago traz sua crítica para a sociedade do espetáculo que se cristaliza no poder das novas tecnologias e nos grandes centros comerciais, em que o ser humano está transformado em cliente e espectador, e vai perdendo sua capacidade de interpelar o mundo que o cerca. É a sociedade da exibição, em que prevalecem os verbos comprar e vender. O romance, que fala da alienação da humanidade e da recusa de aceitação da situação por uma família de oleiros, reforça a visão pessimista do escritor num mundo abandonado pela razão. É um romance que fala de mudanças e de como as mudanças são percebidas e assimiladas pelo ser humano.

De forma similar, o livro *A sociedade do espetáculo*, escrito por Guy Debord em 1967, é entendido como uma crítica feroz à sociedade contemporânea, isto é, à sociedade do consumo, à cultura da imagem e à invasão da economia em todas as esferas da vida. É a obra principal desse autor, fundadora de uma corrente de crítica renovada que não estava satisfeita com o capitalismo ocidental. Dupas fala sobre o pensamento de Debord e alerta para a manipulação do ser humano, propiciada pelas TIC:

Esse mundo-espetáculo no qual as vedetes são as figuras do ganhador, do ostentador —e seus palcos eletrônicos—, mitifica o fugaz e o frá-gil. A comunicação e as mídias, os comunicadores e os publicitários, selecionam as imagens daquilo que querem que o mundo venha a ser especialmente ornadas de artifícios sedutores e, por isso mesmo, mais

vulneráveis. Quando Guy Debord publicou *O Estado espetáculo*, um ano antes do movimento de maio de 1968, sua contundente análise acabou antecipando uma face fundamental do capitalismo no século XXI. Com a tecnologia da informação, nunca a tirania das imagens e a submissão do império das mídias foram tão fortes. Os profissionais do espetáculo ocuparam grande parte da cena e do poder. (Dupas 2011: 51)

Nesse sentido, Castells discorre sobre o papel da televisão na sociedade e a sua abrangência:

Por que a televisão se tornou esse modo predominante de comunicação ainda é objeto de calorosos debates [...] a síndrome do mínimo esforço, que parece estar associada com a comunicação mediada pela TV, poderia explicar a rapidez e a penetrabilidade de seu domínio como meio de comunicação [...]. (Castells 2010: 416)

Além da questão do mínimo esforço, e considerando a exclusão de uma parcela da humanidade da sociedade global que possui acesso à informação, a televisão propicia o “identificar-se-com-quem-parece-ser-ou-ter”, ou seja, a sociedade do espetáculo. Atualmente, as mídias sociais, para quem tem acesso, se tornaram meios de venda e de manipulação, seja política, religiosa, social, comercial... Saramago adverte, concordando com Castells, que “Estabeleceu-se e orientou-se uma tendência para a preguiça intelectual e nessa tendência os meios de comunicação têm uma responsabilidade.” (Saramago 2001 *apud* Aguilera 2010a: 463).

Retornando ao romance de Saramago, *A Caverna* é simbolizada pelo centro comercial, onde toda a vida e verdade se concentram. No entanto, as personagens da família de oleiros se recusam a aceitar a realidade do centro. Assim, Saramago demonstra uma pequena esperança, voltada para casos isolados e não como fenômeno social, ressaltando o pessimismo do autor que está descrente da humanidade, mas que ainda confia no discernimento do ser humano. Falando deste romance e de sua motivação para o escrever, Saramago interpela sua comunidade leitora:

O problema que se coloca é: que tipo de vida queremos? O único lugar público seguro que existe é o centro comercial, como antes era o parque, a rua, a praça. [...] O centro comercial é a nova catedral e a nova universidade: ocupa o espaço de formação da mentalidade humana. Os centros comerciais são um símbolo. (Saramago 2001 *apud* Aguilera 2010a: 487-488)

Assim, ele questiona a sociedade atual, baseada no consumismo e na exibição. No entanto, esta não é a única questão abordada no romance. A personagem Cipriano Algor é oleiro de profissão e sofre ao constatar a desvalorização de seu trabalho de artesão. Deste modo, *A Caverna* é um romance que fala de mudanças e de como elas são percebidas e assimiladas pelo ser humano. “Trabalhas, trabalhas e trabalhas, e um dia [...] dizem-te que o que fizeste não serviu para nada” (Saramago 2000c: 43). E, assim surge a questão: “Como é que uma pessoa se prepara para levar uma martelada na cabeça” (*ibid.*: 42)? Não se trata da perda de emprego, mas da perda da função. Ou seja, aquilo que se fazia não é mais necessário na sociedade. No romance, a discussão envolve o trabalho artesanal, mas poderia ser qualquer função que, com a evolução das TIC e a crescente informatização, deixou de ser necessária, como, por exemplo, a função de datilógrafo ou de telefonista. Neste sentido, Saramago afirma que *A Caverna* é um romance sobre o medo:

Quando às vezes eu digo que *A Caverna* é um romance sobre o medo [...] É o medo de perder o emprego. Há um medo instalado na sociedade moderna, talvez pior que todos os outros medos: é o medo da insegurança, o medo de amanhã não ter com que alimentar a família. (Saramago 2001 *apud* Aguilera 2010a: 326)

Desta forma, a preocupação de Saramago recai na questão de sobrevivência e da dignidade humana. E Saramago provoca a comunidade leitora de *A Caverna*:

O que *A Caverna* faz é perguntar ao leitor: “Seremos nós como os prisioneiros da Caverna de Platão que acreditavam que as sombras que se moviam na parede eram a realidade? Estaremos vivendo num mundo

de ilusões? Que temos feito do nosso sentido crítico, da nossa exigência ética, da nossa dignidade de seres pensantes?” Que cada um dê a sua resposta [...]. (Saramago 2013b: 40)

Assim, algumas reflexões se fazem necessárias: há uma parcela da humanidade que é tolhida em sua liberdade de busca pelo conhecimento; a informação pode ser utilizada para manipulação de partes da sociedade; o acesso facilitado à informação é benéfico para os seres humanos, mas por outro lado pode levar à exclusão de outros, ou ampliar o fosso entre os que têm acesso e os que não têm; a questão da cultura global versus a cultura local: países desenvolvidos versus países em desenvolvimento, onde estes últimos acabam por assimilar costumes, tecnologias e culturas de países dominantes/desenvolvidos e acabam por perder sua identidade e cultura local; a questão do poder da educação, ou seja a discussão do potencial de dominação e opressão que a educação pode exercer sobre o ser humano.

Saramago faz uso da sentença “Que estranha cena descreves e que estranhos prisioneiros. Eles são como nós!” (Platão *apud* Saramago 2000c) como epígrafe deste romance, sinalizando que a sociedade de hoje se comporta como aqueles prisioneiros da caverna de Platão. E o autor de *A Caverna* provoca seu público leitor: “[...] há quem leve a vida inteira a ler sem nunca ter conseguido ir mais além da leitura, ficam pegados à página, não percebem que as palavras são apenas pedras postas a atravessar a corrente de um rio, se estão ali é para que possamos chegar à outra margem [...]” (Saramago 2000c: 77). Portanto, há que ler, pensar e agir, seguindo o exemplo da família Algor.

As pandemias que sobressaem da análise deste romance e já explanadas, são: o consumismo enquanto para parte da sociedade falta o indispensável; a prática da exibição, especialmente através do uso das mídias sociais; a manipulação daqueles que não tem acesso à informação confiável; a perda de função enquanto problema que afeta a subsistência. Como conclusão deste romance, cita-se a frase na qual Saramago atribui sabedoria a personagem cão Achado do romance: “[...] o seu pequeno cérebro de cão compreendia que para saber há que olhar e escutar.” (*ibid.*: 79). Assim, a partir do agir de um animal, Saramago dá uma lição para os seres humanos: olhar e escutar para saber.

***O homem duplicado* (2002)**

Neste romance, Saramago mantém a preocupação com o mundo globalizado, com a sociedade do exibicionismo, com a cultura do descartável e com a alienação do ser humano. Numa sociedade globalizada, o ser humano perde sua identidade e suas singularidades são anuladas. Em *O Homem Duplicado* é apresentado um ser humano incapaz de se ver no próximo, em que o ‘eu’ fica ameaçado pela presença do ‘outro’. Enquanto o mundo se globaliza através de uma cultura geral (moda, música, costumes ...), o ser humano não se vê no seu igual, ou melhor não aceita o outro igual a si. Saramago discorre sobre a escrita do romance:

O que no fundo eu quero tratar [em *O Homem Duplicado*] é o tema do “outro”. Se o “outro” é como eu, e o “outro” tem todo o direito de ser como eu, eu pergunto-me: até que ponto eu quero que esse “outro” entre e usurpe o meu espaço? Nesta história, o “outro” tem um significado que nunca antes teve. Actualmente, no mundo, entre “eu” e o “outro” há distâncias e não é possível superar essas distâncias, e por isso o ser humano cada vez consegue menos chegar a um acordo. As nossas vidas são compostas em cerca de 95% pela obra dos outros. No fundo vivemos num caos e não existe uma ordem aparente que nos governe. Então a ideia-chave no livro é que o caos é um tipo de ordem por decifrar. Com este livro proponho ao leitor que investigue a ordem que existe no caos. (Saramago *apud* Aguilera 2010a: 333)

Na análise deste romance, percebe-se no seu desenvolvimento não haver lugar para a solidariedade e fica explícita a agressividade da humanidade num mundo em que cada vez mais se deterioram as relações entre os seres humanos. Neste sentido, esta obra tem como mote questionar o modo como socialmente se está no mundo, como são os relacionamentos com os mais desprotegidos, os diferentes, e sobre a importância que atribuímos às questões éticas.

Saramago alerta seu público leitor, em *O Homem Duplicado* (2002a), que:

[...] falar de um presente que a cada minuto nos rebenta na cara, falar dele todos os dias do ano ao mesmo tempo que se vai navegando pelo rio da História acima até às origens, ou lá perto, esforçar-nos por entender cada vez melhor a cadeia de acontecimentos que nos trouxe aonde estamos agora, isto é outro cantar, dá muito trabalho, exige competência na aplicação, há que manter sempre a corda tensa, sem quebra. (*ibid.*: 80)

Portanto, é necessário analisar os fatos ocorridos no passado à luz da realidade do presente para que se possa planejar um futuro melhor para a humanidade. Porém, esta é uma tarefa que exige persistência e perspicácia, além de coragem. Porém, Saramago adverte, em seu *O Homem Duplicado*, que: “[...] as coisas da vontade nunca são simples, o que é simples é a indecisão, a incerteza, a irresolução” (*ibid.*: 32). Desta forma, há que haver constância no propósito de estabelecer relações fraternas a partir do respeito e aceitação do ‘outro’. No entanto, Saramago previne neste romance que “[...] nenhuma coisa é simples, que só às vezes o parece, e que é justamente quando mais o parecer que mais nos convirá duvidar” (*ibid.*: 125). Deste modo, caminhar para a fraternidade universal e respeitar o ‘outro’ exige de cada pessoa um grande esforço e entendimento, no sentido de se ver no ‘outro’. Saramago também afirma, em *O Homem Duplicado*, que: “Todos os dicionários juntos não contêm nem metade dos termos de que precisaríamos para nos entendermos uns aos outros” (*ibid.*: 125), sinalizando que a comunicação com o ‘outro’ é o cerne da relação do ser humano com seu semelhante.

A relação entre o ‘eu’ e o ‘outro’ é definida pelo conceito de alteridade, em que o ‘eu’ deve ser entendido a partir da interação com o ‘outro’, ou seja, colocar-se no lugar do ‘outro’, entender as angústias do ‘outro’ e tentar pensar no sofrimento do ‘outro’. Segundo Neves,

“Alteridade” é um termo de etimologia latina derivado do substantivo *alteritas*, atis que significa “diversidade”, “diferença”, tendo na sua raiz o adjectivo *alter*, era, erum, significando “outro”, “um de dois”. Podemos ainda acrescentar que o termo latino *alte* é já formado a partir das palavras gregas *allos*, que se traduz por “outro” (por apócope, ou perda

de fonema), e eteros, ou “outro”, “diverso” ou “oposto”. Assim sendo, a “alteridade”, na sua definição etimológica, designa o “outro”, a característica de ser outro —sem qualquer indicação acerca da sua natureza, nomeadamente humana, podendo designar um qualquer “outro” que não humano—, no contexto de uma pluralidade ou “diversidade”, como “um de dois”, assim o entendendo como “diferente” perante o igual, e numa relação de “oposição” face à identidade. Ou seja, a “alteridade” só se afirma num horizonte plural, a partir da igualdade ou identidade e contrapondo-se-lhe. (2017: 71)

Assim, a alteridade estabelece um modo de ser distinto, em função de uma identidade e numa relação de oposição e este sentido é transmitido ao longo da história do pensamento ocidental até a era moderna. Encontra-se referência à alteridade em Platão e Aristóteles, como, também, em Plotino e Agostinho de Hipona e, ainda, em Tomás de Aquino, sempre como um modo de ser, como uma categoria de ser, para além das particularidades muito precisas que ganha em cada um dos universos filosóficos apontados. Também Saramago, através do romance *O Homem Duplicado*, objetiva fazer com que os leitores pensem e considerem como estão a vivenciar a alteridade em suas ações e interações com seus semelhantes.

As pandemias que são observadas a partir da análise deste romance são: A perda da identidade, numa sociedade globalizada e informatizada, que vai perdendo suas singularidades e sua cultura para um padrão global e a ausência de alteridade na sociedade. Concluindo a análise deste romance, cabe lembrar sua epígrafe: “O caos é uma ordem por decifrar” (Saramago 2002a: 103). Esta é a imagem que Saramago tem do mundo: o caos. No entanto, existe uma ordem mesmo no caos e este é o trabalho de cada ser humano: buscar a ordem.

Considerações finais

Saramago, em seu romance *O Homem Duplicado*, diz que “O mundo não tem mais problemas que os problemas das pessoas” (*ibid.*: 40). Assim, de uma forma bem simples e lacônica, Saramago fala que as pessoas, os seres humanos,

necessitam de atenção quanto aos seus problemas. E que problemas são esses? A fome, a guerra, a miséria, a falta de trabalho digno, as condições precárias de saúde, etc. Se for possível resolver os problemas de cada ser humano, os problemas do mundo estarão sanados.

Em *Ensaio sobre a Cegueira*, a mulher do médico fala de sua “[...] responsabilidade de ter olhos quando os outros os perderam” (Saramago 1995: 241). É a proposta de Saramago a seu público leitor: identificar as pandemias que estão presentes na sociedade e enfrentá-las. A mulher do médico agiu com compaixão e por isso não cegou. Ela via o ‘outro’ e se disponibilizava ao cuidado de quem dela precisava.

No romance *A Caverna*, o trabalho dos artesãos oleiros não é mais necessário e a família Algor se vê com dificuldade para sobreviver numa sociedade de consumo. A personagem Algor manifesta essa nova realidade: “[...] são os tempos que mudam, são os velhos que em cada hora envelhecem um dia, é o trabalho que deixou de ser o que havia sido, e nós que só podemos ser o que fomos, de repente percebemos que já não somos necessários no mundo [...]” (Saramago 2000c: 106-107).

Nesse sentido, Saramago discorre sobre uma insurreição ética, em que as pandemias presentes no mundo sejam vistas e combatidas.

O que faz falta é uma insurreição ética. Não uma insurreição das armas, mas sim ética, que ponha bem claro que isto não pode continuar. Não se pode viver como estamos a viver, condenando três quartas partes da humanidade à miséria, à fome, à doença, com um desprezo total pela dignidade humana. Tudo para quê? Para servir a ambição de uns quantos. Eu não sou nem pregador nem profeta, nem messias, embora tenha escrito O Evangelho segundo Jesus Cristo... Só falo de evidências, de coisas que estão à vista de todos. E sei que tenho razão. (Saramago 1998 *apud* Aguilera 2010a: 120)

Saramago não tem boa impressão sobre a sociedade atual, ou melhor sobre a humanidade. É um escritor que desnuda a alma humana ao apresentar todas as possibilidades de sentimentos do ser humano. É também um crítico quanto ao mundo, onde impera o egoísmo e a ganância. Ele proclama que “[...] a própria

humanidade se encarregará de destruir o mundo e destruir-se a si mesma” (Saramago 2011a: 47).

No entanto, ele ainda nutre alguma esperança quanto ao agir do ser humano e diz: “Se o mundo alguma vez conseguir ser melhor, só o terá sido por nós e conosco” (Saramago 2009e: 200). Neste sentido, a personagem mulher do médico não cegou no *Ensaio sobre a Cegueira* e a família do oleiro Algor se rebelou e vai em busca de uma vida melhor no romance *A Caverna*.

Quanto à questão da investigação: O que diria o escritor José Saramago, se vivo estivesse, sobre os tempos que estão a correr e as incertezas que os seres humanos estão a vivenciar?; conclui-se que está tudo dito em seus romances. Basta que o público leitor leia e reflita sobre o que leu. As pandemias que afetam a sociedade atual, dita da informação, estão todas descritas em sua obra. Faz-se necessário identificá-las e atuar com compaixão e ética de forma a minimizar o sofrimento do ‘outro’.

SARAMAGO, RECEÇÃO E
OUTRAS ARTES

“Uma mulher ainda não parou o mais longo gemido do mundo”

Breves reflexões sobre a perfoepoesia de Silvia Penas¹

Silvia Penas (Vigo, 1980), poeta e performer, publicou já várias obras, incluindo *Biografía da multitude* (2010), *As uñas crecen* (2013), *Diario de ladras, bailarinas, asasinas e flores* (2015), *Fronteira paraíso* (2021) e o mais recente *Retratos de vodas, partos e funerais* (2023), e recebeu numerosos prémios pelas suas actuações e publicações. A sua proposta artística mais conhecida é CINTAADHESIVA, co-criada com Jesús Andrés Tejada, onde o duo combina poesia, música e videoarte.²

Em português, publicou também *O resto é céu* (2021). Em 2022, assistimos à performance apresentada por Silvia Penas intitulada “Uma mulher ainda não parou o mais longo gemido do mundo’ — Revisitar *O Ano de 1993* de José Saramago”,³ no contexto da exposição “Graça Morais e José Saramago: a Arte

.....

1 Aspectos da performance de Silvia Penas foram também analisados em comparação com obras de Estíbaliz Espinosa na comunicação “‘Situarse en el mundo, mirar al cosmos’: Subversión e intervención en una perfoepoesía de Silvia Penas y un videopoema de Estíbaliz Espinosa”, apresentada nas Jornadas Poesia e Performance II “Corpo, Manifesto”. Jornadas Poesia e Performance II — ILCML.

2 Cf. também <<https://www.silviapenas.com/>> e <<https://www.youtube.com/@CINTAADHESIVA>>.

3 Mais informação sobre a performance pode ser encontrada em <<https://catedrasaramago.webs.uvigo.es/pt/blog/performance-de-silvia-penas-uma-mulher-ainda-nao-parou-o-mais-longo-gemido-do-mundo-revisitar-o-ano--373/>>.

de Pensar *O Ano de 1993*” (Vigo, Afundación, 27/10/2022).⁴ Na performance poética em Vigo actuaram Silvia Penas e Jesús Andrés Tejada, acompanhados por Chucho González, como membros do colectivo artístico Límites.⁵ Queremos apresentar aqui algumas reflexões sobre o evento, ainda que de forma breve e sintetizada.



Fig. 1 Cartaz da performance de Silvia Penas no dia 2/10/2022 em Vigo, Afundación.

4 Mais informações sobre a exposição e o catálogo correspondente podem ser encontradas em <<https://catedrasaramago.webs.uvigo.es/pt/blog/exposicao-graca-morais-e-jose-saramago-a-arte-de-pensar-o-ano-de-1993-afundacion-vigo-18-29-de-outub-381/>>.

5 Límites, Corpo Colectivo Transfronterizo é uma iniciativa que reúne propostas e artistas de disciplinas como a videoarte, a música, a ilustração, a dança, a poesia ou a performance (cf. <https://limites.net/index.htm>).

A performance, realizada no dia 27 de Outubro de 2022 numa das salas de exposição de Afundación em Vigo, estabeleceu um diálogo com os poemas de *O Ano de 1993* (1975) de Saramago e com as pinturas realizadas por Graça Morais para a reedição do texto em 1987 pela editorial Caminho.⁶ Desta colaboração surgiu uma nova obra intermedial que explora e reforça o potencial estético e político do texto saramaguiano (cf. Baltrusch 2020: 764). Na observação da performance, de certo modo, colocamos a materialidade do corpo no palco desta obra. Tal como ciborgues no sentido proposto por Donna Haraway (1991), posicionamo-nos para observar e, sobretudo, para actuar. Queremos transmitir um pensamento que sempre tem corpo e sensibilidade, um pensamento situado, extraído de uma experiência localizada social, histórica e corporalmente, da mesma forma que a autora da performance criou a sua actuação, a partir de uma posição crítica, conjugando na sua trajectória poesia, cena, oralidade, música e tecnologia. Sílvia Penas fê-lo de uma forma interactiva, contra-hegemónica e híbrida.

Saramago escreveu *O Ano de 1993* entre 1973 e 1974, tendo sido publicado no ano seguinte à Revolução dos Cravos, depois do Verão Quente e dos acontecimentos do 25 de Novembro de 1975, que marcaram o fim do processo revolucionário. A obra é composta por trinta textos alegóricos em prosa poética, situando-se “entre a memória dos horrores de uma ditadura e a experiência esperançosa, mas também desenganada, de uma revolução” (Baltrusch 2024: 29). Este livro é um testemunho da formação do ideário humanista característico da obra de Saramago, reflectindo também a sua defesa da liberdade e da igualdade de género.

A transcrição realizada por Sílvia Penas tem sido descrita pela própria poeta-performer como perfoepoesia,⁷ uma prática que escapa às classificações

.....

6 Sobre esta exposição, cf. também o texto de Burghard Baltrusch, Joana Baião e Egídia Souto intitulado “Graça Morais & José Saramago — um projecto expo-perfomático *in progress*”, neste volume.

7 Um dos primeiros ensaios colectivos que abordaram a definição do neologismo e os contextos do fenómeno da perfoepoesia tem sido coordenado por Nuria Mezquita de Haro e Antonio García Villarán (2012). No trabalho de Rosa Berbel (2020) sobre Lola Nieto, a autora define a perfoepoesia como “práctica intersticial fundada en el carácter procesual, interactivo y espectacular de la palabra poética [...] intersecciones entre lo poético y lo performativo, mediante la fragmentariedad, el trabajo sobre la oralidad, la proyección de una puesta en escena, el énfasis

tradicionais da lírica. No contexto da perfopoesia, enquanto criadora e espectadora de diversas manifestações apresentadas sob esta etiqueta, Silvia Penas entende que a sua criação artística a conduz “a unha intención, antes ca a unha definición” (Penas 2024, itálico nosso).⁸ É uma definição que remete à vontade, a um propósito, ou a um desejo de resistência, e parte de uma noção que permeia toda a obra poética de Silvia Penas, como nestes versos do seu último livro de poemas *Diario de vodas, partos e funerais*:

Violentemente xea sobre a primavera.
Son igual que a magnolia do frío cando abre os
pétalos
perde a cor
pero resiste. (Penas 2023: 77)

É uma performance que transcende os limites da representação tradicional. Em vez de ser simplesmente representação de alguma coisa, envolve uma acção que gera o significado no próprio acto de ser realizada: é a acção em si que constitui a obra de arte, e não apenas a representa.⁹ A obra abre-se ao irreproduzível, pois, embora possa ser gravada para ser visualizada posteriormente, a experiência nunca será a mesma, tal como ‘ver’ imagens não é o mesmo que ‘sentir’ no contexto de um espaço partilhado com outras pessoas. Ou seja, trata-se de uma intervenção que não pode ser documentada nem reproduzida sem se transformar noutra coisa. Desenvolve-se num tempo e num espaço efémero, exige uma experiência do momento, do instante, do *hic et nunc*, representando

.....
en lo ritual, la apertura a lo impredecible o la incorporación de cierta estética del shock” (134). Também pode ser consultado o estudo de Isabel González Gil (2023), que examina as contribuições teóricas da performance para a análise das novas linguagens poéticas, incluindo a perfopoesia, na chamada viragem performativa na poesia.

8 Entrevista concedida pela artista e poeta a Noemí Garrido Aniorte em 2024.

9 Recomendamos a leitura da obra canónica de Erika Fischer-Lichte, *Estética de lo performativo* (2011 [2004]). Em particular, destacam-se as reflexões sobre os termos “representación”, entendida como a reprodução de uma realidade ou ideia prévia, e “realización escénica”, conceito preferido pela autora, que descreve um processo vivo e dinâmico. Neste processo, a interacção entre diferentes elementos, num momento e lugar específicos, gera uma experiência multissensorial e emocional única, envolvendo a totalidade das/os participantes.

também um acto de resistência à mercantilização da obra de arte e aos discursos hegemónicos do poder.

A transposição ou tradução de Sílvia Penas sobre o texto e as ilustrações parte da ideia de destacar como a opressão apresentada como distópica em *O Ano de 1993* continua presente, embora seja de forma diferente. Nalguns casos, os textos recitados são os originais do livro de Saramago; noutros, são reescritas de textos próprios da poeta Sílvia Penas, publicados em diversos poemários. A oralidade permite a resignificação da escrita, deslocando-a para outro lugar, num movimento de reabilitação e memória no mundo, para “darlle unha volta aos meus propios textos e que sexan xa outros” (Penas 2024).¹⁰

O processo de criação é simultâneo: à medida que Sílvia Penas escreve ou reescreve, ela constrói a dramaturgia da peça, motivo pelo qual prefere denominá-la como “peza escénica fragmentaria e postdramática” (Penas 2024).¹¹ Hans-Thies Lehmann, no seu ensaio *Teatro Pós-Dramático*, oferece uma chave de compreensão, definindo-o como um teatro que não parte de um texto ou da acção verbal, ou, quando o faz, “não centraliza nela o sentido da peça, mas a integra como mais um material de composição” (Becerra 2018: 52, trad. nossa). Noutras palavras, a dramaturgia pós-dramática procura ir além das estruturas narrativas tradicionais e das convenções dramáticas clássicas, adoptando formas fragmentárias e experimentais, e incorporando elementos que “escapam da lógica e respondem a outros tipos de impulsos” (*ibid.*: 52, trad. nossa).

A abordagem efectuada por Sílvia Penas é fragmentária, mas é composta com base nas relações estabelecidas entre os conceitos e a intenção da autora, que são enriquecidos com “múltiplos significados e relações simbólicas e conceptuais que deriven nun resultado estético que se aprecia como ‘poético’, que os sentidos poidan aprehender” (*ibid.*). A mensagem da performance interage com os restantes elementos de significação — luzes, movimento, música, objectos — ao serviço do que ocorre nesse momento efémero. Atmosferas, sugestões, intuições ou palavras evocativas não buscam um significado único, mas uma fusão que nos envolve através de uma experiência concreta, uma vivência mais sensorial do que racional.

.....

10 Da entrevista referida na nota 4.

11 Da entrevista referida na nota 4.


Durante a performance, a artista manipula e organiza uma série de azulejos que simbolizam os três “F” da ditadura salazarista —“Fado, Fátima, Futebol”— transformando-se na era tecnológica do século XXI como “Facebook, Filtro, Follow”. Este cenário é permeado pelo gemido histórico que perdura, expressando a opressão e a barbárie sobre os corpos e vidas das mulheres: “O que origina este gemido não é só o regime ditatorial mas também o desespero e a impotência das pessoas que habitam na cidade, tal como das mulheres em geral, sujeitas a uma milenar história de violência de género” (Baltrusch 2020: 765-766).

A escolha de um verso de Saramago como título, “Uma mulher ainda não parou o mais longo gemido do mundo”, nas palavras de Silvia Penas, quer centrar a atenção “na mulher como suxeito histórico e como corpo agredido e insubmisso á vez, corpo que resiste” (Penas 2024).¹² Esse gemido, expressão da dor e do sofrimento, reflexo de uma história de opressão, obediência e humilhação, também representa “a insubordinación e o empoderamento feminino” (*ibid.*). Noutras palavras, Penas interpreta este verso como apropriação do corpo da mulher, despojado pelo patriarcado, reduzido à sua função reprodutora animal, pretexto para a sua reclusão e negação de pensamento. O contexto lembra a *Mulher-Cão* (1994) pintada por Paula Rego, onde a figura ajoelhada, com olhos desorbitados e gesto desencaixado, uiva e reivindica seu lugar no mundo não como oprimida, mas como poderosa.

.....

12 Da entrevista referida na nota 4.



Fig 2 Paula Rego: *Mulher-Cão* (1994), pastel sobre tela, 120 × 160 cm. Fair Use. 

Como performer, Sílvia Penas também reivindica o seu próprio corpo, fundindo-o com sua criação: “Nunca soube diferenciar o poema do mundo / nem do meu corpo” (Penas 2021: 19). O corpo da artista é o suporte da performance, é a matéria-prima com a qual ela experimenta, questiona e transforma, é ferramenta e produto, aproximando-se da definição de Alcaraz: “En la performance, el cuerpo deviene espacio de resistencia y medio de expresión. Cuerpos que llevan a sus límites todos los sentidos para despertarlos nuevamente a la vida. Ritos de paso, iniciación a un nuevo estado de conciencia” (2005: 13).

Como performer poética, Sílvia Penas apresenta-se em tempo real, transformando o seu corpo em significado e significante, eliminando a distinção entre sujeito e objecto, diluindo também os limites da autoria: “O meu corpo seria o que levase o peso da acción e tamén sería metáfora da cidade sitiada” (Penas 2024).¹³

.....

13 Da entrevista referida na nota 4.

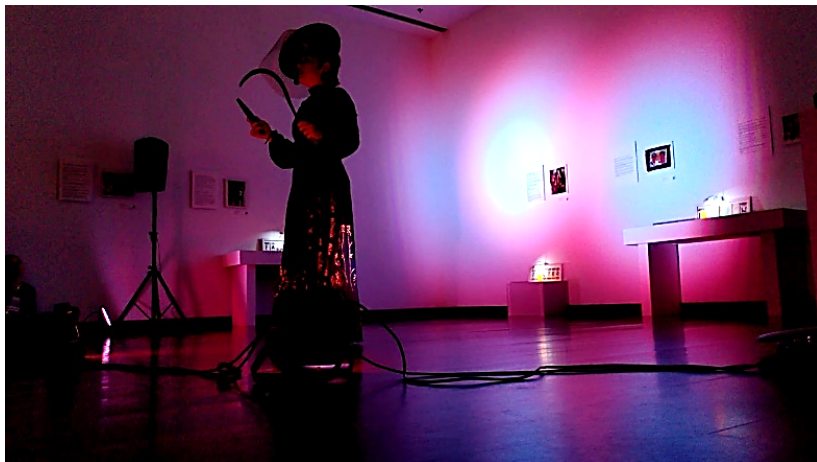


Fig. 3 Captura da performance de Silvia Penas no dia 27/10/2022 em Vigo, Afundación.

A perfoepoeta manipula objectos de forma evocativa, como no caso de um altar onde dispõe azulejos com versos de *O Ano de 1993*, e uma foice que surge durante a performance, em referência ao mito da vagina dentada, referida no oitavo poema do livro, e à foice criada por Gaia. Esta referência, embora se relacione com o texto de Saramago, apresenta variações significativas (cf. Baltrusch 2020: 770). É provável que Saramago tenha buscado resgatar o mito grego com a intenção de reescrevê-lo com um viés político, transformando a violenta luta edípica pelo poder numa narrativa de empoderamento feminino. No mito clássico, segundo Hesíodo, Gaia dá à luz uma foice para que Cronos possa castrar seu pai, Urano, cortá-lo em pedaços e espalhar seu sangue sobre a terra, de onde nascem os Gigantes, as Erínias e as Melíades. No texto de Saramago, essas figuras míticas são representadas por animais ciborgues que perseguem os habitantes que fugiram da cidade. O mito do espalhamento do sangue de Urano reaparece, depois, no vigésimo quinto poema, na forma do sangue menstrual das mulheres expulsas da cidade (e da civilização) que torna a fertilizar os campos depois da “grande batalha”. Além da montagem textual fragmentada, há uma colagem mitológica, poética e política que busca empoderar a mulher. Silvia Penas reforça essa perspectiva ao expressar a sua revolta contra o status tradicional da mulher, tanto como vítima nas guerras

quanto no contexto da opressão e subordinação sofridas ao longo da história. Toda a sua performance é construída em diálogo constante com o texto de José Saramago e as ilustrações de Graça Morais.

Num momento especialmente impactante, a artista sobe a um pedestal e imita a figura da mulher de torso nu da pintura de Graça Morais associada ao Poema 6 de *O Ano de 1993*, enquanto são projectadas imagens de um cenário de destruição e guerra. Durante essa cena, a performer recita os seus versos enquanto ao fundo ouvimos uma voz em *off*, como se fosse no estilo do Grande Irmão orwelliano na adaptação de *1984* por Michael Radford. Evoca-se o controle de todas as esferas da vida humana, inclusive a capacidade de resistência. Diversos sons contribuem para a atmosfera, destacando-se a percussão, elemento central na encenação: o pulsar do coração, os passos ruidosos no chão, amplificados pelos sapatos de sapateado enquanto a perfoepoeta percorre o espaço, marcando um ritmo e um compasso que lembra danças tribais. Num movimento vertiginoso de resistência e força, o seu corpo avança e recua, simbolizando a luta para escapar dos opressores que a forçam a retornar aos interrogatórios.

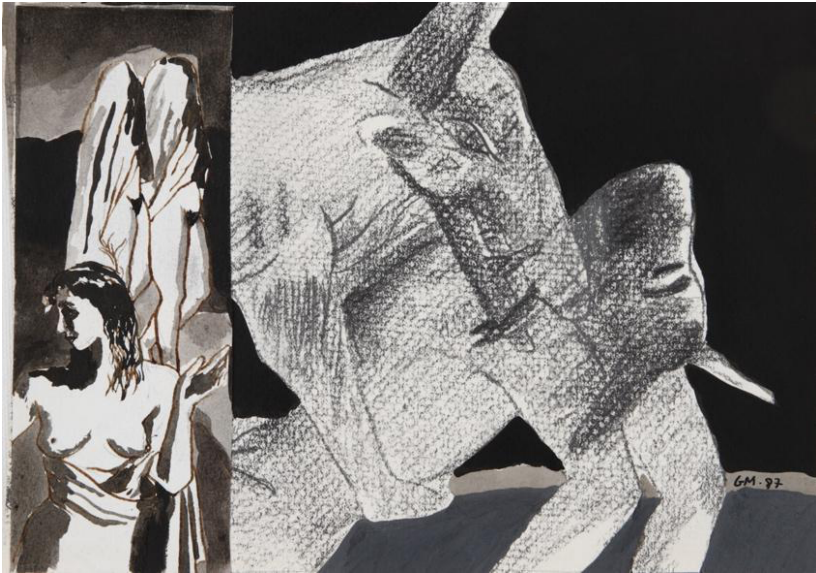


Fig. 4 Graça Morais, *O Ano de 1993 [Poema 6]*, 1987. Aguarela, carvão, sépia, Tinta-da-china e colagem sobre papel. 14,9 × 21 cm. Col. da Artista. Cortesia da Pintora Graça Morais.

Além disso, ouvem-se sons mecânicos industriais; num momento, a artista coloca um prato de bateria na cabeça como se fosse uma extensão do instrumento, enquanto sons de teclado de computador reforçam a ideia do condicionamento dos corpos pela tecnologia através do som mecânico. O ritmo das percussões e o jogo de luzes e sombras criam uma atmosfera que remete tanto a uma noção de ancestralidade da história humana, representada no corpo da mulher, quanto ao seu domínio moderno pela máquina e à distopia associada, evocando os animais ciborgue do texto de Saramago.

A recepção transversal que Silvia Penas realiza do texto saramaguiano e dos desenhos de Graça Morais também se evidencia em relação à ilustração do Poema 24 (Saramago 1987c: s. p.). Neste poema, Saramago explora a tensão entre a tecnologia opressora e a natureza tribal, configurando uma luta épico-heróica. Graça Morais captura essa tensão ao enfocar um momento de profunda humanidade: a união dos seres humanos que, ao registrarem os acontecimentos nas paredes de uma gruta e se auto-retrataram, marcam nos seus peitos “o lugar que deve ocupar um coração vivo” (Saramago 1987c [Poema 24]: s. p.).



Fig. 5 Graça Morais. O Ano de 1993 [Poema 24], 1987. Carvão, sépia, Tinta-da-china e colagem sobre papel. 14,8 × 19 cm. Col. da Artista. Cortesia da Pintora Graça Morais.

O desenho adquire um significado identitário, estabelecendo uma relação auto-referencial tanto com a pintora quanto com o autor do texto. A representação da mão segurando um lápis, que atravessa quase toda a composição, sublinha a intersecção entre a poética da escrita e da pintura, destacando a transversalidade entre ambas as formas de expressão (cf. Baltrusch/Baião 2022: 31). A recriação performática de Sílvia Penas intensifica a confluência inter-semiótica sugerida pelo diálogo entre poesia e arte, ao integrá-las com um corpo cénico em movimento e com a música. O “coração vivo”, escolhido por Penas como leitmotiv da performance, simboliza uma entidade indomável e autónoma, que vive independentemente do corpo que o abriga. Essa metáfora é evocada pela canção “Estranha Forma de Vida”,¹⁴ interpretada por Amália Rodrigues, que toca ao fundo durante essa cena.

A presencialidade partilhada entre artista e audiência proporciona uma interação envolvente que coloca o público directamente na acção, criando uma experiência compartilhada e participativa. Sílvia Penas movimenta-se pelo espaço, aproximando-se do público e atravessando o grupo presente, forçando o seu deslocamento: o círculo de pessoas que a observa de maneira estática é compelido a se mover conforme sua vontade, gerando não apenas uma resposta física, mas também emocional. O desenvolvimento das ciências cognitivas e da teoria da cognição incorporada (*embodied cognition*) sugere que os nossos processos cognitivos, a nossa percepção e experiência não estão separados do nosso corpo e das suas interações com o ambiente, ou seja, “el pensamiento conceptual no está separado del cuerpo de la forma planteada por el concepto cartesiano de la razón” (Toriz 2014: 66) e que “existe una íntima conexión entre percepción y acción” e o interesse nas interações com o mundo em tempo real (*ibid.*: 68). Na performance, as emoções que se provocam estão ligadas à experiência corporal da performer e do público, através dos diferentes estímulos. Becerra (2018) interpreta a pós-dramaturgia como um tipo de relação mais baseada na intensidade do que nos objetivos, numa abordagem que denomina “dramaturgia de impulsos”, onde o corpo assume o papel central, transcendendo ideias e conceitos: “um corpo que não mente quando deixa de ser significante e passa a ser irradiante” (2018: 77, trad. nossa). O movimento transforma-se

.....

14 Música e letra de Alfredo Marceneiro.

numa dança guiada pelas palavras da poeta e pela música que a acompanha. A perfoepoeta aborda directamente as pessoas com quem interage, olhando-as nos olhos e, por vezes, tocando-as levemente. A semiótica corporal engloba todos esses elementos, não apenas o movimento físico, mas também num sentido imagético, como uma instalação-quadro de um objecto plástico e cenográfico, dando vida ao texto e às ilustrações na cena. O corpo torna-se o espaço que incorpora todos esses significados, sendo o principal portador de significado.¹⁵

A iluminação desempenha um papel crucial nessa encenação, abolindo as hierarquias entre artista e público ao integrá-los no mesmo plano. Toda a gente está imersa no mesmo universo de luz e sombra, em condições de igualdade. A luz não estabelece fronteiras entre o visível e o invisível, nem entre quem detém ou não o poder (cf. Ferrer 2017: 42).



Fig. 6 Fotografia da performance de Silvia Penas de 2022, autoria de Noemí Garrido Aniorte.

.....

15 Cf. as obras já mencionadas de Fischer-Lichte (2011) e Lehmann (2017) sobre a importância do corpo na performance. Fischer introduz o termo corporização/embodyment como elemento central da performance: “Corporizar significa em este caso hacer que con el cuerpo, o en el cuerpo, venga algo a presencia que sólo existe en virtud de él” (2011: 172), enquanto Lehmann assinala que o “proceso dramático ocurría *entre* los cuerpos, el proceso posdramático sucede *en el cuerpo*” (2017: 351, *itálico no texto*).

Embora cuidadosamente planeada e preparada, a performance também se abre para o imprevisível, onde momentos de improvisação podem surgir, como quando uma menina de cinco anos entra em cena no final (cf. Ilustração 6), representando a “criança objectiva” de Saramago (Saramago 1987c [Poema 30]: s.p.), e recriada por Graça Morais no último dos seus desenhos para a edição de 1987. Este desenho, cuja reprodução se projecta na parede no fundo da sala durante a cena, simboliza a inocência e a ingenuidade da infância, assim como a sinceridade e a naturalidade, ainda não influenciada pelos convencionalismos sociais e morais. O rosto enigmático da criança, com as suas feições clássicas, evoca tanto a estatuária grega quanto as representações cristãs de Jesus como criança-homem (Baltrusch e Baião 2022: 41).

Sílvia Penas subverte a mitologia cristã ao transformar essa criança-Deus numa menina-Deusa real e verdadeira. A tradução inter-semiótica vai além dos limites dos seus referentes —o livro e as ilustrações— para criar um produto artístico no qual Sílvia Penas constrói a sua própria narrativa, estabelecendo uma nova mitologia com a mulher como protagonista. A perfoepoeta apela através do seu corpo-voz — um espaço de onde emergem questionamentos reflexivos e se experimentam novas construções — numa postura oracular durante um ritual de iniciação, fundador de um tempo novo:

Es preciso conservar el ritual de mirarnos, conversar, traer la poesía a la punta de la lengua, mojarla en el río, nombrarlo, pronunciar su curso, hacerlo infinito, pronunciar, pronunciar(nos) pobo, pobo poético porque la poesía es quien de convocarnos una y otra vez a lo largo del tiempo, alrededor de la celebración de la palabra y su poder transformador. La poesía sobrevive aún después de muerta su lengua. (Sílvia Penas 2023)¹⁶

Trata-se de recuperar o ritual, como também o enfatiza o filósofo sul-coreano Byung-Chul Han em *Do Desaparecimento dos Rituais: Uma topologia do Pre-*

.....
16 Sílvia Penas numa conversa com Begonya Pozo num curso de verão na Universidad de Castilla-La Mancha no dia 07/09/2023 (<https://eventos.uclm.es/98833/detail/la-poesia-y-su-ser-quen-sociopoetica-o-el-regreso-de-la-poesia-comunitaria.html>).

sente (2020). Na sua análise, descreve como a sociedade contemporânea, sob o domínio do neoliberalismo, tem vindo a transformar objectos e pessoas em meros produtos de consumo. O fenómeno gerou um narcisismo colectivo que dificulta aos indivíduos reconhecerem e compreenderem-se como parte de um grupo. Cada vez mais individualizados, tornaram-se incapazes de promover qualquer forma de revolução social. O ponto crucial deste processo residiria no “desaparecimento dos rituais”, pois os ritos, enquanto acções simbólicas, “transmitem e representam aqueles valores e ordens que mantêm uma comunidade unida” (2020: 6, trad. nossa). Byung-Chul Han instiga um “reencantamento do mundo” (*ibid.*: 25) para que “haja uma precipitação maravilhosa de eventos” (*ibid.*: 74):

Os rituais dão forma às transições essenciais da vida. Eles são formas de fechamento. [...] Ritos de passagem, ritos de passagem, estruturam a vida como se fossem suas estações. Quem cruza um limiar completa uma fase vital e entra em uma nova. [...] Os limites falam. Transformação de limiares. Além do umbral está o diferente, o estrangeiro. Sem a fantasia da soleira, sem a magia da soleira, só resta o inferno do mesmo. (*ibid.*: 32)

Schechner (1985) aborda a performance como conducta restaurada o que sugere que deve ser entendida em relação ao passado e dentro de uma convenção que é reactivada. Trata-se de um acto que nunca ocorre pela primeira vez, sendo uma conduta repetida; essa repetição confere à performance uma força “simbólica y reflexiva: no es conducta vacía sino llena de significaciones que se difunden multivocamente [...] el yo puede actuar en otro o como otro [...] La conducta simbólica y reflexiva es la consolidación en teatro del proceso social, religioso, estético, médico y educativo” (2000: 108). A performance configura-se como um ritual que ressoa nas sensibilidades contemporâneas, devido à capacidade das pessoas de reinterpretarem e revitalizarem as práticas culturais, adaptando-as aos novos contextos e criando novos espaços para a experiência colectiva partilhada. Fischer-Lichte (2011) também discute o poder transformador da performance, destacando a sua habilidade para criar um espaço liminar, uma “experiencia umbral” que é crucial pois “está

estrechamente relacionada con el carácter de acontecimiento de la realización escénica” (2011: 347).¹⁷ As normas habituais são suspensas e novas formas de ser e experienciar emergem, o que é fundamental para a capacidade da performance de gerar mudança e renovação, além de fomentar a criação de comunidade e conexão. Isto leva a autora a descrever o que acontece numa performance como “un reencantamiento del mundo” e uma transformação de quem participa (*ibid.*: 359).

No desfecho da performance, uma voz oracular se faz ouvir, com Saramago a recitar um poema que, embora alheio a *O Ano de 1993*, reflecte sobre as palavras primordiais da linguagem humana, um dos leitmotive centrais do livro e que Sílvia Penas retoma na sua performance: a importância da palavra e o processo de reaprender a linguagem, apresentada como fundadora de uma nova civilização erguida sobre as ruínas do passado. Este aspecto acaba por ser simbolizado na figura da menina, a primeira a criar essa nova palavra: ela bate no prato e caminha em direcção ao altar com os quatro azulejos, virando-os, cada um com uma letra da palavra “Tudo”, enquanto se ouve Saramago recitando¹⁸ uma parte do seu poema “Catorze de Junho”:

É já pergunta o seu olhar agudo
À primeira palavra que dizemos:
Tudo. (Saramago 2015a: 321)

Esse momento estabelece um diálogo profundo com o passado histórico e estético, conferindo uma dimensão transformadora à realidade contemporânea. A proposta é uma abertura para o futuro, que se delinea não apenas pela criatividade e vanguarda interartísticas, marcadas pela fusão de meios, mas também pelo protagonismo feminino na edificação colaborativa de uma nova civilização, cultura e sociedade. Trata-se de um discurso poético multifacetado,

.....

17 Fischer-Lichte recorda que o conceito “liminaridad” foi cunhado por Victor Turner no seu estudo *Los ritos de paso* (1909), em relação a “materiales etnológicos que demostraban que el ritual está vinculado a una experiencia del límite y del paso de gran carga simbólica” (2011: 347).

18 A voz de Saramago provém do disco de Luis Pastor *Nesta Esquina Do Tempo / En Esta Esquina del Tiempo* (El Ángel Caído, 2006).

posicionado no limiar entre a experiência sensorial e sua reflexão teórica, com o propósito claro de transmitir uma mensagem política (cf. Baltrusch 2021: 43). Em suma, abre-se o campo simbólico para a presença de vozes historicamente marginalizadas —entre elas as vozes femininas— no discurso político.

A peça cénica pós-dramática, performance poética ou perfopoesia “Uma mulher ainda não parou o mais longo gemido do mundo — Revisitar *O Ano de 1993* de José Saramago” convida-nos a estarmos presentes de corpo e alma. Trata-se de uma proposta extrema de perfopoesia política, que coloca o corpo e a sensibilidade no centro da representação e da criação de sentido, transcendendo o sistema de signos logocêntrico e optando por uma experiência estética visceral. A ação subverte as expectativas do público, propondo tanto uma adesão mental e emocional quanto uma postura de distanciamento crítico diante da realidade apresentada.

Graça Morais & José Saramago — um projecto expo-performático *in progress*

A exposição “Graça Morais e José Saramago — a arte de pensar *O Ano de 1993*” esteve em cartaz em Vigo, numa sala da Afundación, entre 18 e 29 de outubro de 2022. Integrada no programa das comemorações do centenário de José Saramago promovido pela I Cátedra Internacional José Saramago, da Universidade de Vigo (CJS-UVIGO),¹ esta mostra foi organizada por uma equipa composta por membros da CJS-UVIGO (Espanha), do Centre de recherches sur les pays lusophones (CREPAL, Sorbonne Nouvelle, Paris, França) e do Laboratório de Artes na Montanha Graça Morais (LAM-GM, do Instituto Politécnico de Bragança, Portugal), que representam diversas linhas de investigação sobre José Saramago e Graça Morais (individualmente e nos seus cruzamentos), bem como sobre temas relacionados com a poesia,² a arte, a antropologia e os estudos culturais.

A concepção da exposição incluiu, desde o início, uma intervenção-performance de Silvia Penas,³ realizada em colaboração com Jesús Andrés Tejada (guitarra, vídeo-arte) e Chucho González (percussões e desenho de som),

.....
1 O catálogo está disponível em <http://hdl.handle.net/10198/28304>.

2 Além da I Cátedra Internacional José Saramago da Universidade de Vigo, o evento também foi uma iniciativa do projecto de investigação POEPOLIT II (Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades, PID2019-105709RB-I00, 2019-2024).

3 Apesar de aceitar o conceito da performance, Silvia Penas prefere dar uma definição mais específica da sua arte: “[Q]ue se aproxima máis a unha peza escénica fragmentaria e postdramática, pois estaba máis medido e ensaiado do que unha performance adoita estar.” (Silvia Penas, 2024, “Un corazón imposible de controlar”, entrevista concedida a Noemí Garrido Aniorte em 2024. Cf. também o texto Garrido Aniorte/ Baltrusch, “‘Uma mulher ainda não parou o mais longo gemido do mundo’. Breves reflexões sobre a perfoepoesia de Silvia Penas”, neste volume).

membros integrantes do colectivo artístico Límites.⁴ Com um sugestivo título ‘roubado’ de um verso de Saramago (1987c [Poema 3]: s.p.) – “Uma mulher ainda não parou o mais longo gemido da história do mundo (Revisitar *O Ano de 1993* de J. Saramago)” –, esta intervenção cénica, visual, poética e sonora ocorreu no dia 27 de outubro, na sala da exposição (Fig. 1).



Fig. 1: Silvia Penas na performance “Uma mulher ainda não parou o mais longo gemido da história do mundo (Revisitar *O Ano de 1993* de J. Saramago)”. Sede Afundación Vigo, 27 de outubro de 2022 © Cortesia da Artista.

O projecto ‘expo-performático’ foi concebido para ter continuidade ao longo do tempo, contando já com três edições: a segunda mostra (apenas exposição, sem apresentação da performance) teve lugar na Faculdade de Filologia da Universidade de Santiago de Compostela entre 30 de Novembro de 2022 e 27

.....

4 Límites, Corpo Colectivo Transfronterizo é uma iniciativa que reúne propostas e artistas de disciplinas como a videoarte, a música, a ilustração, a dança, a poesia ou a performance (cf. <<https://limites.net/index.htm>>). Silvia Penas ficou conhecida através do seu projecto Cintaadhesiva (cf. <<https://www.silviapenas.com/>> e <<https://www.youtube.com/@CIN-TAADHESIVA>>).

de Janeiro de 2023; e em Março de 2024 foi feita uma terceira montagem, na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (FBAUL).⁵ Esta última edição beneficiou de um espaço expositivo particular — a cisterna do antigo convento de São Francisco (onde se encontra instalada a FBAUL), local evocativo das “grutas e ambientes quase sempre noturnos e lunares dos poemas de José Saramago; mas também de algumas cores vivas, como as do arco-íris e das nuvens [...]” (Duarte 2024: 7)—. A adaptação a um novo espaço e a necessidade de novas soluções de montagem (em que se destacou o recurso a cavaletes de pintura para a exposição dos vários painéis), acabaram não só por dar uma renovada intensidade à ligação poética e artística entre as obras de José Saramago e de Graça Morais, como também reforçaram cenograficamente a força dramática da já por si poderosa performance de Sílvia Penas (Fig. 2).⁶

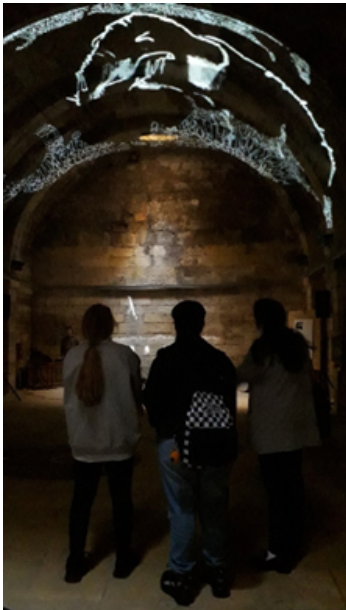


Fig. 2: Sílvia Penas na performance “Uma mulher ainda não parou o mais longo gemido da história do mundo (Revisitar *O Ano de 1993* de J. Saramago)”. Cisterna da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, 14 de Março de 2024 © Fotografia de Leonor Fonseca, cortesia da FBAUL.

.....
5 Catálogo disponível em <<https://catedrasaramago.webs.uvigo.es/Uploads/archivos/cata-769-logo-fbaul-final-lr-1-748de1.pdf>>.

6 Que incorporou, nesta edição, novos momentos cénicos, nomeadamente uma expressiva “dança das foices” realizada por duas personagens femininas (protagonizadas por Sílvia Penas e Miriam Rodríguez). Esta dança, agora com a denominação “Danza gume-corazón” foi recentemente repetida (e variada) numa performance em Mondariz (<<https://catedrasaramago.webs.uvigo.es/pt/blog/performance-danza-gume-corazon-de-silvia-penas-coletivo-limites-456/>>).

Além disso, a apresentação em Lisboa contou com a colaboração de artistas em formação da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Vigo, sob a coordenação da professora Sol Alonso, que conceberam uma vídeo-instalação *site specific*. Este projecto, intitulado *Função e Acto Transferidos*, consistiu na projecção, na abóbada da cisterna, de caligramas que aliam graficamente os textos de Saramago e os desenhos de Graça Morais, fundindo-os numa escrita de luz (Figs. 3 e 4).⁷ Edições futuras da exposição adicionarão novos elementos e variantes, estando igualmente prevista a produção de uma edição de vídeos artísticos baseados nas múltiplas gravações realizadas nos vários eventos.⁸



Figs. 3 e 4 Caligramas (vídeo-instalação) projectados na abóbada da Cisterna da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, 14 de Março de 2024

© Fotografias de Joana Baião, cortesia da autora.

7 V. “Projeto Caligramas (Vídeo-Instalação)”, in *O Ano de 1993. Graça Morais, José Saramago*. Cat. exposição. Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, 2024, p. 50, <https://catedrasaramago.webs.uvigo.es/Uploads/archivos/cata-769-logo-fbaul-final-lr-1-748de1.pdf>.

8 A exposição (sem a performance) viajará em Setembro de 2024 para o Brasil, para apresentação na Universidade Feevale, em Novo Hamburgo, Rio Grande do Sul.

Este projecto transdisciplinar —que integra uma exposição de pinturas e os textos poéticos que a inspiraram, situando-se no contexto de duas obras artísticas e literárias originais, recriadas por meio de uma igualmente original performance—, possui uma história que remonta a 2016. Durante a primeira conferência da CJS-UVIGO, um grupo de jovens poetas e estudantes de dança explorou estes textos de Saramago sob uma perspectiva contemporânea e feminista,⁹ o que deu origem a uma performance, um vídeo e um texto inédito em galego. No contexto de outra conferência, em 2019, a CJS-UVIGO convidou a encenadora de teatro galega Vanesa Sotelo para realizar uma adaptação dos mesmos textos, que foi posteriormente apresentada em Pontevedra.¹⁰

Esses eventos demonstraram que, além de o texto saramaguiano manter uma grande actualidade, a sua recepção é especialmente eficaz na Galiza, devido ao profundo alinhamento das protagonistas femininas com a constelação histórico-cultural própria da região. O facto de *O Ano de 1993* (1975) e as suas adaptações terem uma recepção tão positiva na Galiza deve-se à significativa presença de autoras feministas, e a uma cultura poética, tanto escrita quanto performática,¹¹ de mulheres, que caracteriza a cultura galega contemporânea.

Nação sem estado e historicamente submetida pela Espanha, a Galiza possui a única história literária europeia cuja figura fundacional é uma mulher, Rosalía de Castro (1837-1885). Ao longo do tempo, Rosalía foi instrumentali-

9 Eva Comesaña, Vanessa Glemsel, Marcia Vázquez e Nuria Vil realizaram várias versões desta performance a partir de textos traduzidos e adaptados de *O Ano de 1993*, de José Saramago, em diferentes cidades galegas. Mais informação em <<https://catedrasaramago.webs.uvigo.es/pt/blog/-campo-de-batalha-performance-do-grupo-f-34/>>.

10 Mais informação em <<https://catedrasaramago.webs.uvigo.es/pt/blog/teatro-3991-paisaxe-sen-horizonte--263/>>.

11 Adoptamos a distinção proposta por Diana Taylor (2016) entre o *performativo* e o *performático* no âmbito da performance como prática cultural. O performativo remete para o poder da linguagem (neste caso, os textos poéticos de Saramago e Silvia Penas), do discurso e dos sistemas simbólicos — onde incluímos, neste caso, as imagens, como as pinturas de Graça Morais — de constituir e moldar a realidade. Em contrapartida, o performático refere-se aos aspectos corporais e não verbais da performance, especialmente no que concerne à encenação e à transmissão de práticas e memórias culturais por meio da ação ao vivo. Assim, o performático manifesta-se como uma modalidade de transmissão cultural mais incorporada e afetiva, em contraste com o enfoque predominantemente linguístico (ou imagético) e simbólico que caracteriza o performativo.

zada por diversas narrativas androcêntricas, mas, desde o final do século XX, foi resgatada por uma consciência feminista que hoje é parte inseparável da literatura galega contemporânea. Além disso, a Galiza actual caracteriza-se por um debate crítico vibrante sobre aspectos matriarcais, a noção de mátria, o materno e a representação feminina na cultura galega actual, elementos que ressoam com o protagonismo das figuras femininas em *O Ano de 1993*.

Outro notável exemplo na história da arte galega, é a escultura *Galiza Nai e Señora*, criada por Uxío Souto em 1926 (Fig. 5), alegoria à Galiza através da representação de uma druidesa, elemento de afirmação de identidade que fascinou os nacionalistas galegos duranteo movimento celtista do início do século XX.



Fig. 5 Uxío Souto (1905-1990), *Galiza Nai e Señora*, 1926. Madeira policromada, 120 x 56 x 60 cm. Col. Museu Provincial de Pontevedra.

A longa tradição de criação e recriação de mitos, que teve particular expressão durante as vanguardas, e o protagonismo e reconhecimento das mulheres —uns e outros elementos mais destacados na Galiza do que na cultura portuguesa— são a base de uma dinâmica imagológica que pode ser comparada à politização dos mitos em *O Ano de 1993*, e que teve nos desenhos de Graça Morais feliz manifestação.

Artista nascida e criada em Trás-os-Montes, no nordeste de Portugal, profundamente enraizada numa cultura rural e popular praticamente idêntica à galega, Graça Morais criou uma série de dez desenhos a partir de *O Ano de 1993*, explorando a natureza fragmentária da narrativa saramaguiana e destacando as figuras femininas.

A primeira edição do livro foi publicada pela Editorial Futura em Lisboa, em 1975, sem ilustrações. Posteriormente, José Saramago convidou Graça Morais para criar dez pinturas para a segunda edição do texto,¹² que correspondessem ao seu universo onírico e poético. Assim, estabeleceu-se um conjunto interartístico complexo. A composição escolhida para a capa dessa segunda edição —uma mancha evocativa de todo um universo e as letras do título tratadas (literária e visualmente) como signos e significantes (Fig. 6)— simboliza o encontro entre a palavra escrita e a pintura. Consciente da conexão entre o seu texto e o trabalho artístico de Graça Morais, José Saramago garantiu que o nome da artista fosse destacado igualmente ao seu na publicação, estabelecendo uma relação de co-autoria.

O Ano de 1993 é um poema filosófico composto por trinta textos alegóricos em prosa poética. O primeiro poema surgiu em Março de 1974, como resposta a uma tentativa de levantamento militar contra o regime ditatorial português. Concluída e publicada em 1975, após a Revolução dos Cravos, a obra reflecte o contexto de incerteza da nova democracia, com uma narrativa não-linear que aborda a repressão, a resistência, a violência revolucionária e o desejo de liberdade e esperança.

.....

12 Publicada pela editorial Caminho em 1987, esta edição encontra-se actualmente esgotada. Em 2007, a Caminho promoveu uma nova edição da obra, com ilustrações de Rogério Ribeiro, que também estão presentes na versão traduzida para castelhano, de Ángel Campos Pámpano (editora Alfaguara). A mais recente edição surgiu em 2017, novamente sem ilustrações, na Porto Editora.



Fig. 6 Capa da segunda edição de *O Ano de 1993* (1987c), com ilustrações de Graça Morais.

As ilustrações de Graça Morais¹³ exploram uma diversidade de materiais e diversos recursos pictóricos: a sobreposição de elementos, o tratamento expressivo da linha, das manchas, texturas e cores, o jogo entre a unidade e a compartimentação da superfície em cenas distintas. Essa diversidade é reforçada pelo uso de materiais variados como grafite, aguarela, sépia e tinta-da-china sobre papel.

Fundamentadas numa representação figurativa, as composições de Graça Morais apresentam personagens e ambientes que evocam a guerra, a violência, o brutalismo sexual e o erotismo, temas correlacionados aos textos de José Saramago. Estas pinturas trazem à tona as inquietações mais profundas da pintora, como a morte, a metamorfose dos espaços e do corpo, a descida ao abismo, a

.....

13 Este é um dos raros casos de colaboração literária em que a pintora assumiu o seu trabalho como “ilustração” (ainda que entendida de um modo muito amplo), uma vez que o seu ponto de partida foi, de facto, o texto. Normalmente, na sua relação com os livros, não há um trabalho ilustrativo (no sentido de uma descrição direta, ainda que metafórica), mas sim uma simbiose ou confluência entre a sua obra (autónoma) e a escrita – foi o que aconteceu, só para citar alguns exemplos, em projetos feitos com Sophia de Mello Breyner Andresen (*Orpheu e Eurydice*, 2001), Miguel Torga (*Um reino maravilhoso*, 2003) ou Agustina Bessa-Luis (*As Metamorfoses*, 2007).

putrefacção, o renascimento e a intemporalidade. Contudo, embora partindo da palavra escrita, a pintora não se limitou à ilustração directa, preferindo (re) criar segmentos do universo onírico e poético do texto, assim ampliando o seu valor estético e poético. Explorando os mistérios e a fragilidade humana, a pintora enriqueceu as alegorias da obra literária, tornando-as mais nítidas, expressivas e complexas, num claro reforço da relação polissémica dos seus desenhos com o texto e com o público leitor/observador. Graça Morais abordou a poesia de Saramago de uma forma diferente, isto é, menos estética e formal, mas sobretudo emocional.

O nosso projecto expo-performático celebra o encontro poético entre palavra escrita e imagens através daquilo que se poderia denominar perfopoesia (Mezquita e García 2012). Sem dúvida, trata-se de um puro diálogo entre a imagem e a palavra através do terceiro espaço do movimento cénico. O que conta é este desejo de se fundir numa única leitura, num único olhar, numa única percepção. Já as próprias pinturas podem ser vistas sem os poemas, pois funcionam de forma autónoma. Através do poder da poesia cénica, as pinturas, que até então eram lidas/visualizadas a partir de uma sequência aleatória, viram o seu universo referencial habitado não só pelas preocupações narrativas de Saramago, mas também pela voz e actuação artísticas de Silvia Penas que agora lhe conferem outro sentido. Este encontro não apenas evidencia a fecundidade das obras de duas personalidades que nos desafiam constantemente, mas também possibilita a criação, a evolução estética e poética contínua, numa atitude de expansão multirrelacional tal como foi proposta pelo modernismo.

As ideias modernistas do *make it new* e do *work in progress* continuam a moldar a arte e a literatura contemporâneas, promovendo um ambiente criativo dinâmico e em constante transformação. No nosso caso, as transcrições da performance e das vídeo-instalações adicionam a ideia de experimentação e inovação contínuas, explorando novos temas, técnicas e formas como poesia (perfopoesia), objectos artísticos, vídeo-arte, música e arte cénica. O objectivo de romper com tradições estabelecidas e de buscar constantemente a inovação através da desconstrução de formas e convenções desafia a concepção de obra de arte ou de texto literário como algo finalizado e estático. Em vez disso, enfatiza-se a abertura, a mutabilidade e a desconstrução das formas tradicionais.

Isso conferiu ao projecto expo-perfomático um carácter fluido, propenso a interpretações múltiplas e em constante evolução ao longo do tempo. A abordagem é profundamente interdisciplinar: inspirando-se no exemplo de Graça Morais e de José Saramago, outras artistas e escritoras são estimuladas a colaborar para além dos limites tradicionais das suas disciplinas. Como resultado, surgem formas híbridas de arte e literatura, combinando elementos performativos, performáticos e de poesia visual que desafiam as categorizações convencionais. O foco está tanto no processo de criação quanto no produto final, especialmente na reflexão sobre o próprio acto criativo, o que questiona os conceitos de autoria (e autoridade) e originalidade. As ideias de colaboração, apropriação e remixagem não apenas questionam as noções tradicionais de propriedade intelectual e singularidade criativa, mas também incorporam diversas intenções políticas.

Foquemo-nos na pesquisa e intervenção de Silvia Penas, “Uma mulher ainda não parou o mais longo gemido da história do mundo (Revisitar *O Ano de 1993* de J. Saramago)”. O texto de José Saramago e a arte de Graça Morais são inseridos num panorama criativo global. Assumindo como ponto de partida a ideia de um “corpo-cartografia, espelho da cidade sitiada que protagoniza o livro” (Penas 2024: 46), a performance recontextualiza a acção dentro de um cenário socio-histórico galego, permeado pela emigração, pela colonização e pela resistência cultural reinterpretada politicamente pelo feminismo. Penas criou um novo poema cénico que dialoga com os textos e com os desenhos originais, mas também os questiona e reorienta. Dessa forma, a performance explora o tema do eterno retorno na história de perda e reconquista civilizacional que Saramago delineou e Graça Morais reinventou nos seus desenhos. Enquanto o amor seria a escolha lógica, a humanidade frequentemente confronta-se com o conflito e a morte, e a solução parece residir na reinterpretação e reinvenção política e poética dos mitos. A própria performance sugere uma alusão histórica à identificação entre poesia e pintura, que é ampliada através da música e da vídeo-arte, ecoando a afirmação de Apollinaire: “Et moi aussi je suis peintre” (1913: 16), uma posição estética que incorpora os domínios público e político.

Durante a performance de Silvia Penas, o público desempenha um papel crucial, pois é solicitado a permanecer de pé, a movimentar-se conforme a

encenação, experienciando o que a fenomenologia de Merleau-Ponty (1999 [1945]: 398) descreve como “percepção sinestésica”, ou o que a teoria cognitiva contemporânea refere como “atmosfera afectivas” (cf. Anderson 2009). O público espectador é envolvido numa percepção corporal do poético-político, experimenta um contágio sinestésico e emocional. Somente assim o poema, a imagem e, por consequência, toda a performance podem genuinamente abordar a necessidade revolucionária de romper o ciclo vicioso da violência na história.

Com igual sentido performático e efémero, também os caligramas desenvolvidos pela equipa de Sol Alonso convidam a um envolvimento especial por parte do público. Cada espectador tem que reposicionar o seu corpo devido ao necessário acto de olhar para cima, estabelecendo uma inesperada relação sensitiva (que tem tanto de emocional como de físico) com aqueles desenhos de luz. Os excertos de texto seleccionados pelas artistas, e as formas que eles delineiam —estranhos e misteriosos personagens e ambientes— revelam as mesmas inquietações, indagações e esperanças que encontramos na peça de Silvia Penas (logo, na obra de Saramago e Graça Morais): são as “Palavras e as imagens que nos alertam para um mundo sombrio, cujas trevas rasgamos com aquela luz branca que as atravessa, como entendemos que os seus autores pretendiam.” (Alonso 2024: 51, trad. nossa).

O conjunto do projecto expo-performático inclui uma certa concepção de *Gesamtkunstwerk*, ou obra de arte total. Não tanto nos termos pseudo-religiosos que lhe foram atribuídos por Richard Wagner (1911: 62), mas sim na definição actualizante de Odo Marquard:

Assim, parece útil considerar como um traço distintivo da obra de arte total não apenas a conexão multimédia de todas as artes numa obra de arte, mas também, acima de tudo, outra conexão: a da arte com a realidade; pois a obra de arte total inclui a tendência de apagar a fronteira entre a estrutura estética e a realidade. (1983: 40, trad. nossa)

Esta ideia de obra de arte total encontra uma expressão nítida no projecto artístico de Silvia Penas, que escreve no seu livro *O resto é céu*: “Nunca soube diferenciar o poema do mundo / nem do meu corpo” (Penas 2021: 19).

Assim, na nossa contemporaneidade pós-moderna, talvez seja mais relevante adoptarmos uma consciência não linear da arte, uma espécie de princípio de relatividade artística, onde o que é considerado artístico varia para cada pessoa. A realidade não apenas se transforma com a mudança de perspectiva, como a teoria da relatividade sugere, mas no contexto da arte também se altera, conforme os sujeitos e seus corpos que a observam. Esse fenómeno pode ser considerado um dos momentos estéticos mais significativos da modernidade, e a convergência da poesia política, da pintura, da arte cénica e da música neste projecto expo-performático “em progresso” busca colocá-lo em prática sem que se petrifique.

***On/Off (A Caverna)* — sobre uma vídeo-instalação de ±MaisMenos±**

±MaisMenos± é um projecto do artista e activista portuense Miguel Januário, em contínuo desenvolvimento há quase duas décadas.¹ Com uma mensagem política anti-sistema, o projecto é elaborado de forma profissional, estruturado como se fosse uma marca, unindo elementos da *street art* ou *urban art* com objectos artísticos, performances, o mundo digital e o circuito das exposições institucionalizadas. A natureza crítica da obra de ±MaisMenos± não só levanta a questão poético-ontológica de uma arte urbana inserida num contexto sociocultural que lhe confere significado, mas também coloca em foco a sua interpretação política.

A obra explora as relações entre consumo e poder, arte e sistema, oferecendo um olhar incisivo sobre os principais desafios do mundo contemporâneo, desde questões económicas até problemas sociais, tanto em Portugal quanto no estrangeiro (cf. Baltrusch 2017). De maneira subtil e subversiva, o artista frequentemente utiliza jogos de palavras, imagens e temas actuais para evidenciar os inúmeros excessos que caracterizam as sociedades ocidentais. ±MaisMenos± parte de uma visão da arte urbana como uma actividade política, e, nesse sentido, configura-se como um projecto multimédia de natureza poético-política (cf. Baltrusch 2018).

Este carácter distintivo da obra de ±MaisMenos± levou a Cátedra Internacional José Saramago a convidar o artista a contribuir para a VII Conferência Internacional José Saramago, realizada em 2022. O resultado foi uma vídeo-

.....
1 Cf. <<http://www.maismenos.net/>>, último acesso: 20/09/2024.

-instalação intitulada *On/Off (A Caverna)*,² apresentada em 26 de Setembro de 2022, no auditório do Camões — Centro Cultural Português de Vigo.

A obra oferece uma crítica incisiva ao capitalismo global e ao neoliberalismo, utilizando a justaposição de imagens e sons contrastantes para construir sua mensagem. Com 10 minutos de duração, o vídeo é filtrado em tonalidades suaves de azul e vermelho, evocando as cores da bandeira dos EUA, e intensificando a dualidade temática entre catástrofes ecológicas e sociais, discursos políticos e a superficialidade da publicidade e da cultura pop.

As imagens são extraídas de diversas fontes, incluindo filmes, documentários, telejornais, discursos na ONU, concursos de televisão e Trash TV, sobrepostas de forma a criar um contraste poderoso, tanto visual quanto sonoro. O vídeo sugere que desastres globais, injustiças e desigualdades são explorados de maneira cínica para reforçar e legitimar o neoliberalismo, evocando uma crítica feroz à manipulação ideológica e à alienação das sociedades contemporâneas.

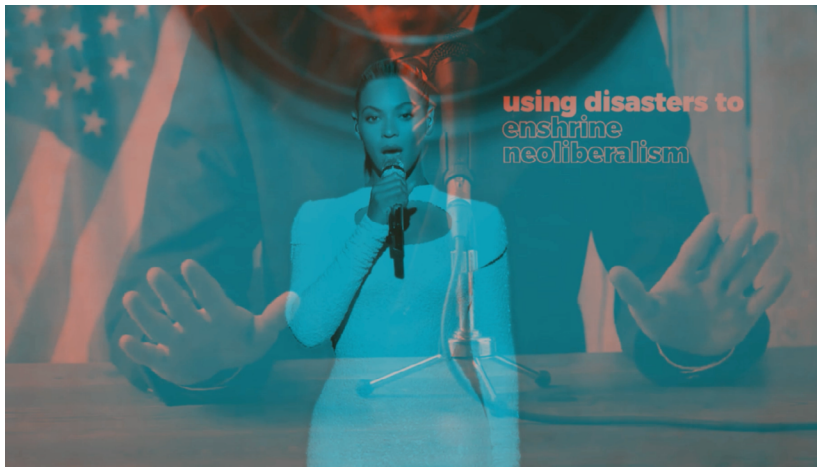


Ilustração 1 Screenshot de \pm MaisMenos \pm , *On/Off (A Caverna)*, 2021. Cortesia do Artista.

.....
2 Ficha técnica da peça: \pm MaisMenos \pm , *On/Off (A Caverna)*, 2021, 1280×720 HD, 25fps, 16:9, cor, som, duração 10'. O vídeo pode ser visualizado em <<https://youtu.be/1DpA4mUgArc>>, último acesso: 24/09/2024.

Um elemento interactivo e ilusório é sugerido ao público: o uso de lentes de duas cores (azul e vermelho), que, embora não produza imagens anaglíficas, cria, na verdade, um efeito de profundidade que nunca se concretiza completamente. Ao colocar e retirar os óculos repetidamente, o público experimenta esta ilusão, que gera uma reflexão sobre percepção e realidade, em diálogo com as metáforas da alegoria da caverna de Platão e do romance *A Caverna* (2000a), de José Saramago. O jogo entre realidade e ilusão ficou espelhado no título *On/Off*, evocando a oscilação entre uma consciência crítica e a alienação conformista. Ao recorrer a essas duas referências filosóficas e literárias fundamentais, o vídeo constrói uma profunda crítica social ao capitalismo global.

No contexto de *On/Off*, a caverna platónica é representada pela ilusão mediática e ideológica que o capitalismo contemporâneo cria para manter as pessoas alienadas dos problemas sociais e ecológicos imediatos. O vídeo sobrepõe imagens de catástrofes humanas, ecológicas, injustiças sociais ou da superficialidade da cultura pop, sugerindo que essas imagens e narrativas são, na verdade, as sombras na parede da caverna. Platão advertia que é preciso questionar o que vemos a partir de dois tropos de cegueira que aparecem na sua alegoria (cf. Platão 2000): a cegueira ignorante dos prisioneiros e a cegueira da filosofia que já representara Jan Saenredam numa gravura na qual os filósofos impedem a saída dos prisioneiros da caverna (cf. Ilustração 2).



Ilustração 2 Jan Saenredam (a partir de Cornelis van Haarlem), *A alegoria da caverna de Platão*, gravura, 1604, British Museum.

A cegueira visual e a perspicácia cegante também aparecem no vídeo. As tonalidades das cores da bandeira dos EUA reforçam esta crítica, associando o império mediático e cultural americano como um dos principais agentes na criação dessas sombras. A escolha do título “On/Off” faz alusão à oscilação entre a lucidez e a alienação, como se estivéssemos num processo contínuo de desligamento da realidade ao consumir estas imagens de forma massiva. A experiência com os óculos de duas cores, que não produzem um efeito tridimensional real, mas sugerem uma ilusão de profundidade, evoca a metáfora platônica. A proposta do artista é que o público perceba como a ilusão de profundidade (realidade) é superficial e enganadora, exactamente como as sombras na caverna, fazendo com que o público espectador questione a sua própria percepção e a natureza das realidades que consome.

A Caverna de José Saramago explora esta alienação da realidade sobretudo através da vida do oleiro Cipriano Algor, que vê a sua arte a ser substituída pelas demandas de um gigantesco centro comercial. O “Centro” no romance de

Saramago é uma metáfora para o capitalismo global e a lógica consumista que sufoca os valores tradicionais e as experiências humanas genuínas. Cipriano é confrontado com a obsolescência da sua profissão e é forçado a adaptar-se a uma realidade mercantil que desumaniza o trabalho e a cultura. O Centro é uma caverna moderna, onde as pessoas vivem numa ilusão induzida pela cultura do consumo, sem perceber a profundidade das implicações existenciais e éticas desta estrutura sócio-económica. Mas Saramago acrescenta um terceiro elemento à cegueira visual e à perspicácia cegante de Platão, que é o humanismo e a determinação de Cipriano Algor.

Em *On/Off (A Caverna)*, o paralelismo com o romance de Saramago faz-se sentir na crítica ao consumo e à mercantilização da vida contemporânea. As imagens de passarelas de moda de Karl Lagerfeld que fingem ser manifestações políticas, por exemplo, ou os discursos vazios de líderes mundiais, com boas intenções, mas sem efeito, e a constante justaposição de desastres globais com publicidades e entretenimento barato, remetem directamente à denúncia de Saramago: a vida humana, reduzida a uma mercadoria, perde profundidade e sentido. O uso das graduações de tons azuis e vermelhos também pode ser lido à luz do romance, simbolizando as duas realidades que coexistem: a do espectáculo superficial e alienante, simbolizado pelo Centro, e a do mundo real que, para Cipriano, é o mundo da criação artesanal, dos valores humanos e da natureza. O público, ao colocar e retirar os óculos, é convidado a perceber essa dualidade, a sentir a tensão entre o mundo consumista que o vídeo expõe e uma possível realidade mais autêntica que fica fora da caverna capitalista.

Pode-se estabelecer uma relação directa com *La Société du Spectacle* de Guy Debord (1967), cuja crítica à sociedade capitalista moderna visava também a vida social e as relações humanas mediadas pela imagem e pelo consumo. Na linha da argumentação de Debord, também o romance de Saramago e o vídeo *On/Off (A Caverna)* nos apresentam um espectáculo não apenas como colecção de imagens, mas como uma relação social mediada por representações que dominam a vida das pessoas, substituindo experiências directas e autênticas pelas suas representações. A alienação que este processo gera, afasta os sujeitos da sua própria realidade, fazendo com que sejam moldadas pela lógica do capitalismo. O conseqüente controle social exercido por este tipo de espectáculo,

despolitiza a sociedade e promove uma vida de consumo passivo que reforça o *status quo*, em vez de questioná-lo ou transformá-lo.

Neste sentido, o diálogo entre Platão e Saramago no vídeo de \pm MaisMenos \pm cria uma experiência onde a ilusão de profundidade e a crítica à alienação ocorrem simultaneamente. O público, tal como os prisioneiros na caverna de Platão ou os consumidores no Centro de Saramago, é confrontado com uma sobrecarga de imagens, sons e informações manipuladas pelo neoliberalismo. As catástrofes globais e a cultura do espectáculo estão sobrepostas de forma caótica, destacando a forma como o sistema utiliza tragédias reais para reforçar a sua própria lógica de mercado. No entanto, o público também é instigado a questionar a veracidade dessas imagens, à medida que experimenta a ilusão visual dos óculos de duas cores. Assim como Cipriano em *A Caverna* de Saramago e as pessoas que saem da caverna em Platão, a consciência do público espectador é incentivada a acordar, a ver para além das sombras e a reflectir sobre o sistema que perpetua essa alienação. Ao retirar e colocar os óculos, o espectador experimenta um movimento entre realidade e ilusão, forçado a reconhecer a artificialidade do mundo capitalista e neoliberal que o cerca e a confrontar a superficialidade da realidade mediática que consome.

O vídeo representa também o lado negativo daquilo que Zygmunt Bauman chamou de “modernidade líquida” (2000), na qual a cegueira do mundo ocidental é uma forma de alienação nas relações sociais, marcada por um individualismo exacerbado que impede a percepção do outro. \pm MaisMenos \pm quer mostrar também a degradação ou a falência das instituições e dos valores comunitários tradicionais, e a perda de uma orientação ética, influenciada, entre outros factores, pelo consumismo mediático desenfreado.

O vídeo foi posteriormente incorporado numa vídeo-instalação maior, com o título “Wall Street Art” (2023), como parte da exposição Urban(R)Evolution,³ na Cordoaria Nacional (Lisboa, 21/06-03/12/2023). Esta instalação fora composta por 14 grandes ecrãs, que formavam um grande rectângulo, exibindo vídeos de diferentes fases da obra do artista, além de documentários e outros materiais, cujo áudio podia ser acessado pelo público através de 14 auscultadores dispostos abaixo dos ecrãs. No centro estavam quatro ecrãs ainda maiores

.....

3 Cf. <<https://urbanrevolution.pt/en/home/>>, último acesso: 20/09/2024.

que simulavam cotações de bolsas de valores, mas voltadas para obras de arte e seus respectivos criadores/as. O artista apresentou a peça como uma reflexão (auto-)crítica e (auto-)reflexiva sobre o valor da arte e a sua mercantilização, explorando a intersecção entre arte, mercado e poder:

my work is the centerpiece of an eventual (or questionable) dichotomy between street art and the art market, the evolution from illegal, interventive and subversive work into a continuous institutionalization, mercantilization and commoditization, normalized with the (before pursued) but now consecrated and valued (street) artists.⁴



Ilustração 3 \pm MaisMenos \pm , Wall Street Art, Vídeo-instalação, Cordoaria Nacional, Lisboa 2023, Fotografias de B. Baltrusch.

Visto neste contexto, a versão actualizada das cavernas de Platão e Saramago em *On/Off (A Caverna)* adquire uma dimensão ainda mais relevante e contemporânea, que clama por futuras análises mais aprofundadas. As sombras projectadas e sobrepostas no vídeo revelam a dificuldade das pessoas na mo-

.....

4 \pm MaisMenos \pm in <https://www.instagram.com/p/CuUZpbNLzG8/?img_index=1>, último acesso 20/09/2024.

dernidade líquida de interpretarem um quotidiano que lhes propõe várias dimensões do real, antecipando já muitos elementos que foram posteriormente incorporados e especificados em *Wall Street Art*.

Como público espectador, somos deixados com dúvidas e incertezas, imersos numa experiência que desafia a forma como vemos, sentimos, pensamos e avaliamos a nossa posição e as nossas escolhas numa sociedade cada vez mais polarizada, binária e em constante conflito com o que nos é imposto. Já *A Caverna* de Saramago também nos confrontava com projecções das nossas próprias contradições, angústias e (in)certezas.

É necessário aprendermos a lidar com o facto de sermos agentes activos na (des)construção das nossas realidades, seja através da reflexão sobre o que nos é apresentado, seja pela partilha e sobreposição do espaço com o Outro, seja pelas experiências e noções instáveis do real que nos dominam. Devemos aprender a resistir a estes constrangimentos e nos opor a eles. É isso que as obras de Saramago e de \pm MaisMenos \pm exigem de nós.

Sublime Código da Insubmissão — Diário em curso

Primeira insubmissão, dia 1

A certo ponto do documentário *José e Pilar* vemos Pilar informar Saramago sobre a correspondência que lhe foi endereçada. São sobretudo convites que é necessário aceitar ou recusar. Em resposta a uma proposta para escrever antecipadamente sobre uma instalação, Saramago afirma: “como é que eu posso escrever sobre aquilo que não conheço, que ainda não vi?”. Sinto-me exatamente como ele. Este é o meu primeiro argumento para postergar para um lugar pós-evento a conclusão do *Sublime Código da Insubmissão*. O presente rascunho deverá integrar o trabalho final. O processo deve ficar exposto com as suas tentativas e erros, com as suas incoerências.

Miguel Januário, *On/Off (A Caverna)*



Legenda: Fotograma da vídeoinstalação *on/off (A Caverna)*, de MAISMENOS (Miguel Januário). Vigo, Camões- Centro Cultural Português, 26/10/2022. Cortesia do Artista.

Miguel. Eu só quero escrever-te cartas. Todos os dias uma. Quando pedi o teu telefone à organização da conferência disseram-me que era praticamente impossível entrar em contacto contigo porque te encontravas abduzido pelo trabalho académico. Impossível. Deixa-me rir! E a ti. Ríamos em uníssono deste adjetivo. Não se pode fazer até termos feito! Não se fará, certamente, se estivermos convencidos de que não podemos. E porque carga de água não haveríamos de nos atirar aos nossos propósitos? Se queremos. Insisti e o teu número de telefone caiu do céu embrulhado em algodão doce cor-de-rosa. Foi uma orgia de açúcar. Queria mesmo falar contigo. Ouvir a tua voz. Serias uma pessoa normal como eu ou terias algum sinal particular, como por exemplo uma voz pedante ou uma especial arrogância. Desejava que não. Eu gosto de gostar dos artistas de quem gosto. Tinha visto o teu trabalho e tinha-me divertido e maravilhado, depois investiguei na internet. Li sobre ti. Faltava-me ouvir a tua voz. O teu riso. Queria que ouvisse a minha. O meu riso. Partilhar. Comunicar. Tratei-te logo por tu, mas expliquei-te que o fazia por me sentir próxima, como se fôssemos colegas e somos, creio. Queria perguntar-te coisas comezinhas, mas íntimas, por isso difíceis.

Como é que arranjas dinheiro para comprar pão?

Resposta resumida: vender em galeria sem me vender muito.

Eu disse: Miguel, eu não tenho um juízo de valor sobre o assunto. Quero mesmo saber como é que uma pessoa paga contas a enestar carcaças- granada nas arcadas da Assembleia da República com um taco de golfe.

Como te sentiste relativamente ao militar da GNR que acabou por ser exonerado como consequência do teu Enterro de Portugal, em Guimarães?

Resposta resumida: foi difícil. Telefonei para a esquadra para falar com o visado. Atendeu-me um agente. Identifiquei-me. Do outro lado, um silêncio de pedra. O homem pediu-me para esperar. A seguir atendeu-me o comandante. Ouviu-me. Disse-lhe que não era minha intenção chegar àquele termo. Respondeu-me que tudo bem, só não queria mais barulho à volta do assunto, nada de petições para que ele isto ou aquilo. Queria que o deixassem em paz.

Não sei se te disse: ideia pura, dinamismo, faísca, ação, provocação, rasgão no *status quo*. Sei que te disse: gostas de usar os meios legais para cometer ilegalidades, não gostas? Gostas de sentir a adrenalina desses momentos, não gostas? Sei que te disse: diverti-me que nem louca. E maravilhei-me.

O que gostas de comer num dia normal?

Resposta resumida: bacalhau cozido com grão e ovos, acompanhado com vinho branco e, no final, para a desgraça, mousse de chocolate. Perguntei-te porquê para a desgraça. Respondeste que era a idade, que os doces se pagam no corpo.

Não te disse: espera lá, tu és um gajo normal. Espera lá, tu não és um deus. Tu tens medo de engordar. Tu tens medo de morrer. Mas fiquei feliz.

Fiz-te mais duas ou três perguntas. Trocamos impressões. Rimo-nos. Pedi-te se permitias que te revelasse o momento da minha vida em que senti que mudava o sistema por dentro, clandestinamente, e de como me senti empoderada? Conteí. Não podes revelar enquanto o crime não prescrever. Foi uma boa conversa, Miguel. E agora este *On/Off*. Pois, verei. Dizes que se baseia em *A Caverna*, de Saramago e na *Alegoria da Caverna*, de Platão. No que te vais meter, mano? Avanço com o pé direito e te bendigo “em nome do Sonae, do Amorim e do Banco Espírito Santo. Ámen.”

Segunda insubmissão, dia 2

No domingo corriji provas tipográficas urgentes com a televisão ligada. É um hábito. Uma companhia. A televisão está comigo em silêncio. Confortam: silêncio e companhia. No ecrã da tv uma senhora da minha idade amassava ferraduras de erva-doce que antigamente se ofereciam aos convidados dos casamentos, na província. O quadro captou a minha atenção. As mãos, a malga, a massa. A jovem apresentadora do programa, cheia de falsa energia e certezas, insistia que as ferraduras de ervas doce não são doces. A senhora negava serenamente. Mostrava a quantidade de açúcar necessária. A apresentadora insistia que o bolo “tinha cara de ser bom para cortar às fatias, torrar e comer com manteiga”. Senti-me ofendida em nome da cozinheira. Interrompi o trabalho e disse alto:

“Ó, filha, não gostas das ferraduras. Só de éclaires e de ducheses. Tudo bem, mas admite.”

A senhora não respondeu. Permaneceu serena, paciente e concentrada no seu trabalho. Apresentava o ar humilde e conformado do nosso povo. A intemporalidade das pessoas que se consideram pequenas, mas que atravessam o tempo e o espaço e para sempre o marcam, anonimamente. Empurram o mundo diariamente, sem o saber. Vi nela a incontornável grandeza dos pequenos gigantes portugueses. Admirei essa portuguesa igual a todos os portugueses contra os quais me revolto. E nesse momento lembrei-me de uma afirmação de Saramago numa entrevista à Visão, em 2003. Dizia:

“Pergunto-me todos e quase todos os dias: o que se passa com os portugueses? A imagem que eu tenho, e que me é dada pela comunicação social é a de haver uma dominante tão pequena, tão baixa, tão reles.”

Reles, ali, só a comunicação social. A senhora cozinheira das ferraduras era a honra, a dignidade e a seriedade. Pensei nas pinturas de Graça Morais e veio-me à cabeça a história que deixo. Os pequenos são grandes, mas as mulheres são enormes. As velhas.

Graça Morais e José Saramago: a arte de pensar *O Ano de 1993*



Legenda: Graça Morais: *Maria*, 1996. Acrílico, carvão, pastel e colagem sobre tela. 200 x 144 cm. Coleção do CACGM - Doação de Graça Morais. Cortesia da Artista.

O mundo virado do avesso. Todos os dias a violência acaba e recomeça.

No centro do largo onde homens e bichos se debatem e esfaqueiam, se degolam e se comem, uma mulher velha quase a nascer amassa pão e broa de erva-doce para acalmar os estômagos e adoçar os músculos. A carne saciada e adoçada propaga o seu langor ao resto do corpo. Os braços amolecem. A voz se torna doce. Cai o silêncio do repouso.

O rosto singular e anónimo da velha que está quase a nascer é difuso, indistinto. Fundido em muitas caras. Um rosto vegetal. Lama seca. Um rosto

sem rosto. Não pode descrever-se. Não nasceram as palavras. Ainda. É o rosto de todas as velhas que amassam desde o princípio das mãos.

O mundo acaba atrás dos montes. O mais longe que a velha conseguiu ir foi à vila do rei. Viu as danças, os cantares, os mimos e escutou os homens que contam histórias. Dizem que no sítio onde o sol se põe, para lá dos montes, há um lago salgado cujo fim não se alcança. Chamam-lhe mar. Nele nascem monstros. Dizem que se o mar fosse um rio teria serventia para regar todos os campos à roda da aldeia onde dorme. E mais além, os das aldeias vizinhas. O Verão inteiro. De noite e de dia. Mas é de sal. O sal queima e seca. Germina monstros. Para que serve o mar? Para rematar o mundo, pensa. O mar é o folho da saia.

O mundo começa a acaba fora do centro do largo onde amassa o pão e a broa e os emborca no forno. O lugar onde trabalha é esfregado todos os dias e permanece imaculado, embora o sangue da chacina salpique o largo incessantemente. Em parte, seco, em parte vivo. O sangue de todos os dias se acumula escurecido. Até ser terra. No forno do pão assa os corpos mais gordos dos massacrados. Só os mais gordos. De gente e de bicho. Gente e bicho qual é a diferença? Amálgama de carne. A velha quase a nascer alimenta os anões e os gigantes. E os anões-gigantes.

A linguagem é elementar. Representa o pão, o conduto, a água, o leite, o vinho. Os frutos. Os cornos. Punhais. Espigões para furar o peito e picar os corações. Peito. Corações. As mãos. Verbos: ruídos que significam fazer, comer, beber, foder. O princípio e o fim. E também o meio. Tudo junto. Qual é a diferença?

Na aldeia vivem os lobos que são os homens que são as vacas. Uns dentro dos outros, dos outros. Que comem, que são comidos, que comem. A pasta revolvida em cada estômago tomba nas pedras do largo. Não há diferença entre a merda dos lobos, dos homens, das vacas e não há diferença entre a carne dos lobos, dos homens e das vacas. A velha quase a nascer recolhe a bosta escrupulosamente. Como se fosse pão. É. Recolhe as folhas secas, os ramos partidos, as sementes perdidas. Tudo ela revolve na terra-sangue até se tornar terra-terra. Semeia o milho para as gentes e os bichos poderem nascer de novo e se alimentarem e terem força para se matarem. Se alimentarem, se matarem. De novo.

A velha quase a nascer amassa o pão e recolhe merda. Que não se desperdice excremento. Precisamos da terra, porque há que viver, porque há que morrer. O nada. É tudo.

Terceira insubmissão, dia 3



Legenda: Gertrude Purtscher-Kallab, excerto da capa de Leo Wied: Uoni — Bruder der Wölfe, Wien/Heidelberg: Carl Ueberreuter 1948. Cortesia da editora.

Disse à Egídia Souto que após o texto violento sobre as pinturas de Graça Moraes, ontem, gostaria de escrever com doçura. Pensei seguir a ideia de José Saramago em *A Maior Flor do Mundo*. Tal como ele, começaria por declarar

que não sei escrever histórias para crianças, mas se soubesse gostaria de narrar a que mais me marcou na infância: *O Lobo Meu Amigo*. É a história de um menino que ajuda o lobo mau que aparece na aldeia com um espinho cravado na pata. Tornam-se grandes amigos, passam o tempo na companhia um do outro, andando por todo o lado na floresta, fazendo uh-uh para assustar os que merecem ser assustados. Amo o lobo e o menino e sei que terei saudades deles no dia da minha morte, tema da mesa da Egídia a que assisti hoje. Esse dia que será um belo dia, embora *O Lobo Meu Amigo* fique deste lado.

Pensei reescrever a história com final diferente, apropriando-me dela artisticamente num *à propos*. Seria uma história assumidamente sobre a leitura de uma outra história. Eu amo os lobos, que são o lado negro dos cães. Sem os lobos não existiriam os enormes cães olorosos que pude beijar no focinho perto da casa onde tenho dormido em Mondariz. Que beijarei de novo, e com os quais dormiria na mesma cama, enrolada no seu calor.

Mas não tenho o livro comigo. Procurei na internet e apenas encontrei a capa. Precisaria do texto e das imagens. Por esse motivo, quero deixar hoje registado um excerto do meu próximo livro que estará nas livrarias em Portugal a partir de dia 9 de Novembro. Chama-se um *Um Cão no Meio do Caminho*¹ e inspira-se nesse livro que li aos seis anos de idade.

É tudo o que tenho a dizer por hoje.

“Num domingo em que pude ficar na cama até mais tarde, na sonolência que antecede o momento de acordar, tive uma visão da nossa família. Não foi um sonho, porque já estava consciente, embora entorpecido. Eu era uma árvore de carne. Do meu peito saíam dois troncos: o da minha mãe e o do meu pai, separados. As folhas que revestiam os ramos desses troncos eram fotos de um e de outro, ilustrando os momentos da vida que me haviam contado ou que me lembrava de termos vivido. O tronco que saía da minha cabeça era o Cristo.² As folhas desse tronco eram de veludo, macias como cabeças de bebé. Os quatro formávamos a mesma árvore de carne. Os nossos sangues corriam misturados pelas veias do meu corpo de nós quatro. A seiva da árvore era

.....
1 Caminho 2022.

2 Cristo, nome do cão da personagem.

sangue, porque ela era de carne. Os nossos corações batiam em sincronia, e nada nos distinguia.

A partir desse dia, eu e o meu cão sermos um só tornou-se uma fantasia que gostava de seguir. Pensava muitas vezes que os seres não deviam poder escolher a espécie dos seus filhos. Porque é que uma pessoa não podia ser um gato como nas histórias infantis? A mãe coelha, os meninos gansos, o lobo que protegia a menina. Eu gostaria de ser esse lobo que dormia enroscado com os outros da minha matilha, como eu com o Cristo. A vida não tinha de ser mais do que isso. A minha mãe podia ter gerado um lobo e não um rapaz. Estaria certo. Havia de ser engraçado uma mulher ter um filho lobo a crescer dentro da barriga, a esticar as patinhas, a dar pontapés de lobinho. Havia de ser bonito pari-lo de surpresa, “olhem, que engraçado, tive um lobo!” Depois dar-lhe de mamar e ele adormecer a sugar o leite das maminhas, como fazem todos os bebés, humanos ou não. Mostrar às outras pessoas, “está a ver os pelos do focinho do meu filho, tão macios?”

Uma urso poderia parir uma menina e criá-la. Seria uma menina urso. Uma família poderia gerar uma égua. O problema seria com as cobras e os crocodilos. Quem os queria? A desgraça que haveria de ser uma mãe dar à luz um crocodilo. Ou talvez não. Poderia ser um mundo diferente no qual se tivesse perdido o medo dos répteis. Se calhar até diriam, “ai, que crocodilo tão perfeito que a senhora teve! Que mimo de bebé já com os dentinhos todos.” E sorria sozinho com a ironia do pensamento. Se contasse isto a alguém haviam de troçar de mim.

Quanto mais me debruçava sobre o assunto, mais considerava que o mundo das histórias da infância era o que estava certo. Para haver justiça entre as espécies que habitam a Terra não poderíamos escolher quem a ela traríamos. Se assim fosse, pensava, respeitaríamos os animais como respeitamos as pessoas, porque tinham saído de nós, porque nas suas veias corria o nosso sangue. Não os prenderíamos a uma estaca com uma corrente de um metro e meio, não os enjaularíamos, não os mataríamos à pancada na cabeça, como aos porcos no matadouro. Não nos incomodaria que andassem à solta na rua, porque podem morder, tal como não andamos obcecados com o pensamento de que haja malucos lá fora, e eles passam por nós todos os dias. Quando não tinha nada que fazer ficava deitado com o olhar no vazio, imaginando esse mundo maravilhoso.

“Liberdade é pouco” — sobre *Sublime Código da Insubmissão* de Isabela Figueiredo

O Facebook oficial da escritora Isabela Figueiredo¹ adota como mote esta célebre citação de *Perto do Coração Selvagem* (1943), de Clarice Lispector: “Liberdade é pouco. O que desejo ainda não tem nome” (2000: 69). No romance de Lispector, esta frase cristaliza o anseio profundo da protagonista Joana por uma liberdade que vai além do mero direito de agir ou de não ser oprimida. Joana aspira a uma forma de liberdade mais radical, que se rebela contra as fronteiras do conhecido, numa busca incessante por aquilo que está além das palavras e das experiências delimitadas.

Nos romances de Isabela Figueiredo encontramos este mesmo desejo que não se conforma com os parâmetros impostos pela existência social e moral. Desde a menina do *Caderno de Memórias Coloniais* (2011), passando pela forte e inquieta Maria Luísa em *A Gorda* (2016) até ao solitário José Viriato de *Um Cão no Meio do Caminho* (2022), as suas personagens são marcadas por uma busca incansável de uma liberdade mais ilimitada, ainda sem nome, mas que pressentem ser criativa e profundamente individual.

Não só na sua obra, mas também nas múltiplas intervenções públicas (no seu blogue, no Facebook, em entrevistas e crónicas), Isabela Figueiredo recusa qualquer estrutura que tente restringir esta liberdade. A sua ideia insubmissa da liberdade dialoga, antes, com o existencialismo de filósofos como Jean-Paul Sartre e Simone de Beauvoir, para quem esta se encontra ligada à responsabilidade de criar sentido numa vida desprovida de essência pré-determinada. Para Maria Luísa, em *A Gorda*, desvencilhar-se das amarras sociais, morais

.....

1 Cf. <<https://www.facebook.com/isabelafigueiredo>>.

e emocionais impostas às mulheres é o fundamento do seu vitalismo. E José Viriato, em *Um Cão no Meio do Caminho*, busca, na solidão, uma forma de se libertar das distrações da vida moderna e da opressão da convivência social quotidiana.

A escrita de Isabela Figueiredo também possui um “coração selvagem”, movida por um impulso de liberdade primordial, uma força instintiva e vital que transcende as limitações racionais e morais. Porém, esta liberdade radical também expõe as suas personagens e o público leitor à angústia e aos desafios que surgem, inevitavelmente, ao aspirarmos a uma existência plenamente livre. A menina do *Caderno de Memórias Coloniais* debate-se entre a libertação dos valores errados do pai colonizador e o amor que mesmo assim sente por ele, enquanto José Viriato tem de abandonar a couraça protectora da solidão anti-sistema para socorrer uma mulher que também procura fugir às estruturas de um sistema social opressivo.

A protagonista de *Caderno de Memórias Coloniais* vive um conflito profundo entre a necessidade de se libertar dos valores retrógrados do pai colonizador e o amor que, apesar de tudo, sente por ele. O seu dilema psicológico de auto-libertação revela a dificuldade de romper com as heranças ideológicas que a moldaram, sem, no entanto, apagar os laços afectivos que a conectam ao passado. Já José Viriato, por sua vez, enfrenta o desafio de deixar para trás a couraça da solidão, adoptada como forma de resistência ao sistema. Ele é chamado a agir quando uma mulher, também oprimida pelas estruturas sociais, cruza o seu caminho, forçando-o a reconsiderar a sua postura de isolamento e a intervir. Em ambos os casos, o dilema entre a rejeição ao sistema e os vínculos humanos cria tensões que colocam em evidência a complexidade das relações de poder e afecto.

De maneira resumida, esta crítica libertária que caracteriza a sua escrita foi uma das principais motivações que levaram a CJS-UVIGO a convidar Isabela Figueiredo para uma residência literária, no contexto da sua conferência internacional sobre “A Herança Filosófica e Sócio-Política de José Saramago”, em 2022.² Ainda que não seja possível desenvolver aqui uma análise aprofun-

.....

2 Cf. <<https://catedrasaramago.webs.uvigo.es/pt/blog/residencia-literaria-de-isabela-figueiredo-na-vii-conferencia-internacional-jose-saramago-377/>>.

dada, parece evidente o interesse em traçarmos paralelos entre as abordagens à temática da liberdade na vasta obra de José Saramago, bem como na produção literária, ainda em evolução, de uma das mais proeminentes autoras contemporâneas portuguesas.

O tratamento da liberdade nas obras de José Saramago também se revela denso e multifacetado, envolvendo profundas dimensões filosóficas e políticas. Os seus romances, ao confrontarem as personagens com dilemas que desafiam o livre-arbítrio, o controle social e as instituições repressoras, exploram a tensão entre a autonomia individual e as forças que a limitam. Simultaneamente, os conflitos entre liberdade e autoritarismo que surgem de forma recorrente nas narrativas ficcionais saramaguianas têm sempre uma ressonância política marcante.

Ao analisarmos as figuras protagonistas de Isabela Figueiredo, é possível vislumbrar não apenas uma continuidade, mas, sobretudo, uma actualização dessa crítica aos sistemas opressivos que cerceiam a liberdade. Embora a sua escrita, nomeadamente em *Caderno de Memórias Coloniais*, contenha referências a períodos históricos concretos e às políticas que os moldaram, o seu foco reside essencialmente na vida e na sociedade da nossa actualidade. A diferença de abordagem em relação a Saramago é clara: enquanto ele privilegia a crítica das macroestruturas que sufocam as vontades populares, como em *Ensaio sobre a Lucidez* (2004), Isabela Figueiredo dirige o seu olhar mais para o íntimo, para o sujeito concreto e as suas batalhas psicológicas. A sua escrita é mais próxima do presente ao incorporar elementos de autoficção e ao tratar a liberdade sob a óptica do *eu* na modernidade líquida (cf. Bauman 2000). Isabela Figueiredo observa a subjectividade e as relações pessoais, com ênfase na experiência vivida e no impacto directo das forças opressivas sobre o indivíduo.

Filosoficamente, podíamos dizer que as narrativas de José Saramago e de Isabela Figueiredo exploram a liberdade como uma condição humana. Ambas as obras abordam a liberdade não apenas como um direito ou um ideal, mas como uma dimensão humana que emerge em meio às restrições sociais, políticas e existenciais que as suas personagens enfrentam. No entanto, em Saramago, essa liberdade é vista através de uma lente céptica e sombria, onde não há espaço para ilusões optimistas. A sua obra sugere que a liber-

dade está constantemente limitada, não apenas por forças externas como a sociedade, a política ou a religião, mas também pela ignorância e pelo medo que dominam os indivíduos. Já nas narrativas de Isabela Figueiredo, tanto as suas personagens quanto a própria escritora, que frequentemente intervém no espaço público, expressam a convicção de que alcançar a liberdade plena é possível, desde que haja uma força de vontade suficientemente forte para conquistá-la. Porém, o preço dessa liberdade é elevado. Em *Ensaio sobre a Cegueira* (1995), onde as personagens lutam para sobreviver e preservar a sua humanidade em meio ao caos, bem como em *A Gorda*, onde Maria Luísa trava uma batalha pessoal contra os padrões opressivos da sociedade, a liberdade aparece como algo que só pode ser obtido à custa de grande esforço e sacrifício. As personagens de ambos os autores mostram que a conquista da liberdade, ainda que possível, é sempre um processo árduo, que exige resistência e enfrentamento das mais profundas limitações, tanto internas quanto externas.

Outra diferença no que diz respeito ao tratamento filosófico da liberdade nas duas obras reside na relação com a religião. Para Saramago, a religião impõe sérias limitações à liberdade do indivíduo, como evidenciam *O Evangelho Segundo Jesus Cristo* (1991) e *Caim* (2009). Saramago vê nas crenças religiosas uma forma de controle que restringe o livre-arbítrio e alimenta a submissão, enquanto Isabela Figueiredo, embora seja claramente anticlerical, não descarta uma espiritualidade religiosa na sua visão libertária, como no caso da Maria Luísa de *A Gorda*, por exemplo, que se declara panteísta.

Outro ponto de divergência está na utopia. Saramago é profundamente crítico em relação a utopias de qualquer tipo, duvidando da possibilidade de uma liberdade mais ampla baseada em solidariedade, justiça social e respeito mútuo (cf. Baltrusch 2014). Em contraste, Isabela Figueiredo demonstra um optimismo maior. O final de *Um Cão no Meio do Caminho*, por exemplo, sugere a possibilidade de se alcançar uma liberdade real e colectiva, fundada em laços afectivos e em uma sociedade mais justa.

A relação entre liberdade e escolha, ou livre-arbítrio também se desenvolve de maneira distinta nas duas obras. Para Maria Luísa e José Viriato, por exemplo, a busca por liberdade está profundamente conectada à força de vontade individual. Estas personagens de Isabela Figueiredo em *A Gorda* e *Um Cão no*

Meio do Caminho enfrentam escolhas difíceis e muitas vezes paradoxais, mas o poder da decisão pessoal sempre prevalece na luta pela verdadeira autonomia. Já Saramago é mais céptico, uma vez que, para ele, o livre-arbítrio está cercado de limitações inevitáveis, tanto internas quanto externas. Um exemplo disso está em *As Intermittências da Morte* (2005), onde a suspensão da morte cria um dilema existencial que desafia a própria ideia de escolha. Mesmo quando há escolhas a serem feitas, essas se revelam profundamente condicionadas pela falta de controle sobre o destino, reforçando o pessimismo de Saramago em relação à liberdade humana.

Embora possa ser uma simplificação excessiva contrastar os dois autores de forma tão directa, as distinções que traçamos revelam um ponto essencial: José Saramago aborda a liberdade em larga escala, colocando o foco nas esferas política e social, sempre com uma visão predominantemente pessimista. Em contrapartida, Isabela Figueiredo dá mais ênfase à condição humana na sua singularidade, destacando as lutas pessoais, os desejos e as angústias de quem vive sob o peso das mesmas macroestruturas e demonstra, sobretudo, uma maior confiança na capacidade do indivíduo de se libertar.

Esta actualização crítica que a autora traz à questão da liberdade, especialmente em tempos de crise e mudança, confere à sua obra um tom mais imediato e íntimo. A sua ficção, mas também, em crescente medida, as suas intervenções públicas, reflectem as inquietações e dilemas de um sujeito moderno, que, em meio a tantas constricções e à opressão de tantas estruturas de poder, busca afirmar-se e conquistar a sua autonomia.

Os três textos em forma de diário, escritos pela autora de *Caderno de Memórias Coloniais* a partir de diversas temáticas ligadas às actividades culturais da VII Conferência Internacional José Saramago da Universidade de Vigo, não devem ser lidos apenas no contexto do debate sobre a liberdade. No entanto, o título deste pequeno ciclo, *Sublime Código da Insubmissão — Diário em Curso*, já sugere uma relação directa com a temática, apontando para análises mais detalhadas que poderão ser desenvolvidas no futuro.

Além disso, o facto de o *Diário* de Isabela Figueiredo dialogar com as obras artísticas de Graça Morais e \pm MAISMENOS \pm (Miguel Januário), ambos com

ligações ao universo de Saramago,³ apresentadas na conferência por meio de uma exposição/performance e uma vídeo-instalação, abre um leque de possíveis aprofundamentos que, por ora, terão de ficar em aberto para estudos posteriores.

.....

3 Cf. também os estudos “Graça Morais & José Saramago — um projecto expo-performático in progress”, “Uma mulher ainda não parou o mais longo gemido do mundo: Breves reflexões sobre a perfoepoesia de Silvia Penas” e “*On/Off (A Caverna)*”, neste volume.

Alquimia de oliveira

Fogo raiz amarelo vermelho enxofre sangue
água raiz ribeira espelho de todas as cores trovão cinzento
ar raiz vento norte movimento mistura sopra movimento
permanência horizonte horizonte horizonte
terra raiz terra negra das urzeiras a terra toda
vida
Pintura mineral
alquimia de oliveira velha
raízes
que agarram o arco-íris no mais fundo
para colorir os frutos
tal como a velha oliveira
conhece os arcanos da alquimia
das brasas de urze no lar destila a cor do fogo
da carne das abóboras
forja a cor cinzenta nos isótopos da ardósia do granito
nas nuvens de trovoada
o vermelho no sangue no sangue da romã o roxo
concebe o preto no carvão de urze na escuridão da noite
no luto das mulheres
no leite de uma mãe o branco numa ossada de cabra esquecida no monte
ocres de pele queimada ao sol
azuis impossíveis de olhos impossíveis
céu
alma
alimento



Legenda: X. Bieito Arias. Retrato de Graça Morais. Acrílico sobre cartão. 120 x 80 cm. Col. da Pintora Graça Morais. Cortesia da Artista.

Rubrica explicativa

Quando me defrontei pela primeira vez com a pintura de Graça Morais, senti; e senti também que eu era parte daquele universo, que me falava a mim. Foi um choque, produzido pelo domínio técnico, mas sobretudo por me reconhecer, por me ver nesse espelho.

É óbvio que por trás de cada obra de Graça Morais há uma *inventio* e uma *dispositio*. Os temas escolhidos, a forma em que são combinados, a forma em que os múltiplos elementos são distribuídos no espaço, a própria escolha dos materiais, das cores, das técnicas, revelam um plano prévio, eventualmente modificado no processo criativo, no qual necessariamente intervém o raciocínio. Um quadro de Graça Morais obriga-nos, por isso, a pensar; muito. Mas, embora a razão tenha um peso importante na sua conceção, a pintura de Graça Morais não é exemplo de arte racional.

Há artistas que, dizem, realizam a sua obra com as tripas; e há críticos para quem a arte tem de entrar pelas tripas. Mas também não é isso o que acontece com a obra de Graça Morais. Embora nos mova no íntimo, não é uma arte visceral.

Do meu ponto de vista, a de Graça Morais é uma arte que nos penetra culturalmente. Talvez a cultura é o território intermédio entre o racional e o visceral.

Xamã, Graça Morais sabe; conhece as matérias, interpreta a natureza, lê as pessoas, e conta-nos. Griotte, utiliza nas suas histórias visuais uma linguagem simbólica própria, complexa, em que a semiótica ancestral da oliveira, da cabra, da couve, da perdiz... se ressemantiza e se faz presente.

Linguagem ancestral, contemporânea: atemporal; linguagem tribal, universal: humana.

Traços, técnicas, materiais, cores, misturas, experimentação... as composições de Graça Morais enterram as raízes e dialogam com os fitos da história da arte, das pinturas parietais da gruta de Chauvet, a Picasso, Chagall ou Basquiat.

Pintura mulher, pintura mãe; difícil explicar esta percepção, herética talvez, de um espírito feminino, um caleidoscópio invisível que determina o universo pictórico de Graça Morais.

Para mim, o mesmo espírito com que uma velha oliveira cria e nos oferece os seus frutos.

“Alquimia de oliveira” — sobre o diálogo telúrico entre um poema de Bieito Arias Freixedo e a arte de Graça Morais (com Saramago ao fundo)

Junto com a escritora Isabela Figueiredo, o poeta e professor Xosé Bieito Arias Freixedo foi outro convidado para realizar uma residência literária no contexto da VII Conferência Internacional José Saramago, promovida pela I Cátedra Internacional José Saramago da Universidade de Vigo em 2022. Nesse âmbito, foi-lhe proposto escrever sobre a obra da pintora Graça Morais, a partir da exposição “Graça Morais e José Saramago: A Arte de Pensar *O Ano de 1993*”, apresentada no Centro Afundación, em Vigo, de 18 a 29 de Outubro de 2022.¹ O resultado dessa residência materializou-se no poema “Alquimia de Oliveira” e numa “Rúbrica Explicativa”, onde Arias Freixedo explorou tanto a obra geral da pintora quanto o ciclo de dez desenhos criados por Graça Morais para ilustrar o livro de poemas de José Saramago, *O Ano de 1993* (1975), incorporados na segunda edição da obra, em 1987. Posteriormente, em 2024, o poeta realizou também um retrato da artista, oferecido à própria Graça Morais, que aqui se reproduz pela primeira vez, sendo mais um dos frutos dessa residência poética.

Para contextualizar brevemente esta relação triangular entre uma pintora (Graça Morais), um poeta (Xosé Bieito Arias Freixedo) e, ainda que em segundo plano, um escritor (José Saramago), gostaria de oferecer uma reflexão sucinta sobre o diálogo telúrico entre a poesia e a pintura contemporâneas, sem, no entanto, impor leituras ou influenciar demasiado a interpretação do

.....
1 Cf. < <https://catedrasaramago.webs.uvigo.es/pt/blog/exposicao-graca-morais-e-jose-saramago-a-arte-de-pensar-o-ano-de-1993-afundacion-vigo-18-29-de-outub-381/>>.

poema e da rúbrica explicativa. Esse diálogo, enraizado nas dimensões mais profundas da criação artística, revela-se como um intercâmbio orgânico entre o verbo e a imagem, onde as forças da terra, da memória e do inconsciente colectivo se manifestam nas formas, nas cores e nas palavras, evocando o que é primordial e atemporal.²

Se há um aspecto filosófico e estético que estabelece uma ligação clara e directa entre os poemas de José Saramago, em *O Ano de 1993*, e os desenhos de Graça Morais, criados para a edição de 1987, é a noção de uma interacção profunda e simbiótica entre a terra, os elementos da natureza e a linguagem estética. Esta interacção busca expressar a relação do ser humano com o mundo material, uma conexão visceral e espiritual. Um exemplo disso pode ser encontrado no poema 25, onde Saramago escreve: “Por isso nos campos cultivados faziam correr as mulheres menstruadas para que o sangue escorrendo ao longo das pernas embebesse o chão com sangue de vida e não de morte” (Saramago 1987c: s.p.). O poema remete a práticas ancestrais de fertilidade, que ligam a mulher à natureza em um gesto simbólico de fecundidade, reflectindo a tentativa de resgatar uma civilização perdida pelos habitantes da cidade, agora expulsos pelos invasores.

Este tema percorre todo o livro, reflectindo a convivência harmoniosa dos seres humanos no seu contexto social e natural e a criação de uma cultura que hoje poderia ser entendida como bioética, uma cultura que busca conciliar a acção humana com o respeito à vida em todas as suas formas. O trecho seleccionado retrata um ritual de aspersão do sangue menstrual sobre a terra, um acto de profunda simbologia através do qual a população, expulsa da sua cidade e civilização, tenta restaurar a fertilidade perdida pela guerra. Este gesto ritualístico busca reverter a esterilidade imposta pela violência, oferecendo à terra um sangue que simboliza a vida.

No desenho de Graça Morais, a composição visual condensa a complexidade destes acontecimentos em dois cenários concretos (cf. Fig. 1), onde a artista

.....

2 Apesar da tradição secular da relação entre a poesia e as artes visuais, podíamos evocar, para o contexto contemporâneo, o ensaio *Convergencias* (1991), de Octavio Paz, um poeta que escreveu extensivamente sobre o diálogo entre poesia e pintura, incluindo muitas abordagens do telúrico.

capta a intensidade do simbolismo telúrico presente no poema, traduzindo em imagem a força dessa conexão entre corpo, terra e ciclo vital. Assim, a artista não apenas ilustra o texto, mas dialoga com ele num nível profundo, fazendo com que pintura e poesia se entrelacem num discurso comum sobre a criação e a regeneração da vida, em meio da destruição (cf. Fig. 1).³

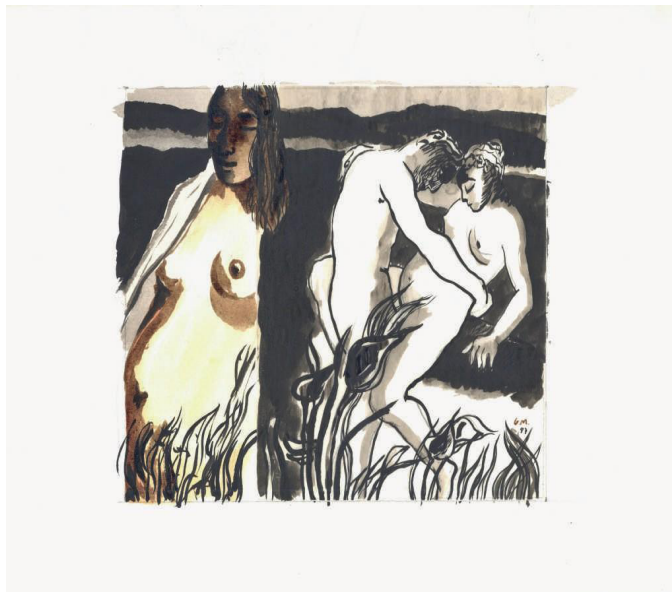


Fig. 1 Graça Morais: *O Ano de 1993* [Poema 25], 1987. Aquarela, sépia, tinta da china e colagem sobre papel. 22,8 × 29,1 cm. Col. da Artista. Cortesia da Pintora Graça Morais.

No lado direito, é representado um momento de cópula sob as ervas de um campo fertilizado pelo sangue menstrual. A face do homem é intencionalmente obscurecida, reforçando a mensagem simbólica da cena: o poder de fecundação não está associado ao elemento masculino, mas sim à natureza, que, por sua vez, se identifica com o feminino. No plano esquerdo, emerge a figura de uma mulher grávida, a mesma personagem que havia sido vítima de violação

3 Esta descrição baseia-se no catálogo *A Arte de Pensar O Ano de 1993*, Baltrusch/Baião/Souto 2024 (32-33).

e que, no poema 8, castrara o seu violador, desaparecendo na planície com o seu membro amputado (Saramago 1987c: s. p.).

Contudo, Graça Morais agora a retrata com o rosto claramente visível, resgatando-a do anonimato e sublinhando a sua relevância na narrativa. As feições da mulher combinam traços europeus, africanos e asiáticos, ampliando o alcance da mensagem sociopolítica do poema, que ganha assim uma dimensão universal, interétnica e transcultural. Este gesto artístico, ao conferir visibilidade e individualidade à mulher, subverte a condição de vítima, transformando-a em protagonista activa de um processo de regeneração, enquanto o cenário reforça a interconexão simbólica entre o feminino, a natureza e a capacidade de criar vida.

Esta conexão entre arte e terra remonta a tradições ancestrais que entendiam a natureza como um agente activo nas manifestações artísticas. Na contemporaneidade, esta relação é frequentemente reinterpretada sob novas perspectivas estéticas, sociais e filosóficas. Como em muitas obras de arte contemporâneas influenciadas pelo telúrico, também em Graça Morais se observa uma exploração profunda da relação sensorial com a natureza. As texturas, as formas orgânicas e as tonalidades presentes em seus desenhos evocam a terra, a vegetação e os ciclos naturais, representando, ao mesmo tempo, noções como a temporalidade e a mutabilidade dos elementos naturais.

O diálogo com a poesia de José Saramago não se limita à ilustração dos versos, ao criar uma imagética própria, centrada na natureza, na terra e nos ciclos das estações. A paisagem surge, aqui, como uma metáfora da condição humana, traduzindo visualmente as complexidades e transformações do corpo e do espírito. Poesia e pintura buscam aqui uma linguagem que, ao mesmo tempo, sugere e evoca o sensorial —o que é táctil, mineral, vegetal e animal—, criando um espaço estético onde o humano e o natural se encontram e se transformam mutuamente. O resultado é uma simbiose entre imagem e palavra, em que a materialidade da natureza se funde com a subjectividade humana, revelando um diálogo profundo entre artista e terra.⁴

.....
4 Cf. também *O Olho e o Espírito* (1961), um ensaio em que Merleau-Ponty reflecte sobre a pintura como um acto de encarnação material, e onde considera que o telúrico é uma presença viva no processo criativo.

Em “Alquimia de Oliveira”, Arias Freixedo explora com profundidade o simbolismo telúrico na poesia e na pintura contemporâneas. Na obra de Graça Morais, a terra frequentemente aparece como uma fonte de energia vital ou como um elemento místico, capaz de conectar o humano ao sagrado e ao desconhecido. A terra não apenas representa a natureza, mas também cria uma ponte entre o visível e o invisível, o material e o espiritual. Embora a poesia de Saramago em *O Ano de 1993* não possua uma espiritualidade religiosa, a sua dicção bíblica, ancestral e solene persegue uma materialidade de palavras e sons, compondo poemas que aspiram a ser mais corpóreos do que abstractos.

Tanto nas poesias de Saramago quanto no poema de Arias Freixedo e nas pinturas de Graça Morais, as formas estéticas são concebidas como entidades vivas, dotadas de peso, textura e presença. O telúrico aparece como uma força primordial, evocando uma experiência de ‘corpo-terra’, um processo orgânico e dinâmico, em vez de uma representação estática. Nesse contexto, a poesia e a pintura dialogam e se influenciam mutuamente, estabelecendo uma condição intertextual e atemporal, que remete à noção de uma obra de arte total e multissensorial (cf. Baltrusch/Baião/Souto, neste volume).

Esse diálogo não apenas conecta linguagens distintas, mas também expande a profundidade de cada uma, criando uma fusão estética em que o sensorial e o espiritual se encontram e expressando uma visão do mundo em que o humano e o natural se entrelaçam numa harmonia orgânica. Contudo, esse diálogo telúrico vai além da estética e carrega um compromisso político evidente, marcado pela preocupação com a temporalidade da natureza, os seus ciclos de vida e morte, de crescimento e decadência, e com a possível erosão da cultura e da civilização — tendo, ao fundo, a ameaça da destruição da própria Natureza.

A estética telúrica, nesse contexto, não pode ser entendida como algo estático, mas como um processo contínuo de transformação, tal como a própria natureza. Ela simboliza, igualmente, uma forma de resistência à exploração desenfreada dos recursos naturais e à desconexão crescente entre o ser humano e o meio ambiente. É um apelo urgente à reconexão com o mundo natural, que se apresenta como essencial para a preservação do equilíbrio entre a vida e a morte, o crescimento e a decadência. Assim, poesia e pintura tornam-se

não apenas um espaço de reflexão estética, mas também um campo de luta simbólica contra a alienação e a devastação ambiental.

O desenho de Graça Morais para o poema 25 de *O Ano de 1993* e o poema “Alquimia de Oliveira” exemplificam também a noção do corpo humano como uma extensão da terra. No desenho, o casal representado funde-se com a paisagem, destacando a integração intrínseca entre o humano e o mundo natural. Da mesma forma, os textos poéticos buscam revelar uma simbiose profunda entre o ser humano e o ambiente natural. Este diálogo telúrico na arte contemporânea reflecte também uma tentativa de retorno ao essencial, evocando a terra como mãe e origem, ao mesmo tempo que reconhece a sua natureza em constante transformação. A terra é apresentada não apenas como uma fonte primordial, mas como um organismo dinâmico, influenciado pelas forças naturais e pela acção humana. Assim, tanto a pintura quanto a poesia buscam capturar a complexidade dessa relação, onde a constante mudança e o impacto recíproco entre a natureza e a humanidade se tornam visíveis e significativos.

A noção de alquimia, como empregada por Arias Freixedo no seu poema, pode ser directamente relacionada ao diálogo telúrico entre poesia e pintura ao longo da história da arte e da literatura. Tradicionalmente, a alquimia é entendida como uma prática que busca a transformação de substâncias, englobando tanto um sentido material —a transmutação dos metais— quanto um sentido simbólico e espiritual — a transformação da alma e da consciência. Esse processo de mudança e elevação serve como uma metáfora poderosa para a interação entre o telúrico —a terra, a natureza, os elementos— e as duas formas de expressão artística: a poesia e a pintura.

Neste contexto, a alquimia como metáfora da transformação criativa no diálogo telúrico pode ser vista como um processo em que a natureza se converte em arte. Os elementos naturais —a terra, a matéria— são transmutados em formas estéticas. A pintura, por exemplo, transforma a matéria ao converter pigmentos derivados de minerais e elementos naturais em imagens visuais que evocam emoções e significados profundos. Da mesma forma, a poesia transforma a experiência e a percepção do mundo natural em palavras que exploram e revelam a complexidade da condição humana e da natureza. Assim, a alquimia

torna-se um símbolo da capacidade da arte de transfigurar e elevar a realidade, capturando e reflectindo a profunda conexão entre o humano e o telúrico.

O poema de Arias Freixedo surge de uma profunda conexão com a terra e o telúrico que permeia a obra de Graça Morais. Os gestos expressivos e a rica narrativa simbólica desta artista frequentemente capturam a dureza da vida rural, as paisagens áridas e os ciclos da natureza, bem como a força ancestral que emana do solo, das pessoas e das tradições camponesas. Nos seus retratos de mulheres de Trás-os-Montes, por exemplo, as cores terrosas e escuras, juntamente com o uso expressivo do traço, criam uma atmosfera de profundidade e densidade, sugerindo uma ligação espiritual e física entre o ser humano e a terra (cf. Morais 2005).

“Alquimia de Oliveira” abre um diálogo telúrico entre poesia e pintura com a referência à história de uma árvore, também presente na obra de Graça Morais, que pode viver milhares de anos, resistir às adversidades climáticas e prosperar em solos áridos. Esta árvore é um símbolo poderoso da força da natureza, da persistência e da estabilidade. Ao longo da história, o simbolismo da oliveira foi incluindo valores como fertilidade, renovação, paz e sabedoria, além de servir como metáfora da memória ancestral e do sagrado.

Estes (e outros) aspectos convergem neste poema na caracterização da obra de Graça Morais, cujas linhas principais estavam já presentes e em desenvolvimento quando realizou os desenhos para *O Ano de 1993*. A poeticidade da sua arte retorna, assim, à poesia escrita através deste poema, dando continuidade à profundidade do diálogo entre a arte visual e a expressão poética.

Referências

- ACADEMIA SUECA (1998). “Prémio Nobel da Literatura 1998 – Comunicado à imprensa”, <http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1998/press-po.html> (último acesso em 23/01/2023).
- AGAMBEN, GIORGIO (2012). “Tempo e História: crítica do instante e do contínuo”, in *Infância e História. Destruição da Experiência e Origem da História*. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora Ufmg/Humanitas.
- AGUILERA, FERNANDO GÓMEZ (2010). *José Saramago nas suas palavras*. Alfragide: Ed. Caminho.
- (2010a). *As palavras de José Saramago: catálogos de reflexões pessoais, literárias e políticas*. São Paulo: Companhia das Letras.
- (Org.) (2021). *José Saramago nas suas palavras*. Porto: Porto Editora.
- ALCÁRAZ, JOSEFINA E FUENTES, FERNANDO (2005). *Performance y arte-acción en América Latina*. México: Ediciones Sin Nombre.
- ALMEIDA, ANTÓNIO (2014). *Um novíssimo testamento para o século XXI: a reescrita dos Evangelhos em Gore Vidal e José Saramago* [Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Estudos Ingleses e Norte-Americanos]. Repositório da Universidade Nova-FCSH, <<http://hdl.handle.net/10362/14559>>, (último acesso em 17/12/2022).
- ALMOND, PHILIP C. (2021). *O Diabo. Uma biografia*. Petrópolis: Editora Vozes.
- ALONSO, SOL (2024). “Função e acto transferidos”, in *O Ano de 1993. Graça Morais, José Saramago*, Catálogo da exposição (Coords.) Burghard Baltrusch, Joana Baião e Egíδια Souto, Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, 51.
- ANDERSON, BEN (2009). “Affective atmospheres”, *Emotion, Space and Society*, Vol. 2, 77-81.
- ANDRADE, CARLOS DRUMMOND (1983). *Poesia e Prosa*. Rio de Janeiro: Aguillar.
- APOLLINAIRE, GUILLAUME (1913). *Les Peintres Cubistes*. Paris: Éditions de la Nouvelle Revue Française.
- AQUINO, TOMÁS DE (2017). “Suma Teológica”. Trad. Alexandre Correia. <<https://sumateologica.files.wordpress.com/2017/04/suma-teolc3b3gica.pdf>>, (último acesso: 27/10/2020).
- ARENDT, HANNAH (1970). *On Violence*. Orlando: Houghton Mifflin Harcourt.
- ARIAS, JUAN (2004). *José Saramago: o amor possível*. Rio de Janeiro: Manati.
- ARNAUT, ANA PAULA (2008). *José Saramago*. Lisboa: Edições 70.
- BAIÃO, JOANA, BALTRUSCH, BURGHARD E SOUTO, EGÍDIA (Coords.) (2022). *A Arte de Pensar O Ano de 1993*. Vigo: Universidade de Vigo / I Cátedra Internacional José Saramago; Bragança: Instituto Politécnico de Bragança / Laboratório de Artes na Montanha – Graça Morais, <<http://hdl.handle.net/10198/28304>>.

- BAKHTIN, MIKHAIL (1990). *Questões de literatura e de estética*. São Paulo: Ucitec.
- BALTRUSCH, BURGHARD (2014). “O que transforma o mundo é a necessidade e não a utopia’ sobre utopia e ficção em José Saramago”, in *Estudos sobre Utopia e Ficção em José Saramago*, Berlin: Frank & Timme, 9-18.
- (2014). “Mulher e utopia em José Saramago – a representação da Blimunda em José Saramago em Memorial do Convento”, in Burghard Baltrusch (Ed.). *O que transforma o mundo é a necessidade e não a utopia. Estudos sobre utopia e ficção em José Saramago*. Ibero-Romance Studies in Literature and Translatology – Studies in Contemporary Literature, IV. Berlin: Frank & Time, 155-179.
- (2017). “Fendas poéticas no espaço público: sobre os ofícios múltiplos da street art em Banksy e ±MaisMenos±”, in Joana Matos Frias, Pedro Eiras e Rosa Maria Martelo (Org.). *Ofício Múltiplo – poetas em outras artes*. Porto: Edições Afrontamento, 369-391.
- (2018). “Poetics in Public Space – Towards a Hermeneutic Framing of Ephemeral Poetic Expressions”. *Cosmos and History: The Journal of Natural and Social Philosophy*, 14:3, 2018, 168-195.
- (2020). “A arte é o que fica no história’ O Ano de 1993 de José Saramago e as ilustrações de Graça Morais”. *The Bulletin of Hispanic Studies*, 97: 7, 763-787 [20 de enero de 2024] <<https://doi.org/10.3828/bhs.2020.44>>
- (2021). “‘All poetry is political’ — Elementos para pensar o poético e o político na actualidade.” Burghard Baltrusch (Coord.), Ana Chouciño, Alethia Afonso e Antía Monteagudo (Ed.). *Poesía e política na actualidade. Aproximações teóricas e prácticas*. Porto: Edições Afrontamento, 29-55.
- (2022). “Sobre o poético e o político em José Saramago”. *Cincinnati Romance Review*, 35-52.
- (2024). “Salvação dos mundos?.” Pedro Eiras (Org.), in *Libretos. Materiais para a salvação do mundo* 8. Porto: ILCML, 17-32.
- BALTRUSCH, BURGHARD E BAIÃO, JOANA (2022). “Catálogo Exposição. Graça Morais e José Saramago: A arte de pensar O Ano de 1993”. Vigo: Universidade de Vigo/I Cátedra Internacional José Saramago/Instituto Politécnico de Bragança/Laboratório de Artes na Montanha-Graça Morais.
- BALTRUSCH, BURGHARD E VIDAL, ALBA (2023). Transcrição da entrevista a José Saramago de José Carlos de Vasconcelos do 17 de setembro de 1974. Disponível em <https://catedrasaramago.webs.uvigo.es/Uploads/archivos/entrevista-17-09-1974-rtp-d89490.pdf>
- BALTRUSCH, BURGHARD, BAIÃO, JOANA E SOUTO, EGÍDIA (2024). *A Arte de Pensar O Ano de 1993*. Catálogo da exposição na FBAUL, 14-30 de Março de 2024. Lisboa: Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa.
- BATAILLE, GEORGES (2009). *O Erotismo*. Trad. João Bénard da Costa. Lisboa: Antígona.
- (2017). *A Literatura e o Mal*. Lisboa: Letra Livre.
- (2021). *O Erotismo*. Lisboa: Edições 70.

- BAUDELAIRE, CHARLES (1985). *As Flores do Mal*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira.
- BAUMAN, ZYGMUNT (1998). *O Mal-estar da Pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Zahar.
- (2000). *Liquid Modernity*. Cambridge: Polity Press.
- BECERRA DE BECERREÁ, AFONSO (2018). *Confio-te o meu corpo. A dramaturgia pós-dramática*. Santiago de Compostela: Através Editora.
- BENJAMIN, WALTER (1987). *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense.
- (2008). *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. México: Ítaca.
- (2009). *Passagens*. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão e Irene Aron. Belo Horizonte: Editora Ufmg e São Paulo: Imprensa Oficial.
- BENKO, GEORGES (1988). “A Pós-Modernidade e o Geógrafo”, *Geosp – Espaço e Tempo*, 6, 95-104.
- BERBEL GARCÍA, ROSA MARÍA (2020). “Las fronteras del género: intermedialidad y performatividad en la poesía de Lola Nieto”, *Revista Sonda, investigación en Artes y Letras*, 9, 131-145. <<https://polipapers.upv.es/index.php/sonda/article/view/17860/15103>>
- BÍBLIA DE JERUSALÉM (2002). São Paulo: Paulus.
- BÍBLIA SAGRADA (1986). Trad. Costa, Alcindo *et al.* Lisboa: Difusora Bíblica.
- BOURDIEU, PIERRE (1999). *A Dominação Masculina*. Trad. Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.
- BRACAMONTE, JIMENA E ARIEL GOMEZ PONCE (2016). “Un elefante que calla, un humano que se interroga: José Saramago en(tre) la frontera de la comunicación animal el lenguaje humano”. *Revista de Estudos Saramaguianos*, 1:3, 63-82.
- BRAIDOTTI, ROSI (2015). *Lo Posthumano*. Barcelona: Gedisa.
- BURKE, PETER (1992). *A Revolução Francesa da Historiografia: A Escola dos Annales (1929-1989)*. Trad. Nilo Odalia. São Paulo: Editora Unesp.
- (2008). “Montaigne and the idea of essay”, in *Montaigne y su Mundo*. Madrid: Fundación Juan March. Disponível em: <https://canal.march.es/es/coleccion/montaigne-su-mundo-i-montaigne-idea-ensayo-ingles-con-traducccion-21690>, (último acesso em 20/08/2022).
- BYRON, LORD (2021). *Caim. Um mistério*. São Paulo: Clepsidra.
- CAPPELLI, MARCIO (2019). *A Teologia Ficcional de José Saramago. Aproximações entre Romance e Reflexão Teológica*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.
- CASTELLS, M. (2003). *A galáxia da internet: reflexões sobre a internet, os negócios e a sociedade*. Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges. Revisão de Paulo Vaz. Rio de Janeiro: Zahar.
- (2010). *A sociedade em rede — A era da informação: economia, sociedade e cultura*. Trad. Roneide Venancio Majer. 6a ed. São Paulo: Paz e Terra.
- CERDEIRA, TERESA CRISTINA (2018). *José Saramago entre a História e a Ficção. Uma Saga de Portugueses*. Belo Horizonte: Editora Moinhos.
- CHOMSKY, NOAM E FOUCAULT, MICHEL (2006). *The Chomsky-Foucault Debate*. New York: The New Press.

- COLETIVO DAS EDIÇÕES AVANTE (2022). *José Saramago um escritor com o seu povo*. Lisboa: Edições Avante.
- COSTA, HORÁCIO (1996). “José Saramago e a tradição do romance histórico em Portugal”, *Revista USP*, 40, 96-104.
- (2022). *José Saramago, 6 de Novembro de 1985*. Cotia: Ateliê Editorial
- (2020). *O Período Formativo*. Belo Horizonte: Editora Moinhos.
- (2021). “O primeiro som: José Saramago e o (longo) caminho à palavra”, *Revista de Estudos Saramaguianos*, 13.
- DE SALLES VILLAR, MAURO E HOUAISS, ANTONIO (2009). Sedição, in Grande Dicionário Houaiss. <<https://houaiss.uol.com.br/>> (Último acesso em: 28/06/2022).
- DEBORD, GUY (2021) [1967]. *A Sociedade do Espetáculo*. Trad. Francisco Alves e Afonso Monteiro. Lisboa: Antígona.
- (1997). *A Sociedade do Espetáculo*. <<http://www.ebooksbrasil.org/eLibris/soce-spetaculo.html>>. (último acesso em 23/01/2023).
- DEIFELT, WANDA (2016). “Maria Madalena e as discípulas de Jesus. Protagonistas que resistem a um apagamento. Entrevista especial com Wanda Deifelt”, *Revista IHU On-Line*, 23-27. <<http://www.ihu.unisinos.br/159-noticias/entrevistas/557752-maria-madalena-e-as-discipulas-de-jesus-protagonistas-que-resistem-a-um-apagamento-entrevista-especial-com-wanda-deifelt>>, (último acesso em 13/08/2020).
- DEL RÍO, PILAR (2012). “Entra, chegaste à tua casa”, *Blimunda*, Lisboa, 3, 45-46.
- DENIS, BENOIT (2002). *Literatura e Engajamento: de Pascal a Sartre*. Trad. Luiz Dagoberet de Aguirra Roncari, Bauru: EDUSC.
- DERRIDA, JACQUES (2006). *El animal que luego estoy si(gui)endo*. Madrid: Editorial Trotta.
- DESCHNER, KARLHEINZ (1993). *Historia Sexual del Cristianismo*. Zaragoza: Editorial Yalde.
- DIDI-HUBERMAN, GEORGES (2012). *La supervivencia de las luciernagas*. Madrid: Abada Editores.
- DUARTE, EDUARDO (2024). “Uma exposição na cisterna”, in *O Ano de 1993*. Graça Moraes, José Saramago. Cat. exposição, (Coords.) Burghard Baltrusch, Joana Baião e Egídia Souto, p. 7. Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa.
- DUARTE, HELENA VAZ (2012). “O cão, personagem dos romances de José Saramago”, *Blimunda*, Lisboa, 30, 41-46.
- DUPAS, GILBERTO (2011). *Ética e poder na Sociedade da Informação: de como a autonomia das novas tecnologias obriga a rever o mito do progresso*. São Paulo: Editora Unesp.
- EAGLETON, TERRY (2019). *Teoria da Literatura: uma introdução*. Trad. Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes.
- ECO, UMBERTO E MARTINI, CARLO (2020). *Em que crê quem não crê? Um diálogo sobre a ética*. Trad. V. Marques e A. M. Rocha. Lisboa: Gradiiva.
- (2003). *O Nome da Rosa*. Trad. Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. Rio de Janeiro: O Globo

- (2003). “Sobre algumas funções da literatura”, in *Sobre a literatura*. Rio de Janeiro: Record.
- ELIADE, MIRCEA (1992). *O Sagrado e o Profano*. São Paulo: Martins Fontes.
- FELDMAN, SERGIO (2006). “A mulher na religião judaica (período bíblico: primeiro e segundo Templos)”. *Métis: história & cultura*, 5:10, 251-272.
- FERNANDES, FLORESTAN (2008). “Prefácio”, in Karl Marx. *Contribuição à Crítica da Economia Política*. Trad. e Intr. Florestan Fernandes. São Paulo: Expressão Popular.
- FERRAZ, SALMA (2011). “Maria Madalena: a antiadissemia da discípula amada”, in Salma Ferraz (Org.). *Maria Madalena: das páginas da Bíblia para a ficção (textos críticos)*. Maringá: EDUEM, 11-30.
- FERREIRA, ANA PAULA (2018). “Saramago’s axiology of gender difference”, in Carlo Salzani & Kristof Vanhoutte (Ed.). *Saramago’s Philosophical Heritage*. London: Palgrave MacMillan, 163-191.
- FERRER, ESTHER (2017). *Performance y utopía*. Murcia: CENDEAC.
- FERSINI, MARIA PINA (2018). “Fazer a história das margens: o imperativo categórico de *Memorial do Convento* e *La vie des hommes infâmes*”. *Anamorphosis—Revista Internacional de Direito e Literatura*, 4: 2, 241-277.
- FIGUEIREDO, ISABELA (2011). *Caderno de Memórias Coloniais*. Coimbra: Angelus Novus. Reeditado, em versão aumentada, com prefácios de Paulina Chiziane e José Gil. Lisboa: Ed. Caminho.
- (2016). *A Gorda*. Lisboa: Ed. Caminho.
- (2022). *Um Cão no Meio do Caminho*. Lisboa: Ed. Caminho.
- FIGURELLI, R. (1987). “Sartre e a literatura engajada”. *Revista de Letras UFPR* 36, 89-111.
- FIOCRUZ (2021). “O que é uma pandemia”, <<https://www.bio.fiocruz.br/index.php/br/noticias/1763-o-que-e-uma-pandemia>> (último acesso em 24/08/2024).
- FISCHER-LICHTE, ERIKA (2011). *Estética de lo Performativo*. Madrid: Abada Editores.
- FOUCAULT, MICHEL (1968). *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*. México: Siglo XXI.
- FRIAS MARTINS, MANUEL (2014). *A Espiritualidade Clandestina de José Saramago*. Lisboa: Fundação José Saramago.
- FRYE, NORTHROP (1973). *O Caminho Crítico*. São Paulo: Editora Perspectiva.
- (2021). *O Código dos Códigos. A Bíblia e a Literatura*. Lisboa: Edições 70.
- (2022). *Elogio da Literatura*. Trad. Jorge Melícias. Lisboa: Edições 70.
- FUKUYAMA, FRANCIS (1992). *O Fim da História e o Último Homem*. Trad. Aulyde Soares Rodrigues. Rio de Janeiro: Rocco.
- FUNDAÇÃO JOSÉ SARAMAGO (2017). “Carta Universal de Deveres e Obrigações dos Seres Humanos”. <<https://www.josesaramago.org/carta-universal-dos-deveres-e-obrigacoes-dos-seres-humanos/>> (último acesso em 01/07/2022).
- GARRETT, ALMEIDA (1966) [1845 e 1850]. *O Arco de Sant’ Ana*. Porto: Livraria Civilização.

- GONZÁLEZ GIL, ISABEL (2023). “El giro performativo en poesía: perspectivas teóricas y nuevos lenguajes”. *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 9, 19- 33. <https://doi.org/10.26754/ojstropelias/tropelias.202399542>.
- HAN, BYUNG-CHUL (2015a). *Psicopolítica. Neoliberalismo y nuevas técnicas de poder*. Trad. Alfredo Bergés. Editor digital: Turolero.
- (2015b). *En el Enjambre*. Trad. Raúl Gabás. Editor digital: Turolero.
- (2015c). *El Aroma del Tiempo*. Trad. Paula Kuffer. Editor digital: Titivillus.
- (2016). *Topología de la Violencia*. Trad. Paula Kuffer. Editor digital: Titivillus.
- (2017). *La Expulsión de lo Distinto*. Trad. Alberto Ciria. Editor digital: Titivillus.
- (2018). *A Expulsão do Outro*. Trad. Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio D'Água.
- (2020). *Do Desaparecimento dos Rituais. Uma topologia do Presente*. Trad. Alberto Ciria. Barcelona: Herder.
- (2020). *La Desaparición de los Rituales. Una Tipología del Presente*. Trad. Alberto Ciria. Barcelona: Herder Editorial.
- HARAWAY, DONNA (1991). “A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century,” in *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*. New York; Routledge, 149-181.
- (1991a). *Ciencia, Cyborg y Mujeres. La Reinvention de la Naturaleza*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- (2016). *Manifiesto de las Especies de Compañía*. Bilbao: Sans Soleil Ediciones.
- (2019a). “Jugando a figuras de cuerdas con especies compañeras”, in *Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chthuluceno*. Bilbao: Consonni.
- (2019b). “Las promesas de los monstruos: una política regenerativa para los inadaptados/ables otros”, in *Las promesas de los monstruos. Ensayos sobre ciencia, naturaleza y otros inadaptables*. España: Holobionte Ediciones.
- (2023). “El pasado es la zona en disputa: naturaleza humana y teoría de la producción y la reproducción en los estudios del comportamiento de los primates”, in *Mujeres, simios y cíborgs. La reinención de la naturaleza*. España: Alianza Editorial.
- HATHERLY, ANA (1976). “Recensão crítica a ‘O Ano de 1993’, de José Saramago”, *Revista Colóquio/Letras*, 87-88.
- HERCULANO, ALEXANDRE (1972) [1843]. *O Bobo*. Venda Nova: Livraria Bertrand.
- (1987) [1851]. *Lendas e Narrativas*. Mem Martins: Publicações Europa-América.
- (1998) [1844]. *Eurico, o Presbítero*. Lisboa: Ulisseia.
- HUTCHEON, LINDA (1988). *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. Oxford: Routledge.
- (1989). *Uma Teoria da Paródia*. Rio de Janeiro: Edições 70.
- IASI, MAURO (2011). *Ensaio sobre a Consciência e Emancipação*. São Paulo: Expressão Popular.
- (2017). *Política, Estado e Ideologia na Trama Conjuntural*. São Paulo: ICP.
- KOLEFF, MIGUEL (2013). *La Caverna de José Saramago. Una imagen dialéctica*. Córdoba: Editorial de la Universidad Católica de Córdoba.
- (2017). *El Perro de las Lágrimas*. Córdoba: Ferreyra editor.

- KOOGAN/HOUAISS (1997). *Enciclopédia e Dicionário Ilustrado*. Rio de Janeiro: Edições Delta.
- LA BOÉTIE, ETIENNE DE (2017). *Discurso sobre a Servidão Voluntária*. São Paulo: Edipro.
- LE GOFF, JACQUES (2003). *História e Memória*. Campinas: Editora da Unicamp.
- LEHMANN, HANS-THIES (2017) [1999]. *Teatro Pós-Dramático*. Lisboa: Orfeu Negro.
- LEVINAS, EMMANUEL (2006). *Humanism of the Other*. Trad. Nidra Poller. Urbana and Chicago: University of Illinois Press.
- LISPECTOR, CLARICE (2000). *Perto do Coração Selvagem*. Lisboa: Relógio d'Água.
- LOPES, JOÃO MARQUES (2010). *Saramago — Biografia*. São Paulo: Leya.
- LOPES, LUCAS DA SILVA (2012). “(Re)contar (um)a história: Saramago e a sua história do cerco”, *Língua, Literatura e Ensino*, 7:9, 87-95.
- LOPES, VERA (2022). “Ensaio sobre a Cegueira e Ensaio sobre a Lucidez: estética e engajamento promovidos por José Saramago”, in Carlos Nogueira (Org.), *José Saramago: a escrita infinita*. Lisboa: Tinta da China.
- (2023). “Da caverna de Platão para a caverna de Saramago: um movimento contrário e mais fundo”, in Carlos Nogueira (Org.), *José Saramago: a lucidez da escrita*. Lisboa: Tinta da China.
- LOURENÇO, EDUARDO (1978). *O Labirinto da Saudade – Psicanálise Mítica do Destino Português*. Lisboa: Publicações D. Quixote.
- (1994). “Saramago: um teólogo no fio da navalha”, in *O Canto do Signo*. Lisboa: Editorial Presença, 184-188.
- (2016). *O Labirinto da Saudade*. Rio de Janeiro: Tinta da China Brasil.
- LOURENÇO, FREDERICO (Trad.) (2022). *Evangelhos Apócrifos Gregos e Latinos*. Lisboa: Quetzal.
- LÖWY, MICHAEL (2005). *Walter Benjamin. Aviso de Incêndio — uma Leitura das Teses “Sobre o Conceito de História”*. Trad. Wanda Nogueira Caldeira Brandt. São Paulo: Boitempo.
- LUÍS, SARA BELO (2000). “José Saramago: ‘O centro comercial é a nova universidade’”. *Revista Visão*, 21.
- LUKÁCS, GYÖRGY (1977) [1972]. *Le Roman historique*. Paris: Petite Bibliothèque Payot.
- LYOTARD, JEAN-FRANÇOIS (2013). *A Condição Pós-moderna*. Rio de Janeiro: José Olympio.
- MACHADO, CARLOS (2020). “O método da anarquia: epistemologia da História na narrativa saramaguiana”, in Carlos Reis (Coord.). *José Saramago 20 anos com o Prémio Nobel*. Coimbra: IUC., 99-121.
- MARTINS, ADRIANA ALVES DE PAULA (2000). “Todos os nomes ou uma viagem pelos labirintos da cidade na busca do nome que cada um tem”. *Veredas*, 3, 341-350.
- MARTINS, MANUEL FRIAS (2014). *A Espiritualidade Clandestina de José Saramago*. Lisboa: Fundação José Saramago.
- MARX, KARL (2008). *Contribuição à crítica da economia política*. Trad. e Intr. Florestan Fernandes. São Paulo: Editora Expressão Popular.

Referências

- (2011). *O 18 de Brumário de Luís Bonaparte*. Trad. e notas de Nélio Schneider; prólogo Herbert Marcuse. São Paulo: Boitempo.
- (2013). *O Capital: Crítica da Economia Política. Livro I: o processo de produção do capital*. Trad. Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo.
- MARX, KARL E ENGELS, FRIEDRICH (2005). *Manifesto Comunista*. São Paulo: Boitempo.
- (2007). *A Ideologia Alemã: crítica da mais recente filosofia alemã em seus representantes Feuerbach, B. Bauer e Stiner, e do socialismo alemão em seus diferentes profetas*. Trad. Rubens Enderle, Nélio Schneider e Luciano Cavini Matorano. São Paulo: Boitempo.
- MARQUARD, ODO (1983). “Gesamtkunstwerk und Identitätssystem – Überlegungen im Anschluß an Hegels Schellingkritik”, in Susanne Häni e Harald Szeemann (Eds.): *Der Hang zum Gesamtkunstwerk – Europäische Utopien seit 1800*, Aarau: Sauerländer 1983, 40-49.
- MATEUS, ISABEL (2017). “Do animal ao inanimal: figurações canídeas na obra de J. Saramago”. em *Figuras do animal. Literatura, cinema, banda desenhada*. Famalicão: Húmus.
- MERLEAU-PONTY, MAURICE (2014) [1961]. *O Olho e o Espírito*. Trad. Paulo Neves e Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Cosacnaify.
- (1999 [1945]). *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Martins Fontes.
- MEZQUITA DE HARO, NURIA E GARCÍA VILLARÁN, ANTONIO (2012). *Perfopoesía. Sobre la poesía escéncia y sus redes*. Sevilla: Cangrejo Pistolero.
- MOISÉS, MASSAUD (2006). *A Literatura Portuguesa*. São Paulo: Editora Cultrix.
- MONTAIGNE, MICHEL DE (2016). *Ensaaios*. Trad. Sérgio Milliet. São Paulo: Editora 34.
- (1962). *Oeuvres Complètes*. Paris: Éditions Gallimard.
- MORAIS, GRAÇA (2005). *Retratos e Auto-Retratos / Portraits And Self-Portraits*. Cascais: Centro Cultural de Cascais, Fundação D. Luís I.
- MORENO CAPLLIURE, JOHANNA (2020). “Ficcionalizar la teoría. Donna Haraway y las narraciones especulativas sobre mundos posibles”, in *Space Fiction Visiones de lo cósmico en la ciencia-ficción*. España: Cinestesia.
- MOURA, VALMIR (2013). “Protoevangelho de Tiago: um estudo sobre crenças ‘alternativas’ nos primeiros séculos da era cristã”. <<https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/tede/4217>>, (último acesso em 20/00/2022).
- MUCHEMBLED, ROBERT (2001). *Uma História do Diabo. Séculos XII-XX*. Rio de Janeiro: Bom Texto.
- NETO, PEDRO FERNANDES DE OLIVEIRA (2021). “O Ano de 1993 ou o Encontro dos Tempos, dentro e fora da Revolução”. *Semina: Ciências Sociais e Humanas*, 42:1, 59-76.
- NETTO, JOSÉ PAULO (2011). *Introdução ao estudo do método de Marx*. São Paulo: Expressão Popular.
- NEVES, MARIA DO CÉU PATRÃO (2017). “Alteridade e deveres fundamentais: uma abordagem ética”. *Revista Direitos Fundamentais e Alteridade*, 1:1, 69-86.
- NIETZSCHE, FRIEDRICH (1997). *O Anticristo*. Lisboa: Edições 70.

- NOGUEIRA, CARLOS (2018). *Resposta a Italo Calvino*. Porto: Livraria Lello.
- (2022). “Prefácio. José Saramago: (re)escrever a vida”, in *José Saramago: a escrita infinita*. Lisboa: Tinta-da-China.
- NOGUEIRA, CARLOS E SILVA-SEMIK, VÉRONIQUE (2016). “Poesia oral tradicional e funcionalidade”, *Trabalhos de Antropologia e Etnologia*, 16, 24-42. <<https://run.unl.pt/handle/10362/18686>>, (último acesso em 10/07/2022)
- NUNES JUNIOR, ROBERTO (2017). “O conceito de história em Karl Marx”. *Griot: Revista de Filosofia*, 1, 277-290.
- ORGANIZAÇÃO MUNDIAL DA SAÚDE (OMS) (2024). “Health and Well-Being”, <<https://www.who.int/data/gho/data/major-themes/health-and-well-being>> (último acesso em 22/08/2024).
- ORGANIZAÇÃO PAN-AMERICANA DE SAÚDE (OPAS) (2020). “OMS afirma que Covid-19 é agora caracterizada como pandemia”, <<https://www.paho.org/pt/news/11-3-2020-who-characterizes-covid-19-pandemic>> (último acesso em 22/01/2023).
- ORNELAS, JOSÉ N. (2023). “Da imutabilidade à mutabilidade: a construção do eu em Todos os nomes”, in Carlos Nogueira (Org.), *José Saramago: a lucidez da escrita*. Lisboa: Tinta da China, 255-278.
- PAGELS, ELAINE (2021). *Os Evangelhos Gnósticos*. Trad. Luís Torres Fontes. Porto: Via Óptima.
- PAPA FRANCISCO (2020). “Carta Encíclica Fratelli Tutti do Santo Padre Francisco sobre a fraternidade e a amizade social”, <<http://www.vatican.va/content/francesco/pt/encyclicals/documents/papa-francesco20201003enciclica-fratelli-tutti.html>> (último acesso em 22/01/2023).
- PAZ, OCTAVIO (1991). *Convergências*. Barcelona: Seix Barral.
- (1994). *A Dupla Chama: Amor e Erotismo*. Trad. Wladyr Dupont. São Paulo: Siciliano.
- (2013). *Os Filhos do Barro: do Romantismo à Vanguarda*. Trad. Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify
- PEDRO, ROSA (2020). *Lilith – A mulher primordial. O feminino e o sagrado*. Lisboa: Zéfiro.
- PENAS, SILVIA (2021). *O resto é céu*. Poio: Urutau.
- (2023). *Retrato de vodas, partos e funerais*. Vigo: Galaxia.
- (2024). “Uma mulher ainda não parou o mais longo gemido da história do mundo (Revisitar O Ano de 1993 de J. Saramago)”, in *O Ano de 1993. Graça Morais, José Saramago*. Cat. exposição, (Coords.) Burghard Baltrush, Joana Baião e Egídia Souto, p. 46. Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa.
- PESSOA, FERNANDO (2015). *A hora do Diabo e outros contos de Fernando Pessoa*. Porto Alegre: Editora Bestiário.
- PETERSEN, PAULA KARINA VERAGO (2017). “O narrador errante e paródico em Caim, de José Saramago”, *Anais do XXVI Congresso Internacional da ABRAPLIP*, 1389-1436

Referências

- PLATÃO (2000). “A Alegoria da caverna”, *A República*, 514a-517c, Trad. Lucy Magalhães, in Danilo Marcondes, *Textos Básicos de Filosofia: dos Pré-socráticos a Wittgenstein*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- QUEIRÓS, EÇA DE (2014) [1897]. *Adão e Eva no Paraíso*, Belém: Unama <<http://www.portugues.seed.pr.gov.br/arquivos/File/leitonline/eca6.pdf>> (último acesso em: 25/04/2022).
- QUENTAL, ANTERO DE (2008). *Causas da Decadência dos Povos Peninsulares*. Lisboa: Tinta Da China.
- QUIROGA, CARLOS (2010). “A costela galega e universal de Saramago”. *Biblos*, 45, 26-27.
- RAVASI, GIANFRANCO (2016). “Diga-nos, Maria Madalena, o que viste no caminho?”. *Revista IHU on-line*, 489, 28-30. <<http://www.ihuonline.unisinos.br/artigo/6529-gianfranco-ravasi>>, (último acesso em 13/08/2020).
- REAL, MIGUEL (2021). *Pessoa & Saramago*. Lisboa: D. Quixote.
- REGO PAULA (1994). “Mulher Cão”. Pastel sobre tela. 120×160. Reprod. in Ruth Rosengarten (Ed.): *Compreender Paula Rego – 25 perspectivas*. Porto: Fundação de Serralves, 2003, 72.
- REIMER, IVONI (2016). “O poder sob a égide do sagrado: manutenção do domínio religioso e normatização da crença”. *Revista IHU On-Line*, 489, 35-39. <<https://www.ihuonline.unisinos.br/artigo/6531-ivoni-richter-reimer>>, (último acesso em 13/08/2020)
- REIS, CARLOS (1996). “Romance e História depois da Revolução. José Saramago e a ficção portuguesa contemporânea”, in Giulia Lanciani (Ed.). *José Saramago. Il Bagaglio dello Scrittore*. Roma: Bulzoni, 23-36
- (1998). *Diálogos com José Saramago*. Lisboa: Ed. Caminho.
- (2015). *Diálogos com José Saramago*. Porto: Porto Editora.
- REMÉDIOS, MARIA LUIZA RITZEL (2011) “José Saramago: a lucidez da escrita, ficção inovadora e criativa”. *IPOTESI*, 15:1, 163-172.
- REYES MATE (2006). *Medianoche en la Historia*. Madrid: Editorial Trotta.
- REYES, JESÚS NAVARRO (2007). *Pensar sin certezas. Montaigne y el arte de conversar*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- RICOUER, PAUL (1992). *Oneself as Another*. Trad. Kathleen Blamey. Chicago: University of Chicago Press.
- RODRIG, D. (2011). *A Globalização foi longe demais?*. São Paulo: Editora Unesp.
- ROLO, DUARTE, DELLA SANTA, ROBERTO E VARELA, RAQUEL (Org.) (2021). *Trabalhar e Viver no Século XXI: Estudos do trabalho em Portugal*. Vila Nova de Famalicão: Húmus.
- ROQUE, FÁTIMA (2012). “História, memória, viagem: percursos do eu e do (s) outro(s) em Saramago”, in *Conferência Literatura & Turismo*, Lisboa: Faculdade de Letras da ULisboa.
- ROZAS, RAMÓN (2019). “El escepticismo de Saramago”. *Diario de Pontevedra*, 8.

- SÁ, MARIA IRENE DA FONSECA E (2022). “A irracionalidade do mundo e a presença de cães nos romances de Saramago”, in Carlos Nogueira (Org.), *José Saramago: a escrita infinita*. Lisboa: Tinta-da-China, 83-103.
- SALZANI, CARLO E VANHOUTTE, KRISTOF (Ed.) (2018). *Saramago’s Philosophical Heritage*. London: Palgrave MacMillan.
- SALZANI, CARLO (2018). “Correcting History: Apocalypticism, Messianism and Saramago’s Philosophy of History”, in Carlo Salzani & Kristof Vanhoutte. *Saramago’s Philosophical Heritage*. London: Palgrave MacMillan, 19-37.
- SANDERS, ED PARISH (2004). *A Verdadeira História de Jesus*. Trad. Teresa Toldy. Cruz Quebrada: Editorial Notícias.
- SANTIAGO, CAMILA (2018). “Female Representations in José Saramago: A Space for Oppositional Discourses from the Canonical Gospels to the Gospel according to Jesus Christ”, in Carlo Salzani & Kristof Vanhoutte. *Saramago’s Philosophical Heritage*. London: Palgrave MacMillan, 143-162.
- SANTOS, IAGO NUNO DOS (2022). “Entre ficção e história: a organização estética no romance de José Saramago”. *Desassossego*, 14 (28), 22-46.
- SARAMAGO JOSÉ (1947). *Terra do Pecado*. Lisboa: Ed. Minerva.
- (1982). *Memorial do Convento*. Lisboa: Ed. Caminho.
- (1984). *Memorial do Convento*. Lisboa: Ed. Caminho
- (1984a). *O Ano da Morte de Ricardo Reis*. Lisboa: Ed. Caminho.
- (1986). *Deste Mundo e do Outro*. Lisboa: Ed. Caminho.
- (1987). *A Segunda Vida de Francisco de Assis*. Lisboa: Ed. Caminho.
- (1987a). “José Saramago”, entrevista formulada por Carlos Quiroga e conduzida por Elvira Souto e Francisco Salinas Portugal, in *O Mono da Tinta*,—, 2, 10-13.
- (1987b). *História do Cerco de Lisboa*. Lisboa: Ed. Caminho.
- (1987c) [1975]. *O Ano de 1993*. Ilustrações de Graça Morais. Lisboa: Ed. Caminho.
- (1989). *História do Cerco de Lisboa*. Lisboa: Ed. Caminho.
- (1989a). “Um ponto de vista de escritor: necessária reinvenção da língua portuguesa”. Actas do II Congresso Internacional da Associação Galega da Língua— (1987). A Corunha: Associação Galega da Língua, 881-885.
- (1989b). “Entrevista a José Saramago por J. Rentes de Carvalho em 9 de Fevereiro de 1989”. Trad. em neerlandês e publicada em Amsterdão no matutino *De Volkskrant*— (10/03/1989). Com o título *Memoriaal van het Klooster*, a tradução neerlandesa foi editada pela *De Arbeiderspers* no Outono de 1989 <<http://tempo-contado.blogspot.com.es/2013/11/jose-saramago-1989.html>> (último acesso em 10/10/2022).
- (1989c). *História do Cerco de Lisboa*. São Paulo: Companhia das Letras.
- (1990). “História e ficção”, *Jornal de Letras, Artes e Ideias*,— (27/03/1990), 17-20.
- (1991). *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*. Lisboa: Ed. Caminho.
- (1991a). “Deus é o mau da fita”. *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 487.
- (1993). *In Nomine Dei*. Lisboa: Ed. Caminho.
- (1994). *Cadernos de Lanzarote. Diário I*. Lisboa: Ed. Caminho.
- (1995). *Ensaio sobre a Cegueira*. Lisboa: Ed. Caminho.

Referências

- (1995a). “Sessão de apresentação do livro *Ensaio sobre a Cegueira* em Lisboa”, <<https://catedrasaramago.webs.uvigo.gal/Uploads/archivos/ensaio-sobre-a-cegueira-o-livro-e-o-filme-c16e7b.pdf>>.
- (1996) [1973]. *A Bagagem do Viajante*. São Paulo: Companhia das Letras.
- (1997). *Todos os Nomes*. Lisboa: Ed. Caminho.
- (1997a) [1993-1995]. *Cadernos de Lanzarote*. São Paulo: Companhia das Letras.
- (1998). “Uma conversa com José Saramago”. Entrevista conduzida por Pedro Casteleiro e Antom Malde para Folhas de Cibrão, *Revista Universitária de Investigação Científica*, publicada, II, Maio 1990, 9-26. Reproduzida integralmente em Copyright —pensamento, crítica e criação— (19/12/1998). <<https://www.udc.es/dep/lx/cac/sopirrait/sr067.html>> (último acesso em 10/10/2022).
- (1998a). “Declaração dos deveres humanos”, [Discurso de Estocolmo, pronunciado a 10 de Dezembro de 1998 na Academia Sueca] <<https://declaracaodevereshumanos.org/discurso-de-estocolmo/>>
- (1998b). “De como a personagem foi mestre e o autor seu aprendiz”, [Discurso pronunciado a 7 de Dezembro de 1998 na Academia Sueca] <<https://www.josesaramago.org/wp-content/uploads/2021/06/discursosestocolmoportugues.pdf>>, (último acesso em 29/08/2024).
- (1998c). *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*. São Paulo: Companhia das Letras.
- (1998d). *Discursos de Estocolmo*. Lisboa: Fundação José Saramago.
- (1998e). *Os Apontamentos. Crónicas políticas*. Lisboa: Caminho.
- (1999). *A Estátua e a Pedra*. A cura di Giancarlo Depretis. Poscrita di Luciana Stegagno Picchio. Alessandria: Edizioni dell’Orso, Biblioteca Mediterranea.
- (1999a). *Cadernos de Lanzarote. Diário V*. Lisboa: Ed. Caminho.
- (1999b). “O tempo e a História”. *Jornal de Letras, Artes e Ideias*,— (27/01/1999), 5.
- (1999c). *Cadernos de Lanzarote II*. São Paulo: Companhia das Letras.
- (2000). “A história como ficção, a ficção como história”. *Revista de Ciências Humanas*, 27, 9-17.
- (2000a). *A Caverna*. Lisboa: Ed. Caminho.
- (2000b). *La Caverna*. Trad. de Pilar del Río. Buenos Aires: Alfaguara.
- (2000c). *A Caverna*. São Paulo: Companhia das Letras.
- (2002). “Da memória à ficção, através da memória”, Palestra proferida na Kennedy Library, University of Massachusetts, Boston, 19-04-2002. Texto cedido pelo autor.
- (2002a). *O Homem Duplicado*. São Paulo: Companhia das Letras.
- (2003). *El Día*. Tenerife: Notícia de la Agencia EFE, <<https://cuaderno.josesaramago.org/159925.html>>(último acesso em 15/08/2024).
- (2003a). *História do Cerco de Lisboa*. Rio de Janeiro: O Globo.
- (2005). *As Intermittências da Morte*. Lisboa: Ed. Caminho.
- (2006). *As Pequenas Memórias*. São Paulo: Companhia das Letras.
- (2006a). *A Jangada de Pedra*. São Paulo: Companhia das Letras.
- (2007). “A união ibérica”. Entrevista conduzida por João Céu e Silva a José Saramago”, *Diário de Notícias*— (15/07/2007). <<http://www.dn.pt/Inicio/interior.aspx?contentid=661318>>, consulta: 10.10.2022.

- (2008). *A Viagem do Elefante*. São Paulo: Companhia das Letras.
 - (2009). *Caim*. Lisboa: Ed. Caminho.
 - (2009a). *Caim*. São Paulo: Companhia das Letras.
 - (2009b). “Um capítulo para o Evangelho” — (24/7/2009). <<https://caderno.josesaramago.org/53850.html>>, consulta: 19.08.2022.
 - (2009c). *Caderno 2*. Lisboa: Ed. Caminho.
 - (2009d). *Os Cadernos*. São Paulo: Companhia das Letras.
 - (2009e). *O Caderno*. Alfragide: Ed. Caminho.
 - (2010). *Cadernos de Lanzarote*. São Paulo: Companhia das Letras.
 - (2010a) [1989]. “Gosto do que este país fez por mim” (entrevista), in José Carlos de Vasconcelos (Ed.). *Conversas com Saramago. Os Livros, a Escrita, a Política, o País, a Vida*. Lisboa: Jornal de Letras, 13-31.
 - (2010b). *Ensaio sobre a Cegueira*. Lisboa: Ed. Caminho.
 - (2011). *Caim*. São Paulo: Companhia das Letras.
 - (2011a). *Cadernos de Lanzarote. Diário V*. Alfragide: Ed. Caminho.
 - (2012). *O Evangelho segundo Jesus Cristo*. São Paulo: Companhia das Letras.
 - (2012a) [1980]. *Levantado do Chão*. São Paulo: Companhia das Letras.
 - (2013). *O Ano da Morte de Ricardo Reis*. São Paulo: Companhia das Letras.
 - (2013a). *Da estátua à pedra, e discursos de Estocolmo*. Belém: Ed.Ufpa; Lisboa: Fundação José Saramago.
 - (2013b). *A Estátua e a Pedra*. Lisboa: Fundação José Saramago.
 - (2014). *Manual de Pintura e Caligrafia*. Porto: Porto Editora.
 - (2014a). *História do Cerco de Lisboa*. Porto: Porto Editora.
 - (2014b). *Alabardas, alabardas, Espingardas, espingardas*. São Paulo: Companhia das Letras.
 - (2014c) [1990]. *Os Apontamentos*. Lisboa: Porto Editora.
 - (2015). Ensaio sobre a Cegueira: arquitetura de um romance: notas do autor, <<http://recursos.bertrand.pt/recurso?&id=10746269>> (último acesso em 22/01/2023).
 - (2015a). *Poesia completa*. Trad. Ángel Campos Pámpano. Barcelona: Alfaguara.
 - (2017). *Caim*. Porto: Porto Editora.
 - (2018). *A Viagem do Elefante*. Porto: Porto Editora.
 - (2018a). *O Caderno*. Porto: Porto Editora.
 - (2018b). *Último caderno de Lanzarote. O diário do ano Nobel*. São Paulo: Companhia das Letras.
 - (2022). *Poesia completa*. Espanha: Alfaguara.
 - (2022a). *Literatura e Compromisso. Textos de Doutrina Literária e de Intervenção Social*. Seleção, introdução e notas de Carlos Reis Belém. Ed.ufpa; Lisboa: Fundação José Saramago.
- SARAMAGO, JOSÉ, SOUSA, MARIA ALZIRA SEIXO E MARINHO, MARIA DE FÁTIMA (Org.) (1998). *Diálogos com José Saramago*. Lisboa: Ed. Caminho.
- SARTRE, JEAN-PAUL (2019). *Que é a literatura?*. Trad. Carlos Felipe Moisés. Petrópolis: Vozes.

- SCALFARI, EUGENIO (2020). “Para agir moralmente confiemos no instinto”, in Umberto Eco & Carlo Martini (Ed.), *Em que crê quem não crê? Um diálogo sobre a ética*. Trad. Valentim Marques & António Rocha. Lisboa: Gradiva, 91-98.
- SCHAEFFER, JEAN MARIE (2009). *El Fin de la Excepción Humana*. México: Fondo de Cultura Económica.
- SCHECHNER, RICHARD (2000) [1985]. *Performance. Teoría y prácticas interculturales*. Libros del Rojas: Buenos Aires.
- SEBASTIANI, LILIA (2016). “A história do mito e a falsificação”. *Revista IHU*, 489, 31-34. <<http://www.ihuonline.unisinos.br/artigo/6530-lilia-sebastiani>>, consulta: 13.08.2020.
- SEIXO, MARIA ALZIRA (1987). *O Essencial sobre José Saramago*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- (1987). *O Essencial sobre José Saramago*. São Paulo: INCM.
- SENA, JORGE DE (1986). *Genesis*. Lisboa: Edições 70. <<http://www.lerjorgedesena.lettras.ufrj.br/antologias/ficcao-e-teatro/caim/>> (último acesso em: 25/04/2022).
- SILVA, MANUELA PARREIRA DA (2015). “A ‘Marca’ de Caim na obra de Fernando Pessoa”. *Forma Breve*, 12, 113-123, <<https://proa.ua.pt/index.php/formabreve/article/view/5122>> (último acesso em: 25/04/2022).
- SILVA, TERESA CRISTINA CERDEIRA DA (1989). *José Saramago entre a História e a Ficção: uma saga de portugueses*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- (1999). “Do labirinto textual ou da escrita como lugar de memória”. *Colóquio/Letras*, 151-152, 249-265.
- SIMONI, KARINE (2011). “Um olhar sobre uma paixão: Maria Madalena entre a História e a Literatura”, in Salma Ferraz (Org.). *Maria Madalena: das páginas da Bíblia para a ficção (textos críticos)*. Núcleo de Es. Brasil: UFSC, 126-146. <<https://docplayer.com.br/3166119-Maria-madalena-das-paginas-da-biblia-para-a-ficcao-organizadora.html>>, (último acesso em 22/07/2022).
- SOARES, MARCELO PACHECO (2019). “‘Também se aprende com o Diabo’ — análise do personagem Pastor em *O Evangelho segundo Jesus Cristo, de José Saramago*”. *Guavira Letras*, 15:29.
- SOLOMON, ROBERT (2011). “Facing Death Together: Camus’s The Plague”, in Garry Hagberg (Ed.). *Art and Ethical Criticism*. Oxford: Editorial Offices, 163-183.
- SOUTO PRESEDO, MARIA ELVIRA (1989). *O romance português actual, uma literatura de autgnose*. Tese de doutoramento, diretor José Luis Rodríguez Fernández. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, Servicio de Publicacións e Intercambio Científico.
- (2000). “As pátrias do 25”. *O Máximo — Suplemento de documentação e informação da revista Agália*, 64, 21-22.
- SOUZA, RONALDO VENTURA (2007). “O Ano de 1993: um texto apocalíptico ou o prenúncio da heterodoxia religiosa em Saramago”. *Via Atlântica*, 8:1, 181-85. DOI: <<https://doi.org/10.11606/va.v0i11.50676>>.
- SOUZA, THANA MARA DE (2016). “Arte na filosofia de Sartre: tensão entre imaginação e engajamento”. *Revista Kinesesis*, 8:18, p.272-296.

- STAROBINSKI, JEAN (1992). *Montaigne em movimento*. Trad. Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras.
- STEGNANO PICCHIO, LUCIANA (2000). “O futuro do pasado: *O Ano de 1993* de José Saramago”. *Veredas*, 351-62.
- STEINER, GEORGE (1993). *Presenças Reais*. Trad. de Miguel Serras Pereira. Lisboa: Presença.
- (2007). *O Silêncio dos Livros*. Trad. de Margarida Sérvulo Correia. Lisboa: Gradi-va.
- TAYLOR, DIANA (2016). *Performance*. Trad. do espanhol por Abigail Levine. Durham: Duke University Press.
- TERDIMAN, RICHARD (1989). *Discourse/Counter-Discourse*. Ithaca: Cornell University Press.
- THIEM, ANNIKA (2008). *Unbecoming Subjects*. New York: Fordham University Press.
- TOMÉ, MÁRCIA (2010). “Linguagem ético-religiosa em Emmanuel Lévinas”. *Telecomunicação*, 40:3, 338-357.
- TORIZ PROENZA, MARTHA JULIA (2014). “Las ciencias cognitivas en los estudios del teatro y el performance”. *Cátedra de Artes*, 15, 59-82. <http://hdl.handle.net/11271/2560> (último acesso em 12/08/2024).
- VICTOR, JACQUES DE SAINT E TORANIAN, VALERIE. (2022). “Jean-Luc Mélenchon: ‘L’onde de choc de la Révolution de 1789 n’est pas épuisée’”, *Revue Deux Mondes*. <<https://www.revuedesdeuxmondes.fr/article-revue/jean-luc-melenchon-londe-de-choc-de-la-revolution-de-1789-nest-pas-epuisee/>>
- VIDEIRA, JOANA (2020). “A mulher nos interstícios da trama: análise da construção da personagem feminina em o conto ‘A Ilha Desconhecida’”, in Carlos Reis (Coord.). *José Saramago 20 anos com o Prémio Nobel*. Coimbra: IUC., 309-321.
- VIEIRA, JOSÉ (2021). “A morte e o caminho para o Belo. Uma reflexão em torno d’As *Intermitências*”, in Carlos Nogueira *et. al.* (Org.). *José Saramago e os Desafios do Nosso Tempo*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, 135-148.
- (2022). “A morte, o elefante e Caim – da trilogia das fábulas ou da salvação do homem em José Saramago”, in *Revista de Estudos Saramaguianos*, 1:15, 114-129.
- WWF. (2022). *Relatório Planeta Vivo 2022 – Construindo uma sociedade positiva para a natureza*. Almond, R.E.A., Grooten, M., Juffé Bignoli, D. & Petersen, T. (Ed.), WWF Gland: Suíça.
- WAGNER, RICHARD (1911). “Das Kunstwerk der Zukunft”, *Sämtliche Schriften und Dichtungen*, Vol. 3, Leipzig: Breitkopf und Härtel.
- YOUNG, JAMES E. (1993). *Texture of Meaning: Holocaust Memorials and Meanings*. New Haven: Yale University Press.
- ZILBERMAN, REGINA (2021). “*O Ano de 1993*: distopia e direitos humanos”, *Gragoatá* 26:54, 795–819.
- ZORRINHO, CARLOS (2001). *Ordem, Caos e Utopia. Contributos para a história do século XXI*. Lisboa: Editorial Presença.

Notas Biográficas

Ana Cláudia Cima Henriques é licenciada em Português-Francês via ensino pela Universidade de Aveiro em 2005, iniciou a sua carreira profissional em Portugal tendo trabalhado como professora de português no ensino secundário. Pós-graduou-se em Tecnologias da Informação e da Comunicação pelo Instituto Piaget no Porto e em Gestão Curricular pela Universidade de Aveiro. Paralelamente estudou Literatura e Cultura Espanhola também pela Universidade de Aveiro. Mudou-se para os Estados Unidos entre 2012 e 2016 tendo sido responsável pela gestão curricular das disciplinas de Espanhol e Português. Entre 2016 e 2019 ensinou espanhol e francês como língua estrangeira em Londres. É atualmente doutoranda em História, integra a linha de investigação do grupo de História Global do Trabalho e dos Conflitos Sociais da Universidade Aberta. É ainda assinante a título individual da rede JaRRICA, sobre estudos Saramaguianos, da Universidade de Vigo.

Burghard Baltrusch dirige a I Cátedra Internacional José Saramago na Universidade de Vigo, onde ensina Literaturas Lusófonas, coordena o grupo de investigação BiFeGa e o Programa de Doutoramento Interuniversitário em Estudos Literários. É colaborador do Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa da FLUP, e do Interuniversity Centre for Research on Atlantic Landscapes and Cultures (CISPAC) das três universidades galegas. A sua investigação centra-se nas obras de Fernando Pessoa e José Saramago, na poesia actual e na filosofia da tradução. As suas publicações estão disponíveis em <https://uvigo.academia.edu/BurghardBaltrusch>.

Carlos Quiroga é professor de Literaturas lusófonas na USC e titular da cátedra Carvalho Calero. Foi Bolseiro de investigação da Gulbenkian e do ICALP e prémio extraordinário de doutoramento. Publicou poesia, romance, teatro, ensaio e obras híbridas, na Galiza, Portugal, Brasil e Itália. Fundou/dirigiu várias revistas, como O Mono da Tinta ou Agália, e recebeu alguns prémios

literários. Realizou experiências no meio audiovisual (eu-ka-lo, 2005) e na fotografia periódica ou em livro (Saudade/Un murmullo intraducible no México). Da sua autoria individual: *G.O.N.G. — mais de vinte poemas globais e um prefácio esperançado* (1999); *Periferias* (romance, 1999; 2006 no Brasil); *A Espera Crepuscular* (2002); *O Castelo da Lagoa de Antela/ Il Castello nello Stagno di Antela* (só na Itália, 2004); *O Regresso a Arder* (2005); *Venezianas* (só em Portugal, 2007); *Inxalá* (romance, 2006; em Portugal 2008 e novamente 2010, Biblioteca de Verão de Clássicos Universais do DN); *Império do Ar: Cavalgadas de Daniel em Ilha Brasil* (só no Brasil, 2013); *Peixe Babel* (2016); *A imagem de Portugal na Galiza* (2016); *Raízes de Pessoa na Galiza — o Pessoa galego* (2018). Mais recentes: o romance *Fractal* (só no Brasil, 2021), *A costela galega de Eça de Queirós* (ensaio, 2021, Prémio Vicente Risco de Ciências Sociais), *Cartas de Contrasta e outros relatos* (narrativas, 2022), e *Portugal em jogo de espelhos — Portugal segundo a Galiza* (2022). Também está representado nalgumas antologias, como a alemã *hotel ver mar*, a portuguesa *A Poesia É Tudo*, a espanhola *Traslatio Literaria e Xacobeas*.

Daniel Vecchio é doutor em História pela UNICAMP, onde foi pesquisador do CNPq. É Mestre em Estudos Literários e Licenciado em História pela UFV, onde foi pesquisador da CAPES. Atualmente, é investigador de Pós-Doutorado em Letras Vernáculas pela UFRJ, com pesquisa financiada pela FAPERJ e dedicada aos romances de José Saramago, sob a supervisão da Dr.^a Teresa Cerdeira. Faz parte do Grupo de Pesquisa da *Cátedra Libre José Saramago* dirigido pelo Dr. Miguel Koleff (UNC) e também do Grupo de Pesquisa *Saramago Leitor de Marx*, dirigido pela Dr.^a Vera Lopes da Silva (PUC-MG). Tem publicado artigos em diversos dossiês de revistas dedicadas a José Saramago e, também, tem apresentado palestras e comunicações em variados espaços dedicados ao centenário desse escritor português, a exemplo do artigo publicado em 2022 intitulado “O autor como narrador onisciente em José Saramago”, na *Revista de Estudos Portugueses e Brasileiros* da Universidade de Roma Tre.

Egídia Souto é professora associada e leciona sobre património, literatura e história da arte africana na Universidade da Sorbonne Nouvelle. Contribuiu para diversos projetos de museologia participativa e exposições envolvendo

pesquisadores indígenas e não indígenas. Colaborou por mais de 15 anos com o Musée du Quai Branly e o Musée Dapper. Foi co-curadora da exposição Prehistomania no Musée de l'Homme, em Paris, em 2024. As suas pesquisas focam-se nas relações entre pintura e poesia, no património, na antropologia e arte, na etnografia, na arte extra europeia.

Horácio Ruivo doutorou-se em Estudos Portugueses, especialidade de Literatura Portuguesa, com a tese: “A representação do espaço em Saramago — da negatividade à utopia”. Mestre em Estudos Portugueses Multidisciplinares. Licenciado em Línguas e Literaturas Modernas — variante de Estudos Portugueses e Franceses, e licenciado também em História. Investigador na Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT), no CLEPUL (Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa) e no Centro de Estudos Globais (Universidade Aberta). Colaborador em projetos que aliam as TIC ao contexto educativo. Formador acreditado na área do Português.

Isabela Figueiredo nasceu em Lourenço Marques, Moçambique, e veio para Portugal em 1975 na condição de retornada. Foi viver com a avó, ficando separada dos seus pais, que ficaram em Moçambique, durante 10 anos. O seu pai era eletricista. Isabela Figueiredo é licenciada em Línguas e Literaturas Lusófonas pela Universidade Nova de Lisboa e possui uma especialização em Estudos de Género pela Universidade Aberta de Lisboa. Publicou seus primeiros textos em 1983 no DN Jovem, suplemento já extinto do Diário de Notícias. Em 1988 ganhou seu primeiro prémio na Mostra Portuguesa de Artes e Ideias com a obra publicada sob o nome de Isabel Almeida Santos: *Conto é Como Quem Diz*. A autora trabalhou como jornalista no Diário de Notícias entre 1989 e 1994 e também como professora de Ensino Médio na Margem Sul de Lisboa entre 1985 e 2014. Em 2009, publicou a obra autobiográfica *Caderno de Memórias Coloniais* a qual foi eleita em 2010 como uma das obras mais relevantes da década pela escritora Maria da Conceição Caleiro e pelo ensaísta Gustavo Rubim no especial publicado pela revista de cultura Ípsilon (suplemento de artes do jornal Público). Ainda em 2010, recebeu o prémio de melhor livro do ano com *Caderno de Memórias Coloniais*. Seu romance *A Gorda* (2016) foi considerado um dos dez melhores livros de 2016 pela revista online *Espalha-*

-Factos e venceu o Prémio Literário Urbano Tavares Rodrigues de 2017. Em 2022, publicou o romance *Um Cão no Meio do Caminho* e, atualmente, escreve semanalmente, para o jornal Expresso, a crónica “Qual é o Problema?”. Em 2024, a tradução francesa de *A Gorda* (La grosse, 2023) foi distinguida com o prémio Laure Bataillon.

Joana Baião é, desde 2019, investigadora no Laboratório de Artes da Montanha – Graça Morais, Instituto Politécnico de Bragança. Licenciada em Artes Plásticas – Escultura na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (2005), concluiu o Mestrado em Museologia pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa (NOVA FCSH) em 2007 e o Doutoramento em História da Arte – Especialização em Museologia e Património Artístico na mesma instituição (2014). Foi bolsista de pós-doutoramento com um projeto financiado pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia, na NOVA FCSH e na École Normale Supérieure, Paris (2016-2019). Curadora de exposições e autora de artigos publicados em revistas e catálogos nacionais e internacionais, tem colaborado com diversas instituições museológicas em projetos relacionados com a história da arte e da cultura em Portugal.

João Marcelo Borelli Machado nasceu em Curitiba/PR, em 1975. É procurador autárquico previdenciário em Ilhabela/SP, mestre em Direito pela UFPR e graduando na Licenciatura em Letras Português pela UNIVESP.

José N. Ornelas é correntemente Professor Emérito e previamente Professor Catedrático de Português e Espanhol da Universidade de Massachusetts Amherst (1974-2017). Foi Professor Visitante na Universidade de Massachusetts Dartmouth no verão de 1995, 1996 e 1997. Foi também Professor Visitante na Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul em três diferentes ocasiões. Com Paulo de Medeiros editou dois volumes de ensaios sobre a obra de José Saramago, *Da Possibilidade do Impossível: Leituras de Saramago* (2007) e *Saramago After the Nobel: Contemporary Readings of José Saramago's Late Works* (2022). As suas publicações centram-se sobretudo na narrativa portuguesa contemporânea com vários artigos ou capítulos de livros sobre os seguintes autores: José Saramago, Teolinda Gersão, José Cardoso Pires, Lídia Jorge,

Eça de Queirós e Ferreira de Castro. Além destes, tem artigos publicados sobre muitos outros escritores portugueses e também alguns de países africanos, Mia Couto, Luandino Vieira e Pepetela.

José Vieira nasceu em 1991. É doutor em Literatura de Língua Portuguesa pela Universidade de Coimbra com uma tese sobre a história da heteronímia. Em 2019, para além de ter prefaciado a obra *Responso de Balbininha, Algebrista de Venade*, de Tiago Veiga, organizou, com Celeste Natário, o congresso “Trilogia do Belo — nos 50 anos de vida literária de Mário Cláudio”, publicado na *D. Quixote*, em 2020, com o mesmo nome. Prefaciou, em 2021, o romance *Embora eu seja um velho errante*, de Mário Cláudio. Encontra-se a realizar um Pós-Doutoramento pela Universidade de Vigo na I Cátedra Internacional José Saramago, com o título “Nenhuma verdade é de papel. Autobiografia e Autoficção em José Saramago, Mário Cláudio e Teixeira de Pascoaes”.

Mafalda Pereira é investigadora pré-doutoral em Estudos Literários na Universidade de Vigo, com um contrato financiado pela Xunta de Galicia (2024-2028). Licenciou-se em Estudos Portugueses pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa (2020) e concluiu, em 2022, o Mestrado em Estudos Literários, Culturais e Interartes — Ramo de Estudos Comparatistas e Relações Interculturais na Faculdade de Letras da Universidade do Porto. É membro do grupo de investigação BiFeGa e do Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa (ILCML). É investigadora colaboradora da I Cátedra Internacional José Saramago.

Maria Aparecida da Costa é Doutora pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte, com Doutoramento Sanduiche pela Faculdade de Letras de Coimbra — Portugal; Pós-Doutorado pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Professora Adjunto da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (onde ministra disciplinas de Literatura Luso-brasileira); Docente permanente do Programa de Pós-graduação em Letras, na mesma Universidade. Membro dos Grupos de Pesquisa: Grupo de Estudos Críticos da Literatura e Grupo de Pesquisa em Literaturas de Língua Portuguesa. Autora do livro *A paz tensa da chama fugaz: a configuração do amor no romance contemporâneo*, Lygia Fa-

gundes Telles e Lídia Jorge, (EdUFRN, 2015) e sócia da Associação Portuguesa de Escritores — APE.

Maria Irene da Fonseca e Sá é professora reformada da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Possui graduação em Matemática / Informática pela UFRJ (1977), mestrado em Engenharia de Sistemas e Computação pela UFRJ (1982), doutorado em Ciência da Informação pela UFRJ (2013) e pós-doutorado em Ciências da Comunicação e Informação pela Universidade do Porto (2015), onde desenvolveu o projeto: A Sociedade da Informação, a globalização e a ética: uma análise através do olhar de Saramago. Tem experiência na área de Ciência da Computação e Ciência da Informação, com ênfase em Sistemas de Informação e Redes de Comunicação, atuando principalmente nos seguintes temas: usabilidade, arquitetura de informação, sociedade da informação, websites, bibliotecas digitais, informatização de bibliotecas, gestão de processos e Lei de Acesso à Informação.

María Ximena Rodriguez é licenciada em Comunicação Social e professora de Português, ambas pela Universidade Nacional de Córdoba. Vasta experiência em imprensa gráfica. Atualmente leciona expressão oral e escrita e língua portuguesa. Investigadora em Literatura Lusófona e membro da Cátedra José Saramago da Faculdade de Letras da UNC. Membro de equipas de investigação na UNLaR e na FL da UNC. Mestrado em Culturas e Literaturas Comparadas, FL, UNC. Tese em fase de redação.

Miguel Januário nasceu no Porto em 1981. Licenciado em Design de Comunicação pela Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, atualmente vive e trabalha em Lisboa. É colaborador do espaço de intervenção cultural 'Maus Hábitos' e autor do projeto de intervenção '±MAISMENOS±'. Assumindo-se como um artista ativista, a sua obra tem se distinguido na área do graffiti e da street art. ±MAISMENOS± é o seu lado mais visível e é através desta identidade que se afirma e interfere na paisagem urbana. A sua obra centra-se numa reflexão crítica sobre modelos políticos, sociais e económicos que orientam a sociedade contemporânea. Com uma forte intervenção urbana, a sua obra encontra-se espalhada por diversas cidades do Mundo.

Além da componente ilegal e urbana do seu projeto pessoal, Miguel Januário também elaborou intervenções em Portugal e a nível internacional em espaços expositivos: Galeria Vera Cortês (Lisboa, 2010), MACE – Museu de Arte Contemporânea de Elvas, Galeria Underdogs, Caixa Cultural Rio de Janeiro, São Paulo e Brasília, Museu do Côa, Centro de Arte Contemporânea Graça Morais, MUDE – Museu do Design e da Moda, MACRO – Museu de Arte Contemporânea de Roma, Galeria Wunderkammern, Galeria Celaya Brothers México, Arco Lisboa, WTF Gallery Banguedoque, Walk&Talk Açores, Guimarães Capital Europeia da Cultura 2012, La Tour Paris 13, Wool Festival Covilhã, Nuart Festival Stavanger, TrashPlant Festival Tenerife, Roskilde Festival e Forgotten Project Roma. Destacam-se as exposições individuais na Galeria UNDERDOGS Lisboa: *O Princípio do Fim* (2015), *Grândola Vila Morena* (2014) e *Sell Out* (2013). Com a sua vídeo-instalação “Wall Street Art”, integrou a exposição Urban(R)Evolution (2023), na Cordoaria Nacional. O projeto ‘±MaisMenos±’ foi também objeto de duas TED talks, TEDxLuanda e TEDxPorto, assim como de inúmeras palestras públicas e académicas, tanto a nível nacional, como internacional. www.maismenos.net

Naiara Martins Barrozo é brasileira, doutora em Teoria da Literatura (Universidade do Estado do Rio de Janeiro), mestre em Estética e Filosofia da Arte (Universidade Federal Fluminense), bacharel em Letras: Português / Literaturas (UERJ), em Filosofia (UFF), e jornalismo (Puc-Rio). Desde 2010, pesquisa a relação entre filosofia e literatura. Suas investigações contaram com financiamentos da Faperj (2009-2011), Capes (2012-2014), e CNPq (2017-2021), e têm como foco os gêneros ensaio e romance. Além de pesquisadora, é crítica literária, musicista, compositora, professora, e tem poemas publicados em revistas literárias brasileiras. Em 2023, está lançando seus livros *José Saramago leitor de Montaigne: a presença dos Ensaios nos Cadernos de Lanzarote* (7 Letras), e *Walter Benjamin: a crítica de arte como expansão da história* (Annablume).

Noemí Garrido Anierte é investigadora na Universidade de Vigo com um contrato de pré-doutoramento financiado pela Xunta de Galicia (2023-2027), com um projeto intitulado “Género y resistencia contracultural durante la transición española: Blanca Andreu y Xela Arias”. Membro do grupo BiFe-

Ga —Grupo de Investigación en Estudios Literarios e Culturais, Tradución e Interpretación— na mesma universidade, e membro do grupo POEPOLIT II —Poesía y política contemporáneas: conflictos sociales y dialogismos poéticos—. Licenciada em Língua e Literatura Espanhola pela Universidade de Burgos e Mestre em Humanidades: arte, literatura e cultura contemporâneas pela UOC —Universitat Oberta de Catalunya— com uma dissertação sobre a obra inicial da poetisa Blanca Andreu. Atualmente, estou a trabalhar na minha tese sobre as relações entre esta mesma poeta e a galega Xela Arias, ambas inscritas no contexto sócio-político da Transição Espanhola nas margens da contracultura, a partir de uma perspectiva de género. Os meus interesses centram-se nos estudos de género e na crítica feminista, na contracultura e nas poéticas de resistência, na relação entre poesia e política na poesia galega e espanhola contemporânea, e nos estudos interartísticos, especialmente na relação entre poesia e performance.

Pedro Fernandes de Oliveira Neto é Professor na Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). Tem Doutorado em Literatura Comparada pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem (PPGeL) nesta mesma instituição com pesquisa sobre a obra de José Saramago e António Lobo Antunes. É autor de *Retratos para a Construção do Feminino na Prosa de José Saramago* (Editora Appris, 2012). Coordena o Grupo de Estudos sobre o Romance, o qual mantém vínculo com a Cátedra Internacional José Saramago da Universidade de Vigo, e a Coleção Estudos Saramaguianos, pela qual organizou o livro *Peças para um Ensaio* (Editora Moinhos, 2020) com textos acerca do romance *Ensaio sobre a Cegueira*. Dirige com Cesar Kiraly a revista de poesia *7faces* e com Miguel Koleff a *Revista de Estudos Saramaguianos*.

Rodrigo Herrera Alfaya é investigador pré-doutoral em Estudos Literários na Universidade de Vigo, com um contrato financiado pela Xunta de Galicia (2024-2028). Licenciado em Ciências da Linguagem e Estudos Literários pela Universidade de Vigo, com especialização em Filologia Galega, realizou um mestrado em Construção e Representação de Identidades Culturais na Universidade de Barcelona. Atualmente, é co-diretor da revista *Abriu: estudos de*

textualidade do Brasil, Galiza e Portugal, membro do grupo de investigação BiFeGa e investigador colaborador da I Cátedra Internacional José Saramago.

Valéria Hernandorena Monteagudo de Campos é professora de literatura no ensino secundário e na licenciatura em linguagens da Faculdade SESI-SP de Educação (FASESP) e responsável pela formação de professores na orientação de residência educacional. Mestre em Literatura Portuguesa pela Universidade de São Paulo (USP), com foco em literatura contemporânea, especificamente na obra de José Saramago. Licenciada em Letras — Português e Inglês, com especializações em Ensino de literatura e língua portuguesa pela Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR) e em Tecnologias na Aprendizagem pelo Centro Universitário SENAC. Tem produções acadêmicas nas áreas de literatura, educação e suas tecnologias, publicadas em revistas como “Desassossego” (USP) e “Revista de Estudos Literários” (Universidade de Coimbra).

Vanda Maria de Gouveia Fernandes, nasceu em 1959, na Ilha da Madeira, Portugal. É doutorada em Estudos Literários (Faculdade de Filologia e Tradução), pela Universidade de Vigo, onde defendeu a tese “Do desencantamento ao (re)encantamento do mundo: o discurso religioso no romance de José Saramago. Fez Mestrado em Literatura Portuguesa Moderna e Contemporânea na Universidade Católica Portuguesa de Braga. É professora de Português do Ensino Secundário, no Liceu do Funchal, e formadora de professores na Direção Regional de Educação da Região Autónoma da Madeira, nas áreas de Português /Língua Portuguesa, Literatura Portuguesa, Pedagogia e Didática e Didáticas específicas de Português e Língua Portuguesa. É investigadora do grupo BiFeGa e da Cátedra Internacional José Saramago.

Vera Lopes da Silva é professora no Programa de Pós Graduação da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Brasil. Doutora em Literatura Comparada pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (2017). Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Teoria Literária, atuando principalmente nos seguintes temas: teoria da literatura, literatura brasileira, literatura portuguesa, literatura comparada. Coordena o grupo de pesquisa “Saramago, leitor de Marx”.

Xosé Bieito Arias Freixedo é professor de língua portuguesa e de literatura galega na Universidade de Vigo, na que é investigadora integrado e Vice-Presidente da Comissão Executiva da I Cátedra Internacional José Saramago. Como investigador, é medievalista especializado na lírica galego-portuguesa. Junto com a escritora Isabela Figueiredo, foi convidado pelo comissariado da exposição “Graça Morais e José Saramago: a arte de pensar *O Ano de 1993*” (Sede Afundación Vigo, 18-29 de outubro de 2022) para realizar um texto de criação sobre a artista e a sua obra.

Index

25 de Abril 9-11, 16, 18, 203, 205, 208,
220

A

A Náusea 83

alegoria 80, 85, 158, 163, 207, 275, 282,
284, 316, 325

alienação 37, 83, 105, 180, 194, 249-250,
284, 288, 324, 325-328, 356, 385

alteridade 30, 75, 216, 248, 277, 289-290

Alves Redol, António 204

alquimia 347, 356

amizade 14, 241, 244-248, 251, 253-254

animal 14, 80, 85, 103-104, 127, 148,
191, 213-216, 222-229, 231, 234-236,
238-241, 280, 282, 287, 300, 354

Antigo Testamento 106, 161, 167, 173

Arendt, Hannah 72, 264

Aristóteles 290

ateísmo 157-158

Aquino, Tomás de 145, 290

B

Bakhtin, Mikhail 204

Bataille, George 127, 143, 151

Baudelaire, Charles 174

Bauman, Zygmunt 201, 328, 343

Beauzée, Nicolas 114-115

Benjamin, Walter 115-116, 119, 186,
262-264, 268-269, 271

Benko, Georges 200

Bíblia 163-165, 170-172

Bourdieu, Pierre 12, 53, 56, 67, 77

Braidotti, Rosi 216-219, 226

Burke, Peter 117, 252-253

Byron, Lord 168, 174

C

Caetano, Marcello 209

Calvino, Italo 109

cão 86, 159, 215-216, 238-241, 282, 287,
300-301, 338-339, 341-342, 344, 377

Camões, Luís Vaz de 64, 121, 174,
238-239

Capitalismo 14, 21, 33, 35, 113, 179-
181, 184, 192, 195-196, 226, 263,
283-285, 324-325, 327

Carta Universal de Deveres e Obrigação-
ções dos Seres Humanos 12-13, 94,
97-98, 101, 105, 107, 109

classe trabalhadora 12, 18, 22, 33, 42

Comunidade Económica Europeia
(CEE) 23-24, 42

colonização 34-35, 320

consumismo 14, 201, 261, 277, 286-287

corpo feminino 127-128, 134, 144, 151

Index

- Covid-19 15, 273-274, 276
Crioulização 31, 33
Cristo 13, 46, 127, 133, 135, 142, 144,
153, 155, 158, 161-163, 165, 167,
169-171, 174, 177, 188, 291, 338-
339, 344
Cruzados 27-28, 30, 57, 59, 61
cyborg 14, 218-220, 222-223, 226-227
- D**
Debord, Guy 283-285, 327
Declaração Universal dos Direitos
Humanos 88, 90
democracia 42, 88, 113, 216, 317
desalienação 191
desconstrução 44, 46, 76, 143, 157, 319
Deus / deus 19, 27, 36, 63, 88, 102-108,
130-133, 135, 146, 149, 151, 156-
158, 161-166, 168-175, 177, 307, 333
Derrida, Jacques 225
deveres humanos 97-98
direitos humanos 88-90, 94, 97-98, 105
distopia 99, 229, 304
ditadura 119, 203, 205, 207-208, 220-
221, 297, 300
- E**
Eagleton, Terry 80-81
Eco, Umberto 144, 190, 275
economia 22-23, 40-41, 190, 195, 202,
211, 275, 282, 284
elefante 12, 33, 35-37, 94, 97, 101-104,
213-216, 221, 229, 235-236
emigração 206-208, 320
erotismo 13, 127, 134, 138-139, 148,
158, 318
Espanha 48-50, 183, 193, 207, 311, 315
Estado Novo 203, 207-208, 210
ética 10-13, 53-54, 56, 93-94, 111, 113,
120, 122-125, 150, 158-159, 200,
262, 287, 291-292, 328
Étienne de La Boétie 244-245
Europa 12, 17-26, 28, 30-31, 34, 37-42,
48, 114, 122, 195, 207, 218, 236
Evangelhos Canónicos 153, 149, 156
Evangelhos Apócrifos 147, 149, 152,
155, 157
- F**
fé 25, 64, 70, 108, 144-145, 147, 150,
156, 170
feminismo 218, 223, 320
fim da história 113, 115, 216
Foucault, Michel 12, 53, 56
- G**
Galiza 12, 43-44, 46-51, 61, 315-317
Gallo, Max 66, 120, 124
Garrett, Almeida 17, 44, 118, 121
Glissant, Édouard 31
globalização 15, 216, 275-276, 278,
282-283
guerra 11, 27, 30-31, 50, 87, 105, 113,
182-183, 187-189, 193, 195, 208,
274, 291, 302-303, 318
Guerra Civil de Espanha 183

H

- Han, Byung-Chul 15, 93-94, 101, 109,
261-262, 264, 266-268, 307-308
- Haraway, Donna 14, 213, 215-219, 222-
224, 226-230, 297
- Herculano, Alexandre 44, 46, 121
- Hesíodo 18, 302
- História 11, 13, 19-22, 24-27, 31, 33, 35,
44-48, 56-58, 60-61, 63, 63, 65, 71,
77, 111-125, 141-142, 144, 146-147,
150-151, 156-158, 168, 203-204,
239-240, 262, 289
- Homero 117
- humanismo 13-14, 16, 37, 157, 213,
218-220, 224, 229, 327
- Hutcheon, Linda 163, 168, 204

I

- Idade Média 25-26, 38, 60
- Igreja 37, 146-148, 170, 199, 203
- individualismo 147, 201, 328
- inferno 177, 237, 308
- Inquisição 36
- ironia 28, 68, 102, 119, 121, 132, 138,
163, 188-189, 206, 274, 339,

J

- justiça 18, 29, 37, 66, 69, 93-95, 107-109,
156, 168, 203, 261, 281, 339, 344

K

- Klee, Paul 186
- Koleff, Miguel 261-265, 267-271

L

- Le Goff, Jacques 26, 204
- Levinas, Emmanuel 12, 53-54, 56, 73,
76
- Lilith 13, 107-108, 127-131, 135, 142-
143, 149, 151, 155, 158, 164, 168
- literatura engajada 12, 80-81, 83
- Lourenço, Eduardo 37-39, 147, 152-
154, 164, 209
- Löwy, Michael 115, 117
- Lukács, György 45-46
- Lytotard, Jean-François 200

M

- Malraux, André 183, 193
- Manifesto Comunista 24, 172
- Marx, Karl 24, 116, 179-182, 184, 186,
192
- Marx e Engels 170, 172, 191, 194
- marxismo 180
- mito fundacional, nacional 18-19, 27,
46, 59
- monoculturas 233-234
- Morais, Graça 11, 15-16, 221, 295, 297,
303-304, 307, 311, 313-315, 317-321,
334-335, 337, 345-346, 348-349,
351-357
- Montaigne, Michel de 14, 243-254, 258
- Movimento l'Art pour l'Art 81-83

N

- nação 24, 26, 30-32, 35, 57, 59, 315
- neorrealismo 10, 204
- Nietzsche, Friedrich 144, 146

Index

Nogueira, Carlos 95, 97, 155
Nova História 117, 120-121
Novo Testamento 131, 144, 153, 168

O

O Capital 180, 182
O Imaginário 83
Organização Mundial de Saúde (OMS)
273-274
ONU 94, 274, 324
OTAN / NATO 40, 50

P

paraíso 131, 169-170, 186
paródia 119, 143, 163, 168, 170, 172,
176
Paz, Octavio 59, 116, 134, 352
Penas, Silvia 11, 15, 295-302, 304-307,
309, 311-313, 315, 319-321, 346
pensamento eurocêntrico 19, 22, 30
Pessoa, Fernando 18, 136, 174-176
perfopoesia 15, 295, 297-298, 310, 311,
319, 346
performance 15, 295-303, 305-315,
319-321, 346
PIDE 204, 208
Platão 286-287, 290, 325, 327-329,
333
pós-modernidade 14, 45, 200-206, 208-
210, 212
pós-revolução 9, 16
Prémio Nobel 44, 50, 56, 81, 88, 93-94,
99, 243, 274, 277, 280
profano 26, 161, 169, 174, 177

prostituição 135-136, 148, 150-153, 164
proteção animal 14, 231

Q

Quental, Antero de 17, 38, 210
Queiroz, Eça de 17, 121, 174, 210

R

Régio, José 204
Rego, Paula 300-301
Reis, Carlos 39, 94, 97, 105, 113-117,
121, 206
responsabilidade 39, 53-54, 83, 122,
159, 194, 279, 283, 285, 291, 341
revolução 18, 37, 40, 61, 82, 115, 116,
185, 203, 297, 308
Ribeiro, Aquilino 204

S

sagrado 26, 56, 59, 133, 135, 139, 142-
143, 149, 151, 161, 163, 165, 169-
170, 174, 177, 355, 357
Saramago, José, obra:
A Bagagem do Viajante 117, 211, 234
A Caverna 14, 40, 211, 261, 277-278,
284-287, 291-292, 324-330, 333, 346
A Estátua e a Pedra 44
A Jangada de Pedra 39-40, 43, 46-47,
207, 233, 239, 275
*Alabardas, alabardas, Espingardas, es-
pingardas* 14, 179, 181-182, 194-195
A Segunda Vida de Francisco de Assis 46
As Intermitências da Morte 98, 345
As Pequenas Memórias 232, 234, 237

- A Viagem do Elefante* 12, 33, 35, 101, 214, 235
- Cadernos de Lanzarote* 14, 71, 99, 113, 233, 237-238, 243-244, 250-251, 253, 258
- Caim* 12-13, 46, 101, 105-108, 127-131, 135, 142-143, 149, 155, 158, 161, 163-166, 168, 170-174, 344
- Deste Mundo e do Outro* 95-96, 109, 211
- Ensaio sobre a Cegueira* 12, 40, 79-80, 84-85, 87, 89-90, 195, 211, 215-216, 273, 278-280, 282, 291-292, 344
- História do Cerco de Lisboa* 24, 26, 31, 35, 44, 47, 56, 58, 60-61, 71, 77, 239-240
- In Nomine Dei* 46, 195
- Manual de Pintura e Caligrafia* 141, 145, 180, 203, 205,
- Memorial do Convento* 44, 46, 56, 62-65, 77, 97, 109, 204
- O Ano da Morte de Ricardo Reis* 46-47, 127, 136, 176, 203, 206,
- O Ano de 1993* 11, 14-16, 213, 217, 219-222, 224-229, 295-297, 299, 302-203, 309-312, 315-318, 351-353, 355-357
- O Evangelho Segundo Jesus Cristo* 13, 46, 127, 133, 135, 142, 155, 158, 161-163, 165, 169-171, 174, 177, 180, 291, 344
- O Homem Duplicado* 276, 278, 288-290
- Os Apontamentos* 203, 211
- Terra do Pecado* 45
- Todos os Nomes* 56, 71, 72, 77, 211
- Último caderno de Lanzarote* 243, 250
- SaraMarxiano 14, 179, 184, 188
- Sartre, Jean-Paul 12, 80-84, 90, 341
- Seixo, Maria Alzira 206, 221
- sentimento panteísta 14, 237, 241
- sexualidade 127, 143-144, 148-149, 154
- sociedade do espectáculo 15, 283-285, 327
- Starobinski, Jean 244, 246-250
- Steiner, George 94-97
- T**
- telúrico 351-357
- teologia 153, 156-158
- tolerância religiosa 101
- U**
- União Europeia (UE) 12, 23-24, 39-42, 47, 50, 234
- União Ibérica 49
- utopia 33, 200, 212, 344
- V**
- violência 16, 32, 34, 53, 64, 70, 76-77, 174, 203, 221, 268, 270, 300, 317-318, 321, 335, 352
- voz feminina 13, 149
- W**
- Woolf, Virginia 215

iBroLiT – IBERO-ROMANCE STUDIES IN LITERATURE AND TRANSLATOLOGY

- Bd. 1 Burghard Baltrusch (ed.): Lupe Gómez: libre e estranxeira. Estudos e traducións. 334 Seiten. ISBN 978-3-86596-464-9
- Bd. 2 Manuel Forcadela: Dama Saudade e o Cabaleiro Sombra. As relacións entre o imaxinario literario e o imaxinario nacional na literatura galega contemporánea. 386 Seiten. ISBN 978-3-86596-493-9
- Bd. 3 Anxo Angueira: Das copras de Sarmiento ós cantares de Rosalía de Castro. Cara a unha nova periodización do Rexurdimento. 208 Seiten. ISBN 978-3-86596-494-6
- Bd. 4 Burghard Baltrusch (ed.): “O que transforma o mundo é a necesidade e não a utopia”. Estudos sobre utopia e ficção em José Saramago. 322 Seiten. ISBN 978-3-86596-496-0
- Bd. 5 Ana Acuña (ed.): Letras nómades – Experiencias da mobilidade feminina na literatura galega. 230 Seiten. ISBN 978-3-7329-0095-4
- Bd. 6 Teresa Bermúdez Montes/Mônica Heloane Carvalho de Sant’Anna (eds.): Letras escarlata. Estudos sobre a representación da menstruación. 258 Seiten. ISBN 978-3-7329-0241-5
- Bd. 7 Xosé Bieito Arias Freixedo: Per arte de foder. Cantigas de escarnio de temática sexual. 440 Seiten. ISBN 978-3-7329-0086-2
- Bd. 8 Manuela Palacios: Us & Them: Women Writers’ Discourses on Foreignness. 240 Seiten. ISBN 978-3-86596-489-2
- Bd. 9 Burghard Baltrusch/Carlo Salzani/Kristof K. P. Vanhoutte (eds.): A Responsibility to the World: Saramago, Politics, Philosophy. 302 Seiten. ISBN 978-3-7329-0958-2
- Bd. 10 Rodrigo Herrera Alfaya/Mafalda Pereira (eds.): *Romper o solo instável*. Estudos sobre a Herança Filosófica e Poético-Política de José Saramago. 392 Seiten. ISBN 978-3-7329-1070-0

O livro *Romper o solo instável — Estudos sobre a Herança Filosófica e Poético-Política de José Saramago* oferece uma ampla análise da herança multifacetada de José Saramago, com especial enfoque no seu pensamento filosófico e no seu compromisso poético-político. No ano em que se comemoram os cinquenta anos do 25 de Abril de 1974, este volume propõe uma reflexão sobre como a obra de Saramago nos ajuda a enfrentar os desafios do presente, através de ensaios que exploram, sob diferentes perspectivas, a densa interação entre filosofia, política, história e ficção na obra do autor. Além disso, também se exploram os diálogos que a produção literária de Saramago estabelece com outras formas de arte, sublinhando a sua relevância tanto para o pensamento crítico como para a ação cultural e artística contemporânea.

Rodrigo Herrera Alfaya é investigador contratado da Universidade de Vigo. Integra o grupo de investigação BiFeGa. É investigador colaborador da I Cátedra Internacional José Saramago.

Mafalda Pereira é investigadora contratada da Universidade de Vigo. Integra o grupo de investigação BiFeGa e o ILCML. É investigadora colaboradora da I Cátedra Internacional José Saramago.

