

**MAIQUEL RÖHRIG**

**ELEMENTOS DA POÉTICA DE SARAMAGO**

**ABRIL 2014**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS  
ÁREA DE ESTUDOS DE LITERATURA  
ESPECIALIDADE: LITERATURA COMPARADA  
LINHA DE PESQUISA: TEORIAS LITERÁRIAS E  
INTERDISCIPLINARIDADE**

**ELEMENTOS DA POÉTICA DE SARAMAGO**

**Maiquel Röhrig**

**Orientadora: Dra. Lúcia Sá Rebello**

Tese de Doutorado apresentada ao PPGLET/UFRGS, Estudos de Literatura, especialidade em Literatura Comparada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Literatura Comparada.

**ABRIL 2014**

## RESUMO

Nesta tese de doutorado, analiso as obras *Levantado do chão*, *Memorial do convento*, *História do cerco de Lisboa*, *O evangelho segundo Jesus Cristo*, *Caim*, *Ensaio sobre a cegueira*, *Ensaio sobre a lucidez*, *A caverna* e *Todos os nomes*, de José Saramago. Meu objetivo é identificar, descrever e analisar elementos da poética de Saramago, de modo a apresentar o que Bakhtin chamou de “voz interior” do autor. Analiso os aspectos formais, a dimensão alegórica e os conteúdos das narrativas, classificando-as segundo sua relação com a história, a religião e a sociedade capitalista. Realizo uma leitura intertextual e alegórica, sustentada por aproximações entre literatura, historiografia, filosofia e discurso religioso. As análises enfocam personagens, ações e discursos, de modo a identificar suas funções estéticas e ideológicas no plano da significação. Considero as narrativas ficcionais metonímias do real. Nesse sentido, pretendo evidenciar como Saramago, nos textos situados num tempo pretérito, reelabora o passado e o discurso bíblico estabelecendo um diálogo com a referencialidade histórica do tempo presente; e, nos textos situados na contemporaneidade, como o autor alegoriza o mundo. A partir disso, reflito sobre o papel da literatura como agente de transformação social, considerando este aspecto uma dimensão fundamental da poética do autor.

Palavras-chave: poética, intertextualidade, alegoria, história, paródia.

## **ABSTRACT**

In this thesis, I analyze the work of Jose Saramago considering its formal aspects, its allegorical dimension and its contents, classified according to their relation to history, religion and capitalist society. My goal is to identify, describe and analyze elements of Saramago's poetics in order to present what Bakhtin called "inner voice" of the author, and reflect on the role of literature as an agent of social transformation. I realize an intertextual and allegorical reading, supported by similarities between the literature, history, philosophy and religious discourse. The analyses focus on the characters, actions and discourses in order to identify their aesthetic and ideological functions at the level of significance. I consider the novels as metonymy of real. Thus, I intend to show how Saramago elaborates the past and the biblical discourse by establishing a dialogue with the historical referentiality of the present and how the author allegorizes the world.

Keywords: poetics, intertextuality, allegory, history, parody.

## SUMÁRIO

RESUMO.....	3
INTRODUÇÃO.....	6
1 A ESCRITA DA HISTÓRIA.....	21
1.1 O romance histórico.....	30
1.2 As histórias de Saramago.....	39
2 PARÓDIA.....	67
2.1 O romance paródico.....	71
2.2 Paródias de Saramago.....	77
2.3 Humano, divino, demoníaco: a trindade segundo Saramago.....	93
2.4 As mulheres dos romances paródicos.....	101
3 ALEGORIA.....	111
3.1 O romance alegórico.....	115
3.2 Alegorias de Saramago.....	119
3.3 Elementos das alegorias.....	130
3.4 Alegorias da cegueira e da lucidez.....	131
3.5 O espaço como alegoria do mundo.....	146
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	159
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	166

## INTRODUÇÃO

O estudo da poética, iniciado na Antiguidade por Aristóteles, perpetuou-se nas obras de Horácio e Longino, sobreviveu ao tempo e chegou à modernidade com Bakhtin. No final do século XX, Linda Hutcheon destacou-se por suas importantes reflexões publicadas n'*A poética do pós-modernismo*.

Aristóteles voltou sua atenção à dramaturgia e à poesia épica gregas, e seu método de análise legou à humanidade uma consistente teoria literária. O filósofo afirma que a definição de poeta deve ser dada em relação à imitação, e não à escrita metrificada. Segundo ele, os poetas imitam ações e sentimentos, e representam pessoas. Nesse sentido, o conteúdo da fábula é mais importante que a forma, por isso, “o poeta há de ser criador mais das fábulas que dos versos, visto que é poeta por imitar e imita ações. Ainda quando porventura seu tema sejam fatos reais, nem por isso é menos criador” (1997, p. 29). Quanto às ideias, Aristóteles acredita que elas devem ser tratadas pela retórica, e não pela poética. No plano dos eventos, admite, e até sugere que se utilizem os eventos maravilhosos, pois, mais importante que uma verossimilhança limitadora, “o impossível se deve preferir a um possível que não convença” (p. 48).

Horácio segue em grande medida as definições de Aristóteles. Tal como o filósofo grego, afirma que a obra precisa ter unidade, e, ainda concordando com Aristóteles, refere-se a Homero como o autor que alcançou a perfeição. Por outro lado, Horácio valoriza mais a forma que o conteúdo, pois enaltece o “demorado trabalho da lima” dos poetas, prestigiando-o em relação à fabulação. Valendo-se dessa metáfora do trabalho de um marceneiro que usa a lima para retirar as imperfeições da madeira, Horácio (1997, p. 63) pretende que o poema seja “apurado em longos dias por muita rasura, polido dez vezes até que uma unha bem aparada não sinta asperezas”.

Longino também ressalta a necessária unidade de uma obra literária, de modo que seja impossível dividi-la. Focaliza o bom gosto do discurso, centralizando sua poética na ideia de que a linguagem possui um nível superior, uma dimensão sublime. Para ele, o sublime não tem uma forma única, é múltiplo. Além disso, trata-se de algo fora do social, resultado do gênio e do trabalho do poeta: “o sublime, embora não mantenha tom uniforme, é fruto da genialidade” (1997, p. 106).

Quase dois milênios depois, Bakhtin renovou o estudo da poética opondo-se à ideia de Longino. Segundo Bakhtin, a dimensão social precisava integrar o estudo da poética. O livro *Problemas da poética de Dostoiévski* concentra suas reflexões sobre o tema.

Bakhtin afirma que o objeto fundamental da representação de Dostoiévski

é o próprio discurso, e precisamente o discurso *pleni-significativo*. As obras de Dostoiévski são o discurso sobre o discurso, voltado para o discurso. O discurso representável converge com o discurso representativo em um nível e em isonomia. Penetram um no outro, sobrepõem-se um ao outro sob diferentes ângulos dialógicos. Como resultado desse encontro revelam-se e aparecem em primeiro plano novos aspectos e novas funções da palavra [...] (*id.*, p. 272).

A obra de Saramago também é um discurso sobre outros discursos: discurso sobre o discurso histórico, discurso sobre o discurso religioso, discurso sobre o discurso da ideologia burguesa. O autor opera releituras e deslocamentos em relação a cada um deles. Porém, suas obras se pautam no discurso como possibilidade de representação criativa da realidade e reflexão sobre a sociedade e o indivíduo. Nesse sentido, Saramago é diferente de Dostoiévski, pois, segundo Bakhtin, o que é representado na obra de Dostoiévski é somente o discurso. Saramago, tal como Dostoiévski, pretende revelar “novos aspectos e novas funções da palavra”, contudo, mais do que isso, quer revelar outros aspectos da realidade, diferentes daqueles apresentados pela ideologia burguesa. Seus romances possuem uma função política que, na obra de Dostoiévski, conforme Bakhtin, se existe, é menos explícita.

Os conceitos de representação e de realidade são complexos e controversos. Entendo a representação como a prática de presentificar o que está ausente através de uma linguagem. Desta “presentificação do ausente” resulta uma mensagem, a qual, por sua vez, passa pela percepção e interpretação de quem a recebe.

Segundo Chartier (2002, p. 66), “não há prática ou estrutura que não seja produzida pelas representações, contraditórias e afrontadas, pelas quais os indivíduos e os grupos dão sentido a seu mundo”. Jozef (1986, p. 169) afirma que “A obra de arte é re-presentação da realidade, uma nova apresentação que a questiona. Toda linguagem é representação mas a da literatura é uma representação que se re-apresenta”. Para ela (*id.*, p. 170), “Dentro da realidade estruturada, a criação literária cria seu próprio real, onde a irrealidade é condição obrigatória”. Assim,

A literatura é sempre uma transformação da realidade. O ato poético autêntico engendra o real e esta recriação é condição básica para a existência de qualquer obra de arte. Consiste em nomear as coisas no reencontro poético com a palavra, que des-vela seu sentido já olvidado de tão automatizado. (*id.*, p. 169)

Essa “transformação da realidade” se dá na linguagem. “Por meio dela, o escritor apreende a realidade em seu dinamismo e não como categoria fechada” (*id.*, p. 185). Segundo Fiorin (2003, p. 54), “a linguagem condensa, cristaliza e reflete as práticas sociais, ou seja, é governada por formações ideológicas.”

Kearney (s/d, p. 34) prefere o termo figuração em detrimento de representação. Para ele, “O que denominamos de realidade não é literalmente real; é uma figuração como-se, que se oculta na medida em que é tomada à letra”. Para Jozef (1986, p. 168), “A realidade, no sentido do artista, é sempre algo criado, embora o real empírico constitua um referente do qual o autor se serve para sua criação.” Isso quer dizer que, mesmo sendo uma construção discursiva, a realidade representada na literatura guarda conexões com o real empírico. Este, ainda que não possa ser acessado por nós, uma vez que temos dele sempre representações, continua sendo uma condição sem a qual não há literatura, uma vez que esta é a representação desse real inacessível, sempre representado.

Ian Watt reflete sobre o método através do qual o romance recria a realidade. Segundo ele,

O método narrativo pelo qual o romance incorpora essa visão circunstancial da vida pode ser chamado seu realismo formal; formal porque aqui o termo 'realismo' não se refere a nenhuma doutrina ou propósito literário específico, mas apenas a um conjunto de procedimentos narrativos que se encontram tão comumente no romance e tão raramente em outros gêneros literários que podem ser considerados típicos dessa forma. Na verdade o realismo formal é expressão narrativa de uma premissa que [...] está implícita no gênero romance de modo geral: a premissa, ou convenção básica, de que o romance constitui um relato completo e autêntico da experiência humana e, portanto, tem a obrigação de fornecer ao leitor detalhes da história como a individualidade dos agentes envolvidos, os particulares das épocas e locais de suas ações – detalhes que são apresentados através de um emprego da linguagem muito mais referencial do que é comum em outras formas literárias (2010. p. 34).

O real é uma construção discursiva, um conjunto de narrativas que interpretam eventos e os representam através de uma determinada linguagem. Penso o real como sendo algo composto por diversas “camadas”. Na camada mais profunda, o real é uma sequência de eventos que ocorrem num determinado recorte de tempo e num determinado espaço, cuja ocorrência prescinde de sua transformação em discurso para gerar efeitos. Entretanto nós não temos acesso a essa camada profunda, apenas às camadas que se sobrepõem ao acontecimento. Nestas, há interpretações dos eventos que os representam através de uma determinada linguagem, e é a uma destas camadas que Saramago se refere.

Na obra de Saramago o real refere-se ao momento histórico por que passam as pessoas de alguns países ocidentais, nos quais as práticas de produção são realizadas de acordo com a lógica capitalista, e o Estado é organizado conforme o modelo em que os cidadãos elegem representantes que, por gerirem um Estado capitalista, governam de acordo com a lógica dos dominantes e em oposição aos interesses da massa que os elege. Esta ideia de real não corresponde à camada do evento, mas a uma interpretação, representada nas narrativas por meio do realismo formal mencionado por Ian Watt.

Também o sociólogo Pierre Bourdieu debruçou-se sobre o tema das

representações da realidade. Valho-me de uma longa citação de Bourdieu que sintetiza os conceitos de representação, real e escrita da história. Segundo ele, a teoria

tem de integrar não só a representação que os agentes têm do mundo social, mas também, de modo mais preciso, a contribuição que eles dão para a construção da visão desse mundo e, assim, para a própria construção desse mundo, por meio do trabalho de representação (em todos os sentidos do termo) que continuamente realizam para imporem a sua visão do mundo ou a visão da sua própria posição nesse mundo, a visão da sua identidade social. A percepção do mundo social é produto de uma dupla estruturação social: do lado “objectivo”, ela está socialmente estruturada porque as autoridades ligadas aos agentes ou às instituições não se oferecem à percepção de maneira independente, mas em combinações de probabilidade muito desigual [...]; do lado “subjectivo”, ela está estruturada porque os esquemas de percepção e de apreciação susceptíveis de serem utilizados no momento considerado, e sobretudo os que estão sedimentados na linguagem, são produto das lutas simbólicas anteriores e exprimem, de forma mais ou menos transformada, o estado das relações de força simbólicas. É certo, em todo o caso, que os objectos do mundo social podem ser percebidos e enunciados de diferentes maneiras porque, como os objectos do mundo natural, eles comportam sempre uma parte de indeterminação e de vago [...] e também porque, enquanto objectos históricos, estão sujeitos a variações no tempo, estando a sua significação, na medida em que se acha ligada ao porvir, em suspenso ela própria, em tempo de dilação, expectante e, deste modo, relativamente indeterminada. Esta parte de jogo, de incerteza, é o que dá fundamento à pluralidade das visões do mundo, ela própria ligada à pluralidade dos pontos de vista, como o dá a todas as lutas simbólicas pela produção e imposição da visão do mundo legítima e, mais precisamente, a todas as estratégias cognitivas de preenchimento que produzem o sentido dos objectos do mundo social ao irem para além dos atributos directamente visíveis pela referência ao futuro e ao passado [...]; ela pode ser explícita, como nas lutas políticas, em que o passado, com a reconstrução retrospectiva de um passado ajustado às exigências do presente [...], e sobretudo o futuro, com a previsão criadora, são continuamente invocados para determinar, delimitar, definir o sentido, sempre em aberto, do presente (2010, p. 139-140).

Nas palavras de Bourdieu, o real é construído pelas representações, e os indivíduos lutam para impor sua visão de mundo. As lutas simbólicas ocorrem em diferentes espaços sociais e de diferentes maneiras, entre as quais se destaca a linguagem. Tudo no mundo possui uma parte indeterminada e vaga, e mesmo os objetos têm sua significação modificada pelo tempo, sendo o sentido, portanto, historicamente constituído. A narração do passado depende do que se pretende no presente, e o sentido do presente está sempre aberto, passível de modificação. Saramago vale-se dessas ideias para participar ativamente das lutas simbólicas referidas, utilizando a linguagem literária para apresentar sua visão de mundo e sua reconstrução do passado, segundo sua perspectiva.

O livro *Problemas da poética de Dostoiévski* é o mais extenso trabalho de Bakhtin sobre poética, mas foi no ensaio intitulado *Discurso na vida e discurso na arte* que encontrei melhores subsídios para analisar a obra de Saramago. Nesse ensaio, Bakhtin afirma a necessidade de uma “poética sociológica”, e justifica-a com o argumento de que a “arte, também, é imanentemente social” (p. 2-3). Segundo ele, a comunicação artística é um tipo específico de comunicação, por isso possui uma forma própria de materialização, cuja criação não é obra de uma mente individual, como queriam os pensadores que o precederam, mas de uma evolução histórica das formas de comunicação, ocorrida na sociedade. A tarefa da poética sociológica seria compreender essa forma especial de comunicação, tornando-a explícita por meio da descrição de seus componentes, de sua análise e avaliação ideológica.

Com esse ponto de vista, Bakhtin pensa a poética como o estudo tanto da forma quanto do conteúdo do texto, pois, “*Pela mediação da forma artística, o criador assume uma posição ativa com respeito ao conteúdo*” (p. 11, grifos do autor). E acrescenta: “É nestes dois aspectos que a forma deveria ser estudada: em relação ao conteúdo, como sua avaliação ideológica e em relação ao material, como a realização técnica desta avaliação” (p. 12).

O teórico brasileiro Antonio Candido (2010, p. 22) pensa que sempre é necessário considerar os planos da forma e do conteúdo de uma obra, pois se, por um lado, a análise tão-somente da forma limita a compreensão do texto, focalizar seus vínculos com a realidade é igualmente parcial: “Achar [...] que basta aferir a obra com a realidade exterior para entendê-la é correr o risco de uma perigosa simplificação causal”.

Todorov (1971, p. 102) afirma que “o sentido do texto é sempre mais que o texto propriamente dito. Por conseguinte, um estudo que permaneça fiel ao texto deve abandoná-lo sem cessar”. Interpreto os textos de Saramago recorrendo a outros textos, sejam literários, religiosos, históricos, teóricos ou romances do próprio Saramago. Ainda segundo Todorov, “A obra literária não tem uma forma e um conteúdo, mas uma estrutura de significação cujas relações é preciso conhecer” (1970, p. 78).

Penso que a forma dos romances de Saramago contribui para a verossimilhança do enredo, vivacidade dos diálogos e dinâmica das ações. Ela é inseparável de seus conteúdos, de modo que se impõe ao contexto de sua poética. Também analiso as obras confrontando-as com o discurso burguês sobre o real, que é o referente para o qual os romances de Saramago apontam.

A leitura deve trazer à tona o sentido latente no texto. A literatura tem a peculiaridade de produzir obras cujo sentido se oculta, ou textos cujo sentido, na superfície, difere daquele percebido nas “entrelinhas”. Segundo Kearney (s/d, p. 158), “A obra é uma interpretação material e formal de um sentido que o próprio espectador pode reinterpretar.” Jozef (1986, p. 251) afirma que “Ler é dotar de sentido, tirar à luz os sentidos possíveis que a obra traz em si em sua relação com as demais. Cada leitura é nova escrita de um texto”. Quando uma obra é publicada, já não pertence mais ao seu autor, mas aos seus leitores, os quais têm a missão de dar sentido às palavras. Devido a essa particularidade do texto literário, de ter um sentido aberto à interpretação, nenhum leitor pode dar conta da totalidade do sentido, tampouco de todos os sentidos possíveis.

Linda Hutcheon (1991, p. 32) postula que a poética deve ser “uma estrutura teórica aberta, em constante mutação, com a qual possamos organizar nosso conhecimento cultural e nossos procedimentos críticos”. A autora não quer uma poética no sentido estruturalista da palavra, mas que ultrapasse o estudo do discurso literário e chegue ao “estudo da prática e da teoria culturais”. Segundo sua formulação (1991, p. 36), “Em vez de separar teoria e prática, ela tentaria integrá-las e se organizaria em torno de questões (narrativa, representação, textualidade, subjetividade, ideologia, etc.)”. Dessa forma, a poética visaria à totalidade da obra, estudando inclusive os fatores externos com os quais as narrativas dialogam.

Hutcheon (1991, p. 289) afirma que as questões da poética do pós-modernismo são “o conhecimento histórico, a subjetividade, a narratividade, a referência, a textualidade e o contexto discursivo”. Considero essas questões fundamentais na poética de Saramago, e, a elas, acrescento outras, como a intertextualidade e a alegorização do mundo.

A poética de Saramago apresenta formas de composição específicas e conteúdos peculiares. Investigo-a a partir dos seguintes procedimentos: 1 – identificação e caracterização dos gêneros textuais a que os romances pertencem; 2 – análise e interpretação dos elementos da forma e do conteúdo das obras, recorrentes ou específicos, e de suas implicações ideológicas.

Leio os textos de Saramago de modo intertextual, atento às suas paráfrases, paródias, citações. A leitura intertextual é feita em conformidade com Bakhtin e Kristeva, considerando os textos como retomada de outros textos e outras vozes. Discuto a paráfrase e a paródia considerando-as práticas intertextuais, em consonância com a teoria de Linda Hutcheon. Descrevo os recursos formais observando sua relação com os conteúdos. Interpreto<sup>1</sup> seus conteúdos tomando os textos como metonímias do real, atento a suas conexões interdisciplinares e a suas implicações ideológicas. Analiso suas alegorias, de modo a evidenciar sua relação com a representação que Saramago cria da sociedade capitalista contemporânea.

O conceito de alegoria é aqui estudado segundo a perspectiva de Walter Benjamin, Flávio Kothe e Doris Sommer. Reflito sobre os conteúdos históricos abordados por Saramago considerando a história um construto discursivo (Michel Foucault e Paul Veyne), sem esquecer das relações objetivas de dominação existentes entre poderosos e oprimidos (Eric Hobsbawm). Analiso o conteúdo religioso confrontando a obra de Saramago com a Bíblia, e com textos de historiadores e arqueólogos. Endosso a crítica à sociedade capitalista

---

<sup>1</sup> Utilizo esse termo segundo a definição de Todorov (1979, p. 253): “O termo *interpretação* refere-se, aqui, a qualquer substituição de um texto outro pelo texto presente, a qualquer processo que procure descobrir, através do tecido textual aparente, um segundo texto mais autêntico”. Nesse sentido, faço notar ainda que a interpretação depende do que se privilegia na leitura, de modo que toda leitura é somente uma dentre muitas leituras possíveis. Conforme o mesmo Todorov (p. 254), “Se a leitura não privilegiasse certos pontos do texto, poderia esgotar-se rapidamente: fixar-se-ia, de uma vez por todas a 'boa' leitura de cada obra. A escolha dos núcleos, que pode variar infinitamente, produz, pelo contrário, a variedade de leituras que conhecemos”.

Para Jameson (1992, p. 69), a interpretação “é estabelecida como um ato essencialmente alegórico, que consiste em se reescrever um determinado texto em termos de um código interpretativo específico”. Nesse sentido, “reescrevo-as” mostrando a “outra coisa” que cada uma delas narra, e que está “encoberta” pela alegoria. E, como a interpretação alegórica é um procedimento de leitura, as narrativas de caráter histórico e as de viés religioso, além de outras análises, são lidas segundo esse procedimento, de modo a verificar se o autor utiliza expedientes alegóricos para compô-las, e, em caso afirmativo, quais são eles.

representada por Saramago baseando-me em István Mészáros e Karl Marx. Discuto a representação de gênero feita por Saramago inserindo-a na dinâmica social do capitalismo, complementando-a com as proposições de Bourdieu, para quem o gênero é uma construção histórica.

A intertextualidade é uma das técnicas mais utilizadas por Saramago em sua poética. Julia Kristeva (2005) reformulou conceitos teóricos presentes na obra de Bakhtin, como dialogismo, e afirmou que todo texto constitui-se como um “mosaico de citações”, constatando que a intertextualidade está presente em todas as obras literárias, uma vez que todo texto se apropria de outros, seja no conteúdo, seja na forma<sup>2</sup>. A obra de Saramago usa as citações conscientemente, e o autor apela para paráfrases e paródias de forma constante para questionar a historiografia ou as interpretações da Bíblia.

Para Todorov (1979, p. 258), “uma obra completa não poderá nunca ser lida de maneira satisfatória e esclarecedora se a não relacionarmos com outras obras, anteriores e contemporâneas”. E, conforme Kristeva, não podemos pensar a relação intertextual conforme o ponto de vista tradicional das fontes e influências, uma vez que os textos influenciam-se reciprocamente: o primeiro é fonte para o segundo, o segundo, por sua vez, ao referir-se ao primeiro, citando-o, parafrazeando-o ou parodiando-o, modifica-o, de modo que, assim, exclui-se a visão pejorativa de texto “secundário”.

Segundo Jenny (1979, p.5), “Fora da intertextualidade, a obra literária seria muito simplesmente incompreensível, tal como a palavra numa língua ainda desconhecida”. Isso porque, quando lemos, acionamos leituras anteriores que constituem os conhecimentos prévios necessários à compreensão dos textos, bem como, ao escrever, o escritor recorre a suas leituras para criar sua obra, seja no desenvolvimento dos conteúdos, seja na estruturação do texto segundo o modelo de determinado gênero.

---

<sup>2</sup> Não discutirei a modificação de perspectiva que Kristeva operou em suas obras posteriores, como a inserção dos eixos horizontal e vertical na análise da intertextualidade. Também não discutirei o fato de a autora abandonar o termo interdisciplinaridade e substituí-lo por transposição em *A revolução da linguagem poética*, porque penso que essa discussão seria improdutiva em relação aos objetivos desta tese.

Essa interdependência entre os textos possui a ambivalência de, por um lado, ameaçar a repetição de ideias e estruturas, comprometendo a originalidade; por outro, desestabiliza os sentidos, renova-os, pois, ao referir-se a outra obra, o vai-vém da leitura desloca os sentidos constantemente.

A intertextualidade é pois máquina perturbadora. Trata-se de não deixar o sentido em sossego – de evitar o triunfo do “cliché” por um trabalho de transformação. Se, com efeito, a remanência cultural alimenta todo e qualquer texto, ela também o ameaça constantemente de se atolar, logo que ceda ao automatismo das associações e se deixe paralisar pela irrupção de estereótipos, sempre mais avassaladores (JENNY, 1979, p. 45).

Na mesma linha de pensamento, Perrone-Moisés (1979, p. 217) explica que “A primeira condição da intertextualidade é que as obras se dêem por inacabadas, isto é, que permitam e peçam para ser prosseguidas”. Essa afirmativa reforça a ideia de que os sentidos são instáveis e mutáveis, e que o sentido da obra depende, também, da capacidade que o leitor tem de criá-lo a partir dos elementos propostos pelo autor.

Zani (2003, p. 123) resume a intertextualidade afirmando que se trata da “inclusão de um texto a outro, para efeitos de reprodução ou transformação”. Dentre as várias práticas intertextuais (citação, epígrafe, referência, alusão, paráfrase, paródia, pastiche etc.), as mais relevantes na poética de Saramago são a epígrafe, a paráfrase e a paródia<sup>3</sup>.

As epígrafes aparecem em todas as obras e funcionam como uma espécie de mote. Elas são o ponto de partida para a compreensão do romance; costumam ser frases de caráter reflexivo, de modo que orientam filosoficamente o leitor em relação à narrativa. Saramago as adapta segundo sua forma de apresentar os diálogos, substituindo a pontuação do texto original pela sua. Há casos em que as epígrafes são inventadas, de modo que o próprio autor cria sua referência “intertextual”.

As paráfrases e a paródia não se destacam em todos os seus romances. Elas aparecem, por exemplo, de modo tímido em *Levantado do chão* e

---

<sup>3</sup> O diálogo intertextual dos romances de Saramago também é, em muitos sentidos, interdisciplinar, remetendo-nos à filosofia, à historiografia, à psicanálise.

de forma importante, porém secundária, em *História do cerco de Lisboa*. Mas é nos romances *O evangelho segundo Jesus Cristo* e *Caim* que elas concentram a atenção do autor, sendo o mote dessas narrativas. Por isso, classifiquei esses romances como paródicos.

Tânia Carvalho pensa que a intertextualidade é um elemento importante na análise literária. Suas palavras contribuem para assinalar a relevância da leitura intertextual em trabalhos que buscam analisar a poética de um autor:

a investigação das hipóteses intertextuais, o exame dos modos de absorção ou transformação (como um texto ou um sistema incorpora elementos alheios ou os rejeita), permite que se observem os processos de assimilação criativa dos elementos, favorecendo não só o *conhecimento da peculiaridade de cada texto*, mas também o *entendimento dos processos de produção literária*. Entendido assim, o estudo comparado de literatura [...] compara com a finalidade de interpretar questões mais gerais das quais as obras ou procedimentos literários são manifestações concretas. Daí a necessidade de articular a investigação comparativista com o social, o político, o cultural, em suma, com a História num sentido abrangente. (2006, p. 86, grifos da autora)

Minha proposta nesta tese é justamente relacionar as obras de Saramago com essas “questões mais gerais” e aos discursos que as manifestam: os discursos histórico, político, jurídico, cultural, econômico. Isso porque, apesar do grande número de pesquisas, ainda são poucos os trabalhos que enfocam a obra de Saramago sob um viés comparatista, apresentando suas características formais e os pontos de contato entre sua literatura e a filosofia, a história, a religião, o gênero e a sociedade.

A interpretação desses conteúdos ocorre em trabalhos que analisam obras isoladamente. Nisso, importantes conexões são ignoradas e algumas afirmações tornam-se incompletas. Pretendo, nesta tese, fornecer uma visão mais ampla de sua poética, a fim de que se possa vislumbrar mais claramente o que Saramago pensa sobre o mundo e como este pensamento se articula à sua produção ficcional.

Saramago é reconhecido mundialmente, sendo considerado o maior nome da literatura de língua portuguesa das últimas décadas. Recebeu o mais importante prêmio da literatura de língua portuguesa, o prêmio Camões, em 1995,

e o Nobel de Literatura em 1998, o que acelerou a tradução de seus livros para diversos idiomas. Sua qualidade artística e as polêmicas que travou com religiosos e políticos fizeram-no aparecer e se manter na mídia, o que, contudo, nunca o fez submeter suas ideias a quaisquer interesses que não fossem os seus. Iniciou sua carreira de sucesso tardiamente, aos 58 anos, com a publicação de *Levantado do chão*, obra a partir da qual passa a dedicar-se à literatura como profissão<sup>4</sup>. Falecido aos 87 anos, deixou uma obra vasta, na qual se destacam seus romances<sup>5</sup>.

Compartilho a opinião geral de que Saramago “torna-se Saramago” a partir de *Levantado do chão*, momento em que desenvolve uma forma própria de expressar-se. Nesse livro, Saramago encontra o que Bakhtin denominou “fala interior”:

O poeta<sup>6</sup> adquire suas palavras e aprende a entoá-las ao longo do curso de sua vida inteira no processo do seu contato multifacetado com seu ambiente. [...] O estilo do poeta é engendrado do *estilo de sua fala interior*, o qual não se submete a controle, e sua fala interior é ela mesma o produto de sua vida social inteira (2010, p. 16, grifos do autor).

A fala interior de Saramago, presente em todas as narrativas analisadas nesta tese, pode, *a priori*, ser assim sintetizada: parágrafos longos dentro dos quais os diálogos das personagens são inseridos após vírgula, desrespeitando as convenções usuais de apresentação do discurso, pontuados apenas com vírgula e ponto final. No plano dos conteúdos, temos personagens de condição social inferior frente a personagens de condição social superior, em situação de confronto. A linguagem dos romances é formal, e as personagens raramente se expressam com um registro diferente daquele utilizado pelo narrador. O foco narrativo é sempre em terceira pessoa, e o narrador é, em geral, onisciente. Contudo, às vezes o narrador confessa não saber certos detalhes em relação às personagens e sobre o andamento do enredo. Ele sempre adota a perspectiva de uma ou mais personagens, sendo, portanto, seletivo ou multisseletivo.

---

<sup>4</sup> Os livros que publicara anteriormente não obtiveram sucesso.

<sup>5</sup> Defino as narrativas ficcionais longas de Saramago como romance porque penso o gênero segundo uma definição ampla. Não convém aos meus objetivos discutir a polêmica distinção entre romance e novela.

<sup>6</sup> Entenda-se por poeta aquele que escreve literatura, inclusive em prosa.

Saramago não agrupa romances em trilogias, e sim, agrupa todas as narrativas numa grande obra. Saramago não escreve livros isolados uns dos outros, ao contrário, integra-os, repete estruturas, personagens, remete o leitor de um romance a obras anteriores. Nesse sentido,

os romances saramaguianos, ao apresentarem metáforas semelhantes ou até idênticas, não apenas repetem procedimentos estilísticos, mas se explicam mutuamente, instaurando um jogo hermenêutico. [...] o texto saramaguiano se coloca, a partir de suas metáforas e ações dramáticas, na posição de interpretante em relação a si próprio ou a outro romance (LOPES, 2009, p. 323).

Sabendo que é a partir de *Levantado do chão* que Saramago se torna ele mesmo, na forma e no conteúdo, as narrativas anteriores não serão analisadas nesta tese, pois não as considero em conformidade com sua poética<sup>7</sup>.

Excluí da análise os textos em verso, peças teatrais, crônicas memorialísticas, artigos, narrativas de memórias, narrativa infantil e as narrativas curtas, isto é, os contos do livro *Objecto Quase* e *O conto da ilha desconhecida*. Entre seus romances, escolhi os romances históricos *Levantado do chão*, *Memorial do convento*, *História do cerco de Lisboa*; os romances paródicos *O evangelho segundo Jesus Cristo* e *Caim*; e os romances alegóricos *A caverna*, *Ensaio sobre a cegueira*, *Ensaio sobre a lucidez* e *Todos os nomes*. Optei por esses romances em detrimento dos outros porque entendi que, com eles, seria possível apresentar elementos da poética de Saramago de modo mais claro e completo.

As características dos romances de Saramago, no plano material, dos significantes, é a apresentação do texto em linhas e parágrafos, sendo o texto dividido em capítulos, os quais totalizam entre 172 e 445 páginas. No plano dos significados, o narrador conta uma história com um único núcleo temático<sup>8</sup> e que,

---

<sup>7</sup> O próprio Saramago não reconhecia estes livros, preferindo que a crítica os ignorasse. Ele publicou *Terra do pecado* aos 25 anos e *Manual de pintura e caligrafia*, aos 55. O livro *Claraboia* foi desprezado pelo editor logo após o lançamento do seu primeiro livro, e veio a ser publicado postumamente, em 2011. Desses, o único que Saramago não renegou foi o *Manual*.

<sup>8</sup> No *Ensaio sobre a cegueira* há diferentes núcleos de personagens (governo, comissário de polícia, presidente da câmara, mulher do médico), os quais, porém, estão ligados ao mesmo núcleo temático: as implicações políticas do voto em branco.

de formas diferentes, funciona como metonímia ou alegoria do real, bem como crítica aos discursos histórico, religioso, midiático, “burguês”<sup>9</sup>.

O autor cria as histórias a partir de eventos históricos ou de textos bíblicos, ou ainda a partir de sua visão acerca da realidade. Elas são contadas por um narrador em terceira pessoa onisciente, às vezes seletivo ou multisseletivo, às vezes intrometido. *Caim* tem o menor número de páginas (172)<sup>10</sup>, e o *Evangelho*, o maior (445). Excetuando *Caim*, todos os textos apresentam os eventos de modo linear, contendo digressões pontuais e de curta extensão.

Minha interpretação dos conteúdos considera três aspectos presentes na obra de Saramago: 1 – o caráter “histórico” de algumas de suas narrativas, em que o autor resgata e recria eventos ocorridos no passado; 2 – a crítica ao discurso religioso judaico-cristão, realizada por meio da paródia de textos bíblicos; 3 – a crítica à sociedade capitalista.

Investigarei a seguinte hipótese:

As narrativas de Saramago criticam a sociedade e procuram servir como uma ferramenta de transformação social, conscientizando o leitor por meio da matéria artística. Há uma confluência entre o discurso do narrador e as ideias do autor, o qual se vale dos discursos histórico, religioso e alegórico para representar, discutir e criticar diversos valores ocidentais, buscando abarcar a totalidade das relações sociais, representando suas injustiças e contradições. Tudo isso para que sua literatura sirva como uma “alavanca estratégica” no processo de transformação das consciências, o que é ponto de partida para a revolução de nosso modo de ser e, conseqüentemente, para a revolução da sociedade.

Classifico as obras em três gêneros: romance histórico, romance paródico e romance alegórico. Por isso, desenvolvo minha tese a partir dos três eixos teóricos correspondentes: história, paródia e alegoria, cada um em um capítulo.

---

<sup>9</sup> Refiro-me ao discurso que defende o sistema capitalista.

<sup>10</sup> Este romance apresenta os nomes próprios grafados com letra inicial minúscula. Mantive essa forma quando me referi aos seus personagens.

No primeiro capítulo, analiso os romances históricos de Saramago. Discuto os conceitos de história e de romance histórico confrontando as perspectivas do século XIX com as da segunda metade do século XX. Em seguida, analiso os romances históricos de Saramago, enfocando suas dimensões histórica, poética e crítica<sup>11</sup>.

No capítulo seguinte, apresento o conceito de paródia e de romance paródico; analiso os romances paródicos de Saramago; destaco a humanização de Jesus, a inversão de papéis entre Deus e o Diabo; elenco as descobertas da história e da arqueologia que legitimam as “heresias” saramaguianas; aponto as invenções do autor e contestações à *Bíblia*; e procuro demonstrar que a representação de Deus feita por Saramago é fiel à personagem homônima do *Antigo Testamento*.

Analiso os romances alegóricos no último capítulo. Neste, discuto o conceito de alegoria, disserto sobre o romance alegórico de Saramago, apresento as alegorias do autor e os elementos comuns a todas elas. Depois, analiso as funções alegóricas das personagens e dos cenários, comparando-os ao texto alegórico que serve de inspiração a Saramago: a *Alegoria da caverna*, de Platão.

---

<sup>11</sup> A crítica de Saramago incide sobre a historiografia tradicional e, principalmente, sobre os sistemas sociais em que os governantes e os ricos exploram os pobres a fim de perpetuar seu poder e ampliar sua fortuna, sistemas estes cujo ponto de vista muitos historiadores adota(va)m.

# 1 A ESCRITA DA HISTÓRIA

A grande virada da carreira de Saramago ocorre com a publicação de um romance com caráter histórico. *Levantado do chão* inaugura uma série de livros que têm na história de Portugal seu fundamento. No entanto, o modo como Saramago vale-se da historiografia para compor seus romances apresenta profundas variações. Apesar das diferenças, as obras assemelham-se porque problematizam o discurso historiográfico tradicional, subvertendo-o, criticando-o, recriando a história sob outra perspectiva.

No início de *História do cerco de Lisboa*, um diálogo entre um historiador e o revisor que trabalhara em seu livro ilustra a ideia de Saramago, em conformidade com o pensamento do revisor, sobre a narrativa da história:

O meu livro, recordo-lhe eu, é de história [disse o historiador], Assim realmente o designariam segundo a classificação tradicional dos géneros, porém, não sendo propósito meu apontar outras contradições, em minha discreta opinião, senhor doutor, tudo quanto não for vida, é literatura, A história também, A história sobretudo, sem querer ofender (p. 12).

Neste romance, Saramago apontará as falhas da história tradicional sobre o cerco de Lisboa para defender a tese de seu personagem. Em seus romances históricos, Saramago escreve a outra versão dos fatos históricos, vistos sob a perspectiva dos pobres, dos trabalhadores, das mulheres. Os excluídos ganham voz, e os poderosos são mostrados como exploradores.

Todas as ciências criam seus objetos. Assim como as formas geométricas existem, mas a geometria é uma criação humana, a história também existe, existiu, existirá, mas o modo como a contamos e analisamos é uma criação humana. Contudo, depois que a geometria cria as fórmulas com as quais observa seus objetos, todos que as utilizarem chegarão aos mesmos resultados. O mesmo não acontece com a história, cujo objeto apresenta uma complexidade específica que torna possível que, a partir das mesmas técnicas, diferentes resultados sejam alcançados. E, mais do que isso, a história permite que um

mesmo objeto seja encarado sob diferentes perspectivas, de acordo com diferentes técnicas.

A abordagem da história mudou radicalmente no século XX. Até então os historiadores consideravam seu estudo uma ciência objetiva, e iludiam-se de que seus textos recriavam o passado. Acreditavam que, por meio de documentos, vestígios arqueológicos, depoimentos, podiam, em sua totalidade, reconstituir eventos, descrever hábitos e costumes, ressuscitar heróis. A história era vista como uma ciência exata, cujos textos contavam a verdade sobre o passado. A maior parte dessa história, segundo Hobsbawm (1998b, p. 216), “era escrita para a glorificação e talvez para o uso prático dos governantes”.

Jameson afirma “que a História não é um texto, ou uma narrativa, mestra ou não, mas que, como causa ausente, é-nos acessível apenas sob a forma textual, e que nossa abordagem dela e do próprio Real passa necessariamente por sua textualização prévia, sua narrativização no inconsciente político” (1992, p. 32). Ou seja, não temos acesso ao real enquanto evento, na sua totalidade, mas apenas como uma narrativa parcial.

A história existe enquanto processo real, como disciplina e como narração. A primeira dessas dimensões diz respeito ao infinitamente complexo momento em que se vive, o qual é inenarrável. A disciplina “história” vale-se da terceira dimensão da história, a narração, para transmitir às pessoas os fatos que um grupo de indivíduos, por determinados motivos, considera marcantes, e cujo conhecimento se julga importante possuir. A última dimensão é a que tem causado as maiores discussões, pois é somente através da narração que conseguimos nos apropriar do passado e, mesmo, do presente, uma vez que não conseguimos sentir nem conhecer todas as suas implicações, e, ainda que possamos, precisamos do discurso para dar-lhes sentido.

Diehl (2002, p. 102) afirma que “as narrativas são traduções e leituras diferentes do passado que, dependendo das combinações e ênfases variadas, possibilitam as mais diferenciadas leituras interpretativas do passado”. Essa perspectiva permitiu um alargamento da noção de história, e levou, nos textos de alguns estudiosos, ao apagamento dos fatos e sua substituição, por completo, pela ideia de interpretação.

Saramago, no entanto, não nega que os fatos existam, mas demonstra que o discurso sobre os fatos depende da perspectiva de quem escreve. O autor não só critica o discurso dos historiadores tradicionais por sua parcialidade como também aponta erros provenientes da falta de conhecimento que eles têm da história. Um de seus exemplos é o caso do historiador que explica que, após a expulsão dos mouros de Lisboa, hasteou-se uma bandeira que mais tarde daria origem à bandeira de Portugal, mas “nunca tal bandeira foi erguida sobre os muros de Lisboa, pois, como o historiador não deveria ignorar, crescente em bandeira foi invenção do império otomano, dois ou três séculos mais tarde” (p. 37).

Há muitos fatos acontecendo o tempo todo. E, como não se pode escrever sobre todos eles, os historiadores precisam selecionar. E selecionam de acordo com critérios que são parciais. Febvre (s/d, p. 179) explica que “a história é escolha. Arbitrária, não. Preconcebida, sim”. Ele nos lança perguntas importantes:

Porque enfim, factos... A que chamam vocês factos? Que é que põem atrás dessa pequena palavra, “facto”? Pensam que os factos são dados à história como realidades substanciais, que o tempo enterrou mais ou menos profundamente, e que se trata simplesmente de desenterrar, de limpar, de apresentar sob uma luz intensa aos vossos contemporâneos? (*id.*, p. 177)

Essas perguntas inquietaram alguns historiadores a ponto de eliminarem os fatos de seus compêndios. Diante disso, Ginzburg (2002, p. 74) lançou-nos outra pergunta: “Como foi possível dar por certa a idéia, profundamente ingênua, de que a noção de prova é uma ilusão positivista?” Lukács (2011, p. 299) antecipa uma resposta: “Ao contrário do que dizem as modernas e influentes 'teorias do conhecimento' da história, a realidade histórica é também uma realidade objetiva”. Saramago questiona a historiografia não porque pretende criar uma história própria, desvinculada do real, mas porque não acredita na versão dada pelos historiadores tradicionais a eventos da história de seu país. O romancista opõe-se às narrações que focalizam reis e generais, pois sabe que o poder sustenta-se nas costas dos trabalhadores e soldados.

Para Burke (1991, p. 17), o principal assunto da historiografia “tem sido a narrativa dos acontecimentos políticos e militares, apresentada como a história dos grandes feitos de grandes homens – chefes militares e reis”. Segundo

ele, o Iluminismo foi o primeiro momento em que houve “uma contestação a esse tipo de narrativa histórica”. Então,

Por volta de meados do século XVIII, um certo número de escritores e intelectuais, na Escócia, França, Itália, Alemanha e em outros países, começou a preocupar-se com o que denominava a “história da sociedade”. Uma história que não se limitava a guerras e à política, mas preocupava-se com as leis e o comércio, a moral e os “costumes” (1991, p. 17).

O pensamento positivista do século XIX concentrava-se na narrativa dos feitos de grandes homens. O positivismo foi um movimento complexo que, depois de ter revolucionado a história, foi desprezado por muitos teóricos, os quais concentravam-se nas falhas dos autores positivistas e esqueciam de inserir o movimento na história do desenvolvimento da historiografia.

Os positivistas chamaram a atenção para a necessidade de fundamentar as afirmações sobre a história em fontes, e valorizaram o trabalho de coleta de dados. O erro de seus representantes foi pensar que, por meio das fontes, era possível recriar o passado, livre de interpretações, como se os registros pudessem dar conta da totalidade dos fenômenos e como se houvesse neles algo puro, objetivo, que transcendesse o ponto de vista do historiador e refletisse a verdade.

O principal representante do positivismo foi Leopold von Ranke. Para ele, a história é um misto de pesquisa e capacidade criativa para representar o passado:

A história se diferencia das demais ciências porque ela é, simultaneamente, uma arte. Ela é ciência na medida em que recolhe, descobre, analisa em profundidade; e arte na medida em que representa e torna a dar forma ao que é descoberto, ao que é aprendido. [...] ela promove a síntese das forças espirituais atuantes na poesia e na Filosofia sob a condição de que tal síntese passe a orientar-se menos pelo ideal – com o qual ambas se ocupam – que pelo real (RANKE, 2010, p. 202).

Ranke opõe-se à especulação filosófica e afirma que, “quanto mais documentada, exata, produtiva a investigação, mais livremente nossa arte se movimenta. Somente no âmbito da verdade imediata, impossível de ser negada, é que tal arte chegará a bom termo!” (*id.*, p. 209). Para ele, há seis exigências da pesquisa histórica: 1- amor à verdade, 2- investigação documental pormenorizada e aprofundada, 3- um interesse universal, 4- fundamentação do nexos causal, 5- apartidarismo, 6- compreensão da totalidade. A história política era a favorita de

Ranke, e alguns de seus seguidores pensaram que a história dos grandes homens da política era a única história a ser contada.

Grafton (1998, p. 43) conta-nos que Ranke tinha amor pelo arquivo<sup>12</sup>. Segundo ele (*id.*, p. 56), em 1825, Ranke explicou que “teria preferido concentrar-se inteiramente em problemas selecionados que emergissem das fontes primárias”. Essa ideia expressa bem o ideário positivista, segundo o qual as questões importantes da história emergem diretamente das fontes, não sendo, portanto, criadas pelo historiador.

Hobsbawm aponta as virtudes do positivismo, mas concorda que, devido a suas muitas limitações, ele contribuiu pouco para a história.

O século XIX, a era da civilização burguesa, tem como crédito diversas realizações intelectuais importantes, mas a disciplina acadêmica da história, que cresceu nesse período, não é uma delas. De fato, excetuando-se as técnicas de pesquisa, em tudo ela marcou um nítido recuo em relação aos ensaios freqüentemente mal documentados, especulativos e excessivamente genéricos nos quais os que testemunharam a era mais profundamente revolucionária – a era das revoluções francesa e industrial – tentavam compreender a transformação das sociedades humanas. A história acadêmica, enquanto inspirada pelo ensino e exemplo de Leopold von Ranke e publicada nos periódicos especializados que se desenvolveram na última parte do século, estava correta em se contrapor à generalização baseada em fatos insuficientes, ou respaldada por fatos não confiáveis. Por outro lado, concentrava todos os seus esforços na tarefa de estabelecer os “fatos” e com isso contribuiu pouco para a história (1998e, p. 155).

Para Hobsbawm (1998e, p. 58), a maior contribuição do positivismo “foi a introdução de conceitos, métodos e modelos das ciências naturais na investigação social, e a aplicação à história, conforme parecessem adequadas, das descobertas nas ciências naturais”. Segundo ele, porém, estas eram contribuições limitadas. Em vista disso, muitos historiadores procuravam superar os métodos positivistas. Burke (1991, p. 18-19) afirma que Michelet e Burckhardt, que “escreveram suas histórias sobre o Renascimento mais ou menos na mesma época, 1865 e 1860, respectivamente, tinham uma visão mais ampla da história do que os seguidores de Ranke”. Michelet foi um dos precursores do que “hoje poderíamos descrever como uma 'história da perspectiva das classes subalternas', em suas próprias palavras 'a história daqueles que sofreram,

<sup>12</sup> No livro *Todos os nomes*, Saramago apresenta, de modo irônico, a figura do historiador positivista. Um historiador se perde no gigantesco arquivo da Conservatória do Registo Civil enquanto fazia uma pesquisa, e passa a alimentar-se dos papéis para sobreviver. A imagem do historiador alimentando-se de documentos antigos, e, por extensão, destruindo-os, é bastante expressiva: ao comê-los destrói, digere e transforma em algo “seu”.

trabalharam, definham e morreram sem ter a possibilidade de descrever seus sofrimentos” (*id., ib.*).

Segundo Hobsbawm, a mudança de perspectiva dos historiadores ocorreu por uma mudança na própria história da política, à medida que o povo tornou-se sujeito ativo da história.

A história dos movimentos populares [...] torna-se relevante ao tipo de história, ou parte dela, que tradicionalmente era escrita – a história das principais decisões e acontecimentos políticos – apenas a partir do momento em que as pessoas comuns se tornam um fator constante na concretização de tais decisões e acontecimentos (1998b, p. 217-218).

O marxismo também contribuiu para uma visão cientificista da história, sobretudo as interpretações mecanicistas da teoria de Marx. Leituras apressadas e superficiais levaram muitos historiadores que se diziam marxistas a ignorar a base dialética das proposições de Marx. Esses historiadores analisavam a história apenas como uma sucessão de períodos que conduziam a humanidade à evolução e ao socialismo através da luta de classes determinada pela dimensão econômica da vida<sup>13</sup>.

Burke (1991, p. 19) afirma que Marx “oferecia um paradigma histórico alternativo ao de Ranke. Segundo sua visão histórica, as causas fundamentais da mudança histórica deveriam ser encontradas nas tensões existentes no interior das estruturas socioeconômicas”. Hobsbawm, por sua vez, explica que

o marxismo sublinhou a conexão absolutamente essencial entre o mundo das idéias e sentimentos e a base econômica, ou, se preferirem, o modo pelo qual as pessoas obtêm seu sustento na produção. [...] o modelo marxista da base e superestrutura, apesar do que possam pensar a seu respeito, implica, afinal de contas, uma consideração da superestrutura também como uma base, ou seja, a importância das idéias (1998a, p. 197-198).

Para Le Goff (1998, p. 52), “Marx, sob vários aspectos, é um dos mestres de uma história nova, problemática, interdisciplinar, ancorada na longa duração e com pretensões globais”. E, segundo Bois,

---

<sup>13</sup> Marx, contudo, não era tão ingênuo nem tão peremptório. Acreditava na centralidade da luta de classes e da dimensão econômica, mas não ignorava a complexidade das relações sociais e todas as outras dimensões que a compunham. Se optou por concentrar sua atenção na economia, foi porque a considerou a dimensão mais importante, mas não a única. Da mesma forma, esperava que o sistema do capital fosse superado e substituído pelo socialismo, mas não subestimou as contradições do capitalismo e sua capacidade de superá-las e recriá-las continuamente, sendo estas a própria base do capitalismo.

o marxismo representou muito cedo um papel fecundo nessa renovação metodológica. Na medida em que ele tende a uma história “global” ou “total”, que deve apreender simultaneamente os diferentes aspectos da vida social (o econômico e o mental, o social e o político), ele tem desde suas origens a vocação de se abrir sem restrições às diferentes ciências humanas. Conferindo às classes sociais e à sua luta um papel decisivo, ele volta seu interesse mais para as estruturas do que para o acontecimento superficial, mais para o coletivo do que para o individual, mais para o cotidiano do que para o acidental (1998, p. 245).

Paul Veyne foi um dos historiadores a questionar o paradigma cientificista da historiografia tradicional. Para ele (1971, p. 54), “tudo é história, mas só existem histórias parciais”, e, “dado que tudo é história, a história será o que escolhermos”. Enquanto os historiadores positivistas e marxistas acreditavam em uma história global, Veyne concordava com Febvre e dizia que “É impossível descrever uma totalidade e toda a descrição é selectiva” (p. 46).

O século XX conheceu o surgimento de uma “história nova”, que, segundo Le Goff (1998, p. 28), “nasceu em grande parte de uma revolta contra a história positivista do século XIX”. A revista *Annales* foi o principal veículo de divulgação e desenvolvimento dessa nova história. Em um primeiro momento, entendido por Le Goff (1998) entre 1924 e 1939, os *Annales* encabeçaram a luta contra a história política.

É também o momento em que os “Annales” fazem a crítica implacável da noção de fato histórico. Não há realidade histórica acabada que se entregaria por si própria ao historiador. Como todo homem de ciência, este, conforme a expressão de Marc Bloch, deve, “diante da imensa e confusa realidade”, fazer a “sua opção” – o que, evidentemente, não significa nem arbitrariedade, nem simples coleta, mas sim construção científica do documento cuja análise deve possibilitar a reconstituição ou a explicação do passado (*id.*, p. 31-32).

Burke resume as ideias diretrizes da revista deste modo:

Em primeiro lugar, a substituição da tradicional narrativa de acontecimento por uma história-problema. Em segundo lugar, a história de todas as atividades humanas e não apenas história política. Em terceiro lugar, visando completar os dois primeiros objetivos, a colaboração com outras disciplinas, tais como a geografia, a sociologia, a psicologia, a economia, a lingüística, a antropologia social, e tantas outras (1991, p. 11-12).

Foucault é outro teórico que pensa o fazer dos historiadores e a constituição da história. Segundo ele,

a história e, de maneira geral, as disciplinas históricas deixaram de ser a reconstituição dos encadeamentos para além das sucessões aparentes: elas praticam desde então a sistemática introdução do descontínuo. [...] sua passagem de obstáculo à prática; essa interiorização no discurso do historiador que permitiu que ele não fosse mais a fatalidade exterior que é

preciso reduzir, mas o conceito operatório que se utiliza; essa inversão de sinais, graças à qual ele não é mais o negativo da leitura histórica (seu avesso, seu fracasso, o limite de seu poder), mas o elemento positivo que determina seu objeto e valida sua análise (2008, p. 85).

Em outro texto, Foucault afirma que

o conhecimento positivo do homem é limitado pela positividade histórica do sujeito que conhece, de sorte que o momento da finitude é dissolvido no jogo de uma relatividade à qual não é possível escapar e que vale, ela mesma, como um absoluto. Ser finito seria, muito simplesmente, ser tomado pelas leis de uma perspectiva que, ao mesmo tempo, permite uma certa apreensão – do tipo da percepção ou da compreensão – e impede que esta jamais seja inteligência universal e definitiva (1999, p. 516).

Na esteira dessas reflexões, historiadores do mundo inteiro aguçaram a visão sobre suas práticas, finalmente expondo abertamente o fato de que seus textos constituem interpretações do passado, ou melhor, interpretações de algumas fontes referentes ao passado. Disso nasceu um relativismo histórico em cujo centro não estão as fontes nem os fatos, mas o próprio historiador. Há, por outro lado, historiadores e teóricos que buscam um equilíbrio entre o cientificismo e o relativismo. Eles tentam escrever a história sem o positivismo do século XIX e evitar a negação da história provocada por sua excessiva relativização.

Linda Hutcheon analisa a questão do relativismo provocado pela desconfiança em diversas disciplinas:

A problematização autoconsciente da questão da referência na filosofia, na lingüística, na semiótica, na historiografia, na teoria literária e na ficção faz parte de uma percepção contemporânea no sentido de que muitas coisas que antes tomávamos como certas por serem “naturais” e fazerem parte do senso comum (como o relacionamento palavra/mundo) devem ser examinadas com grande cuidado. [...] O real existe (e existiu), mas nossa compreensão a seu respeito é sempre condicionada pelos discursos, por nossas diferentes maneiras de falar sobre ele (1991, p. 201-202).

Os limites entre história e ficção ficaram abalados pela consciência que se tem, atualmente, das estratégias narrativas sem as quais é impossível escrever histórias. Segundo Reis (2009, p. 35), “Sabemos que nossas opiniões sobre a história não são isentas de valor e deixamos de supor que a linguagem coincide com o real”.

O mesmo autor, considerando Foucault, afirma que

O saber não é só científico, é também ficção, reflexão, narração, regulamentos institucionais, decisões políticas. A questão interna da

cientificidade não interessa. O saber só existe no interior de redes de poder e não há saber neutro. Todo saber é político, não porque dominado pelo Estado, mas porque tem sua gênese em relações de poder (id., p. 36).

Na esteira das novas teorias, o estudo da literatura avançou. Novas ideias revolucionaram e derrubaram o cientificismo positivista que vigorava. Mikhail Bakhtin, Hans Robert Jauss, Fredric Jameson, Jacques Derrida são alguns nomes dessa guinada. Entre as contribuições desses pesquisadores, destaca-se a polêmica tentativa de traçar os limites entre a história e a literatura, os quais permanecem indefinidos.

De acordo com Sandra Pesavento (2001), história e literatura são formas de “dizer” a realidade, portanto, partilham esta propriedade mágica da representação que, segundo ela, é a de recriar o real através de um mundo paralelo de sinais constituído de palavras e imagens.

Para Walter Mignolo (1993), a história trabalha com a “convenção de veracidade”, enquanto a literatura, com a convenção de ficcionalidade (excetuando-se a autobiografia). A história, portanto, tem um discurso que pretende referir-se ao “verdadeiro”, e, a literatura, ao verossímil.

Luiz Costa Lima (1984), por sua vez, chama de “protocolo de verdade” o que Mignolo chama de “convenção de veracidade”. Apesar de os termos utilizados diferirem, ambos apontam o caráter subjetivo do discurso histórico.

Segundo Veyne,

A história é anedótica, cativa a atenção contando, como o romance. Distingue-se do romance num ponto essencial. [...] A história é uma narrativa de acontecimentos verdadeiros. Nos termos desta definição, um facto deve preencher uma só condição para ter a dignidade da história: ter acontecido realmente (1971, p. 21).

Saramago não é um historiador, e sim um romancista que se vale de seus textos para problematizar o discurso historiográfico. Ao criar seus romances históricos, sua intenção não é desprezar a historiografia tradicional, mas preencher a gigantesca lacuna por ela deixada: a história dos pobres, trabalhadores, soldados e mulheres. O autor coloca seus leitores frente ao grande

debate travado nas universidades de todo o mundo, e populariza a desconfiança que paira sobre os compêndios de história.

### **1.1 O romance histórico**

Grosso modo, o romance histórico do século XX apropria-se da história problematizando seus heróis e mitos. Isso ocorre diferentemente do romance histórico do século XIX, que, conforme Anderson (2007), “é um produto do nacionalismo romântico”. O romance histórico do século XIX buscava erigir heróis e mitos com a intenção de criar uma identidade para as nações da época, forjando um arquétipo para a pátria e seu povo, trabalhando para ratificar os mitos da história tradicional.

Segundo Jameson (2007, p. 191), nos romances históricos, o fundamental, “embora em alguns desses casos se recorra a uma personalidade carismática ou um redentor, é o evento em si mesmo, que reorganiza o tempo em redor de si e torna possível situarmos nossa própria existência no quadro da história coletiva”.

Saramago recorre a eventos marcantes da história de Portugal, os quais, nas palavras de Jameson, receberiam o nome de primordiais, axiais ou paradigmáticos. Segundo ele, “Parece-me que é a forma narrativa desse evento primordial ou axial que deve estar presente, ou ser recriada, no romance histórico para que ele se torne histórico no sentido genérico” (2007, p. 191). Jameson (*id.*, p. 192) pensa que “O romance histórico não deve mostrar nem existências individuais nem acontecimentos históricos, mas a interseção de ambos: o evento precisa trespassar e transfixar de um só golpe o tempo existencial dos indivíduos e seus destinos”.

No século XIX, prevalecia a ideia de que o discurso dos compêndios de história representava os fatos de modo objetivo, e a história era considerada uma ciência escrita sob o signo da neutralidade. O século XX foi responsável pelo surgimento de diversos historiadores e pesquisadores de outras áreas que contribuíram para corrigir essa perspectiva. Eles admitiram que todo discurso

apresenta um ponto de vista e, portanto, é perpassado por uma carga de subjetividade.

A historiografia do novecentos contava a história dos vencedores, dos poderosos, renegando os perdedores ao segundo plano ou, no máximo, ao papel de coadjuvantes esmagados por aqueles que mereciam ter seu nome registrado. Paul Veyne (1971), Carlo Ginzburg (2006) e muitos outros demonstraram que esse procedimento só dá conta de parte da história, e uma parte pequena dela: é preciso olhar para a outra parte, descobri-la, investigá-la, valorizá-la.

A despeito disso, a gênese do romance histórico ocorre, paradoxalmente, com a apresentação de personagens do povo, inseridos em histórias que narram cenas do cotidiano. Segundo Lukács, Walter Scott

deixa que as personagens importantes surjam a partir do ser da época, jamais explicando a época a partir de seus grandes representantes, como faziam os adoradores românticos dos heróis. Por isso, elas nunca podem ser figuras centrais do ponto de vista do enredo, pois a própria apresentação ampla e multifacetada do ser da época só pode chegar claramente à superfície mediante a figuração da vida cotidiana do povo, das alegrias e das tristezas, das crises e das desorientações dos homens medianos (2011, p. 56).

Para o teórico (id., p. 68), “Como todo grande ficcionista popular, Walter Scott parte da figuração da totalidade da vida nacional em sua complicada interação entre 'alto' e 'baixo’”. Nesse sentido, podemos traçar um paralelo entre ele e Saramago, pois este último também se concentra justamente nas relações sociais entre poderosos e oprimidos: patrões e empregados, reis e povo, capitães e soldados, isto é, “alto” e “baixo”.

Lukács (2000, p. 55) escreve que “O romance é a epopéia de uma era para a qual a totalidade extensiva da vida não é mais dada de modo evidente, para a qual a imanência do sentido à vida tornou-se problemática, mas que ainda assim tem por intenção a totalidade”. Segundo ele, trata-se de um gênero desenvolvido no seio da burguesia, e “a intenção fundamental determinante da forma do romance objetiva-se como psicologia dos heróis romanescos: eles buscam algo” (id., p. 60). A busca por algo também é um ponto central para as personagens de Saramago: salário decente, melhores condições de vida, um sentido para a vida, justiça nas relações sociais.

Conforme Adorno,

O romance foi a forma literária específica da era burguesa. Em seu início encontra-se a experiência do mundo desencantado no *Dom Quixote*, e a capacidade de dominar artisticamente a mera existência continuou sendo o seu elemento. O realismo era-lhe imanente; até mesmo os romances que, devido ao assunto, eram considerados "fantásticos", tratavam de apresentar seu conteúdo de maneira a provocar a sugestão do real (2003, p. 55).

Adorno (*id.*, p. 58) afirma que desde o século XVIII “o romance teve como verdadeiro objeto o conflito entre os homens vivos e as relações petrificadas. Nesse processo, a própria alienação torna-se um meio estético para o romance”. Esse conflito entre as personagens e as convenções sociais está presente em todos os romances de Saramago. Especificamente nos romances históricos, Saramago faz-nos perceber a perenidade dessa luta, uma vez que eles perpassam toda a história de Portugal<sup>14</sup>.

Para Lukács,

O objeto principal do romance é a sociedade: a vida social dos homens em sua contínua interação com a natureza que os cerca e constitui a base de sua atividade social, assim como com as diferentes instituições ou costumes que se interpõem nas relações entre os indivíduos na vida social (2011, p. 174).

O teórico afirma que

o romance não se propõe a reproduzir de forma verossímil um simples recorte da vida, mas quer antes – com sua caracterização de uma parte limitada da realidade, apesar de toda a riqueza do mundo figurado – despertar no leitor a impressão da totalidade do processo social de desenvolvimento (*id.*, p. 173).

Segundo ele

é claro que, se desse conjunto deve surgir a impressão de uma totalidade, se um círculo limitado de homens, um grupo limitado de “objetos” deve ser figurado de modo que provoque no leitor a impressão imediata da sociedade inteira em movimento, então é claro também que é necessária uma concentração artística e qualquer simples cópia da realidade deve ser abandonada radical e resolutamente. Em consequência, assim como o drama, o romance deve reservar um lugar central ao elemento típico das personagens, das circunstâncias, das cenas etc. em todos os momentos de seu percurso. [...] o caráter típico de uma personagem do romance é, com muita frequência, apenas uma tendência que se afirma pouco a pouco, chegando à superfície apenas de modo gradual e partindo do todo, da complexa interação dos homens, das relações humanas, das instituições, das coisas etc. Tanto quanto o drama, o romance deve representar a luta das diferentes classes, camadas, partidos e orientações (*id.*, p. 174).

---

<sup>14</sup> Refiro-me ao fato de os romances recriarem eventos importantes que datam da formação de Portugal (século XII) até a segunda metade do século XX.

O autor explica que “todo o desenvolvimento das formas literárias, em especial da forma romanesca, não é mais que um espelhamento do próprio desenvolvimento social” (2011, p. 175), e que “O caráter típico da personagem do romance, o modo como ela representa tendências sociais [...] trata-se precisamente de figurar os diferentes aspectos nos quais uma tendência social se manifesta, as diversas formas nas quais ela se afirma etc.” (2011, p. 175).

Para o romance, [...] o conflito é apenas uma parte daquele conjunto cuja figuração constitui sua tarefa. Para o romance, a finalidade da figuração é a exposição de determinada realidade histórica em determinado tempo, com todo o colorido e toda a atmosfera desse tempo. Todo o resto, tanto os conflitos quanto os “indivíduos histórico-mundiais”, são apenas meios para a realização dessa finalidade. Como o romance figura a “totalidade dos objetos”, ele deve chegar aos mínimos detalhes da vida cotidiana no tempo concreto da ação e expor o que é específico desse tempo na complexa interação de todas essas singularidades (*id.*, p.18).

Lukács (2011) explica que o romance histórico surgiu no início do século XIX, mas já havia romances de temática histórica nos séculos XVII e XVIII. Isso ocorreu porque, nessa época, “criam-se possibilidades concretas para que os homens apreendam sua própria existência como algo historicamente condicionado, vejam na história algo que determina profundamente sua existência cotidiana, algo que lhes diz respeito diretamente” (*id.* p. 40). Lukács explica que surgiu a consciência histórica “do papel decisivo que a luta de classes desempenha no progresso histórico da humanidade” (*id.*, p. 43). Ele afirma que os historiadores, e o primeiro deles teria sido Condorcet, perceberam que a “sociedade moderna surgiu das lutas de classes entre a nobreza e a burguesia, das lutas de classe que fulminaram a ‘Idade Média idílica’ e cuja última e decisiva etapa foi a grande Revolução Francesa” (*id.*, *ib.*)<sup>15</sup>.

Para os textos anteriores aos romances históricos de Walter Scott, que situam a ação em épocas pretéritas, falta justamente o que Lukács considera a condição fundamental para o romance histórico: a especificidade histórica do tempo da ação condicionando o modo de ser e de agir das personagens.

Para Weinhardt,

---

<sup>15</sup> Podemos traçar um paralelo entre essas afirmações e aquelas feitas por Hobsbawm (expostas na p. 27) sobre as mudanças na historiografia, que passou a interessar-se pelos movimentos populares.

As grandes transformações que marcaram os povos europeus entre 1789 e 1814 reforçou-lhes a consciência histórica. A guerra, não mais restrita aos militares, atingindo os cidadãos, produz um alargamento de horizonte e a difusão do sentimento de nacionalidade entre a massa. Os heróis de Walter Scott não são grandes figuras históricas. Ao romance histórico não interessa repetir o relato dos grandes acontecimentos, mas ressuscitar poeticamente os seres humanos que viveram essa experiência. Ele deve fazer com que o leitor apreenda as raízes sociais e humanas que fizeram com que os homens daquele tempo e daquele espaço pensassem, sentissem e agissem da forma como o fizeram. Trata-se de uma norma da figuração literária, aparentemente paradoxal, que se alcance esta apreensão focalizando os detalhes do quotidiano que parecem insignificantes. Os grandes dramas e as figuras históricas centrais são próprios para a epopéia. O mundo do romance é o da esfera popular. Esta, tensionada pela revolução, pode revelar suas forças, surgindo naturalmente os heróis que para a história são incógnitos (1994, p. 51).

Lukács foge de rotulações generalistas e erige sua teoria a partir de reflexões sobre as obras produzidas principalmente antes e depois da revolução de 1848. O autor percebe ter havido uma modificação radical no gênero, e explica-a afirmando que, após a Revolução de 1848, “Os escritores não têm mais força (e, com frequência, tampouco vontade) para vivenciar a história como história do povo, como um processo de desenvolvimento em que, de modo ativo e passivo, como agente e paciente, o povo desempenha o papel principal” (2011, p. 253). Segundo ele, após a Revolução de 1848, os escritores mostram-se alheios aos grandes problemas da sociedade e limitam-se a representar uma das “duas nações”, dos ricos ou dos pobres, do alto ou do baixo.

O romantismo voltou sua atenção para a Idade Média, e de lá extraiu heróis, idealizando figuras e cenários. A abordagem da história nos romances românticos coincide com o surgimento de nações. Segundo Hobsbawm (1998e, p. 33), “as novas nações ou movimentos anexam a sua história exemplos de grandeza e realização passadas na razão direta do que sentem estar faltando dessas coisas em seu passado real – quer esse sentimento seja ou não justificado”.

Durante milênios, personagens pobres constavam apenas como secundários na literatura, ou, no papel de protagonistas, apareciam com intenção cômica, como vilões, ou de maneira depreciativa. Auerbach percebe em Stendhal e Balzac a revolução desse paradigma, que, para Lukács, teve em Scott seu principal representante. Conforme Auerbach,

Na medida em que Stendhal e Balzac fizeram de personagens quaisquer da vida quotidiana no seu condicionamento às circunstâncias históricas,

objetos de representação séria, problemática e até trágica, quebraram a regra clássica da diferenciação dos níveis, segundo a qual o quotidiano e praticamente real só poderia ter seu lugar na literatura no campo de uma espécie estilística baixa ou média, isto é, só de forma grotescamente cômica ou como entretenimento agradável, leve, colorido e elegante. Completaram assim, uma evolução que vinha se preparando fazia tempo (1971, p. 486).

Em relação precisamente ao romance histórico, o que importa, para Lukács,

*é evidenciar, por meios ficcionais, a existência, o ser-precisamente-assim das circunstâncias e das personagens históricas. O que em Scott se chamou de maneira muito superficial de “verdade da atmosfera” é, na realidade, essa evidência ficcional da realidade histórica. É a figuração da ampla base vital dos acontecimentos históricos, com suas sinuosidades e complexidades, suas múltiplas correlações com as personagens em ação (2011, p. 62, grifos do autor).*

Saramago, contudo, subverte essa ideia. Aparecem, em seus romances históricos, personagens que não “combinam” com o período histórico em que vivem. Há vários exemplos, entre os quais Blimunda e Baltasar Sete-Sóis, cujo relacionamento transcende, em muito, os princípios morais da sociedade católica portuguesa do século XVIII.

O narrador reflete sobre a possibilidade do anacronismo na constituição das personagens em um trecho da *História do cerco de Lisboa*, quando Mogueime, soldado do século XII, está a olhar para Ouroana, mulher raptada pelo cruzado Henrique, e esta, subitamente, vira-se e dá com os olhos dele a fitá-la:

Todo o desejo físico de Mogueime se apagou num ápice, apenas o coração se desatou aos saltos numa espécie de pânico, é difícil levar mais longe o exame da situação porque há que ter em conta o primitivismo dos tempos e dos sentimentos, corre-se sempre o risco do anacronismo, por exemplo, pôr diamantes em coroas de ferro ou inventar subtilezas de erotismo requintado em corpos que se contentam com ir direitos ao fim começando rapidamente pelo princípio (p. 205-206).

Raimundo Silva confessa para Maria Sara: “não sei como se amava naquele tempo, isto é, sou talvez incapaz de imaginar o sentimento, mas não faço ideia nem tenho informação de como o exprimiam então um homem e uma mulher do povo” (p. 241). E o narrador continua, referindo-se à linguagem:

deveremos nós resistir à tentação de, levados pelo hábito, chamar maquiavélico, pois Maquiavel, a esse tempo, ainda não era nascido e nenhum dos seus antepassados, contemporâneos ou anteriores à tomada de Lisboa, se havia distinguido internacionalmente na arte de enganar. É necessário ter grande cuidado no uso das palavras, não as empregando

nunca antes da época em que entraram na circulação geral das ideias, sob pena de nos atirarem para cima com imediatas acusações de anacronismo, o que, entre os actos repreensíveis na terra da escrita, vem logo a seguir ao plágio (p. 254-255).

Lukács explica que os romances históricos sempre terão o que ele chama de “anacronismo necessário”. “O 'anacronismo necessário' de Scott consiste [...] no fato de conferir aos homens uma expressão nítida de sentimentos e pensamentos sobre contextos históricos reais que eles não poderiam alcançar em sua época” (2011, p. 84). Como se percebe nas citações acima, Saramago tem consciência de que este “anacronismo” é mesmo necessário, tanto que o comenta metalinguisticamente em sua obra.

### Em relação à linguagem, o “anacronismo necessário”

desempenha um papel decisivo. O fato de toda épica ser uma narrativa do *passado* já cria uma estreita relação linguística com o presente. Pois é um narrador *atual* sobre Cartago ou o Renascimento, sobre a Idade Média inglesa ou a Roma imperial. A consequência disso é, desde já, que o tom linguístico geral do romance histórico deve rejeitar o arcaísmo como um esteticismo supérfluo. O que importa é que o leitor *atual* se *aproxime* de um período passado. E é lei geral da arte narrativa que isso ocorra a partir de episódios apresentados de maneira plástica, que a compreensão e a aproximação do ser das personagens, das condições sociais e naturais, dos costumes etc., sejam o caminho pelo qual a psicologia dos homens de tempos remotos se torne compreensível para nós (LUKÁCS, 2011, p. 240).

Segundo Lukács (2011, p. 242), nos romances históricos, “são transmitidos os atos e os sentimentos, as representações e as ideias de *homens passados*. Estes têm de ser legítimos, de acordo com seu conteúdo e sua forma; já a linguagem é necessariamente a do narrador, e não das personagens.”

Porém, é fundamental que se respeitem certas especificidades da época, de modo que não se modernizem as personagens. Para Lukács,

a modernização das personagens só pode ser evitada se os pensamentos e os sentimentos, as representações e as vivências dos homens ativos do romance histórico são organicamente desenvolvidos, em sua inteira e concreta complexidade, a partir das condições ontológicas concretas da época. Nesse caso, a aproximação da psicologia das personagens com o nosso tempo é limitada ao “anacronismo necessário” (2011, p. 360).

Hobsbawm (1998d, p. 173) explica que “o passado não pode ser entendido exclusiva ou primordialmente em seus próprios termos”, porque “ele é parte de um processo histórico”, e “porque somente esse processo histórico nos capacitou a analisar e compreender coisas relativas a esse processo e ao passado”. Não conseguimos pensar com a cabeça de alguém do século XII, como

assinalou o narrador em relação a Mogueime, mas podemos tentar compreender como e o que pensavam a partir de certos vestígios.

Lukács vale-se do que pensava o próprio Walter Scott sobre o anacronismo para explicá-lo melhor:

Para provocar de algum modo no leitor o sentimento de participação, o objeto escolhido deve ser *traduzido* nos costumes e na linguagem da época em que vivemos (...). É verdade que essa liberdade tem seus limites próprios; o autor não pode introduzir à força aquilo que não se harmoniza com os costumes da época retratada (2011, p. 83).

Linda Hutcheon (1991) chama o romance histórico de “metaficção historiográfica”. Isso porque, para ela, a própria historiografia contém elementos ficcionais; logo, o romance histórico, ao valer-se da historiografia, torna-se uma metaficção.

Segundo Hutcheon,

a metaficção historiográfica nos lembra que, embora os acontecimentos tenham mesmo ocorrido no passado real empírico, nós denominamos e construímos esses acontecimentos como fatos históricos por meio da seleção e do posicionamento narrativo. E, em termos ainda mais básicos, só conhecemos esses acontecimentos passados por intermédio de seu estabelecimento discursivo, por intermédio de seus vestígios no presente (1991, p. 131).

A autora afirma que a metaficção historiográfica consegue

ressaltar a natureza discursiva de todas as referências – literárias e historiográficas. O referente é sempre já inserido nos discursos de nossa cultura. Isso não é motivo de desespero; é o principal vínculo do texto com o “mundo”, um vínculo que reconhece sua identidade como construto, e não o simulacro de um exterior “real”. Mais uma vez, isso não nega que o passado “real” tenha existido; apenas condiciona nossa forma de conhecer esse passado. Só podemos conhecê-lo por meio de seus vestígios, suas relíquias (1991, p. 158).

Para ela (*id.*, p. 165), “O que a metaficção historiográfica contesta é qualquer conceito realista ingênuo de representação, mas também quaisquer afirmações textualistas ou formalistas ingênuas sobre a total separação entre a arte e o mundo”.

Conforme Schmidt (2003, p. 52). “A *metaficção historiográfica* quer problematizar o conhecimento da História e seus limites entre o fato e a ficção, trabalhando conjuntamente com a autoreflexão, a referência histórica e a intertextualidade.” Estes três elementos aparecem em todos os romances

históricos de Saramago, imbricados. Porém, eles estão presentes em todos os seus romances, sendo, portanto, uma característica de sua poética, e não apenas de seus romances históricos.

Segundo Hutcheon (1991, p. 227), “No 'semelhante à história' pós-moderno, o ideológico e o estético tornaram-se inseparáveis.” A obra de Saramago é um exemplo. Nela, há um trabalho de apuro estético, principalmente no que diz respeito à linguagem (sincretismo de construções eruditas e populares, riqueza vocabular, apresentação inovadora dos diálogos etc.) e, ao mesmo tempo, transparece uma ideologia avessa ao sistema capitalista e simpatizante das lutas dos trabalhadores por melhores condições de trabalho e de vida.

De acordo com Le Goff (2003, p. 11), “é legítimo observar que a leitura da história do mundo se articula sobre uma vontade de transformá-lo”. Em Saramago, essa articulação entre a leitura do mundo e o desejo de transformá-lo está sempre presente.

Como os livros de história não resgatam o passado nem são um registro fiel do real, as narrativas dos historiadores possuem lacunas e pontos de vista, portanto, não dão conta da totalidade. É a partir dessas constatações que Saramago constrói sua obra ficcional. Pelo viés da ficção, o autor questiona as versões tradicionais da história, duvidando da possibilidade de se chegar a uma visão unívoca dos fatos, tendo em vista as suas inúmeras versões. Faz isso com a motivação política e ideológica de valorizar as classes desfavorecidas e apresentá-las como protagonistas da história.

As relações entre história e literatura aparecem no cerne de suas preocupações. Seu trabalho literário vale-se da historiografia para poder negá-la, modificá-la e reinterpretá-la. Através de obras que privilegiam certos eventos da história de Portugal, Saramago revela um olhar questionador e crítico em relação ao passado histórico de seu país e aponta a importância das pessoas comuns na formação da nação portuguesa, e, por extensão, a importância das classes desfavorecidas na formação de boa parte das nações capitalistas ocidentais.

## 1.2 As histórias de Saramago

Os romances históricos de Saramago não constituem um bloco homogêneo. Trata-se de textos com muitas diferenças, mas que possuem um modo próprio de abordar a história. Além disso, certos componentes da forma se repetem, como o fato de o narrador adotar o ponto de vista das classes pobres, o protagonismo de pessoas comuns e a presença do maravilhoso.

As obras *Levantado do Chão* (1980), *Memorial do Convento* (1982), *O Ano da Morte de Ricardo Reis* (1984), *História do Cerco de Lisboa* (1989), *A Viagem do Elefante* (2008) possuem toda ou parte de sua trama ambientada num momento histórico anterior à sua produção, e o contexto histórico em que estão inseridas interfere na ação e na caracterização das personagens, entre as quais há a representação de pessoas que de fato existiram.

Nessas narrativas, Saramago inverte os papéis tradicionais: faz dos reis e nobres coadjuvantes e dá o protagonismo aos trabalhadores pobres, aos soldados, poetas, revisores, tratadores. Não se trata apenas de subverter a história tradicional, mas de escrever a história dos oprimidos. O autor se mostra consciente de que a escrita da história envolve questões políticas, econômicas e ideológicas ligadas à luta de classes, e, do ponto de vista ideológico, posiciona-se claramente do lado dos oprimidos.

Nas narrativas de caráter histórico, a luta de classes é explicitada em *Levantado do chão*. Este romance constrói-se a partir dessa questão, e todo o seu desenvolvimento se dá em função da luta dos trabalhadores rurais do Alentejo contra o modo torpe como os latifundiários os tratam, oferecendo-lhes salários miseráveis e condições de trabalho extenuantes. Nos outros romances históricos, a luta de classes também está presente, mas em diferentes medidas e sob diferentes perspectivas, não se constituindo propriamente como luta (confronto direto) de uma classe (grupo coeso de pessoas) contra outra, mas como oposição entre indivíduos pertencentes a grupos sociais antagônicos.

Escolhi analisar nesta tese três dos romances históricos de Saramago. *Levantado do chão*, *Memorial do convento* e *História do cerco de Lisboa* parecem-me dar conta dos principais elementos da poética do autor, ainda que outros aspectos sejam mais desenvolvidos em *O ano da morte de Ricardo*

*Reis* (intertextualidade com a obra de Fernando Pessoa) e em *A viagem do elefante* (relação entre homem e animal). *O evangelho segundo Jesus Cristo e Caim* apresentam eventos históricos, mas estes são secundários<sup>16</sup>.

Saramago conclui seu primeiro romance histórico cinco anos após a Revolução dos Cravos, que derrubou a ditadura salazarista e permitiu o processo de redemocratização de Portugal. A pesquisa empreendida por ele para escrever *Levantado do chão* inicia após o PREC (Processo Revolucionário em Curso), nome dado ao período entre 25 de abril de 1974 e 25 de novembro de 1975, marcado por turbulências sociais, políticas e militares. A nova Constituição, agora democrática, entra em vigor em 25 de abril de 1976, dia em que ocorrem as primeiras eleições legislativas. Conforme Lopes,

Entre 18 de março e 2 de maio de 1976, [Saramago] instalou-se na vila do Lavre [...]. E foi assim que durante esses quase dois meses, aos quais acrescentaria depois mais algumas semanas intercaladas, Saramago beneficiou-se do acolhimento afável dos homens e mulheres da cooperativa Boa Esperança para recolher e gravar testemunhos do passado e presente feitos de exploração, humilhação, resistência, transformação e confiança em tempos melhores (2010, p. 92).

Saramago fala com as pessoas do povo para compor sua história, ao invés de apenas basear-se nos compêndios da história tradicional. Ele valoriza o discurso daqueles que fizeram parte da revolução. Para Hobsbawm,

Um aspecto importante da história dos movimentos populares é aquilo que as pessoas comuns se lembram dos grandes acontecimentos, em contraste com aquilo que seus superiores acham que deveriam se lembrar, ou com o que os historiadores conseguem definir como tendo acontecido; e na medida em que convertem a memória em mito, como tais mitos são formados (1998b, p. 222).

Os textos de Saramago com viés histórico são legatários das teorias da história que posicionaram a disciplina no universo das ciências discursivas, que revelaram a subjetividade inerente a ela e refutaram a falácia que atribuía aos historiadores o poder de reconstituir o passado, como se pudessem viajar no tempo para rerepresentá-lo fielmente. Porém, o autor não esquece que, no plano das relações sociais objetivas, ocorre a luta entre os poderosos e os oprimidos, ininterruptamente renovada, tal como pensa Eric Hobsbawm.

---

<sup>16</sup> Apesar disso, a dimensão histórica é importante para que se interprete corretamente a questão do gênero envolvendo, principalmente, as personagens Maria (mãe de Jesus), Maria de Magdala e a esposa de abraão. Sem situá-las no tempo em que viveram, interpretar-se-á equivocadamente o modo como cada uma aparece na trama: a primeira, mulher do seu tempo; a segunda, mulher à frente das convenções e preconceitos de sua época. Só é possível compreender a submissão da mãe de Jesus e, em *Caim*, da esposa de abraão, situando-as historicamente.

Saramago escreve atento às perspectivas teóricas que reparam na discursividade da historiografia e, ao mesmo tempo, àquelas que não nos deixam esquecer as relações objetivas de dominação presentes na sociedade capitalista.

Os procedimentos de Saramago para a escrita de seus romances históricos incluem intensa e extensa pesquisa bibliográfica, entrevistas com pessoas das localidades onde os fatos reais recriados ocorreram, viagens. Porém, a realidade, base e fundamento de seus romances históricos, é perpassada pela subjetividade e inventividade do romancista. Lukács afirma que

a grandeza literária provém justamente da resistência às intenções subjetivas, da sinceridade e da capacidade de reproduzir a realidade objetiva. Quanto mais plena e facilmente vitoriosas são as intenções subjetivas, mais fracas e, por conseguinte, mais pobres e desprovidas de conteúdo tornam-se as obras (2011, p. 299).

As intenções subjetivas de Saramago predominam em relação ao ponto de vista adotado, mas o material histórico referido em suas obras é minuciosamente apresentado, de modo a competir, em pé de igualdade, e talvez com a vantagem da ficção, com a historiografia tradicional.

Febvre (s/d, p. 178) explica que “descrever o que se vê, ainda passa, mas ver o que se deve descrever, isso é que é terrível!” Hobsbawm (1998b, p. 220) adverte-nos de um perigo: “Em muitos casos, o historiador dos movimentos populares descobre apenas o que está procurando, não o que já está esperando por ele”. Lukács (2011, p. 311), por sua vez, afirma que, “Para o escritor, [...] é muito difícil libertar-se das correntes e oscilações de seu tempo e, no interior destas, das correntes e oscilações da classe a qual ele pertence”. Saramago não esteve imune a esse problema, mas seu ponto de vista revela de modo coerente as relações sociais objetivas existentes na sociedade.

Os romances históricos de Saramago mostram como se deu a formação de Portugal, mas, ao invés de apresentar heróis românticos, foca no processo de surgimento da nação, o qual se deu nas massas. Nesse aspecto, sua obra assemelha-se à de Scott. Segundo Lukács (2011, p. 282), “A temática histórica de Walter Scott expressa apenas o sentimento de que a verdadeira compreensão dos problemas da sociedade do presente só pode surgir da compreensão de sua pré-história, da história do surgimento dessa sociedade”. Tal como Saramago, Scott “escreve [...] a partir da vivência do próprio povo, da alma

do povo, e não apenas *para* o povo” (*id.*, p. 345). Mais do que isso, Lukács (*id.*, p. 384-385) afirma que “a grande tarefa do romance histórico é precisamente a *invenção* de personagens do povo, de personagens que encarnem a vida interior do povo e as importantes correntes que se manifestam nele”.

O narrador das obras de Saramago não está fora do texto, ele intromete-se na narrativa, participa dela e assume a perspectiva de personagens com as quais se identifica. O autor não imagina livremente o objeto de suas narrativas: este objeto é criado após longas pesquisas. A voz do narrador não é impessoal nem intemporal: narrador e autor confundem-se, como se confundem suas vozes com as vozes de personagens, como a de João Mau-Tempo, como o próprio narrador comenta: “Distinga-se o que é reflexão do narrador e o que é pensamento de João Mau-Tempo, mas vote-se que tudo seja uma mesma certeza, e se houver erros partilhados sejam” (p. 244).

Conforme Lukács (*id.*, p. 346, grifos do autor), “O que importa no romance histórico? Em primeiro lugar, figurar destinos individuais em que os problemas vitais da época ganham uma expressão *direta* e, ao mesmo tempo, *típica*”. Para ele,

Essa imediatidade da relação entre as vidas individuais e os acontecimentos históricos é o elemento decisivo, pois o povo vivencia a história de imediato. A história é o seu florescimento e seu declínio, a cadeia de suas alegrias e tristezas. Se o autor dos romances históricos consegue criar homens e destinos em que se manifestam imediatamente conteúdos, correntes e problemas sócio-humanos importantes de uma época, então ele pode retratar a história a partir de “baixo”, a partir da vida do povo. E, depois que se tornam concreta e imediatamente vivenciáveis por nós, as grandes personagens históricas retratadas pelos clássicos têm a função de resumir e universalizar esses problemas e correntes em um nível superior da história típica. Com isso, é superada a fixação na mera imediatidade da vida do povo, na mera espontaneidade dos movimentos populares [...]. Por isso, [...] as grandes personagens históricas devem desempenhar nos clássicos, do ponto de vista da composição, apenas um papel coadjuvante; porém, como personagens coadjuvantes, elas são imprescindíveis para a consumação da concepção histórica global (*id.*, p. 348).

É exatamente isso o que se vê nos romances históricos de Saramago. Há a relação entre a vida do povo e os eventos históricos, e os grandes personagens da historiografia são coadjuvantes enquanto o povo protagoniza as narrativas.

*Levantado do chão* não tem um personagem central ou um grupo

pequeno de personagens que centraliza a narrativa, diferentemente dos outros dois romances históricos analisados nesta tese. No *Memorial do convento*, a trama possui um trio de personagens que concentra a atenção do leitor, a tríade com nomes iniciados com a letra B: Blimunda, Baltasar e padre Bartolomeu. Há outro núcleo importante, do rei e da rainha, mas este é secundário em relação aos três protagonistas. Na *História do cerco de Lisboa*, a personagem central é o revisor Raimundo Silva, e toda a narrativa organiza-se em torno dele. *Levantado do chão*, ao contrário, apresenta um painel de personagens, em que diversos protagonistas se alternam.

Três gerações da família Mau-Tempo perpassam a obra. Mas, se há um personagem que se destaca, este não é humano: é o latifúndio. Ele segue a lógica da propriedade capitalista, sendo seu grande objetivo a multiplicação:

E esta outra gente quem é, solta e miúda, que veio com a terra, embora não registada na escritura, almas mortas, ou ainda vivas? A sabedoria de Deus, amados filhos, é infinita: aí está a terra e quem a há-de trabalhar, cresci e multiplicai-vos. Cresci e multiplicai-me, diz o latifúndio. Mas tudo isso pode ser contado doutra maneira<sup>17</sup> (p. 14).

Independentemente do regime, seja monarquista ou republicano, o sistema do latifúndio permanece o mesmo, pois sua lógica não se altera: são os mesmos donos, a mesma condição de trabalho, a mesma lógica de exploração: “entre o latifúndio monárquico e o latifúndio republicano não se viam diferenças e as parecenças eram todas” (p. 34).

Os latifundiários são herdeiros de Lamberto Horques. Este recebeu as terras do próprio rei, quando Portugal acabara de “nascer”, no século XI. O rei lhe disse “Cuidai dela e povoai-a, zelai pelos meus interesses sem vos esquecerdes dos vossos, e isto vos aconselho para conveniência minha, e se assim fizerdes sempre e bem, viveremos todos em paz” (p. 107). O tempo não conseguiu corroer essa doação, e perpetuou a propriedade nas mãos dos descendentes de Lamberto, os quais a dilataram mediante práticas condenadas pelo narrador, que dialoga com o leitor da seguinte maneira:

havia aqui uns pequenos agricultores, tinham lá as suas dificuldades de dinheiro, e então ele, nem me lembro já bem como se chamava, era Gilberto, ou Adalberto, ou Norberto, qualquer coisa assim parecida, emprestava, depois não lhe podiam pagar, maus anos, e ele ia ficando com

---

<sup>17</sup> A “outra maneira” a que o narrador se refere é a maneira da historiografia tradicional, que coloca as pessoas e o latifúndio sob outra perspectiva.

tudo, Parece impossível<sup>18</sup>, Não parece nada impossível, foi coisa que sempre se fez no latifúndio, o latifúndio é como as mulas que têm manha de morder as que vão ao lado (p. 273).

Saramago não poupa críticas aos proprietários dos latifúndios. Representa-os gananciosos, cínicos, hipócritas. As mulheres dos trabalhadores são vistas com olhos de admiração, já as mulheres do latifúndio são tratadas com desprezo. Dona Clemência, por exemplo, tem sua sordidez revelada enquanto supervisiona a entrega de alimento às crianças pobres, filhas dos trabalhadores que lhe servem. O gesto, que ao padre Agamedes é humanitário, encobre uma perversidade revelada pela ironia<sup>19</sup> do narrador e do autor. A ironia estende-se do nome da personagem ao ritual humilhante a que expõe as crianças:

dona Clemência, esposa e cofre de virtudes desde Lamberto ao último Berto, que às quartas-feiras e sábados preside à composição das esmolinhas, guiando e vigiando a espessura da fatia do toucinho, escolhido o menos entremeado, melhor ainda se só gordura, mais alimenta, passando por escrúpulos de pura justiça a rasoira na medidinha do feijão, tudo pela caridade de evitar as guerras da inveja infantil (p. 187).

Se aos pais dessas crianças fosse pago, pelo marido de dona Clemência, um salário decente, elas não precisariam de sua esmola, e, se o sistema fosse justo, dona Clemência não poderia viver às custas de uma herança de cinco séculos.

O padre Agamedes é o primeiro representante da Igreja a sofrer a mordacidade de Saramago, a qual se tornará uma marca do autor. Agamedes está sempre de conluio com os poderosos e usa seus sermões para defendê-los. O que significa, naturalmente, estar contra os trabalhadores, ou seja, a grande massa de seu “rebanho”. O padre defende os latifundiários para receber os favores das guloseimas e refeições a que estes o convidam. Trata-se de um personagem tolo, um “pau-mandado” sem a esperteza dos frades de *Memorial do convento*, que enganam o rei para este construir-lhes um gigantesco convento. O comportamento cínico e ganancioso dos representantes da Igreja, sempre desejando mais poder, aparece em detrimento da humildade e pobreza de Cristo, cuja recriação Saramago realiza no seu *Evangelho*.

A família Mau-Tempo tem início no latifúndio. Ela é fruto do estupro

---

<sup>18</sup> Esta é a intromissão do leitor ou, se preferirmos, de um interlocutor do narrador.

<sup>19</sup> Segundo Benjamin (1984, p. 210), “o fragmento e a ironia constituem metamorfoses do alegórico”. A ironia é uma forma de dizer uma coisa por meio de outras palavras, em geral, dizer o contrário do que se escreveu. Dona Clemência, por exemplo, que nada tem de clemente.

praticado por um homem “vindo do frio Norte que na fonte forçou a donzela, sem castigo de seu senhor Lamberto Horques, preocupado com outra ascendência e cavalhadas” (p. 184). As três gerações da família Mau-Tempo têm como protagonistas os casais, bastante diferentes uns dos outros: Domingos e Sara da Conceição, seu primogênito João e Faustina, sua filha mais velha Gracinda e Manuel Espada.

Domingos Mau-Tempo é um sapateiro que trabalha mal, bebe muito, discute com os clientes, muda-se de cidade várias vezes e bate na mulher. Sara da Conceição é a mais submissa das mulheres deste romance, apanha em silêncio e procura o marido nas tavernas, aguardando enquanto ele se embriaga:

Este sapateiro é remendão. Deita tombas, cardeia, remancha a obra quando lhe falta o apetite do trabalho, larga formas, sovela e faca de ofício para ir à taberna, questiona com os fregueses impacientes, *e por tudo isto bate na mulher*. [...] E não foi uma nem duas vezes que Sara da Conceição, tendo deixado o filho na vizinha, se meteu dentro da noite à procura do marido, rebufando as lágrimas no lenço e na escuridão, de taberna em taberna, que em São Cristóvão não eram muitas, mas de mais, e sem entrar, de largo buscava com os olhos, e se o marido estava, *ali se punha na sombra, apenas à espera, como outra sombra*. E também aconteceu dar com ele perdido no caminho, sem tino da casa, deixado pelos amigos, e então o mundo ficava de repente bonito, porque Domingos Mau-Tempo, de gratidão por ser encontrado em desertos de assustar, entre cordões de afantasmas, lançava um braço sobre o ombro da mulher e deixava-se levar como criança que provavelmente continuava a ser (p. 27-28, grifos meus).

Seu filho João é diferente do pai: trabalhador e bom marido. Faustina não será submissa como Sara, mas deixará a revolução para Gracinda. Esta, no momento em que os trabalhadores confrontam-se com os patrões, vai junto com o marido:

não são muitos, mas chegaram, e trazem uma mulher, Gracinda Mau-Tempo também quis vir, já não há quem segure as mulheres, isto pensaram os mais velhos e antigos, mas não dizem nada, que faria se tivessem ouvido a conversa, Manuel, eu vou contigo, e Manuel Espada, apesar de ser quem é, julgou que a mulher estava a brincar e respondeu, responderam pela boca dele sabe-se lá quantas vozes manuéis, Isto não é coisa para mulheres, que tal foste dizer, um homem deve ter cuidado quando fala, não é só atirar palavras pela boca fora, depois fica em pouco e perde autoridade, o que vale é tanto gostarem um do outro, Gracinda e Manuel, mas mesmo assim. Falaram do caso no resto do serão, falaram já deitados, a conversa adiantada, A menina fica com a minha mãe e nós vamos juntos, não é só dormirmos na mesma cama, enfim rendeu-se Manuel e ficou contente por se ter rendido (p. 310-311).

Maria Adelaide, filha de Manuel e Gracinda, concluirá a evolução das mulheres da família. Seus olhos claros, provenientes daquele estupro, herança tão antiga quanto o latifúndio é para os latifundiários, sentirão o mesmo

que sentiu o filósofo da *Alegoria da caverna* de Platão. Diante do início da revolução, o narrador comenta, em relação a Maria Adelaide, que “é como se tivesse vivido sempre com os olhos fechados e agora, enfim, os tivesse abrido, primeiro tem de saber o que é a luz, são coisas que sempre levam mais tempo a explicar do que a sentir” (p. 353). A intertextualidade com a *Alegoria da caverna* será o conteúdo mais reiterado nos romances de Saramago.

A denúncia da injustiça contra as mulheres é um conteúdo que desde já aparece de modo central. Neste romance, são muitos os momentos em que o narrador revela a opressão vivida pelas mulheres trabalhadoras, seja porque o marido lhes trata mal, como no caso de Sara, seja porque, desempenhando o mesmo trabalho, seu salário é inferior, como se pode perceber nos seguintes trechos: “Então chegou a república. Ganhavam os homens doze ou treze vinténs, e as mulheres menos de metade, como de costume. Comiam ambos o mesmo pão de bagaço, os mesmos farrapos de couve, os mesmos talos” (p. 33); “a força dos braços de ambos é com pouca diferença requerida ou desprezada pelo latifúndio, afinal não é assim tão grande a diferença entre mulher e homem, a não ser no salário” (p. 215).

O narrador situa a questão do gênero historicamente, enunciando-a da seguinte maneira:

Muito de homens se tem falado, alguma coisa de mulheres, mas quando assim foi, como de passageiras sombras ou às vezes indispensáveis interlocutoras, coro feminino, de costume caladas por ser grande o peso da carga ou da barriga, ou então mães dolorosas por várias razões, um filho morto, outro valdevinos, ou filha desonrada, é o que não falta. De homens se continuará a falar, mas também cada vez mais de mulheres, e não por causa deste namoro e futuro casamento, pois namorar também namoraram Sara da Conceição e Faustina, avó já morta e mãe ainda felizmente viva de Gracinda Mau-Tempo, e disso poucas foram as coisas ditas, as razões são outras, ainda se calhar imprecisas, e é que os tempos vêm aí (p. 183-184).

O narrador valoriza as mulheres, e mostra-as, inclusive, mais corajosas que os homens:

é um falar pausado que diz, Vamos para as oito horas, basta de trabalhar de sol a sol, e então os prudentes temem-se do futuro, Que será de nós se os patrões não quiserem dar trabalho, mas as mulheres que estão a lavar a loiça da ceia, enquanto o lume arde, têm vergonha de que tão prudente o seu homem seja e estão de acordo com o amigo que lhes bateu à porta para dizer, Vamos para as oito horas, basta de trabalhar de sol a sol, porque também elas assim trabalham, e mais ainda, doridas, menstruadas, pejudadas da barriga à boca, ou, quando já não, com os seios a derramar o leite que devia ter sido mamado, é uma sorte, não se lhes secou [...] (p.

No *Memorial do convento*, a falta de sensibilidade dos maridos no trato com suas esposas será elaborada nas figuras do rei e da rainha. Esta, também neste aspecto, é o oposto de Blimunda. Enquanto Blimunda vive uma história de amor com Baltasar, a rainha é obrigada a um casamento que não lhe dá prazer, com um homem em relação ao qual ela não nutre nenhum afeto. Ao conversar com a filha, enquanto se encaminham para o casamento da moça, demonstra seu desencanto e pessimismo ao explicar-lhe como será o casamento:

Olha, minha filha, os homens são sempre uns brutos na primeira noite, nas outras também, mas esta é pior, eles bem nos dizem que vão ter muito cuidado, que não vai doer nada, mas depois, credo em cruz, não sei o que lhes passa pela cabeça, põem-se a rosnar, a rosnar, como uns dogues, salvo seja, e as pobrezinhas de nós não temos mais remédio que sofrer-lhes os assaltos até conseguirem os seus fins, ou então ficam em pouco, às vezes sucede, e nesse caso não devemos rir-nos deles, não há nada que mais os ofenda, o melhor é fingir que não demos por nada, porque se não for na primeira noite, é na segunda, ou na terceira, do sofrimento ninguém nos livra, e agora vou mandar chamar o senhor Scarlatti para nos distrair dos horrores desta vida (p. 298).

A guarda em *Levantado do chão* desempenha o papel de agente repressor que, aliado ao trabalho de manipulação ideológica que o padre Agamedes procura realizar junto aos trabalhadores, defende o latifúndio. Os agentes da guarda têm nomes jocosos, como Sargento Armamento e Cabo Tacabo. Trata-se de um grupo de homens violento e corrupto. Cumprem as ordens dos latifundiários e do governo, que, naturalmente, também exigem que a guarda defenda a propriedade e reprima violentamente os trabalhadores.

Os latifundiários recompensam o trabalho da guarda com presentes, e exigem que as regras do latifúndio sejam cumpridas, mesmo quando estas se opõem às leis nacionais.

É um triste natal em casa de Alberto, [...] o pior é esta negrura de nuvens que sobre país e latifúndio pairam com trovoadas na barriga, que vai ser de Portugal e de nós<sup>20</sup>, é certo que temos quem nos proteja, lá está a guarda, a cada qual seu presente, capitão, tenente, sargento e cabo, coitados, que é de justiça, ganham tão pouco, sempre a defender-nos as propriedades, imagine-se que os tínhamos por nossa conta, saía-nos muito mais caro (p. 324).

Quando um dos meninos, filho de um latifundiário, questiona a

<sup>20</sup> Neste trecho, o narrador assume e ironiza a voz dos latifundiários.

função da guarda, tomam-no como maluco.

Mas diga-me, senhora mãe, bate também a guarda nos donos do latifúndio, Credo, que esta criança não regula bem da cabeça, onde é que tal se viu, a guarda, meu filho, foi criada e sustentada para bater no povo, Como é possível, mãe, então faz-se uma guarda só para bater o povo, e que faz o povo, O povo não tem quem bata no dono do latifúndio que manda a guarda bater no povo, Mas eu acho que o povo podia pedir à guarda que batesse no dono do latifúndio, Bem digo eu, Maria, que esta criança não está em seu juízo, não a deixes andar por aí a dizer estas coisas, que ainda temos trabalhos com a guarda (p. 72-73)

O poder desta guarda é semelhante ao poder dos soldados do *Memorial do convento*, responsáveis por supervisionar os trabalhos de construção do convento, bem como de conduzir ao trabalho aqueles que, convocados para servirem ao rei, se negavam a abandonar seus lares para acompanhar as tropas<sup>21</sup>.

*Levantado do chão* acompanha importantes acontecimentos do século XX: as duas Guerras Mundiais, o fim do regime monárquico em Portugal e a instituição da República, a ditadura salazarista e a Revolução dos Cravos de 1974. As guerras não ocupam a atenção do narrador. A instituição da República, por sua vez, é referida como inútil, uma vez que não mudou em nada a vida dos trabalhadores, porque não importava que quem estivesse no poder fosse um rei ou um presidente, pois quem comanda é o latifúndio.

A jorna é como os outros, como os outros pagarem é que a casa paga. Isto é conversa antiquíssima, já no tempo dos senhores reis assim se dizia, e a república não mudou nada, não são coisas que se mudem por tirar um rei e pôr um presidente, o mal está noutras monarquias, de Lamberto nasceu Dagoberto, de Dagoberto nasceu Alberto, de Alberto nasceu Floriberto, e depois veio Norberto, Berto e Sigisberto, e Adalberto e Angilberto, Gilberto, Ansberto, Contraberto, que admiração é essa terem tão parecidos nomes, é o mesmo que dizer latifúndio e dono dele, os outros baptismos pouco contam, por isso o feitor não diz nomes, diz os outros, e ninguém vai perguntar que outros esses são, só gente da cidade cairia na inocência (p. 195-196).

Os trabalhadores deste romance não protagonizam revoluções, eles ficam sabendo das conquistas que outros trabalhadores, em outros locais, alcançaram. A partir das vitórias alheias, lutam pelas mesmas causas, nem sempre com o mesmo sucesso. Sua luta não tem motivação ideológica, é, sim,

---

<sup>21</sup> “Foram as ordens, vieram os homens. De sua própria vontade alguns, aliciados pela promessa de bom salário, por gosto de aventura outros, por desprendimento de afetos também, à força quase todos. [...] e quando eram mais que os carcereiros atavam-nos com cordas, variando o modo, ora presos pela cintura uns nos outros, ora com improvisada pescoceira, ora ligados pelos tornozelos, como galés ou escravos. [...] batiam-lhe se resistia, muitos eram metidos ao caminho a sangrar” (p. 283).

uma questão de sobrevivência. Famintos, reivindicam melhores salários, a fim de não morrerem de fome. Não lhes passa pela cabeça que se possam trabalhar menos horas, ou que se tenham melhores condições de trabalho, que as crianças estudem ao invés de cuidar dos porcos e carpir a terra: só o que querem é dinheiro para a comida. Quando proclamam seus objetivos, “São duas as palavras, não aceitar a jorna de vinte e cinco escudos, não trabalhar por menos de trinta e três escudos por dia, de sol a sol, porque assim tem de ser ainda, os frutos não amadurecem todos ao mesmo tempo” (p. 138-139).

Porém, à medida que seu drama persiste e se acentua, sua consciência amadurece, e, com ela, suas reivindicações. Além de aumento de salário, passam a lutar pela redução na jornada de trabalho, e por algo ainda maior. Um personagem sem nome conta a humilhação a que a guarda obrigou a ele e a seu pai, e depois diz:

não é pelas oito horas e pelos quarenta escudos do salário, é porque é preciso fazer alguma coisa para não nos perdermos, porque uma vida assim não é justa, lutarem dois homens um com outro, pai e filho, e que não fossem, para divertimento da guarda, não lhes basta terem armas e nós não, não somos homens se desta vez não nos levantamos do chão, nem isto seja por mim, seja por meu pai que está morto e não torna a ter outra vida, coitado do velho, lembra-me eu de que [forçado pela guarda] lhe bati, e a guarda a rir, pareciam bêbedos, se houvesse Deus teria aparecido naquela hora (p. 336).

Os trabalhadores foram pouco a pouco amadurecendo sua consciência de classe, o que gerou uma ideologia por meio da qual se fortaleceram e ficaram prontos para uma luta definitiva. Conforme Althusser,

Que se quer dizer, todavia, quando se afirma que a ideologia diz respeito à “consciência” dos homens? Em primeiro lugar, que a ideologia se distingue das outras instâncias sociais mas também que os homens *vivem* as suas acções, geralmente relacionadas pela tradição clássica com a liberdade e a “consciência”, na ideologia, através dela e por ela; em resumo, que a relação “vívida” dos homens com o mundo, incluindo a História (na acção ou inacção política), passa pela ideologia ou, melhor, é a *própria ideologia*. É neste sentido que Marx afirma ser na ideologia (como lugar das lutas políticas) que os homens *tomam consciência* do seu lugar no mundo e na história: é no seio desta inconsciência ideológica que os homens conseguem modificar as suas relações “vívidas” com o mundo e adquirir essa nova forma de inconsciência específica chamada “consciência” (s/d, p. 28-30).

Segundo MacNab (1989, p. 136), que também analisa a obra de Saramago, o assunto do romance “é precisamente essa preparação, que consiste necessariamente dum processo de conscientização e do desenvolvimento dum

ponto de vista objetivo nos camponeses acerca da sua própria realidade”. A Revolução dos Cravos encerra o romance. Ela é a culminância dos muitos anos de luta e das pequenas revoluções ocorridas no latifúndio. Dela participam todos, os vivos e o espírito dos mortos<sup>22</sup>, que lutaram pela sobrevivência, por melhor salário, por menos exploração.

O *Memorial do convento* concentra sua ação num período de tempo mais curto: entre 1711, ano em que Baltasar e Blimunda se conhecem, e em que o rei promete a construção de um convento aos franciscanos, e 1739, nove anos após a sagração da basílica do convento, ano em que Blimunda reencontra Baltasar sendo queimado uma fogueira pela Inquisição<sup>23</sup>. O enredo tem dois núcleos que se entrecruzam: a construção do convento e a construção da passarola, espécie de máquina voadora.

O convento de Mafra foi prometido pelo rei porque sua esposa não engravidava. A conversa entre o rei e o franciscano mostra um monarca ingênuo e perdulário, enganado pela astúcia dos religiosos:

Retiram-se a uma parte D. João V e o inquisidor, e este diz, Aquele que além está é frei António de S. José, a quem falando-lhe eu sobre a tristeza de vossa majestade por lhe não dar filhos a rainha nossa senhora, pedi que encomendasse vossa majestade a Deus para que lhe desse sucessão, e ele me respondeu que vossa majestade terá filhos se quiser, e então perguntei-lhe que queria ele significar com tão obscuras palavras, porquanto é sabido que filhos quer vossa majestade ter, e ele respondeu-me, palavras enfim muito claras, que se vossa majestade promettesse levantar um convento na vila de Mafra, Deus lhe daria sucessão, e tendo declarado isto, calou-se D. Nuno e fez um aceno ao arrábido. [...] Prometo pela minha palavra real, que farei construir um convento de franciscanos na vila de Mafra se a rainha me der um filho no prazo de um ano a contar deste dia em que estamos, e todos disseram, Deus ouça vossa majestade, e ninguém ali sabia quem iria ser posto à prova, se o mesmo Deus, se a virtude de frei António, se a potência do rei, ou, finalmente, a fertilidade dificultosa da rainha (p. 13-14).

O padre Bartolomeu é um personagem que de fato existiu. Ele nasceu e formou-se no Brasil, indo trabalhar em Lisboa. Foi o inventor, entre outras coisas, dos balões erguidos por ar quente. O personagem de Saramago tem o sonho de construir, com suas próprias mãos, uma passarola. Os

---

<sup>22</sup> Inclusive o espírito de um cão chamado Constante, por quem o narrador nutre visível simpatia. “Vão todos, os vivos e os mortos. E à frente, dando os saltos e as corridas da sua condição, vai o cão Constante, podia lá faltar, neste dia levantado e principal” (p. 366)

<sup>23</sup> A primeira vez que Baltasar e Blimunda se viram também foi durante uma procissão da Inquisição em que se queimavam pessoas.

personagens envolvidos na construção dessa engenhoca são inusitados<sup>24</sup>, e o recurso necessário para que ela voe é ainda mais estranho: ela se ergue do chão por causa de vontades humanas recolhidas por Blimunda e armazenadas em frascos de vidro. O padre calculara que precisaria de éter para fazer a passarola voar. Depois de quatro anos estudando alquimia na Holanda, descobriu que o éter não está nas estrelas, e sim dentro dos homens. Porém, não se trata de sua alma, porque “não se compõe das almas dos mortos, compõe-se, sim, ouçam bem, das vontades dos vivos” (p. 122).

Ao contrário da construção do convento, realizada por meio da coerção, e cujo resultado engrandece apenas seu mentor, a passarola é um trabalho entre amigos, cujo resultado seu idealizador pretende dividir com aqueles sem os quais a obra não aconteceria: “O que meu for é de nós três, sem os teus olhos, Blimunda, não haveria passarola, nem sem a tua mão direita e a tua paciência, Baltasar” (p. 184).

Em relação ao trabalho na construção do convento, o narrador nos diz que ele não deve ser apenas um meio para garantir a subsistência, mas um fim em si mesmo: “um homem deve ser capaz de ganhar o seu pão de qualquer maneira e em qualquer lugar, mas se é o caso de esse pão não lhe alimentar também a alma, satisfaz-se o corpo, a alma padece” (p. 205). Porém, não é isso o que acontece na construção do convento de Mafra.

Bartolomeu é o único representante da igreja que merece a simpatia de Saramago, considerando todos os seus romances. Isso porque o padre Bartolomeu se abre para o amor e à humanidade, preferindo-os aos dogmas da religião. Ele se torna doutor depois de praticamente decorar a Bíblia, mas, após estudar alquimia e outras religiões, questiona sua fé.

O padre Bartolomeu Lourenço, sombrio, sentava-se no mocho, e aí ficava horas. De vez em quando parecia rezar, mas nunca ninguém pôde compreender as palavras que murmurava nem a quem as dirigia. Deixou de os ouvir em confissão, por duas vezes que Baltasar, a isso se sentindo obrigado, fez vaga menção a pecados que, por se acumularem, vão esquecendo, respondeu que Deus vê nos corações e não precisa de que alguém absolva em seu nome, e se os pecados forem tão graves que não devam passar sem castigo, este virá pelo caminho mais curto, querendo o

---

<sup>24</sup> O narrador se pergunta: “que seria do padre Bartolomeu Lourenço se aqui entrassem os dominicanos que o sermão lhe encomendaram, e dessem com esta passarola, este maneta, esta feiticeira, este pregador a burilar palavras e talvez a esconder pensamentos, que esses não os veria Blimunda nem que jejuasse um ano inteiro” (p. 89).

mesmo Deus, ou serão julgados em lugar próprio, quando o fim dos tempos chegar, se, entretanto, as boas ações não compensarem por si mesmas as más, também podendo vir a acontecer que tudo acabe em geral perdão ou castigo universal, apenas está por saber quem há de perdoar a Deus ou castigá-lo<sup>25</sup> (p. 177).

Quando a passarola fica pronta, encontramos padre Bartolomeu dividido pelas dúvidas que o atormentam em relação aos deuses cristão, judaico e muçulmano, acumulando ainda as dúvidas que acompanham cada um deles.

Está doente, padre Bartolomeu Lourenço, tem a cara branca, os olhos pisados, nem ficou contente por saber a notícia, Fiquei, Blimunda, fiquei, mas as notícias do destino são sempre meias notícias, o que vem amanhã é que conta, hoje é sempre nada, Deite-nos a sua bênção, padre, Não posso, não sei em nome de que Deus a deitaria, abençoem-se antes um ao outro, é quanto basta, pudessem ser todas as bênçãos como essa (p. 181).

Baltasar, padre Bartolomeu e o compositor Domenico Scarlatti têm os mesmos 26 anos, e os três são apaixonados por Blimunda. Scarlatti também é, a exemplo de Bartolomeu, um personagem inspirado em uma figura real, que viveu naquele tempo.

Baltasar serviu ao exército, mas, por ter perdido a mão esquerda, não tinha mais serventia na guerra e foi dispensado. Mais uma vez, Saramago cria um personagem com características opostas às dos heróis românticos. Baltasar foi ferido em frente de Jerez de los Caballeros, em um episódio que marca uma derrota dos soldados portugueses: foi “na grande entrada de onze mil homens que fizemos em outubro do ano passado e que se terminou com perda de duzentos nossos e debandada dos vivos, acossados pelos cavalos que os espanhóis fizeram sair de Badajoz” (p. 34). Depois de esmolar em Évora, junta dinheiro para comprar um gancho e um espigão para acoplar no antebraço no lugar da mão amputada. O espigão valeu-lhe para matar um homem que o quisera roubar. Este mesmo espigão Blimunda usará para matar um frade que, nas últimas páginas do livro, tenta estuprá-la.

Blimunda é o amor da vida de Baltasar, o que padre Bartolomeu percebe bem ao batizá-la:

Tu és Sete-Sóis<sup>26</sup> porque vê às claras, tu serás Sete-Luas porque vê às escuras, e, assim, Blimunda, que até aí só se chamava, como sua mamãe, de Jesus, ficou sendo Sete-Luas, e bem batizada estava, que o batismo foi

---

<sup>25</sup> O castigo de Deus aludido nesta citação será dado por caim, no romance homônimo analisado no capítulo dois.

<sup>26</sup> Trata-se do sobrenome de Baltasar.

de padre, não alcunha de qualquer um (p. 88).

Blimunda é uma mulher à frente de seu tempo, como Gracinda fora em *Levantado do chão*. E, junto com Baltasar, compõe um casal igualmente muito além dos padrões da época: “são o escândalo da vila de Mafra, agarrarem-se assim um ao outro na praça pública, e com idade de sobra, talvez seja porque nunca tiveram filhos, talvez porque se vejam mais novos do que são” (p. 317). Blimunda conhece Baltasar quando tem dezenove anos. É ela quem lhe pergunta o nome e lhe convida para acompanhá-la à sua casa, onde, no primeiro dia, sem cerimônias, deita-se com ele e perde sua virgindade. Baltasar encanta-se por ela, chega a dizer-lhe que ela lhe pusera um feitiço. Blimunda retruca e diz que ele é livre para ir embora, mas Baltasar escolhe ficar: “Se eu ficar, onde durmo, Comigo” (p. 54).

Não são os poderes mágicos que fazem de Blimunda uma mulher especial, e sim seu modo de vida, rechaçando a moralidade da época para viver, com simplicidade e sem alarde, ao lado de quem ama. E note-se: ao lado, e não abaixo, como submissa.

A religiosidade de Blimunda também não é convencional. Embora seja temerário considerá-la atea, é fácil perceber que ela não é cristã, judia nem muçulmana. Blimunda vive intensamente o que pode na terra, e não teme o inferno, pois não acredita em pecado: “Blimunda diz do outro lado do pano, em voz alta bastante para que Sete-Sóis a ouça, Não tenho pecados a confessar” (p. 86). Sua ideia de pecado ela explica num diálogo com Baltasar:

Sempre ouvi dizer que os santos são necessários à nossa salvação [disse Baltasar], Eles não se salvaram [retrucou Blimunda], Quem te disse tal, É o que eu sinto dentro de mim, Que sentes tu dentro de ti, Que ninguém se salva, que ninguém se perde, É pecado pensar assim, O pecado não existe, só há morte e vida (p. 322).

Seus poderes mágicos consistem em ver, quando está em jejum, o que as criaturas têm dentro do corpo (exceto quando é lua nova) e o que se esconde embaixo da terra. Além disso, consegue recolher as vontades das pessoas, porque é capaz de ver a nuvem em que elas se concentram dentro de cada um.

A família real não é cercada pela aura gloriosa das histórias tradicionais, sejam histórias da historiografia, sejam as dos romances. O rei é um

homem tolo, vaidoso e imprevidente. Promete aos frades sem perceber que se trata de um golpe, expande o projeto do convento para atender à sua vaidade, endivida o país. O modo como trata a rainha é típico do século XVIII: ele vê sua esposa apenas como procriadora. Seus irmãos são bem diferentes um do outro: enquanto um deles se diverte dando tiros nos marinheiros, do outro não se conhecem maldades.

Os frades não têm a mesma subserviência e ingenuidade do padre Agamedes, e, ao invés de servir ao rei, aproveitam-se dele. O narrador lança a suspeita de que a rainha confessara-se grávida a um arrábido antes de contar ao rei, e que, “por ser tão piedosa senhora, concordou calar-se o tempo bastante para aparecer com o chamariz da promessa o escolhido e virtuoso frei António” (p. 26). Mas, como isso é só suspeita, “Não se diga mais do que ficou dito”, e “Saíam então absolvidos os franciscanos desta suspeita, se nunca se acharam noutras igualmente duvidosas” (*id., ib.*).

A Inquisição é uma presença marcante nesta narrativa. A mãe de Blimunda é julgada pelos inquisidores e “condenada a ser açoitada em público e a oito anos de degredo no reino de Angola” (p. 51). É no momento em que ela é açoitada e que outras duas mulheres são queimadas que Blimunda e Baltasar se conhecem<sup>27</sup>. A sina de Blimunda é perder quem ela ama para a Inquisição, pois Baltasar será queimado pelos inquisidores na cena que finaliza o romance.

Os açoitamentos e a queima de mulheres impostos pela Inquisição são praticados em procissões. Nestas, o povo delira como se participasse de uma festa: dançam, pulam, divertem-se. O horror da morte também excita a multidão nas touradas, evento que o narrador descreve com minúcia, do mesmo modo que a procissão do Corpo de Cristo, quando os fiéis se penitenciam, surrando-se, e as mulheres estremezem, lúbricas: “e lá vai o touro crivado de flechas, esburacado de lançadas, arrastando pelo chão as tripas, os homens em delírio apalpm as mulheres delirantes, e elas esfregam-se por eles sem disfarce, nem Blimunda é exceção” (p. 96). Estas cenas sinalizam não somente o ceticismo do autor para com a humanidade, mas, também, expõem o sadismo da condição humana, que

---

<sup>27</sup> Mais tarde sabemos que Blimunda não perguntou o nome a Baltasar porque quis, “não foi inspiração divina, não perguntou por sua vontade própria, foi ordem mental que lhe veio da própria mãe [...] que bem viu e se lhe revelou ser este soldado maneta o homem que havia de ser de sua filha, e desta maneira os juntou” (p. 108).

concebe o horror como forma de espetáculo.

*Memorial do convento* desenvolve também o tema da exploração dos trabalhadores. Saramago enfatiza que o sofrimento dos pobres tem uma causa: a subordinação do trabalho ao poder, seja ao poder do capital (como em *Levantado do chão*), seja ao poder do rei (como no *Memorial do convento*). O trabalho não é um fim em si mesmo, apenas um meio para ganhar um salário a fim de, com este, pagar a comida. Os trabalhadores trabalham para garantir sua sobrevivência, e deles é extraído o máximo possível de trabalho, mediante o mínimo possível de pagamento. Para isso, além da preciosa ajuda ideológica da Igreja, é necessário que os trabalhadores sejam analfabetos, e que estejam vigiados por soldados e feitores.

As formigas, conhecidas por seu trabalho árduo, aparecem nestes dois romances. Em *Levantado do chão*, elas não servem apenas como elementos comparativos, mas surgem como personagens em um momento marcante: no assassinato de um preso pela guarda. No *Memorial do convento*, as formigas são referidas duas vezes, primeiro para comparar seu trabalho ao de humanos e de gigantes, a fim de demonstrar que a construção do convento está mais para ser trabalho para gigantes do que para humanos ou formigas<sup>28</sup>, e quando os trabalhadores, mesmo na chuva, continuam o trabalho. O narrador comenta que as formigas estão em melhores condições do que os trabalhadores humanos:

Esta chuva de hoje não tem sido tão forte que mandassem os olheiros recolher toda a gente, sequer os dos carros de mão, menos afortunados que as formigas, que essas, estando o céu de aguagem, levantam a cabeça a farejar os astros, e recolhem aos buracos, não são nenhuns homens para terem de trabalhar à chuva (p. 210).

O autor compara os humanos a outros animais para mostrar que estes, além de viverem em melhores condições que os trabalhadores, se fossem submetidos ao mesmo esforço, não aguentariam. Em *Levantado do chão*, um trabalhador carrega um grande peso, e o narrador comenta: “vá lá que não chegaste a animal, grande vantagem, porque este deixar-se-ia ir abaixo das pernas, ficaria deitado sob a carga” (p. 76). No *Memorial do convento*, o narrador

---

<sup>28</sup> “o mal desta obra de Maфра é terem posto homens a trabalhar nela em vez de gigantes, se com estas e outras obras passadas e futuras se quer provar que também o homem é capaz de fazer o trabalho que gigantes fariam, então aceite-se que leve o tempo que levam as formigas, todas as coisas têm de ser entendidas na sua justa proporção, os formigueiros e os conventos, a laje e a pargana” (p. 319-320).

diz: “condene-me Deus se não declarar que melhor vestem as bestas do que os homens que as veem passar” (p. 146).

A grande pedra transportada para ser colocada na varanda do convento poderia ser, e de fato era, um motivo de orgulho, de glória nacional. Ela simboliza a força do povo português, e compõe um importante monumento arquitetônico. Mas Saramago mostra à custa de quê a pedra foi colocada no lugar que ocupa, e critica a irracionalidade de sua escolha, uma vez que provocou enormes sofrimentos, desnecessários:

tudo por causa de uma pedra que não precisaria ser tão grande, com três ou dez mais pequenas se faria do mesmo modo a varanda, apenas não teríamos o orgulho de poder dizer a sua majestade, É só uma pedra, e aos visitantes, antes de passarem à outra sala, É uma pedra só, por via destes e outros tolos orgulhos é que se vai disseminando o ludíbrio geral, com suas formas nacionais e particulares, como esta de afirmar nos compêndios e histórias, Deve-se a construção do convento de Maфра ao rei D. João V, por um voto que fez se lhe nascesse um filho, vão aqui seiscentos homens que não fizeram filho nenhum à rainha e eles é que pagam o voto, que se lixam, com perdão da anacrônica voz (p. 248).

Foram necessários seiscentos homens e quatrocentos bois para levar a Pedra de Benedictione de Pêro Pinheiro até Maфра. O trajeto de catorze quilômetros foi percorrido em oito dias, em um dos quais Francisco Marques morreu esmagado pela pedra. Ela mede sete metros de comprimento, três de largura, sessenta e quatro centímetros de espessura, e pesa mais de 31 toneladas. A narração do transporte é a história de um suplício.

O narrador repete que são os trabalhadores os verdadeiros responsáveis pelo monumento, pois “se estes homens e estes bois não fizerem a força necessária, todo o poder de el-rei será vento, pó e coisa nenhuma” (p. 235). E ainda declara o quanto se deturpa a história idealizando romanticamente os responsáveis pelos grandes feitos da pátria:

pese-nos deixar ir sem vida contada aquele Brás que é ruivo e camões do olho direito, não tardaria que se começasse a dizer que isto é uma terra de defeituosos, um marreco, um maneta, um zarolho, e que estamos a exagerar a cor da tinta, que para heróis se deverão escolher os belos e formosos, os esbeltos e escorreitos, os inteiros e completos, assim o tínhamos querido, porém, verdades são verdades (p. 233).

O convento é enorme para os olhos dos homens, exceto para Baltasar, que, por tê-lo visto do alto, enquanto voava na passarola, percebe sua pequenez: “Tão grande. Mas Baltasar murmurou, olhando a basílica, Tão

pequena” (p. 255). Porém, sendo grande ou pequeno, aos homens que trabalharam em sua construção, o convento de Maфра deu muito trabalho. Em vista disso, o narrador explica o significado de Maфра:

Maфра, que dizem os eruditos ser isso mesmo o que quer dizer, mas um dia se hão de retificar os sentidos e naquele nome será lido, letra por letra, mortos, assados, fundidos, roubados, arrastados, e não sou eu, simples quadrilheiro às ordens, quem a tal leitura se vai atrever, mas sim um abade beneditino a seu tempo, e essa será a razão que tem para não vir assistir à sagração da bisarma (p. 286).

No final, o narrador suspende a história da sagração da basílica, deixa o convento de lado e foca o drama de Blimunda, que parte à procura de Baltasar. Este fora ver a passarola e realizar a manutenção que fazia periodicamente. Durante o trabalho, ele tropeça, o sol entra na passarola, as vontades acionam o mecanismo e a máquina voa. O convento franciscano, grande monumento e orgulho nacional, é abandonado pelo narrador, que se concentra na história que realmente lhe importa: Blimunda e Baltasar.

Em *Levantado do chão*, Saramago apresenta a “história vista de baixo” para valorizar o povo que realizou a revolução. No *Memorial do convento*, Saramago apresenta a “história vista de baixo” para implodir a construção de um mito: o convento de Maфра não é um orgulho, mas uma vergonha nacional, por ter nascido de um engodo, dilapidado os cofres da nação e explorado o trabalho do povo.

#### Segundo MacNab,

O que sugere Saramago é que é nas massas – em Baltasar e Blimunda em *Memorial do Convento*, na família Mau-Tempo em *Levantado do Chão* e nos outros cujos nomes não foram registrados nos documentos da história – é aí onde residem as qualidades de teimosia, lealdade, consciência e vontade nacional que permitem a realização, por eles, da continuidade e do movimento histórico de Portugal (1989, p. 139).

A problemática da narrativa da história será o tema da *História do cerco de Lisboa*. Neste romance, a crítica à historiografia tradicional é explícita desde a primeira página, sendo desenvolvida ao longo de toda a obra. O autor expõe claramente que não temos acesso aos fatos, e sim aos textos que a eles se referem. Utilizando-se de vários exemplos, questiona textos, aponta incoerências e anacronismos, e encarrega Raimundo Silva de corrigi-los, escrevendo a nova história do cerco de Lisboa.

O romance tem sua ação principal situada no tempo presente (considerando o momento da produção da obra). Ela trata da vida de Raimundo Silva, revisor pacato que, a partir de uma transgressão, tem sua vida modificada, vive aventuras, apaixonou-se e se torna escritor. Porém, o narrador urde, por meio desse personagem, uma história paralela (situada no passado) sobre a retomada de Lisboa pela coroa portuguesa, com a ajuda dos cruzados, contra os mouros, no século XII. Em cada narrativa há dois casais: Raimundo Silva e Maria Sara, na primeira; Mogueime e Ouroana, na segunda.

O primeiro capítulo é um extenso diálogo entre Raimundo Silva e um historiador. Este escrevera um livro, de história, contando a história do cerco de Lisboa, e Raimundo ficara encarregado da revisão da obra. O historiador pensava de acordo com a ideia tradicional de história. Para ele, “a história foi vida real no tempo em que ainda não poderia chamar-se-lhe história” (p. 13). Raimundo Silva pensava segundo uma lógica diferente. Ele pensa que a história é demasiado complexa para ser colocada em palavras, e, quando é registrada em texto, torna-se literatura. Raimundo pergunta ao historiador: “Então o senhor doutor acha que a história é a vida real, Acho, sim, Que a história foi vida real, quero dizer, Não tenha a menor dúvida, Que seria de nós se não existisse o deleatur, suspirou o revisor” (p. 14).

Após esta conversa com o autor, como se percebe pelo suspiro do revisor, Raimundo fica enfadado, “tomou-se de resoluta antipatia pela obra e pelo autor dela”, desinteressa-se do livro e, “Pela primeira vez em tantos anos de ofício minucioso, Raimundo Silva não fará leitura final e completa de um livro” (p. 38).

O livro do historiador possui vários erros percebidos por Raimundo. Não são erros linguísticos, são erros históricos. Entre eles, o fato de o almuadem, muçulmano responsável por chamar os fiéis para a primeira oração do dia, ser cego.

Não o tem descrito assim o historiador no seu livro. Apenas que o muezim subiu ao minarete e dali convocou os fiéis à oração na mesquita, sem rigores de ocasião, se era manhã ou meio-dia, ou se estava a pôr-se o sol, porque certamente, em sua opinião, o miúdo pormenor não interessaria à história (p. 17).

O narrador insiste, de modo mais duro, insinuando o desconhecimento do historiador: “O historiador, que somente fala de minarete e

muezim, talvez ignorasse que quase todos os almuadens, daquele tempo e por muito tempo depois, eram cegos” (p. 26). Isso porque o historiador baseia-se, acriticamente, em outros textos. E “é assim que se arranjam os equívocos históricos, Fulano diz que Beltrano disse que de Cicrano ouviu, e com três autoridades dessas se faz uma história” (p. 39).

O discurso do rei diante dos cruzados tem sua autenticidade contestada pelo narrador. Segundo ele,

Isto não é discurso em que se acredite, mais parece lance shakespeariano [...], pensarmos nós que nunca nunca viremos a saber que palavras disse realmente D. Afonso Henriques aos cruzados, ao menos bons dias, e que mais, e que mais, e a claridade ofuscante desta evidência, não poder saber, aparece-lhe, de súbito, como uma infelicidade (p. 41).

Diante dessa infelicidade de Raimundo, que nunca saberá o que de fato foi dito, o narrador explica que a história depende das fontes, e desenvolve seu raciocínio da seguinte maneira:

Tudo, naturalmente, depende da maior ou menor quantidade de documentos a compulsar, de mais ou menos atenção que se preste à enfadonha tarefa, mas, para que possamos fazer uma ideia moderna da natureza do problema em causa, basta que fantasiemos nestes dias de agora, em que Raimundo Silva está vivendo, que ele ou outro de nós precisaríamos de apurar uma qualquer verdade repetida, e em sua mesma repetição variada, nas notícias dos jornais, e ainda assim é o país pequeno e a população não extremamente dada às letras, não mais do que enunciar os títulos deles já é causa de mareio mental, pela abundância, claro está, pela abundância, o Diário de Notícias, o Correio da Manhã, o Século, a Capital, o Dia, o Diário de Lisboa, o Diário Popular, o diário, o Comércio do Porto, o Jornal de Notícias, o Europeu, o Primeiro de Janeiro, o Diário de Coimbra, e isto para só falar dos cotidianos, porque depois, glosando, resumindo, comentando, prevendo, anunciando, imaginando, temos os hebdomadários e as revistas, o Expresso, o jornal, o Semanário, o Tempo, o Diabo, o Independente, o Sábado, e o Avante, e o Acção Socialista, e o Povo Livre, e decididamente não chegaríamos ao fim se, além do que de principal falte, ou influente, incluíssemos no rol quanto jornal e folha publicam por essa província fora, que também ela tem direito à vida e à opinião (p. 112-113).

Isso posto, o narrador evidencia o fato de que a história não depende dos fatos, mas dos discursos que os registram, os quais, por sua vez, são perpassados por isso que ele chama de “direito à vida e à opinião”. Porém, não é da falta de conhecimento do historiador que vêm os maiores erros. O narrador explica isso referindo-se ao revisor: “não faltam aqui os livros que o elucidariam se tivesse tido a sageza e prudência de não acreditar cegamente naquilo que supõe saber, que daí é que vêm os enganos piores, não da ignorância” (p. 23). O narrador sugere que coloquemos à prova nossos

conhecimentos, e é isso que o romance inteiro promove: coloca em questão a história.

Em diversos trechos, o narrador insiste na necessidade de questionar o conhecimento que temos. Diz-nos que “os erros assacados ao revisor não são afinal seus, mas destes livros que não fizeram mais do que repetir, sem contra prova, obras mais antigas, e, sendo assim, lamentemos quem veio a ser vítima inocente da boa-fé própria e do erro alheio” (p. 25). Usa, para confirmar sua opinião, o exemplo de um erro de Aristóteles em relação ao número de patas da mosca, e o relaciona ao erro do historiador na descrição da bandeira erguida no momento da retomada de Lisboa:

amanhã irão dizer os leitores inocentes e repetirá as juventudes das escolas que a mosca tem quatro patas, por assim ter afirmado Aristóteles, e no próximo centenário da tomada de Lisboa aos mouros, no ano de dois mil e quarenta e sete, se Lisboa houver ainda e portugueses nela, não faltará um presidente para invocar aquela suprema hora em que as quinas, ovantes no orgulho da vitória, tomaram o lugar do ímpio crescente no céu azul da nossa formosa cidade (p. 38).

A narrativa principal é a história do momento mais importante da vida de Raimundo Silva, e das implicações por sua ação: modificar o livro do historiador acrescentando a palavra “não” em uma das frases.

agora o que o livro passou a dizer é que os cruzados Não auxiliarão os portugueses a conquistar Lisboa, assim está escrito e portanto passou a ser verdade, ainda que diferente, o que chamamos falso prevaleceu sobre o que chamamos verdadeiro, tomou o seu lugar, alguém teria de vir contar a história nova, e como (p. 44).

Além dessa história, há outra: a história do cerco de Lisboa que Raimundo Silva escreve, e ainda uma terceira: a história da própria escrita do romance de Raimundo Silva, elaborada pelo narrador e revelada em seus comentários metalinguísticos.

As reflexões metalinguísticas acompanham a discussão sobre a narrativa historiográfica. Para Raimundo, escrever não é nada fácil: “Raimundo Silva chegou mesmo a desabafar em voz alta, Se os autores sempre assim sofrem, coitados, e achou algum contentamento em não ser mais que revisor” (p. 89).

Além da dificuldade de criar, Raimundo, como narrador, não é livre, uma vez que está preso às contingências da história que conta, seja porque a

narrativa tem a necessidade da verossimilhança, seja porque, mesmo com a inclusão do “não” que modificou o “fato”, Raimundo ainda precisa respeitar a história para não escrever anacronismos:

A evidência da maior parte dos acontecimentos que constituíram, até agora, o mais substancial do miolo desta narrativa, tem vindo a mostrar a Raimundo Silva que não lhe serviu de nada tentar fazer valer os seus pontos de vista próprios, mesmo quando eles decorriam, por assim dizer em linha recta, obrigatoriamente, da negativa introduzida numa história que, até esse seu acto, se mantivera prisioneira dessa espécie de fatalidade particular a que chamamos factos, quer eles façam sentido na sua relação com outros, quer surjam como inexplicáveis em um determinado momento do estado do nosso conhecimento. Dá-se ele conta de que sua liberdade começou e acabou naquele preciso instante em que escreveu a palavra não, de que a partir daí uma nova fatalidade igualmente imperiosa se havia posto em movimento, e que nada mais lhe resta agora que tentar compreender o que, tendo começado por parecer sua iniciativa e reflexão sua, resulta tão-só de uma mecânica que lhe era e continua a ser exterior, de cujo funcionamento alimenta apenas uma muito vaga ideia e em cuja actividade intervém não mais que pelo manejo aleatório de alavancas ou botões de que desconhece a real função, unicamente que é esse o seu papel, botão ou alavanca por seu turno movidos aleatoriamente pela emergência de impulsos não previsíveis, ou, se adivinháveis e até auto-estimulados, fora de toda a previsão no que se refere às suas consequências próximas ou remotas. Por isso se pode verificar que, não tendo ele previsto, efectivamente, contar a nova história do cerco de Lisboa como aqui vem contada, se vê de súbito confrontado com o resultado duma necessidade tão implacável quanto a outra, aquela de que julgara fugir pela simples inversão de um sinal e em que finalmente voltava a cair, agora em negativo (p. 230-231).

A problemática do narrador é um dos aspectos das reflexões metalinguísticas de Saramago em todos os seus romances. Seus narradores são intrometidos, comentam a história que narram e chegam até a dialogar com personagens. Em *Levantado do chão*, temos o delegado de saúde sendo inquirido pelo narrador (que se autodenomina autor), que contesta seu laudo da *causa mortis* de um prisioneiro:

Se alguém tem um arame enrolado duas vezes no seu próprio pescoço, com uma ponta presa no prego acima da cabeça, e se o arame está tenso por causa do peso mesmo que parcial do corpo, trata-se, sem dúvida nenhuma, tecnicamente, de enforcamento, e, tendo dito, baixou a mão e vai à sua vida, Mas olhe lá, doutor Romando delegado de saúde, não vá tão depressa que ainda não são horas de jantar, se é que tem apetite depois daquilo a que assistiu, faz-me inveja um estômago assim, olhe lá os vergões, as nódoas negras, o aparelho genital rebentado, o sangue, Isso não vi, disseram-me que o preso se tinha enforcado e enforcado estava, não havia mais que ver, Será mentiroso, Romano doutor e delegado de saúde, ganhou como e para quê, e desde quando, esse feio hábito de mentir. Não sou mentiroso, mas a verdade não a posso dizer, Porquê, Por medo, Vá em paz, doutor Pilatos, durma em paz com a sua consciência, fornicue-a bem, que ela bem os merece, a si e à fornicção, **Adeus, senhor autor**, Adeus, senhor doutor, mas tome um conselho que lhe dou, evite as formigas, sobretudo aquelas que levantam a cabeça como os cães, é bicho de muita observação, nem o doutor Pilatos imagina, vai ficar

debaixo dos olhos de todos os formigueiros, não tenha medo que não lhe farão mal, é só para ver se um dia a sua consciência lhe põe os cornos, seria a sua salvação (p. 177, grifos meus).

O narrador já dissera, no início do romance: “não será por me enfadar a mim que a chuva irá parar, é um dito do narrador, que bem se dispensava” (p. 18). E comenta a diferença entre os escritores de romances históricos tradicionais, concentrados em narrar histórias de nobres, e ele, narrador disposto a contar os feitos dos pobres e desconhecidos:

Às vezes, uma pessoa põe-se a ler a história desta terra portuguesa e há desproporções que nos dão vontade de sorrir, é o menos que se pode dizer, muito mais cabimento teria aqui o riso declarado, e não é para ofender, cada um faz o que pode ou lhe ordena a gerarquia, e se muito bem e de louvar foi ter Dona Filipa de Vilhena armado seus filhos cavaleiros para irem a combater pela restauração da pátria, que se há-de dizer de Manuel Espada que sem nenhuma cavalaria diz, Aqui estou, e não o mandou a mãe, que está morta, mas a sua própria vontade de homem. Não faltou àquela Dona Filipa quem lhe cantasse e contasse os aplausos, ele foi o João Pinto Ribeiro, ele foi o conde da Ericeira, ele foi o Vicente Gusmão Soares, ele foi o Garrett, e até o Vieira Portuense fez a sua pinturice, só o Manuel Espada e o Sigismundo Canastro não têm quem os apadrinhe, é uma conversa de dois homens, já disseram o que tinham a dizer e agora vai cada qual à sua vida, não faltaria mais nada terem benefício de parlenda e de pincel, para o caso este narrador é quanto basta (p. 271).

Na *História do cerco de Lisboa*, o narrador mostra outro de seus aspectos peculiares: embora onisciente, ele é, paradoxalmente, limitado:

imagens sensatas aonde a luz não chega, indevassáveis até para os narradores, que as pessoas mal informadas acreditam terem todos os direitos e disporem de todas as chaves, se assim fosse acabava-se uma das boas coisas que o mundo ainda tem, a privacidade, o mistério das personagens (p. 109).

Além de respeitar a privacidade das personagens, o narrador não consegue prever tudo o que elas serão e farão. Raimundo Silva, no papel de escritor, confessa mais esta limitação em um diálogo com Maria Sara:

Quem é esta Ouroana, este Mogueime quem é, [...] Ainda não sei bem, [...] deveria ter adivinhado, as primeiras palavras de Maria Sara teriam de ser para indagar quem eles eram, estes, aqueles, outros quaisquer, em suma, nós. Maria Sara pareceu contentar-se com a resposta, tinha experiência suficiente de leitora para saber que o autor só conhece das personagens o que elas foram, mesmo assim não tudo, e pouquíssimo do que virão a ser. [...] Não creio que se possa chamar-lhes personagens, Pessoas de livro são personagens, contrapôs Maria Sara, Vejo-os antes como se pertencessem a um escalão intermediário, diferentemente livres, em relação ao qual não fizesse sentido falar nem da lógica da personagem nem da necessidade contingente da pessoa (p. 240).

Neste trecho, Raimundo explica a relativa liberdade das

personagens, as quais, após o início do romance, ganham uma espécie de “vida própria”, deixando o narrador preso às contingências da narrativa e das características de suas personagens.

Os bispos acompanham o rei durante os planos para a retomada de Lisboa, desde sempre estando os representantes da Igreja no encaço dos poderosos. No entanto, os bispos desempenham papel pequeno nesta obra. O narrador deita maiores críticas aos textos que contam os milagres dos santos. Maria Sara lê o livro com os milagres de Santo Antônio, cada um mais absurdo que o outro, e comenta: “Que mundo este, em que tais coisas se acreditavam e escreviam”, ao que Raimundo retruca: “Eu diria antes, em que tais coisas não se escrevem, mas acreditam ainda hoje” (p. 249).

*Levantado do chão* e *Memorial do convento* possuem elementos próprios do realismo maravilhoso: naquele, as formigas pensam e levantam a cabeça, os mortos acompanham os trabalhadores na Revolução de 1974; neste, há os poderes de Blimunda, o voo da passarola erguida pelas vontades humanas depositadas em frascos de vidro. Os romances alegóricos e paródicos também não ficam circunscritos às questões tradicionais da verossimilhança, mas, neles, as subversões da realidade são próprias dos gêneros alegórico e paródico.

No caso dos romances históricos, segundo Chiampi (1980, p. 155), “Sendo uma distorção da lógica habitual, a ideologia do realismo maravilhoso persegue a reviravolta da concepção racional-positivista da constituição do real”. Neste ponto também, Saramago pretende subverter o cientificismo, questionando não somente a historiografia, como também a própria ideia que temos acerca do que é real e verdadeiro.

Segundo Jozef (1986, p. 219), “O fantástico, como categoria do literário, é um discurso que coloca em discussão a lógica da realidade compreendida como real, acusando as contradições do mundo contemporâneo”.

Conforme Weinhardt, apoiada no teórico Noé Jitrik, os romances históricos do século XX apresentam

a derrocada dos conceitos tradicionais de verossimilhança e de linearidade. Estes últimos eram considerados a viga mestra de qualquer romance e tinham implicações especiais no romance histórico, que parecia fadado a

não resistir na ausência dos dois traços. No entanto, acaba encontrando o caminho do realismo mágico, da descontinuidade e da fragmentação (1994, p. 57).

O realismo maravilhoso, para Chiampi (1980, p. 32), “subverte os padrões convencionais da racionalidade ocidental”. Contudo, o maravilhoso não ignora nem despreza a realidade, o que ocorre é a “instauração de um processo verossímil de desnaturalizar o natural ou de naturalizar o sobrenatural” (*id.*, p. 159). Isso posto, “o verossímil do realismo maravilhoso consiste em buscar a reunião dos contraditórios, no gesto poético radical de tornar verossímil o inverossímil” (*id.*, p. 168).

Saramago preocupa-se com a verossimilhança, e coloca isso na voz do narrador, que afirma, na *Histórica do cerco de Lisboa*: “tudo isto, já se sabe, são suposições de um narrador preocupado com a verossimilhança, mais do que com a verdade, que tem por inalcançável” (p. 180). Mas a verossimilhança é relativa à construção da narrativa, e não à estreita vinculação desta com algo “real”.

Chiampi explica o conceito desta verossimilhança do realismo maravilhoso:

Não se trata de trazer de volta a avaliação da verdade ou falsidade do enunciado narrativo com respeito à realidade extralingüística, posto que este critério só é admissível para os discursos científicos e normativos. O critério da verossimilhança, diversamente, tem a ver com a significação, e a “verdade” de um discurso narrativo só se propõe na medida da sua construção, independentemente da vinculação a qualquer referente “real” (1980, p. 164).

Chiampi elabora suas ideias sobre o realismo maravilhoso a partir de alguns romances históricos hispano-americanos do século XX. Os romances históricos de Saramago não apresentam exatamente as mesmas estruturas, mas a teoria criada pela autora é abrangente o bastante para que se os possa analisar segundo suas afirmações. Para ela,

Maravilhoso é o “extraordinário”, o “insólito”, o que escapa ao curso ordinário das coisas e do humano. Maravilhoso é o que contém *maravilha*, do latim *mirabilia*, ou seja, “coisas admiráveis” (belas ou execráveis, boas ou horríveis), contrapostas às *naturalia*. Em *mirabilia* está presente o “mirar”: olhar com intensidade, ver com atenção ou ainda, *ver através*<sup>29</sup>. O

<sup>29</sup> Esta é uma ideia muito pertinente no caso dos romances de Saramago. Note-se o que já foi dito sobre Maria Adelaide, personagem de *Levantado do chão*, que percebeu, no momento da revolução, que finalmente começava a ver. E o caso de Blimunda, que vê *através* das pessoas. No capítulo sobre os romances alegóricos, destacarei a obsessão de Saramago pela *Alegoria da*

verbo *mirare* se encontra também na etimologia de milagre – portento contra a ordem natural – e de miragem – efeito óptico, engano dos sentidos (p. 48).

Chiampi (1980) enumera cinco procedimentos recorrentes do realismo maravilhoso, dos quais destaco os três que estão plenamente de acordo com a poética de Saramago: “narração tética (representação dos *realia*) como suporte da narração não tética (representação dos *mirabilia*)”; “retórica barroquista (vocabulário técnico, comparações, referências eruditas, citações) que distorcem os significantes para dizer o 'indizível', nos relatos de desnaturalização do real”; e “marcas de auto-referencialidade da enunciação, seja pela inserção de uma 'poética da narrativa', seja pela explicitação de uma 'crise da enunciação' ou ainda pela multiplicação dos pontos de vista e das vozes” (p. 158).

Saramago representa a realidade e se vale de recursos racionais para dar suporte aos eventos maravilhosos de seus textos. Suas narrativas apresentam a “retórica barroquista” mencionada por Chiampi, e seus romances contêm inúmeras referências metalinguísticas.

Saramago escolhe momentos significativos da história de Portugal para, a seu modo, mostrar como se formou a nação portuguesa e seu povo: a retomada de Lisboa no século XII, a construção de um monumento no século XVIII, as grandes mudanças políticas do século XX.

Homi Bhabha (1998, p. 200) afirma que a nação é uma “estratégia narrativa”. Para ele, a nacionalidade é uma “forma de afiliação social e textual” (p. 199). Nesse sentido, a nação não é algo *a priori*, mas um construto narrativo criado a partir de “estratégias complexas de identificação cultural e de interpelação discursiva que funcionam em nome 'do povo' ou 'da nação' e os tornam sujeitos imanentes e objetos de uma série de narrativas sociais e literárias” (p. 199).

Segundo Bhabha,

o povo consiste em “objetos” históricos de uma pedagogia nacionalista, que atribui ao discurso uma autoridade que se baseia no pré-estabelecido ou na origem histórica constituída *no passado*; o povo consiste também em “sujeitos” de um processo de significação que deve obliterar qualquer presença anterior ou originária do povo-nação para demonstrar os princípios prodigiosos, vivos, do povo como contemporaneidade, como

---

*caverna* de Platão, e a conseqüente relação com a ideia de visão *versus* cegueira.

aquele signo do *presente* através do qual a vida nacional é redimida e reiterada como um processo reprodutivo (1998, p. 206-207, grifos do autor).

Saramago usa seus romances históricos para mostrar uma origem de Portugal diferente daquela imaginada, entre outros, por Camões. O autor critica as estruturas de poder que reproduzem as injustiças, ataca a Igreja, seus representantes e textos, ironiza os reis e vilaniza os grandes proprietários. Procura, deste modo, não somente criticar a historiografia tradicional e a representação que se faz da nação portuguesa, mas, sobretudo, apresentar-nos uma alternativa, tanto para a história quanto para a representação de Portugal.

## 2 PARÓDIA

O conceito de paródia modificou-se muito ao longo do tempo, e a própria palavra contém elementos com sentido controverso<sup>30</sup>. O valor atribuído à paródia variou, uma vez que a tradição literária oscilou entre períodos nos quais se apreciavam imitações e outros em que se buscava, predominantemente, a originalidade<sup>31</sup>. Com a popularização das paródias musicais, formou-se a ideia de que a paródia é uma técnica humorística e ridicularizadora. No entanto, escritores têm se valido dela para compor textos de outra natureza, não voltados para a deturpação cômica do texto original.

*O evangelho segundo Jesus Cristo e Caim* são frequentemente analisados à luz dos textos bíblicos. Muitos leitores os consideram heresias que apresentam Deus de modo pejorativo, através de desvios, deslocamentos e exageros, portanto não correspondendo ao Deus da *Bíblia*. Por isso, compreendem essas paródias como se fossem ridicularizações do original. No caso do *Evangelho*, Saramago cria cenas e modifica outras constantes no *Novo Testamento*. Em *Caim*, o autor concentra-se basicamente em eventos presentes no *Antigo Testamento*, modificando-os apenas no tocante à presença de caim, que assiste a tudo. Analisarei os dois romances confrontando-os à *Bíblia* para verificar qual a extensão dos desvios operados por Saramago, e tentarei demonstrar que, no tocante à personagem Deus, o autor modifica-o pouco, sendo fiel à representação que as escrituras fazem Dele.

Bakhtin (2010, p. 11) escreveu que “Julgamentos de valor, antes de tudo, determinam a *seleção de palavras* do autor e a recepção desta seleção (a co-seleção) pelo ouvinte”. *O evangelho segundo Jesus Cristo e Caim* sofrem as pressões dos julgamentos de valor de seu autor e de seus leitores. Por um lado,

---

<sup>30</sup> Os significados do prefixo *para* são vários, e, somados ao radical *odia*, podem gerar: 1) cantar ao lado (deslocamento); 2) cantar conforme (imitação); 2) cantar **a mais** (adição); 3) cantar **contra** (oposição).

<sup>31</sup> São exemplos de períodos que valorizavam a imitação: Classicismo da Renascença, Arcadismo/Neoclassicismo, Parnasianismo. Dos períodos cujos autores perseguiram a originalidade são exemplos: Romantismo, Simbolismo, Modernismo.

Saramago imprime em seus textos um questionamento dos textos bíblicos; por outro, temos parte do público leitor que, diante dos textos, limita sua interpretação ao considerá-los insultos criados pelo romancista.

A paródia não se dirige diretamente ao real, mas, como explica Moser (1992 p.134), “a formas de representação que, tendo se tornado doutrinárias ou estratificadas, não correspondem mais nem ao real nem aos conteúdos da consciência humana e têm, conseqüentemente, um efeito alienante”<sup>32</sup>. Ela pode afetar um modelo completo ou apenas certas partes de um dado modelo. Uma vez que sua referência são outros textos, e não diretamente o real, categorias como a verossimilhança não se aplicam à paródia.

Segundo Moser (1992, p. 136), a palavra paródia designa, na origem, uma prática especial dos recitadores, na época dos rapsodistas gregos. “Esta prática consistia em pronunciar os versos normalmente, separando, assim, o texto ou a letra da música. O aparecimento da palavra *paródia* marcaria, pois, o nascimento da literatura, enquanto separação de música e letra”. Só mais tarde é que passou a designar “discurso secundário que tem por objeto um discurso/texto primeiro, de onde se origina a conotação negativa de 'discurso parasitário’” (*id.*, *ib.*).

Para Cano (2004, p. 85), “A paródia não está presa nem a moldes nem a convenções artísticas, sociais ou morais”. Trata-se de um procedimento complexo, com muitas variantes, sem que seja possível, portanto, uma definição genérica que abarque todas as possibilidades. Ao contrário dos artistas românticos, quem realiza uma paródia “abdica de qualquer pretensão romântica ao *Genie* ou à originalidade da criação”<sup>33</sup> (*id.*, *ib.*).

Moser (1992, p. 140) afirma que a compreensão da paródia depende da identificação dos modelos parodiados, das técnicas de inserção do parodiando no parodiado, ou vice-versa, e dos procedimentos de transformação, os quais

---

<sup>32</sup> Esta definição aplica-se bem às paródias de Saramago, uma vez que a doutrina cristã impõe uma interpretação da *Bíblia* que aliena as pessoas do texto. Principalmente os católicos. Os padres, por exemplo, há apenas menos de um século abandonaram o latim para finalmente rezarem missa no idioma do povo para o qual pregam. A primeira tradução da *Bíblia* é do século XVI, e só foi possível graças à Reforma de Martinho Lutero.

<sup>33</sup> É importante notar que as noções de fonte e influência evoluíram. Não nos limitamos mais a dizer que o texto primário influencia o secundário, uma vez que o texto secundário pode influenciar a leitura que fazemos do texto primário. A influência é recíproca, porque o sentido é instável.

podem ocorrer por meio da substituição (de letras, palavras, sintagmas, etc.), do aumento ou exagero; da diminuição ou amputação, e ainda por meio da mudança do contexto de enunciação de um determinado enunciado<sup>34</sup>.

A teoria da paródia de Linda Hutcheon abarca a maneira como Saramago se vale das narrativas bíblicas. Segundo ela,

quando falo em “paródia”, *não* estou me referindo à imitação ridicularizadora das teorias e das definições padronizadas que se originam das teorias de humor do século XVIII. A importância coletiva da *prática* paródica sugere uma redefinição da paródia como uma repetição com distância crítica que permite a indicação irônica da diferença no próprio âmago da semelhança. [...] essa paródia realiza paradoxalmente tanto a mudança como a continuidade cultural: o prefixo grego *para-* pode tanto significar “contra” como “perto” ou “ao lado” (1991, p. 47, grifos da autora).

A mesma autora, na obra em que se dedica exclusivamente à teoria da paródia (1989, p. 54), reafirma essa ideia: “A paródia é repetição, mas repetição que inclui diferença; é imitação com distância crítica, cuja ironia pode beneficiar e prejudicar ao mesmo tempo”.

Saramago não ridiculariza os textos bíblicos. O autor reproduz as histórias da *Bíblia*, repete-as e cria o efeito de estranhamento justamente através da apresentação de Deus tal como ele aparece na maioria das vezes em que é mencionado no *Antigo Testamento*: um Deus egoísta, vingativo, cruel; isto é, feito à imagem e semelhança dos homens, conforme veremos a seguir.

Paulino *et al* (1995, p. 36) afirmam que “A **paródia** é [...] uma forma de apropriação que, em lugar de endossar o *modelo* retomado, rompe com ele, sutil ou abertamente”. Segundo as autoras, “a **paródia** está sempre funcionando na literatura e na sociedade como um canto que desafina o tom elogioso, bem-comportado, conservador das práticas discursivas hegemônicas” (*id.*, p. 40, grifos das autoras). As paródias de Saramago, contudo, operam de modo mais complexo, pois “endossam” o texto da *Bíblia*, repetindo-o por meio da citação e da paráfrase.

---

<sup>34</sup> No caso dos textos de Saramago, o *Evangelho* contém vários desses procedimentos (substituição, exacerbação da condição humana de Jesus em relação aos evangelhos, diminuição de sua condição divina); em *Caim*, ao contrário, o principal procedimento é a mudança de contexto (da *Bíblia* para o romance), uma vez que Saramago repete episódios do *Antigo Testamento* parafraseando-os.

A paródia de Saramago inclui a paráfrase, isto é, utiliza, *ipsis litteris*, trechos do texto original. O inusitado em seus textos é que suas paráfrases dão a impressão de que são desvios, quando são elas que, em relação ao texto bíblico, são fiéis. O desvio que a paródia de Saramago empreende é em relação a algumas interpretações que representam Deus como justo, bom e piedoso, ignorando as atrocidades que, na *Bíblia*, ele cometeu para vingar-se dos homens ou para espalhar seu nome pelo mundo.

Afonso Romano de Sant'Anna sintetiza os conceitos de paródia e paráfrase da seguinte maneira:

Falar de paródia é falar de *intertextualidade das diferenças*. Falar de paráfrase é falar de *intertextualidade das semelhanças*. [...] Do lado da ideologia dominante, a paráfrase é uma continuidade. Do lado da contra-ideologia, a paródia é uma descontinuidade (2003, p. 28, grifos do autor).

Sob este viés, *O Evangelho segundo Jesus Cristo* e *Caim* estariam no plano da contra-ideologia. Contudo, as noções de continuidade e de descontinuidade não aparecem isoladas nos textos de Saramago, uma vez que ambas estão presentes simultaneamente: há continuidade em relação ao texto da *Bíblia*, e há descontinuidade em relação às interpretações que representam Deus omitindo seu caráter vingativo e cruel<sup>35</sup>.

Moser não pensa a paródia somente como intertextualidade. Ampliando, e de certo modo opondo-se ao que pensa Hutcheon, ele afirma que se deve analisar também a paródia de estilo e a paródia de discursos. Nessa última, segundo ele (1992, p. 140), o autor não se refere a um texto específico, mas a “uma fórmula gerativa de textos: por exemplo, um certo discurso científico, administrativo, etc.”. Em outros romances, Saramago parodia, por exemplo, os discursos da ciência e da mídia<sup>36</sup>. N'O *evangelho segundo Jesus Cristo*, o título prepara a paródia do gênero, ou estilo, “evangelho”<sup>37</sup>, mas isso não se confirma,

---

<sup>35</sup> O uso que Saramago faz da paráfrase para compor sua paródia possui certa relação com o fenômeno da carnavalização, no sentido de que apresenta o mundo da ideologia oficial às avessas. O folclore carnavalesco consiste das manifestações autenticamente populares, de caráter diverso às institucionalizadas, e com variadas características e múltiplas peculiaridades. Conforme Bakhtin (2002a, p. 4-5), na Idade Média, os festejos do carnaval “Ofereciam uma visão do mundo, do homem e das relações humanas totalmente diferente, deliberadamente não-oficial, exterior à Igreja e ao Estado”. Saramago cria seus romances ao mesmo tempo de modo “exterior à Igreja” e “interior à Bíblia”, pois questiona algumas interpretações religiosas para repetir a imagem do deus sanguinário e vingativo contida nos textos sagrados.

<sup>36</sup> Por exemplo, nos dois *Ensaio*s e n'A *jangada de pedra*.

<sup>37</sup> O mesmo acontece nos dois *Ensaio*s, no *Manual de pintura e caligrafia* e no *Memorial do convento*, títulos que preparam o leitor para deparar-se com um determinado gênero, o qual,

pois, além de se tratar de um romance, é um romance *segundo um narrador*, porque não é Jesus quem conta sua história. Também se vê pouco a figura de Cristo, uma vez que no *Evangelho* de Saramago o narrador concentra-se na humanidade de Jesus, quase se apagando a imagem divina do Cristo.

## 2.1 O romance paródico

A paródia não é apenas um procedimento adotado nos romances paródicos, é, sobretudo, um núcleo a partir do qual se criam os efeitos estéticos das obras. Os dois romances paródicos de Saramago que escolhi para analisar nesta tese têm como característica a intertextualidade com a *Bíblia*. *O evangelho segundo Jesus Cristo* dialoga principalmente com o *Novo Testamento*, e *Caim*, parodia o *Antigo Testamento*.

Essas paródias de Saramago, ao mesmo tempo que dialogam intertextualmente com a *Bíblia*, alimentam-se dos questionamentos empreendidos por historiadores e arqueólogos. O autor recria cenários e compõe suas personagens mesclando as descrições bíblicas às evidências arqueológicas e à problematização do contexto histórico em que as narrativas se inserem<sup>38</sup>.

A referência à paródia da *Bíblia* encontra-se desde o título das obras. O texto inteiro desses dois romances é construído a partir da narrativa bíblica, diferentemente dos romances históricos e alegóricos, nos quais elementos paródicos aparecem como uma técnica utilizada ao longo da obra, sem constituir o núcleo a partir do qual a narrativa se organiza. Nesse sentido, um romance possui paródia quando há partes de sua trama que remetem, parodicamente, a um outro texto ou discurso; um romance paródico, no entanto, é aquele em que a paródia ocorre ao longo de toda a narrativa, de modo que ela se configura como o mote da obra.

*O evangelho segundo Jesus Cristo*, publicado em 1991, tem 24 capítulos, não numerados, que totalizam 445 páginas. É o romance mais longo de

---

porém, não se confirma, uma vez que são todos romances.

<sup>38</sup> A dimensão histórica do *Evangelho* não se refere à autenticidade das histórias sobre Jesus, e sim da recriação do ambiente, da política e da cultura em que viviam homens e mulheres da região onde Jesus teria nascido.

Saramago. O texto conta a história de Jesus desde sua concepção até sua crucificação. O autor recria a vida de Jesus a partir do *Novo Testamento*, porém humaniza a personagem, subvertendo alguns eventos que, na *Bíblia*, divinizam-no. Saramago recorre à paródia, mas também à historiografia, para compor sua narrativa.

Segundo Schmidt (2003, p. 56), o *Evangelho* é a “proposta de um evangelista temporalmente duplo, que [...] irá aproximar dois espaços amplamente distanciados pelo tempo: o passado (histórico e memorial) e o presente (auto-reflexivo, crítico e revisor)”. Ferraz (1998, p. 45) pensa de modo semelhante, e afirma que o narrador do *Evangelho* “não está confinado apenas ao presente do discurso, mas mantém os olhos abertos para os dois lados, relendo o passado 'com a experiência vivida do presente', [...] e transitando tranqüilamente entre o passado, o presente e o futuro”.

O narrador, ao contrário do que acontece nos romances históricos e alegóricos de Saramago, é onisciente<sup>39</sup>, e sabe mais do que Deus, cuja onisciência mostra-se falha<sup>40</sup>. Há trechos em que o narrador suspende-se, permitindo extensos diálogos entre as personagens, quase como num texto teatral<sup>41</sup>.

A mãe de Jesus é humanizada. Saramago desfaz a idealização criada a partir de sua concepção em estado de virgindade. A Maria de seu romance é uma moça de quinze anos, submissa ao marido e à lei judaica, e marcada pela cultura do tempo em que vive. Ela engravida por meio do sexo com seu marido, José. Depois, Deus explica a Jesus que “misturou sua semente” à de José, o que, contudo, embora registre o caráter divino de Jesus, não elimina sua condição humana, nascido “como todos os filhos dos homens, sujo do sangue de sua mãe, viscoso das suas mucosidades e sofrendo em silêncio” (p. 83).

---

<sup>39</sup> De acordo com Ferraz (1998, p. 47), o narrador “Conhece absolutamente tudo sobre as personagens e muito mais do que elas, sabe o que se passa no pensamento destas e transita facilmente no meio dos seus segredos mais íntimos, [...] explicitando os movimentos e as conseqüências mais remotas da ação romanesca.”

<sup>40</sup> A onisciência divina é falha não só nos textos de Saramago como também na *Bíblia*. No *Gênesis*, ele pode tudo, mas sabe somente o que vê ou o que lhe contam, incapaz de conhecer os pensamentos de suas criaturas. Miles (2009, p. 504), ao analisar o *Antigo Testamento*, explica que “o curso da vida do Senhor Deus flui não só da onipotência para a relativa impotência, mas também da ignorância para a relativa onisciência.”

<sup>41</sup> Segundo Ferraz (1998, p. 44), “o narrador se retira, e predomina a tensão dramática, os diversos discursos se cruzam, as diferentes idéias se manifestam sem a interferência de ninguém. O leitor tem acesso direto e imediato aos pensamentos e idéias dos personagens”.

O narrador conta a infância, a adolescência e a fase adulta de Jesus, preenchendo lacunas dos evangelhos, nos quais há um hiato dos doze aos trinta anos de sua vida<sup>42</sup>. Saramago preenche uma lacuna do texto bíblico em relação a José. O narrador lhe confere uma importância não existente no *Novo Testamento*, no qual José desaparece de modo que pouco saibamos sobre seu trabalho e nada sobre sua morte.

O Jesus de Saramago julga seus pais, não perdoa suas falhas, sai de casa desobedecendo à mãe, não se submete aos desígnios de Deus, tenta enganá-lo para morrer como rei dos judeus, e não como filho de Deus. Jesus não faz o que se espera dele, ou seja, ele luta pela vida, não se submete ao sofrimento nem à morte.

O Demônio está presente na vida de Jesus desde sua concepção até momentos antes de sua morte. Durante quatro anos, atendendo pelo nome de Pastor, acolhe Jesus ensinando-lhe o ofício de pastorear ovelhas. Mais do que isso, tenta ensinar seu pupilo a enxergar a vida sem a alienação da lei judaica, mostrando-lhe as incoerências e crueldades de Deus. Jesus, no entanto, não aprende. Quando encontra Deus no deserto e sacrifica-lhe uma ovelha, Pastor o expulsa<sup>43</sup>.

O encontro com Maria Madalena, ou Maria de Magdala, rende ao Jesus de Saramago o amor que o Jesus da *Bíblia* não teve oportunidade de experimentar. Maria de Magdala acompanha Jesus não porque o venera, mas porque ambos se amam. Jesus mantém com ela um relacionamento muito diferente do habitual, pois a respeita e a trata como igual, sem submetê-la aos preconceitos de sua religião e à moral de sua época<sup>44</sup>.

---

<sup>42</sup> Na obra de Saramago, Jesus tem seis irmãos e duas irmãs.

<sup>43</sup> Neste *Evangelho*, as tentações de Jesus são sempre obras de Deus, enquanto o Demônio procura ensinar-lhe o amor aos homens.

<sup>44</sup> Ferraz (1998, p. 100) afirma que “Os ensinamentos e a iniciação de Cristo passam das mãos do Diabo às mãos de Maria de Magdala, que se transforma numa espécie de sacerdotisa particular de Cristo”. Maria de Magdala ensina o amor carnal, sexual a Jesus, e contribui para sua evolução espiritual. Porém não concordo que se possa considerá-la uma espécie de sacerdotisa, tampouco que seja sacerdotisa de Cristo, uma vez que ela é responsável por humanizar ainda mais a figura de Jesus.

Deus é o grande antagonista da obra, porque, enquanto Jesus e o Demônio buscam amar e compreender os homens, Deus trabalha para submetê-los a sua vontade, ampliar o número de seus fiéis e o poder que tem sobre eles.

*Caim* é, curiosamente, ao contrário do *Evangelho*, o romance mais curto de Saramago, e o único em que os capítulos são numerados e em que os personagens e nomes de cidades são grafados com letra inicial minúscula. Nenhum substantivo recebe o tratamento especial da maiúscula, inclusive deus<sup>45</sup>. Com isso, o autor elimina a supremacia dos nomes próprios em relação às outras palavras, deixando em igualdade todas as palavras do texto.

A obra possui treze capítulos, número que não pode ser desprezado, considerando o fato de a *Bíblia* ter uma vasta numerologia, e *Caim* ser uma paródia dela. O número treze é considerado de mau agouro, e, conforme Diógenes, o número treze também é significativo

pois retoma a imagem das 13 jarras encontradas em Nag Hammadi por Mahammed Ali Samman, contendo os códices de papiro (os textos apócrifos) em que foram contabilizados 113 livros, sendo 52 em relação ao Velho Testamento e 61 em relação ao Novo Testamento (2011, p. 60).

O romance aborda diversos eventos narrados no *Antigo Testamento*. Começa pela criação e pelo jardim do Éden, e termina no dilúvio universal e na arca de Noé. A única referência ao *Novo Testamento* é a epígrafe, extraída de Hebreus, 11, 4. Nela, Saramago mantém as iniciais maiúsculas dos nomes das personagens: “Pela fé, Abel ofereceu a Deus um sacrifício melhor do que o de Caim. Por causa da sua fé, Deus considerou-o seu amigo e aceitou com agrado as suas ofertas. E é pela fé que Abel, embora tenha morrido, ainda fala”. O romance irá contradizer essa epígrafe e explicará o fato de o autor tê-la atribuído ao “LIVRO DOS DISPARATES”, assim mesmo, com todas as letras em maiúsculas. É um disparate pois, segundo o romance, não foi a falta de fé que condenou caim, mas a crueldade de deus, que rejeitou o sacrifício dos vegetais que caim lhe oferecia, não porque o sacrifício era pior, mas porque para deus o sacrifício deve ter sangue.

---

<sup>45</sup> Vou utilizar essa mesma convenção ao me referir às personagens deste romance. Quando me referir ao homônimo da *Bíblia*, usarei maiúscula. Os nomes de cidades, contudo, escreverei sempre com inicial maiúscula.

Caim mata abel após uma semana em que a cena dos sacrifícios se repete diariamente: o de abel, aceito sempre, o de caim, sempre rejeitado. E todas as vezes, “sempre a falta de piedade de abel, os dichotes de abel, o desprezo de abel” (p. 33). Caim premedita a morte do irmão, chama-o para um passeio. Quando chegam ao local onde escondera uma queixada de jumento, usa-a para golpeá-lo até a morte. Neste momento, ao invés de mandar um anjo, como faz posteriormente no caso da prova à que submete abraão, deus aparece, em pessoa, dizendo que o pusera à prova. Esta aparição, paráfrase do texto bíblico<sup>46</sup>, o narrador anuncia acrescentando um comentário: “Foi nesse exacto momento, isto é, atrasada em relação aos acontecimentos<sup>47</sup>, que a voz do senhor soou, e não só soou ela como apareceu ele” (p. 34). Na sequência, os dois dialogam:

Mataste-o, Assim é, mas o primeiro culpado és tu, eu daria a minha vida pela vida dele se tu não tivesses destruído a minha, Quis pôr-te à prova, E tu quem és para pões à prova o que tu mesmo criaste, Sou o dono soberano de todas as coisas, E de todos os seres, dirás, mas não de mim nem da minha liberdade, Liberdade para matar, Como tu foste livre para deixar que eu matasse a abel quando estava na tua mão evitá-lo, 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 oferenda com humildade, só porque não deverias atrever-te a recusá-la, os deuses, e tu como os outros, têm deveres para com aqueles a quem dizem ter criado (p. 34).

Caim arremata: “matei abel porque não podia matar-te a ti, pela intenção estás morto” (p. 35). Diante dos argumentos de caim, deus titubeia e decide negociar. Amaldiçoa-o a andar errante pelo mundo, mas põe-lhe um sinal na testa que o protegerá de ser assassinado: “Diremos que é um acordo de responsabilidade partilhada pela morte de abel, Reconheces então a tua parte de culpa, Reconheço, mas não o digas a ninguém, será um segredo entre deus e caim” (p. 35)<sup>48</sup>.

Caim, tal como na *Bíblia*, “conhece uma mulher”, e tem um filho chamado Henoc (Gn 4, 17). Porém o *Gênesis* não conta nada sobre a mulher. Saramago chama-lhe lilit, mulher que governa uma espécie de cidade. Trata-se de uma mulher à frente de seu tempo, impetuosa, lasciva, que despreza o marido

---

<sup>46</sup> Gn 4, 9.

<sup>47</sup> No caso de abraão e seu filho isaac, o anjo do senhor também se atrasa. Isaac não foi morto graças a caim.

<sup>48</sup> Na *Bíblia*, Caim também negocia com Deus, mas não o culpa pela morte de Abel, como fez o personagem de Saramago (Gn, 4, 8-17).

e tem diversos amantes. Apaixona-se por caim, mas ele não pode ficar muito tempo com ela devido à maldição imposta por deus.

A maldição no romance não se limita ao espaço, incidindo também sobre o tempo. Isso ocorre para que caim possa presenciar episódios narrados na *Bíblia* separados por séculos<sup>49</sup>, como o quase sacrifício de isaac, a construção da torre de babel, a história de moisés no monte sinai, as desventuras de job, a batalha de jericó, a arca de noé etc. Saramago cria uma espécie de “portais no tempo”, de modo que caim, da mesma forma que se move no espaço, passe de um tempo ao outro à medida que caminha errante pelo mundo<sup>50</sup>.

O narrador reflete repetidamente sobre a noção de destino, referindo-se à ideia de que deus interfere em nossas vidas, fazendo-nos marionetes que se movem conforme seus desejos. Antes e depois de recriar o episódio dos sacrifícios, há indicações de que deus interferiu na vida de caim para que ele matasse o irmão: “Desde a mais tenra infância caim e abel haviam sido os melhores amigos, a um ponto tal que nem irmãos pareciam, aonde ia um, o outro ia também, e tudo faziam de comum acordo. [...] Até que um dia o futuro entendeu que já era hora de se apresentar” (p. 32). O futuro que se apresenta é deus, negando-se a aceitar o sacrifício de caim, e não intervindo para repreender os deboches que abel dirige ao irmão. O texto reitera a noção de destino duas vezes: “Esse rapaz vai longe [disse adão referindo-se a caim]. Talvez fosse, sim, se o senhor não se tivesse atravessado no seu caminho” (p. 39). Num diálogo entre caim e lilit, caim diz: “são tudo efeitos da mesma causa, Qual, Estarmos nas mãos de deus, ou do destino, que é o seu outro nome” (p. 130).

Nesse sentido, Saramago revela a contradição entre as atitudes de deus e o suposto livre-arbítrio que ele nos dá. Segundo Leal (2011, p. 12), a obra apresenta “um Deus corrupto, vingativo e irado que ilude os homens com a ideia de livre arbítrio e, ao mesmo tempo, lhe condiciona a liberdade em determinadas regras”.

---

<sup>49</sup> Mesmo considerando que os primeiros humanos, segundo a *Bíblia*, viviam por séculos, caim não poderia viver tempo o bastante para presenciar todos estes episódios, uma vez que eles estão separados por um tempo maior do que o tempo de vida de Matusalém, o homem que viveu por mais tempo na narrativa bíblica: 969 anos.

<sup>50</sup> O *evangelho segundo Jesus Cristo* contém uma subversão do tempo na cena da barca, que, para Jesus, durou o tempo de uma conversa e, para os que ficaram em terra, demorou quarenta dias. Em *Caim*, as subversões temporais são muito maiores.

Ao parodiar os textos bíblicos, Saramago polemizou com religiosos e leitores, e estimulou debates entre críticos e pesquisadores da literatura. Há quem leia seus romances sob um viés puramente religioso, ignorando seu caráter literário. A incompreensão da obra enquanto literatura e a leitura puramente religiosa do texto resultaram num fato famoso: a retirada do *Evangelho* de um concurso em Portugal, o que irritou Saramago a ponto de ele sair do país e exilar-se numa das ilhas Canárias.

Contudo, a expressão “amai-vos uns aos outros” é de Jesus, não é de Deus. Deus, na *Bíblia*, não ama suas criaturas, é implacável com suas falhas e incapaz de perdoar o menor pecado. O *Antigo Testamento* registra o arrependimento de Deus após o dilúvio universal, mas não há nenhuma menção ao remorso que todas as suas outras atrocidades lhe deviam ter provocado.

## **2.2 Paródias de Saramago**

*Caim* é um romance paródico em que predomina a repetição com distanciamento crítico: o texto original é inserido num contexto em que sua autoridade é questionada e as atrocidades narradas são denunciadas. O *Evangelho segundo Jesus Cristo* é construído a partir de deslocamentos e invenções criadas para compor de modo coerente a história de Jesus e de sua família, bem como para humanizar a figura de Jesus, respeitar o contexto histórico, criticar Deus e enaltecer o Demônio.

Escavações encontraram, nos dois últimos séculos, evidências e vestígios ligados à ocorrência histórica, ou à não ocorrência, dos relatos da *Bíblia*. Porém, os pesquisadores interpretam os achados arqueológicos de modos diferentes. A maioria tem uma postura crítica frente aos textos bíblicos (por exemplo, Mario Liverani, Finkelstein & Silberman), mas há aqueles que encaram as descobertas arqueológicas segundo sua fé, e as analisam de modo a confirmá-la (como Paul Johnson). Da mesma forma, muitos leitores e críticos de literatura leem a obra de Saramago com uma “aversão cristã”, imputando a suas histórias a alcunha de heresias.

Confronto alguns dos episódios bíblicos utilizados por José Saramago com o relato da *Bíblia*. Outros, confronto também com textos de historiadores e arqueólogos, a fim de registrar a polêmica que os envolve e situar os romances nesse contexto de questionamento da verdade que a *Bíblia* supostamente representa, de modo a destacar que não se trata apenas de uma discussão literária e religiosa, mas, também, histórica. Julgo importante frisar que os esforços dos arqueólogos e historiadores ocorre porque os eventos apontados não são considerados pelos judeus como simbólicos, e sim, históricos, assim como a vida de Jesus, seus milagres e ressurreição são considerados fatos históricos para os católicos.

A crueldade de Deus com as mulheres, condenadas a sofrerem as dores do parto como penitência ao pecado de Eva, aparece nos dois romances paródicos de Saramago<sup>51</sup>. No *Evangelho*, a parteira que ampara a mãe de Jesus pensa que “o padecimento desta pobre mulher é igual ao de todas as outras mulheres, como foi determinado pelo Senhor Deus quando Eva errou por desobediência”. Depois, o narrador cita Gn 3, 16: “Aumentarei os sofrimentos da tua gravidez, os teus filhos nascerão entre dores”, e comenta que “hoje, passados já tantos séculos, com tanta dor acumulada, Deus ainda não se dá por satisfeito e a agonia continua” (p. 82-83)<sup>52</sup>. Em *Caim*, a mesma frase do Gênesis é parafraseada em meio à maldição que deus lança a Adão e Eva por terem comido um fruto da árvore do conhecimento do bem e do mal, agora não apenas para mostrar a crueldade contra a mulher, mas a vingança contra ela e contra o homem<sup>53</sup>:

já que assim o quiseram, assim o vão ter, a partir de agora acabou-se-lhes a boa vida, tu, Eva, não só sofrerás todos os incómodos da gravidez, incluindo os enjoos, como parirás com dores, e não obstante sentirás atracção pelo teu homem, e ele mandará em ti, Pobre Eva, começas mal, triste destino vai ser o teu, disse Eva, Devias tê-lo pensado antes, e quanto à tua pessoa, Adão, a terra ficou amaldiçoada por tua causa, e será com grande sacrifício que dela conseguirás tirar alimento durante toda a tua

<sup>51</sup> A mesma referência às dores do parto aparece em *Levantado do chão*, onde Saramago afirma que “Jeová determinou, Parirás com dor, e assim tem acontecido todos os dias a todas as mulheres, mesmo àquelas que do dito Jeová não conhecem nem o nome. Enfim, mais duradouros são os rancores dos deuses do que dos homens” (p. 293).

<sup>52</sup> É praticamente a mesma reflexão que o narrador fizera em *Levantado do chão*, conforme nota anterior.

<sup>53</sup> Diógenes (2011, p. 63), refletindo sobre esta cena no romance *Caim*, afirma que

a postura exacerbadamente rígida de Deus, sugerida pelo narrador, vem a ser o resultado de uma relação ausente, culminando com a desproporcionalidade de se entender como crime o ato de comer um fruto e por ele ser expulso, no caso de Adão e Eva. Parece termos em vista, portanto, a noção de que o “nefando crime” se dá tão somente por um capricho divino pelo descumprimento de uma ordem (2011, p. 63).

vida, só produzirá espinhos e cardos, e tu terás de comer a erva que cresce no campo, só à custa de muitas bagas de suor conseguirás arranjar o necessário para comer, até que um dia te venhas a transformar de novo em terra, pois dela foste formado, na verdade, mísero adão, tu és pó e ao pó um dia tornarás (17-18).

Esse não é um trecho inventado por Saramago para deturpar a imagem de Deus. Trata-se de uma paráfrase de Gn 3, 16-19.

Liverani explica que o Jardim do Éden tem um correspondente histórico, ou, pelo menos, é possível verificar que houve uma referência real a partir da qual os judeus criaram essa história. Segundo Liverani,

Em meio à paisagem desolada e selvagem, constituíam-se também núcleos de ordem e de produtividade. Eram fazendas agrícolas em que a zona hortícola (com tamareiras, árvores frutíferas e culturas de cebolas, alface, legumes) era cuidadosamente servida por canais de irrigação, intensamente atendida pelo trabalho dos encarregados e toda cercada para proteção contra furtos e estragos por homens e animais. Mas essas normais unidades produtivas encontravam seu modelo e sua sublimação, mais de caráter supérfluo e de ostentação, no jardim régio, que concentrava árvores e plantas ornamentais e animais e aves. Esses jardins régios constituíam o modelo do “jardim do Éden”, onde está ambientada a histórica bíblica de Adão e Eva (2008, p. 295).

O autor continua explicando a configuração da história: um jardim maravilhoso que se opõe à dureza da vida fora dele:

O paraíso, porém, é também símbolo de uma condição existencial marcada por sentimentos contrapostos de inclusão/exclusão, de proteção/exposição, de facilidade/dificuldade. Dentro do paraíso tudo é fácil e espontâneo: as águas de irrigação, as árvores frutíferas, os próprios habitantes, que vivem em repouso e inocência. Fora, tudo se torna difícil e cansativo: o espaço aberto se torna produtivo somente depois de trabalho extenuante. Mas o acesso ao jardim é proibido ao comum dos mortais, o qual, portanto, deve encetar uma vida de provação para garantir uma problemática sobrevivência (*id.*, p. 296).

E conclui:

A história de Adão e Eva tem, portanto, uma ambientação paisagística babilônia, mas de época persa, e elabora meditações sobre a mortalidade humana que são de claro clichê babilônio. Os redatores da história bíblica devem ter vivido na Babilônia no primeiro período dos aquemênidas (*id.*, p. 297).

Alguns milagres de Jesus aparecem parafraseados no *Evangelho*, a começar pela página 346, em que Maria, estando Jesus com Maria de Magdala no casamento de Lísia, irmã de Jesus, diz-lhe que não há mais vinho. Jesus

compreende o que deve fazer e, apesar do rancor que sentia pela mãe<sup>54</sup>, transformou a água em vinho<sup>55</sup>.

Na p. 361, Jesus realiza o milagre da multiplicação dos pães e peixes, narrado em todos os evangelhos bíblicos: Mt 14, 17-21; Mt 15, 36-38; Mc 6, 38-42; Lc 9, 13-17; Jo 6, 9-1. Na sequência, o narrador lembra da figueira que Jesus secou porque não lhe dava frutos<sup>56</sup>. Maria de Magdala o repreende, dizendo-lhe “Darás a quem precisar, não pedirás a quem não tiver” (p. 362). Arrependido de ter matado a figueira, Jesus tenta ressuscitá-la, “mas ela estava morta” (*id., ib.*). A irreversibilidade da morte marcará o romance mais duas vezes, no caso de Lázaro e do próprio Jesus: nenhum dos dois ressuscita.

O *Evangelho segundo Jesus Cristo* acaba na crucificação de Jesus, sem fazer qualquer referência à ressurreição narrada nos quatro evangelhos bíblicos. Desse modo, fica acentuada a humanidade de Jesus, bem como negado um dos princípios fundamentais do cristianismo: a ressurreição<sup>57</sup>.

Lázaro é concebido no romance como irmão de Maria de Magdala. Jesus o conhece em vida, conversa e simpatiza com ele (p. 412). Jesus vai com seus discípulos ao Templo brigar com os vendedores, pois considerava que tinham transformado a casa de Deus em um “covil de ladrões” (p. 425)<sup>58</sup>. Quando retornam a Betânia, Lázaro morrera. Jesus, inconformado, decide ressuscitá-lo, mas, embora quisesse e pudesse fazê-lo, atendeu ao que lhe disse Maria de Magdala: “Ninguém na vida teve tantos pecados que mereça morrer duas vezes, então Jesus deixou cair os braços e saiu para chorar” (p. 428).

O arrependimento de Jesus ocorre de outro modo em relação ao milagre dos demônios. Neste, Jesus afasta uma legião de demônios de um homem e a lança aos porcos (p. 355-357). Dessa vez Jesus se dá conta de que lhe faltou inteligência, pois, além de prejudicar os criadores que perderam os

---

<sup>54</sup> Como também se pode perceber em Jo 2, 4, quando Jesus responde agressivamente à insinuação da mãe de que deveriam fazer algo em relação ao término do vinho: “Mulher, isso compete a nós? Minha hora ainda não chegou.”

<sup>55</sup> Conforme Jo 2, 1-11.

<sup>56</sup> A punição de Jesus à figueira consta em Mt 21, 19-20; e em Mc 11, 13-20.

<sup>57</sup> N'As *intermitências da morte*. Saramago retomou esta questão. O cardeal fala com o primeiro-ministro e manifesta sua preocupação com o fato de a morte ter suspenso seus trabalhos: “sem morte não há ressurreição, e sem ressurreição não há igreja” (p. 18).

<sup>58</sup> A irascibilidade de Jesus derrubando as mesas dos vendedores no Templo parafraseia uma cena referida por todos os evangelistas: Mt 21, 12; Mc 11, 15; Lc 19, 45; Jo 2, 14-15.

animais, uma vez que estes se lançaram de um precipício e se afogaram no mar, a morte dos porcos libertou os demônios, “porque os demônios já nós sabíamos que não morrem, meus amigos, o que eu fiz valeu tanto como cortar o mar com uma espada” (p. 357).

A culpa é um sentimento sem perdão no evangelho de Saramago. Logo no início, o narrador refere-se ao absurdo de perdoar um homem apenas porque se disse arrependido, e enaltece o Mau Ladrão: “rectíssimo homem afinal, a quem sobrou consciência para não fingir acreditar, a coberto de leis divinas e humanas, que um minuto de arrependimento basta para resgatar uma vida inteira de maldade ou uma simples hora de fraqueza” (p. 17).

José sofre com pesadelos durante anos, atormentado pela culpa de ter salvo seu filho e nada ter feito para avisar os outros pais, cujos filhos foram assassinados pelos soldados de Herodes. Saramago utiliza esse expediente para questionar os atos de Deus, e perguntar quando Ihe ocorrerá conhecer o sentimento de culpa pelas maldades que cometeu ou ordenou aos homens que cometessem por ele:

veja-se o caso de José, que tendo Deus, em lugar do anjo, posto no seu caminho um cabo e três soldados faladores, não aproveitou o tempo que tinha para salvar da morte os meninos de Belém. Porém, se os bons começos de Jesus não se perderem na mudança da idade, talvez que ele venha a querer saber por que salvou Deus a Isaac e nada fez para salvar os tristes infantes que, inocentes de pecado como o filho de Abraão, não encontraram piedade perante o trono do Senhor. E, assim sendo, Jesus poderá dizer ao seu progenitor, Pai, não tens de levar contigo toda a culpa, e, no segredo do seu coração, quiçá ouse perguntar, Quando chegará, Senhor, o dia em que virás a nós para conheceres os teus erros perante os homens (p. 144).

Essa última pergunta é retomada no romance *Caim*, no qual o protagonista se esforça para frustrar os planos de deus. Caim mata noé e sua família, de modo que o repovoamento da terra, pretendido pelo senhor, não aconteça: “Como te atreveste, assassino, a contrariar o meu projecto, é assim que me agradeces ter-te poupado a vida quando mataste abel, perguntou o senhor, Teria de chegar o dia em que alguém te colocaria perante a tua verdadeira face” (p. 172)<sup>59</sup>.

---

<sup>59</sup> Para Borges (2010, p. 51), “Caim é, apesar de carregar o fardo do justiceiro pelas próprias mãos, um exemplo de lucidez no meio da escuridão. Condena os actos de condenação da parte de Deus e julga-o sem o mínimo receio, mas sempre em busca da justiça humana [...]”. A ideia de uma pessoa lúcida “em meio à escuridão” é muito apreciada por Saramago.

José empenha-se em fazer filhos como se, com isso, pudesse compensar as mortes que não evitou.

a cada filho que José ia fazendo, Deus levantava um pouco mais a cabeça, mas nunca virá a levantá-la por completo, porque as crianças que morreram em Belém foram vinte e cinco e José não viverá anos suficientes para gerar tão grande quantidade de filhos numa só mulher, nem Maria, já tão cansada, já de alma e corpo tão dorida, poderia suportar tanto. O pátio e a casa do carpinteiro estavam cheios de crianças e era como se estivessem vazios (p. 131-132)

Essa mesma ideia é aventada pelo narrador de *Caim*. Ele afirma que não devia surpreender a ninguém que deus “tenha admitido o incesto como algo cotidiano e não merecedor de castigo naquelas antigas sociedades por ele geridas<sup>60</sup>” (p. 103), pois

É possível, embora não passe por enquanto de uma hipótese de trabalho, que a liberalidade do senhor nisto de fazer filhos tivesse que ver com a necessidade de suprir as perdas em mortos e feridos que sofriam os exércitos próprios e alheios um dia sim e outro também, como até agora se tem visto e decerto se continuará a ver. Baste recordar o que aconteceu à vista do monte sinai e da coluna de fumo que era o senhor, o afã erótico com que, nessa mesma noite, enxugadas as lágrimas dos sobreviventes para empunhar as espadas sem dono e degolar os filhos que agora haviam saído vencedores (p. 104)<sup>61</sup>.

Porém, como se vê, ao contrário de José, que faz filhos por sentir-se culpado, a deus só interessa compensar as mortes para satisfazer uma necessidade prática.

José morre crucificado, acusado de ser um dos revoltosos que, inconformados com os impostos, iniciaram uma “guerra” contra os romanos. O vizinho de José, Ananias, fora lutar nesta guerra. Sabendo que Ananias estava ferido, José decide ir buscá-lo, pois não quer cometer o mesmo erro do dia em que salvou Jesus e deixou os outros bebês morrerem. Mas ambos foram capturados, e José percebe que sua covardia será vingada: “de repente começou a tremer, a brutal evidência do seu destino tornara-se-lhe enfim clara, Vou morrer, e vou morrer inocente” ( p. 162).

Jesus cava a sepultura do pai e o enterra. As cruzes dos quarenta crucificados, José e mais trinta e nove, viraram árvores. O narrador aproveita para

---

<sup>60</sup> Refere-se especificamente ao fato de Lot ter engravidado as duas filhas, como consta em Gn 19, 30-36. Caim considera esta história uma mentira, pois um homem no estado de embriaguez em que Lot supostamente estava não conseguiria ter uma ereção.

<sup>61</sup> O narrador deste romance, como se pode perceber, adota a mesma atitude de caim em relação a deus. As vozes do narrador e do protagonista se fundem e confundem.

comentar sua perspectiva sobre a religião e, em certo sentido, sobre a história:

Por muito tempo aqui ficarão estas árvores, e o dia chegará em que se terá perdido a memória do que aconteceu, então, dado que os homens para tudo querem explicação, falsa ou verdadeira, inventar-se-ão umas quantas histórias e lendas, ao princípio ainda conservando alguma relação com os factos, depois mais tenuemente, até tudo se transformar em pura fábula (p. 175).

Jesus encontra-se com João Baptista<sup>62</sup> e é por ele batizado, momento importante nos evangelhos bíblicos e no de Saramago. Naqueles, porque João Baptista o anunciava como o Messias, e após seu batismo o céu se abre e o Espírito de Deus anuncia Jesus como seu “filho muito amado” (Mt 3, 17) a fim de, em seguida, conduzi-lo ao deserto para ser tentado pelo demônio (Mt 4, 1). No *Evangelho* de Saramago, o batismo de Jesus é importante pois, a partir daí, o desfecho de sua vida precipita-se: ele se isola por sete dias, ao fim dos quais luta contra os vendedores no Templo, não ressuscita Lázaro, novamente se isola e, enfim, ao receber a notícia de que João Baptista fora preso por Herodes porque anunciava a vinda do Messias<sup>63</sup>, decide morrer na cruz.

Jesus planeja ser crucificado como rei dos judeus. Com isso, pretende burlar as intenções de Deus, que espera vê-lo crucificado como seu filho, a fim de que sua morte amplie seu poder. Para alcançar seu intento, Jesus precisa de alguém que o denuncie. Os discípulos se negam a isso, mas Judas Iscariotes mostra-se o mais obediente, e se dispõe a ajudar seu mestre. Ao contrário do que dizem os evangelhos, no romance de Saramago, Judas não é o traidor: ele é obediente e solidário, pois ajuda Jesus na realização de seu plano. Depois, “numa figueira à beira do caminho por onde Jesus teria de passar, pendurado pelo pescoço, estava o discípulo que se apresentara voluntário para que pudesse ser cumprida a derradeira vontade do mestre” (p. 438). Os soldados

---

<sup>62</sup> Johnson (2001, p. 31) considera que João é uma figura histórica que tinha importante participação política. Segundo ele, “O Batista é [...] o elo entre o movimento reformista e inconformista geral no judaísmo e o próprio Jesus”. Contudo, o historiador não apresenta nenhuma evidência que confirme essa afirmação.

<sup>63</sup> Segundo os evangelhos, João é decapitado por Herodes, conforme Mt 14, 4-11, Mc 6, 24-28. N'O *evangelho segundo Jesus Cristo*, este é mais um momento em que Jesus questiona Deus, por não ter protegido um homem tão justo e cumpridor de sua lei. Além disso, Jesus discute com os discípulos, pois não aceita o argumento de que Deus sabe o que faz e nós, humanos, não alcançamos conhecer seus inescrutáveis desígnios: “não argumenteis que Deus sabe e nós não podemos saber, porque eu vos responderia que o que quero saber é precisamente o que Deus sabe” (p. 433).

vasculham seus bolsos e nada encontram, pois ele se negara a receber o pagamento pela denúncia (p. 439)<sup>64</sup>.

O sofrimento de Jesus se repete, tão intenso como nos evangelhos bíblicos. Mas o narrador explica a inscrição colocada sobre a cabeça de Jesus como uma artimanha para frustrar os planos de Deus. Jesus pensou que, se morresse como rei dos judeus, Deus não seria glorificado por sua morte, e deste modo pouparia milhões de vidas. Seu último pedido a Pilatos foi o seguinte:

Peço que mandes pôr em cima da minha cabeça um letreiro em que fique dito, para que me conheçam, quem sou e o que sou, Nada mais, Nada mais. Pilatos fez sinal a um secretário, que lhe trouxe o material de escrita, e, por sua própria mão, escreveu Jesus de Nazaré Rei dos Judeus (p. 443).

No entanto, a estratégia de Jesus não funciona. E Saramago conclui seu romance parodiando a última cena da vida de Jesus. Nela, ao invés de invocar seu pai, entregando em Suas mãos o seu espírito (Lc 23, 46), ou sofrer porque se sente abandonado (Mt 23, 46; Mc 15, 34), ou morrer com a serenidade de um estoico (Jo 19, 30), Jesus clama aos homens que perdoem a Deus, pois ele é que não sabe o que faz<sup>65</sup>:

de súbito o céu por cima da sua cabeça se abre de par em par e Deus aparece, vestido como estivera na barca, e a sua voz ressoa por toda a terra, dizendo, Tu és o meu Filho muito amado, em ti pus toda a minha complacência<sup>66</sup>. Então Jesus compreendeu que viera trazido ao engano como se leva o cordeiro ao sacrifício, que a sua vida fora traçada para morrer assim desde o princípio dos princípios, e, subindo-lhe à lembrança o rio de sangue e de sofrimento que do seu lado irá nascer e alagar toda a terra, clamou para o céu aberto onde Deus sorria, Homens, perdoai-lhe, porque ele não sabe o que fez (p. 444).

Em Caim, Saramago parafraseia o quase sacrifício de Isaac por seu pai Abraão. Este episódio já fora referido no Evangelho para marcar que Deus não sentia culpa pelos inocentes mortos em Belém e para mostrar que em tempos remotos Deus apiedara-se do pai que tinha de matar o filho, enquanto ele não se apiedava do próprio filho que estava obrigando a morrer na cruz para que ele, o pai, tivesse seu poder ampliado (p. 391). Caim compartilha da estupefação do

---

<sup>64</sup> No *Novo Testamento*, Judas aceita trinta moedas de prata, mas se arrepende e as devolve antes de enforcar-se (Mt 27, 1-5).

<sup>65</sup> A última frase parodia uma citação muito famosa dos evangelhos: “Pai, perdoai-os, porque eles não sabem o que fazem”, presente em Lc 23, 34.

<sup>66</sup> Paráfrase de Mt 3, 17; Mt 17, 4; Mc 1, 11; Mc 9, 7; Lc 9, 35; At 1, 17. Nos Evangelhos, Deus pronuncia essa frase no batismo de Jesus por João Batista e num episódio em que Jesus conduz alguns apóstolos, João, Pedro e Tiago, a uma montanha, onde lhe aparecem, antes da voz de Deus, Moisés e Elias.

narrador diante de uma ordem tão absurda que deus dera a abraão, e protesta contra a estupidez do pai, que decide cumpri-la<sup>67</sup>:

O leitor leu bem, o senhor ordenou a abraão que lhe sacrificasse o próprio filho, com a maior simplicidade o fez, como quem pede um copo de água quando tem sede, o que significa que era costume seu, e muito arraigado. O lógico, o natural, o simplesmente humano seria que abraão tivesse mandado o senhor à merda, mas não foi assim. Na manhã seguinte, o desnaturado pai levantou-se cedo para pôr os arreios no burro, preparou a lenha para o fogo do sacrifício e pôs-se a caminho para o lugar que o senhor lhe indicara, levando consigo dois criados e o seu filho isaac. No terceiro dia da viagem, abraão viu ao longe o lugar referido. Disse então aos criados, Fiquem aqui com o burro que eu vou até lá adiante com o menino, para adorarmos o senhor e depois voltamos para junto de vocês<sup>68</sup>. Quer dizer, além de tão filho da puta como o senhor, abraão era um refinado mentiroso (p. 79).

Caim impede o sacrifício de isaac, e só depois o anjo chega declamando o texto em que pede a abraão que não mate o filho porque o senhor percebeu sua fé. Caim o interrompe, e aí a paráfrase converte-se em ridicularização irônica: caim faz o anjo perceber que se atrasara, e este explica que uma de suas asas teve um problema mecânico durante o voo (p. 80).

De acordo com Finkelstein & Silberman (2003, p. 176) “os patriarcas não existiram, nem o Êxodo, nem a conquista de Canaã, nem a monarquia unificada sob a liderança de Davi e de Salomão”, de modo que, sob esta perspectiva, o quase sacrifício de Isaac é uma invenção, pois, se Abraão não existiu, tampouco existiu seu filho<sup>69</sup>.

Johnson pensa de modo completamente diferente:

Abrão, descendente em última instância de Noé, migrou de Ur dos caldeus, primeiro para Haram, e depois para vários lugares em Canaã, viajando até o Egito em tempos de fome mas regressando a Canaã e terminando seus dias em Hebron, onde fez a sua primeira compra de terras. A substância desse relato bíblico é histórica. [...] não há qualquer motivo que nos leve a duvidar que Abraão veio de Ur, como o declara a Bíblia, e isso já nos diz muito sobre ele (1995, p.22).

Quando caim encontra a torre de babel, todos já estão a falar línguas diferentes, sem se entenderem. Deus puniu os homens pelo mesmo motivo que os puniu no jardim do éden: porque não admite que suas criaturas se

<sup>67</sup> Peres (s/d, p. 9) explica que “o Deus da nova aliança leva ao cabo o sacrifício de Jesus (e dos homens) enquanto o da velha poupa Isaac após confirmar a fé de Abraão, e por isso a nova religião é mais identificada com a guerra no romance [refere-se ao *Evangelho*].”

<sup>68</sup> O episódio do sacrifício de isaac é uma paráfrase de Gn 22, 2-19.

<sup>69</sup> Liverani (2008, p. 309) concorda com Finkelstein & Silberman, e afirma que os patriarcas são um mito de fundação.

tornem mais inteligentes e poderosas: “O ciúme é o seu grande defeito, em vez de ficar orgulhoso dos filhos que tem, preferiu dar voz à inveja, está claro que o senhor não suporta ver uma pessoa feliz” (p. 86). Desse modo, “Disse que depois de nos termos posto a fazer a torre ninguém mais nos poderia impedir de fazer o que quiséssemos, por isso confundiu-nos as línguas e a partir daí, como vês, deixámos de entender-nos” (*id.*, *ib.*).

Segundo Liverani (2008, p. 293), “na Babilônia, havia edifícios desmoronados e imensas ruínas. Entre elas se erguia a 'torre de Babel', ou melhor, erguiam-se várias delas”. Para ele,

No folclore popular, as ruínas (que em si são efeito de uma degradação posterior à edificação) são muitas vezes entendidas ao contrário, como construções incompletas, e portanto desencadeiam a fantasia de imaginar histórias que expliquem como a construção não chega a se completar e fica maldita para sempre. A breve narrativa da torre de Babel (Gn 11, 1-9) insere-se claramente nessa tipologia de histórias etiológicas. [...] Na narrativa se inseriu também a experiência de trabalho dos deportados, de origem e línguas diferentes (hebreus, arameus, anatólicos, iranianos), utilizados pelos babilônios como mão-de-obra para as construções, sob vigilantes que davam ordens numa outra língua ainda (*id.*, p. 293-295).

O episódio que mais irritou caim foi o da destruição de sodoma e gomorra. Saramago utiliza um longo trecho do *Gênesis* para enfatizar a injustiça cometida por deus e o engodo que ele aplica em abraão. Haviam chegado ao céu queixas contra os habitantes de sodoma e gomorra, cujos homens estavam preferindo relacionar-se com outros homens. Deus desceu à terra para tirar a questão a limpo, como se, na sua onisciência, não pudesse verificar do céu tudo quanto estava acontecendo. Encontra-se com abraão, que o acompanha, e promete-lhe poupar as cidades caso haja inocentes.

Se eu encontrar na cidade de sodoma cinquenta pessoas que estejam inocentes, perdoarei a toda a cidade em atenção a elas. [...] Se lá encontrar quarenta e cinco que estejam inocentes, também não destruo a cidade, [...] Suponhamos agora que existam lá quarenta que estão inocentes, e o senhor respondeu, Por esses quarenta também não destruirei a cidade, E se lá se encontrarem trinta, Por esses trinta não farei mal à cidade, E se forem vinte, insistiu abraão, Não a destruirei por atenção a esses vinte. Então abraão atreveu-se a dizer, Que o meu senhor não se enfade se eu perguntar uma vez mais, Fala, disse o senhor, Suponhamos que existem lá só dez pessoas inocentes, e o senhor respondeu, Também não a destruirei em atenção a essas dez<sup>70</sup> (p. 93).

No entanto, “O senhor fez então cair enxofre e fogo sobre sodoma e sobre gomorra e a ambas destruiu até aos alicerces, assim como a toda a região

---

<sup>70</sup> Paráfrase de Gn 18, 23-33.

com todos os seus habitantes e toda a vegetação<sup>71</sup>” (p. 97). Caim diz ao patriarca: “Penso que havia inocentes em sodoma e nas outras cidades que foram queimadas”. Este, contudo, retruca que, “Se os houvesse, o senhor teria cumprido a promessa que me fez de lhes poupar a vida”. Mas caim remata a discussão: “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” (p. 97).

Para Liverani (2008, p. 263), quando a *Bíblia* conta a história de “Sodoma e Gomorra (destruídas por sua impiedade, salvo a família do inocente Lot); [...] estamos na realidade falando da destruição de Jerusalém e da desertificação de Judá”.

Moisés desceu do monte Sinai e viu que seu povo adorava a imagem de um bezerro, como se de um deus se tratasse. “Eis o que diz o senhor, deus de israel, pegue cada um numa espada, regressem ao acampamento e vão de porta em porta, matando cada um de vocês o irmão, o amigo, o vizinho. E foi assim que morreram cerca de três mil homens<sup>72</sup>” (p. 101). Na sequência, deus manda que moisés se vingue dos madianitas porque estes tinham atacado os israelitas e os enganado com falsos ídolos: “moisés mandou a cada uma das doze tribos de israel que pusessem mil homens para a guerra e assim reuniu um exército de doze mil soldados que destroçou o dos madianitas, nenhum dos quais escapou com vida<sup>73</sup>” (p. 104).

A brutalidade das mortes, o número de mortos, a irascibilidade de Deus não foram invenção de Saramago, pois, como se pode confirmar na *Bíblia*, o autor apenas parafraseou eventos do *Antigo Testamento*.

Finkelstein e Silberman afirmam que os acampamentos e ocupações do monte Sinai e seus arredores, por judeus, na época de Ramsés II e dos seus imediatos predecessores e sucessores não ocorreram, sugerindo que a história de Moisés, suas tábuas da Lei e as carnificinas referidas são apenas invenção, sem fundamento histórico. Segundo os autores (2003, p. 92-94), “Repetidas

---

<sup>71</sup> Paráfrase de Gn 19, 24-25.

<sup>72</sup> Paráfrase de Ex 32, 27-28.

<sup>73</sup> Conforme Nm 25, 17-18.

pesquisas arqueológicas [...] não produziram senão evidências negativas: nem mesmo um único caco ou fragmento antigo”.

A conquista de Jericó e a posterior derrota dos cinco reis amorreus é parafraseada por Saramago, mas, a esta última, o autor acrescenta um diálogo entre Josué e Deus no qual este explica ao guerreiro que não pode fazer o sol parar, como consta na *Bíblia*, pois não é o sol que gira em torno da Terra, e sim a Terra que gira em torno do sol. Deus acrescenta que, se fizesse parar a Terra, o mundo todo entraria em colapso, pois, ainda que seja Deus, não pode subverter as regras do universo que ele mesmo criou. Saramago mantém o texto no passado, mas situa o discurso no contexto da contemporaneidade, em que o equívoco do autor do texto bíblico é inadmissível porque sabemos mais do que o Deus dos judeus, que ignorava as leis de rotação e translação.

A derrubada dos muros que cercavam Jericó ocorre da mesma forma que está narrada na *Bíblia*<sup>74</sup>. Conforme ordenou o Senhor, Josué fez seus soldados desfilar em volta da cidade uma vez por dia, durante seis dias, junto com a arca da aliança, diante da qual andavam sete sacerdotes, “cada um soprando um chofar de chifre de carneiro”. No sétimo dia, Deus ordenou que dessem sete voltas à cidade, com os sacerdotes tocando os chofares. Disse que,

quando eles emitirem um som mais prolongado, o povo deve gritar com toda a força e então as muralhas da cidade cairão por terra. Contrariando o mais legítimo ceticismo, assim aconteceu. Ao cabo de sete dias desta manobra tática nunca antes experimentada, as muralhas caíram mesmo e toda a gente entrou correndo na cidade, cada qual pela abertura que tinha na sua frente, e Jericó foi conquistada. Destruíram tudo o que havia, matando à espada homens e mulheres, novos e velhos, e também os bois, as ovelhas e os jumentos. [...] Os soldados de Josué lançaram fogo à cidade e queimaram tudo o que lá havia, à exceção da prata, do ouro, do bronze e do ferro que, como de costume, foram levados para o tesouro do Senhor. Foi então que Josué fez a seguinte ameaça, Maldito seja quem tentar reconstruir a cidade de Jericó, morra o filho mais velho a quem lhe lançar os alicerces e o mais novo a quem lhe levantar as portas<sup>75</sup> (p. 110-111).

Essa demonstração de fúria e crueldade marca o ódio contra o outro. Deus odeia a todos que não lhe obedecem, inclusive se quem não lhe obedece é judeu. Sabendo que um judeu, soldado de Josué, não destruiria “coisas que estavam condenadas à destruição”, Deus deixa seu povo desvalido, e por isso os soldados de Josué são obrigados a fugir de uma batalha. Josué lamenta a desonra, e Deus explica-lhe que lhes abandonará a menos que Josué encontre o

---

<sup>74</sup> Ver Js 6.

<sup>75</sup> Conforme Js 6, 26.

traidor que está de posse daquilo que já devia ter destruído, e, depois, queime-o “com tudo que lhe pertença, família e bens” (p. 113-114).

A investigação de Josué alcança êxito, e ele encontra o culpado: acan<sup>76</sup>.

Josué tomou então acan com a prata, o manto e a barra de ouro, mais os filhos e filhas, bois, jumentos e ovelhas, a tenda e tudo o que ele tinha, e levou-os até ao vale de acor. Chegados lá, Josué disse, Já que foste a nossa desgraça, pois por tua culpa morreram trinta e seis israelitas, que o senhor agora desgrace a ti. Então todas as pessoas o apedrejaram e, em seguida, lançaram-nos ao fogo, a eles e a tudo o que tinham. Puseram depois sobre acan um grande monte de pedras que ainda está lá. [...] Assim se acalmou a ira de deus, mas, antes que o povo se dispersasse, ainda se ouviu a estentória voz a clamar, Ficam avisados, quem mas fizer, pagamas, eu sou o senhor (p. 114-115).

Na sequência, Josué parte para a conquista de Canaã, derrotar os cinco reis amorreus que a dominavam. Este episódio só o narrador presencia, pois caim, que acompanhava o exército, foi embora: “já não suporto ver tantos mortos à minha volta, tanto sangue derramado, tantos choros e tantos gritos” (p. 116). No meio da batalha, Josué pede ao senhor que pare o sol para prolongar o dia. Deus explica-lhe que não pode, só o que fará será limpar o céu das nuvens e dar ânimo aos soldados. Antes de partir, avisa a Josué: “Não falarás a ninguém sobre o que foi tratado aqui entre nós, a história que virá a ser contada no futuro terá de ser a nossa e não outra, Josué pediu ao senhor que detivesse o sol e ele assim fez, nada mais” (p. 119-120). Em seguida, ordena: “vence tu, Josué, esses cinco reis amorreus que me desafiam, e canaã será o fruto maduro que em breve te cairá nas mãos, avante, pois, e que nenhum amorreu sobreviva ao gume da espada dos israelitas” (p. 120)<sup>77</sup>.

O episódio da derrubada de Jericó e da conquista de Canaã é mais um que recebe tratamento muito diverso pelos historiadores. Segundo Johnson,

Com a entrada em Canaã e a conquista dessa terra [...] o padrão de acontecimentos históricos começa a esclarecer-se, na medida em que a evidência arqueológica confirma ou ilumina crescentemente o relato bíblico. O Livro de Josué, assim chamado por causa do primeiro grande comandante militar israelita, pode agora ser considerado essencialmente um relato histórico [...].

O primeiro lugar que caiu, depois de cruzado o Jordão, foi Jericó, uma das cidades mais antigas do mundo. As escavações de Kathleen Kenyon e a datação pelo teste de carbono mostram que ela remonta ao sétimo milênio

<sup>76</sup> A narração de Saramago parafraseia Js 7, 24-26.

<sup>77</sup> Conforme Js 10.

a.C.<sup>78</sup>. Era cercada por enormes muralhas nas Idades de Bronze Antiga e Média, e a força de suas defesas produziu uma das passagens mais vívidas na Bíblia. [...] Devido à erosão, as pesquisas Kenyon não lançaram luz sobre a maneira pela qual as muralhas foram destruídas; ela pensa que pode ter havido um terremoto, que os israelitas atribuíram à intervenção divina. [...] Miss Kenyon estabeleceu que a cidade foi certamente queimada naquela época e que, além disso, não foi reocupada, depois disso, durante um tempo muito longo, o que concorda com a determinação de Josué de que ninguém a reconstruísse (1995, p. 53-54).

Liverani (2008, p. 343), ao contrário, afirma que “A união entre 'saída' do Egito e 'entrada' em Canaã está notoriamente entre as mais artificiais e complicadas de todo o *corpus* de tradições que confluíram no Antigo Testamento”, e que “A narrativa bíblica da conquista 'fundante' é notoriamente uma construção artificial, com a intenção de enfatizar a unidade de ação de todas as doze tribos” (*id.*, p. 347). Sobre a queda dos muros de Jericó, explica que eles não foram derrubados, pois já estavam em ruínas na época de Josué: “Trata-se, portanto, de uma típica narrativa etiológica, com intenção de explicar como a cidade estava destruída havia tanto tempo” (*id.*, p. 351).

Finkelstein e Silberman, por sua vez, dizem que nem havia muros para serem derrubados. Segundo eles,

as cidades de Canaã não eram fortificadas, e não existiam muralhas que pudessem desmoronar. No caso de Jericó, não havia traços de nenhum povoamento no século XIII a.C.<sup>79</sup>, e o antigo povoado, da Idade do Bronze anterior, datando do século XIV a.C., era pequeno e modesto, quase insignificante, e não fortificado. Também não havia nenhum sinal de destruição. Assim, a famosa cena das forças israelitas marchando ao redor da cidade murada com a Arca da Aliança, provocando o desmoronamento das poderosas muralhas pelo clangor estorrecedor de suas trombetas de guerra, era, para simplificar, uma miragem romântica (2003, p. 119).

A aposta de deus e do diabo contra job<sup>80</sup> constitui-se de uma paráfrase de Saramago que aproxima a figura de deus e do demônio, quase a ponto de, como no *Evangelho*, situá-los como irmãos gêmeos.

Caim trabalhava como empregado de job, um homem rico e muito temente a deus. Este, provocado pelo demônio, concede ao diabo “carta de

---

<sup>78</sup> Esta data refere-se ao início do povoamento de Jericó. A narrativa de Josué é situada no décimo terceiro século a.C. As Idades de Bronze Antiga e Média que são citadas na frase seguinte são datadas, respectivamente, entre 3500 a.C. a 2200 a.C., e 2000 a.C. a 1550 a.C., ou seja, milênios depois. Segundo a *Bíblia*, porém, a terra teria muito menos do que sete milênios na época em que viveu Josué.

<sup>79</sup> Esta data é histórica e teologicamente coerente. Ela se refere não ao início do povoamento, mas ao suposto momento em que a cidade fora destruída pelas tropas de Josué.

<sup>80</sup> O *Livro de Jó* é todo ele dedicado a essa aposta e a suas consequências.

plenos poderes” para matar os filhos e filhas de job, seus rebanhos, escravos, e atacar-lhe com doenças. O narrador questiona estes poderes:

antes de prosseguir sejam-nos permitidas umas quantas observações. A primeira para manifestar estranheza pelo facto de satã poder dispor a seu bel-prazer dos sabeus e dos caldeus para serviço dos seus interesses particulares, a segunda para expressar uma estranheza ainda maior por satã haver sido autorizado a servir-se de um fenómeno natural, como foi o caso do furacão, e, pior ainda, e isso, sim, inexplicável, por utilizar o próprio fogo de deus para queimar as ovelhas e os escravos que as guardavam. Portanto, ou satã pode muito mais do que pensávamos, ou estamos perante uma gravíssima situação de cumplicidade tácita, pelo menos tácita, entre o lado maligno e o lado benigno do mundo (p. 138).

Caim conversa com um anjo e pergunta-lhe se deus apostou porque tinha a certeza de que ia ganhar. O anjo responde-lhe que, “De certo modo, sim, Portanto, tudo ficou como estava, neste momento o senhor não sabe mais de job do que aquilo que sabia antes, Assim é” (p. 141). Caim protesta, inconformado com todas as mortes decorrentes de uma aposta inútil.

Para arrematar a crueldade divina, uma última vingança contra as criaturas que criara. Puniu-as porque ficariam mais espertas após comerem do fruto proibido, o da árvore do conhecimento do bem e do mal; puniu-as porque construíam uma torre gigantesca que os fazia sentir-se poderosos; agora, vai puni-las porque são más, isto é, continuam se tornando cada vez mais parecidas com ele:

vou lançar um dilúvio de água que, ao inundar tudo, eliminará debaixo do céu todos os seres vivos que existem no mundo, tudo quanto há na terra vai morrer, mas contigo, noé, fiz um pacto de aliança, no momento próprio estarás na arca com os teus filhos, a tua mulher e as mulheres dos teus filhos, e de todas as espécies de seres vivos levarás para a arca dois exemplares, macho e fêmea, para poderem viver juntamente contigo (p. 151)<sup>81</sup>.

Caim explica a deus que a arca não flutuará, pois sua construção não respeita o princípio de Arquimedes, segundo o qual

um barco deve ser construído junto à água, não num vale rodeado de montanhas, a uma distância enorme do mar, quando está terminado empurra-se para a água e é o próprio mar, ou o rio, se for esse o caso, que se encarregam de o levantar, talvez não saibas<sup>82</sup> que os barcos flutuam porque todo o corpo submerso num fluido experimenta um impulso vertical e para cima igual ao peso do volume do fluido deslocado (p. 152).

---

<sup>81</sup> Gn 6, 17-21.

<sup>82</sup> Deus, mais uma vez, tem sua onisciência contestada.

A paródia denuncia a ignorância do autor desta história do *Gênesis*. Caim só conhece o princípio de Arquimedes porque é um personagem da paródia, que, por ser paródico, não tem necessidade de ser verossímil<sup>83</sup>. Apesar de a matemática desmentir a possibilidade da arca, Johnson (1995, p. 21) mantém-se fiel à sua fé<sup>84</sup> e afirma que Noé é “o primeiro homem real na história judaica”, e que o Dilúvio é “o primeiro acontecimento histórico para o qual existe confirmação não-bíblica”. Ele explica essa confirmação da seguinte maneira:

Enquanto investigava os níveis arqueológicos mais antigos em Ur, Woolley fez esforços prolongados para desenterrar evidência física de uma inundação dramática. Encontrou um depósito aluvial de 8 pés, a que ele atribuiu a data de entre 4000 a 3500a.C. [...] Então, em 1965, o Museu britânico fez uma outra descoberta em seus depósitos: duas tabuinhas, que se referem ao Dilúvio, escritas na cidade babilônica de Sippar, no reino do Rei Amisaduca, 1646-1626 a.C.

A importância dessa última descoberta consiste em que nos permite focalizar a própria figura de Noé, pois relata como o deus, tendo criado a humanidade, se arrependeu e decidiu afogá-la com uma inundação; mas Enk, o deus da água, revelou o plano catastrófico a um certo sacerdote chamado Ziusudra, que construiu um barco e assim sobreviveu. [...] A figura salvadora de Ziusudra, apresentada na Bíblia como Noé, proporciona assim a primeira confirmação independente da existência real de uma personagem bíblica (*id.*, p. 20-21)

Liverani (2008, p. 291) aproveita as semelhanças entre as histórias para, ao contrário de Johnson, explicar que as histórias contidas nas tabuinhas<sup>85</sup> demonstram que a narrativa bíblica é “um caso evidente de derivação literária”. Para Liverani,

Muitas e muito precisas são as concordâncias da narrativa bíblica com as versões babilônicas do mito conservadas no poema de Atram-khasis e no de Gilgamesh. O próprio encaixe da arca “sobre os montes de Uratu” (Gn 8,4) demonstra não somente a origem babilônica da narrativa bíblica, mas também sua transmissão no período neobabilônio.

De resto, a própria idéia de um crescimento das águas a ponto de submergir todas as terras não pode condizer com a configuração física da região palestina, feita de colinas e montanhas, mas se adapta muito bem ao “mapa mental” babilônio, feito de um amplo aluvião (o vale do Tigre e do Eufrates) circundado por montanhas: um mundo, portanto, em forma de tigela com as bordas realçadas para contenção das águas. Na Babilônia, a experiência das inundações era recorrente e até estruturalmente constitutiva dos ritmos das estações (*id.*, p. 291).

---

<sup>83</sup> Caim não poderia conhecer Arquimedes, nascido muito depois da época em que o próprio romance situa o dilúvio, além de que, como agricultor, ele dificilmente entenderia da construção de gigantescas arcas.

<sup>84</sup> O primeiro parágrafo do livro **História do judaísmo** explicita a perspectiva do autor, confessadamente cristão: “Determinei-me, portanto, desde que sobreviesse oportunidade, a escrever a respeito do povo que dera origem à minha fé” (p. 13).

<sup>85</sup> A referência à data em que foram encontradas sugere que as tabuinhas citadas por Johnson são diferentes das referidas por Liverani.

Com base nestas considerações, Liverani (*id.*, p. 292) conclui que os registros arqueológicos “testemunham não mais o dilúvio arquetípico, mas as recorrentes inundações 'históricas’”.

Saramago refere-se em vários romances aos limites da ciência, que se mostra incapaz de responder a muitas das perguntas que fazemos a ela, bem como recria eventos históricos a seu modo, questionando a historiografia, pois esta, como produto humano, é limitada. Essas divergências entre os estudiosos nos fazem perceber que a polêmica envolvendo a *Bíblia* não se situa apenas no plano da religião e da literatura, mas também se inscreve no discurso científico.

### **2.3 Humano, divino, demoníaco: a trindade segundo Saramago**

Saramago compõe uma trindade diferente da cristã. Ao invés de pai, filho e espírito santo, seus romances paródicos revelam a unidade existente entre o humano, o divino e o demoníaco. Desde o romance *Levantado do chão*, o autor afirma que deus foi inventado pelos homens<sup>86</sup>. Tendo sido criação nossa, fizemo-lo à nossa imagem e semelhança, portanto, é natural que ele seja como a *Bíblia* o representa: cruel, egoísta e vingativo<sup>87</sup>. O demônio de Saramago é um gêmeo de deus, e este não pode viver sem aquele.

Segundo Armstrong (2008, p. 10), “A idéia humana de Deus tem uma história, já que sempre significou algo ligeiramente diferente para cada comunidade que a adotou em diversos momentos”. De acordo com a autora (*id.*, p. 483), “O Deus dos judeus, dos cristãos e dos muçulmanos começou mal, pois a divindade tribal Javé era violentamente parcial a favor de seu povo”. Mas, “Desde que os profetas de Israel reformaram o velho culto pagão de Javé, o Deus dos monoteístas tem promovido o ideal da compaixão”. No entanto, este ideal da

---

<sup>86</sup> “estes homens e mulheres que tendo inventado um deus” (p. 220).

<sup>87</sup> O romance *A caverna* é o único que apresenta uma visão positiva de deus. Saramago faz várias comparações entre a criação dos bonecos pelo oleiro Cipriano Algor e a criação dos humanos pelos deuses: “há quem diga que todos nascemos com o destino traçado, mas o que está à vista é que só alguns vieram a este mundo para fazerem do barro adões e evas ou multiplicarem os pães e os peixes” (p. 173). Enquanto o Centro é visto como um deus devido à sua grandeza, força e capacidade de opressão (um deus poderoso e cruel, como o da *Bíblia* e aquele parodiado nos outros romances do autor), o oleiro o é por sua capacidade de criar, tal como os deuses, a partir da lama: “Muitos deuses, dos mais conhecidos, não quiseram outro material para as suas criações” (p. 215).

compaixão não aparece nos textos bíblicos parodiados por Saramago, e o autor é implacável na representação de Deus.

Miles (2009, p. 15) afirma que “A Bíblia insiste na unidade de Deus mais do que em qualquer outra coisa. Deus é a Rocha das Idades, a integridade em pessoa. E, no entanto, esse mesmo ser combina diversas personalidades”. Segundo o autor (*id.*, p. 96-97), “A maneira mais coerente de imaginar o Senhor Deus de Israel é como a fusão do conteúdo de diversas personalidades divinas antigas num personagem único”. De acordo com Miles (*id.*, p. 96) “a misericórdia não é um atributo que o Senhor Deus haja reclamado para si”.

É estranho dizer isso, mas Deus não é nenhum santo. Muitas objeções podem ser feitas a seu respeito e já houve várias tentativas de melhorá-lo. Muitas coisas que a Bíblia diz a seu respeito raramente são pregadas no púlpito porque, se examinadas mais de perto, seriam um escândalo (*id.*, p. 15).

Os protagonistas de Saramago, Jesus e caim, lutam contra deus e tentam frustrar seus planos. Os dois são apenas humanos e se desesperam com as atrocidades cometidas por deus contra os homens. De certa forma, eles encarnam a subversão do demônio, sua insubmissão à hierarquia de deus. Segundo Souza,

As ações divinas são o tempo todo questionadas, e Deus é confrontado diretamente por Jesus na reunião na barca do Mar da Galiléia, que se recusa a obedecer sua vontade, preferindo sua condição humana, diferente do que ocorre nos evangelhos bíblicos em que Cristo está totalmente alinhado aos desejos do Pai (2010, p. 112).

A religião judaica inicialmente não representava o mal como figura distinta, pois, sendo Deus a única divindade, encarnava o bem e o mal em si. Perry (1999, p. 32, grifos do autor) explica que “Os hebreus consideravam Deus como *soberano absoluto*. Reinava sobre tudo e não estava subordinado a nada. [...] Para eles, Deus era eterno, fonte de tudo no universo e dono de uma vontade suprema”. Além disso, “o Deus hebreu era *transcendente*, estava acima da natureza e não fazia parte dela. Javé não se identificava com nenhuma força natural e não morava em nenhum lugar determinado do céu ou da terra” (*id.*, p. 32). Por isso, imagens que representassem Deus eram proibidas.

Gueiros assinala a indivisibilidade do bem e do mal no judaísmo primitivo:

Entre os hebreus, a figura de Jeová podia se confundir com a de um demônio justiceiro. Senhor dos exércitos, ele preconizava a extermínio dos povos, mandava pragas de gafanhotos, pestes, epidemias, inundações contra os egípcios, exigia dos pais a imolação dos seus filhos em holocausto, enfim, gostava de ver correr sangue. Ditador do Universo, funcionava, absoluto, como o árbitro do Bem e do Mal, até que um dos seus funcionários (um anjo encarregado de inspirar sentimentos maus nos homens) revoltou-se e foi embora. Esse anjo rebelde ficou sendo o demônio, o subversivo, o traidor (1974, p. 29-30).

Segundo Gueiros (*id.*, p. 23), este anjo “ousou discordar dos ditames de Deus, Todo Poderoso, sendo por isso desclassificado e expulso do céu”. Nesse sentido, o diabo é uma figura subversiva, que se opõe à hierarquia. Nogueira (2000) afirma que o poder atribuído ao demônio aumentou ao longo dos séculos. O autor discorre sobre as transformações que a representação do demônio sofreu desde a Antiguidade até a Idade Média, mostrando o aumento da importância que o demônio teve no cristianismo a partir desta última, em detrimento de seu papel reduzido no início do cristianismo e de sua quase inexistência no judaísmo anterior ao cativeiro na Babilônia. Nos livros do Antigo Testamento escritos antes do cativeiro da Babilônia, há poucas referências a espíritos do Mal. O diabo ganha contornos a partir do contato dos judeus com o zoroastrismo, religião que acreditava em deuses gêmeos, um criador e outro destruidor.

Nogueira (2000, p. 18-19) afirma que, durante e após o cativeiro da Babilônia, “os judeus entraram em contato com o macedônio persa, influência determinante para a corporificação de uma demonologia futura. A doutrina de Zoroastro baseava-se num permanente conflito dos princípios gêmeos do Bem e do Mal”. Lewis explica a introdução do demônio e a polarização do bem e do mal em duas figuras da seguinte maneira:

Entre os primeiros e os últimos livros da Bíblia hebraica, os que foram escritos antes do cativeiro na Babilônia e depois do retorno, há acentuadas diferenças em crença e ponto de vista, algumas das quais, pelo menos, podem ser plausivelmente atribuídas a influências do mundo mental religioso do Irã. Notável entre elas é a idéia de uma luta cósmica entre as forças do bem e do mal, entre Deus e o Demônio, na qual a humanidade tem um papel a desempenhar; o desenvolvimento mais explícito da idéia de juízo final após a morte, com a recompensa ou vingança no céu ou inferno, e a idéia de um salvador ungido, nascido de uma semente divina, que virá no fim dos tempos a fim de assegurar o triunfo final do bem sobre o mal. É óbvia a importância dessas idéias no judaísmo posterior e no cristianismo primitivo (1996, p. 38).

O século II d.C. é, segundo Nogueira (2000, p. 22), o primeiro momento de glória de Satã: “a sua grandiosidade, negada pelo Antigo

Testamento, será devidamente [...] reconhecida pelos evangelhos e pelo Apocalipse de São João, onde Satanás assume o lugar de príncipe das trevas, responsável pela perdição do gênero humano”.

Conforme Ferraz (s/d, p. 21), “o mal é essencial para a existência e fundamentação do cristianismo”. Nogueira afirma que, por isso, o cristianismo acentuou o maniqueísmo entre Deus e o Diabo. O autor explica que

Ao contrário de Yahvé no Antigo Testamento, Deus agora possui formidáveis adversários na pessoa de Satã e sua corte de demônios. Os Evangelhos, os Atos dos Apóstolos, as Epístolas de Paulo e o livro do Apocalipse trazem abundantes alusões a essa luta formidável. Daqui por diante, Satã é o *grande adversário*, tendo por missão combater a religião que acaba de nascer e que será no futuro o Cristianismo; Satã é o inimigo implacável de Jesus e seus discípulos, tramando incessantemente a ruptura da fidelidade ao Senhor e pondo a perder os seus corpos e almas. Em suma, ele encarna todos os obstáculos, não à sobrevivência do povo escolhido, mas à possibilidade da vida eterna no Paraíso. Ultrapassando uma consciência nacional, o Demônio, como o pai da desobediência, coloca o problema de modo muito mais universal: a livre opção de todos e cada um dos homens entre o Bem e o Mal (2000, p. 25-26).

Souza (s/d, p. 6) afirma que *O Evangelho segundo Jesus Cristo* “não apresenta a dualidade entre o Bem e o Mal comum nos textos bíblicos e na tradição cristã”. O autor explica que na tradição cristã há uma luta entre duas forças antagônicas da qual o Bem deve sair vitorioso. “No romance, pelo contrário, Deus e Diabo têm que coexistir, a ausência de um leva ao desaparecimento do outro” (*id.*, *ib.*). O autor interpreta que, “dentro do romance, não existem nem o bem, nem o mal, já que ambos são uma única força que se duplica. O que pode ser o bem para um é o mal para o outro e vice-versa” (*id.*, p. 10). Segundo Lopes (2009, p. 320), “o personagem Pastor<sup>88</sup>/Diabo embaralha as clássicas dicotomias entre justo e injusto, verdade e mentira, sagrado e profano e, a mais decisiva, o Mal e o Bem”.

Deus e o Demônio têm seus papéis invertidos na poética de Saramago<sup>89</sup>. Concordo com Ferraz (s/d, p. 19) quando afirma que “o Diabo aqui é o paradigma perfeito do Bem”. E acrescento: enquanto Deus é o paradigma do mal. Segundo Ferraz,

---

<sup>88</sup> O fato de o demônio ser chamado de Pastor e Jesus ser posteriormente comparado a um cordeiro faz-nos pensar qual é o papel de Deus neste contexto. Ora, se o Diabo é o Pastor e Jesus é o cordeiro, Deus é o lobo. Conforme Souza (s/d, p. 8), “se Deus não é chamado de lobo, que aqui é a culpa, o Diabo, por seu turno, recebe o nome de Pastor, numa clara inversão de papéis em relação ao mito cristão”.

<sup>89</sup> Considerando a visão atual que se tem de Deus e do Demônio: este, mau, aquele, bom.

há uma subversão ideológica do texto parodiado, o leitor é levado a antipatizar com o Deus sanguinário e cruel do *Antigo Testamento*, tendo em vista a exploração de pontos nunca antes questionados de sua biografia e caráter. Quando Deus começa a participar dos acontecimentos que são parodiados do *Novo Testamento*, o narrador é implacável em seus comentários irônicos e depreciativos: "Deus não perdoa os pecados que manda cometer" (*ESJC*, p. 161). Para o autor, Deus é mal tanto no *Antigo* como no *Novo Testamento* (*id.*, p. 7).

No *Evangelho*, é Deus quem tenta Jesus no deserto e o faz sacrificar sua ovelha, que se desgarrara do rebanho. Jesus ganhara um cordeiro para sacrificar no Templo, mas apiedara-se do animal. Pastor marcou o cordeiro de Jesus cortando-lhe um pedaço da orelha, o qual Jesus queimou como fizeram com seu prepúcio. Três anos depois, a ovelha se perdeu do rebanho e Pastor mandou que Jesus a procurasse.

Jesus completara dezoito anos e era hora de alcançar definitivamente a maioridade. No deserto, as sandálias que herdara do pai se desfizeram sob seus pés. Ele tira a túnica, anda nu e encontra Deus, que lhe pede o sacrifício da ovelha. Jesus não resiste e mata o animal. Quando retorna, conta o que aconteceu a Pastor, e, "Com a ponta do cajado, Pastor fez um risco no chão, fundo como rego de arado, intransponível como uma vala de fogo, depois disse, Não aprendeste nada, vai" (p. 265). Pastor manda Jesus embora porque o sacrifício da ovelha mostrava que ele não tinha aprendido a respeitar a vida<sup>90</sup>.

O cordeiro salvou-se para morrer ovelha, tal como acontecerá com Jesus, salvo pelo pai José quando era criança, sacrificado pelo pai Deus quando adulto. Para Peres (*s/d*, p. 7) "A ovelha é um duplo<sup>91</sup> de Jesus, espelha-o, simboliza ele mesmo e o outro – de quem ele deve cuidar, por quem é responsável". O próprio personagem Deus afirma isso: "O que tu és, meu filho, é o cordeiro de Deus, aquele que o próprio Deus leva ao seu altar" (p. 374)<sup>92</sup>.

---

<sup>90</sup> Souza (*s/d*, p. 8) analisa o romance afirmando que "todo comentário a respeito de Deus é sempre acompanhado de uma ironia cortante, de modo que a satisfação com o sacrifício de uma ovelha, que parece natural na narrativa do Gênesis, é colocada no texto de Saramago como um atentado a uma vida. Assim, Deus acaba parecendo mais o 'inimigo' do homem na história, papel relegado ao Diabo pela tradição cristã". Alguns comentários de Saramago quanto a Deus são de fato irônicos, mas, de modo geral, a imagem de "inimigo do homem" compõe-se a partir da reprodução de frases e situações que, na *Bíblia*, só parecem naturais porque costumamos lê-las sem senso crítico, persuadidos de que os desígnios de Deus são inescrutáveis e incontestáveis.

<sup>91</sup> A ideia do duplo é recorrente neste romance: o cordeiro e Jesus, Deus e o Demônio. O romance *O homem duplicado* comprovará o fascínio de Saramago por mais esse tema.

<sup>92</sup> Em Jo 1, 29, é o próprio Jesus que se autodenomina cordeiro de Deus.

O Diabo tentou evitar que o sacrifício de Jesus acontecesse. Esteve presente em momentos decisivos de sua vida, desde sua concepção e, por quatro anos, procurou ensiná-lo a amar a vida, mostrando-lhe que às vezes isso significaria opor-se aos ritos judaicos. Porém, Jesus não aprendeu tudo. O Diabo esforçou-se para salvar a raça humana e o próprio Jesus, mas este não foi um bom discípulo e, por isso, condenou a humanidade a cultuar um deus sanguinário.

A lista de atrocidades e de mortos relacionados ao cristianismo é extensa. Inquirido insistentemente por Jesus, Deus enumera pessoas mortas em seu nome<sup>93</sup>. E Jesus compreende:

Morrerão centenas de milhares de homens e mulheres, a terra encher-se-á de gritos de dor, de uivos e rancos de agonia, o fumo dos queimados cobrirá o sol, a gordura deles rechinará sobre as brasas, o cheiro agoniará, e tudo isto será por minha culpa, Não por tua culpa, por tua causa, Pai, afasta de mim este cálice<sup>94</sup>, Que tu o bebas é a condição do meu poder e da tua glória, Não quero esta glória, Mas eu quero esse poder. [...] Então o Diabo disse, É preciso ser-se Deus para gostar tanto de sangue (p. 391).

Deus estava insatisfeito pois o povo que lhe adorava era pequeno. Ele queria ampliar seus domínios<sup>95</sup> e, para isso, precisava que Jesus morresse como vítima. Deus explica a Jesus como será sua morte: “A um mártir convém-lhe uma morte dolorosa, e se possível infame, para que a atitude dos crentes se torne mais facilmente sensível, apaixonada, emotiva, Não esteja de rodeios, diz-me que morte será a minha, Dolorosa, infame, na cruz” (p. 371).

O papel destinado a Jesus no plano de Deus, segundo o próprio Deus, é “O de mártir, meu filho, o de vítima, que é o que de melhor há para fazer espalhar uma crença e afervorar uma fé” (p. 370). Antes, Deus explica que Jesus deveria fazer milagres e contar histórias ao povo, “parábolas, exemplos morais, mesmo que tenhas de torcer um bocadinho a lei, não te importes” (p. 376). Jesus retruca: “Permites que te subvertam as leis<sup>96</sup>, é um mal sinal, Permito-o quando me serve, e chego a querê-lo quando me é útil, [...] o que a minha vontade quer torna-se obrigatório no mesmo instante” (p. 377).

---

<sup>93</sup> O “dicionário de mortes” vai da p. 381 à p. 385.

<sup>94</sup> Em Mt 26, 39, em Mc 14, 36 e em Lc 22, 42, o cálice refere-se à morte do próprio Cristo. Aqui, Jesus usa o cálice como metáfora das outras milhares de vidas que morrerão por sua culpa, ou por sua causa.

<sup>95</sup> E, se aumentam os poderes de Deus, também aumentam os do Diabo, por isso ele também está na barca.

<sup>96</sup> Ferraz (s/d, p. 11) afirma que Deus “permite que ela [a lei] seja subvertida quando é interessante para os seus propósitos malignos”.

Jesus luta com todas as suas forças para não realizar o plano de Deus, mas é impossível. Conforme Souza (s/d, p. 7), Deus se mostra “pouco interessado pelos assuntos humanos: o que ele deseja é sua auto-satisfação”. Jesus diz que se nega a fazer milagres, e Deus retruca:

admitindo que levarias por diante essa obstinação contra a minha vontade, se fosses por esse mundo, é um exemplo, a clamar que não és o filho de Deus, o que eu faria seria suscitar à tua passagem tantos e tais milagres que não terias outro remédio senão renderes-te a quem tos estivesse agradecendo, e, em consequência, a mim, Logo, não tenho saída, Nenhuma (p. 374).

Assim, Saramago inverte a imagem do salvador, transformando-o no responsável involuntário por nossa perdição.

Jesus recorre a seu mestre, Pastor, a fim de que ele lhe diga qual sua opinião sobre tudo isso. Neste momento, intrometem-se duas outras vozes na conversa, vindas do nevoeiro e não identificadas:

e tu, Pastor, que nos dizes desses futuros e assombrosos casos, Digo que ninguém que esteja em seu perfeito juízo poderá vir a afirmar que o Diabo foi, é, ou será culpado de tal morticínio e tais cemitérios, salvo se a algum malvado ocorrer a lembrança caluniosa de me atribuir a responsabilidade de fazer nascer o deus que vai ser inimigo deste, Parece-me claro e óbvio que não tens culpa, e, quanto ao temor de que te atirem com as responsabilidades, responderás que o Diabo, sendo mentira, nunca poderia criar a verdade que Deus é, Mas então, perguntou Pastor, quem vai criar o Deus inimigo. Jesus não sabia responder, Deus, se calado estava, calado ficou, porém do nevoeiro desceu uma voz que disse, Talvez este Deus e o que há-de vir não sejam mais do que heterônimos, De quem, de quê, perguntou, curiosa, outra voz, De Pessoa, foi o que se percebeu, mas também podia ter sido, Da Pessoa (p. 389).

Nesta citação, uma das vozes intrusas pode ser do narrador, a outra, do próprio autor, ou, tal como acontece em *Levantado do chão*, uma delas pode ser a voz do leitor. Importante notar que se repete a ideia de que Deus e o Demônio têm a mesma procedência, pois podem ser heterônimos. O autor utiliza a homonímia Pessoa/pessoa para aludir-se, na primeira referência (“De Pessoa”), ao poeta português Fernando Pessoa, conhecido por sua capacidade de criar heterônimos; e, na segunda referência (“Da Pessoa”), a todos nós, pessoas que inventaram Deus e, por extensão, o Demônio.

O Diabo solicita a Deus que reconsidere, pede-lhe perdão por ter se voltado contra ele e que, aceitando suas desculpas, permita-lhe retornar ao céu e servir-lhe humildemente. Deus, porém, mostra-se inflexível, porque precisa que o

Demônio continue existindo para salvaguardar sua própria existência, uma vez que um não vive sem o outro.

E por que haveria eu de receber-te e perdoar-te, não me dirás, Porque se o fizeres, se usares comigo, agora, daquele mesmo perdão que no futuro prometerás tão facilmente à esquerda e à direita, então acaba-se aqui hoje o Mal, teu filho não precisará morrer, o teu reino será, não apenas esta terra de hebreus, mas o mundo inteiro, conhecido e por conhecer, e mais do que o mundo, o universo, por toda parte o Bem governará, e eu cantarei, na última e humilde fila dos anjos que permaneceram fiéis, mais fiel então do que todos, porque arrependido, eu cantarei os teus louvores, tudo terminará como se não tivesse sido, tudo começará a ser como se dessa maneira devesse ser sempre, [...] Não te aceito, não te perdo, quero-te como és, e, se possível, ainda pior do que és agora, Porquê, Porque este Bem que eu sou não existiria sem esse Mal que tu és, um Bem que tivesse de existir sem ti seria inconcebível, a um tal ponto que nem eu posso imaginá-lo, enfim, se tu acabas, eu acabo, para que eu seja o Bem, é necessário que tu continues a ser o Mal, se o Diabo não vive como Diabo, Deus não vive como Deus, a morte de um seria a morte do outro, É a última palavra, A primeira e a última, a primeira porque foi a primeira vez que a disse, a última porque não a repetirei (p. 392-393).

Deus se mostra obstinado e impiedoso, e nada poderá obstruir seu plano.

O romance *Caim* não tem a figura do Demônio, porque a paródia incide sobre textos do *Antigo Testamento* em que ele não aparece, havendo apenas alusões a entidades maléficas, como a serpente do paraíso. Deus concentra o poder do bem e do mal. Além disso, o mal é associado aos não-judeus, por adorarem deuses falsos, e aos judeus que não cumprem as leis divinas. Na *Bíblia*, o próprio Caim é um exemplo de maldade. Saramago inverte essa ideia, pois, ao reconstruir parodicamente a história de Caim, observa-a com olhar crítico e introduz o ponto de vista do assassino.

Saramago humaniza a figura de caim, demonizado pela *Bíblia*. Enquanto isso, desmascara a prepotência de deus, que não aceitou o sacrifício de caim por vaidade e soberba. Caim, que na *Bíblia* é visto como maldito, fraticida, segundo o narrador, “teve bons princípios como poucos” (p. 38).

Saramago, n'*O evangelho segundo Jesus Cristo* e em *Caim*, realiza a inversão de papéis através da análise crítica dos textos parodiados. Dessa forma, Deus/deus é mostrado conforme a desumanidade de seus atos narrados na *Bíblia*, de modo que não pode encarnar a figura de um senhor justo e bondoso. E as figuras demoníacas, Demônio/caim, são, por outro lado, mostradas como solidárias à condição dos homens, e ávidos lutadores tentando proclamar nossa

liberdade. Jesus é bom, semelhantemente ao que ocorre na *Bíblia*, mas, diferentemente, não compartilha dos planos de Deus, e é mais humano do que em qualquer dos evangelhos. Saramago apresenta a condição humana, com seus prazeres, dissabores, forças e fraquezas, como algo positivo e que se deve experimentar, ao contrário da *Bíblia*, onde o que é humano é pecaminoso, e, portanto, devemos renegar.

## 2.4 As mulheres dos romances paródicos

Saramago representa as relações de gênero de modo especial em todos os romances analisados nesta tese<sup>97</sup>. Em algumas obras, o autor cria personagens femininas que se destacam das outras por transcender os preconceitos de seu tempo. N'*O evangelho segundo Jesus Cristo* e em *Caim*, a atenção do narrador às mulheres é bem visível, e dá-se de duas maneiras. Por um lado, há aquelas personagens que se enquadram nos padrões impostos pela cultura do tempo histórico e do local onde a narrativa se situa; por outro, há Maria de Magdala e lilit, as quais superam todos os paradigmas da época e do lugar.

A representação que Saramago realiza das mulheres nesses dois romances impõe uma análise histórica e religiosa.

O cristianismo herdou o preconceito à mulher do judaísmo primitivo, religião na qual elas são representadas de modo bastante paradoxal. De um lado, devem obedecer a códigos de conduta e limitações sociais rigorosos, enquanto, de outro, temos figuras como a juíza e profetisa Débora. Esta, conforme Feldman (2006, p. 258), era respeitada e tinha liderança espiritual e moral, bem como “comandou, lado a lado com seu general Barak, o exército que venceu os cananeus, utilizando-se de uma estratégia, revelada a ela por Deus. (JUÍZES, c. 4-5)”

Perry (1999, p. 36) assinala esse paradoxo. De acordo com ele, “os hebreus colocavam as mulheres numa posição subalterna. O marido era considerado o senhor da esposa, e freqüentemente ela se dirigia a ele do mesmo

---

<sup>97</sup> Nos outros capítulos, optei por discutir a questão do gênero sem separá-la em um subcapítulo específico. Nos romances paródicos, pensei que esta separação era importante para deixar a argumentação mais didática.

modo que um servo ou um subordinado se dirigia a um superior”. No entanto, “As sábias e profetisas como Judite e Débora eram respeitadas pela comunidade e consultadas pelos seus governantes. [...] A lei hebraica considerava a mulher como pessoa, não como propriedade” (*id.*, *ib.*). Segundo Kochmann, as matriarcas bíblicas eram

mulheres ouvidas, respeitadas e admiradas. Havia mulheres profetisas e juízas. As mulheres estavam presentes no Monte Sinai no momento em que Deus firmou o Seu Pacto com o povo de Israel. Participavam ativamente das celebrações religiosas e sociais, dos atos políticos. Atuavam no plano econômico. Tinham voz, tanto no campo privado como no público.

Com o decorrer do tempo e por força das influências estrangeiras, especialmente a grega, foram excluídas de toda atividade pública e passaram a ficar relegadas ao lar. Essa situação das práticas cotidianas daquela época foi expressa nas leis judaicas então estabelecidas e permanece a mesma até hoje (2005, p. 35).

Numa carta de Paulo a Timóteo, Paulo repete o preconceito judeu, legitimando a postura cristã de submeter as mulheres a um código machista. Ele diz que as mulheres devem ser submissas aos maridos:

quero que as mulheres usem traje honesto, ataviando-se com modéstia e sobriedade. Seus enfeites consistam não em primorosos penteados, ouro, pérolas, vestidos de luxo, e sim em boas obras, como convém a mulheres que professam a piedade. A mulher ouça a instrução em silêncio, com espírito de submissão. Não permito à mulher que ensine nem que se arrogue autoridade sobre o homem, mas permaneça em silêncio. Pois o primeiro a ser criado foi Adão, depois Eva. E não foi Adão que se deixou iludir, e sim a mulher que, enganada, se tornou culpada de transgressão. Contudo, ela poderá salvar-se, cumprindo os deveres de mãe, contanto que permaneça com modéstia na fé, na caridade e na santidade. (1Tm 2, 9-15)

Segundo Kochmann (2005, p. 37), na religião judaica, as mulheres eram definidas pelo aspecto biológico, como “mães procriadoras; do ponto de vista sociológico, eram dependentes, primeiro do pai e depois do marido; e, sob o prisma psicológico, eram incapazes de dedicar-se a temas tidos como sérios ou importantes, exclusivos dos homens”. Na sequência, o autor afirma que o homem é livre para decidir o que fazer com o seu tempo, pois é livre. A mulher, ao contrário, “não é livre de fazê-lo (na prática, mulheres e escravos têm as mesmas obrigações e cumprem os mesmos preceitos)” (*id.*, p. 38).

A atitude submissa ao marido é encarnada por Maria, mãe de Jesus. Casada aos quinze anos, analfabeta, proibida de dirigir a palavra aos homens, morando praticamente isolada, com raras oportunidades de convívio social, ela é

ingênua, tola e incapaz de compreender Jesus. O narrador, contudo, exime-a de culpa: “Maria não é piedosa nem justa, porém não é sua a culpa dessas mazelas morais, a culpa é da língua que fala, senão dos homens que a inventaram, pois nela as palavras justo e piedoso, simplesmente, não têm feminino” (p. 31).

O único momento em que Maria se mostra lúcida é quando encontra Maria de Magdala nas bodas de sua filha Lísia. Ao invés de ofendê-la por ser prostituta, abraça-a pelo bem que fizera a seu filho Jesus: “hoje e para sempre te abençoo” (p.345)<sup>98</sup>.

Uma cena impactante no *Evangelho* ocorre logo no início, quando José e Maria, ao acordar, proferem as bênçãos matinais: “ele, de pé no meio da casa, de mãos levantadas, olhando o tecto, pronunciou aquela sobre todas terrível bênção, aos homens reservada, Louvado sejas tu, Senhor, nosso Deus, rei do universo, por não me teres feito mulher” (p. 27). Depois é a vez da esposa: “pela primeira vez, se ouviu Maria, e humildemente dizia, como de mulheres se espera que seja sempre a voz, Louvado sejas tu, Senhor, que me fizeste conforme a tua vontade<sup>99</sup>” (p. 27).

Essas bênçãos enfatizam a visão negativa dos judeus em relação às mulheres. No imaginário judeu, conforme Lima (2010, p. 3), considerando o que as *Escrituras* contam ter ocorrido no jardim do Éden, “Ser mulher passou a significar estar mais propensa ao mal, mais suscetível às ciladas do demônio”. Nogueira confirma que essa ideia sobre a mulher persiste na cultura cristã, herdeira das crenças da Antiguidade:

Incorporando, pois, todas as crenças da Antiguidade, amplificado pelo discurso da Igreja, o Diabo preside a vida da comunidade cristã. Em toda parte se vê o diabólico, o mundo inteiro é por ele invadido. E sua vítima é, por excelência, a *mulher*. Porque a mulher está mais predestinada ao Mal que o homem, segundo os textos bíblicos [...] e os primeiros teólogos cristãos (2000, p. 42, grifos do autor).

---

<sup>98</sup> Oliveira (2009, p. 4) interpreta que, “Em Saramago a Prostituta é exaltada enquanto a Virgem é rebaixada”. Não concordo que a mãe de Jesus seja “rebaixada”, o que acontece é que ela é uma personagem criada de acordo com a lógica da época e do lugar, representando a condição da mulher na sociedade judaica do século I.

<sup>99</sup> Saramago aproveita para citar uma frase parecida que consta no *Novo Testamento*, a fim de demonstrar a semelhança entre a visão judaica e a cristã: “ora, entre estas palavras e as outras, conhecidas e aclamadas, não há diferença nenhuma, repare-se, Eis a escrava do Senhor, faça-se em mim segundo a tua palavra, está patente que quem disse isto podia, afinal, ter dito aquilo” (p. 27). Este trecho é uma paráfrase da fala de Maria quando o Espírito Santo anuncia que ficará grávida (Lc 1, 38).

Contudo, especificamente quanto às bênçãos citadas no *Evangelho*, estas não eram proferidas no tempo do nascimento de Jesus. Segundo Feldman (2006, p. 252). “As bênçãos matinais<sup>100</sup> são de um período de aguda crise, após a destruição do 2º Templo (c. 70 d.E.C.)”. Portanto, há um anacronismo de algumas décadas no texto de Saramago. Mas, embora as “terríveis bênçãos” tenham começado setenta anos depois do nascimento de Cristo, elas existiram realmente, e continuam ecoando na tradição judaico-cristã. Isso também não diminui o peso das outras evidências históricas que confirmam a submissão de que as mulheres eram vítimas. Nas palavras de Kochmann (2005, p. 38), “Elas são donas da casa, eles são donos delas. De fato, até em hebraico a palavra 'marido' é *baal*, que significa 'dono, patrão, proprietário e donos do mundo’”.

O cristianismo continuou o legado judaico de opressão às mulheres. Segundo Santos (2007, p. 32), na igreja, a “mulher perde sua liberdade, a condição de falar e dirigir até desaparecer completamente no século IV d.C.”. N'O *evangelho segundo Jesus Cristo*, Maria de Magdala não se submete<sup>101</sup>. Ela desperta a sexualidade de Jesus e apaixona-se por ele. Conforme Santos (*id.*, p. 35), “as mulheres nos evangelhos são lembradas como mãe, mulher e filha de alguém, um costume da sociedade patriarcal. Porém, ela aparece sem pertencer a nenhum homem<sup>102</sup>”. N'O *evangelho segundo Jesus Cristo*, Maria de Magdala não pertence a Jesus, e vive com ele um relacionamento completamente fora dos padrões da época. Ela e Jesus, por exemplo, comem juntos:

Maria de Magdala serviu de comer a Jesus, e ele não precisou dizer-lhe, Senta-te comigo, porque desde o primeiro dia, na casa fechada, este homem e esta mulher tinham dividido e multiplicado entre si os sentimentos e os gestos, os espaços e as sensações, sem excessivos respeitos de regra, norma ou lei (p. 289-290).

Essa imagem se opõe ao modo de vida dos judeus, apresentado pelo narrador na viagem que os pais de Jesus fazem antes de ele nascer, para responder a um censo. Quando a caravana para a fim de que todos se alimentem,

---

<sup>100</sup> O autor cita exatamente a mesma bênção copiada por Saramago.

<sup>101</sup> De acordo com Oliveira (2009, p. 1) “a personagem Maria Madalena surge da fusão de outras três figuras femininas, a saber, Maria de Magdala, da qual Cristo expulsa sete demônios, que o segue até ao Calvário e que se julga ser a primeira testemunha da ressurreição; Maria de Betânia, irmã de Marta e Lázaro; e a pecadora anônima que, em casa de Simão o Fariseu, banha os pés de Cristo com as suas lágrimas, enxuga-os com os seus cabelos, cobre-os de beijos, unge-os de perfume”.

<sup>102</sup> Santos (2007, p. 35) afirma ainda que, “Além de ser a mulher mais citada no Novo Testamento, Maria Madalena foi uma importante personagem na cena da ressurreição.”

“sentaram-se os viajantes a comer, principiando pelos homens, que as mulheres já sabemos que em tudo são secundárias” (p. 57).

Os conceitos judaicos envolvidos no parto enfatizam a visão negativa dos judeus em relação às mulheres. Ao despedir-se do vizinho, José pede que este cuide da casa que deixarão abandonada, e avisa que estará de volta “antes de passado um mês, contando o tempo da viagem, mais os sete dias de isolamento da mulher, ou o que em cima disso tiver de ser se lhe vem a nascer uma filha, que não o permita o Senhor” (p. 48). O nascimento de uma menina não era desejado, e, se ocorresse, a mulher via-se obrigada a resguardar-se por mais tempo<sup>103</sup>, a fim de purificar-se, pois,

lembramo-nos de que tudo isto 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, as repugnantes secundinas, meu Deus, por que quiseste que os teus filhos dilectos, os homens, nascessem da imundície (p. 78).

Saramago atenua a culpa de José por essas ideias grotescas, atribuindo-as à cultura religiosa cujas doutrinas ele obedece. Segundo o judaísmo, e, por herança, o cristianismo, as dores do parto que Maria sofre foram a punição de Deus dada a Eva, e estendida a todas as outras mulheres, durante todos estes milênios, por sua desobediência. Maria, sozinha, desamparada, não recebe nenhum auxílio do marido. Mas o narrador defende-o: “não devemos censurá-lo, que aos homens não os ensinam a comportar-se utilmente em situações destas, nem eles querem saber [...] o mundo acabaria de assombro se um judeu deste tempo ousasse cometer esse pouco” (p. 82).

Essa postura dos judeus sobre a reprodução opõe-se à maioria das outras culturas, e, de certa forma, é contraditória, uma vez que o próprio Deus teria dito “Crescei e multiplicai-vos”<sup>104</sup>. Gueiros explica que

Do Ganges ao Tibre, do Tâmis ao Nilo, o amor carnal foi praticado por mil povos, livremente, sem a consciência do pecado. Os cultos a Baal e Dionísio tinham o sentido de glorificar o coito e a fecundação, a propagação das espécies e a fertilidade da terra. As bacanais e lupercais celebrando a primavera exaltavam o encontro sexual como símbolo divino. Os sacrifícios de animais, a entrega das virgens ao príapo sacerdotal, as danças votivas,

---

<sup>103</sup> Conforme Lv 12.

<sup>104</sup> No Gn 1, 27-28, lê-se: “Deus criou o homem à sua imagem; criou-o à imagem de Deus, criou o homem e a mulher. Deus os abençoou: 'Frutificai, disse ele, e multiplicai-vos, enchei a terra e submetei-a.'”

eram homenagens prestadas à propagação da espécie. A Igreja<sup>105</sup> os considerou pecados mortais e atos satânicos. E as bacantes foram chamadas de sacerdotisas do mal (1974, p. 31).

Para José e para todos os homens daqueles tempos e lugares, segundo o narrador do *Evangelho*, “era doutrina muito pertinente a que definia o mais sábio dos homens como aquele que melhor saiba pôr-se a coberto das artes e artimanhas femininas. Falar-lhes pouco e ouvir-lhes ainda menos é a divisa de todo o homem prudente” (p. 35-36). Jesus e Maria de Magdala, ao contrário, conversam sobre tudo. Jesus ouve seus conselhos e quer que ela conheça tudo sobre si e sobre o que lhe diz respeito. Quando os irmãos vêm falar com Jesus, este se nega a ouvi-los em particular, longe de Maria de Magdala: “Em sossego já estamos, respondeu Jesus, e se por causa desta mulher é que o disseste, fica sabendo que tudo quanto tenhas para informar-me, e eu queira ouvir de ti, o pode ouvir ela também como se fosse eu próprio” (p. 323).

Os dois vivem como nômades, dormindo na casa de pescadores em cujos trabalhos Jesus auxilia. Dormem juntos, mesmo não sendo casados, desrespeitando as leis judaicas. A atitude transgressiva de Jesus, conforme Santos (2007, p. 34), coaduna-se com os evangelhos. O autor afirma que “Cristo não se interessava pelas convenções de sua época. Ele desejava quebrar os paradigmas das tradições sociais de sua época, demonstrado no modo como tratava as mulheres”.

O modo grosseiro com que os judeus tratam as mulheres desencadeia a ira de caim contra noé, e o encoraja a vingar-se de deus matando a família do patriarca.

Foi num desses dias de tempestade desabalada, com a arca a ser sacudida pela tormenta e os animais a atropelarem-se uns aos outros, que a mulher de cam, tendo escorregado no chão imundo, foi acabar sob as patas de um elefante. Lançaram-na ao mar tal como se encontrava, ensanguentada, suja de excrementos, um mísero despojo humano sem honra nem dignidade. Por que não a limpavam antes, perguntou caim, e noé respondeu, Vai ter muita água para se lavar. A partir deste momento e até ao final da história, caim irá odiá-lo de morte (p. 165).

Caim tratava as mulheres com respeito, tal como Jesus. Isso fazia dele um amante muito superior aos outros, a ponto de as noras e a esposa de noé preferirem transar com ele. Na situação inusitada em que se encontravam, o

---

<sup>105</sup> O autor refere-se apenas à Igreja no sentido cristão. Note-se, porém, que cristãos, judeus e muçulmanos compartilham as restrições ao sexo.

que importava a noé era cumprir a vontade do senhor, de procriar, e, quando diz que, “se aos vossos maridos lhes anda a faltar a potência genesíaca, o melhor é que vocês se deem só com caim”, as mulheres, “incluindo a do próprio noé, sorriram para dentro, elas saberiam porquê” (p. 167). Caim estranha essa maneira de dispor das mulheres como se de coisas se tratasse, e pergunta: “Incluindo a tua mulher”. E noé responde, amparado pela tradição judaica: “Insisto que o faças, a mulher é minha, posso fazer com ela o que me apetecer” (p. 169).

O estranhamento de caim provém de uma experiência anterior, quando viveu por um tempo ao lado de uma mulher extraordinária, que, ao contrário de submeter-se ao esposo, submete-o. Lilith é esposa de noah, e governa sua cidade<sup>106</sup> como uma rainha. Todos sabem de sua liberdade sexual<sup>107</sup>: ela escolhe homens entre os moradores da cidade, e despreza o marido. Trai-o às claras: “aqui nada se faz às escondidas, se a dona lilith arranjou um novo amante, melhor é que se saiba já, que não se arme aqui todo um jogo de segredinhos e maledicências, toda uma rede de risotas e murmurações” (p. 55-56). Ela é diferente de eva, cujo relacionamento com o querubim que protegia a entrada do paraíso, após a expulsão dos humanos, é mantido oculto<sup>108</sup>.

Nogueira (2000, p. 17) afirma que Lilith é uma personagem oriunda de “lendas do demônio do deserto”, de origem mesopotâmica. Segundo ele, Lilith foi excluída do livro oficial do *Gênesis*. Houve um tempo em que ela figurava como “a primeira e insubmissa mulher de Adão”, depois, passou a figurar na demonologia, como o “demônio da luxúria” (*id.*, *ib.*).

No texto de Saramago, assim como Maria de Magdala foi a primeira mulher com quem Jesus fez sexo, lilith é a primeira mulher de caim, e, tal como

<sup>106</sup> O narrador ironiza a rusticidade do lugar, e afirma que “ter chamado a isto uma cidade foi um exagero”, pois falta, “numa palavra, a modernidade, a vida moderna” (p. 47). A cidade ainda não tem nome, alguns a chamam terra de nod, cujo significado está relacionado à vida de caim: “terra da fuga ou terra dos errantes” (p. 45). Nod é o lugar onde o personagem da *Bíblia* foi habitar, conforme Gn 4, 16.

<sup>107</sup> Tal como Maria de Magdala, lilith é sexualmente livre. A liberdade sexual é uma característica marcante naquelas personagens femininas de Saramago que transcendem as convenções de sua época.

<sup>108</sup> O romance insinua a traição de eva duas vezes: primeiro, num diálogo, adão expressa seu ciúme do abraço que eva deu em azael agradecendo-lhe a ajuda: “Deste-lhe alguma coisa em troca, Que coisa e a quem, isto disse eva, sabendo muito bem a que se referia o esposo, A quem havia de ser, a ele, a azael, disse adão omitindo por cautela a primeira parte da questão, É um querubim, um anjo, respondeu eva, e mais não achou necessário dizer” (p. 29). Depois, o narrador conta que, “Quando abel nascer, todos os vizinhos irão estranhar a rosada brancura com que veio ao mundo, como se fosse filho de um anjo, ou de um arcanjo, ou de um querubim, salvo seja” (p. 30).

no *Evangelho*, os dois passam a viver um relacionamento amoroso. Mas lilithe não é a figura compreensiva encarnada na prostituta Maria. Segundo ela, “Ninguém é uma só pessoa, tu, caim, és também abel, E tu, Eu sou todas as mulheres, todos os nomes delas são meus, disse lilithe, e agora vem, vem depressa, vem dar-me notícias do teu corpo” (p. 126-127). Ela é amável com caim, mas também é devoradora e insaciável: “lilithe, quando finalmente abrir as pernas para se deixar penetrar, não estará a entregar-se, mas sim a tratar de devorar o homem a quem disse, Entra” (p. 58-59), e “Não dormiram muito nessa primeira noite os dois amantes. Nem na segunda, nem na terceira, nem em todas as que se seguiram. Lilithe era insaciável” (p. 60).

Lilithe não respeita o marido e ele não consegue fazer-se respeitar, pois a autoridade dela é implacável:

Sou teu marido, devias respeitar-me, É possível que tenhas razão, realmente deveria respeitar-te, Então de que estás à espera, perguntou noah [...], Não estou à espera de nada, não te respeito, simplesmente, Sou mau amante, não te fiz o filho que querias, é isso, perguntou ele, Poderias ser um amante de primeira classe, poderia ter-me feito não um filho, mas dez, e, ainda assim não te respeitaria, Porquê, Vou pensar no assunto, logo que tiver descoberto as razões por que não sinto o menor respeito por ti mandar-te-ei chamar, prometo que serás o primeiro a sabê-las, e agora peço-te que te retires, estou fatigada, preciso de descansar (p. 68).

Ela poucas vezes frequenta o quarto do esposo. Contudo este lhe é necessário socialmente, ainda que todos saibam de seus amantes. Noah, por sua vez, permitia os amantes da esposa porque, além de não conseguir impor-se, queria um herdeiro. Mas ele sente ciúme de caim, pois este é o primeiro homem que a faz sentir prazer.

Noah manda que um escravo, acompanhado de alguns bandidos contratados, matem caim. Porém ele se salva porque fora marcado por deus e não podia ser morto. Lilithe, ao saber do plano do marido, ordena-lhe que execute o traidor que fora assassinar caim. Ela pretende inclusive que caim mate seu marido, mas, como caim se recusa, ela desiste. Caim pergunta por que ela própria não o matava. Ela responde que não seria capaz disso, e ele emenda: “Homens que matam mulheres é coisa de todos os dias, matando-o tu talvez inaugurasses uma nova época, Outras que o façam, eu sou lilithe, a louca, a desvairada, mas os meus erros e os meus crimes por aí se ficam” (p. 70).

A luxúria de lilitith não impede que ela seja amável. Quando caim decide que é hora de partir, dá-lhe o melhor jumento, e “desta vez não lhe faltará comida, os alforjes vêm cheios até à boca, lembrança amorosa de lilitith que, pelo visto, não nos saiu tão má dona de casa como pelos seus dissolutos costumes poderia pensar-se” (p. 76).

Lilitith mandou enforcar os homens contratados para matar caim, e assistiu à execução sentada entre caim e seu marido (p. 71-72). Executa-os porque, na sua lógica, era a punição que mereciam pelo crime que cometeram. É também a sua lógica que a faz protestar quando sabe do que se passou em sodoma e gomorra. Ela considera a ação de deus uma grande injustiça:

E morreu toda a gente por causa disso [porque os homens preferiam outros homens às mulheres], Toda, não escapou uma alma, não houve sobreviventes, Até as mulheres que esses homens desprezavam, tornou lilitith 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 tem o senhor, A ideia de quem nunca deve ter tido a menor noção do que possa vir a ser uma justiça humana (p. 128-129).

Eva não tem o ímpeto de lilitith, no entanto está longe de ser a mulher submissa que adão esperava. Embora ele a lembre de que o senhor determinou que o homem é quem manda, e ainda que ela concorde que se lembra, eva não se submete:

Sobre o que o senhor possa ou não possa, não sabemos nada, Se é assim teremos de o forçar a explicar-se, e a primeira coisa que deverá dizer-nos é a razão por que nos fez e com que fim, Estás louca, Melhor louca que medrosa, Não me faltes ao respeito, gritou adão, enfurecido, eu não tenho medo, não sou medroso, Eu também não, portanto estamos quites, não há mais que discutir, Sim, mas não te esqueças de que quem manda aqui sou eu, Sim, foi o que o senhor disse<sup>109</sup>, concordou eva, e fez cara de quem não havia dito nada. [...] Estava surpreendida consigo mesma, com a liberdade com que tinha respondido ao marido, sem temor, sem ter de 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 de um 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<sup>110</sup> (p. 23).

Saramago, quando denuncia as práticas e ideias machistas do judaísmo e do cristianismo, faz sua crítica ecoar na contemporaneidade, porque

---

<sup>109</sup> Gn 3, 16.

<sup>110</sup> No entanto, eva é humana, e fraqueja. Ao se aproximar do jardim do éden, diminui o ritmo, e “não é porque se sinta cansada”. O narrador diz que “Sim, tinha medo, medo de falhar, medo de não ter palavras suficientes para convencer o guarda, chegou mesmo a dizer em voz baixa, tal era o seu desânimo, Se eu fosse homem seria mais fácil” (p. 23-24).

reflete uma realidade de desigualdade e injustiça que permanece. O autor cria personagens extraordinárias como lilit e parodia outras como Maria de Magdala a fim de enaltecer a mulher, bem como os homens que as respeitam. Na poética de Saramago, criticar as convenções religiosas também significa lutar contra a opressão sofrida pelas mulheres.

### 3 ALEGORIA

Alegoria é uma figura de estilo em que o artista diz outra coisa além do sentido literal das palavras. Segundo Carpeaux (2000, p. 296), “O termo allégoria veio substituir, entre os gregos da era cristã, na época de Plutarco (c. 46-120 d.C.), o antigo termo hypónoia, que queria dizer 'significação encoberta’”. Desta forma, a alegoria tem dois planos: “o plano da representação figurada, literal e visível, e o plano da significação encoberta. [...] A correspondência ou articulação entre os dois planos se dá pelo princípio da analogia” (*id. ib.*).

Segundo Kothe, a alegoria é a

representação concreta de uma idéia abstrata. Exposição de um pensamento sob forma figurada em que se representa algo para indicar outra coisa. Subjacente ao seu nível manifesto, comporta um outro conteúdo. É uma metáfora continuada, como tropo de pensamento, consistindo na substituição do pensamento em causa por outro, ligado ao primeiro por uma relação de semelhança (1986, p. 90).

Alegoria significa “dizer o outro”. Neste sentido, Saramago escreve histórias que funcionam no nível textual de uma maneira, mas que, também, representam outra coisa no nível alegórico.

Para Hansen (1986, p. 110), alegoria é “metáfora continuada que diz *b* para significar *a*, baseando-se numa relação de semelhança entre *b* e *a*”. Considerando essa característica, a alegoria se abre a interpretações variadas. Hansen (*ib.*, p. 6) afirma que, “Teoricamente, a alegoria diz *b* para significar *a* [...] observando-se que os dois níveis (designação concretizante *b* e significação abstrata *a*) são mantidos em correlação virtualmente aberta, que admite a inclusão de novos significados”.

A distinção entre alegoria e símbolo nem sempre é fácil. Doris Sommer (1994, p. 163) explica que a alegoria é “uma estrutura de narrativa em que uma linha é uma pista da outra, em que cada uma ajuda a escrever a outra.

[...] Uma interpretação mais convencional define a alegoria como uma narrativa com dois níveis paralelos de significação”. Para estabelecer a distinção entre alegoria e símbolo, Sommer (*id.*, p. 164) explica que, “Enquanto a alegoria trabalha ao longo da duração da narrativa, o símbolo é sentido como epifania”. O símbolo favorece a “urgência emocional”, enquanto a alegoria exige “pausa intelectual”. Para Pereira (2007, p. 49), “nisso consiste precisamente a sua dialética: ela se reveste de símbolo, mas não é símbolo”.

Ao analisar as narrativas alegóricas de Saramago considerando sua totalidade, não há como considerá-las símbolos. No entanto, é possível isolar determinados elementos, os quais podem funcionar como símbolo. É o caso, por exemplo, da mulher do médico, no *Ensaio sobre a cegueira*. Esta personagem faz parte da alegoria que denuncia as contradições e injustiças do capitalismo, mas, isoladamente, pode ser interpretada como símbolo da luta feminina contra a opressão patriarcalista<sup>111</sup>.

Em uma interpretação alegórica, o que não pode faltar é o vínculo entre o texto e o real<sup>112</sup>. Todavia, Candido (2010, p. 22) recorda-nos de que devemos “ter consciência da relação arbitrária e deformante que o trabalho artístico estabelece com a realidade, mesmo quando pretende observá-la e transpô-la rigorosamente, pois a mimese é sempre uma forma de poiese”. Alienação, injustiças e atrocidades denunciadas por Saramago têm vínculo com a realidade objetiva do mundo em que vivemos, mas foram transformadas, e deformadas, pelo trabalho artístico do autor.

A alegoria, conforme Kothe, é sinédoque do real. Para ele

A alegoria nunca é capaz nem de apreender toda a idéia que nela se procura expressar, nem de expressar toda a idéia que nela se manifesta. Isso quer dizer que a formulação e a exegese da alegoria são processos complementares, impensáveis um sem o outro. [...] A exegese da alegoria expõe e leva avante a exegese do real que a própria alegoria se propõe fazer (*op. cit.*, p. 39).

Interpretar a alegoria significa entender a ela mesma e ao mundo que ela alegoriza.

---

<sup>111</sup> Creio que esta interpretação é problemática, pois, ao isolar um elemento da obra, desarticulando-o dos demais, perde-se o seu contexto e, com isso, compromete-se a sua complexidade.

<sup>112</sup> Pensado sempre como um construto, uma interpretação e textualização dos fenômenos.

O teórico fundamental quando se fala de alegoria é Walter Benjamin. Ele escreveu a tese *Origem do drama barroco alemão*, na qual conceitua o termo alegoria e discute a importância do estudo e da interpretação alegórica na arte.

Para ele, a alegoria aponta para a efemeridade da vida: a metamorfose do vivo no morto, ou o declínio, seja do homem, seja da sociedade. Por isso, afirma que “a alegorização da *physis* só pode consumir-se em todo o seu vigor no cadáver” (1984, p. 241). Nas palavras de Benjamin,

Nisso consiste o cerne da visão alegórica: a exposição barroca, mundana, da história como história mundial do sofrimento, significativa apenas nos episódios de declínio. Quanto maior a significação, tanto maior a sujeição à morte, porque é a morte que grava mais profundamente a tortuosa linha de demarcação entre a *physis* e a significação (p. 188).

As alegorias de Saramago revelam o declínio das relações sociais num contexto de avanço do capitalismo, cujo modo de produção, competitivo e egoísta, tem a capacidade de alastrar-se e invadir a vida das pessoas, afetando as leis, a política e, inclusive, o modo como as pessoas se relacionam umas com as outras. Da mesma forma, apresentam o declínio da razão como sendo resultado da sublimação dos sentimentos e, paradoxalmente, do seu exacerbamento, pois o excesso de racionalidade levou ao irracionalismo.

Conforme Benjamin (1984, p. 182) “a apoteose barroca é dialética. Ela se consome no movimento entre os extremos”. Os textos alegóricos de Saramago apresentam antinomias que revelam essa dialética da alegoria. A oposição de elementos contraditórios coloca-os em choque. Porém, nos romances alegóricos de Saramago, nem sempre há síntese entre eles: o problema não recebe solução definitiva.

O *Ensaio sobre a cegueira* apresenta os seguintes pares antinômicos: visão x cegueira, conhecimento x alienação, democracia substantiva x democracia real (tirania), solidariedade x egoísmo, humano x animal, feminino x masculino. O *Ensaio sobre a lucidez* opõe alienação (cegueira) x lucidez, democracia real (tirania) x democracia substantiva, povo x governo, liberdade X estado de sítio, liberdade de imprensa x manipulação ideológica. *A caverna* coloca em evidência as contradições do sistema de produção capitalista: trabalho artesanal x trabalho industrial, trabalho como um fim em si mesmo (com significado) x trabalho como meio para obter dinheiro (sem significado), pequena

propriedade familiar x enorme empreendimento comercial (Centro<sup>113</sup>), justiça x leis do mercado, lucidez x alienação. *Todos os nomes* revela as contradições da vida em um mundo despersonalizante: nome x número, indivíduo x ficha, personalidade x despersonalização, amizade x solidão, trabalho como meio para obter dinheiro (sem significado) X trabalho como um fim em si mesmo (com significado).

Benjamin (1984, p. 193) afirma que “A alegoria medieval é cristã e didática; o Barroco retrocede à Antiguidade, dando-lhe um sentido místico-histórico”. Nesse aspecto, no entanto, as alegorias de Saramago mantêm certo didatismo, pois procuram ampliar nossa consciência sobre o mundo, revelando aquilo que a ideologia dominante encobre. Segundo Benjamin (1984, p. 204), “a função da forma artística é converter em conteúdos de verdade, de caráter filosófico, os conteúdos factuais, de caráter histórico, que estão na raiz de todas as obras significativas”. Essa conversão é o que ocorre nos romances de Saramago: eles tornam significativo o que nos passa despercebido. E não percebemos porque, ao invés de questionarmos, já consideramos aqueles conteúdos factuais como sendo normais, imutáveis e, até, desejáveis. Nas palavras de Avelar (2003, p. 264) “A alegorização tem lugar quando aquilo que é mais familiar se revela como outro, quando o mais habitual é interpretado como ruína [...]”.

A alegoria se reveste de uma dupla temporalidade, apontando para o tempo de sua produção e para todos os tempos. Por isso, ela é intemporal. Ainda que seu sentido possa ser historicamente condicionado e, por isso, se altere, ela permanece dizendo algo. Para Benjamin (1984, p. 244), “Não existe nenhum produto das fantasias alegóricas, por mais barroco que seja, que não tenha uma contrapartida nesse mundo”. Nesse sentido, as alegorias pretendem aguçar nossa consciência à medida que, enquanto metonímia do real, sugerem uma reflexão sobre o mundo.

---

<sup>113</sup> O Centro é uma construção gigantesca que contém moradias, lojas, supermercados, praças, restaurantes, cinemas etc. Sua concepção visa a permitir que as pessoas que nele moram possam viver sem sair do prédio.

### 3.1 O romance alegórico

Dentre os romances alegóricos de Saramago, escolhi analisar os seguintes: *Ensaio Sobre a Cegueira*, 1995; *Todos os Nomes*, 1997; *A Caverna*, 2000; *Ensaio Sobre a Lucidez*, 2004<sup>114</sup>.

Nesses romances, Saramago procede ao apagamento das marcas que situam a história e das que individualizam as personagens, de modo a acentuar o efeito alegórico do texto. Essas narrativas não são criadas em um tempo nem em um local determinado. Há marcas temporais, como o automóvel, que situam a obra a partir do século XX, mas não estabelecem a época. Geograficamente, o texto pode ter como cenário qualquer país capitalista do ocidente. O cenário é sempre um dos personagens principais: o manicômio, o Centro, a capital, a Conservatória.

Em todas as narrativas alegóricas há intertextualidade com a *Alegoria da caverna* de Platão, na forma e no conteúdo<sup>115</sup>. São obras com forte caráter ideológico, funcionando, de certa maneira, como narrativas de tese, conforme se percebe no título de duas delas, nos quais se lê a palavra “ensaio”. Nesses dois “ensaios”, as personagens não têm nome, sendo identificadas por sua profissão ou alguma característica física. Em *Todos os nomes* somente o protagonista tem nome próprio. Essa característica amplia o efeito da alegoria, permitindo aos leitores relacionar mais facilmente as personagens com pessoas, e mesmo identificar-se com elas.

Saramago faz o contrário do que em geral ocorre nos romances. Segundo Watt,

o problema da identidade individual tem íntima relação com o status epistemológico dos nomes próprios; assim, nas palavras de Hobbes, “os nomes próprios trazem à mente uma única coisa; os universais lembram muitas a todos”. Os nomes próprios têm exatamente a mesma função na vida social: são a expressão verbal da identidade particular de cada indivíduo. Na literatura, contudo, foi o romance que estabeleceu essa função (2010, p. 19).

<sup>114</sup> Os romances *A jangada de pedra*, *As intermitências da morte* e *O homem duplicado* possuem elementos alegóricos, mas não serão analisados nesta tese. *A jangada de pedra* e *O homem duplicado* poderiam, também, ser analisados como romances paródicos. Optei pelas outras obras porque penso que sua análise apresenta de modo mais didático os principais elementos alegóricos da poética de Saramago.

<sup>115</sup> Saramago se apropria parodisticamente da *Alegoria da caverna* de Platão. Contudo, estes romances têm a paródia apenas como um de seus elementos, tal como os romances históricos. O núcleo dos romances alegóricos é a alegoria.

Os romances alegóricos de Saramago eliminam a marca individual dos nomes próprios para apontar não para “uma única coisa”, e, assim, representar elementos “universais”.

As narrativas alegóricas de Saramago não são simplesmente textos que possuem alegorias, constituem, outrossim, um gênero de sua poética: o romance alegórico. O romance alegórico de Saramago possui especificidades formais e temáticas. Suas principais características são as seguintes: 1 – representa de modo “encoberto” a sociedade capitalista e critica determinados aspectos de sua lógica; 2 – dialoga com a *Alegoria da caverna*, de Platão, na forma e no conteúdo<sup>116</sup>; 3 – critica as instituições políticas; 4 – ironiza a imprensa; 5 – valoriza ações empreendidas por personagens que, de algum modo, configuram-se como representantes de oprimidos.

Os finais dos romances alegóricos não são conclusivos, de modo que, para todos eles, é possível pensar em uma continuação, um segundo volume, pois o problema elaborado no enredo não se resolve.

*A caverna* termina com o senhor Algor, Isaura, Marta, Marçal e o cão Achado preparando-se para uma viagem rumo ao interior. Eles vão procurar no campo uma alternativa que os liberte da caverna que o mundo urbano representava. Se alcançarem sucesso, não sabemos, e como viverão, ignoramos. Eles próprios não sabem, mas partem para o desconhecido porque não podem permanecer, pois se o fizerem, não poderão mais ser eles mesmos. E, nesse romance, mudar, ao contrário do que ocorre em *Todos os nomes*, significa tornar-se pior, involuir.

No *Ensaio sobre a cegueira*, embora os cegos fiquem curados, o final fica em aberto quando a mulher do médico diz-lhe que pensa que tudo não fora como experimentaram, que não *tinham ficado* cegos, e sim que *estão* cegos, “Cegos que, vendo, não vêem” (p. 310). Logo, a cura é uma ilusão, pois o sentido da alegoria percebido pela mulher do médico aponta que continuam cegos.

---

<sup>116</sup> A intertextualidade com a *Alegoria da caverna* também ocorre em obras não alegóricas, mas apenas como alusão rápida, não interferindo na forma nem ocupando espaço determinante na trama.

O *Ensaio sobre a lucidez* não oferece uma solução para os problemas do enredo. Um atirador mata a mulher do médico (acusada de ser a líder da conspiração dos brancos, mentira na qual o povo não acreditou) e o cão que estava ao seu lado. Depois desta cena, há um diálogo entre dois cegos, comentando os tiros e os uivos, satisfeitos porque o terceiro tiro (a mulher fora morta por dois) calou os uivos do cão<sup>117</sup>.

Este final não resolve o problema do governo nem da população, uma vez que esta não acredita que tenha havido conspiração, tampouco que aquela mulher fosse sua líder, e o governo, por sua vez, não desistirá de sua guerra para retomar o poder e reenquadrar a população em sua lógica.

Em *Todos os nomes*, o Sr. José descobriu que a vida é muito mais do que o trabalho na Conservatória e, a partir de então, terá de buscar novas aventuras para que o sentido de sua vida se renove. A narrativa encerra-se após sua conversa com o conservador: o Sr. José entra na Conservatória usando o fio de Ariadne e a lanterna que estão na gaveta do chefe, e que ele nunca tivera a coragem de usar, para procurar o certificado de óbito da mulher desconhecida. Seu intuito é rasgá-lo para reintegrá-la ao “mundo dos vivos”, conforme o chefe sugerira. Porém nada sabemos sobre como será a vida do Sr. José depois disso<sup>118</sup>.

No *Ensaio sobre a lucidez*, o narrador comenta esta impossibilidade de resolver os problemas da trama:

É difícil dar a um tal isto ou aquilo uma resposta capaz de satisfazer totalmente esse leitor [um leitor “atento aos meandros do relato, um leitor daqueles analíticos que de tudo esperam uma explicação cabal<sup>119</sup>”]. Salvo se o narrador tivesse a insólita franqueza de confessar que nunca esteve muito seguro de como levar a bom termo esta nunca vista história de uma cidade que decidiu votar em branco [...] (p. 184)

---

<sup>117</sup> Lucidez e cegueira estão presentes nos dois *Ensaio*s, e o final de ambos carrega uma ambiguidade insolúvel. No primeiro, o retorno da visão é contrabalançado pelo comentário da mulher do médico; no segundo, a firmeza dos brancos é oposta ao egoísmo dos dois cegos. A presença dos dois elementos (cegueira e lucidez) confirma a impossibilidade de resolver nos limites da ficção o problema representado pelos romances, uma vez que ele aponta um problema do mundo, que só pode ser resolvido no mundo, por pessoas reais. E a resolução do problema depende de um desenvolvimento histórico, cuja forma não é possível prescrever.

<sup>118</sup> André Bueno (2002, p. 8), referindo-se à “trilogia involuntária” (expressão que o próprio Saramago utilizou para referir-se a *Todos os nomes*, *A caverna* e *Ensaio sobre a cegueira*), afirma que “os relatos da *Trilogia* permanecem no meio da crise sem indicar qualquer saída, sugerindo um ceticismo aplicado à própria condição humana como uma mistura de medo, ruindade e indiferença”.

<sup>119</sup> Conforme p. 184.

Esses finais são uma estratégia importante para a composição da alegoria. Os romances representam o mundo e os conflitos dele, logo, os problemas não podem ser resolvidos, à custa de a alegoria perder sua capacidade de fazer com que nós reconheçamos nela o nosso mundo e a nossa vida, nos quais o problema continua. A transformação é necessária, mas o resultado dela só podemos saber quando a realizarmos.

Saramago elege alguns elementos da lógica capitalista em cada obra, de modo a concentrar sua crítica em aspectos específicos, aos quais denomino núcleos temáticos. Estes temas estão presentes de modo secundário em outras obras, mas nestas configuram-se como núcleos narrativos a partir dos quais a própria trama se organiza, ou seja, eles são o ponto de partida para o romance, tal como um evento histórico ou texto religioso é o ponto de partida para os romances históricos e paródicos.

Os núcleos temáticos das narrativas são os seguintes, sabendo-se que alguns deles aparecem em mais de um romance: relações sociais, despersonalização, competição entre capitais e processos de produção de mercadorias, política e democracia, imprensa e manipulação ideológica, militares e repressão<sup>120</sup>.

Os romances alegóricos de Saramago contêm eventos que causam estranhamento, mas que não se configuram como os eventos maravilhosos dos romances históricos e paródicos, pois são “realmente” possíveis. Aqueles eventos maravilhosos, embora explicados pelo narrador, são possíveis, *a priori*, somente no plano da ficção. Os acontecimentos dos romances alegóricos são, porém, possíveis no mundo real.

É o caso das epidemias de cegueira e de lucidez que ocorrem nos dois *Ensaio*s. É estranho, assombroso; mas é possível. No romance *A caverna*, a existência “real” da caverna de Platão, encontrada no subsolo do Centro, também é possível: Platão pode ter criado sua alegoria com base em uma situação real, ou algum tirano que leu o texto d'*A república* reproduziu a cena e, de alguma maneira, as pessoas morreram e foram preservadas na caverna, “fossilizadas”.

---

<sup>120</sup> A representação que Saramago cria da imprensa e do exército confirma a interpretação de Althusser (1985), que considera estas duas instituições como, respectivamente, aparelho ideológico e aparelho repressivo do Estado.

Como Platão e Saramago não identificaram um local para cenário de suas narrativas, a construção do Centro sobre a caverna é uma coincidência possível<sup>121</sup>.

*Todos os nomes* contém uma narrativa hiperbólica que representa o gigantesco tamanho da Conservatória e o intrincado labirinto formado por seus corredores. Além dessa descrição, o insólito, porém possível, ocorre na parte em que um historiador se perde dentro da Conservatória e só é encontrado uma semana depois, tendo se alimentado dos documentos das prateleiras.

### **3.2 Alegorias de Saramago**

O *Ensaio sobre a cegueira* discute as relações entre os indivíduos no sistema capitalista, marcadas pelo racionalismo e egoísmo, que se opõem à solidariedade de uma minoria. Saramago elabora sua crítica sobre o modo como as pessoas se relacionam em diferentes níveis da sociedade: os cidadãos exploram uns aos outros, o governo não se importa com os cidadãos, os militares matam sem piedade.

O romance narra uma epidemia de cegueira “branca” em um país imaginário. Antes que a população inteira cegue, cerca de duzentas e sessenta pessoas são isoladas em quarentena no prédio de um antigo manicômio, em três camaratas separadas. O governo pretendia isolar os infectados para impedir a proliferação da doença, mas o narrador demonstra como este ato se reveste de desumanidade. Ele revela a burrice do governo, que deixa um vídeo para ser assistido por cegos. Nele, repetem-se diariamente instruções sobre o modo como os cegos deveriam se organizar. Não há ninguém para ajudá-los. O Estado os abandona à própria sorte, fornece-lhes menos refeições do que o número de infectados, e deixa claro que tudo o que acontecer no prédio será de responsabilidade deles, de modo que, por exemplo, “no caso de incêndio, seja ele fortuito ou intencional, os bombeiros não intervirão” (p. 51).

---

<sup>121</sup> Discordo de Nonnemacher (2004). A autora entendeu que a narrativa de Saramago situava-se em Portugal e a de Platão na Grécia, por isso considera inverossímil a descoberta da caverna no subsolo do Centro. As alegorias, contudo, não são geográfica nem temporalmente situadas.

Um grupo de militares é destacado para garantir que nenhum dos cegos fuja do local e, a fim de garantir que os cegos fiquem longe, assassinam quem se aproxima. O narrador apresenta os militares como homens amedrontados, receosos de serem contaminados, mas também como sádicos que riem do sofrimento alheio e covardes que impunham fuzis contra cegos desarmados.

Cientistas de diferentes especialidades reúnem-se e investigam o fenômeno da epidemia de cegueira branca, procurando compreendê-lo no intuito de criar remédios e vacinas. Saramago expõe a fragilidade da ciência, convertida, no mundo capitalista, numa espécie de religião supostamente capaz de nos oferecer a explicação de tudo. Os cientistas não conseguem descobrir nada sobre a doença, e cegam como todas as outras pessoas.

Os cegos colocados em quarentena dividem-se em dois grupos: um deles é heterogêneo, composto por homens, mulheres, europeus, asiáticos, africanos, jovens, adultos, velhos etc. Estes procuram viver de modo pacífico, alegorizando uma democracia realmente substantiva, em que aqueles que lideram o fazem pelo bem de todos, diferente das democracias reais<sup>122</sup>. Apenas uma mulher, a mulher do médico, por algum motivo, não cegou. Apesar disso, ela mente que está cega para acompanhar seu marido e ficar com ele na quarentena. Ela não pode revelar que enxerga, pois se os outros soubessem, fariam dela sua escrava, obrigando-a a guiá-los, lavá-los, alimentá-los etc.

Em outra camarata forma-se um grupo composto apenas por homens, os quais estabelecem uma tirania mediante a imposição da força bruta. Estes representam a democracia real, em que os líderes impõem-se através das armas e governam para satisfazer os próprios interesses, permitindo a subsistência da população mediante o roubo e a exploração.

Os cegos “tiranos” impõem aos demais o pagamento pela comida fornecida pelo governo e, quando o dinheiro dos outros acaba, exigem que as mulheres submetam-se sexualmente a eles. A mulher do médico suporta humilhações extremas junto com as outras cegas, até que, incapaz de continuar faminta e aguentar novos estupros, mata o líder dos tiranos.

---

<sup>122</sup> Esta afirmação pressupõe uma interpretação e um posicionamento ideológico marxista em relação à realidade. Compartilho desta opinião de Saramago sobre as democracias mundiais.

Ao invés de receber apoio, homens do seu grupo propõem investigar quem fora a assassina (eles não sabem que foi ela) e entregá-la a fim de evitar confrontos. Esta covardia é impedida por um incêndio provocado por outra mulher. Ao escapar do manicômio, os cegos percebem que os soldados que os vigiavam foram embora e que, portanto, estão livres. Contudo, lá fora a população do país inteiro cegou, e a vida tornou-se uma luta feroz pela sobrevivência.

Saramago cria a oposição entre os dois grupos de cegos, mas mostra que dentro do grupo pacífico e organizado o egoísmo, a covardia e a maldade também estão presentes. O que o autor faz é opor dois sistemas e duas características humanas: a democracia ideal *versus* a democracia real, o egoísmo e a solidariedade. No grupo dos cegos tiranos, há somente o egoísmo, enquanto no outro, os dois pares coexistem: democracia ideal *versus* real, solidariedade *versus* egoísmo.

A antinomia egoísmo *versus* solidariedade recebe um tratamento diferenciado e complexo. O narrador atribui aos homens o comportamento egoísta, enquanto as mulheres personificam a solidariedade. Porém, não ocorre maniqueísmo. As personagens femininas manifestam egoísmo e os homens do grupo heterogêneo têm atitudes de coragem e solidariedade. O que acontece é que homens e mulheres são personificações alegóricas contrapostas: eles alegorizam o egoísmo e a racionalidade próprios do capitalismo, enquanto elas, a solidariedade e o afeto próprios de um sistema oposto à lógica do capital.

Contudo, Saramago não opõe masculino *versus* feminino para representar a luta das mulheres por direitos iguais. O autor propõe, por meio da alegoria, a mudança radical dos paradigmas da nossa sociedade: a solidariedade, o afeto e a organização representam a possibilidade de, mediante uma inversão de valores, substituir o sistema excludente e opressor determinado pelos imperativos capitalistas por um sistema que acolha e proteja. Portanto, as personagens masculinas e femininas não representam mulheres e homens, e sim um conjunto de práticas e valores (egoísmo, racionalidade, solidariedade, compaixão).

As personagens, da mesma forma que cegaram rapidamente e sem explicação, curam-se. Não lhes fica nenhuma sequela, a ponto de o primeiro cego

dizer que “até me parece que vejo ainda melhor do que via” (p. 307). Neste sentido, Saramago enfatiza a dimensão alegórica do texto, e explicita-a no diálogo entre a mulher do médico e seu esposo: “Por que foi que cegámos [pergunta ela], Não sei, talvez um dia se chegue a conhecer a razão, Queres que te diga o que penso, Diz, Penso que não cegámos, penso que estamos cegos, Cegos que vêem, Cegos que, vendo, não vêem” (p. 310).

A alegoria dos cegos que, vendo, não veem, representa todos aqueles que vivem alienadamente neste mundo, atados às narrativas da imprensa, da ciência, da religião, pensando que as representações diante das quais estas narrativas os colocam revelam a verdade, quando apresentam ilusões.

O *Ensaio sobre a lucidez* enfoca o despotismo do Estado, cujo modelo de gestão supostamente democrático não passa de uma falácia. Este romance retoma o país, situações e personagens do *Ensaio sobre a cegueira*, mas de modo bem diverso. Agora, a “brancura” não é cegueira, é lucidez: a esmagadora maioria dos eleitores da capital vota em branco nas eleições municipais. Realizada uma segunda votação, o resultado se repete.

O governo não aceita o voto em branco como expressão democrática, e toma medidas enérgicas para dissuadir o povo desta insurgência silenciosa. Contudo, suas ações não obtêm êxito. Diante de seu fracasso, o governo abandona a cidade e deixa a população “desprotegida”, a fim de provar sua importância e convencê-la de que precisa de quem a comande.

Ao contrário do que imaginara, os “brancos” não se desesperam, e a ausência das autoridades não muda nada na vida das pessoas. No intuito de restabelecer a “ordem”, o governo pratica atos terroristas e culpa os supostos “conspiradores”. Apesar de os atentados terroristas e a invenção de notícias mentirosas mostrar-se ineficaz, os governantes mantêm a estratégia.

O governo cria dificuldades ao recebimento de suprimentos e, principalmente, intensifica a tentativa de manipulação ideológica através da imprensa. Sua luta é para impor, a qualquer custo, a “democracia”, ou seja, o controle do Estado na vida dos indivíduos.

Os militares e a polícia são representados como opositores do povo, cumprindo as ordens do governo apesar do despautério delas. Entretanto, o comissário de polícia é uma exceção notável, uma vez que, ao perceber o absurdo das ordens que recebera, prefere a morte a ter de cumpri-las.

Este romance inverte a relação alegórica: não é uma minoria que se mostra lúcida em oposição à maioria alienada, é a maioria dos eleitores (83 por cento), que se liberta das amarras ideológicas que impunham um sistema injusto e opressor. E esta maioria permanece firme, suportando os ataques do governo, da imprensa, e a covardia dos dezessete por cento dos cidadãos que não conseguiram entender que os inimigos eram os governantes, e não os brancos. A alegoria do mundo, em que o mundo é alegorizado pela capital, mistura-se ao evento em que um povo “iluminado” é capaz de agir contra o sistema e manter-se unido para suportar as consequências de sua insurgência. O filósofo, que na alegoria de Platão era apenas um, aqui se multiplica.

O romance *A caverna* alegoriza a degradação e falência dos pequenos produtores e a imposição do modelo capitalista de produção de mercadorias. Saramago opõe o trabalho artesanal de Cipriano Algor e de sua filha Marta à produção industrial. O primeiro é cheio de sentido, configurando-se como uma expressão da pessoa que o realiza: Cipriano sente-se humano porque seu trabalho é reconhecido. O segundo é alienado, sem sentido para os trabalhadores, sendo meramente um meio através do qual adquirem mercadorias. O Centro oferece a vida alienada, sensações artificiais criadas mecanicamente, alimentos produzidos em estufas, mercadorias feitas em larga escala sem o contato da mão humana.

Para Marx (1985, p. 50), o trabalho não é apenas um meio pelo qual produzimos mercadorias, é o modo como nos tornamos sujeitos, “uma condição de existência do homem, independente de todas as formas de sociedade, eterna necessidade natural de mediação do metabolismo entre homem e natureza e, portanto, da vida humana”. Não se trata de realizar uma tarefa para simplesmente ser recompensado com um salário, o trabalho é uma “manifestação de si”, a qual fica, porém, no capitalismo, subordinada ao capital:

hoje, manifestação de si e produção da vida material são de tal modo separadas que a vida material aparece como a finalidade, e a produção da

vida material, isto é, o trabalho, como sendo o meio (sendo agora esse trabalho a única forma possível, mas, como vemos, negativa, da manifestação de si) (MARX; ENGELS, 1989, p. 77).

O narrador estabelece uma explícita relação entre a vida dos habitantes do Centro e aqueles da caverna de Platão. Também, realiza uma severa crítica ao modo capitalista de produção de mercadorias e à consequente relação entre capitalistas e trabalhadores, personificados, respectivamente, no subchefe e no chefe do Centro, e em Cipriano Algor e Marçal Gacho.

Não obstante os esforços de Cipriano para continuar seu trabalho, criando um novo produto (os bonecos de louça), o mundo capitalista não admite que ele mantenha sua dignidade, e tenta degradá-lo. Cipriano não obtém sucesso com seu trabalho e a situação obriga-o a mudar-se para o Centro, junto com seu genro, Marçal, e a filha, Marta.

A relação de Marçal com seu trabalho é diametralmente oposta à de Cipriano, funcionando ambos, neste aspecto, como um par antitético. Marçal trabalha no Centro como guarda: sua função é garantir a ordem e proteger a propriedade alheia. Seu trabalho é regulado por normas muito rígidas. Quando Marta telefonou para o marido, uma “voz” do outro lado da linha não permitiu que Marçal atendesse, porque estava “de serviço”, e Marta reconhece que “não havia nada a fazer, era mais forte do que eles” (p. 36). A voz, como no *Ensaio sobre a cegueira* (onde uma voz repete instruções para os cegos), é a representação de uma ideologia tola que oprime através da burocracia, dificultando a vida por meio da enumeração de normas.

O Centro alegoriza a articulação entre Estado, capital e trabalho. Deste modo, é uma alegoria da sociedade capitalista como um todo. Alegoriza o Estado porque configura-se como os países do mundo: há um governo, guardas e leis criadas para garantir a propriedade privada e os interesses dos capitalistas. Alegoriza o capital porque sua lógica é voltada à acumulação e à expansão, e visa ao monopólio através da eliminação da concorrência. Alegoriza o trabalho porque o modo de produção de mercadorias é alienado, estando o trabalho subordinado ao capital, ou seja, não é um fim em si mesmo, mas apenas um meio através do qual se ganha dinheiro para comprar mercadorias.

Cipriano tenta usufruir das atrações do Centro, mas despreza sua artificialidade. Apesar de sua consciência e esforço por mantê-la incólume, ele e Marta percebem que viver no Centro fê-los mudar.

A descoberta da “caverna de Platão” no subsolo do prédio é o momento em que Cipriano Algor tem a prova definitiva de sua degradação. Este elemento inusitado aponta explicitamente para a relação intertextual deste romance com o texto de Platão, revelando que durante todo o tempo o autor tentara mostrar que o Centro é uma alegoria do mundo, é a materialização da caverna que Platão inventou há vinte e cinco séculos. Cipriano se identifica com os homens e mulheres atados ao banco de pedra, e, a partir daí, volta para casa e retoma sua vida, libertando-se da caverna em que vivia, ou seja, da opressão do Centro.

No final do romance, Marçal também percebe sua condição de alienação<sup>123</sup>, demite-se do Centro e, junto com a esposa, retorna para a casa do sogro, de onde partirão os cinco (Cipriano, Isaura, Marçal, Marta e o cão Achado) para uma viagem, deixando-se “levar pela corrente”, conforme sugerira Isaura, no intuito de encontrar um lugar onde possam recomeçar a vida<sup>124</sup>.

As últimas palavras da obra são de Marçal, cuja visão de mundo foi radicalmente modificada. Ele diz, “como se recitasse”, a frase, neste contexto sarcástica, da nova placa de propaganda que o Centro exibia: “BREVEMENTE, ABERTURA AO PÚBLICO DA CAVERNA DE PLATÃO, ATRACÇÃO EXCLUSIVA, ÚNICA NO MUNDO, COMPRE JÁ A SUA ENTRADA” (p. 350). O Centro aproveita para ganhar dinheiro com a descoberta, pois ninguém além da família de Algor percebe o que aquilo significa<sup>125</sup>.

---

<sup>123</sup> Utilizo a palavra alienação em conformidade com o pensamento de Marx. Para ele (2001, p. 111, grifos do autor), é na atividade estruturada em moldes capitalistas que o trabalho é a base de toda a alienação, pois “o objeto produzido pelo trabalho, o seu produto, opõe-se a ele [o trabalhador] como *ser estranho*, como um *poder independente* do produtor”. A auto-alienação é o trabalho “como uma atividade dirigida contra ele [o trabalhador], independente dele, que não lhe pertence” (*id.*, p. 115). É deste modo que Marçal e os demais trabalhadores relacionam-se com o seu trabalho.

<sup>124</sup> Segundo Bourneuf; Ouellet (1976, p. 168), nos romances “em que o espaço desempenha o papel primordial, cristalizam-se velhos sonhos da humanidade: [...] [entre eles] descobrir sobre o nosso planeta um Éden escondido, onde o homem poderá reencontrar na natureza a felicidade perdida”.

<sup>125</sup> Uma das características do capitalismo é sua capacidade de transformar tudo em mercadoria.

*Todos os nomes* alegoriza a despersonalização dos indivíduos, reduzidos a uma ficha, desprovidos de sua humanidade. Este romance concentra-se no sujeito, indivíduo que perde sua identidade vítima de um mundo que, por um lado, mostra-se burocrático e hierarquizado, e, por outro, idolatra a extravagância dos famosos e despreza o cotidiano das pessoas comuns.

A Conservatória alegoriza o mundo, concentra os nomes de todos, vivos e mortos, dispostos num labirinto como as ruas da cidade. Ela é dirigida por um chefe, como os países todos, e possui um sistema burocrático e hierarquizado tal como o mundo capitalista. O próprio narrador explicita esta alegoria, quando diz: “Conservatória Geral do Registo Civil, mundo e centro do mundo” (p. 28).

O Sr. José, único personagem que tem nome próprio, coleciona figuras que ele recorta dos jornais, com imagens e informações dos artistas e personalidades que idolatra. Seu *hobby* é coletar as notícias que saem sobre a vida de seus ídolos. Um dia ele decide que irá à Conservatória, à noite, recolher mais informações sobre eles. Além dessa infração grave, terá de vencer seu medo de subir a escada para pegar as fichas do alto.

A partir daí, seu trabalho, que ele realiza de forma alienada e com desgosto, adquire sentido, e ele se transforma em um novo homem. Pela manhã, quando entra na Conservatória, após ter passado a noite descumprindo o regulamento e verificando documentos, “Nenhum dos colegas se apercebeu de quem havia chegado, responderam como de costume à saudação, disseram Bons dias, Sr. José, e não sabiam com quem estavam a falar” (p. 28).

Sua rotina diária passa a ser, além do trabalho na Conservatória, durante o dia, suas pesquisas noturnas, nesta mesma Conservatória, para encontrar e copiar os verbetes que contêm as informações da data de nascimento, os nomes de pais e padrinhos e o endereço onde nasceram os famosos cujas informações recortava das revistas e dos jornais.

Numa dessas noites, ele foi pegar cinco fichas mas veio mais uma em sua mão. “O verbeta é de uma mulher de trinta e seis anos, nascida naquela mesma cidade, e dele constam dois averbamentos, um de casamento, outro de divórcio” (p. 37). O Sr. José sente que os cem registros dos famosos que colecionou valem tanto quanto aquele um. Aos cinquenta anos, percebe que

aquela mulher é tão importante precisamente porque é desconhecida. Ele copia o verbete dela sem ainda saber o motivo, o qual descobrirá em seguida: copiou-o para poder investigar a vida da mulher.

O Sr. José procura a desconhecida, que em nenhum momento é nomeada. Fá-lo de maneira ingênua, do modo mais difícil. Quando uma senhora, denominada a senhora do rés-do-chão direito, diz-lhe que deveria procurar pelo nome dela na lista telefônica, ele se surpreende. O Sr. José acolhe a sugestão da senhora do rés-do-chão direito, mas o faz parcialmente. Ele encontra os nomes do pai e do ex-marido da desconhecida, mas decide que ligará para eles somente em último caso. Ele compreende que não quer encontrá-la facilmente, pois o que importa não é o resultado de sua busca, mas a busca em si mesma, na qual vive aventuras inéditas em sua vida e que ele se julgava incapaz de viver. As investigações em busca da mulher desconhecida dão sentido à sua existência, tornam-no efetivamente sujeito, porque supera sua alienação e sua apatia.

Saramago compõe a identidade do Sr. José à medida que este supera a despersonalização de que era vítima. O trabalho, ao contrário do que acontece com o senhor Algor, em *A caverna*, desumaniza o Sr. José, seus colegas de profissão e o chefe, transformando-os em autômatos. A relação dos funcionários uns com os outros é fria, todos tratam-se formalmente por senhor, sem estabelecerem entre si qualquer vínculo afetivo; não se distraem com conversas, nem enxergam o drama que o Sr. José vive sempre que tem de subir à escada. E, talvez se vissem, não se dispusessem a ajudá-lo, a menos se entendessem que uma queda do Sr. José, provável em decorrência de sua fobia, representasse, para eles, perigo, caso ele caísse sobre suas cabeças.

A coleção de recortes de pessoas famosas que o Sr. José atualizava diariamente opõe-se à investigação que realiza sobre a mulher desconhecida, não apenas porque esta última é desconhecida e aqueles são famosos, mas porque a mulher desconhecida coloca-o diante do mundo “real”. As pessoas famosas a respeito das quais acumulava informações funcionam como as estatuetas da alegoria de Platão, desfilando diante dos olhos do Sr. José e projetando suas sombras nos jornais e revistas, aos quais ele olhava como se visse a realidade. As informações sobre estes ídolos dão conta de que suas vidas são agitadas, excitantes, a ponto de estarem sempre seguidos por jornalistas ansiosos por

fotografarem-nos em um desses momentos ímpares. E essa supervalorização da fama lança-nos à cara que nossas vidas são monótonas, irrelevantes. O Sr. José, no entanto, quer verificar esta hipótese, e investigar a vida da mulher desconhecida o faz refutar essa ideia, pois compreende que sua coleção o punha diante de sombras, que, independentemente de sua grandeza, nunca podem ser mais excitantes que o confronto direto com a vida real.

O Sr. José é um personagem que não tem nada de heroico. Enquanto, nos outros romances alegóricos, há o persistente senhor Algor, a solidária mulher do médico, o sagaz presidente da câmara e o destemido comissário de polícia, o Sr. José é, a princípio, submisso, medroso, solitário. Dentre os protagonistas dos romances alegóricos, ele é quem sofre a maior modificação de suas características, e aquele que consegue, sem querer, influenciar uma mudança na realidade que o cerca. Afinal, a Conservatória alterará radicalmente sua forma de registros, superando uma tradição de vários séculos. E, conforme o chefe diz, espera que o trabalho de adequação dos arquivos à nova metodologia não seja cumprido de modo alienado, mas que cada funcionário realize-o com o ânimo de quem empreende uma revolução: “que o trabalho que vos espera seja executado com o espírito de quem se sente a edificar algo e não com o alheamento burocrático de quem foi mandado juntar papéis a papéis” (p. 210).

Cipriano Algor conseguiu libertar a si e às pessoas que amava, mas não interferiu na lógica capitalista. A mulher do médico amparou seu marido e amigos, mas não os fez superar a verdadeira cegueira de que eram vítimas. Os brancos destituíram o poder dos políticos, mas a luta contra o Estado não foi superada, permanecendo suspensa. O Sr. José influenciou o chefe que acompanhava suas transgressões, e influenciou-o, com suas ações, a mudar a lógica de funcionamento dos arquivos. A estrutura de poder, a hierarquia, a burocracia permanecem. Mas ocorre uma mudança, radical e definitiva.

O chefe do Sr. José encarna o espírito do chefe do Centro, do romance *A caverna*, porém se diferencia dele ao longo da narrativa. Ele endeusa a Conservatória, mantém a disciplina e a hierarquia. No entanto, é solidário ao Sr. José quando este adocece, e se mostra disposto a grandes mudanças quando, após acompanhar secretamente as transgressões do Sr. José, revoluciona o

arquivamento na Conservatória. Este não é um chefe alienado como aquele do romance *A caverna*, para quem os funcionários devem se adequar às regras do jogo, determinadas pelo Centro. O Conservador avalia a situação, acompanha as ações de seu funcionário, reflete sobre elas e deixa-se influenciar, ampara-o quando fica doente e, ao final, conversa com ele e se torna seu cúmplice.

O chefe ainda é rigoroso, continua no seu posto, disciplinando, impondo. Não é um senhor bonzinho que acolhe os funcionários e os trata como iguais. Todavia, permitiu-se ser solidário e tolerante, e, mais do que isso, permitiu-se subverter a lógica que a tradição lhe impunha.

Os colegas do Sr. José não passam por mudanças como acontece com Marçal Gacho, em *A caverna*. Eles estão presos ao funcionamento da Conservatória, do mesmo modo que as pessoas todas estão alegoricamente presas nos seus arquivos, parte de um vasto e labiríntico mundo, despersonalizadas, à mercê do tempo que as vitimará condenando-as ao esquecimento.

Mas outra personagem chama a atenção por certas semelhanças com a velha que come carne crua do *Ensaio sobre a cegueira*. Tal como as personagens desse último, o Sr. José a princípio tem uma impressão negativa da senhora do rés-do-chão direito. Acha-a intransigente, ranzinza. E, tal como no *Ensaio sobre a cegueira*, o decorrer da história o faz compreender a solidão daquela mulher. A compaixão que as duas senhoras despertam nos personagens dos dois romances, em *Todos os nomes* evolui para uma amizade. Porém, no *Ensaio a velha morre*, e na história do Sr. José ficamos a saber que uma ambulância levou a senhora do rés-do-chão direito, provavelmente para um final igualmente infeliz.

A aventura do Sr. José redimensiona a alegoria: o mundo nos despersonaliza, nos trata como seres insignificantes por sermos apenas humanos, mas, a despeito disso, cada um tem uma história, e a história de cada um é tão emocionante quanto a de qualquer pessoa. E é preciso contar, valorizar e preservar essas histórias. Por isso, deve-se reunir os registros de vivos e de mortos, de modo que o tempo não empurre os mortos ao fundo do arquivo, depois ao lixo e ao esquecimento.

Essas alegorias contêm uma sequência de elementos que compõem a estrutura dos romances alegóricos de Saramago, e que estão igualmente presentes na *Alegoria da caverna*, de Platão.

### 3.3 Elementos das alegorias

Os elementos comuns aos seis romances alegóricos e à *Alegoria da caverna* de Platão aparecem nas narrativas sob formas diferentes e repercutem conteúdos variados. A relação intertextual de cada obra com os conteúdos do texto de Platão ocorre com diferentes intensidades. Do ponto de vista da forma, todos os romances possuem os seguintes elementos, também encontrados na *Alegoria da caverna*:

1 – indivíduo(s) aprisionado(s);

2 – espaço “fechado”;

3 – impossibilidade de “ver”/perceber o mundo para além de sua aparência imediata;

4 – elemento inusitado que permite a um ou a vários personagens enxergar o que os outros são incapazes de ver porque estão “cegos”, e sua consequente angústia porque percebe a “cegueira” dos outros;

5 – tentativa de libertação;

6 – fracassos e sucessos dos que “veem”.

Estes elementos não aparecem isolados, eles se entrecruzam na tessitura das narrativas. Por isso, analiso-os reunindo-os em duas categorias: 1 – Alegorias da cegueira e da lucidez; 2 – Alegorias do mundo. Agrupei-os desta maneira a fim de tornar o texto mais claro, e para que a relação entre os elementos ficasse evidenciada. As alegorias da cegueira e da lucidez dizem respeito a personagens e ações; as alegorias do mundo referem-se aos cenários.

### 3.4 Alegorias da cegueira e da lucidez

No texto de Platão e nos romances de Saramago, há duas personificações alegóricas, da cegueira e da lucidez.

Em todos os textos, os prisioneiros percebem o mundo por meio de imagens que distorcem a realidade. No texto de Platão, veem as sombras, projetadas por uma fogueira, de “estatuetas de homens e de animais, de pedra e de madeira, de toda a espécie de labor” (Platão, 2000, p. 210), transportadas por homens que conversam entre si. Mas, como só veem as sombras das estatuetas, os prisioneiros pensam que as vozes são delas, porque não as reconhecem como estátuas, iludindo-se de que as estátuas é que são os homens e os animais cujas vozes ouvem. O mundo iluminado pelo sol, “que tudo dirige no mundo visível” (p. 212), lhes é completamente ignorado.

Platão explica que o efeito provocado pela limitação visual à qual estão submetidos os prisioneiros da caverna é a ignorância: estão presos às imagens do mundo visível que têm diante dos olhos, por isso só conseguem distinguir as sombras que desfilam diante de si. Quando Sócrates diz para Glauco que os prisioneiros são “semelhantes a nós”, evidencia o caráter alegórico da imagem, deixando igualmente claro que o que vemos do mundo não é o mundo em si, mas sombras. E as sombras não são do mundo, mas de objetos que imitam o mundo, de modo que nossa ilusão é dupla.

O diálogo travado entre Sócrates e Glauco refere-se ao assunto educação. Platão apresenta uma visão idealizada do conhecimento, projetando na educação o meio de fazer as pessoas ascenderem ao mundo superior e enxergarem para além das sombras do mundo visível. Ele crê na capacidade de os “iluminados” educarem os prisioneiros, conduzindo-os ao mundo superior. Entre o homem e o mundo superior, a mediação é o conhecimento, que, para Platão, é puro e constituidor do homem, ou seja, no conhecimento não há interesses pessoais ou ideologias, ele está voltado ao bem universal.

O aprisionamento é, em todas as narrativas, sentido fisicamente pelas personagens, independentemente de ele ter uma dimensão material ou manifestar-se apenas como um aprisionamento ideológico. Qualquer que seja o

tipo de aprisionamento imposto às personagens, em todas as narrativas, ele gera efeitos que modificam sua vida e afetam sua caracterização psicológica.

O caráter físico do aprisionamento refere-se às algemas, no texto de Platão, ao manicômio, ao estado de sítio, ao Centro e à Conservatória em Saramago. O Centro e a Conservatória não algemam nem impedem as personagens de sair, mas é assim que os protagonistas destes romances se sentem. Somente na *Alegoria da caverna* os personagens estão fisicamente presos desde a infância, enquanto os textos de Saramago vão sugerir que desde a infância seus personagens estão ideologicamente prisioneiros. Já seu aprisionamento físico, materialização do outro que ocorre desde seu nascimento, é fruto, contudo, de uma situação extraordinária e temporária<sup>126</sup>.

Nas alegorias de Saramago, as personagens aprisionadas também têm sua capacidade de enxergar limitada. Elas vivem como os prisioneiros da caverna de Platão, mas, ao contrário destes, não veem sombras, pois o que os impede de perceber a realidade é o excesso, e não a ausência de luz. As personagens são iludidas pela imprensa, pelo governo, pelo sistema como um todo. Vivem em um mundo forjado pela ideologia<sup>127</sup>, iludidos por discursos e práticas sociais que manipulam suas consciências e os impedem de enxergar a opressão a que estão submetidos.

Na *Alegoria da caverna*, os prisioneiros têm sua visão limitada pela escuridão da caverna, pelos grilhões que os prendem, pelo muro, enfim, por toda a configuração do cenário criado por Platão. No *Ensaio sobre a cegueira*, os personagens ficam cegos, uma cegueira que, embora branca e sem causas

---

<sup>126</sup> No *Ensaio sobre a lucidez* não sabemos se o aprisionamento é temporário porque a obra deixa o problema sem solução.

<sup>127</sup> Entendo a ideologia como o efeito da materialidade e das relações sociais, cuja cristalização se dá em discursos e práticas sociais; é a mediação que existe entre o nosso pensamento e o mundo. Em razão de as relações sociais no capitalismo estarem subordinadas ao capital, e portanto de as realizações humanas não terem como finalidade o ser humano, e sim o capital, a ideologia produzida neste sistema deturpa a realidade de modo a servir aos interesses do capital. Para explicar essa particularidade podemos apelar para termos como reflexo, refratado, invertido etc., termos metafóricos para a percepção equivocada que se tem do mundo devido à mediação da ideologia produzida pela materialidade do sistema, pelas relações sociais existentes no interior da lógica de produção capitalista e pelos discursos que permeiam as relações entre os indivíduos.

Os efeitos da ideologia incidem tanto sobre os dominantes quanto sobre os dominados, constituindo-os enquanto tais, e estes últimos “aplicam categorias construídas do ponto de vista dos dominantes às relações de dominação, fazendo-as assim ser vistas como naturais” (BOURDIEU, 2009, p. 46). “Numa sociedade de classes, a ideologia é o elo através do qual, e o elemento no qual, a relação entre os homens e as suas condições de existência se soluciona em benefício da classe dominante” (ALTHUSSER et alii, s/d, p. 33).

físicas, é, contudo, cegueira. A situação piora porque, além de cegos, são aprisionados em um manicômio. Em *A caverna*, Cipriano e os demais personagens residentes no Centro têm sua visão limitada pela arquitetura do prédio.

No *Ensaio sobre a lucidez*, os políticos, a imprensa e os eleitores que não votaram em branco nas eleições municipais têm sua visão limitada pela ideologia do sistema, pela tradição de realizar pleitos que elegem representantes incapazes de defender os interesses de quem os elegeu. Em *Todos os nomes*, o sistema burocrático, a hierarquização das atividades, a alienação do trabalho, limitam a visão das personagens, prisioneiras de procedimentos e estruturas de poder seculares, fortemente arraigadas na reprodução mecânica de ideias e atos.

Na alegoria de Platão, foi necessária a libertação de um dos prisioneiros, e o filósofo grego é pessimista ao crer que este, “iluminando-se”, será morto por seus companheiros de prisão no caso de retornar para salvá-los. As personagens de Saramago aparecem livres ou libertam-se ao longo da trama, mas Saramago é igualmente pessimista.

Ao postular a possibilidade de um dos prisioneiros ser libertado, Sócrates, personagem da alegoria de Platão, conjectura as consequências de sua saída da caverna e ascensão ao mundo superior. A saída da caverna não poderia ser rápida, tampouco o prisioneiro poderia olhar imediatamente para a realidade luminosa do exterior. Pelo contrário, deveria acostumar-se gradativamente à luz, observando primeiro as sombras, depois a imagem das coisas e seres projetada na água; por último, olhá-los diretamente. A ascensão ao mundo superior, em Platão, é subida ao plano das ideias, ao mundo em que imperam as formas puras e belas, ou seja, o mundo ideal. Em Saramago, a ascensão corresponde à tomada de consciência, à compreensão da lógica excludente e opressora, ao fim da alienação.

Platão, pelas palavras de Sócrates, afirma que o homem ao qual foi concedida a liberdade, após ter acesso ao mundo superior, tem o dever de retornar à caverna para salvar os demais. Seus colegas, porém, habituados ao mundo das sombras, não aceitariam a liberdade, uma vez que concluiriam das palavras dele que a saída da caverna o enlouquecera, tamanhos seriam os

absurdos que dele ouviriam. O estranhamento seria tão grande a ponto de eles o quererem matar caso insistisse em libertá-los.

Tal como o personagem liberto de Platão, os “libertos” de Saramago sentem-se responsáveis pelos demais, e, tendo acesso ao “mundo superior”, não conseguirão conformar-se à vida na “caverna”, por isso, confrontam-se com os “prisioneiros”. No entanto, responsabilidade e confronto ocorrem de modos diferentes em cada narrativa e em relação a cada personagem.

O *Ensaio sobre a lucidez* constrói a alegoria por meio do antagonismo entre os votantes “tradicionais” (aqueles que escolheram entre um dos três partidos políticos estabelecidos, da direita, do meio e da esquerda) e os eleitores que votaram em branco, recusando-se a aceitar a farsa do jogo eleitoral. Os brancos, além de serem antagonistas dos políticos, constituem-se como antagonistas dos outros eleitores, porque estes se deixam levar pelas mentiras dos governantes, e por isso veem nos brancos inimigos seus e do Estado, convencidos pelos jornais de que se trata de uma conspiração contra a democracia.

Os eleitores tradicionais acreditam que a bomba que matou 34 pessoas no metrô foi um ato dos brancos, e por isso tentam fugir da cidade. Impedidos pelo governo e convencidos por ele a retornarem aos lares para proteger suas casas do furto de que as emissoras de rádio noticiavam ser vítimas (os governantes mandaram dizer que os brancos aproveitavam sua retirada para levar-lhes os bens), deparam-se, ao contrário, com os vizinhos a aguardar diante dos prédios para auxiliá-los a levar a mudança de volta às casas.

Apesar das evidências de que não se trata de uma conspiração, tampouco de uma organização violenta, nestes eleitores o poder da propaganda ideológica do governo gera efeitos mais poderosos do que a realidade. Só o que conseguem ver é o mundo como a ideologia lhes representa, e, neste caso, um mundo “de cabeça para baixo”. A cegueira está associada aos discursos, à propaganda do governo difundida pela imprensa, enquanto a lucidez não se vale de palavras, apenas de atitudes concretas e silenciosas.

O *Ensaio sobre a cegueira* é, entre os romances alegóricos de Saramago, aquele que, na superfície, menos se afasta do idealismo platônico no

que concerne à possibilidade de um indivíduo privilegiado conduzir os demais e libertá-los das trevas através de sua capacidade de ver além do mundo visível. É este indivíduo “iluminado” que a mulher do médico parece representar até o início da quarentena. Afinal, ela quer ajudar a tantos quanto puder da melhor forma possível, sacrificando-se desde o primeiro momento para permanecer ao lado do marido, e desde então para manter-se ao seu lado e daqueles que dela necessitam, ainda que disfarce sua ajuda, mantendo muitas de suas ações solidárias em sigilo. Logo, porém, perceberemos que esta prática não alcançará resultados satisfatórios: haverá sujeira por todos os lados: lixo, mijó, merda.

Não demora muito para a mulher do médico, no início aquela que em nós criou a expectativa de ser um indivíduo iluminado e solidário que, através do discurso, a todos auxiliaria a viver mantendo a dignidade humana mesmo numa condição tão adversa, ser obrigada a se prostituir ao lado das amigas, do modo mais humilhante, para receber umas migalhas de comida e as poder repartir entre os homens da sua camarata, que as aguardam famintos.

Não será do modo idealizado, sublime, através do discurso e da inteligência que a mulher do médico ajudará aqueles por quem se sente responsável. Ao contrário, a revolução do modo brutal que dominou suas vidas só ocorrerá após o uso das armas e da destruição do ambiente que os oprimia<sup>128</sup>. Não bastou matar os opressores, foi preciso libertar os corpos da prisão em que se encontravam, para, finalmente, terem condições de experimentar um pouco de liberdade, ainda que esta liberdade só se refira a um pequeno grupo (os seis que acompanham a mulher do médico), e com limitações.

O efeito da cegueira branca não é o isolamento, este provocado pela política do governo para casos de epidemia. Ela provoca o rebaixamento dos humanos e a instauração de um governo sob as leis do darwinismo social<sup>129</sup>.

Tal como o texto de Platão, que faz referência ao fato de um dos prisioneiros libertar-se e sair da caverna, apenas uma pessoa fica livre da cegueira. Fisicamente, aprisionam-se 260 cegos em um manicômio abandonado, mas a população do país inteiro acabará cegando, e, com isso, será aprisionada

---

<sup>128</sup> Refiro-me ao incêndio que consumiu o manicômio.

<sup>129</sup> Entendido como o sistema em que o governo se constitui pela imposição da força. Isentem-se os animais dessa lógica, pois eles não estupram nem vivem entre o lixo e a merda.

dentro dos limites de seu território, pois os outros países impedirão que ultrapasse as fronteiras.

A mulher do médico funciona como este prisioneiro que esteve no mundo superior, contemplou as coisas reais e percebeu que na caverna o que veem são apenas sombras de objetos, e não de seres. Estando agora em meio aos prisioneiros que não sabem que o que enxergam é falso (no caso já não são capazes de ver nada exceto um “mar de leite”), precisa manter sua condição em segredo para não ser escravizada. Ao realizar uma ação que julgou necessária (matar o líder dos tiranos), tem seu destino aproximado ao extremo ao prisioneiro referido por Platão: querem matá-la por ter se oposto à lógica com a qual se habituaram, por mais aviltante que fosse. Conforme Figueira (p. 5), “a mulher do médico é a única a preservar a capacidade de visão total, um conceito abrangente que integra o sentido da visão propriamente dito, a consciência moral intacta e a profunda sensibilidade da qual depende a compreensão da natureza humana”.

O manicômio, no *Ensaio sobre a cegueira*, representa a caverna, e de modo bem claro: as personagens encontram-se com a visão comprometida, neste caso, estão cegas, e, ainda que não estejam algemadas, estão presas.

A saída do manicômio após o incêndio, embora seja de certa forma uma saída da “caverna”, não se configura como uma ascensão ao mundo superior, pois a cidade é uma ampliação do horror que viviam no manicômio. A diferença é que agora não estão mais acorrentados em uma caverna, mas perdidos num labirinto. O fato de esta saída do espaço físico opressor não resolver o problema, ao contrário de prejudicar o caráter alegórico, enriquece-o, pois não é o aprisionamento físico que se coloca como chave de interpretação, uma vez que de nada adianta libertar-se da prisão se é a cegueira o que realmente aprisiona<sup>130</sup>.

Ao contrário dos prisioneiros da caverna, não é a falta de luz que os impede de ver, mas o fato de verem somente ela. Estes cegos “sempre estavam rodeados duma resplandecente brancura, como o sol dentro do nevoeiro” (p. 94). No plano da história, eles só viam luz; no plano da alegoria, o que eles não viam

---

<sup>130</sup> Eles continuam parcialmente aprisionados porque as fronteiras estão bloqueadas. No entanto, este aprisionamento não é sentido pelas personagens, elas apenas sabem que não podem ir para outro país.

era sua gradativa desumanização (ênfatisada em várias passagens em que o narrador os compara a animais) e o egoísmo que os encaminha à barbárie, sustentada por uma racionalidade perversa.

Por várias vezes a mulher do médico pensa revelar que enxerga, mas ouve as ponderações do marido e se acovarda. Ao perceber a imundície gigantesca que teria de limpar, dá-se conta de que “isto não é trabalho para uma pessoa sozinha” (p. 136). No entanto, estar ciente disso não a afasta de sua responsabilidade: faz tudo o que está ao seu alcance para minimizar o problema: organiza a distribuição de comida e o recolhimento do lixo em sua camarata, instrui os demais a usar os banheiros. Quando saem do manicômio, é guia e provedora do grupo que a acompanha. No depósito escuro do supermercado onde encontrou comida, pensa, ao riscar um fósforo: “meu Deus, a luz existe e eu tenho olhos para a ver, louvada seja a luz” (p. 223). E, “sem remorso, come. Se não comesse agora não teria forças para levar a carga aonde faz falta, ela é a provedora” (p. 224). Contudo, em diversas outras passagens, ver parece-lhe um fardo insuportável: “Aguentarei enquanto puder, mas é verdade que as forças já me estão a faltar, às vezes dou por mim a querer ser cega para tornar-me igual aos outros, para não ter mais obrigações do que eles” (p. 293). Estas suas obrigações não são impostas senão por seu senso de responsabilidade: a “responsabilidade de ter olhos quando os outros os perderam” (p. 241).

O fato de ter olhos fará da mulher do médico “Uma espécie de chefe natural, um rei com olhos numa terra de cegos, disse o velho da venda preta, Se assim é, então deixem-se guiar pelos meus olhos enquanto eles durarem” (p. 283). Mas estar sozinha é perigoso: “Falas como se também tu estivesse cega, disse a rapariga dos óculos escuros, De uma certa maneira, é verdade, estou cega da vossa cegueira, talvez pudesse começar a ver melhor se fôssemos mais os que vêem” (*id.*, *ib.*), “Cada vez irei vendo menos, mesmo que não perca a vista tornar-me-ei mais e mais cega cada dia porque não terei quem me veja” (p. 302). Sua solidão opõe-se à massa lúcida do *Ensaio sobre a lucidez*, a qual, a despeito de sua superioridade numérica, também encontra enormes desafios.

A mulher do médico mata o líder dos cegos tiranos e, nesta obra, livra-se da morte, da qual não escapará, porém, ao final do outro *Ensaio*. No *ensaio sobre a lucidez*, ela era apenas mais uma entre uma multidão de eleitores,

sem nada que a diferenciasse deles, mas a excepcionalidade de ter continuado a ver há quatro anos, quando todos haviam cegado, fez o governo acusá-la de ser a líder da “conspiração” dos brancos. O povo não acreditou na mentira, e um dos ministros do governo, despropositadamente, manda um atirador matar a mulher do médico e o cão das lágrimas. A hipótese levantada por Platão finalmente se confirma e “o iluminado” é morto pelos “prisioneiros da caverna”<sup>131</sup>.

No *Ensaio sobre a lucidez*, ocorre a inversão numérica da alegoria: ao invés de um, a maioria é “iluminada”, e esta massa iluminada opõe-se a uma minoria que se mantém cega. Contudo, a vantagem numérica que *a priori* poderia ser uma esperança de vitória para a lucidez acaba se mostrando inócua, pois a insurgência da população não supera a força das armas (as armas de fogo e a manipulação ideológica) que o governo, parte da minoria cega, comanda.

A imprensa é responsável pelo “trabalho de intoxicação do público” (p. 309). Os jornais, a televisão e as rádios, todas as mídias, enfim, seguem as determinações do governo, agindo no interesse dos poderosos e, paradoxalmente, contra a população que as lê, ouve e assiste. Quando os jornais publicam a fotografia do grupo da mulher do médico, mentindo que se trata do rosto da conspiração, o comissário lê quatro jornais e percebe que, salvo diferenças de vocabulário, “a informação era igual em todos e sobre ela poderia calcular-se uma espécie de média aritmética muito provavelmente ajustada à fonte original, elaborada pelos assessores de escrita do ministro do interior” (p. 287-288).

O comissário de polícia não representa a corporação policial: ele é uma exceção, um indivíduo lúcido dentro de uma organização cega. A ordem que recebera era incriminar a mulher do médico. Dissera-lhe o ministro do interior sobre a investigação que ordenara sobre a mulher do médico, denunciada por uma carta do primeiro cego:

há casos em que a sentença já está escrita antes do crime [...] dou-lhe cinco dias, note bem, cinco dias, nem mais um, para me entregar toda a célula atada de pés e mãos, a sua águia-pesqueira e o marido [...] e os três peixinhos que agora apareceram [...] quero-os esmagados pela carga de provas de culpabilidade impossíveis de negar, ladear, contrariar ou refutar [...] (p. 244)

---

<sup>131</sup> O mesmo aconteceu com o comissário de polícia.

Os demais policiais cumpriram as ordens recebidas: detiveram “suspeitos”, interrogaram-nos, seguiram outros, prenderam, reprimiram, tudo conforme manda a lei e a ordem. O comissário preferiu ser demitido, receoso de que isso não seria tudo.

O descumprimento daquelas ordens custou-lhe a vida. Pouco antes de morrer, dentro de um táxi, “viu, pegada ao pára-brisas, uma fotocópia do artigo [que ele escrevera para contar a verdade sobre a mulher do médico e conseguira publicar em um pequeno jornal]. Apesar do medo, as suas angústias e os seus temores tinham valido a pena” (p. 314).

Os ministros da cultura e da justiça, no *Ensaio sobre a lucidez*, têm seu momento de iluminação ao demitirem-se após uma discussão em que tentam ponderar os absurdos do governo. O presidente da câmara de vereadores, por sua vez, recebe maior atenção na narrativa, “iluminando-se” aos poucos enquanto reflete sobre a eleição, as atitudes do governo e a serenidade da população. Ele presente uma tragédia e, minutos depois, está ensanguentado correndo em direção à estação do metrô que explodira, a fim de ajudar de alguma forma. De imediato percebera que fora uma ação do governo. Sua percepção da realidade fê-lo demitir-se, tal como fizeram o comissário de polícia e os ministros da cultura e da justiça.

A mulher do médico, o comissário de polícia e os eleitores que votaram em branco assemelham-se ainda mais ao prisioneiro liberto de Platão, uma vez que colocam suas próprias vidas em risco, agindo cada um a seu modo em prol da libertação dos outros.

Os eleitores que votaram em branco são perseguidos, quinhentos são detidos, 34 são mortos. Apesar disso, mantêm-se firmes, unidos, tal como dissera a mulher do médico ao seu grupo no *Ensaio sobre a cegueira*: “se continuarmos juntos talvez consigamos sobreviver” (p. 245). Mais do que sobreviver, estes eleitores querem fazê-lo de forma livre, num mundo em que não sejam obrigados aos ditames de governos estúpidos, comprometidos com tudo, menos com seu povo. De acordo com Mészáros,

Sempre que os governos são chutados por “eleitores” soberanos amargamente desiludidos pela “quebra de suas promessas”, o alvo diversionário da oposição política consensual assegura que nunca sejam

mencionados a enorme responsabilidade e a duvidosa viabilidade da ordem socioeconômica a que eles servem e em nome da qual fazem e quebram tais promessas. Assim, enquanto governos “pluralistas” vêm e passam com frequência mistificadora, a dominação do capital permanece absolutamente intacta (2002, p. 816).

O surto de lucidez destes eleitores é uma espécie de epidemia que ocorre sem explicação. Não há mobilização para educar nem convencer ninguém, as coisas simplesmente acontecem, sem palavras, há apenas ações. O que eles desejam é “uma passagem a algo completamente novo, desconhecido”, e é isso o que teme o governo, pois neste novo mundo não haveria lugar para eles (p. 175-176).

No *Ensaio sobre a lucidez*, ficam aprisionados fisicamente todos os cidadãos da capital, independentemente de terem votado em branco ou em um dos partidos políticos, quando os governantes fecham as fronteiras e declaram o estado de sítio. Escapam desta condição os ministros, o presidente e todos aqueles diretamente ligados ao governo federal<sup>132</sup>. Os integrantes do governo federal, embora livres do aprisionamento físico por eles mesmos criado com a declaração do estado de sítio e conseqüente fechamento da cidade, são quem mais sofre os efeitos do aprisionamento ideológico de que são vítimas desde que nasceram.

Os governantes, acostumados desde a infância aos trâmites do que consideravam democracia, não podiam aceitar que a população enxergasse de modo diferente. Confrontados com a opinião discrepante da massa, acharam-na uma zombaria, e, forçados por uma situação que os poderia obrigar a ver de outro modo a realidade, prenderam, torturaram, mentiram, mataram, da mesma forma que os prisioneiros da caverna de Platão matariam o “iluminado”.

A parcela da população que votou em um dos três partidos concorrentes manteve-se alheia à lucidez dos brancos, recriminando-os e temendo-os igualmente convencida desde a infância de que a democracia consiste no fato de escolher, entre os partidos, um no qual votar. Quando lhes pareceu surgir uma chance, estes eleitores “tradicionais” tentaram fugir da cidade, plano frustrado pelo governo, que temia haver entre eles insurrectos, os quais poderiam alastrar “a peste branca”.

---

<sup>132</sup> Apesar de o caso do voto em branco ter ocorrido nas eleições municipais, quem foge do estado de sítio é o governo federal, deixando na cidade os vereadores e o presidente da câmara.

A imprensa, por sua vez, manteve-se do lado do governo, reproduzindo as notícias do modo como convinha aos ministros e ao presidente. Tenta, fervorosamente, dissuadir os brancos, condenando sua atitude como uma traição à pátria, e busca, através da manipulação dos fatos, convencer a todos de que se tratava de uma conspiração cujo plano incluía atos terroristas praticados após as eleições.

Este romance apresenta duas visões inconciliáveis da democracia. Os cidadãos que votaram em branco fizeram-no porque não podiam mais ser cúmplices de um processo que não era realmente democrático (uma prisão com aparência de liberdade), e valeram-se das próprias eleições para manifestar sua inconformidade, dentro da lei. No entanto, esta atitude opõe-se à visão dos governantes, para os quais o voto em branco é uma afronta.

Os governantes veem um mundo que não pode mudar, no qual a atitude dos brancos representa um perigo ao *status quo*, conseqüentemente, ao seu poder. O que eles deixam de ver é a historicidade do sistema que defendem, incapazes de conceber que um modo de vida que teve início possa ter, também, fim. Neste sentido, não percebem que a luta travada contra o povo é um paradoxo revelador de sua baixeza e brutalidade. Só o que conseguem ver é o que beneficia a si mesmos e legitima e perpetua seu poder.

Os brancos, e aqueles que, ao longo da narrativa, compreendem o que estes pensavam (o presidente da câmara, os ministros da cultura e da justiça e o comissário de polícia), veem a democracia no que esta tem de falha, enxergam que houve, tal como escreveu Pilger, citado por Mészáros (2004, p. 14), a “redução da democracia a um ritual eleitoral: ou seja, a competição entre partidos indistinguíveis para ganhar a administração de um Estado de *ideologia única*”. Diante desta percepção da realidade, não podem mais alienar sua liberdade e deixá-la nas mãos dos governantes. Os brancos querem reassumir o seu direito de controlar suas próprias vidas. Fazem-no sós com sua própria consciência, sem portanto impor nenhuma alternativa de governo, o que seria contraditório, pois o que querem é eles próprios autogovernarem-se.

Os demais cidadãos, que votaram como sempre tinham feito, continuam a ver o mundo tal como os governantes querem que vejam,

convergindo sua opinião com a dos jornalistas, estes continuamente criando novas mentiras, ansiosos por convencer a todos de que são a reprodução da mais perfeita verdade. Mostram-se incapazes de perceber que as notícias são uma produção discursiva e que, como tal, não podem ser neutras, logo apresentam a realidade segundo uma interpretação.

Em *A caverna*, o “iluminado” é o humilde Cipriano Algor, mas Marta e Isaura Estudiosa possuem uma sagacidade igualmente privilegiada. O oleiro criado por Saramago não é dotado de erudição, entretanto, tampouco é ignorante da cultura letrada: ele conhece muito bem, por exemplo, a *Alegoria da caverna*, tanto que sonha com ela e a reconhece quando está diante de sua materialização. Mas suas reflexões a respeito do caráter opressor do sistema em que trabalha e vive surgem muito mais de sua inteligência intuitiva do que de conhecimentos adquiridos formalmente. Cipriano é um pensador que filosofa livremente: senta-se no banco de pedra e lá fica a ruminar as tarefas do dia, as falas que disse e ouviu etc. Um momento de destaque é o sonho que teve e que reproduz a cena descrita por Platão, o qual lhe confirma, através do seu inconsciente, o que ele conscientemente já percebera<sup>133</sup>.

Cipriano Algor tem uma percepção privilegiada, tal como a filha, mas esta não percebe de imediato a importância que o trabalho, a casa e a olaria têm para si mesma (levará um tempo até que ela entenda). Algor, ao contrário, por experimentar diretamente a recusa de seu trabalho e a injustiça do sistema, desde o princípio reconhece a vilania do Centro, mesmo quando era ainda um pacato fornecedor. As esperanças do genro de ser promovido a guarda residente e mudar-se com a esposa levando consigo o sogro jamais o entusiasmaram, ao contrário, ele sempre rejeitara a oferta. Cipriano reconhece o direito da filha de ir morar aonde o marido for, mas não cala sua contrariedade, do mesmo modo que não se cala frente aos absurdos do Centro. Algor fracassa em sua tentativa de permanecer em sua casa, mas por pouco tempo. Porém, ao retornar, seu êxito é ambíguo, pois, embora esteja livre e junto com a filha, o genro, Isaura e o cão, não sabem o que farão de suas vidas.

O aprisionamento, em *A caverna*, apresenta uma relação intertextual explícita com a obra de Platão, no título e na descoberta da caverna no subsolo

---

<sup>133</sup> O sonho de Cipriano é narrado entre as páginas 193 e 197.

do Centro. O Centro funciona como a caverna contemporânea e a limitação visual das personagens é produto da alienação e da sujeição de suas vidas às vontades do Centro, cujos moradores vivem em apartamentos onde móveis e eletrodomésticos já estavam postos, e cujas janelas devem manter-se fechadas por causa do ar-condicionado, muitas delas dando vista para o interior do prédio, de modo que algumas casas jamais recebem a luz do sol.

Cipriano e sua família não são forçados fisicamente a viver no Centro, tampouco são impedidos de sair quando quiserem. A despeito de não haver uma imposição física, as circunstâncias criadas pelo sistema (a suspensão pelo Centro da compra das louças, a impossibilidade de vendê-las a outros comércios) acabam forçando-os a mudar-se para lá. Nenhum dos personagens é agarrado pelo Centro e atado a ele, mas o funcionamento do sistema capitalista age como se assim fizesse.

Cipriano Algor sente-se atordoado pela decisão do Centro de não receber a encomenda que lhe fizera, apela para a “solidariedade de classe” dos outros fornecedores, mas não recebe nenhuma palavra de consolo. Sente-se vítima do sistema, prisioneiro dos contratos e da burocracia, sem meios de escapar deles. Neste sentido, a diferença dele para os demais fornecedores é o fato de estes já terem se calado, e estarem conformados com o aprisionamento em que vivem. Cipriano reconhece a hipocrisia do sistema, e se enoja dela.

Ao tomar consciência da vileza das negociações com o Centro, Cipriano percebe que “no fim de contas, ou desde o princípio delas, era sempre o chefe do departamento quem decidia as regras da partida, e agora o que se está a jogar aqui é um jogo desigual [...]” (p. 96).

Depois de uma conversa com o subchefe, Cipriano percebe que os clientes são também igualmente alienados, pois são iludidos pela “argúcia” do Centro. Eles creem ser livres, quando, na verdade, são manipulados:

possivelmente o segredo da abelha reside em criar e impulsionar no cliente estímulos e sugestões suficientes para que os valores de uso se elevem progressivamente na sua estimação, passo a que se seguirá em pouco tempo a subida dos valores de troca, imposta pela argúcia do produtor a um comprador a quem foram sendo retiradas pouco a pouco, subtilmente, as defesas interiores resultantes da consciência da sua própria personalidade, aquelas que antes, se alguma vez existiu um antes intacto, lhe

proporcionaram, embora precariamente, uma certa possibilidade de resistência e autodomínio (p. 240).

Os moradores do Centro não recebem voz própria na narrativa, mas podemos ouvi-la principalmente através das palavras de Marçal, e ainda do narrador e de Cipriano. Eles reconhecem no Centro uma grande oportunidade de conforto e praticidade, afinal, uma cidade dentro de outra permite-lhes ter acesso a tudo de que supõem precisar sem se expor às intempéries climáticas, e de modo rápido, ao alcance das mãos.

Marçal é, por muito tempo, um dos prisioneiros das ilusões criadas pelo Centro. Para Marçal, o Centro é um lugar grandioso do qual ele não quer fazer parte apenas como funcionário: quer nele morar e proporcionar às pessoas que ama as regalias que pensa haver nele. O guarda que ele é quer compartilhar do mesmo espaço daquelas pessoas que desfrutam do mundo sem precisar sair do prédio, vivendo à sombra do concreto e no frescor do ar-condicionado. A convivência com Cipriano afastará essa ilusão.

A perspectiva de Marçal no início da trama (ressalte-se novamente que sua “visão de mundo” mudou) coaduna-se com a dos moradores do Centro e seus chefes. Para eles, o Centro é uma realização monumental, uma maravilha da modernidade. Sendo o Centro uma alegoria do mundo capitalista, o que deixam de ver não é a opressão de um prédio, mas a opressão do sistema, o qual, ao fazer deles prisioneiros que se julgam livres, garante deste modo sua reprodução e a supressão de seus “detractores”, “cada vez menos numerosos e cada vez menos combativos”, como o próprio chefe afirma (p. 292).

Cipriano, ao contrário, vê nesta “maravilha” uma prisão. Não suporta a ideia de olhar o mundo artificial que o Centro reproduz em suas atrações, tal como as estufas da Cintura Agrícola desgostam-no pela artificialidade da produção de alimentos. Quando vai embora do Centro, pergunta a si mesmo “como foi possível que se tivesse deixado encerrar durante três semanas sem ver o sol e as estrelas, a não ser, torcendo o pescoço, de um trigésimo quarto andar com janelas que não se podiam abrir” (p. 339), e repara nas coisas em volta, o rio malcheiroso, a ponte feia e velha, as “ruínas que foram casa de gente”, mas que eram coisas à luz do sol, não trancadas num ambiente artificial. Não é só o mundo físico que Cipriano não conseguia ver trancado no Centro: sentia que

estavam ele, a filha e o genro se transformando (“o pior de tudo, sabes, é já não sermos os mesmos desde que nos mudámos para aqui”, p. 328).

Cipriano percebe que não há liberdade dentro de um sistema que limita as pessoas a viverem de acordo com sua lógica excludente, que liquida os pequenos produtores, derrotados pela opressão capitalista, travestida pela ideologia da livre concorrência. Cipriano enxerga o problema e mantém sua dignidade: ao contrário de seus “colegas de classe”, não se cala, e, quando é finalmente derrotado, curva-se por um momento, mas três semanas depois reassume o controle de sua consciência. Ainda não assumiu o controle de sua vida, mas prefere a incerteza de um futuro com a mente livre à certeza de um futuro alienado.

Em *Todos os nomes* o Sr. José tem um momento de iluminação a partir do qual sua vida se transforma, mas ele não é exatamente um iluminado, pois não compreende o sentido dessa transformação. O Sr. José confronta-se com o sistema, mas não se sente responsável pelos outros, porque não enxerga seu papel de revolucionário.

O chefe da Conservatória é quem, refletindo sobre os atos que o Sr. José pratica às escondidas de todos, exceto do chefe, compreende as implicações do que o Sr. José fez. É o chefe quem se vê responsável por uma transformação na lógica da Conservatória, que compreende estar equivocada. Com isso, explicita a intenção de garantir a preservação dos verbetes dos mortos, reintegrados ao arquivo dos vivos, para que sua memória não se deteriore e apague. No momento em que explica esta ordem, aproveita para pedir que seus funcionários realizem-na com o “espírito de quem se sente a edificar algo” (p. 210), e não como se estivessem a cumprir alienadamente uma formalidade própria do serviço burocrático.

E é o chefe quem explica ao Sr. José que sua busca pela mulher desconhecida só teria sentido se fraudasse seu registro, copiando-o sem a data de sua morte e destruindo seu certificado de óbito. Era necessário recolocar a mulher desconhecida entre os vivos.

O Sr. José e o chefe da Conservatória Geral do Registo Civil compartilham o papel do “iluminado”. Enquanto um age de um modo transgressor,

o outro reflete sobre a transgressão e, ao invés de puni-la, aprende que a tradição que reproduzia precisava ser radicalmente modificada. Enquanto o Sr. José muda sua vida e readquire sua posição de sujeito, retomando a posse de sua identidade, e portanto revoluciona a sua vida individual, o chefe altera o arquivamento da Conservatória e reintegra à “vida” os mortos, no sentido de tornar a memória de cada um deles uma presença entre os vivos. O chefe revoluciona uma dimensão da sociedade, renovando o respeito à história e à identidade das pessoas comuns.

### **3.5 O espaço como alegoria do mundo**

Enquanto Sócrates descreve o ambiente e as personagens, Glauco observa: “Estranho quadro e estranhos prisioneiros são esses de que tu falas”. Ao que Sócrates responde: “Semelhantes a nós” (p. 210). Tratando-se não de um texto essencialmente literário, e sim com intenções filosóficas, o próprio Platão nos explica a alegoria, deixando claro seu sentido:

este quadro [...] deve agora aplicar-se [...] comparando o mundo visível através dos olhos à caverna da prisão, e a luz da fogueira que lá existia à força do Sol. Quanto à subida ao mundo superior e a visão do que lá se encontra, se a tomares como a ascensão da alma ao mundo inteligível, não iludirás a minha expectativa, já que é teu desejo conhecê-la (2000, p. 212).

A caverna é o mundo visível, o qual, porém, não corresponde à verdade. Esta encontra-se no mundo inteligível, alcançado pela ascensão da alma através da iluminação da mente por meio da educação, do pensamento. O mundo visível é apenas sombra da realidade; para alcançar o mundo superior, ao invés de vermos com os olhos, é preciso enxergar com o pensamento. E o iluminado tem o dever de mostrar a luz aos demais, ensiná-los a ver e a pensar.

O mundo é um espaço de egoísmo e luta desigual pela sobrevivência. Nele, o homem procura formas de sobreviver e organizar o caos social através da criação de Estados. As alegorias do mundo, nos romances de Saramago, são criadas a partir da prerrogativa dos Estados nacionais e de sua lógica.

A Conservatória do Registo Civil, o manicômio e o Centro, são espaços cobertos que alegorizam o mundo, enquanto a capital, no *Ensaio sobre a lucidez*, o cemitério, em *Todos os nomes*, as ruas, no *Ensaio sobre a cegueira*, alegorizam-no num espaço mais amplo, embora igualmente limitado.

O Centro funciona como um núcleo para o qual convergem as forças do capital, do trabalho e do Estado<sup>134</sup>. Os trabalhadores têm de produzir para o Centro, que intermedeia a venda para estabelecimentos comerciais, os quais vendem ao consumidor final. Milhares de pessoas trabalham para o Centro e no Centro, visando salário ou lucro. E é o Centro quem cria suas próprias regras de trabalho, contratos e propagandas. Trata-se, na ótica marxista, de uma completa alegoria do capitalismo<sup>135</sup>.

A alegoria do mundo consiste, num plano, no fato de o Centro funcionar como um mundo em tamanho reduzido, porque nele se pode fazer tudo, não sendo necessário sair para nada. Noutra dimensão, alegoriza o mundo porque reproduz sua lógica: alienação do trabalho e do consumo, controle hierárquico, estratificação social, defesa coercitiva da propriedade privada, manipulação ideológica.

Mas o ambiente fechado e opressor, em *A caverna*, não é apenas o Centro. O próprio sistema capitalista torna-se um ambiente fechado, uma vez que as personagens não encontram alternativa a ele nem dele conseguem escapar. Para Cipriano sentir-se um prisioneiro não é necessário mudar-se para o Centro,

---

<sup>134</sup> Há um trecho do romance em que o Estado aparece enquanto Estado, ou melhor, não representado pelo Centro. Tal como o capitalismo na sua lógica de acumulação, o Centro precisa ampliar-se. Fá-lo por enquanto para baixo, cavando, mas poderá precisar de espaço para os lados. Em torno da cidade, há uma periferia com barracos dentro dos quais moram cidadãos pobres, em sua maioria desempregados ou com subempregos. Nesta periferia, de tempos em tempos um caminhão de alimentos é saqueado, no entanto sem violência: roubam os alimentos e vão embora. Um dia, porém, um caminhão é saqueado e incendiado. Cipriano Algor reflete sobre isso, sem compreender qual a vantagem que os saqueadores poderiam ter incendiando o veículo. Quando “de súbito a fâisca estalou, a luz se fez, o caminhão não fora queimado pela gente das barracas, mas pela própria polícia, era um pretexto para a intervenção do exército” (p. 91). Pode-se conjecturar que se confirmará a suspeita do narrador, por ele levantada logo no início da narrativa: há entre os prédios da cidade e as barracas uma “terra-de-ninguém”, “largo espaço despejado de construções”, mas “Não tardará muito que os edifícios da cidade avancem em linha de atiradores e venham assenhorear-se do terreno [...]” (p. 16). Expulsar os miseráveis era questão de tempo, bastava um pretexto. Polícia e exército são duas instituições que nada têm a ver com as pessoas que lutam pela sobrevivência, são subordinados ao Estado, e este, por sua vez, está subordinado ao capital.

<sup>135</sup> Essa afirmação também pode ser aplicada ao “socialismo realmente existente”. Isso porque o tripé estrutural do capitalismo, composto por capital, trabalho e Estado, permaneceu intacto nesse “socialismo”, com a mesma subordinação do trabalho ao capital. A diferença é que o controle do Estado é maior.

basta que esteja submetido à lógica capitalista, que, ao rejeitar o produto de seu trabalho, rejeita sua “manifestação de si”.

Cipriano Algor, quando contesta diante do chefe do departamento de compras a regra segundo a qual os fornecedores do Centro não podem vender a mais ninguém, recebe a seguinte resposta:

Estamos no terreno dos factos comerciais, senhor Algor, teorias que não estejam a serviço dos factos e os consolidem não contam para o Centro, já agora deixe-me que lhe diga que nós também somos competentes para elaborar teorias, e algumas já tivemos que lançar por aí, no mercado, quer dizer, mas só as que serviram para homologar e, se necessário, absolver os factos quando eles alguma vez se portaram mal (p. 97).

O Centro define as regras e as impõe aos fornecedores, enquanto, na outra ponta da cadeia produtiva, manipula os consumidores. Da mesma forma como acontece na vida da maioria dos trabalhadores do mundo real, o trabalho no Centro é fragmentado, burocratizado, hierarquizado, conduzido sob normas rígidas, e o produto dos esforços dos trabalhadores não atende a suas necessidades pessoais, e sim, às necessidades do capitalismo. Os guardas, por sua vez, têm as funções de proteger a propriedade, vigiar as pessoas e evitar que andem em espaços a elas proibidos: há andares e corredores restritos apenas a pessoas autorizadas.

O capitalismo é representado pelas relações entre o Centro, seus funcionários e seus fornecedores, uma vez que o trabalho de todos é estruturalmente subordinado ao capital. Ao invés de o trabalho, como “manifestação de si”, determinar a relação entre as pessoas, o que a determina é o capital. Cipriano Algor deixa de produzir porque perde para a concorrência estabelecida pela indústria de produtos plásticos. Conforme pensa Marta, “não foi o chefe do departamento quem decidiu reduzir as compras a metade, a ordem veio-lhe de cima, dos superiores, de alguém para quem é indiferente que haja um oleiro a mais ou a menos no mundo” (p. 42).

Em *Todos os nomes*, temos uma imagem bem semelhante ao Centro, onde a Conservatória representa ao mesmo tempo um labirinto e uma caverna. Trata-se de um espaço fechado, cujos arquivos, a partir de certo ponto, ficam às escuras, enquanto uma luz fraca ilumina os registros recentes e o espaço de trabalho dos funcionários. Estes dividem-se em quatro categorias,

dispostas em filas ao longo de um grande balcão que atravessa a conservatória de ponta a ponta, como o muro da caverna de Platão. Mas, por trás do balcão não desfilam estátuas nem sombras, desfilam as pessoas reais, transformadas em “estatuetas”, lançadas à sombra e à despersonalização quando anotadas em verbetes. Os funcionários, prisioneiros da caverna, estão a ela atados pelos fios invisíveis da alienação do trabalho, da tradição, da burocracia e da hierarquia. E, curiosamente, são eles os responsáveis por transportar as figuras reais do mundo superior ao interior da caverna, transformadas não em estatuetas, mas em verbetes que cumprem a mesma função: retirá-las do real, lançá-las às sombras, despersonalizá-las, e, ao mesmo tempo, convencer-nos de que os dados do seu registro são tudo o que se precisa saber delas.

Tal como ocorre em relação ao Centro, as personagens deste romance não estão fisicamente presas à Conservatória; entretanto, são todos prisioneiros de sua lógica, imposta a todos os cidadãos, obrigados a se registrarem e atualizarem seus dados, e aos funcionários, submetidos a suas normas. O Sr. José não resiste à opressão, e, porque tem condições de subverter as regras<sup>136</sup>, subverte-as para alcançar uma liberdade limitada ao período noturno, mas que lhe empresta um sentido à vida.

A Conservatória é alegoria do mundo. Nela encontramos a alegoria dos vivos e dos mortos, todos submetidos à despersonalização a que o sistema nos submete, o modelo de trabalho alienado do capitalismo e seu governo coercitivo, cuja figura do chefe, porém, é atenuada ao longo do romance, por demonstrar-se solidário, tolerante e inteligente.

No *Ensaio sobre a cegueira*, os personagens passam a não ter acesso visual ao mundo, este tornando-se acessível apenas através dos outros sentidos. O mundo, desta vez, é representado por um manicômio desativado, no qual uma multidão de cegos vai pouco a pouco enlouquecendo. O manicômio representa um mundo onde a razão degenerou e transformou-se em uma extensão da loucura.

Nesse romance, há três representações de Estado diferentes: o Estado exterior ao manicômio, e dois Estados alegóricos formados no interior

---

<sup>136</sup> Ele mora numa casa contígua, com uma porta de acesso à Conservatória. E ele tem a chave da porta.

dele. Os estados alegóricos do interior do manicômio são, por um lado, democrático (camarata da mulher do médico), e, por outro, tirânico (os cegos malvados). O Estado exterior é uma democracia que age de modo tirânico, pois, embora os governantes sejam eleitos pelo povo, não demonstram nenhuma compaixão para com os infectados pela cegueira branca, tratando-os como animais peçonhentos, para os quais mesmo o mínimo é demais. Os governantes pensam que têm o direito de banir os cegos do convívio com os outros e de lhes negar as mínimas condições de sobrevivência.

Após trancafiarem os cegos e os contaminados no manicômio, o Estado só se manifesta através da “voz” (gravação repetida diariamente que apresenta quinze instruções para os cegos), e do exército, respectivamente símbolos dos aparelhos ideológicos e repressivos do Estado: a voz que procura inculcar uma ideologia, a força que impõe um modo de vida.

Os cegos que representam a verdadeira democracia procuram solucionar os problemas através do diálogo; os cegos malvados impõem sua vontade pela força. O médico e sua mulher sabem a importância de se organizarem, mas não queriam reproduzir o modelo de Estado do mundo exterior, com um poder centralizado distante dos governados. Ao contrário, como líderes, pretendiam ouvir a todos e organizá-los de modo a viverem da melhor forma possível.

A tirania é a expressão do egoísmo, e este está presente no que chamamos de democracia, fato percebido por Marx desde os Manuscritos Econômico-Filosóficos: “o *egoísmo* é o princípio da *sociedade civil* e revela-se como tal logo que a sociedade civil produziu plenamente o Estado político” (2001, p. 42). A democracia ideal e a tirania entrarão em um conflito que, evidentemente, será vencido pelos tiranos, uma vez que eles se impõem fisicamente, e têm uma arma. De nada adiantará a visão da mulher do médico, tampouco os argumentos daqueles que tentam dissuadir os opressores da injustiça de seus procedimentos.

As funções legais e políticas do Estado recebem maior atenção de Saramago no *Ensaio sobre a lucidez*. Neste romance, o mundo é sempre alegorizado em um espaço amplo: a capital de um país. Esse espaço não alegoriza o mundo dos prisioneiros, mas o mundo considerando o que

aconteceria a este se a massa se libertasse dos grilhões que a mantêm prisioneira das estruturas de poder, ou seja, alegoriza o mundo superior ao qual o filósofo da alegoria de Platão teve acesso quando escapou da caverna.

A capital é o mundo em escala reduzida, onde uma democracia meramente formal não defende os interesses dos cidadãos, e onde o governo pratica atos no intuito de assegurar o seu poder, os quais se opõem aos interesses de quem o elegeu<sup>137</sup>.

No *Ensaio sobre a cegueira*, situado cronologicamente quatro anos antes, ocorrera uma epidemia de cegueira, cujos efeitos já tinham sido em geral superados, exceto pelo fato de esta não ser comentada por ninguém, uma vez que desejavam esquecer tudo o que acontecera naquela “terrível provação”. No *Ensaio sobre a lucidez*, tudo voltara à “normalidade”, e todos seguiam suas vidas de acordo com a lei e a ordem, até o dia das eleições.

Segundo Peter Sloterdijk (2000), os seres humanos são animais que passam por um longo processo de domesticação, um adestramento voluntário que faz com que, desde muito jovens, nossa condição selvagem seja amansada, tornando-nos dóceis para podermos viver na sociedade, um grande parque que exige de nós a sujeição a suas regras, ao seu conceito de ordem e a sua política como condição para nele viver. Marx e Engels (2001, p. 62) pensavam de modo semelhante: usam a palavra adestramento, porém relacionam os homens a máquinas: “A cultura [...] é para a imensa maioria apenas um adestramento para agir como máquina”.

No *Ensaio sobre a lucidez*, as regras do parque humano são questionadas de modo radical. A própria lógica do parque é posta em xeque: o adestramento voluntário é negado por 83% da população, os quais, ao invés de eleger aqueles que estabeleceriam as normas da domesticação, votam em branco.

---

<sup>137</sup> Essa narrativa concentra-se na crítica ao Estado. Não há, neste texto de Saramago, elementos materiais que indiquem a articulação entre o Estado e o capital (o que abunda em *A caverna*), nem explícita nem alegoricamente. No entanto, sob uma teoria marxista, “Como estrutura de comando político abrangente do sistema do capital, o Estado não pode ser autônomo, em nenhum sentido, em relação ao sistema do capital, pois ambos são um só e inseparáveis” (MÉSZÁROS, 2002, p. 119). A despeito disso, o funcionamento do Estado nesse *Ensaio* está de acordo com a teoria de Marx.

A democracia é um conjunto de normas para o parque humano, as quais devem ser seguidas pelos cidadãos a fim de gozarem de seus direitos. Para Sloterdijk (2000, p. 44), “os homens são animais dos quais alguns dirigem a criação de seus semelhantes enquanto os outros são criados [...]”. Com base em Nietzsche, afirma que “dentre os homens [...] alguns poucos querem; quanto à maioria, porém, outros querem por eles. Que outros queiram por eles significa que eles existem apenas como objeto, e não como sujeito de seleção” (*id.*, *ib.*). Neste sentido, estes outros que querem pela maioria incutem nesta última seus valores, tornando a multidão massa de manobra. Este sistema constitui as nações soberanas e, por sua vez, o próprio soberano, o qual, segundo Agamben (2007, p. 38), “é o ponto de indiferença entre violência e direito”. Este poder soberano está presente no *Ensaio sobre a lucidez* nas muitas circunstâncias em que os governantes impõem-se pela violência.

Para Mészáros (2002, p. 305), “A promessa de ‘imparcialidade’ e ‘justiça’ em um mundo dominado pelo capital só pode ser o álibi mistificador para a permanência da *desigualdade substantiva*”. Althusser, citando Marx, afirma que

o Estado político... encerra precisamente nas suas formas modernas as exigências da razão. Não se detém aí. Em todo o lado pressupõe a razão realizada. Mas, igualmente em todo o lado, cai na contradição entre a sua definição teórica e as suas hipóteses reais (ALTHUSSER *et alii*, p. 17).

Depois, o próprio Althusser (*id.*, p. 17-18) comenta: “os abusos do Estado são concebidos já não como distrações do Estado em relação à sua essência mas como uma contradição real entre a sua essência (razão) e a sua existência (não-razão)”. Nos romances alegóricos de Saramago, a excessiva racionalidade é o elemento desencadeador do problema. A ela opõe-se a solidariedade no *Ensaio sobre a cegueira*, a percepção filosófica de Cipriano n'A caverna, as transgressões do Sr. José em *Todos os nomes*, e a lucidez no *Ensaio sobre a lucidez*.

O *Ensaio sobre a lucidez* elabora uma profunda crítica ao sistema democrático, à vida sob uma “lei que vigora sem significar”<sup>138</sup>. Primeiro, ao apontar a hipocrisia da liberdade de escolha, a qual, ainda que prevendo o voto em branco, não o admite como maioria. Segundo, ao representar a sordidez dos ministros e do presidente, que utilizam os meios mais espúrios e violentos para

---

<sup>138</sup> Referência à expressão criada por Kant e citada por Agamben (2007, p. 60).

retomar o poder. E, ainda, ao descrever o funcionamento normal da cidade sem os representantes do Estado e seus respectivos e inúteis aparelhos de repressão, como a polícia. A crítica ao Estado é contrabalançada pelo elogio a um povo imaginário, uma maioria de eleitores lúcidos capazes de perceber a inutilidade de sua “escolha” eleitoral e agir contra ela.

O governo infringe a Lei e se transforma no maior dos criminosos: assassina inocentes, prende, tortura, difama etc. A defesa da democracia assume ares de brutal tirania, as atrocidades são realizadas com o pretexto de restabelecer o *status quo ante*, o qual, longe de ser benéfico para o povo, é-o apenas à minoria que o domina e se aproveita dele.

Os jornalistas, por sua vez, deturpam os fatos narrados no enredo. Saramago satiriza a imprensa, deixando claro que ela está a serviço do Estado, e que este, por sua vez, não titubeia em manipular as informações e inventar mentiras para salvaguardar os interesses dos dominantes. O Estado impõe a ideologia duramente em nome da perpetuação do domínio capitalista. Conforme Mészáros (2004, p. 145), “seria absurdo minimizar a eficácia prática da manipulação do Estado para criar um consenso em relação às crenças ideológicas”.

Ao contrário do que se poderia esperar da massa (outrora massa de manobra), o povo age silenciosamente, não segue um líder, mas um súbito surto de lucidez. Mesmo após os discursos dos ministros na televisão e no rádio, e das notícias mentirosas criadas por diversos jornalistas no interesse do Estado, a população não se deixa enganar, e, de modo pacífico, continua sua revolução silenciosa.

No nosso mundo real, o poder das instituições cria discursos “verdadeiros”<sup>139</sup>; porém neste romance o Estado e a mídia não conseguem transformar seus discursos em verdades.

Para Mészáros (2002, p. 937), nas democracias modernas o cidadão apenas abdica “do poder de decidir em favor dos representantes de partidos firmemente inseridos na estrutura de comando político do capital”. Ao abdicar de seus direitos, a população cria as condições para a soberania, a qual

---

<sup>139</sup> Foucault refere-se a este poder das instituições em *A ordem do discurso* (1999).

legitimará as atrocidades cometidas pelo governo. Em outra obra, Mészáros afirma que

O Estado é essencialmente uma *estrutura hierárquica de comando*. Como tal, extrai sua problemática legitimidade não de sua alegada “constitucionalidade” (que invariavelmente é “inconstitucional” em sua constituição original), mas de sua capacidade de *impor* as demandas apresentadas a ele (2004, p. 19).

Sobre o caráter impositivo das democracias, Agamben explica que,

Contrariamente ao que nós modernos estamos habituados a representarmos como espaço da política em termos de direitos do cidadão, de livre-arbítrio e de contrato social, do ponto de vista da soberania, *autenticamente política é somente a vida nua*. Por isso, em Hobbes, o fundamento do poder soberano não deve ser buscado na cessão livre, da parte dos súditos, do seu direito natural, mas, sobretudo, na conservação, da parte do soberano, de seu direito natural de fazer qualquer coisa em relação a qualquer um, que se apresenta então como direito de punir. (2007, p. 113, grifos do autor).

A utilização plena, arbitrária e brutal do poder do Estado ocorre no momento em que declara o estado de sítio, radicalização das medidas tomadas no estado de exceção<sup>140</sup>, a partir do qual suspenderam-se diversos direitos dos cidadãos. Porém era preciso “dar mais uma volta à tarraxa”, apertá-los mais, porque nem repararam na suspensão de seus direitos: “porquanto, não tendo os cidadãos deste país o saudável costume de exigir o regular cumprimento dos direitos que a constituição lhes outorgava, era lógico, era mesmo natural que não tivessem chegado a dar-se conta de que lhos haviam suspendido” (p. 59).

O Estado de Exceção e o Estado de Direito são contíguos. Conforme Maia, “O Estado de Direito, em última instância, ao reconhecer a necessidade de se controlar e restringir o uso da força na esfera social, declara a existência do Estado de Exceção”; para isso, o Estado de Direito prevê “a existência e o exercício do Estado de Exceção, reservado para momentos-chaves nos quais prevê-se a necessidade da suspensão das garantias individuais”, ou seja, nas palavras de Agamben (2004, p. 12), “o estado de exceção apresenta-se como a forma legal daquilo que não pode ter forma legal”. O momento-chave para sua constituição foi o voto em branco que se opôs aos interesses do governo.

---

<sup>140</sup> Apesar do termo utilizado no *Ensaio* ser “estado de sítio”, no referencial teórico pesquisado a definição que o explica da melhor maneira é “estado de exceção”. Na legislação, tratam-se de duas coisas diferentes, mas o conceito teórico de estado de exceção explica mais satisfatoriamente o “estado de sítio” vivido pelas personagens do texto.

O estado de exceção é uma “esfera-limite do agir humano”, uma vez que, segundo Agamben (2007, p. 90), “Esta esfera é a da decisão soberana, que suspende a lei no estado de exceção e assim implica nele a vida nua”. Para o autor, “na modernidade, a vida se coloca sempre mais claramente no centro da política estatal (que se tornou, nos termos de Foucault, biopolítica<sup>141</sup>)”, e, deste modo, “todos os cidadãos apresentam-se virtualmente como *homines sacri*” (*id.*, p. 117). Ou seja, legitima-se a possibilidade de alguém ser morto sem que isso constitua um crime para o assassino, tampouco se o faça de acordo com as normas do “sacrifício”<sup>142</sup>. Os cidadãos, uma vez que permitimos a politização de nossos corpos, permitimos igualmente que o Estado possa geri-los, e este o faz estabelecendo as regras do parque humano.

Saramago reúne a “matabilidade” dos cidadãos, a maldade dos governantes e a potencialidade de uma revolução num diálogo entre o primeiro ministro e o ministro do interior:

Se vem a saber-se que aquela bomba foi mandada pôr por nós, daremos aos que votaram em branco a última razão que lhes faltava, [...] Eu tenho confiança, senhor primeiro-ministro, um estado organizado não pode perder uma batalha destas, seria o fim do mundo, Ou o começo doutro (p. 130-131).

A capital configura-se, no seu intrincado conjunto de ruas, como um labirinto. Contudo, no *Ensaio sobre a lucidez*, não há elementos textuais que nos remetam à imagem do labirinto, a qual, nesse romance, é uma imagem latente que, porém, permanece subjacente ao texto, sem emergir.

Nos outros três romances alegóricos, a imagem do labirinto é uma presença marcante, e insere-se na narrativa textualmente. Segundo Bourneuf & Ouellet (1976, p. 166), “O tema do labirinto traduz, com evidência, a angústia dos homens face ao mundo em que não encontram o seu lugar”. Essa angústia é evidente nas personagens Sr. José e Cipriano, que lutam para encontrar, ou reencontrar, no caso do segundo, seu lugar no mundo; e é latente nos cegos que acompanham a mulher do médico ao se defrontarem com as ruas labirínticas de

---

<sup>141</sup> Foucault (1997, p. 89) entende por biopolítica “a maneira pela qual se tentou, desde o século XVII, racionalizar os problemas propostos à prática governamental, pelos fenômenos próprios a um conjunto de seres vivos constituídos em população: saúde, higiene, natalidade, raças...”

<sup>142</sup> Para exemplificar: nas sociedades modernas, *homo sacer* é também o suspeito morto numa perseguição policial; no plano da narrativa em questão, todos os cidadãos assassinados pelo governo são *homines sacri*.

uma cidade que não podem ver, e que a mulher do médico tem dificuldade de reconhecer, pois a barbárie daqueles tempos transformara a cidade num caos.

O país inteiro estava cego. Pelas ruas, os cegos andavam à procura de comida, em meio ao lixo, aos entulhos, à merda. Este espaço alegoriza o mundo numa outra dimensão, mas reproduz condições semelhantes às do manicômio. A caverna, fechada, é substituída por um gigantesco labirinto a céu aberto, onde, contudo, as pessoas continuam cegas, lutando umas contra as outras pela sobrevivência, incapazes de se organizarem para se ajudar e compartilhar. A coerção do exército e dos cegos malvados é substituída pelo medo do outro. A concorrência é feroz. Agora, o medo se multiplica, pois todos os outros representam uma ameaça.

A mulher do médico, nesse cenário, funciona como o fio de Ariadne que conduz os companheiros cegos pelo labirinto, indicando-lhes o caminho. Ela os guia pelo labirinto, e, após deixá-los num local seguro, sai à procura de comida e luta para levar-lhes alimento.

O cemitério de *Todos os nomes* é outro espaço amplo que se configura como um imenso labirinto. O muro que o delimitava há muito tempo deixou de existir, restando dele apenas alguns escombros e o portão de entrada que funciona mais como relíquia do que como portão. O cemitério foi sendo ampliado pouco a pouco. Após três milênios, já avançava pela cidade, invadindo plantações e bairros, misturando-se as moradas dos mortos às casas dos vivos. Ao contrário da Conservatória, para transitar por ele não é obrigatório o uso do fio de Ariadne, mas convém levar um mapa, disponível no balcão de atendimento, para não se perder entre os túmulos (p. 223).

Os espaços fechados da Conservatória, do manicômio e do Centro também funcionam como labirintos. Porém, a força dessa imagem varia. No manicômio, a mulher do médico e o marido organizam um complexo sistema de cordas que funciona como uma espécie de fio de Ariadne que interliga as camaratas e conduz os cegos pelos corredores. No Centro, Cipriano Algor perambula pelos inúmeros corredores, entra em diversas atrações, vasculha o subsolo. Mas é a Conservatória o cenário em que Saramago desenvolve de modo

mais explícito a imagem do labirinto, remetendo o leitor, constantemente, aos termos do mito grego.

O narrador nos conta que um historiador que entrara no arquivo para uma investigação perdera-se entre os corredores e só fora encontrado uma semana depois, magro, desnutrido, tendo se alimentado dos papéis de documentos antigos. A história é hiperbólica, quer-nos projetar a imagem de uma Conservatória gigantesca, cujos corredores formam um labirinto monumental. Depois desse episódio, o chefe determinou que todos que fossem ao arquivo passivo deveriam utilizar um fio a que chamavam “fio de Ariadne”, além de uma lanterna, ambos guardados na gaveta de sua mesa de trabalho, sobre a qual, dia e noite, uma lâmpada brilha<sup>143</sup>.

O fio de Ariadne é mencionado várias vezes. Porém, o Sr. José, em suas investigações noturnas, não tem coragem de utilizá-lo. Por isso, improvisa usando um barbante. Somente no final do romance, após a conversa com o chefe, quando adentra na Conservatória para procurar o certificado de óbito da mulher desconhecida, destruí-lo e fraudar seu registro, omitindo seu falecimento e reintegrando-a ao mundo dos vivos, é que ele utilizará o fio de Ariadne da mesa do chefe: “O Sr. José entrou na Conservatória, foi à secretária do chefe, abriu a gaveta onde o esperavam a lanterna e o fio de Ariadne. Atou uma ponta do fio ao tornozelo e avançou para a escuridão” (p. 279).

Pelas ruas da cidade, na escola, no cemitério, o Sr. José não usa fio nenhum, vale-se, no máximo, do mapa que um funcionário deu-lhe no cemitério. E é andando nesses labirintos que o Sr. José se transforma. Ainda que não saiba o que fará a partir de então, sabe que já não é mais o mesmo, pois experimentou a vida, com suas aventuras reais, suas pessoas reais, suas alegrias e frustrações reais<sup>144</sup>.

Os cenários, ao significar, ao mesmo tempo, a caverna e o labirinto, enriquecem a alegoria, apontando para um mundo que, ao mesmo tempo que nos

---

<sup>143</sup> Há constantes referências a essa luz, bem como a outras, como no sótão da escola, e na casa da senhora do rés-do-chão direito. Essas referências são importantes marcas que apontam para a intertextualidade com a alegoria da caverna.

<sup>144</sup> A palavra real refere-se aqui ao que essas aventuras, pessoas, alegrias e frustrações representam para o Sr. José. Naturalmente, para nós, tudo isso é texto, e não realidade.

encerra dentro de limites e a eles nos aprisiona, põe-nos perdidos, sem sabermos qual o lugar que nele ocupamos.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O conceito de História modificou-se profundamente durante o século XX e, em consequência, mudaram também os conteúdos do romance histórico. No século XIX, os autores escreviam, predominantemente, glorificando um povo para criar uma identidade nacional e confirmar os anseios de reis, políticos e poderosos. Nos romances de Saramago, ao contrário, expõe-se a diversidade das pessoas, a falta de unidade e de glória nacional. A riqueza é apresentada como fruto da exploração do trabalho dos pobres, as conquistas têm muito mais sangue de inocentes do que coragem de nobres, e as grandes obras constroem-se com o sofrimento, o suor e o sangue de miseráveis. A história é apresentada como discurso, que, portanto, não corresponde ao real nem representa a complexidade da vida.

Saramago problematiza a história a fim de que superemos nossa alienação diante de textos que idealizam fatos, criam heróis e tentam convencer-nos de que suas narrativas são a “realidade”, quando são, na verdade, outro tipo de literatura. Mas Saramago não nega a história para rejeitá-la, e sim para colocar seres humanos no lugar de seus heróis românticos.

A paródia ocorre n'*O Evangelho Segundo Jesus Cristo* e em *Caim* não apenas como recurso literário, mas como mote e núcleo do texto. Por isso, denomino-os romances paródicos.

Alguns críticos, religiosos e leitores afirmam que nesses romances Saramago deturpa os textos bíblicos. Porém, o que essas narrativas têm de mais recorrente são citações *ipsis litteris* e paráfrases do *Antigo* e do *Novo Testamentos*. Saramago utiliza as citações e as paráfrases para apresentar as narrativas bíblicas novamente ao público, de modo a revelar as iniquidades de Deus. O deus judeu e cristão é posto diante do leitor do modo como a *Bíblia* o

representa, com sua ira, sua sede de sangue e seu instinto vingativo, sem eufemismos.

Nas paródias de Saramago, o estranhamento que a imagem de Deus/deus produz não é resultado de uma heresia do autor. Decorre, ao contrário, do fato de ser um personagem criado em conformidade com o personagem homônimo da *Bíblia*, imitado por Saramago de modo literal e sem eufemismos.

Nos romances alegóricos que analisei, Saramago faz da alegoria o próprio núcleo irradiador do sentido da obra, o qual se encontra, em todos os casos, intimamente ligado, na forma e no conteúdo, à *Alegoria da caverna*, de Platão. Nesses romances alegóricos, Saramago denuncia as formas de alienação na sociedade capitalista, as quais nos transformam em prisioneiros incapazes de enxergar a realidade, e procura, através de sua literatura, mostrar-nos caminhos para escapar da “cegueira” em que vivemos.

As obras alegóricas de Saramago revelam aspectos do real encobrendo-os numa estrutura linguística que representa o mundo de modo indireto, por meio de um conjunto de metáforas, segundo o ponto de vista do autor. Os romances funcionam como metonímias do real, pois, através de um fragmento, visam apontar para a sociedade capitalista como um todo. Nessas narrativas, Saramago alegoriza a sociedade, enfocando diferentes níveis do sistema capitalista: econômico, jurídico, político, ideológico.

Vinculo as obras à realidade, ciente de que a recriação do real é impossível, mas com a certeza de que a realidade está, transformada pela textualização e modificada pela perspectiva do autor, representada ou alegorizada, portanto, presente.

A realidade é um elemento externo que desempenha certo papel na constituição da obra, tornando-se, por conseguinte, um elemento interno. No caso da poética de Saramago, a realidade desempenha o papel de referência, ponto de partida a partir do qual o autor cria sua trama, inserindo-a em um mundo artístico que se articula com o mundo real, procurando apresentá-lo ao leitor com um discurso diferente daquele da ideologia burguesa. Saramago adota o ponto de vista dos pobres, das mulheres, dos desafortunados, e revela a desigualdade

produzida pelo sistema capitalista, a barbárie que ele produz, o egoísmo que ele estimula, a despersonalização que ele provoca, a guerra que ele alimenta.

Conforme Lukács (1968, p. 37), “Não há grande artista em cuja representação da realidade não se exprimam, ao mesmo tempo, também as suas opiniões, desejos, aspirações apaixonadas e nostálgicas”. Nos romances de Saramago, suas opiniões permeiam o texto inteiro, mostrando sua paixão por figuras simples, do povo, e sua aversão pelos poderosos, reis e patrões.

As obras de Saramago provocam o leitor e tentam fazê-lo refletir sobre o mundo. Bourneuf & Ouellet (1976, p. 5) afirmam que “talvez o romance permita atingir melhor a realidade e conhecê-la profundamente”. Segundo os mesmos autores, inspirados em Michel Butor, “O romance [...] permite-nos tomar uma nova consciência do real, 'e desempenha um papel de denúncia, de exploração e de adaptação” (p. 97). Essas afirmativas, referentes ao gênero romance, estão em perfeita conformidade com a poética de Saramago.

Saramago não compartilha da opinião dos teóricos da literatura que colocam o narrador como uma figura à parte do autor, uma entidade autônoma. No artigo “Entre o narrador onisciente e o monólogo interior: deveremos voltar ao autor?”, responde à pergunta do título afirmativamente. Explica que devemos voltar ao autor, mas não ao autor desligado do seu ser social e ético. Saramago quer um autor comprometido, responsável por aquilo que escreve, e ciente de sua função social. O que propõe “é uma espécie de reconciliação, é o regresso apaixonado à concreta figura de homem ou de mulher que está por trás dos livros, e sem a qual, sem essa figura concreta, a literatura simplesmente não existiria”.

A obra de Saramago contém o que Bakhtin chama de “voz interior”. Ela se revela na forma e no conteúdo de seus romances. Na forma, por meio da originalidade na apresentação dos diálogos, nos extensos parágrafos, na linguagem erudita, na simplificação do uso dos sinais de pontuação. No plano dos conteúdos, revela-se na crítica aos discursos que constituem as sociedades capitalistas ocidentais.

A voz interior dos romances de Saramago contém a peculiaridade de fundir o discurso do narrador, do(s) protagonista(s) e do autor. Além disso, seus narradores intrometem-se nas narrativas e as comentam.

Saramago não cria narradores com pontos de vista particulares, mas utiliza-os para dar voz a seus próprios pontos de vista. O mesmo ocorre com os protagonistas de suas obras, cujos discursos são sintonizados com as vozes do narrador e do autor. Em *Levantado do chão*, o narrador assume a perspectiva dos trabalhadores pobres do Alentejo e confessa que sua voz mistura-se à de João Mau-Tempo<sup>145</sup>; no *Memorial do convento*, o narrador escreve com a perspectiva dos trabalhadores que construíram o convento de Mafra, e privilegia a visão de mundo do padre Bartolomeu, de Blimunda e de Baltasar; na *História do cerco de Lisboa*, cria um personagem revisor que se transforma em escritor, e, através dele, discute a prática criativa e as questões inerentes ao narrador e às narrativas, misturando a voz do narrador do livro à voz deste personagem que cria, por sua vez, um narrador para o livro que resolveu escrever.

Nos romances paródicos, os narradores assumem a perspectiva dos protagonistas, Jesus e caim, os quais questionam Deus/deus e manifestam a visão crítica de Saramago contra o discurso da *Bíblia*, “um manual de maus costumes, um catálogo de crueldade e do pior da natureza humana”<sup>146</sup>.

Nos romances alegóricos, o autor expressa sua opinião desfavorável sobre o sistema capitalista. No *Ensaio sobre a cegueira*, a perspectiva do narrador é a mesma da mulher do médico, que explica a alegoria dizendo que todos continuam cegos, mesmo quando voltam a enxergar. No *Ensaio sobre a lucidez*, o narrador posiciona-se ao lado dos eleitores que votaram em branco, além de colocar-se a favor do presidente da câmara, do comissário de polícia e dos ministros da justiça e da cultura, cujas ações contêm traços heroicos<sup>147</sup>. Em *A caverna*, misturam-se as vozes de Cipriano Algor, narrador e Saramago. A perspectiva de Marta e de Isaura Estudiosa também acompanham a perspectiva do narrador, que, após a transformação de Marçal, é expressa pela boca desta personagem, que, ao ler a placa em que o Centro divulga a visita à caverna de Platão, encerra a obra enfatizando a alegoria. Tal como no *Ensaio sobre a cegueira*, Marçal revela que todos estão “cegos”.

---

<sup>145</sup> Conforme já citado no capítulo 1: “Distinga-se o que é reflexão do narrador e o que é pensamento de João Mau-Tempo, mas vote-se que tudo seja uma mesma certeza, e se houver erros partilhados sejam” (p. 244).

<sup>146</sup> Fala disponível em: <http://www.publico.pt/cultura/noticia/biblia-e-manual-de-maus-costumes-diz-o-escritor-jose-saramago-1405681>

<sup>147</sup> São ações heroicas porque as personagens enfrentam corajosamente o poder e a violência do governo. O comissário, inclusive, fá-lo mesmo prevendo sua morte.

Em *Todos os nomes*, a voz do narrador mistura-se à do patrão do Sr. José, pois este não consegue entender o sentido de suas ações, precisando que aquele revele as implicações de seus atos. O Sr. José não tem sua voz misturada à do narrador, mas suas ações revelam o que Saramago e o narrador esperavam que ele fizesse para dar sentido à sua vida: libertar-se da cegueira, abandonar as ilusões da mídia e enxergar as pessoas comuns como pessoas, e não como fichas.

Embora muitos de seus romances mencionem, citem ou parodiem a *Alegoria da caverna* de Platão, Saramago pensa o trabalho do artista de modo diferente ao do filósofo grego. Platão não gostava dos artistas, porque, já que vivemos na caverna, os artistas, para ele, representavam em suas obras as estatuetas, ou seja, cópias de cópias.

Para Platão, segundo Kearney (s/d, p. 17) “O artista é incapaz de fazer o 'bem ao povo' na medida em que as suas obras imaginárias, contrariamente às ações práticas (*pragmata*), não participam na vida pública da *polis*, modelada na permanência das ideias eternas”. Saramago pretende inverter essa lógica, no sentido pensado por Hobsbawm (2013, p. 236): “os intelectuais pensantes por si não têm condição de mudar o mundo, embora nenhuma mudança desse tipo seja possível sem a sua contribuição. Para isso é preciso que haja uma frente unida formada por pessoas comuns e intelectuais”. E, para que haja uma frente unida, é necessário um discurso que reúna os anseios das pessoas e oriente suas práticas.

Os três gêneros da poética de Saramago estão articulados no que concerne à sua dimensão crítica. Os romances históricos criticam o discurso da historiografia tradicional e, ao mesmo tempo, criam novos discursos sobre o passado. O foco de cada um deles é inverter os papéis de pobres e poderosos, mostrando a importância daqueles na construção das nações modernas, bem como a constituição injusta das relações de poder e da riqueza.

Os romances paródicos criticam o discurso da *Bíblia*, mostrando a crueldade de um criador cuja relação com suas criaturas é arbitrária e sádica. Os desmandos de Deus/deus são de natureza semelhante aos dos reis,

latifundiários, chefes, e, por isso, os narradores e protagonistas, e, por extensão, o autor, não se conformam com eles.

Os romances alegóricos criticam o discurso da ideologia dominante. Por meio da alegoria, Saramago procura mostrar as contradições do capitalismo, suas injustiças e sua brutalidade. O autor revela a falácia das democracias, expõe a prisão a que o sistema nos submete, critica a alienação do trabalho e a despersonalização dos indivíduos. Tenta nos fazer enxergar o que está diante de nós, mas que, encoberto pelo discurso da ideologia dominante, nos escapa.

Nos três gêneros de sua poética, Saramago dá especial atenção às mulheres. Por um lado, o autor revela a opressão que elas sofriam no passado, criando personagens limitadas pela época em que são representadas; por outro, cria personagens à frente de seu tempo, dispostas a viver segundo sua vontade, em detrimento do que as regras sociais e religiosas impõem. Nos romances alegóricos esta atenção especial do autor é ressaltada no *Ensaio sobre a cegueira*, romance em que a mulher do médico encarna a figura do filósofo da *Alegoria da caverna*. O modo como o autor representa as mulheres é igualmente uma crítica à sociedade baseada em valores patriarcais: as personagens que se submetem a estes valores são secundárias, enquanto aquelas que os transcendem protagonizam os romances.

O discurso tem limites, mas é dentro de práticas discursivas que nos constituímos sujeitos. Segundo Chartier (2000, p. 252), “O controle da significação e a imposição do sentido são sempre uma questão fundamental das lutas políticas ou sociais [...]”. Ao criticar os discursos que nos constituem como sujeitos (discurso da historiografia, discurso religioso, discurso presente nas nossas relações sociais), Saramago ataca o problema em sua raiz. Suas obras alegóricas não apontam como seria este mundo diferente que o autor almeja porque sua edificação depende do trabalho coletivo das pessoas. São as pessoas que, conscientes de que este não é o melhor dos mundos possíveis, devem erigir um mundo novo.

A poética de Saramago procura, através da crítica, ser uma ferramenta para a transformação da sociedade. O autor pretende que sua obra,

conscientizando o leitor, seja um “ponto de Arquimedes”, uma alavanca estratégica para a transformação de todo o nosso modo de ser.

## REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: \_\_\_\_\_. **Notas de Literatura I**. Tradução de Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Livraria Duas Cidades, Ed. 34, 2003, p. 55-64.

AGAMBEN, Giorgio. **Homo Sacer: o poder soberano e a vida nua**. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

\_\_\_\_\_. **Estado de Exceção**. Tradução de Iraci D. Poleti, São Paulo: Boitempo, 2004.

ALTHUSSER, LOUIS, et al. **Polêmica sobre o humanismo**. Tradução: Carlos Braga, Lisboa, Editorial Presença, s/d.

ARISTÓTELES. Arte poética. In: ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. **A poética clássica**. Tradução de Jaime Bruna. 7. ed. São Paulo: Cultrix, 1997.

ARMSTRONG, Karen. **Uma história de Deus: quatro milênios de busca do judaísmo, cristianismo e islamismo**. Tradução de Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

AUERBACH, Erich. **Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental**. SP: Perspectiva, 1971.

AVELAR, Idelber. **Alegorias da derrota: A ficção pós-ditatorial e o trabalho do luto na América Latina**. Tradução de Saulo Gouveia. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

BAKHTIN, M. M., VOLOSHINOV, V. N. **Discurso na vida e discurso na arte**. Disponível em: <[http://www.4shared.com/document/\\_I38lf3q/M\\_Bakhtin\\_-\\_Discurso\\_na\\_vida\\_d.html](http://www.4shared.com/document/_I38lf3q/M_Bakhtin_-_Discurso_na_vida_d.html)>. Acesso em: 12 out. 2010.

BAKHTIN, M. M. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: O contexto de François Rabelais**. Tradução de Yara Frateschi Vieira. 5. ed. São Paulo: Annablume e Hucitec, 2002.

\_\_\_\_\_. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Tradução de Paulo Bezerra. 3. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

BARCELOS, José Carlos. **Entre pai e filho: o cristianismo dilacerado em O evangelho segundo Jesus Cristo, de José Saramago**. Revista Omarrare. Rio de Janeiro: UERJ. Disponível em <http://www.omarrare.uerj.br/numero8/pdfs/jose.pdf>.

BARTHES, Roland. A atividade estruturalista. In: \_\_\_\_\_. **Crítica e verdade**. São Paulo: Perspectiva, 1970.

- BENJAMIN, Walter. **Origem do drama barroco alemão**. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- BORGES, António José. Ainda a recorrência a um tema religioso/social em *Caim* de José Saramago. In: **Revista Navegações**, v. 3, n. 1, p. 48-52, jan./jun. 2010, p. 48-52.
- BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Tradução de Maria Helene Kühner. 6. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2009.
- BOURNEUF, Roland; OUELLET, Réal. **O universo do romance**. Tradução de José Carlos Seabra Pereira. Coimbra: Livraria Almedina, 1976.
- BRAIT, Beth. **A personagem**. São Paulo: Ática, 2002.
- BUENO, André. Formas da crise: relatos da condição humana no capitalismo avançado. *Revista Terceira Margem*. Rio de Janeiro: UFRJ. Disponível em [http://www.letras.ufrj.br/ciencialit/terceiramargemonline/numero07/NUM07\\_2002.pdf](http://www.letras.ufrj.br/ciencialit/terceiramargemonline/numero07/NUM07_2002.pdf).
- BURKE, Peter. A revolução francesa da historiografia: a Escola dos Annales, 1929-1989. Tradução de Nilo Odália. SP: Editora Universidade Estadual Paulista, 1991.
- BUTLER, Judith P. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: CANDIDO *et al.* **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- \_\_\_\_\_. **Literatura e sociedade: Estudos de teoria e história literária**. 11. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2010.
- \_\_\_\_\_. **Textos de intervenção**. São Paulo: Livraria Duas Cidades/Editora 34, 2002.
- CANO, J. R. O riso sério: um estudo sobre a paródia. **Cadernos de Pós-Graduação em Letras**, São Paulo, v.3, p.83-89, 2004.
- CARVALHAL, Tania Franco. **Literatura comparada**. São Paulo: Ática, 2006.
- CEVASCO, Maria Elisa. O sentido da crítica cultural. In: Os clássicos do pensamento social, **Revista Cult**, janeiro de 2011, edição especial, nº 3, ano 14, São Paulo-SP, p. 19 a 23.
- CHARTIER, ROGER. **À beira da falésia: a história entre certezas e inquietude**. Tradução de Patrícia Chittoni Ramos. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002.
- CHIAMPI, Irleamar. **O realismo maravilhoso: forma e ideologia no romance hispano-americano**. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- CLARK, Katerina; HOLQUIST, Michael. O discurso na vida e na arte. In: \_\_\_\_\_. **Mikhail Bakhtin**. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1998.

CLARK, Katerina; HOLQUIST, Michael. A poética de Dostoiévski. In: \_\_\_\_\_. **Mikhail Bakhtin**. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1998.

CARPEAUX, Otto Maria. Alegoria. In: **Enciclopédia Barsa**. Rio de Janeiro: Encyclopaedia Britannica Editores Ltda., 2000, vol. 2, p. 296 a 299.

COSTA LIMA, Luiz. **O controle do imaginário: razão e imaginário do Ocidente**. Brasília: Ed. Brasiliense, 1984.

CUNHA, Paulo Ferreira da. Liberdade & Hermenêutica - Antropologia Teológica, Exegese e Liberdade Religiosa a propósito de "Caim", de José Saramago. In: **International Studies on Law and Education 6**, jul-dez 2010, CEMOrOc-Feusp / IJI-Univ. do Porto.

DIEHL, Astor Antônio. **Cultura historiográfica: memória, identidade e representação**. Bauru, SP: Edusc, 2002.

DIÓGENES, Nivaldo Medeiros. O limiar da humanização no romance Caim de José Saramago. In: **Revista Desassossego 6**, dez. 2011, p. 59-72.

FEBVRE, L. A história historicizante. In: **Combates pela história**. Lisboa: Editorial Presença, s/d, p. 175-181.

FELDMAN, Sérgio Alberto. A mulher na religião judaica (período bíblico: primeiro e segundo Templos). In: **MÉTIS: história & cultura** – v. 5, n. 10, p. 251-272, jul./dez. 2006, p. 251-272.

FERRAZ, Salma. O diabo pede perdão: a redenção do diabo por Saramago. Revista **Labirintos**. Feira de Santana: UEFS. Disponível em: <[http://www.uefs.br/nep/labirintos/edicoes/02\\_2008/12\\_artigo\\_salma\\_ferraz.pdf](http://www.uefs.br/nep/labirintos/edicoes/02_2008/12_artigo_salma_ferraz.pdf)>.

\_\_\_\_\_. **O quinto evangelista: o (des)evangelho segundo José Saramago**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1998.

FIGUEIRA, Ana Maria. **A (Des)Construção da Figura Feminina em Ensaio sobre a Cegueira**. Disponível em <<http://pt.scribd.com/doc/221262409/A-DesConstrucao-Da-Figura-Feminina>>. Acesso em: 30 dez. 2010.

FINKELSTEIN, Israel; SILBERMAN, Neil Asher. **A Bíblia não tinha razão**. Tradução de Tuca Magalhães. SP: A Girafa, 2003. Título original: *The Bible unearthed: archeology's new vision of ancient Israel and the origin of its sacred texts*.

FIORIN, José Luiz. Interdiscursividade e intertextualidade. In: BRAIT, Beth (org.). **Bakhtin: outros conceitos-chave**. SP: Contexto, 2006.

FOUCAULT, Michel. **Arqueologia das ciências e história dos sistemas de pensamento**. Organização e seleção de textos de Manoel Barros da Motta, tradução de Elisa Monteiro. 2. ed. RIO DE JANEIRO: Forno Universitária, 2008.

\_\_\_\_\_. **As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas**. 8. ed. Tradução de Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

- GENETTE. Gérard. **Discurso da narrativa**. Lisboa: Vega Universidade, s/d.
- GUEIROS, José Alberto. **O diabo sem preconceitos**. Rio de Janeiro: Monterrey Limitada, 1974.
- HANSEN, João Adolfo. **Alegoria**: construção e interpretação da metáfora. São Paulo: Atual, 1986.
- HOBSBAWM, Eric. A história britânica e os *Annales*: um comentário. In: **Sobre história**. Tradução de Cid Knipel Moreira. SP: Companhia das Letras, 1998, p. 193-200.
- \_\_\_\_\_. A história de baixo para cima. In: **Sobre história**. Tradução de Cid Knipel Moreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 216-231.
- \_\_\_\_\_. A volta da narrativa. In: **Sobre história**. Tradução de Cid Knipel Moreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 201-206.
- \_\_\_\_\_. Marx e a história. In: **Sobre história**. Tradução de Cid Knipel Moreira. SP: Companhia das Letras, 1998, p. 171-184.
- \_\_\_\_\_. **Tempos fraturados**. Tradução de Berilo Vargas. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- \_\_\_\_\_. O que os historiadores devem a Karl Marx? In: **Sobre história**. Tradução de Cid Knipel Moreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 155-170.
- \_\_\_\_\_. O sentido do passado. In: **Sobre história**. Tradução de Cid Knipel Moreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p.22-35.
- HORÁCIO. Arte poética. In: ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. **A poética clássica**. Tradução de Jaime Bruna. 7. ed. São Paulo: Cultrix, 1997.
- HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da paródia**: ensinamentos das formas de arte do século XX. Trad. Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1989.
- \_\_\_\_\_. **Poética do pós-modernismo**: história, teoria, ficção. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- JAMESON, Fredric. **O inconsciente político**: a narrativa como ato socialmente simbólico. Tradução de Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Ática, 1992.
- JENNY, Laurent. A estratégia da forma. In: **Intertextualidades**. Coimbra:Livraria Almedina, 1979, p. 5-57.
- JOHNSON, Paul. Primeira parte: Israelitas. Segunda parte: Judaísmo. In: **História do judaísmo**. Tradução de Henrique Mesquita e Jacob Volfzon Filho. Rio de Janeiro: Imago, 1995.
- JOZEF, Bella. **A mensagem e o enigma**: A modernidade da representação à transgressão. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1986.

KEARNEY, Richard. **A poética do possível**. Fenomenologia. Hermenêutica da figuração. Tradução de João Carlos Silva. Lisboa: Instituto Piaget, s/d.

KOCHMANN, Sandra . O Lugar da Mulher no Judaísmo. In: **Revista de Estudos da Religião Nº 2**, 2005, p. 35-45.

KOTHE, Flávio R. **A alegoria**. São Paulo: Ática, 1986.

KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise**. Trad. Lúcia Helena França Ferraz. 2ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

LAURETIS, Teresa. A tecnologia do gênero. In: **Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura**. Org.: Heloisa Buarque de Hollanda. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LEAL, Eliane Alves. “Caim” de Saramago: a desconstrução do mito bíblico judaico-cristão a partir da paródia. In: **Anais do SILEL**. Volume 2, Número 2. Uberlândia: EDUFU, 2011.

LE GOFF, Jacques. A história nova. In: LE GOFF, Jacques; CHARTIER, Roger; REVEL, Jacques. **A história nova**. Tradução de Eduardo Brandão. 4ª ed. SP: Martins Fontes: 1998.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Tradução de Bernardo Leitão. 5ª ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003.

LIMA, Rita de Lourdes de. O imaginário judaico-cristão e a submissão das mulheres. In: **Fazendo Gênero 9: Diásporas, Diversidades, Deslocamentos**. 23 a 26 de agosto de 2010.

LIVERANI, Mario. **Para além da Bíblia: História antiga de Israel**. Tradução de Orlando Soares Moreira. SP: Paulus & Loyola, 2008.

LOPES, Marcos Aparecido. Deus e o Diabo na hermenêutica de Saramago. In: **Remate de Males**, jul./dez. 2009, p. 319-332.

LONGINO. Do sublime. In: ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. **A poética clássica**. Tradução de Jaime Bruna. 7. ed. São Paulo: Cultrix, 1997.

LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica**. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. SP: Duas Cidades, Ed. 34, 2000.

LUKÁCS, György. **O romance histórico**. Tradução de Rubens Enderle. SP: Boitempo, 2011.

MACNAB, Gregory. A interface história-invenção em três romances de José Saramago. Revista **Letras**. Curitiba: UFPR, v. 38, 1989, p. 134-143.

MAIA, Tatiana Vargas. **O “ESTADO DE EXCEÇÃO” Benjaminiano e o III Reich Alemão**. Disponível em: <<http://www.historiaehistoria.com.br/materia.cfm?tb=professores&id=30>>. Acesso em: 22 dez. 2010.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **A ideologia alemã**. Tradução de Luís Cláudio de Castro e Costa e Introdução de Jacob Gorender. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

\_\_\_\_\_. **Manifesto do partido comunista**. Tradução de Pietro Nasseti. São Paulo: Martin Claret, 2001.

MARX, Karl. **O Capital: crítica da economia política**. Tradução de Regis Barbosa e Flávio R. Kothe. 2. ed. São Paulo: Nova Cultural, 1985, Vol. I.

MÉSZÁROS, István. **O poder da ideologia**. Tradução de Paulo Cezar Castanheira. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004.

\_\_\_\_\_. **Para além do capital: Rumo a uma teoria da transição**. Tradução de Paulo César Castanheira e Sérgio Lessa. São Paulo: Boitempo Editorial, 2002.

MIGNOLO, Walter. Lógica das diferenças e política das semelhanças: da literatura que parece história ou antropologia, e vice-versa. In: CHIAPPINI, Lúcia; AGUIAR, Flávio Wolf de. **Literatura e história na América Latina**. São Paulo: Edusp, 1993.

MILES, Jack. **Deus: uma biografia**. Tradução de José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

MOSER, Walter. A paródia: moderno, pós-moderno. Revista **Remate de Males, Campinas**, 1992. Disponível em: <<http://www.revistas.iel.unicamp.br/index.php/remate/article/download/3078/2557>>

NOGUEIRA, Carlos Roberto F. O diabo no imaginário cristão. São Paulo: EDUSC, 2000.

NONNEMACHER, Dalila Batista. José Saramago. In: COSTA, Lúcia Militz da *et al.* **L. F. Veríssimo, J. Saramago e G. G. Márquez: a paródia na ficção contemporânea**. Cruz Alta: Unicruz/Pallotti, 2004.

OLIVEIRA, Yani Rebouças de. As imagens femininas da tradição cristã no *evangelho segundo Jesus Cristo*, de José Saramago. In: **Anais do SILEL**. Volume 1. Uberlândia: EDUFU, 2009.

PAULINO, Graça; WALTY, Ivete; CURY, Maria Zilda. **Intertextualidades: teoria e prática**. BH: Lê, 1995.

PEREIRA, Marcelo de Andrade. Barroco, símbolo e alegoria em Walter Benjamin. Revista **Analecta**. Guarapuava, Paraná v.8 n° 2 p.47-54 jul./dez. 2007. Disponível em <<http://www.revistas.unicentro.br/index.php/analecta/article/view/1806/1602>>.

PERES, Mônica. Autoria, alteridade e autoridade no *Evangelho* de Saramago. Revista **Desassossego**. São Paulo: USP. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/desassossego/article/view/47370/51107>>.

PERKINS, David. História da literatura e narração. Tradução de Maria Angela Aguiar. **Cadernos do Centro de Pesquisas Literária da PUCRS**: série traduções, Porto Alegre, v.3, n.1, março de 1999.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. A intertextualidade crítica. In: **Poétique**. Intertextualidades. Trad. de Clara Crabbé Rocha. n. 27. Coimbra: Livraria Almedina, 1979. p. 209-230.

PERRY, Marvin. **Civilização ocidental**: uma história concisa. Tradução de Waltensir Dutra, Silvana Vieira. 2ª ed. SP: Martins Fontes, 1999.

PESAVENTO, Sandra J. *et. all.* **Erico Verissimo**: o romance da história. São Paulo: Nova Alexandria, 2001.

PLATÃO. **A república**. Tradução de Equipe de tradutores da Editora Martin Claret. São Paulo: Martin Claret, 2000.

RANKE, Leopold von. O conceito de história universal. Tradução de Sérgio da Mata. In: MARTINS, Estevão de Rezende (org.). **A história pensada**: teoria e método na historiografia europeia do século XIX. SP: Contexto, 2010.

REIS, José Carlos. A filosofia da história pós-moderna: Elias, Foucault, Bourdieu e Thompson. Revista **Saeculum**. João Pessoa: UFPB. Disponível em: <<http://www.periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/srh/article/download/11469/6581>>.

ROSENFELD, Anatol. Literatura e personagem. In: CANDIDO *et all.* **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1976.

SANT'ANNA, Afonso Romano de. **Paródia, paráfrase e cia**. São Paulo: Ática, 2003.

SANTOS, Ana Pinheiro dos. Maria Madalena no cristianismo primitivo: Desafio para reflexões cristãs modernas. In: Revista Caminhando v . 12 , n . 20 , p . 29 - 42 , jul - dez 2007.

SARAIVA, António José. **Iniciação à literatura portuguesa**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

SARAMAGO, José. **A caverna**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

\_\_\_\_\_. **A jangada de pedra**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

\_\_\_\_\_. **As intermitências da morte**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

\_\_\_\_\_. **A viagem do elefante**. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

\_\_\_\_\_. **Caim**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

- \_\_\_\_\_. **Ensaio sobre a cegueira**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- \_\_\_\_\_. **Ensaio sobre a lucidez**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- \_\_\_\_\_. **História do cerco de Lisboa**. Rio de Janeiro: O Globo, São Paulo, Folha de São Paulo, 2003.
- \_\_\_\_\_. **Levantado do chão**. 8. ed., Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.
- \_\_\_\_\_. **Memorial do convento**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.
- \_\_\_\_\_. **O ano da morte de Ricardo Reis**. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- \_\_\_\_\_. **O evangelho segundo Jesus Cristo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- \_\_\_\_\_. **O homem duplicado**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- \_\_\_\_\_. **Todos os nomes**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

SCHMIDT, Júlia Marina da Graça. Manual de pintura e caligrafia, História do cerco de Lisboa e O evangelho segundo Jesus Cristo – Uma leitura trilológica. In: Revista **Romansk Forum**, Nr. 17 – 2003/1, p. 51-58.

SLOTERDIJK, Peter. **Regras para o parque humano**: uma resposta à carta de Heidegger sobre o humanismo. Tradução de José Oscar de Almeida Marques. São Paulo, Estação Liberdade, 2000.

SOMMER, Doris. Amor e pátria na América Latina: uma especulação alegórica sobre sexualidade e patriotismo. In: **Tendências e impasses**: o feminismo como crítica da cultura. Org.: Heloisa Buarque de Hollanda. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

SOUZA, Ronaldo Ventura. A crise da autoridade em O evangelho segundo Jesus Cristo. In: **Revista Querubim**, 2010 Ano 06 nº 10, p. 105-113.

\_\_\_\_\_. Os dois lados da mesma moeda: Deus e o Diabo em O evangelho segundo Jesus Cristo. Revista **Desassossego**. São Paulo: USP. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/desassossego/article/viewFile/47417/51148>>.

TENÓRIO, Waldecy. A paixão religiosa de Saramago: leitura de O Evangelho Segundo Jesus Cristo, de José Saramago. In: **Revista Lusófona de Ciência das Religiões**, Ano VI, n.11, 2007, pp. 295-305.

TODOROV, Tzvetan. Análise estrutural da narrativa. In: \_\_\_\_\_. **As estruturas narrativas**. 2. ed. Tradução de Moysés Baumstein. São Paulo: Perspectiva, 1970.

\_\_\_\_\_. **Poética da Prosa**. Tradução de Cláudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

\_\_\_\_\_. Poética e crítica. In: \_\_\_\_\_. **As estruturas narrativas**. 2. ed. Tradução de Moysés Baumstein. São Paulo: Perspectiva, 1970.

VEYNE, Paul. **Como se escreve a história**. Tradução de António José da Silva Moreira. Lisboa: Edições 70, 1971.

VIEIRA, Daniela de Araújo. **Alegorias da Cegueira**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2009. Disponível em: <[http://www.lettras.ufrj.br/ciencialit/trabalhos/2009/danieladearaujo\\_alegoriasdacegueira.pdf](http://www.lettras.ufrj.br/ciencialit/trabalhos/2009/danieladearaujo_alegoriasdacegueira.pdf)>. Acesso em: 12 abr. 2011.

WATT, Ian. **A ascensão do romance**: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

WEINHARDT, Marilene. Considerações sobre o romance histórico. Revista **Letras**, Curitiba, n.43, p. 11-23, 1994. Editora da UFPR. <<http://www.ojs.c3sl.ufpr.br/ojs/index.php/lettras/article/download/19095/12396>>. Acesso em: 20 abr. 2011.

ZANI, Ricardo. Intertextualidade: considerações em torno do dialogismo. In: **Revista Em Questão**, Porto Alegre – RS, v. 9, n° 1, p. 121-132, jan/jun 2003.