

Da estátua à pedra

percursos figurativos de José Saramago

Sandra Ferreira

SciELO Books / SciELO Livros / SciELO Libros

FERREIRA, S. *Da estátua à pedra: percursos figurativos de José Saramago* [online]. São Paulo: Editora UNESP, 2015, 233 p. ISBN 978-85-68334-49-2. Available from SciELO Books <<http://books.scielo.org>>.



All the contents of this work, except where otherwise noted, is licensed under a [Creative Commons Attribution 4.0 International license](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Todo o conteúdo deste trabalho, exceto quando houver ressalva, é publicado sob a licença [Creative Commons Atribuição 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Todo el contenido de esta obra, excepto donde se indique lo contrario, está bajo licencia de la licencia [Creative Commons Reconocimiento 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).



Sandra Ferreira

Da estátua à pedra
Percursos figurativos
de José Saramago

DA ESTÁTUA À PEDRA

FUNDAÇÃO EDITORA DA UNESP

Presidente do Conselho Curador

Mário Sérgio Vasconcelos

Diretor-Presidente

José Castilho Marques Neto

Editor-Executivo

Jézio Hernani Bomfim Gutierre

Superintendente Administrativo e Financeiro

William de Souza Agostinho

Assessores Editoriais

João Luís Ceccantini

Maria Candida Soares Del Masso

Conselho Editorial Acadêmico

Áureo Busetto

Carlos Magno Castelo Branco Fortaleza

Elisabete Maniglia

Henrique Nunes de Oliveira

João Francisco Galera Monico

José Leonardo do Nascimento

Lourenço Chacon Jurado Filho

Maria de Lourdes Ortiz Gandini Baldan

Paula da Cruz Landim

Rogério Rosenfeld

Editores-Assistentes

Anderson Nobara

Jorge Pereira Filho

Leandro Rodrigues

SANDRA FERREIRA

DA ESTÁTUA À PEDRA

PERCURSOS FIGURATIVOS
DE JOSÉ SARAMAGO



editora
unesp
DIGITAL

© 2014 Editora UNESP

Direitos de publicação reservados à:
Fundação Editora da UNESP (FEU)

Praça da Sé, 108
01001-900 – São Paulo – SP
Tel.: (0xx11) 3242-7171
Fax: (0xx11) 3242-7172
www.editoraunesp.com.br
www.livrariaunesp.com.br
feu@editora.unesp.br

CIP – BRASIL. CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO
SINDICATO NACIONAL DOS EDITORES DE LIVROS, RJ

S211d

Ferreira, Sandra

Da estátua à pedra: percursos figurativos de José Saramago / Sandra
Ferreira. São Paulo: Editora Unesp Digital, 2014.

Recurso digital

Formato: ePDF

Requisitos do sistema: Adobe Acrobat Reader

Modo de acesso: World Wide Web

ISBN 978-85-68334-49-2 (recurso eletrônico)

1. Saramago, José, 1922-2010 – Crítica e interpretação. 2. Literatura
portuguesa – História e crítica. 3. Livros eletrônicos. I. Título.

15-20319

CDD: 869.3

CDU: 821.134.3-3

Este livro é publicado pelo projeto *Edição de Textos de Docentes e
Pós-Graduados da UNESP* – Pró-Reitoria de Pós-Graduação
da UNESP (PROPG) / Fundação Editora da UNESP (FEU)

Editora afiliada:



Asociación de Editoriales Universitarias
de América Latina y el Caribe



Associação Brasileira de
Editoras Universitárias

*A Mário Eduardo Viaro,
mano įsimylėjimas*

Este livro nasceu da tese de doutorado defendida, em 2004, na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, na área de Teoria Literária e Literatura Comparada. Sou grata, antes de tudo, à professora Sandra Margarida Nitrini, minha orientadora, e a meus colegas do Departamento de Linguística da Faculdade de Ciências e Letras da Unesp, campus de Assis, por me propiciarem os afastamentos necessários ao desenvolvimento da pesquisa. Agradeço, ainda, à Reitoria da Unesp, pela bolsa de estudo e deslocamento a mim concedida.

A todos os nomes iluminadores da travessia.

SUMÁRIO

Apresentação 13

1 Por mares antes navegados 21

2 Imagens e miragens 67

3 A palavra envolvente 123

4 Vontade de Verdade 173

Epílogo 221

Referências 227

As obras sucessivas

As obras sucessivas de um romancista são como as cidades que se levantam sobre as ruínas das anteriores: embora novas, materializam certa imortalidade, assegurada por lendas antigas, por homens da mesma raça, por crepúsculos e paixões semelhantes, por olhos e rostos que retornam.

Ernesto Sábato, *O escritor e seus fantasmas*

APRESENTAÇÃO

Publicou-se em Portugal, em 1986, um romance que deu vazão a um sonho ibérico, já que, em suas páginas, magistralmente escritas, a Península Ibérica, dado um surpreendente rompimento dos Pirineus, se desliga da Europa e navega Oceano Atlântico afora, em viagem imprevista, com subidas, descidas e giros. Por meio dessa viagem, traz-se à baila o problema da identidade dos povos ibéricos, simultaneamente à criação de personagens inesquecíveis, como Joana Carda, Pedro Orce, José Anaiço, Maria Guavaira e Joaquim Sassa. Esse romance: *A jangada de pedra*, de José Saramago.

O ousado criador de *O Evangelho segundo Jesus Cristo* tem sido louvado pela crítica por ser o autor de parábolas, marcadas pelo entrelaçamento de imaginação, ironia e piedade, que nos permitem apreender de forma contínua uma realidade ilusória. Eis uma das razões da Academia Sueca para lhe conceder o Nobel de Literatura em 1998. É igualmente célebre pela mistura que faz entre realismo mágico e crônica política em sua obra. Sendo assim, pode-se dizer que Saramago é um profeta cético que leva o leitor a crer na palavra dos seres humanos, os quais, em geral, não são muito dignos de créditos, mas, em particular, podem surpreender, sobretudo quando convertidos em personagens delineadas no campo do que de mais comovente e inquietante constitui a humana condição, a exemplo

dos Mau-Tempo, Blimunda, Baltasar, Lídia, a mulher do médico, Sr. José e tantas outras, constitutivas de uma galeria que, por ter sido impressa neste mundo, já o torna mais habitável.

Que dizer dos torneios linguísticos que configuram o enunciado, o enunciador, as personagens, bem como os tempos e espaços em que essas se movem e as ideias que lhes giram cabeça adentro e mundo afora? Língua portuguesa da melhor qualidade, intensa, com seleção lexical rigorosa, efeitos semânticos imprevistos, graça – por vezes densa, por vezes leve – no exercício sintagmático. Uma língua escrita em que se pode ouvir a língua falada: é dessa língua que se compõem os romances de Saramago, por meio dos quais alcança o estatuto de senhor dos processos sintáticos e de admirável construtor de tropos que muito honram a língua portuguesa, revelando-lhe as mil faces expressivas.

O romance, geralmente encarado como um meio de retratar o comportamento humano, costuma, nas mãos de Saramago, adquirir o tom e a forma de uma paixão profética ancorada em uma estética fértil que recria, tacitamente, a fragmentação da experiência. Isso se pode dizer de *A jangada de pedra* (1986), *Ensaio sobre a cegueira* (1995), *Todos os nomes* (1997) e *A caverna* (2000). Com esses romances, Saramago parece exercitar a máxima de Nietzsche dirigida aos rebeldes numa era de não-rebeldia: “Objeção, evasão, desconfiança feliz e amor pela ironia são sinais de saúde, tudo que é absoluto pertence à patologia” (1992, p.45). Nesses romances sobressaem a observação arguta e o tom nostálgico que lamentam as consequências do individualismo atomístico e tentam superá-lo – especialmente em *A Jangada de Pedra* e *Ensaio sobre a cegueira* – com a constituição do grupo solidário, formado durante as deambulações fantasmáticas enredadas nessas duas obras.

Em *A jangada de pedra*, Saramago deixa transparecer o construtor de utopias, dando vida a um romance que tem sido interpretado como alegoria antieuropeísta, já que, nele, propõe a fictícia união da Península Ibérica à África e ao Brasil. De enredo fascinante, o romance á admirável pelo manuseio das palavras e pela arquitetura das figuras. *A jangada de pedra*, além de evidenciar as preocupações de Saramago

quanto à União Europeia, mobiliza uma dimensão mítica e concentra reflexões sobre o ser-no-mundo, por meio de agenciamentos múltiplos entre personagens, ações, tempos e espaços combinados de modo a compor um painel da miséria e grandeza humana.

Esse painel que *A jangada de pedra* anuncia – após o interregno representado pelo viés historicista de *História do Cerco de Lisboa* (1988) e pelo perturbador *O Evangelho segundo Jesus Cristo* (1991)¹ – será retomado e ampliado em nuances mais universalizantes sobre o estar-no-mundo: *Ensaio sobre a cegueira*, *Todos os nomes* e *A caverna* compõem uma tríade da busca, romances que, cada um a seu modo, retomam a desterritorialização humana em dimensões kafkianas: *Ensaio sobre a cegueira* – a busca do que nos torne capazes de ver o abismo em que nos afundamos; *Todos os nomes* – a busca do outro para encontrar-se consigo mesmo; *A caverna* – a busca de valores e procedimentos banidos da sociedade do espetáculo. É visível que *A jangada de pedra* e os três romances citados encontram-se ligados pelo fio alegórico da consternação diante da vertigem gerada pelo muito que nos falta cumprir para que nossa humanidade se efetive.

Sobre os romances de Saramago – a exemplo de *Levantado do chão* (1979), exemplar na recriação da miséria alentejana; do monumental *Memorial do Convento* (1982), depositário de grandes e pequenas obras dos seres humanos; de *O ano da morte de Ricardo Reis* (1984) e *História do Cerco de Lisboa* (1989) e seus embaralhamentos entre ficção e história – muito se tem dito, desde antes do Nobel de 1998. O propósito do ensaio ora apresentado é juntar-se às leituras sobre a obra de Saramago, desenvolvendo uma leitura comparativa – por aproximação e contraste – de quatro de seus romances, por meio de

1 *O Evangelho segundo Jesus Cristo* pode ser considerado um primeiro divisor de águas do conjunto dos romances de Saramago. Eduardo Calbucci, por exemplo, afirma que a partir do *Evangelho* “percebe-se um desprendimento de temas inerentes a fatos da nacionalidade, para substituí-los por parábolas não propriamente portuguesas, mas de caráter generalizador” (1999, p.119). Nossa opção por tomar *A jangada de Pedra* como contraponto à trilogia de feição universal deveu-se às amplas possibilidades abertas pelo estudo comparativo entre *A jangada de Pedra* e *Ensaio sobre a cegueira* e, na sequência, pelo rastreamento das ressonâncias que o segundo romance citado produz em *Todos os nomes* e *A caverna*.

um recorte o menos caótico possível num universo amplo como o do romancista português, com vistas a montar uma órbita de questões que possibilitem uma aproximação de seu universo, ordenando nossas leituras sobre sua obra a partir de um foco específico: um exame detido de um romance da fase mais nacional, *A Jangada de Pedra*, contraposto a uma trilogia romanesca da fase universal, constituída por *Ensaio sobre a cegueira*, *Todos os nomes* e *A caverna*.

As leituras propostas pretendem explicitar espelhamentos e refrações entre *A Jangada de Pedra* e *Ensaio sobre a cegueira*, bem como as muitas ressonâncias entre *Ensaio sobre a cegueira*, *Todos os Nomes* e *A caverna*, para fornecer um horizonte de convergências estruturais e/ou temáticas perceptível no confronto das obras. Tendo em vista que os títulos selecionados vinculam-se ao gênero romance, convém retomar brevemente alguns pressupostos teóricos, para iluminar as bases da busca pelo sentido das coisas empreendida pelas personagens nos romances aqui considerados.

Por ser a epopeia de nossos dias, conforme Georg Lukács, coube ao romance a impossibilidade, imposta pelos tempos modernos, de apoiar-se em sagas e mitos plausíveis, já que o mundo se tornou prosaicamente organizado e despido de mitos, convertendo-se em uma realidade que se conhece por meio de experiências. Por essa razão, hoje, em vez de falar a um auditório reunido a sua volta, o narrador escreve para leitores isolados.

Lukács recomenda uma amplamente utilizada sondagem de extração aristotélica: saber se, em relação ao real, a alma das personagens é demasiado estreita ou demasiado larga. Assim, a concepção que sustenta a teoria sociológica de Lukács, no que toca à forma romanesca, centra-se no entender essa forma como o reflexo de um mundo deslocado. Para o teórico húngaro, o romance e a epopeia são as duas objetivações da grande literatura épica:

O romance é a epopeia de um tempo em que a totalidade extensiva da vida não é já dada de maneira imediata, de um tempo para o qual a imanência do sentido à vida se tornou problema mas que, apesar de tudo, não cessou de aspirar à totalidade. (Lukács, s.d., p.55)

Se a narrativa do mundo total, em tom elevado, é a epopeia, a narrativa do mundo particular, feita em um tom particular a um leitor particular, é o romance. Enquanto a epopeia apresentava uma totalidade de vida acabada por ela mesma, própria dos tempos em que os deuses falavam aos homens, o romance procura descobrir e revelar a totalidade secreta da vida, num tempo em que os deuses se calaram e a individualidade se tornou problemática, já que, aquilo que lhe é essencial, ela descobre em si, não mais como fundamento imanente de seu ser, mas como objeto de busca.

Conforme Lukács (s.d., p.178), o protagonista torna-se problemático quando o mundo exterior perde contato com as ideias e essas ideias se tornam fatos psíquicos subjetivos ou, mais precisamente, ideais. As ideias passam a ser apresentadas como inacessíveis, irrealis, porque se tornaram ideais, instituindo no mundo a separação entre o ser da realidade e o dever-ser do ideal. Esta separação, por sua vez, instaura o conflito interior que impõe a busca do sentido da existência no mundo contingente. Essa a busca efetuada pelas personagens nos romances em pauta.

A leitura dos quatro romances selecionados, em chave comparativa, pretende abrir a rede associativa, instituída como estrutura textual, comum aos quatro romances e autônoma em relação ao tema de cada um, de modo que se definam figuras presentes de maneira esparsa em cada romance. Sendo assim, em “Por mares de antes navegados”, apresentam-se reflexões sobre o contexto histórico com o qual *A jangada de pedra* dialoga, concernentes à União Europeia e ao posicionamento de José Saramago frente a ela, tocado pela crença na necessidade imediata de moldar a história. Em seguida, será montado um horizonte de leitura em que personagens, eventos, contornos da escritura e, por fim, as relações com o *Ensaio sobre a cegueira* sejam evidenciados.

“Imagens e miragens” verifica a tessitura romanesca de *Ensaio sobre a cegueira*, explicitando como ela confere força estética ao convite feito por Saramago para a reflexão sobre as estratégias anestesiantes que levam os humanos a aceitar o inaceitável, em tempos de horrores deliberadamente planejados. Esse romance abole as marcas

históricas – nele não há explicitação de tempo e espaço, nem nomeação convencional das personagens – e inaugura a fase *pedra*, em que a ficção de José Saramago ganha contornos mais universalizantes.

A leitura de *Todos os nomes*, efetuada em “A palavra envolvente”, considera a configuração do amor do Sr. José pela mulher desconhecida como alegoria do amor pelo passado, também por conhecer e preservar, e também como alegoria da memória, inscrita no projeto de reintegração dos mortos aos vivos. Os expedientes narrativos de *A caverna*, considerados em “Vontade de Verdade”, revelam a imobilidade do espírito num mundo cuja mobilidade maior parece ser a tecnológica. Esse romance, revisitando a alegoria de Platão, constrói-se como negação do mundo reduzido a uma caverna econômica, onde as possibilidades humanas são encarceradas pelo motivo do lucro e anestesiadas pelos simulacros da sociedade do espetáculo.

O conjunto dos quatro romances revela que as ações singulares encenadas pelo romancista português configuram experiências-limite, que ilustram a impossível reconciliação entre o tempo dos acontecimentos e o incomunicável desejo de totalidade dos protagonistas, os quais – embora estejam momentaneamente ante o ser-para-a-morte – recusam-se a colaborar para a invalidação do ser e da memória.

As leituras, orientadas por uma crítica dialética dos romances estudados, elegem como ponto de partida o que está na configuração deles, as luzes que lhe são próprias, para verificar onde essas luzes incidem na sociedade. Em vista disso, as análises procuram demonstrar que os romances considerados se organizam de um modo estético e ético revelador, cujos fundamentos estão na organização do mundo e são descobertos caso a caso.

Construída em torno de alguns pontos fortes que ligam palavras, imagens e afetos, a arquitetura romanesca do autor de *Manual de Pintura e Caligrafia* (1977) compõe um universo de leitura que provoca um sentimento simultâneo de estranheza e familiaridade. Interessa-nos revelar os diversos elementos de construção que não cessam de metamorfosear-se em combinações várias: a jangada de pedra navega, a cegueira e a visão se desdobram na Conservatória

Geral, labirinto de mortos e vivos em que nada é o que parece ser, crise idêntica à instalada no Centro Comercial, erigido sobre a caverna de que nos falou Platão.

Um rol de cenas romanescas e biográficas dá corpo às leituras apresentadas neste ensaio, cujo propósito maior é identificar as coordenadas que organizam a ficção para, pelo menos em relação aos romances estudados, compor um quadro da apreensão obsedante do romancista português, de modo a assinalar a coerência de seu pensamento e de sua estética ao longo do tempo.

1

POR MARES ANTES NAVEGADOS

[...]

E no desdobre da memória

O viajante indefinido

Ouve contar-se só a história

Do cais morto e do barco ido.

Fernando Pessoa, “O contra-símbolo”

União Europeia: o Velho Mundo revisitado

Fidelino de Figueiredo (1959, p.183), em *Entre dois universos*, fez um balanço da trajetória dos europeus a partir do século XV até os anos 1950 nos seguintes termos:

Desde o século XV o homem europeu prometeico achou continentes, devassou oceanos, fundou impérios, criou uma arte de alta inspiração, constituiu a mais ambiciosa ciência, dela extraiu uma técnica de incansável afoiteza, europeizou o mundo, fundou nacionalidades novas e infiltrou-se nas civilizações em letargo. Mas hoje é patente seu esgotamento e desprestígio.

Os povos europeus parecem ter tido como ideia fundadora um mecanismo marcado pela transmissão imperial, pela crença em ideais de dominação mundial. Por essa razão, a Europa foi um palco em que se reencenou o império havido antes dela, o romano. O esgotamento a que Figueiredo se refere diz respeito ao que o filósofo alemão Peter Sloterdijk (2002, p.15) define como a era da letargia política da Europa. Para o filósofo, de 1492 a 1945, o Velho Mundo beneficiou-se de todas as possibilidades de sua privilegiada visão, já que a nenhuma outra região do globo coube mais ver que ser vista e mais dominar que ser dominada. 1945, com o término da Segunda Guerra Mundial, representa um marco traumático para a Europa devido à contundente lição de geopolítica internacional que alteraria seu papel na segunda metade do século XX. Conforme Sloterdijk, o que a Europa seria aparece já prenunciado na corrida rumo a Berlim, disputada pelos russos e pelos americanos e seus aliados. Ao mesmo tempo em que a Europa foi libertada pelos Aliados, tornou-se presa das novas potências mundiais a leste e a oeste:

Nessa dupla experiência, os europeus de 1945 viveram sua cena primordial, cuja torturante e abafada elaboração estendeu-se por duas gerações políticas do pós-guerra. A violência dessa cena foi tão grande que conseguiu deslocar e sobrepujar por meio século elementos muito mais antigos, formadores da autoconsciência europeia. De fato, muitos anos depois do fim da guerra, a Europa ainda vive como em estado de choque [...]. Reconstrução é a palavra de ordem. Só poucos intelectuais estiveram em condições de entender por que o Centro do Mundo de outrora teve de tornar-se uma zona intermediária estrangulada, por que o antigo sujeito soberano precisou converter-se no objeto semi-responsável dos planos de Moscou e Washington. (Sloterdijk, 2002, p.16)

O ano de 1989 representa um marco para que os europeus comecem a rever a si mesmos e a insistir nos discursos sobre o “retorno da Europa”. O período de letargia, que vai do final da Segunda Guerra até a queda do Muro de Berlim, é marcado por projetos que devem

conduzir a Europa à prática de uma economia de mercado pautada no modelo anglo-americano. Para Sloterdijk, a Comunidade Europeia (CE) foi uma construção típica da era da letargia. Nascida com a Comunidade Europeia para o Carvão e o Aço de 1951 e os tratados de Roma de 1957, estava, contudo, condenada a exercer sua ação dentro de estreitos limites.

Um passo importante foi a entrada em vigor, em 1987, do Ato Único Europeu, responsável pelo estabelecimento das bases para a criação do Mercado Comum Europeu, tópico impulsionador de um plano de unidade política e econômica, que será promovido pela União Econômica e Monetária Europeia (UEM), estabelecida pelo tratado de Maastricht (1992), que transformou a Comunidade Econômica e Monetária Europeia em União Europeia (UE). Atualmente, a UE é constituída por um conjunto de 28 Estados democráticos, dentre os quais estão Portugal e Espanha, interessados em participar de um complexo projeto de integração econômica e de unificação política personificado pelo euro (€).

Conforme Boaventura de Sousa Santos (2001), a UE é o centro de uma das três grandes regiões – cujos centros por sua vez são os EUA e o Japão – do sistema mundial. De acordo com Santos (2001, p.64):

A integração na UE tende a criar a ilusão credível de que Portugal, por se integrar no centro, passa a ser central, e o discurso político dominante tem sido o grande agente de inculcação social da imaginação do centro: estar com a Europa é ser como a Europa.

O exame do interior do centro, todavia, revela a existência de realidades distintas daquela propalada nos discursos. A diferença entre os rendimentos máximo e mínimo dos países não foi atenuada, havendo mesmo um aumento da distância social entre os países mais e os menos desenvolvidos da União Europeia. No que diz respeito à terra de Camões, Santos (*ibidem*, p.64) observa:

O modelo de desenvolvimento seguido em Portugal nos últimos dez anos tem maior potencial periferezante do que centralizante.

Assenta na desvalorização internacional do trabalho português, ao optar por privilegiar, entre os sectores de importação, aqueles que se encontram em crescente processo de desvalorização internacional como, por exemplo, o setor têxtil. Em consequência, o padrão de especialização produtiva de nossa economia baixou, enquanto o padrão espanhol aumentou. Portugal tem hoje umas das taxas mais baixas de desemprego da Europa, mas tem também uma das mais degradadas relações salariais. Ou seja, privilegiou-se a quantidade do emprego em detrimento da qualidade do emprego, o que sucede muitas vezes nos países periféricos.

Em suma, os sinais de despromoção são mais fortes que os sinais de promoção.

Santos acredita que a integração na UE manterá em certos limites a despromoção de Portugal, mas o preço disso será uma Europa cujo desenvolvimento obedecerá a três velocidades, sendo uma para os países centrais, outra para a Espanha e outra ainda para Irlanda, Portugal e Grécia. É perceptível, assim, que a União Europeia congrega diferenças para cuja extinção a redução do desemprego e a adoção de moeda única não são suficientes.

É contra a União Europeia que Saramago, corajosamente, se posicionou em *A jangada de pedra*. Corajosamente porque, conforme declara Pierre Bourdieu (2001, p.15), não é fácil fazer-se ouvir quando o assunto é Europa:

O campo jornalístico, que filtra, intercepta e interpreta todas as declarações públicas segundo sua lógica mais típica, a do “tudo ou nada”, tenta estender a todos a escolha débil que se impõe àqueles que ficam encerrados em sua lógica: ser “pela” Europa, ou seja, progressista, aberto, moderno, liberal, ou não sê-lo, e condenar-se assim ao arcaísmo, ao passadismo [...], até mesmo ao anti-semitismo... Como se não houvesse outra opção legítima a não ser a adesão incondicional à Europa *tal qual é*, ou seja, reduzida a um banco e a uma moeda única e submetida ao império da concorrência sem limites.

Para Bourdieu, como para Saramago, a construção europeia representa uma destruição social, porque pautada por estratégias do social liberalismo, que, em nome da estabilidade monetária e da competição internacional, teriam extinguido importantes aquisições das lutas sociais. As políticas econômicas dos países europeus adotam pressupostos ético-políticos da tradição norte-americana, que, mesmo muito avançada econômica e cientificamente, não o é social e politicamente, segundo as crenças comunistas de José Saramago. Além disso, a tradição americana parece convicta de constituir o povo eleito, a cujos interesses os demais devem sujeitar-se, como bem lembra o narrador de *A jangada de pedra* por ocasião do condicionado oferecimento de auxílio feito pelos norte-americanos, diante de uma possível colisão da península navegante com os Açores:

Quanto aos Estados Unidos da América do Norte, que assim por extensão inteira deverão ser sempre nomeados, apesar de terem mandado dizer que a fórmula de governo de salvação nacional não é do seu agrado, mas que enfim, vá lá, atendendo à circunstância, declararam-se dispostos a evacuar toda a população dos Açores [...], ficando todavia para resolver mais tarde onde serão instaladas essas pessoas, nos próprios Estados salvadores, nem pensar, por causa das leis de imigração, o ideal, se querem que vos diga, e esse é o sonho secreto do Pentágono, seria que as ilhas detivessem, mesmo que com alguns estragos, a península, que assim ficaria fixada a meio do Atlântico para benefício da paz no mundo, da civilização ocidental e de óbvias conveniências estratégicas. (Saramago, 1999, p.202-3)

Em *A jangada de pedra* há um descentramento das representações europeias e norte-americanas. Segundo Benjamin Abdala Junior (2003, p.68), o romance em questão permite a discussão do caráter nacional português a partir de uma dupla solicitação: a integração como nação periférica na União Europeia e a singularidade que leva Portugal, assim como a Espanha, a identificar-se com suas ex-colônias, devido a sua perspectiva histórica, caracterizada

pelo tríptico de atlanticidade, ibericidade e mediterraneidade. Para Abdala Junior, *A jangada de pedra* constitui

Um núcleo simbólico por envolver temas como o da imaginação utópica, da memória e das relações culturais entre os países de língua portuguesa e de língua castelhana. *A jangada de pedra* proporciona uma “viagem” que permite, assim, que se sonhe com uma comunidade não apenas dos países de língua portuguesa, mas dos países ibero-afro-americanos. (Abdala Junior, 2003, p.69)

A simbologia de *A jangada de pedra* remete ao imaginário que singulariza os ibero-afro-americanos em relação à Europa. Trata-se, observa Abdala Junior (ibidem), de um “imaginário simbolicamente ‘infernál’, mestiço, crioulo”, oposto à “pureza das imagens ‘celestiais’ da tradição cultural dos centros hegemônicos europeus”. O crítico brasileiro lembra que, se o europeu tradicional considera que a África começa nos Pirineus, o romance de Saramago remete a uma situação ainda “mais infernal para o pensamento preconceituoso: aí começam também as Américas e a Ásia” (ibidem).

Abdala Junior situa José Saramago entre os escritores motivados pela utopia libertária, porque em seus romances a vontade de felicidade não depende do sacrifício da individualidade. A partir dos postulados de Ernst Bloch, particularmente do *princípio esperança*, indica que as obras de Saramago sonham com um mundo “que ultrapasse os labirintos que a sociedade construiu em função (e por ordem) das forças sociais hegemônicas” (ibidem, p.28). O imaginário de Saramago, sendo assim, orienta-se por soluções heterodoxas à margem do poder de Estado, construídas como potencialidades subjetivas, como sonho diurno.

Saramago logra, pelos meios da arte, conferir força simbólica às suas ideias e análises críticas. Se *A jangada de pedra* configura um imaginário político situado na contramão da integração europeia, *Ensaio sobre a cegueira*, *Todos os nomes* e *A caverna* dão forma visível a algumas consequências das medidas políticas inspiradas tanto em padrões liberais quanto em totalitários. Visto que suas criações

literárias portam reflexões engajadas na construção de um mundo humanista, Saramago não foge ao que deveria ser, segundo Bourdieu (2001, p.78), compromisso de cada ser pensante:

Se eu lembrar agora que as chances de parar essa máquina infernal repousam em todos aqueles que, detendo algum poder sobre as coisas da cultura, da arte e da literatura, podem, cada um em seu lugar e à sua maneira e, de sua parte, por mínima que seja, jogar seu grão de areia na engrenagem bem lubrificada das cumplicidades resignadas [...], dirão talvez, de uma vez por todas, que sou desesperadamente otimista.

Saramago não se furtou a atirar seu grão de areia, *cum grano salis*, sobre a adesão de Portugal à União Europeia. O cronista de *Folhas Políticas* (1999) condenou aqueles que viam a adesão ao então denominado Mercado Comum Europeu como garantia de melhor qualidade de vida:

Este viver português é de baixa qualidade, todos o sabemos. A maior parte dos bens de consumo não presta, os bens naturais estão em degradação acelerada. É mais do que certo que um dia destes Portugal acordará podre. A não ser que ainda tenhamos tempo de compreender que não há qualidade de vida sem vivos de qualidade. Dantes chamava-se a isto questão de mentalidade. Chamem-lhe o que quiserem. Mas, já agora, não me queiram fazer acreditar a mim que o problema da mentalidade portuguesa se resolve com a entrada nesse reino da inteligência moderna que seria o Mercado Comum. À ideia não faltam adeptos que, em meu entender, não são de qualidade. Porque, a bem dizer, o que os move não é tanto quererem ser europeus como não gostarem de ser portugueses. No fundo, esta é a dolorosa verdade. (Saramago, 1999, p.134)

No ano (1986) em que Portugal e Espanha passaram a integrar o Mercado Comum Europeu, antecessor da UE, publicou *A jangada de pedra*, para lembrar que o mundo das realidades políticas é muito

menos assentado que o das aparências políticas. Criou, assim, uma contundente alegoria que remete à oposição entre ibéricos e europeus, tecida com excelentes fios narrativos nos quais assoma uma obra que é maior que as circunstâncias que a produziram. Como bem observa Lílian Lopondo (1998, p.75):

Há que se reavaliar muitos dos estudos acerca d'*A jangada de pedra*, uma vez que focalizam a obra de um único viés, o do proselitismo do autor – o que a transformaria em mero instrumento de combate nas mãos do Escritor –, sem levar em conta as várias possibilidades de leitura que oferece e sem atentar para as sutilezas e para os espaços vazios sobre os quais se fundamenta.

Saramago evidencia questões ligadas a uma realidade particular, mas o faz em conformidade com a fórmula de Lukács, segundo a qual, na obra literária, o social está na forma. No dizer de Odil José Oliveira Filho (1990, p.149):

Era preciso fazer uma arte que não ocultasse a realidade, sem, entretanto, tentar ser o seu reflexo. Para isso era necessário tentar a difícil síntese entre ficção e realidade que pudesse expressar, esteticamente, a visão do artista sobre a realidade. [...] Não deve causar surpresa, portanto, que em *A jangada de pedra*, Saramago apareça tão próximo da escritura latino americana. A história do desprendimento da península ibérica do restante da Europa e seu navegar em direção a um ponto situado entre África e América tem sustentação numa problemática cultural concreta: o distanciamento de Portugal e Espanha em relação à Europa e a aproximação de suas antigas colônias.

Como lembra Sérgio Buarque de Holanda, por meio de uma citação de Lionel Trilling, os fatores históricos são parte dos dados que formam o texto literário e “não podem deixar de suscitar alguma reação de nossa parte” (1996, p.276). Antonio Candido (1985, p.4) propõe um equacionamento ímpar para a superação das visões dissociadas acerca da obra literária:

Só a podemos entender fundindo texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra, em que tanto o velho ponto de vista que explicava pelos fatores externos, quanto o outro, norteadado pela convicção de que a estrutura é virtualmente independente, se combinam como momentos necessários do processo interpretativo. Sabemos, ainda, que o externo (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, interno.

O elemento histórico em *A jangada de pedra* é parte da experiência estética e produz relações positivas com os demais elementos estéticos.

A questão ibérica

A obra literária de José Saramago, desde *Levantado do chão* (1979) – romance de denúncia social centrado na repressão salazarista contra os camponeses e os sindicatos agrários – se tem revelado uma atentíssima intérprete de diversos aspectos da História de Portugal.

Munido de um misto de desconfiança e crença nos poderes da palavra e, muitas vezes, tendendo a assumir uma visão alucinatória do concreto e a expressar candidamente o insólito, Saramago destila uma ironia de longo alcance, de cuja pujança *A jangada de pedra*¹ constitui face exemplar, já que nesse romance o autor deixa transparecer suas dúvidas sobre a União Europeia e propõe abertamente

1 Este romance foi adaptado para o cinema e Saramago se mostrou laconicamente satisfeito, conforme informa o francês George Sluizer, diretor do filme: “Em entrevista após uma exibição do filme, ele disse que estava feliz porque o livro não virou um filme catástrofe, que o espírito fora mantido. Disse que ele escrevera um livro e eu fizera um filme, obras distintas. Não disse nada mais” (*Folha de São Paulo*, 18/09/2002). Referências do filme: *A jangada de pedra*. George Sluizer (Holanda, 2000). Com Federico Luppi, Iciar Bollain, Gabino Diego, Ana Padrão e Diogo Infante.

uma vinculação da Península Ibérica a sua área historicamente natural de integração: África e América Latina. O fato de a referida obra vir à luz no mesmo ano em que Portugal e Espanha se aliaram à Comunidade Econômica Europeia confere-lhe densos ares de alegoria antieuropeísta. A leitura de *A jangada de pedra*, assim sendo, pode conduzir a uma reflexão sobre os torneios dessa negação e da defesa utópica de uma reconquista da própria identidade, numa configuração ideal em que Portugal e Espanha se reencontram e se reconhecem em si e entre si. Mas não só.

Quando, em Portugal, Joana Carda riscou o chão com uma vara de negrilho, Joaquim Sassa atirou ao mar uma pedra de peso descomunal, José Anaíço passou a ser acompanhado por um bando incontável de estorninhos e Maria Guavaira começou a desfazer um pé de meia, enquanto, em Espanha, Pedro Orce batia os pés no chão, produziu-se uma insólita conjunção, coincidente com o início do rompimento geológico dos Pirineus, que se tornaria responsável pelo desligamento total da Península Ibérica, convertida em jangada, em útero pronto a gerar um novo destino.

O cão Ardent, devotado guia da caravana que as cinco personagens enigmáticas compõem, sentiu o estalar da pedra. Sob suas patas e sob os pés de Pedro Orce o chão continua a tremer, durante a fantástica viagem da Península. O encontro das personagens é gradativo. Primeiro, encontram-se Joaquim Sassa, do norte de Portugal, e José Anaíço, dos campos do Ribatejo. Ambos, em seguida, encontram Pedro Orce, espanhol de Venta Micena, onde o fóssil de um antiquíssimo homem fora encontrado. Quando os três se reúnem, vê-se no céu um fiozinho azul. Depois, Joana Carda, mulher urbana e letrada, junta-se ao trio e, amorosamente, a José Anaíço. Finalmente, entra em cena o cão com um fio de lã azul à boca. Trata-se do guia do grupo e do fiel companheiro de Pedro Orce. Serão conduzidos pelo cão ao encontro de Maria Guavaira, camponesa que desenrola o inesgotável fio que a liga ao grupo e, particularmente, a Joaquim Sassa.

Assim atados pelo fio azul e pelos acontecimentos inauditos que protagonizaram, associados à cisão da Península, os seis

empreenderão uma viagem dentro da viagem peninsular, que os levará à descoberta de novos horizontes nos planos individual e coletivo. Libertas do insípido e implacável cotidiano de obrigações, as cinco personagens partilham a aventura de resgatar a si mesmas, fugindo das conformações estreitas e previsíveis:

Se a essas pessoas pudéssemos retirar do cotidiano pardo em que vão perdendo os contornos, ou elas a si próprias por violência se retirassem das malhas e prisões, quantas mais maravilhas seriam capazes de obrar, que pedaços de conhecimento profundo poderiam comunicar, porque cada um de nós sabe infinitamente mais do que julga e cada um dos outros infinitamente mais do que neles aceitamos reconhecer. (Saramago, 1998, p.149)

Essa crença na vastidão do lugar humano ganha contornos de descoberta íntima e mútua entre quatro portugueses e um espanhol, argonautas modernos, em busca não de ilhas afortunadas ou velucinos de ouro, mas à procura dos vastos conteúdos e possibilidades humanas. *A jangada de pedra*, centrada no *topos* da viagem e da busca, não pertence àquela estirpe a que se refere Antônio Sérgio (1974, p.88) como o traço mais característico da literatura portuguesa de viagem, cujo exemplo maior é *Os Lusíadas*, remetendo à nação que descobriu parte do mundo. Pertence antes à linhagem de Eça de Queiroz, ao interrogar e interpelar um Portugal realmente presente, sem se deixar seduzir pelo irrealismo prodigioso de certa imagem que os portugueses fazem de si mesmos. Opta por ver em Portugal sua situação de ser histórico em estado de intrínseca fragilidade, motivo pelo qual não poderia jamais admitir como razão de ser o haver sido. O passado de glórias e sua ambivalência são águas idas. As águas de Saramago são outras, cristalinas no refletir Portugal como “cauda da Europa”, como país de capitalismo subalterno, com possibilidades econômicas modestas e modestíssimo lugar no concerto dos povos.

Côncscio da realidade nacional de povo empobrecido, atrasado social e economicamente, com percentuais de analfabetismo

marcantes na Europa Ocidental, Saramago parece crer que Portugal e Espanha constituem os dois lados de uma mesma moeda de pouco valor engastada na Europa. Utiliza a distância entre Portugal e a Europa da primeira e segunda revoluções industriais como fundamento para uma metáfora eloquente: “jangada de pedra”, capaz de remeter, simultaneamente, a um distanciamento historicamente efetivo, associado ao peso imutável do que foi, e a um distanciamento almejado, voltado para a possibilidade do que será. O sintagma “jangada de pedra” retoma dois aspectos arquetípicos da existência: dinâmico, associado à jangada como símbolo de travessia, e estático, representado pela pedra como elemento fundador do sedentarismo, ora suspenso pela força do vocábulo a que pedra se subordina.

O dinamismo está também associado ao fenômeno geológico da cisão, já que vinculado a processos surpreendentemente insólitos como riscar o chão, atirar uma pedra, ser acompanhado por estorinhos, pisar o chão, desfiar uma meia, porquanto, nas mitologias diversas, de historiadores ou poetas, o ato de nascimento sempre apareceu, conforme observa Eduardo Lourenço, “como da ordem do injustificável, do incrível, do milagroso, ou num resumo de tudo isso, do providencial” (1991, p.19).

À história de Portugal e Espanha, tão semelhante na gesta conquistadora e insidiosamente corruptora, opõe-se o ato sem história que é o nascimento da Península flutuante, ilha migradora, barca do pretérito histórico para o futuro utópico:

Vêem na aventura histórica em que nos achamos lançados a promessa de um futuro mais feliz e, para tudo dizer em poucas palavras, a esperança de um rejuvenescimento da humanidade. (Saramago, 1999, p.160)

Esse fausto destino por vir já se inscrevera na epígrafe do romance, tomada a Alejo Carpentier: “*Todo futuro es fabuloso*”. Para Saramago, o desgarramento da Península Ibérica haveria de obrigá-la a um encontro com sua autêntica realidade, desmascarando a ficção representada pelas tentativas de recriar a alma ibérica à moda

do século XV. Apagar vestígios, seja da consciência de uma fraqueza congenial, seja da convicção de uma congenial destinação a quintos impérios, para pensar uma Península Ibérica outra, evidenciando o que há de arcaico nas imagologias de fundo traumático ou triunfante. Como contraponto, vale-se da imagem da emigração, tanto das pessoas quanto da terra que as sustêm. Tal imagem, certamente, é pouco grata à autoestima de qualquer povo outrora criador de povos e, subitamente, instado a fundir-se com outros. Promove, todavia, uma diáspora redentora, cujo propósito parece ser o de reajustar Portugal a si mesmo, reconciliando-o com a Espanha, de modo a pulverizar ressentimentos residuais e a descobrir um ponto em torno do qual o sentimento de uma identidade melhor se estabeleça:

A Península parou o seu movimento de rotação, desce agora a prumo, em direção ao sul, entre África e América Central [...], E a sua forma, inesperada para quem ainda tiver nos olhos e no mapa a antiga posição, parece gêmea dos continentes que a ladeiam. (ibidem, p.310)

O encontro da Península Ibérica com as Américas Central e do Sul resulta em um encontro consigo mesma, pois é a sua língua, espanhola e portuguesa, que aí ecoa desde as navegações imperiais por essas mesmas águas, agora outras. Para evidenciar a nova formação do quadro, o narrador celebra a receptividade de Portugal para com Espanha, sugerida na fecundação de Maria Guavaira e Joana Carda pelo espanhol Pedro Orce, um símbolo do amálgama maior das Nações, sem lugar para ressalvas em nome de jugos pretéritos.

A navegação, agora, é travessia, meio de atingir a própria essência e assumi-la como complexa, múltipla. Em razão disso, *A jangada de pedra* desliza entre mitos e símbolos caríssimos à tradição ocidental. Considere-se, inicialmente, a figura do cão, “que tem todos os nomes e nenhum”, e, por ser o condutor do grupo, o único que sabe para onde vai, remete à primeira função mítica do cão, a de guia de almas. Traz à boca um fio azul, cuja origem é a meia continuamente desfeita-refeita de Maria Guavaira. O simbolismo do fio remete à

ligação entre todos os estados da existência, por isso, a telúrica Maria Guavaira tece, com o fio azul, pulseiras para os companheiros e coleiras para o cão e os cavalos, selando o grupo e tornando-o um microcosmo, em que a tensão existe, mas é resolvida pela compreensão, força motriz de uma navegação cujo propósito é não a descoberta de terras, mas o encontro maior de gentes.

O fio, por outro lado, converte Maria Guavaira em um misto de Ariadne e Penélope, casta, mas decidida a deixar o labirinto da solidão e a gerar vida nova, como a companheira Joana. Ambas, Joana Carda e Maria Guavaira, remetem ao ideal do eterno feminino, entendido como o próprio significado do amor e como grande força cósmica, visto que, ao lado do instinto natural, guardam uma aspiração à transcendência, mostrando-se capazes de muitos matizes, marcados todos pela bondade e pela coragem. Inscrevem-se com distinção no rol das fascinantes personagens femininas de Saramago, das quais Blimunda é inesquecivelmente paradigmática.

O sobrenome de Joana parece exercer uma função predicativa, remetendo a cardo, planta que é “símbolo de defesa periférica, de proteção do coração (cerne) contra os ataques perniciosos do exterior” (Cirlot; Gheerbrant, 1991). Assim é Joana, disposta a tudo para manter a integridade do grupo. Um dia, riscou o chão com uma vara de negrilho e os Pirineus começaram a soltar-se da Europa. O instrumento desse feito remete diretamente à vara mágica da feiticeira e da fada, à vara mágica que transforma tudo o que existe. Não é por acaso, portanto, que as palavras finais do romance são: “Os homens e as mulheres seguirão seu caminho, que futuro, que tempo, que destino. A vara de negrilho está verde, talvez floresça no ano que vem” (Saramago, 1998, p.137). Há na possibilidade desse florescimento o reflexo da vara enquanto símbolo de uma pessoa ou grupo com quem se identifica: “se a vara brotar, é a família que está destinada a florescer” (Cirlot; Gheerbrant, 1991). Lembra, ainda, o florescimento bíblico da vara de Arão (Num. 17:8).

Uma reflexão voltada para os desdobramentos das significações implicadas no desgarramento da Península Ibérica, enquanto fato ficcional e construção simbólica, permite avaliar que em *A Jangada*

de Pedra os movimentos fundante e último são de esperança. A expressão mais visível dessa esperança é o engravidamento coletivo das mulheres da Península:

Foi o caso que, de uma hora para a outra, descontando o exagero que estas formas expeditas sempre comportam, todas ou quase todas as mulheres férteis se declararam grávidas, apesar de não se ter verificado qualquer importante alteração nas práticas contraceptivas delas e deles, referimo-nos, claro está, aos homens com quem coabitavam, regular ou acidentalmente. No ponto em que as coisas estão, as pessoas já não se surpreendem. Passaram alguns meses desde que a península se separou da Europa, viajamos milhares de quilómetros por este mar violentamente aberto, por pouco não esbarrava o leviatão contra as esbaforidas ilhas dos Açores, ou não tinha de esbarrar, como depois se viu, mas não sabiam os homens e as mulheres que de um lado e do outro foram obrigados a fugir, acontecerem estas e tantas mais coisas, esperar o sol à mão esquerda e vê-lo aparecer à direita, e a lua, a que não bastava a inconstância em que anda desde que se desligou da terra, e também os ventos que de toda parte sopram, e as nuvens que correm de todos os horizontes e giram sobre nossas cabeças deslumbradas, sim, deslumbradas, porque há por cima de nós um lume vivo, assim como se o homem, afinal, não tivesse de sair com históricos vagares de animalidade e pudesse ser posto outra vez, inteiro e lúcido, num mundo novamente formado, limpo e de beleza intacta. (Saramago, 1999, p.306)

O fragmento citado sumaria as peripécias da Península mar afora e revela que o fio que orienta a narrativa é da mesma textura daquele de Ariadne, Penélope e Maria Guavaira: destina-se a conduzir à luz, a celebrar a preponderância da vida sobre a morte, pois é a isso que remete a súbita fecundação em massa, o grande rito genesíaco que coroa a utópica viagem peninsular, anunciando os novos habitantes de um novamente admirável velho mundo.

As viagens necessárias

A *jangada de pedra* abole leis físicas para fazer a península navegar quando é preciso. A utopia separatista que o referido romance encena apresenta ao leitor uma cultura duplamente viajante, pelo mar e pela terra. Durante a deriva da península, ocorre o episódio do navegador solitário, ao qual o narrador se refere nos seguintes termos: “a história maravilhosa e a miraculosa salvação do navegador solitário” (Saramago, 1999, p.216). O navegador andava nos mares do mundo há mais de vinte anos. Antes dele, no barco que ora lhe pertence, outros dois navegadores, cada um durante vinte anos, percorreram esses mesmos mares. Um dia, o barco do navegador parou, porque não havia ventos, o mar não se movia, sua embarcação era “uma barca de pedra sobre uma laje de pedra” (ibidem, p.219). O navegador sonhou que estava morto. Quando já não tinha mais água potável e tudo parecia estar perdido, foi, sem se dar conta, apanhado pelas águas do Tejo e deparou-se com Lisboa. Em terra, passa pelo arco triunfal na Praça do Comércio:

Levanta os olhos ao aproximar-se do grande arco, vê as letras latinas, *Virtutibus Majorum ut sit omnibus documento P.P.D.*, nunca aprendeu latim, mas vagamente percebe que o monumento está consagrado às virtudes dos antepassados do povo daqui, e avança por uma rua estreita, ladeada de prédios iguais, até sair numa outra praça, mais pequena, com um edifício grego ou romano ao fundo, e no meio dela duas fontes com mulheres nuas, de ferro, a água corre, e ele sente de repente a grande sede, o desejo de mergulhar a boca naquela água e o corpo naquela nudez. Vai de mãos estendidas, como em delírio, ou em sonho, ou em transe, vai murmurando, não sabe o que diz, sabe só o que quer. (ibidem, p.222)

O navegador solitário chega à sala de visitas de Lisboa, o Terreiro do Paço. Dali partiram as naus lusitanas e ali chegaram os carregamentos de especiarias nas rotas da epopeia marítima. Como o navegador supõe, o arco triunfal saúda, em latim, os audazes e os

patriotas: “Às virtudes dos maiores para o ensinamento de todos”. Esse navegador, contudo, vem de outra história, menos épica e mais humana, surge como uma alegoria dentro da alegoria para lembrar que a vida é navegação perigosa. Parece um argonauta chegado a uma outra Ilha de Lemnos, representada pela fonte e suas mulheres nuas, para as quais, delirante, se dirige com todas as sedes do corpo. O navegador, salvo pela Península navegante (“Levou tempo a compreender que o salvara uma ilha inteira, a antiga península que navegara ao seu encontro e lhe abriu os braços de um rio” – *ibidem*, p.220), será condenado por policiais, que nele veem a imagem de um louco a ser abatido.

Apresentado com frágil figura, o navegador solitário se dirige à fonte com modos que a patrulha imputa inadequados e, portanto, perigosos. O episódio produz uma assustadora desproporção entre a insignificância da ameaça representada pelo navegador e a violência da reação armada dos soldados. Essa violência não é declarada, fica implícita, para que o leitor junte os fios que ligam o corpo estendido do navegador ao descontrole dos soldados:

A patrulha apareceu na esquina, cinco soldados comandados por um alferes. Viram o doido a fazer trejeitos de doido, ouviram-no pronunciar incoerências de doido, nem foi preciso dar a ordem. O navegador solitário ficou estendido no chão, ainda lhe faltava muito caminho para chegar à água. As mulheres, como sabemos, são de ferro. (*ibidem*, p.222)

O navegador jaz no chão, colhido a meio do caminho para a fonte, seu único alvo. Que virtudes e ensinamentos aprendem os soldados? A desproporção da situação é intensificada pelo fato de que se tirou a vida a um homem que fora salvo após dias de suplício no mar, que sobreviveu às torturas da privação para ser morto por aqueles que o deveriam proteger. O narrador faz ver o quão insana se torna a vida quando aqueles que dela cuidam se sentem ameaçados pelas várias faces por ela assumidas e, ainda pior, se julgam fórum de decisão suficiente para determinar quem vive e quem morre.

A observação do narrador ao finalizar o episódio do navegador solitário está coberta de fina ironia, “As mulheres, como sabemos, são de ferro”, e exige uma reorganização do sentido, pois as mulheres são literalmente de ferro, estátuas da fonte, que, ao contrário dos soldados, não podiam ajudar o navegador. De ferro, porque sem compaixão, são os soldados do evento. Conforme demonstrado adiante, a truculência policial aqui evidenciada dialoga com a cena da execução sumária do ladrão de automóveis por um soldado em *Ensaio sobre a cegueira*.

Apesar do triste fim, o navegador solitário contribui para intensificar a convergência mítica operada em *A jangada de pedra*, pois está associado à viagem marítima pelo ângulo do isolamento, contraface da viagem coletiva que a Península efetua. Se foi funesto o destino do navegador solitário, a Península navegante também corre sérios riscos:

Que acontecerá quando se impuser no caminho da península uma fossa abissal, deixando de existir, portanto, uma superfície contínua de deslizamento [...]. Perdendo a península o pé, ou os pés, será o inevitável mergulho, o afundamento, o sufoco, a asfixia, quem diria, após tantos anos de vida mesquinha, que estávamos fadados para o destino da Atlântida. (ibidem, p.130)

Por ocasião da possibilidade de a Península chocar-se com os Açores, o narrador declara:

Parece isto a versão nova da história da panela de ferro e da panela de barro, com a substancial diferença de que com o barro daqui apenas foi possível fazer os púcaros das ilhas, não deu para a panela de um continente, e esse, se chegou a existir, foi ao fundo, chamavam-lhe Atlântida, bem tolos seríamos se não tivéssemos aprendido, com a experiência, ou com a memória dela, ainda que falsas uma e outra. (ibidem, p.233)

Chevalier e Gheerbrant lembram que a Atlântida permanece no entendimento dos seres humanos, “à luz dos textos inspirados a

Platão pelos egípcios, como uma espécie de paraíso perdido ou de cidade ideal” (2000). Tradicionalmente ligada ao tema do paraíso, da Idade de Ouro, a Atlântida remete à utopia, dada sua organização sócio-política sem falhas, mas com a ressalva de que os seres humanos podem encontrar o paraíso e, contudo, pô-lo a perder. O rompimento geológico dos Pirineus, sendo assim, traz uma dupla orientação. A princípio, parece tratar-se de imagem escatológica, associada ao fim do mundo, prenunciado no desespero das massas, nas possibilidades de afundamento e de colisão. Ao cabo, entretanto, aponta para uma nova cosmogonia, anunciada no engravidamento simultâneo das mulheres da Península, a romper efetivamente com a Europa envelhecida, estéril.

É inevitável a aproximação entre a Península perdida no oceano e o mito da Atlântida, com o qual Saramago estabelece, segundo Lílian Lopondo, um diálogo por meio da analogia, fundada em um jogo de semelhanças e dessemelhanças cuidadosamente comentado pela autora. Lopondo (1998, p.65) observa que:

É significativo que, opostamente ao ocorrido na ilha grega, a Atlântida de Saramago não foi tragada pelo oceano como punição por seus vícios e orgulhos, mas manteve-se enquanto tal, enquanto ilha, entre a América do Sul e a África, continentes com cujas culturas, por força de relações históricas e lingüísticas, sua identificação é maior. A Península Ibérica, Atlântida às avessas até então, ergue-se agora em toda a sua opulência, suplanta o modelo em que se inspirou e transmuta-se em síntese da utopia do Escritor.

Outra referência que corrobora a feição mítica da navegação da Península diz respeito a um descobrimento de Pedro Orce, conduzido pelo cão Constante:

Foi então que reparou que os seus próprios pés assentavam sobre ela, a coisa, uma pedra enorme, com a forma tosca de um barco, e ali outra, comprida e estreita como um mastro, e outra ainda, esta seria o leme com o seu timão, ainda que partido. Credo que a

pouquíssima luz o enganava foi dando a volta às pedras, tacteando e apalpando, e assim deixou de ter dúvidas, este lado, alto e aguçado, é a proa, este outro, rombo, a popa, o mastro inconfundível, e o leme só poderia ser, por exemplo, espadela de gigante se isto não fosse, verdadeiramente, onde está, um barco de pedra. (Saramago, 1999, p.183)

Conhecedor de química, Pedro Orce entende tratar-se de um fenômeno geológico, mas ao mesmo tempo está sujeito a pensar que aquele barco de pedra talvez levasse a reboque a Península. Hipótese que o narrador jocosamente descarta, por absurda, alegando que o barco tem a popa voltada para o mar e este não seria um navegar respeitável. Sobre o barco de pedra, Maria Guavaira, no dia seguinte, dirá palavras nutridas em fontes míticas:

Diziam os antigos, que lho tinham dito os mais antigos, e a estes outros mais antigos ainda, que nesta costa desembarcaram, em barcas de pedra, vindos do deserto do outro lado do mundo, uns santos, alguns chegaram vivos, outros mortos, como foi o caso de Santiago, as barcas ficaram encalhadas desde esse tempo, e esta é apenas uma delas, Crê no que está a dizer, perguntou Pedro Orce, A questão não está em crer ou não crer, tudo o que vamos dizendo se acrescenta ao que é, ao que existe, primeiro disse granito, depois digo barco, quando chego ao fim do dizer, ainda que não creia no que disse, tenho de acreditar no tê-lo dito, muitas vezes é quanto basta, também a água, a farinha e o fermento fazem o pão. (ibidem, p.190)

Maria Guavaira discorre sobre a força do dizer, onde se projetam os enigmas propostos pelo esforço do ser humano para decifrar e subjugar um destino que lhe escapa nas obscuridades que o rodeiam. Mostra-se mulher atenta à preservação das riquezas contidas nos mitos e símbolos, ainda quando problemáticas ou contraditórias. Assim, o barco mítico, transporte de santos, revela-se símbolo da passagem, da travessia. O barco de pedra encontrado por Pedro Orce faz ver que a viagem da Península não é a primeira viagem

em barco de pedra e, por essa via, torna-se emblema da segurança. Pedras há muito navegam nas águas imaginárias dos desejos e dos sonhos, que dão à vida seu sentido mais profundo. Como a palavra, como o fio de lã azul, como os ingredientes transubstanciados em pão, para Maria Guavaira, o barco mítico está imantado de energia transformadora.

No antepenúltimo capítulo de *A jangada de pedra*, Pedro Orce, caminhando sozinho com o cão, encontrou Roque Lozano. À comitiva formada por três portugueses (Joaquim Sassa, José Anaiço e Joana Carda), uma galega (Maria Guavaira), um andaluz (Pedro Orce), junta-se, vindo de Zufre, outro andaluz: Roque Lozano. Montada no burro Platero (homônimo do burrico criado pelo poeta andaluz Juan Ramón Jiménez), a personagem aparece no quinto capítulo, caracterizada como um ser absolutamente empírico, que só acredita, como o apóstolo Tomé, no que vê. Sobre as notícias do rompimento dos Pirineus diz:

Não me fio na televisão, enquanto não vir com os meus próprios olhos, estes que a terra há de comer, não me fio, responde sem desmontar, Então que vai fazer, Deixei a família a tratar da vida e vou ver se é verdade, Com os seus olhos que a terra há de comer, Com os meus olhos que a terra ainda não comeu, E conta lá chegar montado nesse burro, Quando ele não puder comigo, iremos a pé os dois [...] Sabe dizer-nos onde fica Orce, Não Senhor, não sei, Parece que é para lá de Granada um pedaço, Ah, então ainda têm muito que andar, e agora adeus, senhores portugueses, muito maior é minha jornada e vou de burro. (ibidem, p.67)

Quando, à procura de Pedro, iam para Orce, Joaquim Sassa e José Anaiço encontraram Roque Lozano. O homem levado por Platero reaparecerá em comentários do narrador, a exemplo de quando Joaquim e José conversam sobre o risco no chão feito por Joana, compondo um momento em que o saber do narrador, acerca do nome, se mistura ao de José Anaiço:

Fazer o quê, Ver o risco no chão, Também tens dúvidas, Dúvidas não creio que tenha, mas quero ver com os meus olhos, tocar com as minhas mãos, Estás como o homem do burro Platero, entre as serras Morena e Aracena, Se o que ela afirma é verdade, mais veremos nós do que Roque Lozano, que não encontrará senão água quando chegar ao seu destino. Como sabes tu que ele se chamava Roque Lozano, não me lembro de lhe termos perguntado o nome, do burro sim, mas não dele, Devo ter sonhado. (ibidem, p.124)

José Anaiço retoma a grande convicção de Roque Lozano, que não prejudica o alcance do conhecimento humano e enfatiza o elemento da experiência sensorial. Para Roque Lozano, a mente é como uma folha de papel em branco a ser preenchida pela experiência, que é a base de todo conhecimento. Mas diferente do empirismo filosófico, que associa a experiência à sensação e a reflexão, Roque a limita aos domínios da visão, dos fatos observados. É por isso que precisa ver a Europa para crer que ela existe:

Provavelmente, quando chegar lá, já não vê a Europa, Se eu não a vir, é porque ela nunca existiu, afinal tem inteira razão Roque Lozano, que para que as coisas existam duas condições são necessárias, que homem as veja e homem lhes ponha nome. (ibidem, p.67)

Roque Lozano, na sua simplicidade rústica, revela-se um ser crítico por excelência, que busca o exame imanente das configurações geológicas e a confrontação daquilo que elas são com o seu conceito. Como crítico, precisa experimentar, precisa criar condições sob as quais seu objeto (Península Ibérica separando-se da Europa) possa tornar-se efetivamente visível, de um modo diferente do que é pensado, porque é incapaz de aceitar a verdade de qualquer coisa como algo pronto e acabado. Sua grande lição é a de que a verdade da totalidade não pode ser jogada de modo imediato contra os juízos individuais. Parece haver algo de irracionalidade em seu apego ao que é visível já que, assim, acaba interpretando a Europa como inexistente, em vez de simplesmente registrar e classificar como

os demais. Sua atitude desorienta a inteligência para um devaneio que desmonta as pretensões que os homens e sua cultura criaram, porque Roque cisma com coisas que não deveriam causar cismas. Mas causam:

Na minha opinião, uma coisa que não há é o mesmo que não ter havido, [...] se quando eu vivia em Zufre nunca vi a Europa, e agora saí de Zufre e também Europa não vi, onde é que está a diferença, Também nunca foi à Lua, e ela existe, Mas vejo-a, anda agora desviada, mas vejo-a (ibidem, p.295)

A liberdade de espírito de Roque Lozano lhe permite desvendar a objetividade que se esconde por trás da fachada e desorienta Pedro Orce. O conteúdo objetivo (a Europa não existe) apreendido devora as teorias, desmonta os pontos de vista e mostra o pensamento arbitrário, do qual Roque se vale de modo empiricamente reflexivo, em vez de aceitá-lo como imediato. Para Roque Lozano, não importa que Europa seja o nome dado a um sinuoso promontório da massa continental euro-asiática que já foi o centro geográfico e político do mundo. Importa que a Europa não existe, porque ele não a vê. Exatamente como Saramago, que não vê, com bons olhos, a União Europeia.

Interlúdios

Em *A jangada de pedra*, como nas demais obras analisadas, o narrador é afeito a uma focalização polimodal: aparece ao lado das personagens, como mais uma personagem, que fala sobre aquelas personagens, narra os acontecimentos protagonizados por elas e pela/na Península; dá voz às personagens, combina sua voz às vozes delas e, ainda, lança mão de um distanciamento por meio do comentário do tipo aforístico, que parece tornar a narração impessoal e, ao mesmo tempo, revestir os comentários de argumento de autoridade, fundado no senso comum. Listam-se a seguir exemplos de máximas e aforismos existentes em *A jangada de pedra*:

- máximas sobre o inevitável ou o destino:

O que tem de ser, tem de ser, e tem muita força (p.8);

Filho és, pai serás, assim como fizeres, assim acharás (p.84);

O que tiver de ser será (p.132);

O que tem de ser, tem de ser, e tem muita força, não se lhe pode resistir (p.133);

Tantas vezes vai o cântaro à fonte que por fim lá fica a asa (p.127);

Quem se deita sem ceia, toda a noite rabeia (p.255).

- máximas sobre a oposição entre aparência e essência:

Todo pássaro come trigo, só pardal é que paga (p.33);

Os amigos são para a ocasião (p.43);

O mal de uns é o bem de outros (p.230);

Há males que vêm por bem (p.242);

Por bem fazer, mal haver (p.268).

- máximas sobre o senso de oportunidade:

Ao mar o que ao mar pertence, a terra que fique com a terra (p.10);

Água mole em pedra dura tanto dá até que fura (p.27);

O que não tem explicação explicado está (p.82);

Deitar tarde e cedo erguer, saúde não dá, mas alonga o viver (p.162);

Tudo tem remédio, só a morte é que ainda não (p.278).

- releitura de máximas:

Quem contou um conto, de não contar outro se dará desconto (p.64);

O que não tem explicação terá de esperar mais um bocadinho (p.82);

Quem não viu Lisboa não viu coisa boa, bendito seja Deus que nos deu a rima e não nos tirou os arrimos (p.103);

Não há mal que sempre dure nem chuva que não se acabe (p.255).

- aforismos de constatação do estado das coisas no mundo:

Remorso vivo, que é o que são os remorsos mesmo depois de mortos (p.10);

Mais cuidado tem Nosso Senhor com os pássaros do que com os humanos (p.73);

Este mundo, não nos afatigaremos de o repetir, é uma comédia de enganos (p.75);

Não é depois do sonho que o sonho pode ser vivido (p.86);

O único sentido íntimo das coisas é elas não terem sentido íntimo nenhum (p.109);

Tudo só parece, nada é, temos de contentar-nos com isso (p.126);

Digo vidas, não vida, porque temos várias, felizmente vão matando umas às outras, senão não poderíamos viver (p.139);

O homem é a mais adaptável das criaturas, principalmente quando vai para melhor (p.153);

Há coisas que acontecem na vida, e às vezes são tais que não podem repetir-se (p.277);

Alardear forças o forte diante do fraco é sinal de perversão moral (p.261);

Cada um de nós começa e acaba o mundo (p.261);

As feridas de alma são fundas, ou não seriam de alma (p.296).

As frases sapienciais elencadas inserem-se nos comentários da narrativa torneadas como fórmulas de invocação de fontes de autoridade, representantes de um coletivo consensual (máximas) ou de entidades individuais (aforismos). Esse rol de frases fulgurantes aqui apresentado constitui exemplo de uma das especificidades estilísticas da escritura saramaguiana.

O escritor e a escritura

A escritura romanescas, segundo Roland Barthes (1971, p.47), tem por função “colocar a máscara e, ao mesmo tempo, apontá-la”, sendo decorrência disto o fato de que todo romancista articula mentiras críveis, nas quais a sinceridade precisa de “signos falsos para durar e ser consumida. O produto e, finalmente, a fonte de tal ambigüidade, é a escritura” (ibidem, p.52). A literatura é concebida por Barthes como arte que adverte de sua artificialidade. Uma das formas de que Saramago se utiliza para apontar sua máscara é a reflexão sobre a própria escritura:

Difícilimo ato é o de escrever, responsabilidade das maiores, basta pensar no extenuante trabalho que será dispor por ordem temporal os acontecimentos, primeiro este, depois aquele, ou, se tal mais convém às necessidades do efeito, o sucesso de hoje posto antes do episódio de ontem, e outras não menos arriscadas acrobacias, o passado como se tivesse sido agora, o presente como um contínuo sem princípio nem fim, mas, por muito que se esforcem os autores, uma habilidade não podem cometer, pôr por escrito, no mesmo tempo, dois casos no mesmo tempo acontecido. (Saramago, 1999, p.12)

Revela-se, nessa citação, a figura do escritor, do organizador da história e do mundo por ela configurado, numa profícua explicitação da dimensão técnica da escrita. À escritura de Saramago são comuns também as reflexões sobre a linguagem utilizada, nas quais se divisam explicações semântico-pragmáticas e/ou estilísticas:

Quem é, e Joaquim Sassa respondeu, Faz favor, mágicas palavras que substituem identificação formal, a linguagem está cheia destes e outros mais difíceis enigmas. A janela abriu-se. (ibidem, p.57)

O narrador, fascinado pela força ilocutória de “faz favor”, constata que certas palavras, em certas circunstâncias, são dotadas de eficácia, remetendo, assim, ao que Oswald Ducrot (1998, p.163)

denominou “o problema do centurião do Evangelho, que se espanta por dizer a seu criado ‘venha!’, e o criado vem”.

O exercício da palavra, para Saramago, se constrói de sucessivas camadas, já que, ao compor seus romances, manipula-as com invulgar habilidade, à qual alguns insistem em censurar por considerarem-na preciosista, barroquizante, sem perceberem a veia fértil e característica de um estilo que revê e consagra tudo o que quer e pode a língua portuguesa. Além do exercício direto da palavra, na escritura, executa incursões metalinguísticas que procuram desvelar as possibilidades do uso da palavra, além de refletir filosoficamente sobre o alcance e os limites de sua significação. Essa reflexão, certamente, soa um tanto irônica, porque, ao apontar a insuficiência da palavra, procura a plenitude possível, e, ao leitor, não restará conclusão outra senão a de que, se a palavra é incapaz de dizer tudo, como o narrador continuamente declara, é certamente capaz de dizer muito, como o narrador efetivamente diz.

As palavras, segundo Michael Riffaterre (1973, p.14),

São como as peças de metal dos móveis de Calder; sem elas, não haveria construção; algumas têm mesmo um papel decisivo, mais importante que outras; no entanto, aquilo que constitui o estilo está na forma do sistema de relação que as une.

Estilo, para Riffaterre (ibidem, p.32), é

O realce que impõe à atenção do leitor certos elementos da seqüência verbal, de maneira que este não pode omiti-los sem mutilar o texto e não pode decifrá-los sem achá-los significativos e característicos [...] Vale dizer que a língua exprime e o estilo realça.

Tal concepção de estilo resulta em uma análise estilística que parece se construir com base no axioma “onde há fumaça, há fogo”, ou seja, os julgamentos de valor são provocados por um estímulo que está no texto e o comportamento do receptor/estilicista tem uma causa objetiva.

É característica da escritura de Saramago a construção de parágrafos em que frases sinuosas se sucedem, fazem rodeios, voltam atrás, constituindo um procedimento evidenciador de uma aguda consciência da linguagem, para a qual o quê e o como dizer têm importância equivalente. As frases sinuosas resultam de um gosto indisfarçável pela digressão, revelada na técnica do pormenor puxa pormenor, como se exemplifica a seguir:

A mulher levantou-se, e este gesto, inesperado, pois está dito que as senhoras, segundo o manual de etiqueta e boas maneiras, devem esperar nos seus lugares que os homens se aproximem e as cumprimentem, então oferecerão a mão ou darão a face, de acordo com a confiança e o grau de intimidade e sua natureza, e farão o sorriso de mulher, educado, ou insinuante, ou cúmplice, ou revelador, depende. Este gesto, talvez não o gesto, mas o estar ali, a quatro passos, levantada uma mulher esperando o tempo enquanto não for dado o primeiro passo, é verdade que o espelho é testemunha, mas de um momento anterior, no espelho José Anaiço e a mulher ainda são dois estranhos, deste lado não, aqui, porque vão conhecer-se, conhecem-se já. Este gesto, este gesto de que antes não se pode dizer tudo, fez mover-se o chão de tábuas como um convés, o arfar de um barco na vaga, lento e amplo, esta impressão não é confundível com o conhecido tremor de que fala Pedro Orce, não vibram de José Anaiço os ossos, mas todo o seu corpo sentiu, física e materialmente, que a península, por costume e comodidade de expressão ainda assim chamada, de fato e de natureza vai navegando, só o sabia por observação exterior, agora é por sua sensação própria que o sabe. Assim, por causa desta mulher, se não apenas deste momento em que ela veio, que mais que tudo contam as horas em que as coisas acontecem, deixou José Anaiço de ser apenas o involuntário chamariz de pássaros loucos. Avança para ela, e este movimento, lançado na mesma direção, vai juntar-se a força que empurra, sem recurso nem resistência, a figura de jangada de que o Hotel Bragança, neste preciso instante, é carranca e castelo de proa, com perdão da patente impropriedade das palavras. Tanto pode. (Saramago, 1999, p.112-3)

O excerto antes transcrito narra a vez primeira em que José Anaiço – o dos estorninhos – e Joana Carda – a da vara de negrilho – se encontraram, bem como o impacto gerado por tal encontro em ambos e, mais particularmente, em José Anaiço, com quem o narrador divide a voz no parágrafo.

O sintagma “este gesto” e seu referente – levantar-se Joana Carda e Pedro Orce dirigir-se a ela – estão entremeados por digressões: (1) O que diz a etiqueta sobre o comportamento feminino frente ao homem e breve tipologia do sorriso; (2) O momento que antecede o primeiro passo de José Anaiço; (3) O espelho por testemunha e uma prolepse da paixão entre as personagens; (4) José sente a terra tremer (e tais tremores são polissêmicos, remetem à comoção dos apaixonados e a Pedro Orce, sob cujos pés a terra treme continuamente); (5) José Anaiço não se sente mais um involuntário chamariz de pássaros e (6) Apresenta-se, finalmente, a Joana Carda; (7) O Hotel Bragança² é metaforicamente convertido em jangada, à semelhança da península.

A tessitura do parágrafo se dá, como se pode verificar, de modo que as unidades léxicas se abram para vastas tramas semânticas, que são ativadas para fechar-se num percurso coerente. Assim, os elementos de sentido que gravitam ao redor de “este gesto” (= levantar-se Joana Carda) e de “este movimento” (dirigir-se José a Joana), enumerados no parágrafo anterior, evidenciam o valor interativo dos enunciados. Percebem-se claramente duas intenções imbricadas: uma é evidenciar os movimentos de Joana e José; outra, produzir derivações temáticas ocasionadas a partir daqueles movimentos, de modo que ao ver – as personagens apresentam-se uma a outra -, o narrador justapõe o dizer, para mostrar muito mais do que a mera descrição dos movimentos permitiria. Constrói-se então uma teatralidade de duplo alcance: a ação encenada e a digressão que tal ação permite engendrar – já que o narrador se desvia de seu caminho,

2 O Hotel Bragança, em que se hospedam José Anaiço, Joaquim Sassa e Pedro Orce em Lisboa, já apareceu em *O ano da Morte de Ricardo Reis*, como primeira residência do heterônimo ao regressar do Brasil.

não leva o leitor prontamente para o encontro de Joana e José, não se fixa no que o parágrafo anuncia como tema, porque converte a afirmação sobre ele em novo tema. O parágrafo, que à primeira vista parece deixar-se rolar pelo vento, gira, entretanto, em torno de seu eixo, numa rotação bastante ampla, cuja assunção, por sinal, é parte do pacto do leitor de Saramago.

Também são parte do pacto de leitura os múltiplos comentários graças aos quais o narrador situa os acontecimentos narrados com relação às leis do discurso, instaurando um processo de autolegitimação, a exemplo do que no parágrafo são o comentário sobre a emoção de José frente a Joana: “sente o chão mover-se”, apaixona-se; a referência a Pedro Orce e a asserção irônica sobre a impropriedade de converter o hotel Bragança em jangada, afinal o leitor já vira a Península Ibérica convertida em embarcação. Esse intrincamento de níveis (enunciado, comentário sobre o enunciado, metacomentário) – verificado em um parágrafo digressivo que se encerra com uma assertiva sobre a impropriedade das palavras, imediatamente contraditada pela frase derradeira, fragmentária, incisiva: “Tanto pode” – a validar uma nova ordem, já que tudo saiu do lugar – revela a reflexividade intrínseca da narrativa saramaguiana.

A *jangada de Pedra* constrói-se com parágrafos longos, que exigem do leitor cumplicidade para ver onde um narrador com tal fôlego o conduzirá. As particularidades dessa paragrafação parecem, segundo Maria Paula Lago (2000, p.15), já delinear “o essencial do tão comentado estilo digressivo saramaguiano”. Observe-se o parágrafo a seguir:

Têm estado a conversar com a indolência e a vaguidade de quem tem de passar o tempo enquanto a hora de dormir não chega, e então Pedro Orce interrompe o que ele próprio estava dizendo e vai começar a falar, Li uma vez não sei onde que a galáxia a que pertence o nosso sistema solar se dirige para uma constelação de que agora também não me lembra o nome e essa constelação se dirige, por sua vez, para um certo ponto do espaço, gostaria de ser mais exacto, mas a minha cabeça não reteve os pormenores, no entanto o que queria

dizer era o seguinte, ora reparem, nós aqui vamos andando sobre a península, a península navega sobre o mar, o mar roda com a terra a que pertence, e a terra vai rodando sobre si mesma e, enquanto roda sobre si mesma, roda também à volta do sol, e o sol também gira sobre si mesmo, e tudo isto junto vai na direção de tal constelação, então o que eu pergunto, se não somos o extremo menor desta cadeia de movimentos dentro de movimentos, o que gostaria de saber é o que se move dentro de nós e para onde vai, não, não me refiro a lombrigas, micróbios e bactérias, esses vivos que habitam em nós, falo de outra coisa que se move e talvez nos mova, como se movem constelação, galáxia, sistema solar, sol, terra, mar, península, Dois Cavalos, que nome finalmente tem o que tudo move, de uma extremidade da cadeia à outra, ou cadeia não existirá e o universo talvez seja um anel, simultaneamente tão delgado que parece que só nós, e o que em nós cabe, cabemos nele, e tão grosso que possa conter a máxima dimensão do universo que ele próprio é, que nome tem o que a seguir a nós vem, Com o homem começa o que não é visível, foi a resposta surpreendente de José Anaiço, que a deu sem pensar. (Saramago, 1999, p.256)

Nessa citação, narra-se a reflexão de Pedro Orce sobre o movimento do universo nas suas múltiplas camadas. Ao longo do romance, os diálogos das personagens orientam-se para o esforço de compreender o mundo reconfigurado pela alteração da ordem das coisas, de modo que tais diálogos convertem-se em constatações ou indagações sobre a natureza de tudo no mundo. No parágrafo transcrito, Pedro Orce faz ver que o movimento da Península desgarrada não é diferente do movimento do sistema solar e de outros inúmeros movimentos simultâneos, que vão do interior do homem aos confins do universo.

A partir de uma enumeração de detalhes que sabe a compêndio de astronomia para principiantes, Pedro Orce discorre sobre o estar-no-mundo. Nessa reflexão, construída por períodos em que se mesclam frases paratáticas e hipotáticas, evidenciando, em espiral, as rotações e translações que circundam o homem, com o propósito

de chegar à questão central, para a qual não tem resposta: “o que é que se move dentro de nós e para onde vai” ou, reformulada, “que nome tem o que a seguir a nós vem”. Pedro Orce entrega-se à digressão, como costuma fazer o narrador, para melhor sondar a questão a ser formulada, à qual Joaquim Sassa responde espontaneamente: “Com o homem começa o que não é visível”, remetendo às teorias platônicas, à coisa em si de que o ser humano é apenas o pálido reflexo, questão mais tarde retomada com largo espectro em *A caverna*.

A argumentação confere ao fragmento citado, e a tantos outros no romance, um caráter de simpósio filosófico, outorgando às personagens o estatuto de viajantes e comentadoras do mundo, de modo que a digressão marca, como observa Maria Paula Lago, duplamente as personagens: “digressão no mundo e sobre o mundo” (2000, p.42).

Convém ressaltar o aspecto irônico que a reflexão sobre o que se move no ser humano assume na sequência “não me refiro a lombrigas, micróbios e bactérias, esses vivos que habitam em nós”, de modo a sublinhar que não apenas em esferas celestes se aninha o homem ou só espírito nele se aninha; além do insondável (que tem muitos nomes), há os vermes, que se movem nas entranhas. Ocorre um efeito satírico redutor no comentário, já que Pedro Orce afirma não pretender falar sobre isso, mas fala, valendo-se da preterição retórica como recurso para inserir uma nota corrosiva na orientação argumentativa elevada que até então vinha praticando.

“Que nome tem o que a seguir a nós vem” retoma e amplia a questão “o que é que se move dentro de nós e para onde vai”, indagações nas quais reverberam as antiquíssimas questões para as quais o ser humano ainda não tem respostas definitivas: quem somos, de onde viemos, para onde vamos? *A jangada de pedra* constrói-se como um espaço para indagações múltiplas, sobretudo por parte do narrador. Alegoria de um contramovimento histórico, por ser oposição clara à adesão de Portugal à União Europeia, o romance congrega ainda uma rede de reflexões sobre o escritor e a escritura, a palavra como expressão do ser, os provérbios como lugar de reflexão, o homem entregue a si mesmo, dados o silêncio e a cegueira de

Deus – esses são alguns dos temas mais reiterados nas digressões de caráter filosófico.

Ibéricos x europeus

A desconfiança quanto ao respeito dedicado à Espanha e a Portugal na União Europeia é exposta nos seguintes termos:

Alguns países membros chegaram a manifestar um certo despreendimento, palavras sobre todas exacta, indo ao ponto de insinuar que se a Península Ibérica se queria ir embora, então que fosse, o erro foi tê-la deixado entrar. Naturalmente que tudo era a brincar, um *joke*, nestas difíceis reuniões internacionais as pessoas também precisam de distrair-se, não poderia ser só trabalhar, trabalhar, mas os comissários português e espanhol repudiaram energeticamente a atitude deselegantemente provocatória e indubitavelmente anticomunitária. (Saramago, 1999, p.42)

Se, para alguns dos países da União Europeia, o desligamento da Península nada representa em termos de manutenção de acordos já estabelecidos, para outros, no entanto, é ocasião de explicitar o descontentamento com o ingresso de Portugal e Espanha na UE. O narrador brinca com o vocábulo “despreendimento”, que remete tanto ao desgarre da Península quanto à independência/indiferença dos países europeus frente a Portugal, daí o comentário metalinguístico que acompanha aquele vocábulo (“palavra sobre todas exacta”).

O tom informal com que o veredicto é dado (“se queria ir embora, então que fosse, o erro foi tê-la deixado entrar”) é indício do pouco caso votado à Península Ibérica, atitude que não convém à formalidade requerida para o tratamento de questões em âmbitos internacionais. Em razão disso, o parágrafo é arrematado com uma declaração pseudo-atenuante: “naturalmente que tudo era a brincar, um *joke*”, cuja função é acentuar o caráter ferino das asserções, porque se o dito era brincadeira, pouca confiança mereceriam

homens que brincam com assuntos tão graves e, se sério, menos confiança ainda, porque explicitaria a rejeição antes camuflada. Por expedientes tais, as difíceis reuniões internacionais convertem-se em espaços hostis aos povos de economia pouco representativa no cenário mundial.

O anglicismo “joke”, para reafirmar o sentido de gracejo, brincadeira, piada, evidencia o poder dos países fortes, seja no continente europeu (Inglaterra), seja, sobretudo, fora dele (Estados Unidos da América), que costumam “brincar” com países fracos, sobremaneira quando esses possuem algo que àqueles muito interessa do ponto de vista mercantil. No caso de Espanha e Portugal, o desinteresse é patente.

Saramago não se entusiasma com o desejo de certos europeus de que a Europa da União se transforme no que descreve como:

Apostemos que em nosso final futuro estaremos limitados a um só país, quinta-essência do espírito europeu, sublimado perfeito simples, a Europa, isto é, a Suíça.

Porém, se há desses europeus, também há europeus destes. A raça dos inquietos, fermento do diabo, não se extingue facilmente, por mais que se afadiguem os áugures em prognósticos. (ibidem, p.153)

A voz dos europeus sequiosos por uma Europa à imagem e semelhança da Suíça é inicialmente reproduzida para, a seguir, sofrer o contrapeso da voz de um narrador cético que, àquele desejo de homogeneidade, opõe a multiplicidade. Essa oposição é realizada por meio do conectivo e de dois dêiticos: “PORÉM, se há **DESS** europeus, também há europeus **DESTES**”. O conectivo adversativo sinaliza a mudança de orientação argumentativa e o sintagma “desses europeus” – com demonstrativo anafórico remetendo aos entusiastas da Europa próspera e homogênea – tem por contraponto o sintagma “europeus destes”, em que ocorre inversão da posição dos vocábulos e o demonstrativo remete o substantivo para o que vem a seguir (“a raça dos inquietos, fermento do diabo...”): um

somatório de traços que tem levado os “desses europeus” a desejarem livrar-se dos “europeus destes”:

Ainda que não seja lisonjeiro confessá-lo, para certos europeus, verem-se livres dos incompreensíveis povos ocidentais, agora em navegação desmastreada pelo mar oceano, donde nunca deveriam ter voltado, foi, por si só, uma benfeitoria, promessa de dias mais confortáveis. (ibidem, p.153)

Os outrora sobranceiros descobridores do mundo, os grandes navegadores, “agora em navegação desmastreada” – já que toda a Península navega, transportando o desejo de manter sua identidade – são tratados com sumário desrespeito (“nunca deveriam ter voltado”), como já evidenciado. Se a voz do desprestígio ganha vez no enunciado, o coro dos dissonantes também se faz ouvir:

Foi portanto uma dessas inconformes e desassossegadas pessoas que pela primeira vez ousou escrever as palavras escandalosas, sinal de uma perversão evidente, *Nous aussi, nous sommes ibériques*. (ibidem, p.153)

A frase, inicialmente escrita num muro qualquer da França, alastra-se, aparece em diversas línguas da Europa (alemão, inglês, italiano, neerlandês e flamengo, sueco, finlandês, norueguês, dinamarquês, grego, frísio, polaco, búlgaro, húngaro, romeno, eslovaco). “Nós também somos ibéricos”, escrita em tantas línguas, autentica a solidariedade, o apreço para com a Península Ibérica, numa sequência poliglota entusiasmada, que será ironicamente concluída:

Mas o cúmulo, o auge, o acme, palavra rara que não voltaremos a usar, foi quando nos muros do Vaticano, pelas veneráveis paredes e colunas da basílica, no soco da Pietà de Miguel Ângelo, na cúpula, em enormes letras azul-celestes no chão da praça de São Pedro, a mesmíssima frase apareceu em latim, *Nos quoque iberi sumus*, como uma sentença divina no majestático plural, um manetecelfares das

novas eras, e o papa, à janela, benzia-se de puro espanto, fazia para o espaço o sinal da cruz, inutilmente, que esta tinta é das firmes. (ibidem, p,154)

O irreverente Saramago compraz-se em imaginar as “veneráveis paredes” do Vaticano pichadas com a frase em latim, na língua em que outrora se exprimia a Santa Madre Igreja. O lastimável preço de atentados vândalos ao pedestal da Pietà ou à magnífica cúpula da Basílica produzem efeitos narrativos destinados a ressaltar o espanto impotente do Papa. Merece também destaque no parágrafo transcrito a sequência inicial “o cúmulo, o auge, o acme” – enumeração progressiva seguida de um comentário metalingüístico: “Palavra rara (acme), que não voltaremos a usar”. Essa enumeração cria expectativa para o que será narrado e evidencia a consciência do narrador no que tange à seleção lexical.

O vocábulo “acme” é especialmente adequado à enunciação de um fato tão assombroso, denominado, metaforicamente, por uma palavra raríssima, talvez um hápax: “um manetecelfares das novas eras”, já que a frase “nós também somos ibéricos”, em latim, na Praça São Pedro, surge como uma sentença divina, como se Deus, depois de ter sido tão aclamado por portugueses e espanhóis, de repente, aclamasse-os. A essa ironia, junta-se a do “manetecelfares”, vocábulo que remete ao profeta da cova dos leões:

Então na sua presença foi enviado à mão que traçou esta escrita. E a escrita que traçou foi: Mene, mene, tekel, uparsin. Esta é a interpretação do assunto: Mene: contou Deus teu reino e lhe pôs fim. Tekel: pesado foste na balança e foste achado falto. Peres: teu reino se rompeu e foi dado aos medos e aos persas. (Daniel 5, p.24-8)

A escrita traçada pela mão sobrenatural e interpretada por Daniel como a condenação divina ao reinado de Baltazar, rei dos caldeus, é metaforicamente reeditada nas pichações que proclamam o ibe-rismo, afinal, a Europa, em que pese o desejo de se converter em Império – insinuado nas tentativas de unificação de que a União

Europeia é fruto – permanece múltipla, heterogênea, e assim tem sido desde que passou do mito à geografia para designar as terras do Ocidente. Não atentar à heterogeneidade equivale a negar as nuances (econômicas, políticas, linguísticas, culturais etc.) constitutivas da história da Europa e reduzir tais nuances a um único matiz, o econômico. Frente a esse reducionismo, toda desconfiança é ainda pouca, sobretudo em relação aos governantes, sempre prontos a se submeterem:

Foram à televisão os chefes de governo, e depois, para acalmação dos ânimos inquietos, apareceram também o rei de lá e o presidente de cá, Friends, Romans, countrymen, lend me your ears, disseram eles, e os portugueses e espanhóis, reunidos nos seus fóruns, responderam a uma só voz, Pois sim, pois sim, words, words, words, nada mais que words. (Saramago, 1999, p.41)

O esforço de tranquilização empreendido pelas autoridades converte-se em pantomima inútil, em encenação duvidosa em que o rei de Espanha e o presidente de Portugal, sumariamente referidos pela designação dos postos, surgem proferindo uma série vazia de vocativos em inglês, a que portugueses e espanhóis respondem com pretenso acedimento, com um sintagma típico da oralidade “pois sim, pois sim”, seguido da ressonância intertextual das palavras de Hamlet a Polônio (“*words, words, words, nada mais que words*”). A inserção de palavras portuguesas na frase de Hamlet indicia que os ibéricos entendem o poder externo, metonimizado na língua inglesa com que os governantes efetuam pífiadas admoestações ao povo, o qual, por sua vez, percebe o engodo da palavra oca. A desconfiança dos ibéricos os move para longe da União Europeia, já que historicamente a recusa à pertença da Península à moldura europeia apresentou contornos muito nítidos, para os quais o narrador de *A Jangada de Pedra* aponta incisivamente, mostrando que a União Europeia carece de bom senso:

Decidiram tornar-nos em bodes expiatórias das suas dificuldades internas, intimidando-nos absurdamente a deter a deriva da península... Essa atitude é tanto mais lamentável quanto é sabido que em cada hora que passa nos afastamos setecentos e cinquenta metros do que são agora as costas ocidentais da Europa, sendo que os governantes europeus, que no passado nunca verdadeiramente mostraram querer-nos consigo, vêm agora intimar-nos a fazer o que no fundo não desejam e, ainda por cima, sabem não ser possível. (ibidem, p.161)

Dos ibéricos à humanidade

A ficção contemporânea portuguesa entregou-se, segundo Eduardo Lourenço (2001, p.92), ao mesmo tipo de pulsão que inunda a poesia, tornando-se “uma espécie de sonho minucioso a propósito do real e um realismo não menos minucioso do lado onírico da vida”. Dessa forma, no entender de Lourenço (ibidem, p.93), a ficção portuguesa tem se voltado para a magia realista, na qual é possível perceber uma metamorfose de um dos mais enraizados pendores lusos, o da alegoria. Como exemplos indiscutíveis de sua análise, cita obras de Lídia Jorge, Cardoso Pires, Carlos de Oliveira, Gabriela Llanos, António Lobo Antunes e José Saramago.

A jangada de pedra permite abarcar, numa visão panorâmica, o mundo peninsular e representa uma retomada do mito de Pyrene, numa sofisticada simbiose de maravilhoso e de realismo. Retoma a relação entre lirismo e a epopeia marítima dos portugueses, na qual o espírito heróico, revisitado, se põe ao serviço da força lírica interior, volvida em avidez de novos horizontes, em fuga descontentadiza da realidade, traços que remetem à epopeia oceânica, ultramarina, porém não mais colonizadora.

Essa deambulação, cuja fonte remota é *Os Lusíadas*, poema da formação e defesa da pátria, procura não celebrar o ciclo dos descobrimentos, mas proclamar a urgência do redescobrimto interior. Se no ciclo dos descobrimentos a partida de Portugal para o mar

continha uma busca de vazão para sua tendência desiberizante, a qual caracteriza, segundo Fidelino de Figueiredo (1935, p.57):

[o] drama duma pequena nacionalidade [Portugal] de origem hispânica, de índole inevitavelmente hispânica, que mostrará preferir as limitações de seu particularismo anti-social ao seu hispanismo e que sacrificará as suas melhores energias em seguir e encaminhar ao mesmo tempo essa energia centrífuga. Terá de buscar apoios fora do mundo hispânico, criando essa situação equívoca, tantas vezes trágica no conjunto da sua biografia histórica, e sempre misteriosa e contraditória na mente de cada português representativo.

Português representativo, Saramago retoma o alicerce comum e o comum ponto de partida da civilização ibérica, constituída por dois matizes, o lusitano e o castelhano. É certo que a desarticulação do conjunto ibérico desbota a nitidez da experiência comum; essa irmandade, todavia, será refeita no interior do romance.

No excelente estudo comparativo que é *Pyrene*, Fidelino de Figueiredo (ibidem, p.105) afirma:

As bodas com o mar dariam à língua portuguesa vôo de maior amplitude, sopro de mais alta inspiração, como a hipérbole, a perífrase e todos os artifícios da eloqüência, o maravilhoso e o sentido de universalidade – coisas inseparáveis do verdadeiro sentido épico, do conceito heróico da vida, é quase a sua desumanização.

A oceanicidade da literatura portuguesa, ainda segundo Fidelino de Figueiredo (ibidem, p.106), terá como contraponto a continentalidade da literatura espanhola:

Longe do mar, deambulando pela meseta castelhana, como o Quixote, o Cid [...] não se bate por altas ideias, por serviços ao gênero humano, válidos para todos os séculos, não ombreia com os deuses, não é apoiado ou combatido por eles, não tem a

transcendente fé religiosa do protagonista dos *Lusíadas*, não enche o mundo com a sua fama.

Tais traços caracterizadores amplos podem projetar-se sobre *A jangada de pedra*, visto que o tema da oceanicidade se impõe – rompidos os Pirineus, a Península Ibérica, convertida em metafórica jangada, navega Atlântico afora – e conjuga-se à deambulação continental do grupo de personagens aos poucos constituído. Oceanicidade e continentalidade combinam-se para mitizar a realidade.

A ruptura, dando-se nos Pirineus, remete ao mito de Pyrene, donzela grega de alta estirpe e beleza incomum que conquistou Hércules. Fugindo da cólera de Zeus e do pai, Pyrene busca guarita nas montanhas do extremo ocidente, que separam a Gália da Hispânia. Com a morte de seu pai, Pyrene é a legítima herdeira do cetro de Hispânia, cobiçado por Gerião, o monstro tricéfalo da Líbia. A fim de assegurar que Pyrene não tenha descendentes que depois lhe venham cobrar o trono, Gerião incendeia a cordilheira em que Pyrene se abrigava. O clamor de Pyrene chega aos ouvidos de Hércules, que a encontra moribunda. Morta Pyrene, Hércules edifica sobre as montanhas um imponente mausoléu de pedras e, desde então, deuses e homens passaram a denominar “Pyreneus” esses montes.

É mais uma vez Pyrene, metamorfoseada em jangada de pedra, que foge ao Gerião, convertido em União Europeia, em mito moderno da Europa unida. Saramago sempre se posicionou com desconfiança frente a essa união, o que levou Rafael Conte (1998, p.20) a declarar:

Saramago expressa muitas vezes as suas reticências frente a esse europeísmo tão simplificador que faz grandes estragos, tanto no seu país como no nosso, convertendo-se a uma espécie de ‘pensamento único’ alienador, contra o qual escreveu essa mítica narração que é *A jangada de pedra*.

Se em *A jangada de pedra* Saramago se indaga sobre o que ocorreria se a Península Ibérica se separasse do resto da Europa e flutuasse

Atlântico afora, em *Ensaio sobre a cegueira* a questão se volta para o que ocorreria às pessoas e à sociedade se todos, subitamente, ficassem cegos. Em *A jangada de pedra*, há um lastro utópico a remeter para uma harmonia, se não universal, pelo menos ibérica, representada pelo continente móvel em que todos se conçoçam em um rito genesíaco e as vontades tornam-se apaziguadas e milagrosamente convergentes; no *Ensaio sobre a cegueira*, por sua vez, tem-se o horror total e uma afirmação de que estamos afogados no mal. Se em *A jangada de pedra*, voltada para dias melhores, já havia amostras ocasionais do que podem ser os homens em situações de exceção, a exemplo dos saques e depredações, no *Ensaio sobre a cegueira*, as sete personagens são mandadas para uma jornada horripilante, são novos Jós fustigados pela própria espécie. Sobre a obra, disse Carlos Fuentes (1998, p.95): “é uma odisseia moderna através da falta de dignidade. Através do assassinio, da violação, da chantagem, do roubo. Epidemia de infâmia”.

A Jangada de Pedra é uma alegoria que testemunha a desconfiança de Saramago em relação à Europa dos tecnocratas, uma vez que, como observa o jornalista espanhol Luís Garcia Monteiro (1998, p.34), “não sabemos qual é o papel reservado a nós, países do sul. Talvez o de porteiros, o de operários agrícolas, o de criados de quarto”. O enredo de *A jangada de pedra* se tece como a procura de identidade entre espanhóis e portugueses, fora da fisionomia estandardizada da União Europeia. O rompimento do chão terá como consequência o desgarramento da Península, mas também a união das personagens: Joana Carda se liga a José Anaiço; Maria Guavaira, a Joaquim Sassa; Pedro Orce tem um aliado no cão, que faz a ligação entre os lugares, e a Pedro também se juntam as duas mulheres, de cujos filhos, por nascer após sua morte, é provavelmente o pai.

Nesse enigmático universo, um risco no chão, produzido por uma vara de negrilho, funda uma ruptura geológica fantástica, estorinhos convertem-se em auréola esvoaçante, pedras descomunais voam, fios azuis intermináveis transsubstanciam-se em novas alianças. A leitura dessas circunstâncias aparentemente sobrenaturais contém um prosaico sentido de crença na intervenção humana: o

chão parte-se se alguém o risca, a grande pedra se atirada ao mar por alguém navega, as alianças se efetivam se alguém as propõe, enfim, são os gestos humanos que determinam a configuração e desenca-deiam a transformação das contingências humanas.

Embora *A jangada de pedra* tenha sido um símbolo fortíssimo da oposição à adesão europeia, por constituir-se como uma proclamação de crença utópica no retorno aos liames originais para compor o futuro ibérico, quando Saramago recebeu o Nobel, doze anos após a publicação de *A jangada de pedra*, Portugal não só tinha aderido à União, como estava entre os dez países fundadores da moeda única, implantada em janeiro de 2002. As razões que fundamentam a inquietação manifesta em *A jangada de pedra* são explicitadas por Saramago no artigo “O (meu) iberismo” (apud Berrini, 1998, p.116-7), no qual pondera que a Península

Corre o risco de perder, na América Latina, não o mero espe-lho onde poderia rever alguns de seus traços, mas o rosto plural e próprio para cuja formação os povos ibéricos levaram quanto então possuíam de espiritualmente bom e mau, e que é, esse rosto, assim o penso, a maior justificação do seu lugar no mundo. Admitiria que a América Latina quisesse esquecer-se de nós, porém, se me autorizam a profecia, antevejo que não iremos muito longe na vida se escolhermos caminhos e soluções que nos levam a esquecer-nos dela”

Saramago, em entrevista a Beatriz Berrini (1998, p.235), afirma que só entenderia e aprovaria

Uma Europa unida na igualdade de direitos e de deveres dos seus cidadãos, atenta ao trabalho, à saúde, à educação, à cultura, à qualidade de vida – a tudo que, numa palavra, não sendo a felicidade, poderia ajudar a encontrar-lhe o caminho.

Escandalizava-o a perspectiva de uma reordenação europeia cujo saldo seriam 18 milhões de desempregados e sob a qual antevia a estruturação de um Império. Tais são as ideias que movem *A jangada*

de pedra para longe da Europa, rumo aos mares do sul. A bordo vão portugueses e espanhóis, exemplarmente representados pelo grupo de seis personagens a que nos referimos, todos portadores de capacidades ou objetos invulgares.

O grupo de personagens unido pelos contratempos também se reitera em *Ensaio sobre a cegueira*, agora composto pelo médico, pela mulher do médico, pelo cão que a acompanha, pela rapariga dos óculos escuros, pelo velho da venda preta, pelo rapazinho estrábico, pelo primeiro cego e por sua mulher. As personagens não são recebem nomes próprios e, segundo Eduardo Calbucci, a “ausência de nomes cria um efeito universalizante, constatando que as grandes desgraças igualam os homens nos medos, nas necessidades e nos sonhos” (Calbucci, 1999, p.88). Se as personagens são nomeadas por perifrases apenas, a ação, por sua vez, se desenrola em lugar indefinido e o tempo é indeterminado. Tal indeterminação geográfica e cronológica acentua o caráter universal da obra, convertendo-a em alegoria de dias funestos para a humanidade.

Uma estranha cegueira branca se espalha epidemicamente, sem a intervenção de objetos ou fenômenos exteriores, ao contrário, portanto, do que ocorre em *A Jangada de Pedra*. Se na *Jangada* há crença no porvir, no *Ensaio* o porvir é aterrador, porque focaliza um mundo em que a cegueira é do espírito, da razão, por isso branca é a cegueira. Nas palavras de Calbucci, uma coisa é impedir que algo seja visto, outra é obrigar a que se veja tudo, assim, “no primeiro caso, a cegueira é negra; no segundo, é branca, pois de tanto olhar as pessoas param de ver, de reparar, de distinguir” (Calbucci, 1999, p.89), tornando-se incapazes de atender à invocação inscrita na epígrafe do *Ensaio*, tomada a um nunca escrito *Livro dos Conselhos*: “Se podes olhar, vê. Se podes ver, repara”.

A cegueira, portanto, constrói-se como metáfora continuada da alienação, da massificação, da indiferença, da triste contingência de olhar e não ver, de ser parte constitutiva de um todo e não se dar conta disso. A essa cegueira se opõe a visão inalterada da mulher do médico, depositária, segundo Beatriz Berrini (1998, p.181), do “que de melhor existe no ser humano: o respeito e o serviço do outro, o

sacrifício e o esquecimento total de si, a generosidade sem limites que se vale da própria visão e do silêncio para tornar os outros menos infelizes”.

A cegueira branca converte-se em prisma da ausência de moral, afeto, responsabilidade, do estiolamento de tudo que acentua no *Homo duplex* a sua inteligência e aplaca a sua ferocidade. A ferocidade, aliás, é o que o narrador evidencia ao retratar as relações humanas entre os cegos confinados pelo governo em um alojamento em tudo semelhante a campos de concentração. Nesse alojamento, as relações pautam-se pelos instintos e denunciam o declínio ético, a mesquinhez dos impulsos, enfim, aquela embriaguez despótica – dos governantes para com os cegos, dos cegos entre si – que consome os seres humanos desde que se levantaram sobre as patas traseiras.

Ensaio sobre a cegueira proclama que a existência humana encerra mais que absurdo e angústia, extravasa tragédia. Quando, ao final do romance, a epidemia encerrar-se e todos voltarem a enxergar, a mulher do médico perguntará: “Por que foi que cegamos, Não sei, talvez um dia se chegue a conhecer a razão, Queres que te diga o que penso, Diz, Penso que estamos cegos, Cegos que vêem, Cegos que, vendo, não vêem” (Saramago, 1995, p.310). A cegueira identificada com o não saber ver ou o recusar-se a ver resulta em incapacidade para manter vivas ideias e os sentimentos insuflados ao homem por Prometeu, a exemplo da paz e da solidariedade. Como declara Teresa Cristina Cerdeira (2000, p.208):

O *Ensaio sobre a cegueira*, esse texto difícil – ou de difícil leitura – [...] aponta, também, para uma crença possível: a de que, ainda hoje, tudo o que é sólido se desfaz no ar, e de que é possível reencontrar a responsabilidade que ultrapassa o medo, suspeitar dos valores que exigem revisão, afirmar a ética na degradação, enfim, evitar conscientemente a grande e verdadeira crise que é a de continuar tudo como está.

Após esse breve percurso reflexivo acerca de *A jangada de pedra* e *Ensaio sobre a cegueira*, é possível perceber que essas são obras que

se refletem em alguns aspectos e se refratam em outros. O grupo solidário acompanhado por um cão figura centralmente em ambos os romances; tanto em um como em outro, uma situação de exceção, inusitada, desencadeia a ação – o desgarramento da Península Ibérica e a epidemia de cegueira branca. No primeiro, todavia, a abertura para o devir ibérico aponta para um futuro utópico em que portugueses e espanhóis, reirmanados, realinhados com suas ex-colônias, estariam como água entre os peixes. Em *Ensaio sobre a cegueira*, por sua vez, temos uma alegoria à Kafka, em que o ser humano é flagrado em sua absurdidade essencial: o homem, que conseguiu ver os astros e o universo atômico, não tem conseguido ver a si mesmo e a seus semelhantes.

O “cão das lágrimas”, que bebe o pranto da mulher do médico e a acompanha desde então, lembra o cão de Pedro Orce, que compartilhava com seu dono o dom de sentir a terra tremer. E os dois, certamente, são irmãos do cão Constante de *Levantado do Chão* e do Achado de *A caverna*, todos humanamente plenos na canina condição.

Com procedimentos narrativos semelhantes e ideias motrizes diversas, ambos os romances parecem contemporâneos, falam de um mesmo tempo indefinido em que os homens se mostram na sua grandeza e na sua miséria. *A jangada de pedra* é alegoria que abstrai a Península Ibérica da cultura europeia e de sua histórica insolidariedade interna e externa; o *Ensaio* é igualmente alegórico, mas álaacre alegoria, com vistas a lembrar que a redenção, para muito além de questões europeias e ibéricas, reside na redescoberta de nossa comum humanidade. Tal redescoberta certamente não extinguiria os absurdos institucionais da existência, mas reabilitariam o ser humano de sua ferocidade milenária e da cegueira de sua crueldade ímpar.

Se *A jangada de pedra*, para concluir, faz crer que o paraíso pode se reabrir para os ibéricos, africanos e latino-americanos, o *Ensaio sobre a cegueira* lembra que o mesmo está provisoriamente fechado para a humanidade. O que, ao cabo, se torna fulgor no primeiro, é lusco-fusco no segundo, este, obra duríssima, em que a esperança

nos contempla escondida nos olhos da mulher do médico, personagem a partir da qual se pode perceber que, mesmo em conjunturas tenebrosas e de intensa tristeza, não se deve descreer do ser humano, afinal “a cegueira também é isto, viver num mundo onde se tenha acabado a esperança” (Saramago, 1995, p.204).

2

IMAGENS E MIRAGENS

O inferno dos vivos não é algo que será; se existe, é aquele que já está aqui, o inferno no qual vivemos todos os dias, que formamos estando juntos. Existem duas maneiras de não sofrer. A primeira é fácil para a maioria das pessoas: aceitar o inferno e tornar-se parte deste até o ponto de deixar de percebê-lo. A segunda é arriscada e exige atenção e aprendizagem contínuas: tentar saber reconhecer quem e o que, no meio do inferno, não é inferno, e preservá-lo, e abrir espaço.

Ítalo Calvino, *As cidades invisíveis*

A construção da cegueira branca

Disse Saramago, em entrevista a Juan Arias (1998, p.69), que o *Ensaio sobre a cegueira* nasceu num dia em que, almoçando sozinho num restaurante em Lisboa, de repente lhe ocorreu: “E se todos ficássemos cegos? Assim, sem mais. Como seríamos?”. A vista para o abismo que *Ensaio sobre a cegueira* descortina assume uma tonalidade expressionista, à medida em que revela uma relação com o mundo intra-humano que é da ordem do mal estar ontológico, da

angústia, do desespero, do grito. Nas palavras de Eduardo Lourenço (2001, p.26):

A realidade expressionista é a de um excesso de vida, de pura vida, na sua opacidade e energia cegas, à Schopenhauer, sem outra inscrição além da morte, ao fim e ao cabo única realidade, aquela que desrealiza todo o universo, sobretudo o nosso, interior, convertendo a existência numa permanente mascarada, à maneira de Ensor. Mas, anterior à máscara, expressão consciente dela mesma, existe o grito – o silencioso e infinito eco de uma vida-morte, tal como Eduard Munch o representará, resumindo nele, por antecipação, todo o expressionismo e a sua própria poética.

Sendo o expressionismo uma expressão exacerbada da crise da imagem do ser humano, o *Ensaio sobre a cegueira* comunga de sua visão trágica do mundo e da vida, prende-se ao mundo dilacerado, em que a comunicabilidade tornou-se quase impalpável, e pode perfilar-se ao lado dos quadros de Munch e das fábulas de Kafka.

O *Ensaio sobre a cegueira* é urdido como “vero relato” (p.309), pois é com tais palavras que o narrador o designa ao final da narrativa. Esse vero relato é apresentado por um título que o dá a conhecer como ensaio. Está montado um primeiro plano para a reflexão: romance, relato, ensaio. Nos *Cadernos de Lanzarote*, Saramago (1997, p.275) declara:

Sentei-me a trabalhar no *Ensaio sobre a cegueira*, ensaio que não é ensaio, romance que talvez não o seja, uma alegoria, um conto ‘filosófico’, se este fim de século necessita tais coisas.

Ao afirmar e negar simultaneamente o caráter romanesco e ensaístico, Saramago mostra que as duas coisas estão intercambiadas e entretecidas com a alegoria e o conto filosófico. Síntese adequada para a composição formal do romance escrito por ele mesmo. Em suas investidas teóricas acerca do romance, inscritas nos *Cadernos de Lanzarote*, declarou crer que o romance deve se revitalizar por

meio da miscigenação com “o ensaio, a filosofia, o drama, a própria ciência” (ibidem, p.256), de modo a converter-se num texto englobante e totalizador.

As reflexões de Saramago coadunam-se às de outro romancista que trata de aspectos teóricos do romance, Ernesto Sábato. A filosofia por si mesma, conforme o escritor argentino, não é capaz de efetuar a síntese do homem desagregado, já que, dada sua própria essência conceitual, só pode recomendar conceitualmente a revolta contra o conceito. Para Sábato (2003, p.24), tal tarefa só poderia ser levada a cabo pelo “romance total” ou “romance-ápice”:

A autêntica rebelião e a verdadeira síntese só poderiam provir da atividade do espírito que jamais separou o inseparável: o romance. Que, por sua própria hibridez, a meio caminho entre as ideias e as paixões, estava destinado a dar a real integração do homem cindido, pelo menos em suas realizações mais amplas e complexas. Nesses romances-ápices acontece a síntese que o existencialismo fenomenológico recomenda. Nem a objetividade pura da ciência, nem a subjetividade pura da primeira revolta: a realidade a partir de um eu; a síntese do eu com o mundo, da inconsciência com a consciência, da sensibilidade com o intelecto. É claro que isso só pode ocorrer em nosso tempo, pois, ao ficar livre dos preconceitos cientificistas [...], o romance não somente se mostrou capaz de testemunhar sobre o mundo externo e as estruturas racionais como ainda ofereceu uma descrição do mundo interior e das regiões mais irracionais do ser humano, incorporando aos seus domínios o que em outras épocas estava reservado para a magia e a mitologia.

As afirmativas de Sábato sugerem que o romance responde pela atribuição de sentido às contingências, que introduz, como prevê Lukács, sentido no absurdo da vida, convertendo-se numa espécie de equação estético-filosófica do conflito entre indivíduo e sociedade. Como gênero de ficção, o romance ensaia caminhos, põe no mundo personagens que parecem de carne e osso e realiza nos leitores destinos que a vida, única, lhes vedou. O romance, sendo

assim, mantém viva uma das raízes da ficção, já que esse vocábulo vem do latim *fictio*, palavra derivada de *fictus*, particípio de *fingere*, “modelar na argila” e daí, por extensão, reproduzir os traços de, representar, fingir, imaginar, inventar. A origem etimológica ligada ao boneco de barro acentua a ideia de artesanato e de simulacro que caracteriza a ficção romanesca como um lugar de territórios vastos, dotado de riqueza técnica e de transcendência filosófica, no qual se recria o drama da criatura humana e no qual essa mesma criatura pode buscar orientação.

Ensaio, por sua vez, vem de *exagium*, “ato de pesar”, por extensão, ponderar, avaliar. Mais tarde passou a significar prova, comprovação e tentativa. A acepção literária resulta desse último desdobramento. Sem forma fixa, o ensaio caracteriza-se, sobretudo, pela atitude e pelo tom. A atitude do ensaísta tende à problematização do mundo e do ser e o tom assumido é mais de célere sondagem que de demorada análise. O ensaio tende a recusar as soluções apriorísticas e as doutrinas infalíveis, porque duvida das postulações definitivas e confia no contínuo reexame, vendo a si mesmo apenas como uma etapa na busca por respostas, uma vez que as verdades são concebidas como produto de uma procura incessante. Resulta de tudo isso que o ensaio se define como uma composição analítica, interpretativa ou crítica, que, menos sistemática que uma dissertação ou tese, usualmente trata seu assunto de um ponto de vista pessoal, como já preconizava Montaigne.

No dizer de Adorno (2003, p.17):

Felicidade e jogo lhe [ao ensaio] são essenciais. Ele não começa com Adão e Eva, mas com aquilo sobre o que deseja falar; diz o que a respeito lhe ocorre e termina onde sente ter chegado ao fim, não onde nada mais resta a dizer: ocupa, desse modo, um lugar entre os despropósitos. Seus conceitos não são construídos a partir de um princípio primeiro, nem convergem para um fim último.

Forma híbrida por excelência, o romance executa gestos tomados a outras formas. Em se tratando de *O ensaio sobre a cegueira*, o ensaio

é a mais eminente delas, inscrita já no título e sublinhada pelo fio digressivo perpassa a narrativa e aflora em frases-síntese proferidas pelas personagens. Tais frases, fortemente aforísticas, concedem ao narrador o estatuto, por um lado, reflexivo, já que as implicações do mal branco são constituídas na sua palavra (frequentemente combinada com a voz de algumas personagens); e, por outro, demiúrgico, já que é o princípio organizador da narrativa, que pretende não criar a realidade narrada (referida como “vero relato”), mas organizar a matéria constitutiva do relato e sobre ela discorrer exemplarmente, produzindo um *continuum* narrativo em que se mesclam acontecimentos e ponderações suscitadas pelos mesmos. Produz-se, assim, um fértil e harmonioso convívio entre o relato, entendido como narração ficcional, e o ensaio, num romance que parece destinado a ser lido também como ensaio na acepção primeira do vocábulo: avaliação crítica sobre as propriedades, a qualidade ou maneira de usar algo, teste, experimento. A Juan Arias (1998, p.80), Saramago declarou sobre sua produção romanesca: “Tem muito que ver com minha forma de refletir sobre as coisas, já disse que eu talvez não seja um romancista, mas sim um ensaísta, que escreve romances porque não sabe escrever ensaios”.¹

O romance em pauta, sendo assim, poderá ser lido como um experimento em que Saramago se propõe a simular, por meio da alegoria, uma situação limite em que o ser humano se vê forçado a contemplar-se de frente, na sua inteira fragilidade e ferocidade, instado a lidar com o que é, bem como com o que cada um a sua volta se torna, quando despojado de todos os dispositivos de domesticação: trabalho, moradia, família, nome, enfim, todas as referências sociais que modelam o ser e garantem que o mesmo se mantenha visível para si mesmo como humano. Suprimidos tais dispositivos, o que restaria? Obrigado a ver-se sem as miragens que os olhos captam no mundo socialmente configurado, o ser humano alcançaria a mais

1 “*Tiene mucho que ver también con mi forma de reflexionar sobre las cosas, ya he dicho que quizá no sea un novelista sino un ensayista que escribe novelas porque no sabe escribir ensayos...*” (Arias, 1998, p. 80)

cabal percepção de si para compreender o quanto carece de valores mais lídimos e o quão dolorosa é a luta para contemplar o rosto da verdade. No dizer de Teresa Cristina Cerdeira (2000, p.208):

O *Ensaio sobre a cegueira* é, na verdade, um ensaio sobre a visão, porque é um ensaio / tentativa de deixar descobrir o outro, as relações humanas, a linguagem e seus clichês, a possibilidade e a eficácia da tenacidade e da luta, através do seu oposto: a experiência da dor, da fraqueza, da arrogância, da intolerância, da violência do poder, da monstrosidade dos universos concentracionários.

No *Ensaio sobre a cegueira*, renova-se e intensifica-se o compromisso de José Saramago com o exercício da literatura vinculado ao drama da existência, sobre o qual se debruça para nos apresentar um ensaio profundo, impiedoso, cruel até, das várias formas de luta do ser consigo mesmo e com os que o rodeiam. Trata-se de um romance fortemente ensaístico porque, ao invés de reduzir a pluralidade do mundo a conceitos e definições, Saramago apresenta partículas do real organizadas em um percurso não apenas causal ou retilíneo, já que seu propósito não é a construção de conceitos fechados, mas sim de campos de força tensionados. No romance, o conceito de uma sociedade decadente existe de modo dinâmico e em relação múltipla com os conceitos criados na narrativa. É por essa razão que o romance se deixa embalar pelo ritmo do ensaio: é aberto, tenso, explicita a errância e a indeterminação da matéria para a qual se volta.

A nuance ensaística de *Ensaio sobre a cegueira* impulsiona a dimensão crítica da sociedade e do conhecimento humanos, como se percebe na cena em que os cegos, na “praça dos anunciamentos mágicos”, mostram-se aptos a discorrer sobre todas as obsessões míticas, místicas, filosóficas e científicas, sem manifestarem consciência alguma do caos absoluto em que vivem, que tanto carece de intervenções e propostas organizadoras:

Aqui não há ninguém a falar de organização, disse a mulher do médico ao marido, Talvez a organização seja noutra praça, respondeu ele. Continuaram a andar. Um pouco adiante a mulher do médico disse, Há mais mortos no caminho do que é costume, É a nossa resistência que está a chegar ao fim, o tempo acaba-se, a água esgota-se, as doenças crescem, a comida torna-se veneno. (Saramago, 1995, p.284)

A narrativa traz à luz, de modo violento, a barbárie humana recalçada, a qual é figurativamente nomeada como “cegueira”. Dessa cegueira sabemos logo que tem origem desconhecida, é contagiosa e “branca” (p.13), “um mar de leite” (p.14), “brancura luminosa que absorvia tudo” (p.16), “treva branca” (p.27), “questão privada entre a pessoa e os olhos com que nasceu” (p.39). Sabemos também que é “atravessar a pele visível das coisas e passar para o lado de dentro delas” (p.65). Não é, em sentido próprio, uma doença, segundo o oftalmologista (p.70), e, além disso, “quem nos diz que a cegueira branca não será precisamente um mal do espírito” (p.90). Somos informados de que “não era viver banalmente rodeado de trevas, mas no interior de uma glória luminosa” (p.94). É referida ainda como “maré branca” que não poupou ninguém, exceto a mulher do médico e o narrador. Dela é dito também: “o que verdadeiramente nos está a matar é a cegueira”(p.282), “esta cegueira é concreta e real disse o médico, Não tenho certeza, disse a mulher, Nem eu, disse a rapariga dos óculos escuros” (p.282) e, ao cabo, “não há cegos, mas cegueira é, finalmente, o que a experiência dos tempos ensinou” (p.308).

Nesse rol de referências à cegueira destacam-se grupos assertivos fundados em METÁFORAS (“mar de leite”, “brancura luminosa”, “treva branca”, “maré branca”, “glória luminosa”), AFORISMOS (“é uma questão privada entre a pessoa e os olhos com que nasceu”, “atravessar a pele visível das coisas e passar para o lado de dentro delas”, “não há cegos, mas cegueira”) e, finalmente, DESCRIÇÃO E TENTATIVA DE CLASSIFICAÇÃO por expressões que realçam a abrangência épica da cegueira (“não é doença”, “mal do espírito”,

“concreta e real”, “epidêmica”, “não poupou ninguém”, “está a matar”, “tipo desconhecido”).

Destaca-se no grupo de metáforas a predominância dos vocábulos “branca” e “luminosa”, ambos em função adjetiva. Em óptica, define-se o branco como cor produzida pela emissão de todos os tipos de luz conjuntamente, sem absorção sensível. Sendo a soma de todas as cores, parece sem cor. No romance, o “mar de leite” remete à cegueira como lugar de naufrágio, de imersão numa brancura sem remissão, paradoxalmente sintetizada no sintagma “treva branca”, já que treva remete à total ausência de luz, à escuridão e, figurativamente, à falta de conhecimento, à ignorância. Se é sinônimo de escuridão e ignorância, é também antônimo de luz, claridade, sapiência.

O atrito dos opostos amalgamados em “treva branca”, portanto, sinaliza a excepcionalidade da cegueira instaurada, desvelando o *ethos* alegórico da narrativa, empenhada em representar ideias de modo figurativo. As demais referências à cegueira são feitas por meio de contrapontos em que se entrelaçam aforismos e tentativas de definição que esbarram invariavelmente na dificuldade de apreensão da cegueira em tela. Essa dificuldade pode ser matizada quando se atenta à significação do vocábulo “olho”:

Fizemos dos OLHOS uma espécie de ESPELHOS VIRADOS PARA DENTRO, com o resultado, muitas vezes, de mostrarem eles sem reserva o que estávamos tratando de negar com a boca. (Saramago, 1995, p.26)

OLHOS cegos em estado perfeito. (ibidem, p.37)

Deus, a falta que os OLHOS nos fazem, ver, ver. (ibidem, p.75)

Dentro dos OLHOS das pessoas é o único lugar do corpo onde talvez ainda exista uma ALMA. (ibidem, p.135)

Vocês não sabem, não o podem saber, o que é ter OLHOS num mundo de cegos. (ibidem, p. 262)

Se eu voltar a ter OLHOS, olharei verdadeiramente os olhos dos outros, como se estivesse a ver-lhes a ALMA. (ibidem, p.262) [destaques nossos]

Nessa rede metafórica o vocábulo “olhos” assoma reiteradamente como o termo comparado dos comparantes “espelhos virados para dentro” e “alma”. Os olhos, descritos como o lugar em que o ser se dá a conhecer em sua plenitude, são definidos proverbialmente como “janelas da alma”, razão pela qual podem revelar, como “espelhos virados para dentro”, o que está oculto sob as aparências. Razão ainda do desespero suscitado tanto pelo não-ver quanto pelo ver no trágico reino da cegueira branca: não ver equivale a dispor de acesso precaríssimo às condições que, conforme o senso comum, dotaram o homem de superioridade sobre o animal, equivale a ser reduzido à condição de “animal peçonhento”, conforme o narrador demonstrará exemplarmente. Ver, por sua vez, corresponde a testemunhar, sem atenuantes, todos os estágios dessa torturante metamorfose em que a borboleta retorna à condição de lagarta.

Os olhos que não vêem não apresentam, todavia, anomalia alguma, estão em perfeito estado, parecendo padecer de um mal semelhante ao da enfermidade de Lázaro, que não era para morte e, contudo, Lázaro morreu. Segundo Kierkegaard, a doença de Lázaro não é mortal porque a ressurreição o espera, portanto, nem a morte é uma doença mortal; mortal é, sim, o desespero. Entende-se por desespero o “desesperar de nem sequer poder morrer”, um suplício contraditório, já que, retomando Kierkegaard (1952, p.42), “no desespero, o morrer continuamente se transforma em viver. Quem desespera não pode morrer”. No romance em análise, defrontamos, lembra Teresa Cristina Cerdeira (2000, p.256),

não com uma porta sem saída, mas com uma saída ainda por construir. Nada está pronto, ao contrário mesmo, tudo está por fazer quando o romance termina, quando o homem vivencia o caos e percebe que nem a morte alivia, que nem ela é saída salvadora.

A cegueira pode ser vista ainda como uma alegoria do desespero, da insensatez, cegueira não dos olhos, mas da razão:

Chegado a estes dias, os meus e os do mundo, vejo-me perante duas probabilidades únicas: ou a Razão, no homem, não tem feito mais do que dormir e engendrar monstros, ou o homem, sendo indubitavelmente um animal entre animais, é, também, indubitavelmente, o mais irracional de todos eles. Com grande desgosto inclino-me para a segunda hipótese, e não por ser propenso a filosofias negativistas, mas porque o cenário do mundo, de todos os pontos de vista, me parece uma demonstração clara da irracionalidade humana. O sono da Razão, esse que nos converte em irracionais, fez de cada um de nós um pequeno monstro. De egoísmo, de fria indiferença, de desprezo cruel. O homem, por muito cancro e muita sida, por muita seca e muito terremoto, não tem outro inimigo senão o homem (Saramago, 1998, p.474).

Essa lúcida reflexão acerca do homem, inscrita nos *Cadernos de Lanzarote*, permite ver como Saramago valeu-se da cegueira não para referir-se a uma doença real, mas para evidenciar literariamente a saúde imaginária das condições que o ser humano criou para a própria espécie. Por essa razão, é proclamado no romance: “não há cegos, mas cegueiras”. Nega-se o substantivo simples “cegos”, que remete aos indivíduos, e afirma-se o derivado “cegueiras”, correspondente a uma abstração genérica, que aponta para mais além da privação do sentido da visão, explicita a falta de lucidez.

A cegueira é, portanto, a figura central de um tema complexo e universal, porque centrado no desamparo de seres que condenam a si mesmos a um estado de indigência que leva à perda do eu e do outro, num círculo estreito em que parecem a repetição de um eterno zero. A indústria cultural, ao transformar a cultura em propaganda do *status quo*, cria a impossibilidade de diferenciação que reduz as pessoas à massa, ao mesmo, tema alegoricamente construído em *O homem duplicado* (2002). Daí a ausência de nomes, daí a despersonalização das personagens. Designadas por meio de perífrases

nominais (mulher do médico, rapariga de óculos escuros, velho da venda preta etc.), as personagens compõem um grupo – formado graças a um misto de acaso, afeto e algumas afinidades – por meio do qual o narrador faz com que, ao longo de um processo agônico, a originalidade de cada um seja restituída ou criada, de modo que sejam capazes de ser plenamente quem são para si mesmos e uns para os outros, como atesta a sequência em que a rapariga de óculos escuros recupera a visão, em circunstâncias bem diversas daquelas em que a perdera. Agora, assumiu um compromisso amoroso com o velho da venda preta. Esse, por sua vez, temendo a reação que sua imagem produzirá na rapariga, tenta assumir a posição dela para, gentilmente, declarar que entenderá se ela não quiser manter o compromisso:

O segundo abraço foi para o velho da venda preta, agora iremos saber o que verdadeiramente valem as palavras, comoveu-os tanto no outro dia aquele diálogo de que saiu o formoso compromisso de viverem juntos estes dois, mas a situação mudou, a rapariga de óculos escuros tem diante de si um homem velho que ela já pode ver, acabaram-se as idealizações emocionais, as falsas harmonias na ilha deserta, rugas são rugas, não há diferença entre uma pala preta e um olho cego, é o que ele lhe está a dizer por outros termos, Olha-me bem, sou eu a pessoa com quem disseste que irias viver e ela respondeu, Conheço-te, és a pessoa com quem estou a viver, afinal há palavras que ainda valem mais do que tinham querido parecer, e este abraço tanto quanto elas. (Saramago, 1995, p.308-9)

O narrador cria expectativa colocando sob suspeição as palavras de compromisso proferidas pela rapariga, com a justificativa pragmática de que a situação é outra: a rapariga, após recuperar a visão, talvez volte a ver/ser como outrora, quando fazia de si mesma uma mercadoria e, desse modo, permanecia na superfície das relações, incapaz de protagonizar encontros afetivos autênticos como o vivenciado com o velho da venda preta. O expediente narrativo justapõe as vozes do narrador e do velho, de modo que, na voz do narrador,

apareçam cruamente os traços desabonadores da condição física que o velho, por força de sua delicadeza e alto espírito, explicará de modo sutil (“olha-me bem, sou a pessoa com quem disseste que iria viver”), valendo-se do futuro do pretérito para fazer referência ao compromisso assumido, com vistas a torná-lo prontamente revogável pela rapariga. Essa, a seu turno, referindo-se ao compromisso no presente do indicativo (“és a pessoa com quem estou a viver”), confirma a aliança e revela-se sabiamente capaz de discernir entre aparência e essência.

Essa transformação da rapariga de óculos escuros se torna verossímil após o acúmulo de pequenas mudanças, experimentadas ao longo do confinamento e da convivência com o grupo, e é como um exercício da lei dialética da transformação da quantidade em qualidade. Essa lei se refere ao fato de que, ao mudarem, as coisas não mudam sempre no mesmo ritmo, o processo de transformação passa por períodos lentos, nos quais sucedem pequenas alterações quantitativas, e por períodos de aceleração, que precipitam alterações qualitativas, isto é, saltos, modificações radicais.²

Essa modificação qualitativa de que a rapariga é ilustração paradigmática é um dos mecanismos narrativos para afirmar a convicção de que os seres possuem determinadas potencialidades que estão se atualizando continuamente, de modo que se pode ler aí uma visão dialética da existência, pois o grupo das sete personagens passa por situações que evidenciam que cegueira e visão, vida e morte, juventude e velhice, bem e mal são realidades que se transformam umas nas outras. A narrativa de *Ensaio sobre a cegueira*, desse modo, guarda ressonâncias heraclitianas, ao elaborar percursos em que as personagens deixam de ser aquilo que eram a passam a ser algo que antes não eram. Só a ausência de estabilidade no ser justifica que a

2 As demais personagens do grupo também vivenciam essa lei da passagem da quantidade à qualidade, já que o rapazinho estrábico se torna mais independente da memória da mãe, a mulher do primeiro cego assume sua própria voz, o primeiro cego reconhece seu machismo, o velho da venda preta não quer mais continuar sozinho, o médico percebe seus limites e sua mulher, exímia condutora de cegos, aprende a transpor limites.

mulher do médico tenha se tornado capaz de matar o cego bandido, que o médico tenha buscado o corpo da rapariga, que a mulher e o médico tenham roubado comida a outros cegos, no excelente episódio da igreja em que os santos estão vendados, entre tantas outras situações em que se evidenciam os aspectos dinâmicos e instáveis do ser.

As mudanças das personagens são condicionadas pelo movimento mais amplo vivenciado pela sociedade em que vivem. O narrador vai revelando que elas são como são porque foi preciso que elas se tornassem assim. Se o todo muda, o ser é modificado e, como se sabe há muito, o todo está sempre mudando. Uma mudança radical – a privação da visão,³ alegoria de uma humanidade incapaz de reconhecer as totalidades em que sua realidade está articulada – é o argumento decisivo para criar um espaço narrativo repleto de interpenetração de contrários (a cegueira e a visão, o afeto e o ódio, a solidariedade e a indiferença, a abnegação e o egoísmo etc.), de modo a atestar que todos os aspectos da verdade se entrelaçam e dependem uns dos outros. Conforme o contexto em que ela, a verdade, esteja situada, prevalece, na ação das personagens, um lado ou o outro de sua realidade.

A narrativa, entretanto, vai evidenciando que o movimento geral de sua verdade não se esgota em contradições inteligíveis, num mecanismo em que a tese (humanidade do ser) é confrontada com sua antítese (desumanidade), nuançada pelas razões diversas que engendram os gestos desumanos, de um modo que impede que a antítese prevaleça, chegando-se a uma síntese narrativa: a humanidade e a desumanidade, faces da mesma moeda, são geradas pelos princípios de organização da sociedade humana, isto é, são produzidas por fatores subjetivos, por decisões e escolhas, não são uma fatalidade, mas um processo que comporta alternativas e depende

3 O verbo “ver” provém do latim *vidēre*, que, segundo o *Dicionário Houaiss*, quer dizer “ver, olhar, perceber, compreender, ver com os olhos do espírito”. Esse verbo, por sua vez, provém da raiz indo-europeia * \sqrt{weid} , que significa “olhar, conhecer, saber”, donde também se origina o nome dos Vedas indianos e o verbo alemão *wissen*, “saber”.

de iniciativas. É por essa razão que a humanidade do grupo de personagens – mediada pela lucidez da mulher do médico – é constituída a partir da percepção de que tudo depende da ação de cada um. Em razão disso, na primeira camarata, apesar das condições precaríssimas, vive-se com dignidade e organização, enterram-se os mortos, são estabelecidos vínculos afetivos.

Convém notar que no *Ensaio sobre a cegueira*, assim com em *A jangada de pedra*, apesar do destaque inevitável de alguns dos componentes, é o grupo, uma espécie de personagem coletiva, que se move e se transforma, como a atestar uma crença de que o indivíduo isolado, normalmente, não pode fazer história, dada a limitação de suas forças, por isso a ênfase no grupo solidário e no tema da organização desse grupo, por meio da qual se somam as energias individuais e se ganha maior eficácia para agir, como se o narrador chamasse a atenção para o fato de que não há estruturas, por mais desumanizadas que se encontrem, e talvez sobretudo quando assim se encontrarem, nas quais não exista espaço para as iniciativas do sujeito humano. Esse é o *ethos* subjacente à visão distópica apresentada no *Ensaio sobre a cegueira*, de onde se conclui que o pessimismo produzido pela espécie é contrabalanceado pela esperança que indivíduos (o grupo de personagens) são capazes de suscitar.

A vida encaixotada

A visão distópica é constituída pela focalização de um mundo do não-desejo, criado a partir de uma organização metafórica demoníaca. As imagens em *Ensaio sobre a cegueira* são demoníacas no sentido de que, conforme Northrop Frye (s.d., p.148), o mundo é representado como um lugar rejeitável:

O mundo do pesadelo e do bode expiatório, de cativo e dor e confusão; o mundo como é antes que a imaginação humana comece a trabalhar nele e antes que qualquer imagem do desejo humano, como a cidade e o jardim, tenha sido solidamente estabelecida; o

mundo, também, do trabalho pervertido ou desolado, de ruínas e catacumbas, instrumentos de tortura e monumentos de insensatez.

As imagens demoníacas, portanto, constroem o inferno existencial. No *Ensaio sobre a cegueira*, esse lugar infernal é delineado, primeiramente, no aprisionamento dos infectados pelo “mal branco” em um manicômio abandonado. A decisão de que os cegos, bem como todos aqueles que tivessem contato com eles, fossem recolhidos e isolados, é uma das irônicas sequências sobre autoridade governamental que revela o mundo humano demoníaco como uma sociedade unida pelo que Frye (ibidem, p.149) denomina “espécie de tensão molecular de egos, uma lealdade ao grupo ou ao chefe que diminui o indivíduo”.

Após a determinação de quarentena, o “presidente da comissão de logística e segurança” apresenta ao ministro quatro possibilidades para o isolamento dos contaminados: um manicômio vazio, umas instalações militares sem uso, uma feira industrial em fase de acabamento e um hipermercado em processo de falência. Os dois primeiros espaços remetem a instâncias de contenção e extinção das vontades individuais submetidas à tutela hierárquica e, como contraponto a isso, a feira industrial e o hipermercado, lugares de fomento à produção e ao consumo, um e outro forças que podem impelir o ser humano à trivialidade, ao auto-engano, à invenção de grandiosos mitos coletivos num mundo, no dizer de Bertrand Russel (2002, p.46), “cheio de grupos egocêntricos, radicais e incapazes de ver a vida humana como totalidade”. Convém lembrar que esse espaço prestidigitador, em que as relações de produção e consumo tornam-se agônicas, merecerá acurada atenção em *A caverna*.

O manicômio é eleito como espaço para receber os cegos e os contaminados. Optando pelo manicômio, o poder repressivo das instalações militares preteridas se faz presente por meio da impiedosa vigilância dos soldados. A opção se deveu ao fato de que:

Ao par de estar murado em todo seu perímetro ainda tem a vantagem de se compor de duas alas, uma que destinaremos aos

cegos propriamente ditos, outra para os suspeitos, além de um corpo central que servirá, por assim dizer, de terra-de-ninguém, por onde os que cegarem transitarão para irem juntar-se aos que já estavam cegos. (Saramago, 1995, p.46)

Nos *Cadernos de Lanzarote*, Saramago (1997, p.324) relata algumas dificuldades para conduzir o *Ensaio sobre a cegueira* e a via de superação:

O Ensaio saiu do atoleiro em que tinha caído há já não sei quantos meses. [...] Estava na Pinacoteca, vira a pintura da primeira sala à esquerda da entrada, e foi ao entrar na segunda (ou teria sido na terceira?) que os pilares fundamentais da narrativa se me definiram com tal simplicidade que ainda hoje me pergunto como foi que não tinha visto antes o que ali me parecia óbvio. Não era nada de complicado, basta ler o livro.

A epifania de Saramago na Pinacoteca diz respeito à concepção arquitetônica do manicômio com suas duas alas, uma à esquerda e outra à direita, com uma terceira que servia de passagem. Aí estão as alas em cujas camaratas se centrará a narrativa, até que todos ceguem e, então, o mundo se converta num dantesco círculo infernal, em terra devastada, tomada por sujidades, envolta em pestilencial fedor, povoada por fantasmas cegos.

O manicômio, espaço institucional de loucos – aqueles que estão fora dos limites da razão, fora das normas da sociedade – é destinado aos cegos, cuja cegueira não tem explicação, tal qual a loucura. Conforme Chevalier e Gheerbrant (2000, p.127), ser cego significa, para uns, ignorar a realidade das coisas, negar a evidência e, portanto, ser doido, lunático, irresponsável; para outros, o cego é aquele que “ignora as aparências enganadoras do mundo e, graças a isso, tem o privilégio de conhecer sua realidade secreta, profunda, proibida ao comum dos mortais”.

O manicômio dos cegos converter-se-á num território de dor e insanidade levada ao extremo, uma vez que as pessoas são para lá

conduzidas e deixadas à própria sorte: não há produtos de higiene e medicamentos, a comida é escassa, as instalações estão comprometidas pelo abandono. Esse irremediável desamparo desmascara a pretextada preocupação governamental, que a narrativa revela não se dirigir aos cegos – já que basta amontoá-los e deixar que se arranjem – mas à cegueira, cujo alastramento precisa ser contido. Esse tipo de perversão em que se privilegia a doença em detrimento do doente, tratado como o mal encarnado, levará o médico e sua mulher, os primeiros a serem internados, a trocarem as seguintes palavras: “Isto é loucura, Deve de ser, estamos num hospício” (p.48)

Uma equivalência entre os vocábulos cegueira e loucura é paulatinamente estabelecida. O tratamento desarvorado concedido à incompreensível epidemia arrasta todos, dentro e fora do manicômio, para uma condição sub-humana. Os internos porque temem os externos e são por eles subjugados, tratados como “cães peçonhentos”. Os que estão fora do manicômio – representados imediatamente pelos soldados – convertem-se em personificação do medo e do desequilíbrio. Exemplo disso é o fuzilamento do ladrão de automóveis, o qual, portador de grave ferimento na perna, decidira arrastar-se até os soldados:

Quando eles me virem neste estado perceberão logo que estou mal, metem-me numa ambulância e levam-me ao hospital [...] ouvi dizer que é o que se faz com os condenados à morte, se têm uma apendicite operam-nos e só depois é que os matam, para que morram com saúde. (Saramago, 1995, p.77)

Nessa febril reflexão, o ladrão constata sua situação de desamparo e, não por acaso, estabelece uma analogia com a do condenado à morte, pois assim parecem estar os infectados, com o agravante de que nem a clemência outrora havida para com os condenados tem mais lugar. O mundo dividiu-se em duas categorias irreconciliáveis: os que vêem e os que não vêem, em oprimidos sem qualquer redenção e opressores a quem o medo domina. Diz-se medo como grande categoria inclusiva em que se agregam o ódio, o desprezo, o

preconceito. Medo e preconceito, aliás, costumam estar no mesmo campo semântico, como atestam o vocábulo alemão *Furcht*, “medo e ódio”, e a palavra de origem grega “fobia”, que quer dizer medo exagerado, falta de tolerância e aversão. O soldado é a encarnação desse medo:

Muito devagar, no intervalo entre dois ferros verticais, como um fantasma, começou a aparecer uma cara branca. A cara de um cego. O medo fez gelar o sangue do soldado, e foi o medo que o fez apontar a arma e disparar uma rajada à queima-roupa. (Saramago, 1995, p.80)

O soldado, após abater o cego, rejubila-se com sua boa pontaria, já que, de sua perspectiva, abateu algo aquém de qualquer consideração e despojado de qualquer traço de humanidade. Não houve interação alguma, nenhuma palavra foi dita por um ou outro.

Por meio de episódios narrativos como esse, vai-se atribuindo à cegueira uma função de *status* característica do estigma. Todas as vicissitudes vivenciadas no entorno do manicômio atestam, no sentido construído, a profunda ligação existente entre cegueira e loucura, já sugerida pela relação circunstancial estabelecida entre cegos e manicômio, dada a evidência de que tanto os que vêem como os que não vêem se encontram transtornados, porque a cegueira, à semelhança da loucura, perturba o julgamento, oblitera a razão. É essa cegueira que se vai impondo com o avanço da narrativa, de modo a configurar-se um estado de coisas em que a razão está obscurecida, dentro e fora do manicômio.

Dentro do manicômio, porque os cegos, irmanados no sofrimento, tornam-se capazes de criar condições que acentuam ainda mais a miséria a que foram submetidos, criando cisões internas que reproduzem, levando-as ao extremo, as externas. Comprovações disso são: o comportamento do ladrão de automóveis, que cria os primeiros desentendimentos; o comportamento pouco civilizado das pessoas que descuidam dos bons modos; o espetáculo deprimente quando do recebimento da comida, que culmina com o massacre de

uma dúzia de cegos pelos soldados; a desonestidade dos cegos da segunda camarata, que se diziam em número maior do que de fato eram para receber mais comida; o roubo das caixas de comida; o confronto terrível ocorrido porque cegos recém-chegados foram, por engano, parar no pavilhão dos contagiados e, por fim, o despotismo selvagem dos cegos malvados.

O manicômio, sendo assim, converte-se em um microcosmo que reflete o mundo exterior em todas as suas muitas deformações e algumas harmonias. A representação das harmonias cabe ao grupo da primeira camarata a quem a mulher do médico consegue chamar, dentro dos limites possíveis, ao exercício da dignidade humana, unicamente porque os que a circundam acedem a tal chamado. Esse grupo, todavia, não é representado como desprovido de mácula, tem-na em quantidade até, mas é capaz de dissolvê-la pela palavra, a proferida e a calada. Com essas características exemplares, o grupo constituído ao redor da mulher do médico mantém-se coeso graças à máxima criada pela mulher: “Se não formos capazes de viver inteiramente como pessoas, ao menos façamos tudo para não viver inteiramente como animais” (p.119).

Dessa máxima extrai-se um fio semântico primordial: cegueira corresponde a animalização. Essa correspondência se evidenciará por meio de um aforismo proferido pelo médico: “Provavelmente só num mundo de cegos as coisas serão o que verdadeiramente são” (p.128), e pelo fato de que os cegos, tomando como justificativa para todos os seus descuidos o mote “não tem importância, ninguém me vê”, suspendem todos os contratos sociais de civilização para tornar a um estado de barbárie, ao domínio do cru, do saque e da violação: “Agora é o reino duro, cruel, implacável dos cegos” (p.135).

O corrosivo narrador mostrará o reino dos cegos como um negativo do reino dos que viam, já que, entre os cegos, reproduz-se o despotismo a eles dirigido pelos que viam, despotismo que, em última instância, desde sempre se exerceu nas sociedades humanas. O despotismo e a irracionalidade que acompanham os passos da espécie humana são a essência da cegueira branca, porque é isso que ela produz como reflexo do ser, sem lugar para ademanos (“ninguém

me vê”). Fecha-se assim o círculo do percurso alegórico: não somos animais porque estamos cegos, somos cegos porque estamos afundados em animalidade. Daí a feição de parábola assumida pela frase “Se queres ser cego, sê-lo-ás” (p.129), encarregada de sublinhar o caráter optativo das circunstâncias humanas.

O grupo de personagens em torno da mulher do médico resiste eficazmente às forças dominantes dos cegos malvados e, nessa resistência, ganha um conjunto de traços comuns que lhe dão aparência coesa. Esses traços dizem respeito à recusa ao acomodamento, à criação de formas de ação originais, em seus fins e meios, de forte conteúdo simbólico, porque orientadas para o cuidado, a solidariedade e a responsabilidade mútua, expressa no estabelecimento de um forte engajamento pessoal de cada membro, sem que subterfúgios de qualquer ordem possam vigorar. Exemplo disso são os escrúpulos, rapidamente desmascarados, do primeiro cego quanto à participação de sua mulher na entrega sexual exigida pelos bandidos em troca de comida.

A propriedade distintiva e comum do grupo da primeira camarata é, desse modo, a exaltação da solidariedade, que é o princípio tácito da maioria de suas ações. O exercício dessa solidariedade se dá tanto pela ação (suprir as carências ao máximo), quanto pela forma de organização que funda para si, cujo símbolo mais flagrante é o “fio de Ariadne”, concebido pela mulher do médico a partir das tiras de um cobertor transformadas em corda, com uma ponta presa ao exterior da porta da camarata e a outra ponta amarrada ao tornozelo, para permitir que as pessoas retornassem com segurança após as hediondas incursões aos sanitários.

A referência ao mitológico fio de Ariadne estabelece os contornos da conversão do manicômio em labirinto, imagem da direção perdida, cujo monstro no Centro – o Minotauro – foi substituído pelo grupo de delinquentes, a exigir oferendas (sequestro dos bens) e sacrifícios (violação das mulheres), com a diferença de que Teseu foi substituído por uma arquetípica Ariadne revisitada, a mulher do médico, que, além de tecer o fio, toma para si a tarefa de aniquilar o monstro.

O enredamento que a alegórica cegueira produz, favorecendo o encontro das sete personagens e o estabelecimento de relações bastante solidárias, parece deixar em perspectiva um aforismo de Nietzsche (1992, p.83): “As conseqüências do que fizemos nos alcançam, indiferentes que tenhamos melhorado nesse meio-tempo”. Chega um tempo em que o homem deve deparar-se irremediavelmente com o que há nele de dureza, violência, escravidão. No *Ensaio sobre a cegueira*, entretanto, tudo que há de animal de rapina e serpente no homem serve, ao contrário do que pensava Nietzsche, para o rebaixamento da espécie, diante da qual o narrador filosófico sugere que o caráter errôneo do mundo em que vivemos é a coisa mais segura que nosso olhar pode ainda apreender e que esse curso sofrível do mundo se deve à falta absoluta de uma orientação para circunstâncias criadas mais humanamente.

Ainda que não haja explicitação de tempo, podemos entrever, no *Ensaio sobre a cegueira*, o mundo contemporâneo, em que tudo parece ter se tornado claro, livre, leve e simples à volta do ser humano, o qual se volta para tudo que é superficial, conduzido por um desejo explícito de manter firme a ignorância, em nome do gozar a vida. Não é por acaso, portanto, que quando as personagens começam a cegar não há referência a qualquer linha de conflito interior, todos levam uma vida em que se divisam a liberdade e a despreocupação e, em alguns casos, uma certa imprevidência, a exemplo da rapariga dos óculos escuros e do ladrão de automóveis. É como se o cenário inicial se localizasse em um mundo em que a vontade de saber foi substituída por outra bem mais forte, a vontade de não saber.

O *Ensaio sobre a cegueira*, sendo assim, proclama o reconhecimento da inverdade como condição da vida humana e efetua uma sondagem sobre o problema do mundo real e do mundo aparente, resistindo bravamente a recorrer a ideias com as quais se poderia viver melhor, como as crenças na ciência, no mercado, no partido ou na religião. O romance em análise obriga o leitor a desprender-se do mundo simplificado em que os seres e as coisas foram aprisionados:

Chegara [o médico] mesmo ao ponto de pensar que a escuridão em que os cegos viviam não era, afinal, senão a simples ausência de luz, que o que chamavam cegueira era algo que se limitava a cobrir a aparência dos seres e das coisas, deixando-os intactos por trás do seu véu negro. Agora, pelo contrário, ei-lo mergulhado numa brancura tão luminosa, tão total, que devorava, mais do que absorvia, não só as cores, mas as próprias coisas e seres, tornando-as, por essa maneira, duplamente invisíveis. (Saramago, 1995, p.16)

Entre as diferentes cegueiras, enquanto “ausência de luz” e “brancura tão luminosa”, não há oposição, mas somente uma graduação, que vai da opacidade total, num caso, à plena luminosidade, no outro. Enquanto a primeira cegueira abole a aparência, mas a conserva enquanto pressuposto, como se deixasse o mundo suspenso, a segunda “devora” tudo no mundo, promovendo a extinção da aparência da aparência, instituindo a invisibilidade e, por que não, a inexistência do que antes havia. Chega-se, assim, a um *nec plus ultra* para as aparências com que os seres humanos mascaram sua condição.

Para revelar essa condição, o narrador separa um pequeno grupo da maioria, da multidão, para, num jogo dialético de oposição entre o grupo e os demais, evidenciar que, no trato com os seres humanos, muitos são os traços aflitivos, inúmeras as razões para empalidecer de ira, mas também de tristeza e compaixão. Para tanto, as personagens movem-se num labirinto em que os perigos de viver são multiplicados e permitem que elas se encontrem, se extraviem, sejam despedaçadas, sejam salvas.

Fundado sobre a desconfiança de que o mundo em que nos movemos seja uma ficção sedutora cuja mestria é saber parecer, *Ensaio sobre a cegueira* pulveriza toda crença em certezas imediatas. Suprimida a aparência de mundo aprazível, resta o mundo da necessidade, miséria, escassez, falta, desamparo, urgência. A implicação disso é que, para Saramago e sua alegórica cegueira, nada que reluz é ouro, ou seja, nada que nos chega por meio dos sentidos é exatamente o que parece, porque fantasiámos a maior parte da nossa realidade,

porque nos habituamos a mentiras cômodas. Mais do que nunca, a humanidade se encontra na caverna de Platão, reitera Saramago em entrevistas várias.

A cegueira, posta em latitude semântica ampla, irrompe num mundo estável e instaura a dialética entre progresso e retrocesso em nossa civilização, para assinalar o caráter ilusório de toda estabilidade. Por essa razão *Ensaio sobre a cegueira* trata do rumo da humanidade, fazendo o leitor surpreender-se com a radicalidade de suas reflexões e com sua competência para manter situações e discursos reveladores de que, se por um lado há muita consternação, por outro há também uma efetiva esperança, brotada da força das afinidades eletivas.

Interlúdios

José Saramago apresenta um gosto particular por ditados e provérbios, empregando-os com considerável frequência em suas narrativas. Esse gosto assinala o senso prático, que Walter Benjamin crê ser uma das características de muitos narradores natos. Conforme Benjamin (1986, p.200), a narrativa:

Tem sempre em si, às vezes de forma latente, uma dimensão utilitária. Essa utilidade pode consistir seja num ensinamento moral, seja numa sugestão prática, seja num provérbio ou numa norma de vida – de qualquer maneira o narrador é um homem que sabe dar conselhos.

No *Ensaio sobre a cegueira* a presença de formas rudimentares da narrativa, como ditados e provérbios, é constante. Os provérbios, segundo Benjamin, “são ruínas de antigas narrativas, nas quais a moral da história abraça um acontecimento, como a hera abraça um muro” (*id*, p.221). Essas ruínas narrativas aparecem no *Ensaio sobre a cegueira* como depositárias de uma memória épica, de uma tradição condensada, que guarda a síntese de uma experiência, já que em cada

ditado há uma *traditio* (“ação de dar, entrega, transmissão e ensino”), que organiza a forma de moralidade de uma sociedade. No *Ensaio sobre a cegueira*, além de o ditado ser recorrente, outros enunciados forjam-se como ditados.

Convém lembrar, também, que tanto o ditado, como o provérbio, o adágio, o apotegma, a máxima, a sentença e o aforismo constituem modos de atualização, conforme André Jolles (1976, p.133), da forma simples denominada LOCUÇÃO ou MÁXIMA:

Forma literária que encerra uma experiência sem que deixe de ser, por isso, o elemento de pormenor no universo do distinto. Ela é o vínculo aglutinador desse universo, sem que a coesão assim obtida o arranque ao empírico.

Das palavras de Jolles se conclui que todas as modalidades da máxima concebem o universo como uma multiplicidade de sensações e vivências que, uma vez apreendidas e ordenadas, resultam em um rol de experiências. Cada uma dessas experiências é compreendida por si e as conclusões das várias experiências se tornam imperativas naquele universo, que é intemporal, disperso, empírico. Nas máximas associa-se empiricamente um acontecimento passado a acontecimentos atuais da mesma espécie. No *Ensaio sobre a cegueira* podemos organizar grupos de máximas:

- máximas associadas ao logro das aparências:

O cego, julgando que se benzia, partiu o nariz. (p.26)

As aparências são enganadoras. (p.171)

O pior cego foi aquele que não quis ver. (p.283)

- máximas sobre a indiferença:

Para pouca saúde mais vale nenhuma. (p.90)

O justo paga pelo pecador. (p.163)

Corno consentidor é duas vezes corno. (p.174)

Tanto se lhes daria tambor como caixa de rufo. (p.231)

- releitura de máximas (o narrador afirma que também os ditados precisam adaptar-se aos tempos):

Felizmente, o diabo nem sempre está atrás da porta. (p.193)
 Os duros de coração também têm os seus desgostos. (p.248)
 Olhos que não vêem, coração que não sente, dizia-se, agora os olhos que não vêem gozam de um estômago insensível. (p.250)
 O que está sujo sujar-se-á ainda mais. (p.258)
 O trabalho do velho é pouco, mas quem o despreza é louco (p.269).

- máximas enaltecedoras do senso de oportunidade:

Candeia que vai adiante alumia duas vezes. (p.90)
 Na terra dos cegos quem tem olho é rei. (p.103)
 Quem parte e reparte e não fica com a melhor parte, ou é tolo, ou no partir não tem arte. (p.103)
 Quem não arrisca não petisca. (p.106)
 Caridade bem entendida por nós próprios é que terá de começar. (p.148)
 Com o mal das minhas vizinhas posso eu bem. (p.169)
 Fui a casa da vizinha, envergonhei-me, voltei para a minha, remediiei-me. (p.170)
 Santos, que sendo para baixo acodem todos. (p.286)

- máximas para gerenciamento eficaz da vida:

Morrendo o bicho, acaba-se a peçonha. (p.64);
 Primeiro come-se, depois é que se lava a panela. (p.103);
 Diante das adversidades é que se conhecem os amigos. (p.107);
 Cada qual com seu igual. (p.109)
 O pouco é sempre melhor que o nada. (p.148)
 O que se faz de moto próprio custa em geral menos do que o que tem de fazer-se por obrigação. (p.165)
 Não é por muito ter madrugado que se há de morrer mais cedo. (p.169);
 Dêem tempo ao tempo, e ele se encarrega de resolver. (p.232)

Quem não tem cão caça com gato. (p.260)

Guardas o que não presta, encontrarás o que é preciso. (p.273)

Paciência é boa para a vista. (p.282)

O conjunto amostral de máximas apresentado ilustra o aproveitamento recorrente feito por Saramago dos ditados populares, inserindo neles, conforme o caso, notas contestatórias da sabedoria de que parecem ser portadores. Muitas das máximas aparecem ironicamente empregadas, com o intuito de acentuar comportamentos sórdidos, a exemplo da maioria dos casos inseridos no penúltimo grupo. Nesse caso, convém lembrar as observações de Teresa Cristina Cerdeira (2000, p.256):

Caem por terra ainda as estruturas congeladas da linguagem que precisam ser reiluminadas de sentido: provérbios e definições são a cegueira das palavras, clichês enregelados que exigem também o exercício da mutação. Afinal, como situações novas geram novos comportamentos sociais, geram também novos comportamentos verbais.

Tendo em vista que as máximas se inserem em contextos que lhes confirmam, ainda que ironicamente, o teor empírico, é forçoso constatar certa ausência de moral em muitos provérbios. Essa ausência, para Jolles (1976, p.135), explica-se pelo fato de o universo empírico ignorar a moral: “Nos provérbios, existe sempre uma tampa sobre o poço – mas que só é posta depois de a criança ter-se afogado”.

Além do aproveitamento de máximas, constituídas por ditados e provérbios populares, é frequente nos romances de Saramago o emprego do aforismo, texto curto, frequentemente tomado como fundamento de um estilo fragmentário e assistemático. Os filósofos de maior talento literário costumam cultivar largamente o aforismo: os aforismos para a vida foram uma obsessão para Schopenhauer, os aforismos de *Assim falava Zaratustra* de Nietzsche continuam suscitando discussões e estudos. Inegavelmente, tem havido grandes aforistas, como Pascal, cujos fragmentos visavam a uma obra não

efetivada, como Kierkegaard, cuja maior parte da obra é aforística; como Unamuno, que utiliza o aforismo sobretudo na primeira parte de sua obra. Também a literatura se rende frequentemente ao aforismo, basta lembrar, por exemplo, que a farsa de Inês Pereira, de Gil Vicente, está construída a partir de “Mais quero asno que me leve, que burro que me derrube”, que o mesmo foi amplamente utilizado por Oscar Wilde e que há romancistas cuja escritura assume frequentemente torneios aforísticos, como é o caso dos romances de José Saramago.

O aforismo é particularmente atraente porque constituído por escritos breves, às vezes são frases fulgurantes, com expressões muito felizes. Provavelmente, a razão que torna o aforismo eventualmente duvidoso para a filosofia, mas sempre válido para a literatura seja exatamente a mesma: o aforismo é semelhante a um fruto tomado ao pé, na medida em que não comporta justificações. A filosofia tende a buscar essencialmente justificação, o que não é de modo algum primazia para a literatura, visto que, como observa Walter Benjamin (1986, p.203), “metade da arte narrativa está em evitar explicações”.

No *Ensaio sobre a cegueira* os aforismos surgem como pequenas iluminações, ora como um raio de sabedoria que emana das personagens, ora como comentário acerca das situações narradas, ora como depositários de uma reflexão filosófica sobre a existência. Como os ditados, os aforismos no *Ensaio sobre a cegueira* podem ser observados ao longo de todo o romance:

- aforismos voltados para a contingência da cegueira branca:

Há uma grande diferença entre um cego que esteja a dormir e um cego a quem não serviu de nada ter aberto os olhos. (p.99)

A voz é a vista de quem não vê. (p.120)

O medo nos cegou, o medo nos fará continuar cegos (p.131)

Dentro dos olhos das pessoas é o único lugar do corpo onde talvez ainda exista uma alma. (135)

Ser fantasma deve ser isso, ter a certeza de que a vida existe, porque quatro sentidos o dizem, e não a poder ver. (p.233)

A responsabilidade de ter olhos quando os outros os perderam.
(p.241)

Talvez pudéssemos começar a ver melhor se fôssemos mais os que
vêm. (p.283)

Penso que não cegamos, penso que estamos cegos, cegos que vêm,
cegos que, vendo, não vêm. (p.310).

- aforismos acerca das harmonias, contrastes e duplicidades dos
gestos humanos:

A alegria e a tristeza podem andar juntas, não são como a água e o
azeite. (p.67)

Aqui todos somos culpados e inocentes. (p.101)

Mesmo nos piores males é possível achar-se uma porção de bem
suficiente para que os levemos, aos ditos males, com paciência.
(p.135)

As razões humanas se repetem muito e as sem-razões também.
(p.167)

Há gestos para que nem sempre se pode encontrar uma explicação
fácil, algumas vezes nem a difícil se pode encontrar. (p.178)

Não há diferenças entre o fora e o dentro, entre o cá e o lá, entre
os poucos e os muitos, entre os que vivemos e os que teremos de
morrer. (p.233)

- aforismos voltados para o incomensurável da condição humana:

Se antes de cada ato nosso nos puséssemos a prever todas as conse-
quências deles, não chegaríamos sequer a mover-nos. (p.84)

O inominável existe, é esse o seu nome, nada mais. (p.179)

As respostas não vêm sempre que são precisas, e mesmo sucede
muitas vezes que ter de ficar simplesmente à espera delas é a única
resposta possível. (p.249)

Nenhum de nós, candeias, cães ou humanos, sabe, ao princípio,
tudo para que tinha vindo ao mundo. (p.260)

- aforismos de apreciação de circunstâncias várias:

O que nós somos de verdade aqui é pessoas com fome. (p.103)

Pode-se chegar aonde se quer, tudo depende de onde se esteja. (p.106)⁴

Uma pessoa começa por ceder nas pequenas coisas e acaba por perder todo o sentido da vida. (p.167)

Os animais são como as pessoas, acabam por habituar-se a tudo. (p.238)

Como é frágil a vida, se a abandonam. (p.238)

Sem futuro, o presente não serve para nada, é como se não existisse. (p.244)

Se a vítima não tiver um direito sobre o carrasco, então não haverá justiça. (p.245)

Um escritor acaba por ter na vida a paciência de que precisou para escrever. (p.276)

É bem certo que o difícil não é viver com as pessoas, o difícil é compreendê-las. (p.288)

Há esperanças que é loucura ter. (p.291)

Não há nada melhor para fazer mudar de opinião do que uma sólida esperança. (p.294)

Esse rastreamento é suficiente para dar visibilidade ao tom aforístico que reveste a escritura de José Saramago. Os aforismos antes elencados vão surgindo no interior da narrativa como pequenas centelhas que iluminam repentinamente as situações em que se inserem, ora como reflexão do narrador, ora como ponderações das personagens, ora como amálgama dessas duas instâncias, tendo-se em vista

4 Nesses dois exemplos pode-se ouvir as vozes de aforismos célebres; no primeiro caso, “o que nós somos de verdade aqui é pessoas com fome”, ecoa o *Malesuada famas* (“a fome, má conselheira”), de Virgílio, que, no sexto canto da *Eneida*, enumerando os monstros que guardam a entrada do inferno, qualifica a fome de ruim conselheira, de inspiradora de crimes e de más ações. No segundo caso, “pode-se chegar...”, ouvimos o *Non omnia possumus omnes* (“nem tudo podemos nós todos”), inscrito nas *Éclogas* de Virgílio.

que o narrador, em seu papel onisciente de dominador da matéria narrada, acompanha as personagens dividindo frequentemente sua voz com elas. É aí que se produz o tom aforístico referido, o qual, apesar de o mais das vezes ser desenganado e irônico, é invariavelmente orientado por uma preocupação com a construção positiva do ser humano e do futuro.

Reflexão sobre o nome

Já foi dito que a despersonalização das personagens tem como marca a ausência de nomes próprios, já que perífrases as nomeiam, por meio de atributos vinculados às suas contingências. Nesse mundo em que os nomes estão abolidos, há, contudo, um contínuo refletir sobre a natureza e as funções do nome:

Tão longe estamos do mundo que não tarda que comecemos a não saber quem somos, nem nos lembrámos sequer de dizer-nos como nos chamamos, e para quê, para que iriam servir-nos os nomes, nenhum cão reconhece outro cão, ou se lhe dá a conhecer, pelos nomes que lhes foram postos, é pelo cheiro que identifica e se dá a identificar, nós aqui somos como uma outra raça de cães, conhecemo-nos pelo ladrar, pelo falar, o resto, feições, cor de olhos, da pele, do cabelo, não conta, é como se não existisse. (Saramago, 1995, p.64)

A reflexão pungente da mulher do médico evidencia a perda de função dos antropônimos recebidos ao nascer. Antes de a epidemia alastrar-se, o narrador já dera a partida para a inutilização dos nomes próprios, uma vez que não os empregara ao narrar os acontecimentos até à altura em que a personagem efetua a reflexão antes transcrita. Tampouco utilizará qualquer nome próprio até o final da narrativa.

A ausência de nomes e sobrenomes apaga a origem do nomeado, a saber, quem são seus pais, seus antepassados, recusando os rituais consagrados de representação, como são os nomes de registro civil

pelos quais as pessoas se dão a conhecer. Num mundo em que as aparências foram abolidas, as personagens revelam-se pelo que são e não pelo que têm, tornando o nome uma excrescência:

Tome nota, este é o sete do lado esquerdo, este é o quatro do lado direito, não se engane, sim, aqui estamos seis, viemos ontem, sim, fomos os primeiros, os nomes, que importavam os nomes. (Saramago, 1995, p.65)

Parecia que ia a dizer o nome, mas o que disse foi, Sou polícia, e a mulher do médico pensou, Não disse como se chama, saberá que aqui não tem importância. Já outro homem se apresentava e seguiu o exemplo do primeiro, Sou motorista de taxi. O terceiro homem disse, Três, sou ajudante de farmácia. Depois uma mulher, Quatro, sou criada de hotel. (ibidem, p.66)

A opção por perífrases que expressam característica das personagens ou circunstância de suas vidas institui a alcunha como forma exclusiva de nomeação no *Ensaio sobre a cegueira*. Esse imperativo será mantido até mesmo no encontro com o escritor que habitava a casa do primeiro cego. Sendo escritor, poderia ser renomado, o que deixa o primeiro cego e sua mulher ansiosos para saberem o nome da possível celebridade que lhes ocupa a casa:

Ainda estava neste balanço entre a curiosidade e a discrição quando a mulher fez a pergunta directa, Como se chama, Os cegos não precisam de nome, eu sou esta voz que tenho, o resto não é importante, Mas escreveu livros, e esses livros levam o seu nome, disse a mulher do médico, Agora ninguém os pode ler, portanto é como se não existissem. (ibidem, p.275)

As antonomásias sem nome próprio correspondente infundem verossimilhança à narrativa, por intensificar os contornos de uma sociedade subitamente despojada de instrumentos de benefícios ou reverências determinados pela consagração social de nomes, por

meio da qual se substituem as pessoas reais por miragens midiáticas, incumbidas de elevar à última potência os atributos de enaltecimento ou detração.

A mídia, ao tratar de pessoas consagradas, institui como relevantes os fenômenos que possuam visibilidade, que possam ser admirados, mas aprisionados em gaiolas, para serem apreciados por uma visão única. Essa imobilidade do olhar, própria do mundo das aparências, tende a apagar visões alternativas. Nome e sobrenome são substanciais para a criação de um mundo de cartas marcadas.

A ausência de nomes impõe que as personagens sejam apresentadas umas às outras e ao leitor de uma perspectiva que não pode levar em conta quaisquer outros créditos além da adoção de um simples número, acompanhado de uma única característica (profissão ou detalhe marcante). O resto é construção narrativa. As personagens refletem sobre o que é que tem importância enquanto representação e, até mesmo, se a representação tem alguma importância, dado o permanente câmbio dos seres. Assim, após a violação das mulheres e da consequente morte da cega das insônias, são proferidas as seguintes palavras:

Com o tempo a causa esquece, só uma palavra fica, Morreu, e nós já não somos as mesmas mulheres que daqui saímos, as palavras que elas diriam, já não as podemos dizer nós, e quanto às outras, o inominável existe, é esse o seu nome, nadas mais [...]. O acaso, o fado, a sorte, o destino, ou lá como se chame exactamente o que tantos nomes tem, estão feitos de pura ironia. (Saramago, 1995, p.179)

A selvageria da violação, detalhada pela voz do narrador, é praticamente silenciada na voz das mulheres. O rito fúnebre para a cega das insônias é despido de lamentações e centrado na dor extrema de uma experiência abissal, sintetizada em “o inominável existe, é esse o seu nome”. O inominável, além de evocar o romance homônimo de Samuel Beckett, *L'inimmable* (1953), em que se narra a desumanização contínua do ser entregue a si mesmo, remete ao que não pode ser designado por um nome, ao que não se pode definir ou qualificar.

Na voz das mulheres violadas indica aquilo a que não se quer ou não se pode dar nome por considerações relativas ao ser em sua dimensão ampla e fundamental, que transcende os entes múltiplos e concretos da realidade. A violação é um episódio da ordem do inominável por ser muito mais que dos corpos, por representar a profanação da essência humana. Daí o tom doridamente contido, sentencioso, da fala da mulher do médico, porta-voz das mulheres profanadas.

As personagens, desprovidos de nomes, podem promover/sofrer ações inomináveis, num mundo em que tudo que lhes acontece costuma ser referido por vários nomes (acaso, fado, sorte etc.). A relação entre seres e circunstâncias deixa ver que os seres, protagonistas das circunstâncias, são tão múltiplos quanto elas, encenam tantos papéis quais sejam os por elas solicitados, e, por definição, poderiam ter muitos nomes, porque nenhum efetivamente diz quem eles são, como afortunadamente intui a rapariga dos óculos escuros:

A alma, perguntou o velho da venda preta, Ou o espírito, o nome pouco importa, foi então que, surpreendentemente, se tivermos em conta que se trata de pessoa que não passou por estudos adiantados, a rapariga de óculos escuros disse, Dentro de nós há uma coisa que não tem nome, essa coisa é o que somos. (Saramago, 1995, p.262)

Os nomes próprios, meras representações dos seres e das coisas, são, portanto, postos na condição de insuficientes e substituídos por outros nomes (na acepção gramatical, nome é uma categoria na qual se inscrevem substantivos, adjetivos e advérbios), que apresentam as personagens pela referência a atributos mais reveladores do que meros antropônimos, numa circunstância em que o mundo está de pernas para o ar. Além do nome, recebe atenção reiterada na narrativa a potência da palavra, como instância representativa dos seres e das coisas. As palavras são consideradas na sua dimensão dupla, essencial e acessória, para o estabelecimento das relações humanas:

As palavras são assim, disfarçam muito, vão-se juntando umas às outras, parece que não sabem aonde querem ir, e de repente, por

causa de duas ou três, ou quatro que de repente saem, simples em si mesmas, um pronome pessoal, um advérbio, um verbo, um adjetivo, a aí temos a comoção a subir irresistível à superfície da pele e dos olhos. (Saramago, 1995, p.267)

Essa consideração do narrador sobre as potencialidades das palavras revela que, dependendo de como são combinadas, por e para quem o são, produzem efeitos imprevistos sobre a disposição dos receptores. O fragmento antes transcrito se insere na sequência em que a mulher do médico, a do primeiro cego e a rapariga dos óculos escuros conversam sobre a beleza de cada uma delas. A mulher do médico, acreditando-se a menos bela de todas, e menos até do que já fora um dia, ouve da mulher do primeiro cego a reafirmação de seu encanto, que transcende a simples aparência: “É o que acontece a todos nós, sempre fomos mais alguma vez, Tu nunca foste tanto, disse a mulher do primeiro cego” (ibidem, p.267).

É a partir do efeito produzido por essa frase sobre a mulher do médico que o narrador discorrerá sobre a força perlocucional das palavras, fazendo uma sutil reflexão sobre os atos de fala. Focaliza o nível locucional, mencionando como as palavras são selecionadas e combinadas de um modo aparentemente inofensivo, porque, ato tão corriqueiro nos dias dos seres humanos, parece a mais banal das ações. As palavras, todavia, são portadoras de propósitos, guardam intenções, em suma, possuem um nível ilocucional que lhes confere determinadas orientações. A mulher do primeiro cego imprime uma orientação assertiva a seu enunciado, “Tu nunca foste tanto”, dirigido à mulher do médico, com vistas a sublinhar seu supremo encanto, porque julgado não pelo visível na compleição física, mas por uma convivência no inferno, durante a qual a mulher do médico revela a cada passo sua grandeza e generosidade. A frase da mulher do primeiro cego surte o efeito de comover a mulher do médico:

Diz-se A mulher do médico tem nervos de aço, e, afinal a mulher do médico está desfeita em lágrimas por obra de um PRONOME PESSOAL, de um ADVÉRBIO, de um VERBO, de um ADJETIVO, meras

categorias gramaticais, meros designativos, como o são igualmente as duas mulheres mais, as outras, PRONOMES INDEFINIDOS, também eles chorosos, que se abraçam à da ORAÇÃO COMPLETA, três graças nuas sob a chuva que cai. [destaque nosso] (Saramago, 1995, p.267)

Essa referência às propriedades mais recônditas das palavras, explicitadas por meio da função sintática que exercem, oferece um rápido lampejo ontológico da narrativa: uma construção de palavras, na qual o que os seres são (“pronomes pessoais”, “pronomes indefinidos”) e o que fazem (“verbo”), em determinadas circunstâncias (“advérbio”) os caracterizam de algum modo (“adjetivo”). O narrador brinca com as classes de palavras e seus referentes no texto. As personagens se mostram como palavras e, as palavras, por sua vez, se revelam personagens (“as outras, pronomes indefinidos [...] que se abraçam à da oração completa”). A narrativa, desse modo, aponta para sua própria máscara, para sua condição inegável de representação. Deixa visíveis todas as camadas de que se compõe, ou seja, as unidades significativas de vários graus, os múltiplos aspectos esquematizados, que, especialmente preparados, determinam as concretizações do leitor, os contextos que são projetados pelas unidades significativas das orações. A essas camadas, segundo Anatol Rosenfeld (1976, p.18), devem ser acrescentadas várias outras:

As dos significados espirituais mais profundos que transparecem através das camadas anteriores, principalmente através da camada do mundo imaginário de um romance [...] Isto é, o mundo representado torna-se por sua vez representativo para alguém.

O narrador mostra os andaimes da narrativa, para que o leitor, observando do que ela é feita, possa surpreender-se ainda mais com o que ela é capaz de ser. Esse momento de exposição da nudez narrativa coincide com a cena em que as três mulheres banham-se na chuva. São referidas como as três graças, estabelecendo-se um diálogo imediato com a mitologia e, sobretudo, com o pintor flamengo Rubens, cultivador de composições mitológicas marcadas

pela sensualidade e pelo contorno exuberante das figuras femininas, das quais “As Três Graças” é representante exemplar.

As Graças, ou Cárites, são, segundo Pierre Grimal, divindades da Beleza, cujo dom é espalhar alegria na natureza, no coração dos seres humanos e dos deuses. Como o nome sugere, essas divindades têm o dom de agradar. A elas se atribui toda espécie de influência nos trabalhos do espírito e nas obras de arte. Moram, em companhia das Musas, no Olimpo. Fazem parte do séquito de Apolo e acompanham frequentemente Atena, Afrodite, Eros e Dionísio. São representadas, geralmente, como três donzelas nuas, unidas umas às outras pelos ombros. Cada uma dessas divindades, nomeadas por Hesíodo na *Teogonia*, representa uma qualidade reverenciada pela Grécia antiga: Aglaia personificava a beleza e a radiância, Eufrosina, a alegria e Tália, a primavera.

Rubens retratou as três Graças nuas, ternamente abraçadas, próximas a uma fonte florida. As três mulheres de Saramago, nuas na sacada sob a chuva, ensaboando alegremente umas às outras, recriam a luminosa cena de Rubens, num cenário desolado. Há também referência a “Susana no banho”, de Tintoretto, na qual se retrata o episódio bíblico que dá nome à tela:

Não era porque de repente lhe tivesse voltado a visão e ido, pé ante pé, como os outros velhos, espreitar não uma susana no banho, mas três, cego estivera, cego continuava, apenas... ouvira o que elas diziam, os risos, o ruído da chuva e das chapadas de água, respirara o cheiro do sabão. (Saramago, 1995, p.268)

A referência às telas confere maior densidade às imagens narradas, de modo sucinto, pois as Graças nuas, as Susanas banhistas ou a Liberdade guiando o povo, sendo já portadoras de referentes pictóricos no imaginário do leitor, mormente os representados pelas telas mencionadas, produzem uma riqueza de detalhes que não precisam ser recriados ou detidamente descritos pelo narrador. Para sugerir com palavras o quão bela é a cena, o narrador não foi à cata de adjetivos que pudessem compor uma descrição detalhada, valeu-se de

metáforas fundadas na tradição mitológica e bíblica, divulgadas pela pintura renascentista. Com pouco, disse muito. Talvez essa opção substantiva no plano da enunciação possa ser esclarecida a partir de um enunciado do próprio romance:

Ah, são dos que foram postos de quarentena, Sim, Foi duro, Seria dizer pouco, Horrível, O senhor é escritor, tem [...] obrigação de conhecer as palavras, portanto sabe que os adjetivos não nos servem de nada, se uma pessoa mata outra, por exemplo, seria melhor enunciar-lo assim, simplesmente, e confiar que o horror do acto, só por si, fosse tão chocante que nos dispensasse de dizer que foi horrível, Quer dizer que temos palavras a mais, Quero dizer que temos sentimentos a menos, ou temo-los, mas deixamos de usar as palavras que os expressam, E portanto perdemos-los. (Saramago, 1995, p.277)

O diálogo antes transcrito, estabelecido entre a mulher do médico e o escritor que habitava a casa do primeiro cego, evidencia que a atenção ali está voltada para os usos variados que fazemos das palavras. Por um lado, percebe-se uma consciência pouco usual das operações que efetuamos para falar, por outro, a constatação de que as operações do pensamento recebem, por mais abstratas ou particulares que sejam, expressão nas palavras, na língua. Há um breve tratado da relação entre as categorias do pensamento e as categorias da língua. A mulher do médico e o escritor são consensuais no que diz respeito ao fato de que a linguagem, como diz Benveniste (1995, p.68), é empregada para:

Comboiar o que queremos dizer. Mas isso a que chamamos 'o que queremos dizer' ou 'o que temos no espírito' ou 'o nosso pensamento' (seja como for que o designemos) é um conteúdo do pensamento, bem difícil de definir em si mesmo, a não ser por características de intencionalidade, ou como estrutura psíquica etc. Esse conteúdo recebe forma quando é enunciado, e somente assim. Recebe forma da língua e na língua, que é o molde de toda expressão possível, não pode dissociar-se dela e não pode transcendê-la.

Por entender que as palavras constituem tanto a condição de realização do pensamento quanto a de sua transmissibilidade, a mulher do médico observa ao escritor que ele tem obrigação de conhecer as palavras, por sua própria condição de escritor. Esse conhecimento, porém, é o que ela mesma, sem ser escritora, demonstra possuir e exercer, ao lamentar que as situações extremas, sobretudo as de sofrimento, sejam referidas com o auxílio de adjetivos, quando na verdade sua própria substância deveria bastar para a explicitação, porque o modificador, “horrível”, é dispensável quando é do “horror” que se trata. O adjetivo, por seu caráter funcional, é exterior ao substantivo que modifica e, portanto, pode desfocar o modificado, toldar sua nitidez de centro da questão.

Não é por acaso que a equação entre palavras e sentimentos chegará a um conjunto vazio (sentimentos que não são expressos pelas palavras e se perdem), como a atestar que o pensamento, onde se ancoram os sentimentos, pode especificar livremente as suas categorias, instaurar novas, enquanto as categorias linguísticas, próprias de um sistema recebido e conservado, não são facilmente modificáveis, mas estão à disposição num paradigma para que cada falante componha os seus enunciados. Se os sentimentos não têm recebido expressões adequadas, o problema talvez não seja das palavras, mas do pensamento, estando mais ligado às capacidades dos seres humanos, à organização da sociedade em que vivem, do que à natureza particular da língua.

Da metáfora

Há, no *Ensaio sobre a cegueira*, um considerável emprego de metáforas. Já no primeiro parágrafo do romance ocorre um questionando sobre a validade da semelhança que deu origem a uma catacrese: “As faixas brancas pintadas na capa negra do asfalto, não há nada que menos se pareça com uma zebra, porém assim lhe chamam” (Saramago, 1995, p.11). O questionamento da pertinência da catacrese (faixa de pedestre = zebra) não é procedente, tendo em

vista que a relação de semelhança é facilmente verificável, já que provém da identidade das cores combinadas e de sua disposição.

O narrador, que faz um muxoxo para a referida catacrese, talvez por tratar-se de algo compartilhado na língua portuguesa, de uma metáfora fossilizada, mostrar-se-á, ao longo do romance, bastante afeito ao emprego das relações de semelhança, tanto das imprevistas quanto das costumeiras:

O médico tomou-o por um braço e foi instalá-lo por trás de um aparelho que alguém com imaginação poderia ver como um novo modelo de confessional, em que os olhos tivessem substituído as palavras, com o confessor a olhar diretamente para dentro da alma do pecador. (ibidem, p.23)

Nesse fragmento, o aparelho oftalmológico, termo comparado, é aproximado do comparante “confessional”, por meio de um percurso que vai da proximidade entre os envolvidos, separados pelo contorno dos móveis em questão, à ideia de sondagem dos olhos e da alma. A metáfora, fundada no ditado segundo o qual os olhos são as janelas da alma, relaciona o oftalmologista ao confessor, sugerindo que o recôndito dos seres só poderia dar-se a conhecer sem a intervenção das palavras, mediante a observação direta da alma. Por essa razão “olhos” são depois metaforizados como “espelhos virados para dentro” (“Fizemos dos olhos uma espécie de espelhos virados para dentro, com o resultado, muitas vezes, de mostrarem eles sem reserva o que estávamos tratando de negar com a boca”, p.26). Essa metáfora apresenta o mesmo teor da anteriormente considerada: o olho deixa transparecer, sem os rodeios próprios das palavras, o que há no ser. O veículo “espelhos virados para dentro” confere ao teor “olhos”, mais uma vez, a dimensão de janela da alma, de lugar de inscrição mais efetiva do ser.

A metáfora serve também à explicitação de sensações físicas de modo a acentuar a intensidade delas:

Recostada no assento, prelibava já, se o termo é próprio, as distintas e múltiplas sensações do gozo sensual, desde o primeiro e sábio roçar dos lábios, desde a primeira carícia íntima, até as sucessivas explosões de um orgasmo que iria deixá-la feliz, como se estivesse a ser crucificada, salvo seja, numa girândola ofuscante e vertiginosa. (Saramago, 1995, p.32)

O orgasmo da rapariga de óculos escuros, associado à crucificação numa girândola ofuscante, sugere que a entrega física da rapariga é um ato simultaneamente prazeroso e perturbador. A girândola, roda em que são postos fogos de artifício para serem queimados ao mesmo tempo, revela-se um termo de comparação expressivo para a referência às sensações orgásticas ambíguas da rapariga, pois traços significativos ligados à explosão, luminosidade, simultaneidade etc. são mesclados à ideia de crucificação, voltada para a imposição do sacrifício e da culpa.

Os tropos, segundo Paul Ricœur (2000, p.94), são acontecimentos, porque as figuras de significação acontecem por meio de uma nova significação da palavra, de modo que esse caráter figurado faz do tropo uma invenção semântica que tem existência momentânea, cuja característica marcante é seu *caráter* relacional:

A relação pela qual os tropos acontecem é uma relação entre ideias, entre duas ideias: de um lado, 'a primeira ideia vinculada à palavra', isto é, a significação primitiva da palavra emprestada; de outro, 'a ideia nova que aí se acrescenta, o sentido tropológico substituído a outra palavra própria que não se quis empregar no mesmo lugar.

A percepção de referentes ligados por uma relação mínima de similaridade pode prover os enunciados de tonalidades imprevistas, realçar um comentário e, assim, produzir nomeações instantaneamente renovadas. Os símiles continuam a infundir no ser humano sua capacidade adâmica, mantendo-o capaz de continuamente renomear as coisas do mundo por meio dos nomes à sua disposição:

E nós aqui, disse o médico numa voz de propósito audível, não chega estarmos cegos, é como se nos tivessem atado de pés e mãos. Na cama catorze, lado esquerdo, o doente respondeu, A mim não me há de atar ninguém, senhor doutor. (Saramago, 1995, p.76)

As condições terríveis de sobrevivência levam o médico a enunciar a impotência absoluta dos cegos com uma metáfora previsível: “é como se nos tivessem atado de pés e mãos”, associada à falta de produtos farmacêuticos para cuidados indispensáveis. Essa falta é imobilizadora porque impede que qualquer coisa seja feita. Assim, dotados de movimentos, não podem executá-los, devido à falta dos complementos que tornariam os movimentos eficazes.

A metáfora permite que esferas conceituais distintas sejam aproximadas, a exemplo do que ocorre nas situações de animalização das personagens:

Alguém protestou lá no fundo, PORCOS, são como os porcos. Não eram porcos, só UM HOMEM CEGO E UMA MULHER CEGA que provavelmente nunca saberiam um do outro mais do que isto. (Saramago, 1995, p.98)

Rapazes, essas gajas são mesmo boas. Os cegos RELINCHARAM, DERAM PATADAS no chão, Vamos a elas que se faz tarde, BERRARAM alguns. (ibidem, p.176)

Não pude evitar, desculpem-me, é que estão aqui uns CÃES a comer outro CÃO. (ibidem, p.251) [destaques nossos]

Os três fragmentos transcritos revelam um mesmo transporte de traços da esfera animal para a esfera humana, produzindo-se um rebaixamento imediato da última. No primeiro caso, um casal de cegos, durante ato sexual ruidoso, é qualificado por voz anônima como “porcos”, no domínio da bestialidade. O narrador se opõe a tal desqualificação, lembrando que, para muitas pessoas, o único encontro possível fosse o dos corpos.

No segundo fragmento, a metáfora centra-se nas ações (relincharam, deram patadas, berraram), com vistas a apresentar o os atos do grupo de estupradores como indiscutivelmente bestiais, destituídos de qualquer dimensão humana. O grupo, desse modo, assoma como uma malta de criaturas infernais, de quem não se pode esperar respeito ou compaixão.

O último fragmento, por sua vez, trabalha com o sentido literal e o figurado do vocábulo “cão”, uma vez que, no enunciado da mulher do médico, “cães” refere-se a uma matilha que devorava um homem (“um cão”) recém-morto, episódio terrível dentre os tantos atroztes que a mulher presencia. O desamparo dos seres no mundo romanesco em tela permite que um homem se torne ração para animais carnívoros. Por meio da palavra “cão”, a mulher do médico cria, ao mesmo tempo, um sentido literal para seus companheiros – que não podem ver a cena e, portanto, relacionam o vocábulo com seu referente primeiro – e um figurado para o leitor, que, com ela, vê o terrível banquete. Essa metáfora reitera e reforça outra que a mulher já proferira sobre a condição humana vivida nas circunstâncias da narrativa: “nós aqui somos como uma outra raça de cães” (ibidem, p.64).

A metáfora não é a única via de animalização. Há sequências narrativas em que esta degradação aparece como consequência necessária das condições desumanas a que as personagens estão submetidas. O médico protagonizará uma cena exemplar de desumanização, quando, com repentino pudor, teme ser visto descomposto nos sanitários e atrapalha-se com as calças, sujando-as tristemente. Esse episódio propicia uma dolorosa e lúcida conclusão a respeito do que lhe ocorre: “Há muitas maneiras de tornar-se um animal, pensou, esta é só a primeira delas” (ibidem, p.97). Outras maneiras de animalização serão protagonizadas, por exemplo, pela velha que se alimenta de couves e carne crua (ibidem, p.236) e pela mulher do médico, que, instada pela sede do rapazinho estrábico, oferece-lhe um copo de água tirado ao “depósito do autoclismo”, apresentado como uma maravilha sem igual, mas não sem que, antes, quando a mulher colhia a água no banheiro, o narrador tivesse

declarado, com pertinência e comiseração a propósito da cena: “a civilização tinha regressado às primitivas fontes do chafurdo” (ibidem, p.263).

Se ocorre a animalização do humano, também ocorre a humanização do animal. Por esse deslocamento semântico responde a caracterização do cão das lágrimas:

Os cães rodearam-na [...], um deles lambe-lhe a cara, talvez desde pequeno tenha sido habituado a enxugar prantos. (ibidem, p.226)

O cão das lágrimas que segue a mulher do médico, não anda ao cheiro de carne morta, acompanha uns olhos que ele bem sabe estarem vivos. (ibidem, p.233)

O cão das lágrimas olhou uns e outros [ratazanas e gatos] com a indiferença de quem vive noutra esfera de emoções. (ibidem, p.256)

O cão das lágrimas ora adiante ora atrás, como se tivesse nascido para cão de rebanho, com ordem de não perder nenhuma ovelha. (ibidem, p.256)

O cão das lágrimas apareceu na varanda, desassossegado, mas agora não havia choros para enxugar, os olhos estavam secos. (ibidem, p.260)

Seu [do cão] dever é ir atrás dela, nunca se sabe se não terá de enxugar outras lágrimas. (ibidem, p.295)

Um uivo lacerante saiu-lhe da garganta, o mal deste cão foi ter-se chegado tanto aos humanos, vai acabar por sofrer como eles. (ibidem, p.295)

O cão das lágrimas veio para ela, este sabe sempre quando o necessitam, por isso a mulher do médico se agarrou a ele [...] foi tão

intensa a sua impressão de solidão, tão insuportável, que lhe pareceu que só poderia ser mitigada na estranha sede com que o cão lhe bebia as lágrimas. (ibidem, p.307)

O cão das lágrimas, à semelhança das personagens, não tem um nome próprio. Foi denominado “das lágrimas” por referência às circunstâncias do encontro entre ele e a mulher do médico, em momento de tristeza aguda: perdida nas ruas devastadas, chorava. O cão secou suas lágrimas e deu-lhe novo alento. Esse cão assume o papel de seu acompanhante e do grupo, mostrando-se – à exceção do episódio em que devora uma galinha com modos típicos de sua espécie (ibidem, p.247) – dotado das melhores qualidades éticas, como a solidariedade, a lealdade e a compaixão, em suma, um depositário de atributos que parecem faltar a considerável parcela da humanidade.

O narrador, além de dotar o cão de excelentes qualidades, coloca-o no lugar de guia e, sobretudo, de guardião, funções míticas do cão desde que Reia, receando que Cronos devorasse o pequeno Zeus, o escondeu numa gruta de Creta e deu-lhe como ama uma cabra e como guarda um cão mágico de ouro, que, mais tarde, segundo Pierre Grimal, “foi consagrado à guarda do santuário de Zeus em Creta” (1997, p.351). O cão das lágrimas acompanha, guia, guarda e consola, e isso é referido pelo narrador como “dever”, o que se coaduna a seu atributo de cão inserido em “outra esfera de emoções”, tirado à sua condição original e alçado com distinção à esfera humana.

Para além desses percursos figurativos mais elaborados e entretecidos ao longo da narrativa, o narrador dissemina pequenas metáforas intensificadoras, a exemplo de:

Mas era também o REMORSO, expressão agravada duma consciência,[...] uma CONSCIÊNCIA COM DENTES PARA MORDER. (Saramago, 1995, p.27)

Como uma MATILHA DE LOBOS ACORDADOS SUBITAMENTE, as DORES correram em todas as direções. (ibidem, p.76)

Continuamente ESBARRAVAM [os CEGOS] uns nos outros como as FORMIGAS QUE VÃO NO CARREIRO. (ibidem, p.218)

Foi portanto a uma espécie de PARAÍSO que chegaram OS SETE PEREGRINOS. (ibidem, p.257)

O PUXADOR DA PORTA é a MÃO ESTENDIDA de uma casa. (ibidem, p.289) [destaques nossos]

Os casos transcritos ilustram usos pontuais de metáforas para tornar mais vívida a expressão, por exemplo, de quão incômodo pode ser o remorso, dos píncaros alcançados pela dor, da dificuldade de caminhar sem saber por onde se anda, do sublime que são ordem e limpeza para quem vem, com a dignidade possível, de todas as sujidades e, portanto, faz jus ao título de “peregrino”. Essa amostra da rede metafórica existente em *Ensaio sobre a cegueira*, ancorada em um discreto rol de exemplos, pretendeu reinscrever o esboço semântico delineado pela enunciação metafórica em um horizonte de compreensão disponível conceitualmente, no qual se inscreve a força poética da escritura de José Saramago.

Da ironia

Além da metáfora, merece destaque no romance em análise o uso da ironia, cuja tônica é o estabelecimento de um contraste entre significante e significado. Uma ilustração de como a ironia funciona localmente:

Tem razão, o mal é sermos cegos. A mulher do médico disse ao marido, O mundo está todo aqui dentro.

Nem todo. A comida, por exemplo, estava lá fora e tardava. (ibidem, p.102)

À compreensão do sentido abrangente do ser, contida na frase dita pela mulher ao médico (“O mundo está todo aqui dentro”), o narrador opõe um fato de ordem prática que gera um efeito ligeiramente cômico. Para tanto, modaliza sua intervenção com o sintagma “nem tanto”, indicando uma relação de reserva com o conteúdo do enunciado da mulher do médico, e, a seguir, movimentada para baixo o tópico dado pela mulher, substituindo a densidade ontológica pela imanência pragmática inscrita no item “comida”, cuja falta inviabiliza vôos do pensamento e tende a animalizar o ser. Essa inversão aparentemente parcial do enunciado da mulher resulta total quando a oposição “dentro” / “fora” se estabelece, de modo a marcar que o ser sem aquilo que o mantém em funcionamento é especulação sem futuro, porque a sequência narrativa passa a tratar de quem irá apanhar a comida, de como será dividida etc.

A ironia também pode tecer-se por meio do contraste entre enunciado e enunciação, como é o caso da sequência em que é anunciado o suicídio do comandante do regimento, após ser acometido pela cegueira branca:

Nesse mesmo dia, ao fim da tarde, o ministério do Exército chamou o ministério da Saúde, Quer saber a novidade, aquele coronel de quem lhe falei cegou, A ver agora que pensará ele da ideia que tinha, Já pensou, deu um tiro na cabeça, Coerente atitude, sim senhor, O exército está sempre pronto a dar o exemplo. (ibidem, p.111)

O coronel personifica o princípio de que os atos mais truculentos podem ser cometidos em nome da superioridade militar. O mote do coronel de *Ensaio sobre a cegueira* é “morto o bicho, acaba-se a peçonha” e sumaria a intolerância e o pavor dos soldados frente aos cegos do manicômio. O militar suicida apresenta coerência entre gesto e discurso porque crê ser a morte preferível à cegueira. Na perspectiva do narrador e do leitor, entretanto, se tal preferência se impõe é em decorrência do tratamento concedido aos cegos, sobretudo pelos militares. O coronel sem dúvida não suportaria ser

tratado como tratava os cegos e, ironicamente, tratou-se a si mesmo como gostaria de ter tratado os infectados:

O problema dos cegos só poderia ser resolvido pela liquidação física de todos eles, os havidos e os por haver, sem contemplações falsamente humanitárias, palavras suas, da mesma maneira que se corta um membro gangrenado para salvar a vida do corpo, A raiva do cão morto, dizia ele, de modo ilustrativo, está curada por natureza. A alguns soldados, menos sensíveis às belezas da linguagem figurada, custou-lhes a entender que a raiva do cão tivesse algo que ver com os cegos, mas a palavra de um comandante de regimento, também figuradamente falando, vale quanto pesa, ninguém chega tão alto na vida militar sem ter razão em tudo quanto pensa, diz e faz. (ibidem, p.105)

O eixo da vida militar – que no enunciado dos soldados e do comandante é construído como espaço de convicções justas e indiscutíveis, de obediência irrestrita à hierarquia – vai sendo desvelado como lugar de obtusidade, intransigência, impiedade e simplificações grosseiras. A enunciação irônica do narrador traz à luz a ocasional distância nenhuma entre a convicção e a intolerância, entre o respeito à opinião do superior e a cumplicidade em crimes. Dessa tensão entre a imagem que os militares fazem de si e do aleijão que o narrador projeta como sombra daquela imagem nasce o contorno irônico que reduzirá os mantenedores da ordem a chacais autorizados. Essa deformação está na base da justificativa semântica para a sarcástica antimetábole: “Um polícia cego não é o mesmo que um cego polícia” (ibidem, p.139).

Os deslizamentos semânticos promovidos no significado das coisas em função da cegueira branca conduzirão a uma petição de princípio segundo a qual estar morto é estar cego e estar cego é estar morto. Construído a partir de palavras repetidas em ordem inversa (morto = cego, cego = morto), o raciocínio absurdo sumaria ironicamente a situação real dos cegos e dos que com eles têm contato:

Há que dizer, antes que se nos esqueça, que nem todos os disparos haviam sido feitos para o ar, um dos condutores de autocarro recusara-se a ir com os cegos, protestou que via perfeitamente, o resultado, três segundos depois, foi dar razão ao ministério da Saúde quando dizia que estar morto é estar cego. (ibidem, p.111)

O narrador vale-se de uma atenuação (“antes que se nos esqueça”) para dar maior evidência à execução sumária do condutor do ônibus. Essa execução, na qual não há tempo para qualquer apelo, permite ao narrador puxar o fio que conduz aos recônditos do discurso ministerial (um morto está necessariamente cego), com a intenção canhestra de legitimar a inversão dos termos enunciados e tornar pacífica a proposição de que, para conter a epidemia, os cegos deveriam ser necessariamente mortos.

Além da ironia voltada para os aspectos discursivos, há a ironia de situação, em que o contraste é gerado a partir das circunstâncias mesmas da narrativa, a exemplo do que ocorre na crônica do cego contabilista: “Médicos, em tanta gente, assim quis a má sorte, não há mais do que um, ainda por cima oftalmologista, aquele que menos falta nos fazia” (ibidem, p.160).

O cego contabilista – hipotético autor de um relato usado pelo narrador para efetuar a síntese dos dias no manicômio (cf. ibidem, p.159-161) – constata que a situação é de tal ordem crítica que, além de carecerem de todos os recursos materiais, os cegos contam com poucos recursos humanos, visto que o único médico presente no manicômio é um oftalmologista, a cujos préstimos ninguém ali precisará recorrer, o que gera o efeito irônico de situação. Esse mesmo efeito se impõe na cena da praça, palco de elixires atemporais:

Proclamava-se ali o fim do mundo, a salvação penitencial, a visão do sétimo dia, o advento do anjo, a colisão cósmica, a extinção do sol, o espírito da tribo, a seiva da mandrágora, o unguento do tigre, a virtude do signo, a disciplina do vento, o perfume da lua, a

reivindicação da treva, o poder do esconjuro, a marca do calcanhar, a crucificação da rosa, a pureza da linfa, o sangue do gato preto, a dormência da sombra, a revolta das marés, a lógica da antropofagia, a castração sem dor, a tatuagem divina, a cegueira voluntária, o pensamento convexo, o côncavo, o plano, o vertical, o inclinado, o concentrado, o disperso, o fugido, a ablação das cordas vocais, a morte da palavra, Aqui não há ninguém a falar de organização, disse a mulher do médico ao marido. (ibidem, p.284)

A “praça dos anunciamentos mágicos” remete ao que constrói o elo social e às dificuldades da vida em sociedade. Se a permanência no manicômio já dera amostra brutal dessa dificuldade no âmbito das relações mais comezinhas (distribuição da comida, manutenção da ordem nas camaratas, disponibilidade para o outro etc.), a passagem pela praça evidenciará um abismo estarrecedor no âmbito das ideias. O conceito de praça, como herdeiro da *Ágora*, que era lugar não de devaneios, mas de decisão política, permitirá a Saramago compor uma anti-*Ágora*, um espaço circense de mistificações no qual abundam temas, excluídas os cruciais para a coletividade.

Uma sociedade degradada, necessitada de rever modos de sobrevivência e organização para civilizar-se mais uma vez, carece de assuntos voltados para a composição de vínculos sociais. Em lugar disso, o que a “praça dos anunciamentos mágicos” oferece é a linguagem das variedades, da indústria cultural afeita a superstições de todas as ordens, como evidenciam as bancas e livrarias, pródigas em títulos de autoajuda e esoterismo, ou ainda os programas televisivos voltados para o sobrenatural. O que essa praça revela, por meio da ironia, é a despolitização do elo social, sugerida pela conversão da praça em picadeiro, onde o *non sense* grassa como semente de um surrealismo extemporâneo, ou – tomando uma expressão contida no fragmento transcrito – como “cegueira voluntária”. A praça do *Ensaio sobre a cegueira*, portanto, reflete a expressão passiva de um grande mal-estar social, como um espelho em que a alienação contempla sua própria face.

Outro episódio exemplar para pensar o funcionamento da ironia é o transcorrido na Igreja cujas imagens de personagens sacras têm os olhos tapados. A força simbólica da venda sobre os olhos parece inicialmente remeter ao velho ideal de representação da Justiça, vendada para julgar com equanimidade. O narrador, porém, incumbir-se-á de reorientar, por meio da fala do médico e de sua mulher, qual a razão efetiva dos olhos vendados. A mulher conjectura sobre um sacerdote ser responsável pelo feito e o médico declara:

É a única hipótese que tem um verdadeiro sentido, é a única que pode dar alguma grandeza a esta nossa miséria, imagino esse homem a entrar aqui vindo do mundo dos cegos, aonde depois teria de regressar para cegar também, imagino as portas fechadas, a igreja deserta, o silêncio, imagino as estátuas, as pinturas, vejo-o ir de uma para outra, a subir nos altares e a atar os panos, com dois nós, para que não deslacem e caiam, a assentar duas mãos de tinta nas pinturas para tornar mais espessa a noite branca em que entraram, esse padre deve ter sido o mais sacrílego de todos os tempos e de todas as religiões, o mais justo, o mais radicalmente humano, o que veio aqui para declarar finalmente que Deus não merece ver. (ibidem, p.302)

O médico compõe uma cena completa para a hipótese levantada. Em sua imaginação, vê, e faz o leitor ver, o protagonista, as circunstâncias e os instrumentos de seus atos, de modo a gerar o percurso figurativo que culmina com a asserção “Deus não merece ver”. Desse modo, o sentido construído para o episódio das imagens vendadas é uma releitura da relação religiosa em que o homem é dado como imagem e semelhança de Deus. Na narrativa, o percurso se inverte e as imagens religiosas assumem seu estatuto de criação humana e, portanto, coerentemente portadoras das mesmas limitações padecidas por seus criadores. O ato aparentemente herético do sacerdote, desse modo, diz respeito à ordem secular e não à transcendente, como pode parecer à primeira vista, porque constitui um gesto de inscrição do humano no divino, daí a ideia de sacrilégio (frente a uma assunção da fenomenalidade religiosa), contraposta à

de justiça e humanidade radical (dimensão laica, ética), perspectiva que prevalece na orientação argumentativa do médico.

O enunciado “Deus não merece ver” é uma primeira tematização do gesto figurativo do sacerdote, segundo o médico. Para o leitor, a apreensão temática do médico se converte numa nova figura, cujo tema resultará redimensionado, já que Deus surge como figura emblemática para o tema do alheamento do ser humano para com sua própria espécie, como ponto de fuga para as interpelações que os homens deveriam dirigir uns aos outros na busca por ideais humanizados.

Assoma, desse modo, uma crítica à religião como forma dissimulada de hierarquia política cujo modo de funcionamento é marcado pela carência noética.⁵ A crítica embutida no episódio parece orientada pela percepção de que as diversas formas instituídas de religião têm como foco unificador a atividade produtora de fantasmagorias, representadas pelas divindades e suas distintas formas de socorro existencial, cujo propósito é acalmar o terror da contingência natural do ser humano. A figura do Deus vendado por não merecer ver é mais que uma representação do terror cosmológico, surge como uma elaboração do *pathos* essencial do homem e ganha estatuto de referência vazia.

Nesse percurso, percebemos a hipótese do ser humano como aporia ontológica, cuja tese é a mesma já apresentada por Saramago em outros romances, mormente em *O evangelho segundo Jesus Cristo*, a saber, a de que o mundo tal como se apresenta não pode ser fruto de um Deus bondoso, porque o mundo é um espetáculo de dor. O irônico episódio do Deus vendado, portanto, revela um olhar gnóstico de Saramago, que, por não aceitar iludir-se com o que vê, proclama no *Ensaio sobre a cegueira* que a vida como tem sido encaminhada é um engano e os seres humanos são a fonte geradora desse engano.

O uso da ironia nos romances de Saramago evidencia contrastes entre as diferentes percepções de um mesmo fato. Para isso, trabalha

⁵ Segundo a filosofia grega, *noesis* é a atividade mais elevada do intelecto, que busca apreender a essência das coisas.

com a oposição entre enunciado e enunciação em fabulações que parecerem afirmar algo cujo sentido as circunstâncias da afirmação se incumbem de reorientar, parcial ou totalmente, estabelecendo a tensão de sentidos recorrente na narrativa saramaguiana.

Cordão da fantasia

Saramago tem grande apreço pelas artes plásticas em *Ensaio sobre a cegueira*, como sugerem as referências a Rubens e Tintoretto antes mencionadas, além daquela feita a quadro imaginário que parece ser um amálgama de obras-primas da pintura europeia (cf. Saramago, 1995, p.130). Esse gosto particular por telas tem ressonância na composição narrativa, como se o narrador montasse cenas que, à semelhança de quadros, tocam o leitor, pelo arranjo harmônico dos componentes, pelo colorido da descrição e pela força dramática das mesmas.

Dentre essas cenas, merecem destaque aquela em que a mulher do médico retorna em linha reta depois de conseguir a pá para enterrar os mortos, deixando os soldados perplexos (p.86). O espetáculo deprimente para o recebimento da comida, que resulta no massacre dos cegos (p.88). A cena hilariante e trágica dos cegos sendo guiados verbalmente pelos soldados para chegarem à comida (p.104-5). A cena do terrível confronto entre cegos recém-chegados e os contagiados (p.113). A incursão noturna da mulher do médico pela camarata (p.153-7). O ritual de purificação em que a mulher do médico lava a cega das insônias morta e suas companheiras de suplício (p.180). A cena demasiado humana em que o grupo defeca no quintal e a mulher do médico chora por todos eles (p.243). Aquela em que se descrevem as ridículas composições e a sujidade dos trajes dos cegos, que os tornam patéticos e comoventes (p.259). A bela cena do brinde com água pura nos melhores copos (p.264). A já comentada cena do banho das três mulheres sob a chuva (p.266). A do encontro com a velha do primeiro andar, morta, com as chaves do apartamento da rapariga à mão (p.285). Além dessas já tantas, o encontro da mulher

com o cão das lágrimas (p.226), os fogos fátuos no depósito (p.297), os cães e corvos devorando um homem morto (p.251), a descrição detalhada das imagens vendadas (p.301) e, finalmente, a da multidão a gritar “vejo” (p.310).

A enumeração dessas cenas, feita a partir de episódios reveladores do gosto pelo pictórico, não implica qualquer esquecimento de que as artes plásticas são essencialmente espaciais, enquanto o romance é temporal. É certo que em um quadro vemos simultaneamente toda sua realidade, isto é, podemos contemplar o todo, estruturalmente, antes de observar suas partes ou de refletir sobre elas. Na narrativa ocorre o contrário. Saramago, todavia, possui uma perspectiva semelhante à dos pintores e dos cineastas para narrar suas cenas mais vitalizadas, de modo que o leitor as guarda na mente, como se tivesse visto um quadro ou um filme. Além da *ekfrasis* em sentido restrito, ao valer-se retoricamente de quadros consagrados para compor cenas, Saramago a exerce em sentido amplo, ao descrever cenas, personagens e objetos de modo tão virtuoso que os projeta à vista do leitor.

A narrativa mostra-se igualmente motivada pela literatura. O médico, por exemplo, “tinha gostos literários e sabia citar a propósito” (p.29), tanto que, encontrando-se angustiado diante da natureza inexplicável da cegueira branca:

Mesmo numa situação como esta [...], ainda foi capaz de recordar o que Homero escreveu na *Ilíada*, poema da morte e do sofrimento, mais do que todos, Um médico, só por si, vale alguns homens, palavras que não deveremos entender como expressão directamente quantitativa, mas sim maiormente qualitativa, como não tardará a certificar-se. (Saramago, 1995, p.37).

A referência a Homero é matizada. Primeiro, porque o autor da *Ilíada* e da *Odisseia*, segundo a tradição, era cego. Segundo, o épico citado é definido como “poema de sofrimento e morte, mais que todos”. Essa definição, aplicável também a *Ensaio sobre a cegueira*, remete ao fato de que Homero se refere aos acontecimentos

mitológicos da guerra de Troia, cidade sitiada e transformada pelos confrontos e pela morte.

A *Iliada*, que indica como assunto a ira de Aquiles, “está cheia de ruídos de batalhas e lutas pessoais”, como observa Otto Maria Carpeaux (1959, p.54). A referência ao poema homérico, acrescida da observação de que o médico terá ocasião de atestar seu valor, “como não tardará a certificar-se”, funciona como uma prolepse, tendo-se em vista que os cenários do manicômio e da cidade transformada pela cegueira lembrarão os embates e os morticínios nas batalhas de Troia, produtoras, conforme Homero, de espólio para cães e pasto para aves rapaces.

O diálogo ganha ainda outro contorno, no episódio em que a mulher do médico mata o chefe dos cegos malvados. Na *Iliada*, Aquiles mata Heitor enterrando-lhe a espada no pescoço, como vingança pela morte de Pátroclo. A motivação da mulher do médico para matar o chefe dos cegos, nascida da situação de opressão a que os cegos malvados submetiam os demais, ganha contornos de ação após a morte da mulher das insônias e se efetiva graças à força do destino, que a fez colocar uma tesoura na mala. A tesoura da mulher, assim, é enterrada no pescoço do chefe dos cegos como a espada de Aquiles o fora no de Heitor.

O narrador mostra-se ainda atento aos próprios procedimentos narrativos, como na sequência em que o velho da venda preta faz um relato dos acontecimentos, ao qual o narrador outorga o estatuto de responsável pela explicitação dos fatos ocorridos fora do manicômio, porém sob sua tutela, a fim de evitar desaires linguísticos que lhe desqualifiquem a narrativa, conforme se pode verificar nesta bem humorada intervenção:

A partir desse ponto, salvo alguns comentários que não puderam ser evitados, o relato do velho da venda preta deixará de ser seguido à letra, sendo substituído por uma reorganização do discurso oral, orientada no sentido da valorização da informação pelo uso de um correcto e adequado vocabulário. É motivo dessa alteração, não prevista antes, a expressão sob controlo, nada vernácula, empregada

pelo narrador [= velho da venda preta], a qual por pouco o ia desqualificando como relator complementar. (Saramago, 1995, p.122)

O narrador, consciente da interpolação que o velho da venda preta faz na narrativa, mostra-se preocupado com as implicações que a seleção lexical da personagem representa para sua credibilidade, num jogo irônico em que a manifesta preocupação nada tem a ver com questões vernáculas acerca da expressão tomada a uma declaração do governo (“a situação não tardaria a estar sob controlo”), porque se volta, sobretudo, para o teor falso da declaração, tendo em vista o alastramento incontrolável da cegueira, conforme o relato (cf. Saramago, 1995, p.122-128) do velho da venda preta evidencia. O velho, sendo assim, lembra Homero a relatar que Troia estava perdida e, certamente, paramentado com a venda preta, remete também à figura de Camões. Homero e Camões, portadores máximos do esplendor e da miséria humana, encontrarão reflexo ainda na figura do escritor, que não se deixa abater pela atrocidade dos tempos:

Gostaria que me falassem de como viveram na quarentena, Por quê, Sou escritor, Era preciso ter lá estado, Um escritor é como outra pessoa qualquer, não pode saber tudo, nem pode viver tudo, tem de perguntar e imaginar, Um dia talvez lhe conte como foi aquilo, poderá depois escrever um livro, Estou a escrevê-lo, Como, se está cego, os cegos também podem escrever [...] Sobre o que é, Sobre o que sofremos, sobre a nossa vida. (Saramago, 1995, p.277)

A personagem do escritor (cf. EC, p.275-9) surge como um duplo ao autor, representando na narrativa a instância autoral. O caráter insólito dessa personagem resulta do fato de estar cego e continuar a escrever, com esferográfica e papel. Seu labor é como o de Sísifo, já que conhece sua condenação (ninguém pode ler o livro que escreve), mas continua a escrever “sobre o que sofremos, sobre a nossa vida”, como se não desistisse da busca de um sentido para a caminhada humana. É possível ouvir ressonâncias do *Mito de Sísifo* de Camus (s.d., p.152), da construção do homem absurdo, que diz

sim e prossegue sua luta, porque “a própria luta basta para encher um coração de homem”.

Homero, lembra Carpeaux (1966), fala de tudo que é humano, inclui na vida humana desde os deuses até os aspectos infra-humanos e mesmo animais do ser, sendo que o conjunto resultante aparece dignificado pelo emprego de adjetivos e comparações estereotipadas. Para o crítico austríaco (Carpeaux, 1966, p.54),

A monotonia aparente dessas repetições parece dizer-nos: vejam, a vida humana é sempre assim, é eternamente assim; e esse aspecto das coisas *sub specie aeternitatis* dignifica tudo, sem desfigurar jamais a verdade.

No *Ensaio sobre a cegueira* temos essa dimensão humana com tudo que a caracteriza fortemente inscrito em personagens e situações que evidenciam, por meio dos conflitos entre a vontade dos indivíduos e as leis da convivência social, uma visão assustadora, porém pertinente, da condição humana. Em *Todos os nomes* e em *A caverna*, sob figuras outras, reaparecerá esse mesmo tema, como se Saramago estivesse também a dizer: “vejam, a vida humana é sempre assim”, mas insistindo sempre que poderia ser diferente.

3

A PALAVRA ENVOLVENTE

Quantos em um país não têm os mesmos nomes e sobrenomes? E quantos outros em países e raças diferentes, através dos séculos? A história conservou o nome de três Sócrates, cinco Platões, oito Aristóteles, sete Xenofontes, vinte Demétrios, vinte Teodoros, e quantos mais não permaneceram ignorados? Nada impede que meu palafreineiro se chame Pompeu, o Grande, e nada se opõe a que finalmente a ele, depois de morto, e não ao homem que foi executado no Egito, se atribua a glória do nome. E a qual dos dois a aproveitará? Acreditais que com isso se importam as cinzas e os manes dos mortos?

Montaigne, “Dos nomes”

Sísifo na Conservatória

Em *Todos os nomes* (1997), José Saramago retoma o tema da condição humana apresentado em *Ensaio sobre a cegueira*, não com o sentido de continuidade, mas de desdobramento. Cria outra fascinante alegoria, um labirinto tecido de labirintos com dimensões

mitológicas, repleto de símbolos. Se no romance anterior, *Ensaio sobre a cegueira*, a inexplicável epidemia de cegueira branca permite a Saramago explicitar de modo contundente sua inquietação sobre as desgraças que nos regem, em *Todos os nomes* se estabelece uma espécie de aditamento ao que veio na esteira do romance anterior, ampliando-se a reflexão sobre a precariedade da condição humana.

Como no *Ensaio sobre a cegueira*, em *Todos os nomes*, as personagens, com exceção de apenas uma, não portam nomes próprios e são identificadas por perífrases (“o chefe da Conservatória Geral”, “a senhora do rés-do-chão direito”, “a mulher desconhecida”, “o enfermeiro”, “o pastor” etc.). Esse recurso ressalta o caráter universal do tema, pois, desprovidas de nomes próprios, as personagens abrangem todo o universo humano. A única personagem nomeada é o protagonista, Sr. José, auxiliar de escrita da Conservatória Geral do Registo Civil. O Sr. José tem cinquenta anos e vive sozinho numa casa contígua à Conservatória. É um funcionário exemplar quando a narrativa se inicia.

A Juan Arias (1998, p.68), Saramago declarou:

A ideia de *Todos os nomes* nasceu no Brasil. O avião sobrevoava Brasília. Pilar a meu lado. Olhávamos para baixo e víamos as casinhas, os bairros, e nesse preciso momento me ocorreu o título: Todos os nomes. Mas o que isto é?, pensei. Não tinha relação nenhuma com nada [...] De qualquer modo, este romance, *Todos os nomes*, não existiria se não houvesse um menino que morreu aos quatro anos e era meu irmão. Não falo de um menino morto, mas o romance não teria sido escrito se não estivesse buscando onde morrera esse menino, que havia acontecido com ele.

A Conservatória Geral do Registro Civil é o espaço principal. Nela, a ação é engendrada: o protagonista é seu funcionário e habita uma extensão ligada ao edifício central, onde são guardados os nomes dos vivos e mortos. Outro espaço de destaque é o Cemitério, abrigo dos nomes de todos os mortos. Parcialmente antípodas, acabam interpenetrando-se num *continuum* que nada pode desfazer – tanto

que, num expediente à Kafka, o Cemitério, como depois o Centro em *A caverna*, cresce para todos os lados, convertendo-se num gigantesco labirinto cuja inscrição frontal poderia ser, também, “cadáveres adiados que procriam”:

A divisa não escrita deste Cemitério é Todos os Nomes, embora deva reconhecer-se que, na realidade, à Conservatória é que estas três palavras assentam como uma luva, porquanto é nela que todos os nomes efectivamente se encontram, tanto os dos mortos como os dos vivos, ao passo que o Cemitério, pela sua própria natureza de último destino e último depósito, terá de contentar-se sempre com os nomes dos finados. Esta evidência matemática, porém, não é suficiente para reduzir ao silêncio os curadores do Cemitério Geral, que, perante o que chamam a sua aparente inferioridade numérica, costumam encolher os ombros e argumentar, Com tempo e paciência cá virão parar todos, A Conservatória Geral, bem vistas as coisas, não passa de um afluente do Cemitério Geral. (Saramago, 1997, p.217-8)

O Sr. José é, a princípio, um herói perdido, um pobre diabo algo beckettiano, em busca de um graal mais perdido ainda. Beatriz Berrini (1991, p.182) faz uma apreciação do Sr. José, comparando-o, em desvantagem dele, à mulher do médico. Acreditamos serem personagens de órbitas distintas, igualmente fascinantes, mas cada um à sua maneira. A mulher do médico é personagem de luz solar, exemplar na sua força mítica plena, enquanto o Sr. José é criatura de luz lunar, porque, por um lado, parece privado de luz própria, como um congênere do homem do subsolo de Dostoievski; por outro, revela-se, conforme a narrativa avança, dotado de comovente capacidade de transformação e renovação. É descrito em *Todos os nomes* como:

Um homem a que nenhuma mulher quis tanto que aceitasse vir viver para este tugúrio, um homem desses [...] nunca passará de um pobre diabo, é curioso que se diga pobre diabo e nunca se diga pobre

deus, mormente quando se teve a má sorte de sair tão desajeitado como este, atenção, era do homem que estávamos a falar e não de qualquer deus. (Saramago, 1997, p.122)

É justamente de sua constituição de fraca figura, de seu alinhamento como homem absurdo, que brota a grandeza do Sr. José: não aquiesce à ordem estabelecida; para ele, as aparências deixam de bastar.

Segundo Chevalier e Gheerbrant, a busca do Graal exige condições de vida interior raramente reunidas. As atividades exteriores impedem a contemplação que seria necessária e desviam o desejo, de modo que o que se busca está perto e não é visto, configurando-se “o drama da cegueira diante das realidades espirituais” (2000, p.476). A aventura espiritual do Sr. José retoma a busca do Graal como símbolo da plenitude interior que os homens sempre buscaram. A plenitude, nesse caso, será a consciência de que o sentido do mundo é nenhum e, portanto, pode ser criado e recriado a cada passo.

A reflexão sobre o significado da busca, em *Todos os nomes*, como será demonstrado mais detidamente, é efetuada pelo Sr. José e dois interlocutores. O primeiro deles é o pastor que troca os números dos túmulos dos suicidas, tornando impossível saber quem neles foi enterrado. Converte, assim, a morte em comédia de enganos, já que dissocia o nome do nomeado. O segundo interlocutor é o Conservador, chefe do Sr. José, que – cúmplice de seu funcionário, uma vez convencido da “absurdidade que é separar os mortos dos vivos” (Saramago, 1997, p.278) – acede a que se misturem vivos e mortos, sugerindo a supressão do verbete de morte da mulher desconhecida. Ambos, ao cabo, promovem na Conservatória o que o pastor efetuava no Cemitério, com uma lógica que reconhece que aqueles que mortos estão, vivos estiveram; vivos, mortos estarão; em suma, são os mesmos, em circunstâncias diversas.

No primeiro capítulo, descreve-se a fachada da Conservatória, com ênfase no cheiro de papel velho. Sutil, o narrador comenta que os verbetes de falecimentos e nascimentos têm cheiros próprios que, às vezes, “perpassam na atmosfera da Conservatória Geral e que os narizes mais finos identificam como um perfume composto

de metade rosa e metade crisântemo” (ibidem, p.11). A referência à rosa, emblemática para as celebrações da vida, e ao crisântemo, frequentemente associado à morte, estabelece o jogo de oposições que será ampliado por toda a narrativa e, de certo modo, equacionado ao término dela. Essa oposição terá como primeiro índice a remissão às duas grandes áreas em que se divide a Conservatória: arquivos e ficheiros dos vivos e arquivos e ficheiros dos mortos.

Na Conservatória há uma organização rigidamente hierárquica: primeiro a linha dos oito auxiliares, atendendo o público; quase nos confins, a linha dos quatro oficiais, após os quais se alinham os dois subchefes e, finalmente, “isolado, sozinho, como tinha de ser, o conservador, a quem chamam chefe no trato cotidiano” (Saramago, 1997, p.12). Esse arranjo rígido, que estabelece um protocolo para tudo – desde as palavras até os gestos permitidos entre um escalão e outro – tem o ápice de sua rigidez satirizado pelo narrador:

Um dos muitos mistérios da vida da Conservatória Geral, que realmente valeria a pena averiguar se o caso do Sr. José e da desconhecida mulher não tivesse absorvido em exclusivo as nossas atenções, era como se arranjavam os funcionários para, apesar dos embaraços do trânsito que atormentam a cidade, chegarem ao trabalho sempre pela mesma ordem, primeiro os auxiliares de escrita, sem ligar à antiguidade, depois o subchefe que abre a porta, a seguir os oficiais, guardando a precedência, a seguir o subchefe mais antigo e, finalmente o conservador, que chega quando tem que chegar e não dá satisfações a ninguém. De todo modo fica registrado o facto. (ibidem, p.140)

A impossibilidade de interação entre as esferas hierarquicamente constituídas é continuamente ressaltada, com vistas a acentuar as instabilidades e alterações produzidas pelo Sr. José, funcionário do mais baixo escalão, as quais são acompanhadas com indisfarçável interesse pelo mais alto funcionário, o Conservador, de modo que a oposição entre inferior e superior possa ser dissolvida pela cooperação ao longo da narrativa.

A Conservatória se configura como um labirinto em contínua expansão, já que o arquivo dos mortos, crescendo constantemente, exige que a parede do fundo seja derrubada e reconstruída metros à frente. O arquivo dos vivos, por sua vez, está instalado em cinco gigantescas armações de estantes, sobre as quais o narrador declara:

Consideradas ciclópicas e sobre humanas por todos os observadores, estas construções estendem-se pelo interior do edifício mais do que os olhos logram alcançar, também porque a certa altura começa a reinar a escuridão, apenas se acendendo as lâmpadas quando é preciso consultar algum processo. (ibidem, p.14)

O contorno em contínua expansão, para os fundos e para o alto, erige a Conservatória como um espaço de dimensões monumentais, caracterizado pela mobilidade física, que se contrapõe à imobilidade hierárquica. Tal contorno, em que mobilidade e imobilidade se mesclam, dará verossimilhança interna à curiosa história do pesquisador que se perdeu no arquivo dos mortos e só foi encontrado depois de uma semana. A partir desse episódio estabeleceu-se a necessidade do uso do fio de Ariadne para os que fossem ao referido arquivo. Esse estratagema de sobrevivência ressalta a nota mítica da Conservatória como labirinto.

Sobre um cenário em que aparentemente cada coisa tem seu lugar inequívoco, o narrador vai construindo uma sombra de automatismo e de descuido que, segundo ele, se presta à “compreensão de como foram possíveis e lamentavelmente fáceis de cometer os abusos, as irregularidades e as falsificações que constituem a matéria central deste relato” (Saramago, 1997, p.13). O fragmento antes transcrito constitui uma prolepse sintetizadora dos móveis do enredo, particularizados depois pela narração.

O Sr. José, informa o narrador, tem sobrenomes, mas estes nunca são explicitados, a fim de que sua condição de pobre diabo seja realçada:

Por algum desconhecido motivo, se é que não decorre simplesmente da insignificância da personagem, quando ao Sr. José se lhe pergunta como se chama, ou quando as circunstâncias lhe exigem que se apresente, Sou fulano de Tal, nunca lhe serviu de nada pronunciar o nome completo, uma vez que os interlocutores só retêm na memória a primeira palavra dele, José. (ibidem, p.19)

A personagem é nomeada apenas pelo prenome, José, que também nomeia o romancista. Nome dos mais comuns. A personagem, aparentemente, é um ser prosaico, cumpridor de seus horários e deveres, sem qualquer nota que o individualize, para além do secreto hábito de colecionar notícias sobre cem pessoas célebres, não importando qual o motivo gerador da celebridade, de modo que sua coleção inclui de atores a assassinos não nomeados. Tudo vai bem até que o Sr. José tem a ideia de juntar à sua coleção o registro de nascimento das pessoas famosas e, então, comete a primeira infração: usa a chave da porta de comunicação de sua casinha com a Conservatória, contrariando proibições superiores. Nesse episódio é deflagrada a ambivalência do Sr. José, que se inquieta porque “havia cometido um pecado contra o corpo do funcionalismo”, “havia desrespeitado a cadeia hierárquica”, mas também havia vivido “minutos por assim dizer sublimes” (ibidem, p.27) durante sua investigação proibida.

O Sr. José passa a copiar, à noite, certidões de nascimento para a sua coleção. Isso lhe dá tanto prazer quanto confiança em si mesmo, pois acrescenta à sua existência algo mais que a obrigação imposta pela tacanha vida de funcionário da Conservatória, a saber, a execução de algo por moto próprio. Em duas semanas, contudo, cumpre a tarefa libertadora. Tendo concluído, o bom senso lhe recomenda que pare suas atividades por um tempo, mas ele decide buscar mais cinco verbetes de pessoas famosas. Sem dar-se conta, em vez de cinco, pega seis verbetes, todos de pessoas famosas, menos o último, pertencente a uma “mulher desconhecida”. Esse acaso assume dimensão epifânica para o Sr. José, porque o verbe de desconhecida o subjugava mais que os cem dos famosos, como se constata na seqüência em que o Sr. José dialoga com sua própria consciência:

Então porque é que não pára de olhar para o verbete dessa mulher desconhecida, como se de repente tivesse ela mais importância que todos os outros. Precisamente por isso, meu caro senhor, porque é desconhecida, Ora, ora, o ficheiro da Conservatória está cheio de desconhecidos, Estão no ficheiro, não estão aqui, Que quer dizer, Não sei bem, Nesse caso, deixe-se de pensamentos metafísicos para que a sua cabeça não me parece ter nascido, vá lá por o verbete no lugar e durma em paz [...] Quanto aos pensamentos metafísicos, meu caro senhor, permita-me que lhe diga que qualquer cabeça é capaz de os produzir, o que muitas vezes não consegue é encontrar as palavras. (ibidem, p.39)

O senhor José, apresentado pelo narrador como parco em ideias, vai aos poucos mostrando parcelas de seu universo interior essencialmente polifônico, desdobrando-se em vários Josés, que precisam vir à tona para que o Sr. José finalmente saiba quem é e que lugar no mundo é o seu. O verbete da mulher desconhecida abre-lhe, portanto, uma nova dimensão existencial, que o arranca do ramerrão de sua vida insípida e solitária e o lança na mais metafísica de todas as buscas: a busca de si mesmo por via da busca do outro.

A consciência do Sr. José o imputa incapaz de pensamentos metafísicos, destinado apenas à ordem prática das coisas, em suma, não mais que um empenhado auxiliar de escrita. Ao lado do Sr. José pacato e acomodado, entretanto, surge um Sr. José inquieto e apaixonado. O embate entre as tendências opostas no interior do mesmo ser, e seu conseqüente confronto com a configuração do mundo que o cerca, oferece o pano de fundo para a sucessão de episódios constitutivos de algo aparentemente absurdo: a busca da mulher desconhecida, para a qual o Sr. José orienta suas forças. Essa busca o faz tomar consciência de que existe e lhe permite experimentar a sensação de um demente que, maravilhado, contempla sua própria loucura e busca desesperadamente dar-lhe um nome.

Nessa busca, conduzida por espaços simbólicos, são perceptíveis espectros e enigmas de um drama mais profundo, que faz aflorar interrogações sobre o sentido da existência. O auxiliar de escrita

lembra o revisor de provas da *História do Cerco de Lisboa*, já que têm mais ou menos a mesma idade, são solteiros e vivem em total simplicidade. Assim como o revisor decide acrescentar um “não” à História, sem qualquer motivo aparente, o auxiliar decide averiguar a vida da desconhecida. É como se em ambos, subitamente, irrompesse uma espécie de Mr. Hyde.

Em *Todos os nomes*, essa irrupção produz a dimensão metafísica do romance, que, por meio do Sr. José, trata da totalidade da condição humana mediante um conjunto de atributos – como a ânsia de absoluto, o impulso à rebelião, a angústia diante da solidão e da morte – inerentes aos seres de todos os tempos e sociedades. O Sr. José, habitando uma cidade não nomeada, num tempo não definido, personifica a proscrição das emoções e das paixões, visível nos tempos modernos edificados sobre a ciência e, portanto, sobre o geral, em detrimento do indivíduo. Tal edificação tende a aceitar exclusivamente a razão universal objetiva e a converter o ser humano em coisa incomunicável.

É a vontade de encontro, de totalidade e de verdade que fará o Sr. José correr não poucos riscos e perguntar-se sobre quem realmente lhe coloca questões e o que, nele, aspira de fato ao encontro. É graças a essas indagações que o Sr. José se permite renunciar a seu papel de coisa regida pelo valor de utilidade – representado pelo exercício passivo do trabalho, em que se porta como um homem inofensivo, de boa índole, talvez um pouco estúpido – e ansiar pela liberdade e pelas sutilezas do sentimento, de modo que o solitário Sr. José passa a transbordar de vontades. Torna-se, por sua própria mão, um ser além do bem e do mal, tudo faculta a si mesmo para chegar a sua meta: mente, falsifica, invade, rouba, numa escala prosaica, mas fortemente subversiva para os limites de sua existência, pois configura o poder-ser-distinto de um ser achatado por suas condições objetivas:

Deve haver na minha cabeça e seguramente na cabeça de toda gente, um pensamento autônomo que pensa por sua própria conta, que decide sem participação do outro pensamento, aquele que conhecemos desde que nos conhecemos e que tratamos por tu,

aquele que se deixa guiar por nós para nos levar aonde cremos que conscientemente queremos ir, mas que, afinal de contas, poderá ser que esteja a ser conduzido por outro caminho [...], mas sabendo nós, enfim, que o que dá verdadeiro sentido ao encontro é a busca e que é preciso andar muito para alcançar o que está perto. (Saramago, 1997, p.68)

O Sr. José ganha contornos de homem absurdo, conforme definido por Camus (s.d., p.151), pois a busca da mulher se converte no rochedo que rola incessantemente:

Toda a alegria silenciosa de Sísifo aqui reside. O seu destino pertence-lhe. O seu rochedo é a sua coisa. Da mesma forma, quando o homem absurdo contempla o seu tormento, faz calar todos os ídolos. No universo subitamente entregue ao seu silêncio, erguem-se as mil vozinhas maravilhadas da terra. Chamamentos inconscientes e secretos, convites de todos os rostos, são o reverso necessário e o preço da vitória. Não há sol sem sombra e é preciso conhecer a noite. O homem absurdo diz sim e o seu esforço nunca mais cessará [...]. Assim, persuadido da origem bem humana de tudo que é humano, cego que deseja ver e que sabe que a noite não tem fim, está sempre em marcha. O rochedo ainda rola.

Mais que o objeto buscado, é a busca que preenche o coração do auxiliar de escrita. O caráter infável da decisão de procurar a mulher desconhecida merecerá do narrador considerações acerca da dificuldade de saber quem em nós decide e quem em nós dá procedimento ao que decidido foi, de modo que, quando o Sr. José decide ir à casa em que a mulher desconhecida nasceu, o narrador acrescenta: “não saberia dizer como e porque tomou tal decisão” (Saramago, 1997, p.42). Por essa via é trazida à luz a complexidade polifônica do Sr. José, isto é, os embates que se travam em seu interior e que surgem equacionados em decisões cujas razões ele ainda não alcança. O narrador, a seu turno, sublinha o embate, ressaltando a verve crescente da personagem, a exemplo de quando o focaliza presumindo

um possível inquérito administrativo, para o qual o Sr. José fantasia um diálogo em que se safa de todas as suspeitas sobre ele recaídas, levando o narrador a declarar: “para auxiliar de escrita não há duvida de que sabe argumentar” (ibidem, p.43).

Ainda que as razões do Sr. José para procurar a mulher desconhecida não sejam claras, a procura se torna imperativa. Interroga as pessoas que a conheceram, vai à caça da mulher na casa em que ela nasceu, na escola em que estudou, na casa em que viveu antes de morrer, no cemitério, no verbete de sua morte. Da mulher desconhecida o Sr. José terá apenas as poucas informações dadas pela senhora do rés-do-chão direito, pelo diretor da escola e pelos pais da mulher, além dos treze verbetes escolares subtraídos ao arquivo escolar. Seu momento de maior proximidade com ela será vivenciado por meio de um artefato, a secretária eletrônica na qual a voz dela declara frases banais, que, no contexto, ganham contorno de sentença irrevogável: “Não estou em casa, deixe o recado depois de ouvir o sinal, sim, não está em casa, nunca mais estará em casa, ficou apenas a sua voz.” (ibidem, p.273). Ao cabo de sua busca, portanto, saberá da mulher desconhecida pouco mais do que sabia ao iniciá-la, pois à informação de que tem 36 anos, é divorciada, estudou na escola furtivamente visitada por ele, acrescentou que ela lecionou matemática naquela escola em que estudou, era pessoa discreta e, finalmente, suicidou-se. É o suficiente para que a determinação apaixonada do Sr. José beire o irracionalismo.

Como não reconhecer o valor local dessa dose de irracionalismo enquanto corretivo? A busca, aparentemente absurda, consegue encher de vida e fervor os dias vazios do Sr. José, dar novo impulso a um ser esmagado por protocolos. Neste sentido, o irracionalismo do Sr. José representa uma libertação de grande valor, por resgatar os poderes da emoção e do inconsciente, como atesta a passagem em que, modificado pela busca, diz a si mesmo para espantar o medo da escuridão:

Homem, não tenhas medo, a escuridão em que está metido aqui não é maior do que a que existe dentro do teu corpo, são duas

escuridões separadas por uma pele, aposto que nunca tinhas pensado nisto, transportas todo o tempo de um lado para o outro uma escuridão, e isso não te assusta, há bocado faltou pouco para que te pusesses aos gritos só porque imaginou uns perigos [...], tens de aprender a viver com a escuridão de fora como aprendeste a viver com a escuridão de dentro. (ibidem, p.177)

A busca do Sr. José parece conduzir ao beco. Não pode encontrar a mulher: está morta. Sua conclusão inicial é “sou definitivamente absurdo” (ibidem, p.180). Quando a busca se mostra encerrada, nada mais havendo a fazer, o Sr. José se lembra de que a senhora do rés-do-chão direito se interessaria pela história da mulher desconhecida, afinal sua afilhada. É o quanto basta para colocá-lo novamente em marcha. Seu irracionalismo, assim, torna-se a expressão legítima de um desejo de comunhão entre pessoas, porque resultado de estruturas muito desumanizadas, que aparecem indiciadas na indiferença que a Conservatória Geral nutre pelos seres lá catalogados: “o pior que tem a Conservatória Geral é não querer saber quem somos, para ela não passamos de um papel com uns quantos nomes e umas quantas datas” (ibidem, p.197).

O mesmo desejo de comunhão está latente na senhora do rés-do-chão direito que, como o Sr. José, não tinha com quem conversar. Ambos fazem parte de uma mesma estrutura social que dificulta a integração do indivíduo e aumenta o sentimento de solidão, insatisfação e angústia. A vida do Sr. José, por exemplo, é sintetizada com itens pouco entusiasmantes, excluída a sua busca:

O resto era a colecção de pessoas famosas, o medo das alturas, os papéis enegrecidos, as teias de aranha, as estantes monótonas dos vivos, o caos dos mortos, o bafio, a poeira, o desânimo, finalmente o verbete que por alguma razão tinha vindo agarrado aos outros, Para que não se esquecessem dele, e o nome, o Nome da menina que aqui levo, recordou, e só porque a moinha de água continuava a descer do céu é que não tirou o retrato do bolso para olhar. (ibidem, p.69)

A inanição da vida do Sr. José remete ao estado de fiscalização existencial, representada no romance pela práxis orientadora do funcionamento da Conservatória, um ambiente estreito e burocrático no qual as coisas belas da vida não têm lugar. Naquele estado, a consciência tende a tornar-se superficial, apenas costume ou legalidade (“as consciências calam-se mais do que deveriam, por isso é que se criaram as leis” – *ibidem*, p.79), se totalmente submetida ao senso comum, que pode sufocar a espontaneidade da vida. No Sr. José, essa consciência será sobreposta por uma segunda, que a reorienta, já que o auxiliar de escrita deixa de ser o que esperam que ele seja para tornar-se o que é de fato.

A consciência sobreposta ao senso comum é personificada pelo teto do quarto do Sr. José, alegoria da ambivalência da personagem, dividida entre o que considera sua “obsessão absurda” e o que sabe ser o interesse maior de seus dias. O teto, ao mesmo tempo em que mostra ao Sr. José o senso comum, a boa consciência, incita-o a prosseguir na sua busca, a sair do pequeno círculo em que está confinado:

Coisas muito estranhas tens tu andado a fazer nos últimos tempos, Vivia em paz antes desta obsessão absurda, andar à procura de uma mulher que nem sabe que existo, Mas sabes tu que ela existe, o problema é esse, Melhor seria desistir de uma vez. Pode ser, pode ser, em todo caso lembra-te de que não é só a sabedoria dos tectos que é infinita, as surpresas da vida também o são, Que queres dizer com essa sentença tão rançosa, Que os dias se sucedem e não se repetem, Essa é mais rançosa ainda, não me diga que é nesses lugares-comuns que consiste a sabedoria dos tectos, comentou desdenhoso o Sr. José, não sabes nada da vida se crês que há mais alguma coisa para saber, respondeu o tecto, e calou-se. (*ibidem*, p.158)

Os diálogos com o teto reproduzem o monólogo interior do Sr. José, acentuando o embate interior da personagem com a vivacidade do diálogo. O teto funciona como uma instância que permite ao auxiliar de escrita ver a questão por vários ângulos. No trecho transcrito antes, por exemplo, o teto retoma o *carpe diem* horaciano (“os

dias se sucedem e não se repetem”), transformado em lugar comum, num eterno retorno do mesmo, que torna a reflexão esvaziada de seu sentido profundo, já que é convertida em coisa sabida, mas não vivenciada. O senhor José, dialogando com o teto, assemelha-se a um prisioneiro que, dada a escassez de outras possibilidades de interação, ama as paredes de sua cela:

O imaginário e metafísico diálogo com o tecto servira-lhe para encobrir a total desorientação do seu espírito, a sensação de pânico que lhe vinha da ideia de que já não teria mais nada para fazer na vida, se, como havia razões para recear, a busca da mulher desconhecida havia terminado. (ibidem, p.159)

Confirmada a morte da mulher, a desorientação do Sr. José se resolve em insólita decisão: ressuscitá-la, por meio da inserção de um verbete de nascimento falso no arquivo dos vivos. Essa decisão traz em seu bojo o modo tipicamente metafísico de pensar, isto é, instaura a oposição entre essência e aparência, verdade e falsidade, original e cópia, eterno e efêmero, ser e vir a ser, montando um horizonte de dualismos que transformam a experiência sensível e o conhecimento de senso comum em lugares de sombras e imagens imperfeitas de uma realidade que nos escapa. A imagem máxima desse conceito será representada pelo pastor que troca o número das lápides no Cemitério Geral, penúltimo lugar da busca do Sr. José.

Essa busca invulgar, que pretende reconstituir os passos da mulher, começa com o local de nascimento, passa pela escola, demandando procedimentos de detetive, nos quais o Sr. José se mostra razoavelmente eficaz. É desconcertante como a personagem, entretanto, evita as abordagens mais objetivas e imediatas, como a consulta à lista telefônica, sugerida pela senhora do rés-do-chão direito, e a verificação nas finanças, indicada pelo farmacêutico. O Sr. José parece o agrimensor K., de *O Castelo*, de Kafka, que pretende falar com as autoridades do castelo, mas detém-se em gabinetes e ocupa-se preenchendo requerimentos. O narrador, todavia, mostra que o Sr. José prolonga a busca, satisfaz-se com cada

meandro dela e deixa o mais importante, e também mais prazeroso, para o final:

Enquanto fazia a barba, ponderou se seria preferível começar por ir à casa da mulher desconhecida, ou ao colégio, mas acabou por inclinar-se para o colégio, este homem pertence à multidão dos que sempre vão deixando o mais importante para depois. (ibidem, p.262)

Se o Sr. José parece um procrastinador é simplesmente porque não quer agir rapidamente e acabar com o que o alimenta, porque chegar ao fim da busca seria voltar ao confinamento da vida insípida:

O caso da mulher desconhecida tinha chegado ao fim, só faltava essa indagação no colégio, depois a inspeção da casa, se tivesse tempo ainda iria fazer uma visita rápida à senhora do rés-do-chão direito para lhe narrar os últimos acontecimentos, e depois nada mais. Perguntou-se como iria viver a sua vida daqui para diante. (ibidem, p.263)

O Sr. José não pode mais interromper a busca, que o converteu em intérprete que sempre empurra para a frente o termo final de sua hermenêutica sem fim, fazendo da busca, e da interpretação dela, o centro de seu ser. Em razão disso, não se curva mais aos propósitos de instituições, representadas pela Conservatória e pelo Cemitério, tributárias da fé em suas próprias representações. O Sr. José, auxiliado pelo pastor e pelo Conservador, mostra que é sempre possível uma nova interpretação da realidade, uma outra representação dela, na qual o intérprete se vê implicado, mesmo que não seja capaz de rastrear claramente as motivações subterrâneas que conduzem sua ação e sua meditação, porque o ser humano parece ser, sobretudo, um animal impulsivo, dominado por forças que escapam ao controle integral e autárquico de sua própria consciência.

A tríade formada pelas afinidades finais entre pastor, conservador e auxiliar de escrita sugere que há muita energia renovadora no caos pulsional da busca como forma de contemplar o mundo e

redefinir seus sentidos. O pastor e o conservador são peças fundamentais para tanto. O primeiro, por subverter a estabilidade das representações e o segundo, por legitimar a mesma subversão. O Sr. José passa uma noite no Cemitério – tão tentacular quanto o Centro de *A caverna* –, junto à seção dos suicidas, onde está enterrada a desconhecida. Quando amanhece, encontra-se com “um homem idoso, com um cajado na mão”, acompanhado por um cão, apascentando ovelhas. Esse pastor também é singular, porque além de cuidar das ovelhas, permuta os números dos túmulos dos suicidas, movido pela convicção de que “as pessoas se suicidam porque não querem ser encontradas [...] estas aqui ficaram definitivamente livres de importunações” (ibidem, p.241). A busca, que o Sr. José julgava finda, revela-se um logro: chega ao túmulo errado e não há meio de dar com o certo. Essa troca de números, inicialmente, escandaliza e frustra o auxiliar de escrita. Em seguida, porém, compreende as razões do pastor e repete seu gesto: aguarda o término de um enterro em andamento para trocar o número do túmulo da mulher desconhecida pelo da nova sepultura.

A configuração da Conservatória e do Cemitério é marcada por uma nítida relação de semelhança: possuem fachadas iguais, o setor administrativo apresenta a mesma hierarquia e idêntica disposição de mesas, “as linhas retas daqui [do Cemitério] são como a dos labirintos de corredores [da Conservatória] estão continuamente a interromper-se, a mudar de sentido” (ibidem, p.223). No Cemitério também se usava o fio de Ariadne, abandonado por sempre aparecer rompido. Nele, o pastor embaralha o número dos túmulos. Naquela, o senhor José reinsere a ficha de uma morta no arquivo dos vivos, ressuscitando-a simbolicamente. Em ambos, portanto, nada é o que parece. Esse descompasso entre aparência e essência será legitimado pelo Conservador.

Ao compreender o equívoco de separar vivos e mortos, graças à reinserção da ficha de nascimento pelo Sr. José, o Conservador pactua com o auxiliar. Sugere-lhe, ainda, que encontre e destrua o certificado de óbito da desconhecida. Essa sugestão equipara-se à derrubada de muros promovida pelo curador do Cemitério, à troca

de números dos túmulos efetuada pelo pastor. Equivale, portanto, a eleger a consciência identificada com a liberdade, sem que essa seja totalmente definida pela sua realização histórica. O encontro do Sr. José com o Conservador resulta na identificação final entre o Cemitério Geral e a Conservatória. Um e outra fazem jus à divisa que devem portar: “Todos os nomes” (ibidem, p.217).

O romance em análise nasceu, segundo seu autor, graças à ausência do averbamento da morte de seu irmão, Francisco de Sousa, na Conservatória da vila ribatejana da Golegã: “Tal como estão as coisas agora, é como se eu tivesse um irmão imortal...” (Saramago, 1999, p.226). A inexistência do registro de óbito do irmão transfigurou-se na fascinante narrativa da busca da mulher desconhecida empreendida por um Sr. José cujo fascínio vai despontando lentamente por trás da aparente insignificância. Essa situação inusitada, em que a morte não encontra registro e, portanto, parece abolida, fornecerá a magnífica ideia que leva o protagonista de *Todos os nomes* a reinserir a ficha da mulher desconhecida no arquivo dos vivos e a destruir, com o assentimento do Conservador, a certidão de falecimento da mesma, tornando-a, de certo modo, imortal. O episódio envolvendo um registro de falecimento, ocorrido setenta e dois anos antes que o romance começasse a ser escrito, forneceu boas ideias a José Saramago, às quais ele conferiu um sopro narrativo que pode ser comprovado na leitura do romance. Nos *Cadernos de Lanzarote*, é descrita a gênese desse romance:

Dando tempo às coisas, as coisas, em geral, resolvem-se. Em Amherst vi a história de que precisava para *Todos os nomes*. Mas não a teria visto se não fosse o trabalho em que tenho andado metido, nos últimos tempos, a averiguar a data da morte do meu irmão. O que eu imaginei foi um funcionário do Registo Civil (um Raimundo Silva em mais insignificante) que tem a mania de copiar os registos de nascimento das pessoas famosas, organizando para si um ficheiro particular, um arquivo pessoal que guarda em sua casa. Certo dia um impulso (mais um) leva-o a copiar o registo de alguém de quem nada sabe (uma mulher desconhecida), só porque está a seguir a uma

pessoa célebre. Partindo dos simples dados do registo, decide investigar a vida dessa pessoa. Vai-se aproximando dela a pouco e pouco, e a tal ponto a pesquisa o fascina que resolve requerer as férias para dispor de todo o tempo. Ao cabo dos trinta dias de ausência, regressa ao trabalho tendo avançado muito, mas ainda longe de poder ver e tocar o objeto da sua busca. Na repartição, ao ler, uma vez mais, o registo da pessoa, encontra um averbamento feito quinze dias antes por um colega: o registo de falecimento da mulher. Vai pôr-se então a investigar de diante para trás (como quem estuda uma estrela que já se apagou...), até ao ponto a que havia chegado quando investigara de trás para diante. No fim, quando inultamente já está sabedor do que foi a vida dessa mulher que nunca conhecerá, inscreverá no livro actual do Registo Civil (outra vez Raimundo Silva...) um novo registo de nascimento, um falso registo em que aparecerão repetidos todos os elementos do registo verdadeiro, com exceção da data de nascimento, que passou a ser o dia em que se está... Não é preciso dizer que o romance (se vier a ser escrito) começara por estas palavras: todos os nomes... (Saramago, 1999, p.279-80)

Saramago desenha alicerces para um romance. Comparando-se o que é dito nos *Cadernos* com o romance construído, constata-se que o arquiteto pouco perdeu de vista a planta projetada e foi capaz de conferir-lhe torneios tais que a converteu em monumento à intensidade dos afetos humanos. Por ocasião da apresentação do romance, Eduardo Lourenço (*id.*, p.461) declara: “*Todos os nomes* é a história de amor mais intensa da literatura portuguesa de todos os tempos”. Sobre o mesmo romance, Teresa Cristina Cerdeira (2000, p.209) afirma:

Mais que um romance *de amor*, *Todos os nomes* é um romance *do amor*. Mas como do amor, se os possíveis amantes não vieram nunca a encontrar-se? Como do amor, se a morte impediu para sempre o resultado da busca? [...] No entanto, quando o tecido aparente é de tantos desencontros, essa é uma história sobre o amor que só enganosamente se limitaria a um gozo extemporâneo das idealidades

platônicas. Se há amor *na ausência*, não há um amor *da ausência*, já que todo o processo amoroso consiste justamente na tentativa de preenchimento do vazio e não no comprazer-se no vazio.

A leitura dos *Cadernos de Lanzarote* oferece um privilegiado ângulo de autor atentíssimo à sua criação e suficientemente honesto para não mistificar os processos de concepção e construção de sua obra. Ao discorrer sobre como as ideias surgem, como as vai torneando, como vivencia e supera os impasses do exigente ato da escritura, o artista faculta ao leitor uma visita, guiada, a seus processos de trabalho. Saramago não só comenta os romances em andamento como estabelece os diálogos que esses mantêm com os já escritos, conforme se pode constatar, por exemplo, na consideração sobre a relação entre o Sr. José e Raimundo Silva, ou ainda, nas ressonâncias temáticas e formais existentes entre *Todos os nomes* e *Ensaio sobre a cegueira*:

Outra vez a questão dos nomes. À primeira vista, por contraste com o *Ensaio*, onde nenhuma personagem tem nome, aqui, com este título [*Todos os nomes*], parece que deveriam aparecer todos os nomes, que deveria haver mesmo a preocupação de fazê-los sobressair, de jogar com eles. Simplesmente, isso repugna-me. O nome das pessoas é demasiado intrigante para ser banalizado. Imagine-se o que, neste particular, resultaria da mania do funcionário: as fichas que ele coleciona teriam de ter nomes, e para quê? De quem? Se se tratava de pessoas famosas, eram famosas em que país? [...] A alternativa seria, como no *Ensaio*, prescindir totalmente de nomes. Não será fácil, será mesmo muito mais difícil do que foi naquele caso, mas creio que é a única solução. Um romance que se chamará *Todos os nomes* e onde não haverá nomes... Ter dito todos os nomes seria uma boa razão para não escrever nenhum. (Saramago, 1999, p.280)

No *Ensaio sobre a cegueira* os nomes foram abolidos porque as circunstâncias excepcionais exigiam a apresentação das personagens por atributos característicos. Em *Todos os nomes* ocorre o mesmo,

já que, com exceção do Sr. José, as personagens não portam nomes próprios. Em entrevista concedida à *Bravo!*, Saramago declarou:

Os nomes deixaram de ter significado. O que tem significado real são os números. O número da conta bancária, o número da identificação bancária, o número do bilhete de identidade, o número do passaporte. Aos bancos não interessa nada saber como nos chamamos. Interessa saber que número temos. [...] Nem sequer é a perda do nome: é a inutilidade do nome [...]. O número é que conta. (1999, 21, p.69)

O acaso e o sentido

O apagamento onomástico reflete a inquietação de Saramago frente à atual inutilidade do nome e torna-se um expediente funcional para garantir a universalidade da narrativa. As celebridades da coleção do Sr. José, por exemplo, são personalidades apenas porque o narrador assim declara, sem qualquer outro detalhe. A celebridade é construção midiática, abstrata, e possui uma estranheza inquietante na coleção de famosos do Sr. José, que remete aos surtos repentinos e passageiros de misticismo coletivo em torno das grandes personalidades, que tendem a ser quase divinas, quase diabólicas, raramente humanas.

O Sr. José, entretanto, graças ao acaso, supera sua coleção de personalidades e passa a trabalhar em um fundo escuro, numa espécie de lenta e incansável mineração do duro metal da realidade, para superá-la por meio do símbolo, já que a reinserção da ficha da mulher desconhecida no arquivo dos vivos fará a representação da vida dela, independentemente de sua ausência no campo perceptivo. O auxiliar de escrita apega-se ao que há de mais contingente – uma das fichas dentre as inúmeras com as quais lida – como se fosse a suprema razão sua vida. O vazio produzido no Sr. José pela gratuidade de seu trabalho não faz com que ele o abandone, mas que o negligencie um pouco. Com isso, percebe, no que concerne não apenas ao trabalho,

mas a toda a sua vida, um paradoxo: o essencial é a contingência; tudo o que é necessário se revela como gratuito, fruto do acaso.

A trajetória do Sr. José sugere que não há um encadeamento objetivamente verificável que dê a razão de qualquer fato da existência, porque ela mesma é pura factualidade, isto é, uma sequência de acasos que não podem constituir a vida em conformidade com a unidade e a coerência desejadas. Existir é um fato bruto, não lapidado por categorias ou razões, sem fundamento, sem nada por trás. É como se, ao final de *Todos os nomes*, o Sr. José comprovasse que aquilo que não pode acontecer numa existência efetiva (uma morta ser reintegrada aos vivos) acontece, então, com o que se faz dessa existência, desde que o que é feito esteja inoculado de necessidade: uma busca, uma troca de números, uma reinserção de ficha, pequenos gestos que, brotando de existências individuais e contingentes (o Sr. José, o pastor e o Conservador), cria algo que não existe (uma mulher imortal), porque tudo é contingência, sem razão:

Nada no mundo tem sentido, murmurou o Sr. José, e pôs-se a caminho da rua onde mora a senhora do rés-do-chão direito. [...] O Sr. José decide que está por tudo, que o podem demitir se quiserem, expulsá-lo do funcionalismo, talvez o pastor de ovelhas precise de um ajudante para trocar os números das campas, sobretudo se anda a pensar em alargar o seu campo e actividade, de facto não há motivo para ficar limitado aos suicidas, no fim de contas os mortos são iguais, o que é possível fazer com uns pode ser feito com todos, confundi-los, misturá-los, tanto faz, o mundo não tem sentido. (Saramago, 1997, p.274)

A busca é o contorno assumido pelo esforço do Sr. José para tornar-se livre, pois a liberdade – a pluralidade indefinida das possibilidades de existir – só se realiza quando o sujeito assume, no torvelinho de suas vicissitudes, a tarefa de tornar-se aquilo que já é. Esse paradoxo resulta da contradição fundamental entre a espontaneidade da consciência e as determinações históricas implícitas na narrativa, marcadas as últimas por um espírito utilitário que só

acredita nos valores numéricos deste mundo, crença sobre a qual é fundada a natureza exclusivamente pragmática da Conservatória:

À Conservatória só interessa saber quando nascemos, quando morremos, e pouco mais, Se nos casamos, se nos divorciamos, se ficamos viúvos, se tornámos a casar, à Conservatória é indiferente se, no meio de tudo isso, fomos felizes ou infelizes. (Saramago, 1997, p.197)

O lamento do Sr. José ao referir-se à desumanização característica da Conservatória atesta o quanto o protagonista distanciou-se do funcionário exemplarmente burocrático e acomodado que era para tornar-se o inquieto que é. O burocrata, segundo Max Weber (2003, p.43),

Deve desempenhar sua missão sem amor e sem ódio, razão pela qual não deve fazer o que constitui característica básica do homem político: lutar. Tomar partido, lutar, apaixonar-se por uma causa caracterizam o homem político, acima de tudo o chefe político [...]. A honra do burocrata baseia-se na sua habilidade para executar conscientemente as ordens que emanam das autoridades superiores como se fossem suas convicções. Isso permanece válido se a autoridade insiste na ordem mesmo que pareça errônea aos olhos do funcionário e apesar de seus protestos. Sem tal disciplina moral e sacrifício no sentido elevado do termo, toda organização cairia por terra.

Aos princípios burocráticos que regem tanto a Conservatória quanto o Cemitério, o pastor, o Sr. José e o Conservador fazem total oposição, subvertendo as regras vigentes. De certo modo, convertem-se em personagens políticas, pois alteram o instituído, abolem as fronteiras entre vivos e mortos. Conforma-se, assim, uma alegoria de que as coisas no mundo não se referem a modelos imutáveis, porque há sempre um eixo em torno do qual o inédito pode articular-se e celebrar o primado da ação sobre o ser, já que, conforme Christian Ruby (1998, p.67), “fazer política é começar alguma coisa, ‘questionando’ o *status quo*”.

Interlúdios

Assim como no *Ensaio sobre a cegueira*, em *Todos os nomes* há conjuntos de máximas que podem ser organizados sob rubricas genéricas:

- máximas sobre o logro das aparências (mantêm nítido diálogo com a temática de *Ensaio sobre a cegueira*):

As vidas são como quadros, precisaremos sempre de olhá-las quatro passos atrás. (p.74)

É possível não vermos a mentira mesmo quando a temos diante dos olhos. (p.241)

Quanto mais se olha, menos se vê. (p.247)

Nunca poderá haver sobre o que se vê garantias firmes, as aparências enganam muito, por isso lhes chamamos aparências. (p.268)

- máximas sobre o acaso como decisivo para os lances de dados humanos:

Em rigor, não tomamos decisões, são as decisões que nos tomam. (p.42)

O acaso não escolhe, propõe. (p.47)

Só porque vivemos absortos é que não reparamos que o que nos vai acontecendo deixa intacto, em cada momento, o que nos pode acontecer. (p.48)

Diz-se, desde os tempos clássicos, que a fortuna protege os audaciosos (TN, p.86);

Nada no mundo tem sentido. (p.274)

O mundo não tem sentido. (p.274)

- máximas populares e algumas releituras:

O que tem de ser, tem de ser, e tem muita força (p.37)

Não é com vinagre que se apanham moscas... algumas nem com mel se deixam apanhar. (p.59)

As imprudências pagam-se. (p.116)

A solidão [...] nunca foi boa companhia, as grandes tristezas, as grandes tentações e os grandes erros resultam quase sempre de se estar só na vida. (p.141)

Na vida todos os cuidados são poucos. (p.165)

O coração não sente o que os olhos não vejam. (p.214)

Os vivos podem esperar, os mortos não. (p.221)

É nas ocasiões de mais extremo apuro que o espírito dá a autêntica medida de sua grandeza. (p.237)

Morto o bicho, acabou-se a peçonha.¹ (p.246)

Ora, enquanto o pau vai e vem folgam as costas (p.251)

O melhor guarda da vinha é o medo de que o guarda venha (p.269).

E. M. Cioran (2001, p.79) considera a máxima um gênero menor, onde se confundem perfeição e asfixia. Ao utilizar máximas, Saramago consegue preservar o que nelas há de perfeição e neutralizar o que haja de asfixia. Os grupos de máximas tomados a *Todos os nomes* confirmam não só o apreço de Saramago pelas máximas, mas também o bom uso feito desses enunciados à disposição dos usuários da língua portuguesa. Saramago revitaliza as máximas, seja ao empregá-las tal qual circulam na voz do povo, seja ao redimensioná-las com pequenas alterações ou acréscimos. Em todos os casos, elas surgem como portadoras de uma sabedoria ancestral que ajuda a dar tonalidades várias à narrativa, a exprimir o que anda pela alma das personagens.

Os aforismos também são empregados ao longo de *Todos os nomes* e constituem frases luminosas, condensadoras tanto de reflexões quanto de intuições sobre a vida e suas circunstâncias. No romance em análise, podem ser compostos, dentre outros, os seguintes conjuntos de aforismos:

- aforismos sobre a inexorabilidade de alguns conceitos:

1 Esse ditado, em *Ensaio sobre a cegueira*, converteu-se no mote adotado pelos soldados para se relacionarem com os cegos trancafiados no manicômio.

- Só os deuses mortos são deuses para sempre. (p.26)
 A noite seria eterna se não houvesse noite. (p.28)
 Garrafa de litro que, por muito que se intente, nunca poderá comportar mais que um litro. (p.29)
 Só a partir dos setenta é que se tornará sábio, mas então de nada lhe vai servir. (p.200)
 As pessoas se suicidam porque não querem ser encontradas. (p.241)

- aforismos sobre assimetrias e contradições:

- O tempo, ainda que os relógios queiram nos convencer do contrário, não é o mesmo para toda gente. (p.47)
 As faltas esquecidas são as piores. (p.79)
 As consciências calam-se mais do que deviam, por isso é que se criaram as leis. (p.79)
 Provavelmente, quanto maior é a diferença, maior será a igualdade, e quanto maior é a igualdade, maior a diferença será. (p.97)
 O espírito humano é o lugar predileto das contradições. (p.269)

- aforismos sobre aparência e essência:

- O sábio é sábio consoante o grau de prudência que o exorne (p.34)
 O melhor é que te resignes a ser quem és (p.48)
 Levar o retrato de uma pessoa no bolso é como levar-lhe um pouco da alma (TN, p.120);
 Os pesadelos da infância nunca se realizam, muito menos se realizam os sonhos (TN, p.176);
 Nossa necessidade de ir pelo mundo a dizer quem somos. (p.187)

Todos os nomes também evidencia, conforme se pode constatar no rol de exemplos apresentado, o viés aforístico da escritura de José Saramago. Os aforismos elencados sugerem que o narrador e as personagens, empregando aforismos portadores de amplos conceitos, mostram que o sentido desses conceitos depende de como a totalidade está presente na particularidade. O narrador e as personagens

refiguram aqueles conceitos, num trabalho de consciência que nunca termina, porque se trata de um tipo de saber resultante de um olhar atento e humanizado para as questões e conclusões a partir delas produzidas. Em *Todos os nomes*, os aforismos funcionam, portanto, como tensionadores criativos das particularidades das circunstâncias humanas, convertendo-se em estruturas que, ao mesmo tempo, limitam e manifestam aquelas circunstâncias universais.

Na sala dos espelhos indiretos

De obra por escrever, intitulada por Saramago *Livro das Evidências*, a epígrafe de *Todos os nomes* é “Conheces o nome que te deram, não conheces o nome que tens”. Palavra nuclear do título do romance, o vocábulo nome surge como ponto de reflexão em várias circunstâncias ao longo do referido romance, no qual apenas o protagonista é nomeado.

A inexistência de nomes, tanto em *Ensaio sobre a cegueira* quanto em *Todos os nomes*, facilita a José Saramago o exame da condição humana, a exploração de seus abismos e alturas, dando prosseguimento àquele propósito que o move desde sempre, mas sobretudo a partir de *Ensaio sobre a cegueira*: “O que eu quero saber, no fundo, é essa coisa tão simples e que não tem resposta: quem somos?” (*Bravo!*, 1999, n.21, p.67).

Em ambos os romances antes citados há muita beleza, não aquela buscada por si mesma, mas outra, grande e trágica, marcada pela dor e pela dissonância. No *Ensaio sobre a cegueira* não há nome algum; em *Todos os nomes*, como já dito, figura apenas um dos mais comuns em língua portuguesa, José – tal qual o romancista em foco. Nos *Cadernos de Lanzarote*, Saramago, retomando suas notas, revela ter pretendido algo diferente quando iniciou o romance:

2. Provavelmente o único nome que aparecerá será o da mulher procurada. Não teria sentido nem seria possível uma investigação em que não fosse mencionado o dado essencial que é o nome.

3. Comecei hoje. O princípio é tão diferente que nem sequer falo de nomes, tanto genérica como particularmente. (Saramago, 1999, p.281)

O romance é iniciado com a descrição da Conservatória e dos procedimentos que a caracterizam. Ao final do primeiro capítulo, é mencionado o nome do Sr. José, única personagem nomeada no romance. A mulher procurada recebe apenas o atributo “desconhecida” e toda busca será efetuada sem que o “dado essencial que é o nome” faça qualquer falta para a investigação. Antes pelo contrário, já que o sintagma “mulher desconhecida” vai se modulando como um referente para o que Goethe denominou o Eterno Feminino. A atração exercida pela desconhecida sobre o Sr. José torna-a uma espécie de guia para o mesmo transcender seu pequeno destino. Sendo assim, o amor que move o Sr. José a buscar alguém, que ele desconhece completamente, ganha foro de grande força cósmica, como se na busca da desconhecida estivesse a fonte de incomensurável potencial afetivo.

A mulher desconhecida, ainda, pode personificar a *anima* do Sr. José, na acepção de Jung (1992, p.123), para quem a *anima* é a personificação de todas as tendências psicológicas femininas na psique do homem, a exemplo dos sentimentos e humores instáveis, da sensibilidade ao irracional, das relações com o inconsciente. A *anima*, segundo Chevalier e Gheerbrant (2000, p.421), pode simbolizar também um sonho quimérico de amor, que leva o homem a ignorar a realidade.

No caso do Sr. José, a indiferença para com a realidade objetiva, gerada pela busca da mulher, revela que os meandros mais íntimos do ser não têm a ver com a razão, ou com a lógica, ou com a ciência. O eu profundo do Sr. José revela-se discordante de seu eu superficial, porque seu desagrado em relação à realidade que lhe coube viver leva-o a buscar o redimensionamento dessa realidade. O eu profundo não é passivo como o superficial e, portanto, não pode limitar-se a refletir o mundo. Graças à vitalidade propiciada pela busca da mulher desconhecida, o Sr. José se torna capaz de resistir ao mundo que se lhe apresenta e de contradizê-lo.

Tanto é assim que a personagem abandona a condição de paciente, que recebe as instruções para executar seu trabalho e gerir sua vida, e passa a ser o agente de sua própria jornada. Lança mão de um caderno de apontamentos para registrar os fatos concernentes à busca e torna-se sujeito da escritura, pois, após tomar conhecimento de que a desconhecida está morta, assume a narrativa (cf. Saramago, 1997, p.197-201). Relata em primeira pessoa seu encontro com a senhora do rés-do-chão direito no caderno de apontamentos. O Sr. José, nesse relato, reproduz em linhas gerais seu diálogo com a madrinha da mulher desconhecida, que o estimula a continuar sua busca: “Mas, estando morta, poderá continuar a procurá-la, ela já não se importará” (ibidem, p.189). A senhora incita-o a prosseguir e o Sr. José, de si já pouco satisfeito com o final de sua jornada, chega à fórmula que manterá vivo o seu amor, a sua vitalidade: “Principiar uma nova busca em sentido contrário ao da primeira, isto é, da morte para a vida” (ibidem, p.199).

No relato, o Sr. José explicita a íntima comunhão entre ele e a senhora. Essa velha mulher solitária compreende o drama existencial do Sr. José, completamente sozinho antes que a busca preenchesse seus dias, e o faz saber que, de certo modo, essa busca, que o levou ao encontro dela e do que tinha a dizer sobre a afilhada, tornou-a também menos só, tanto que o convida a voltar a visitá-la e beija sua a mão ao despedir-se, causando-lhe fortíssima comoção e evidenciando o deserto afetivo que fora a vida do auxiliar de escrita:

Nunca na minha vida uma mulher me tinha feito isso, senti-o como um choque na alma, um estremecimento do coração, e ainda agora, madrugada já, decorridas tantas horas, acabo de passar ao caderno os acontecimentos deste dia, olho a minha mão direita e encontro-a diferente, embora não seja capaz de dizer em que consiste a diferença, deve ser coisa de dentro para fora. (ibidem, p.201)

O Sr. José, narrando seu encontro, revela seu ser sensibilíssimo e evidencia o quanto há de portas cerradas no ser humano, de potencialidades não atualizadas. Nessa cena – dado que Saramago afirma

“o que está em meus romances não é minha vida, mas sim a pessoa que sou” (1998, p.36) – também se podem ouvir outros ecos, já que o episódio da comoção provocada pelo singelo beijo na mão do Sr. José pode remeter a um fato que certamente marcou Saramago. Conforme declaração sua a Juan Arias (1998), após a morte de seu irmão mais velho – aquele mesmo que produziu o impulso criador de *Todos os nomes* –, sua mãe o fez sofrer na infância, comparando-os e elogiando o filho desaparecido:

A vida a fez uma mulher dura, austera. Lembro-me de que lhe pedia um beijo e não mo dava nunca. O que é o mais normal na relação entre mãe e filho, sobretudo quando se é pequeno: a mãe estar sempre acariciando e beijando, eu não tive. Isso me doía muito. (Arias, 1998, p.40)²

Essa contenção afetiva materna, marcante para o pequeno Saramago, parece surgir transfigurada no episódio do beijo na mão do Sr. José, tão desvalido de demonstrações de bem querer. A carência afetiva do protagonista dá ressonância aos impasses contemporâneos para que encontros verdadeiros e intensos ocorram entre seres fechados nos limites de si mesmos ou apenas virtualmente abertos para o outro, de modo que as relações humanas se impossibilitam ou resultam descartáveis como copos e lenços.

A busca da mulher desconhecida e seu desejo de encontro se assemelham a outra busca, efetuada no *Conto da ilha desconhecida*. Não é por acaso, sendo assim, a referência metafórica à “ilha desconhecida” num momento em que o Sr. José se inquieta com a possibilidade de encerrar sua busca:

Sabia que não suportaria regressar aos gestos e aos pensamentos de sempre, era como se estivesse a ponto de embarcar à descoberta

2 *La vida le hizo ser una mujer dura, austera. Recuerdo que le pedía un beso y no me lo daba nunca. Eso, que es lo más normal en la relación entre madre e hijo, sobre todo cuando eres un niño chico, que la madre siempre está acariciando y besándote, yo no lo tuve. Eso me dolía mucho.*

da ilha misteriosa, e no último instante [...] lhe aparecesse alguém de mapa estendido, Não vale a pena partires, a ilha desconhecida que querias encontrar já está aqui, repara [...], o melhor é que te resignes a ser quem és. Mas o Sr. José não queria resignar-se. (Saramago, 1997, p.48)

O Sr. José, por certo, é tão determinado e perseverante quanto o homem que, no *Conto da ilha desconhecida*, recebeu um barco do rei para realizar seu sonho, explicitado em um diálogo com a mulher da limpeza:

Quero encontrar a ilha desconhecida, quero saber quem sou quando nela estiver, Não o sabes, Se não saís de ti, não chegas a saber quem és, O filósofo do rei, quando não tinha que fazer, ia sentar-se ao pé de mim, a ver-me passar as peúgas dos pajens, e às vezes dava-lhe para filosofar, dizia que todo mundo é uma ilha, eu, como aquilo não era comigo, visto que sou mulher, não lhe dei importância, tu que achas, Que é necessário sair da ilha para ver a ilha, que não nos vemos se não saímos de nós. (Saramago, 2002, p.40)

As antológicas palavras de John Donne, “nenhum homem é uma ilha”, convertem-se na afirmativa “todo mundo é uma ilha”, com que o homem do leme desdobra os sentidos da procura pela ilha desconhecida num mundo em que parece não haver tais ilhas. Sua busca é alegoria do desejo de conhecimento, na qual se vislumbra uma forte dose de idealismo, já que deseja alcançar uma espécie de Absoluto capaz de suspender a parcialidade dos fenômenos. O conto de Saramago lembra que o ser humano, se quiser saber quem é, precisa sair de si mesmo e empreender uma jornada metafísica, tornando-se capaz de pensar a si mesmo, porque Saramago crê, como Bertrand Russell (2001, p.456), que “em verdade, uma existência não examinada não vale a pena viver”.

As buscas empreendidas em *Todos os nomes* e em *O conto da ilha desconhecida* guardam muitas semelhanças, porque o senhor José, na busca da sua desconhecida, vai sabendo quem ele mesmo é. Para

alcançar esse saber, o homem do leme, por sua vez, se lançou ao mar. Ilha e mulher desconhecidas resultam irmanadas, por constituírem a via de acesso ao outro, que leva os protagonistas a si mesmos.

Labirintos

O exame existencial antes referido não se limita ao Senhor José enquanto indivíduo. Alcança também aspectos institucionais da condição humana, a exemplo da relação metafórica estabelecida entre escola e cemitério, por ocasião de sua visita noturna à escola:

Olhou para dentro de salas a que a difusa luz exterior dava um ar fantasmático, onde as carteiras pareciam túmulos alinhados, onde a mesa do professor era como um sombrio espaço de sacrifício, e o quadro negro o lugar onde se faziam as contas de todos. (Saramago, 1997, p.96)

Traços semânticos específicos de “sala de aula” (“carteiras”, “mesa do professor” e “quadro negro”) são cuidadosamente relacionados com a esfera conceitual do vocábulo morte (“túmulos”, “espaço de sacrifício” e “contas de todos”). Convencionalmente, a escola, produtora de saber, associa-se à vida. O narrador, entretanto, substitui tal associação pelo seu oposto, com vistas a indiciar a eficácia questionável da escola para estimular o estudante a assimilar informações necessárias para, como diz Allan Bloom (1989, p.336), “sobreviver nos desertos intelectuais que está destinado a atravessar”.

A escola, instituição a que comumente é creditada a formação de seres civilizados, não tem sido suficientemente capaz de ensinar às suas crianças e jovens como construir um sistema de vida diferente e mais humano. Falhando nisso, é como se, nela, a vida estivesse extinta. No romance em consideração, a distância entre os vocábulos “escola” e “cemitério” é abolida, portanto, por meio do estabelecimento da desconfortável semelhança entre seus aspectos físicos, os

quais, por sua vez, dizem respeito a inquietações mais profundas, fundadas na falta de vitalidade das instituições educacionais, transformadas em verdadeiros túmulos do espírito.

Pode-se verificar que a escola, conforme revelada pelo Sr. José, é um espaço cuja organização burocrática é muito semelhante à da Conservatória:

A Conservatória Geral é diferente, depois acrescentou, como se precisasse de responder a si próprio, Provavelmente, quanto maior a diferença, maior será a igualdade, e quanto maior é a igualdade, maior a diferença será, naquele momento ainda não sabia até que ponto estava na razão. (Saramago, 1997, p.97)

Esse pensamento aforístico, fundado numa relação paradoxal entre diferença e igualdade, contempla a ideia de quão enganosas podem ser as aparências e, sobretudo, estabelece a correspondência essencial entre os espaços vitais da narrativa: a Conservatória, a Escola, a Cidade e o Cemitério. Quatro espaços labirínticos: a Conservatória, pela sua ampla arquitetura repleta de arquivos pouco iluminados; a escola, graças às condições pouco favoráveis em que o Sr. José a visita, como invasor envolto em escuridão; a Cidade, por comportar um sinuoso e arriscado número de possibilidades para a busca de referências da mulher desconhecida; o Cemitério, por sua portentosa disposição geográfica desprovida de limites que o separem da Cidade.

Essas características gerais fazem crer que cada um desses pequenos labirintos se define por si mesmo. Essa definição, contudo, perde os contornos e os espaços, em vários aspectos, resultam assemelhados, pois os quatro são regidos por hierarquias e protocolos, são espaços por onde todos os nomes, em diferentes estágios, circulam, e, por fim, apresentam uma ruptura entre aparência e realidade, já que em cada um deles nada é o que parece ser. Esse labirinto tetrapartido reflete a temporalidade da vida: a Conservatória registra os nomes de vivos e mortos, o passado e o presente; a escola é o lugar em que o passado da mulher desconhecida foi inscrito e a cidade é

o cenário da busca e do encontro com pessoas, é o presente do Sr. José. O cemitério, por sua vez, lugar dos mortos, daqueles que foram subtraídos do tempo, é o futuro de todos os nomes.

O labirinto narrativo, composto pelas soma dos quatro labirintos, parece expandir-se numa espécie de visão panorâmica das personagens em seu passado, presente e futuro, sua relação consigo mesmas e com seus vizinhos, suas tradições, seus deveres sociais e seu último destino. Nesse labirinto, o pacato Sr. José demonstra viver, como boa parte dos seres humanos, em dois mundos, um em que ele efetivamente está, o do ambiente físico que o cerca, e outro em que ele deseja estar, um mundo potencialmente criado, em que a linguagem mítica da esperança, da fantasia e da construção o remete para a liberdade do ser. Aponta ainda a força criadora da palavra, capaz de atender à agônica vontade de permanência depois da morte, ainda que seja apenas como verbete em uma Conservatória. Essa vontade contraria tudo que está previsto nas redes institucionais, cujas práticas discursivas são delineadas pelo narrador, por meio de um esboço das orientações pragmáticas a elas subjacentes.

Dizeres sobre o dizer

O conceito de formação discursiva foi, conforme Linda Hutcheon, concebido por Foucault para designar conjuntos de enunciados relacionados a um mesmo sistema de regras, historicamente determinadas. Segundo Hutcheon (2000), a obra de Foucault representou uma importante consideração sobre as formações discursivas no contexto mais amplo das redes institucionais. Para Foucault, observa a crítica canadense, a produção de discurso é “controlada, selecionada, organizada e distribuída de acordo com um certo número de procedimentos”, que consistem em:

Regras de exclusão, classificação, ordenação e distribuição, assim como regras que determinam quem pode falar, quando, como, onde e sobre que tópico. É obviamente aí que a dimensão política

revela sua presença inescapável dentro do social. (Hutcheon, 2000, p.130)

Foi com Michel Pêcheux (apud Maingueneau, 1998, p.68) que a noção de formação discursiva entrou na Análise do Discurso, a partir do quadro teórico do marxismo althusseriano, para estabelecer que:

Toda ‘formação social’, passível de se caracterizar por uma certa relação entre classes sociais, implica na existência de posições políticas e ideológicas, que não são os feitos dos indivíduos, mas que se organizam em *formações* que mantêm entre si relações de antagonismo, de aliança ou de dominação. Essas formações ideológicas incluem uma ou várias formações discursivas interligadas, que determinam o que pode ser dito [...] a partir de uma posição dada.

As formações discursivas na Conservatória determinam, por exemplo, que todos os funcionários se dirijam uns aos outros empregando o vocativo “senhor”, mas o narrador desvela o que há de protocolo nesse aparente respeito e como o referido vocativo pode se revestir de diferentes nuances significativas, dependendo de quem, de quando e de como o utilizam:

O fato de todos se tratarem dessa maneira [senhor], desde o conservador ao mais recente dos auxiliares de escrita, não tem sempre o mesmo significado nas relações hierárquicas, podendo-se mesmo observar, nos modos de articular a breve palavra e segundo os diferentes escalões de autoridade ou os humores do momento, modulações tão distintas como sejam as da condescendência, da irritação, da ironia, do desdém, da humildade, da lisonja [...] Com as duas sílabas de José, e as duas de senhor, quando estas precedem o nome sucede mais ou menos o mesmo. Nelas será sempre possível distinguir-se, ao dirigir-se alguém, na Conservatória e fora dela, ao nomeado, um tom de desdém, ou de ironia, ou de irritação, ou de condescendência. Os restantes tons, os da humildade e da lisonja, embaladores e melódicos, esses nunca soam aos ouvidos do

auxiliar de escrita Sr. José, esses não têm entrada na escala cromática dos sentimentos que lhe são manifestados habitualmente. (Saramago, 1997, p.19-20)

O narrador focaliza sua atenção na linguagem enquanto ação, remetendo o leitor para os ATOS DE FALA postulados por Austin, já que ao ato LOCUCIONÁRIO, representado pelo emprego do vocativo “senhor”, pode corresponder uma considerável variedade de ato ILOCUCIONÁRIO (declaração, solicitação, indagação etc.), os quais o narrador não explicita, porque lhe chama a atenção o terceiro ato, o PERLOCUTÓRIO, e é dele que trata mais demoradamente no fragmento antes transcrito. Volta-se para aquele que é o ato mais difícil de precisar, porque concernente à subjetividade dos envolvidos, já que diz respeito à intenção de produzir um determinado efeito sobre o interlocutor. Por exemplo, ao se fazer uma pergunta, pode-se pretender lisonjear, intimidar, desconcertar etc. o destinatário. O narrador, ao falar sobre os tons do uso de “senhor” na Conservatória, está rastreando atos perlocutórios (“condescendência”, “irritação”, “ironia”, “desdém”, “humildade”, “lisonja”) executados pelos interlocutores, frisando que, ao Sr. José, só os quatro primeiros (“condescendência”, “irritação”, “ironia” e “desdém”) são familiares, por tratar-se de um pobre diabo frente ao qual ninguém sente necessidade de ser humilde, lisonjeiro ou sequer atencioso.

Percebe-se, a partir das considerações do narrador, que os participantes das enunciações, na Conservatória, aceitam tacitamente alguns princípios que possibilitam a troca e algumas regras que a controlam, o que, como observa Maingueneau (1998, p.36), “implica no conhecimento que cada um tem de seus direitos e deveres, assim como dos direitos e deveres do outro”. É estabelecida, a partir disso, a noção de CONTRATO, que, conforme Charaudau (1983, p.50), demanda que os indivíduos participantes de uma mesma prática social estejam de acordo sobre as representações linguísticas dessa prática social. Na Conservatória, todos estão concordes quanto ao uso do vocativo “senhor”, mas o recobrem de diferentes tons e, desse modo, efetuam diferentes atos perlocutórios, dependendo do

status da pessoa a quem o vocativo se reporta. O contrato, portanto, é mantido, mas é subvertido a partir da manutenção mesma.

Faz parte do contrato a aceitação da autoridade inquestionável do conservador, como se tal autoridade não fosse passível de modificações que estabelecessem um novo contrato. É do alto da reverência a ele outorgada que o Conservador efetua atos perlocutórios cuja complexidade o narrador se incumbe de deslindar:

Quando, por exemplo, o conservador deu a ordem, Sr. José, por favor, mude-me aquelas capas, um ouvido atento e afinado teria reconhecido na sua voz algo que se poderia classificar, ressalvada a patente contradição dos termos, como indiferença autoritária, isto é, um poder tão seguro de si mesmo que não só tinha mostrado ignorar a pessoa a quem se dirigia, não a olhando sequer, como desde logo deixava claro que não se rebaixaria depois a verificar se a ordem havia sido cumprida. (Saramago, 1997, p.20)

O Conservador, sabendo-se um enunciador cuja legitimidade dos enunciados está assegurada pelo contrato, está convencido de que suas ordens aos subordinados serão devidamente acatadas, uma vez que seu poder de ordenar, como o dever de obedecer, atribuído aos funcionários, estão garantidos pela instituição. O Conservador está no direito de mandar e dos funcionários espera-se que o atendam. O Sr. José, um humílimo e empenhado funcionário, será o responsável pela quebra do contrato que garante o bom andamento da Conservatória, ao outorgar-se o direito a usar a porta de comunicação com a Conservatória, a qual lhe haviam ordenado que jamais usasse. Tal desobediência gera o acaso que o põe frente ao verbete da mulher desconhecida. É da ânsia de encontrá-la que nascem os deslizes e desleixos do Sr. José no trabalho, em razão dos quais é repreendido pelo Conservador, que, para mais enfaticamente admoestá-lo, usa de uma risível prepotência, fundada no respeito indiscutível a sua própria autoridade, e exige do Sr. José a submissão pressuposta, tal qual sua autoridade, no contrato institucional:

Não cometi [Sr. José] nenhuma falta, senhor, Impossível, a única pessoa, aqui, que não comete faltas, sou eu [Conservador], e agora que se passa, por que é que está a olhar para a lista dos telefones, Distraí-me, senhor, Mau sinal, sabe que tem de olhar para mim quando lhe falo, é do regulamento disciplinar, eu sou o único que tem o direito a desviar os olhos, Sim senhor, Qual foi a falta, Não sei, senhor, Nesse caso é ainda mais grave, as faltas esquecidas são as piores. (ibidem, p.78-9)

Essa reprimenda é acompanhada de um dia de suspensão do mísero salário. A exibição de autoridade do Conservador, contudo, abriga uma frase inquietante, “as faltas esquecidas são as piores”, que ecoa na mente do Sr. José, já que, após a advertência e a punição, sabe que não o deixarão entrar ou sair um minuto depois, ou antes, do horário estabelecido, porque nada, conforme o narrador, é esquecido na Conservatória e, mesmo quando anos transcorrerem, ainda haverá lembrança das pequeninas falhas do Sr José. A relação entre o Sr. José e o Conservador, portanto, está assentada na mais sólida observação às regras contratuais da Conservatória, até que o Conservador abale tal solidez:

Na sexta-feira, no momento de encerrar o serviço, e sem que alguma coisa o fizesse prever, o conservador infringiu todos os regulamentos, desrespeitou todas as tradições, pôs em estado de assombro os funcionários todos, quando, ao sair, e passando ao lado do Sr. José, lhe perguntou, Está melhor. Respondeu o Sr. José que sim, que estava muito melhor [...] Os outros auxiliares de escrita, os oficiais, e mesmo os subchefes, olharam o Sr. José como se o vissem pela primeira vez, as poucas palavras do chefe tinham feito dele uma pessoa diferente, mais ou menos o que sucede quando se leva uma criança a batizar, leva-se uma e traz-se outra. (ibidem, p.85)

O narrador emprega uma estratégia discursiva irônica para evidenciar as relações desumanizadas entre chefe e subordinados na Conservatória, onde um rápido diálogo entre o Conservador e

um de seus auxiliares de escrita é motivo de perplexidade para os demais funcionários. Isso ocorre porque o contrato prevê o distanciamento pleno entre superiores e subalternos. Evidencia, por outro lado, a mistificação efetuada pelos funcionários ao conferirem ao superior hierárquico uma aura sobre-humana, capaz de imantar aqueles de quem se aproxima. O distanciamento e a mistificação são contestados pelo narrador, que coloca em xeque uma representação recorrente no mundo. Sua contestação revela, como diz Linda Hutcheon (2000, p.54), a “intimidade da ironia com os discursos dominantes que ela contesta – ela usa sua própria linguagem como o seu dito – é sua força”.

É dessa mesma intimidade com os meandros burocráticos que nasce a ironia da sequência em que o Sr. José anuncia discretamente a seu colega de mesa que não pode trabalhar e, a partir disso, inicia-se um percurso muito familiar a qualquer instituição:

O colega levantou-se contrariado, deu três passos na direção do oficial de sua ala, e informou-o, Desculpe, senhor, está ali o Sr. José a dizer que se encontra doente. Antes de dar os cinco passos que o separavam da secretária do conservador, o subchefe foi averiguar a natureza da doença. (Saramago, 1997, p.115)

A comunicação da impossibilidade de o Sr. José comparecer ao trabalho passa por algumas instâncias antes de chegar a quem interessa, o Conservador. Assim, são esboçados os meandros que emperram a tramitação do trabalho e das ideias, submetidos a exigências burocráticas que reduzem o ser humano a coisa insignificante, dada a desproporção entre os processos desencadeados e as pequenas demandas apresentadas. Entre o Sr. José e o Conservador interpõem-se os vácuos hierárquicos, os desvãos da burocracia por onde são sugados tantos Joseph K. O Conservador, porém, abole o vácuo, estende uma frágil, mas visível ponte sobre o abismo ao mostrar-se atento, e até mesmo atencioso, para com o auxiliar de escrita:

O subchefe vinha aí para lhe dizer que hoje ou amanhã seria visitado pelo médico oficial, mas logo a seguir, ó maravilha, pronunciou umas palavras que nenhum funcionário inferior da Conservatória Geral, ele ou outro qualquer, tivera a felicidade de escutar alguma vez. O chefe deseja-lhe as melhoras, e o próprio subchefe não parecia acreditar no que estava a dizer. Estupefacto, o Sr. José ainda teve presença de espírito suficiente para olhar na direcção do conservador a fim de lhe agradecer o inesperado voto, mas ele tinha a cabeça baixa, como se estivesse aplicado ao trabalho, conhecendo nós os costumes laborais desta Conservatória Geral, é mais do que duvidoso. (ibidem, p.116-7)

O subchefe se espanta com a atenção do Conservador ao Sr. José, simplesmente porque o chefe deseja que o funcionário doente se restabeleça e solicita ao subchefe que leve remédio para gripe e providencie um médico para cuidar do auxiliar acamado.

O narrador enfatiza ironicamente a perplexidade que tal zelo causou no subchefe, e também no Sr. José, por meio de um incomum sintagma exclamativo (“ó maravilha”). Esse sintagma, parecendo louvar a excepcionalidade do interesse demonstrado, na verdade a condena, já que o tratamento respeitoso dos chefes para com os subordinados, num mundo verdadeiramente justo, deveria ser regra, jamais exceção. Para arrematar a sequência, o narrador ataca abertamente as encenações de absoluta absorção pelo trabalho que algumas autoridades, aqui representadas pelo Conservador, têm imensa desenvoltura em montar para seus espectadores.

Além dos cuidados solicitados para o Sr. José, o Conservador faz-lhe uma visita enquanto o médico o examina. Essa inusitada aparição põe o Sr. José em pânico, por temer que o chefe descubra seus segredos. A presença do chefe é extremamente dolorosa para o Sr. José porque este parece crer – e ainda não sabe que acertadamente – que o chefe possui poderes quase sobrenaturais (“Só um tolo se deixaria enganar, não este conservador, que conhece os reinos do visível e do invisível de cor e salteado” – ibidem, p.129).

Injeções são recomendadas pelo médico e o Conservador envia um enfermeiro para aplicá-las. O contato do Sr. José com o enfermeiro produz revelações inequívocas sobre o quão enganosa é a aparência de tudo na Conservatória. O enfermeiro, cuidando também das feridas do corpo do Sr. José, adquiridas quando escalou o muro da escola, revela coisas cujo alcance ainda não pode ser percebido pelo abatido Sr. José:

Debilitado de corpo, alma e vontade, crispado até ao último nervo, pouco faltou ao Sr. José para desatar a chorar como uma criança quando sentiu a picada da agulha [...], Estou feito um farrapo, pensou, e era verdade, um pobre animal humano febril, deitado numa pobre cama numa pobre casa, com a roupa suja do delito escondida e uma mancha de humidade no chão que nunca mais acaba de secar. (ibidem, p.131)

As roupas encharcadas pela chuva – quando retornou, a pé, de sua visita à escola – produziram a mancha úmida no chão, que atormenta o Sr. José à maneira do sangue nas mãos de Lady Macbeth. Atormenta-o também a perspicácia do enfermeiro, que identifica a razão dos seus ferimentos no joelho: “Ó homem, você até parece que andou a esfregar uma parede com os joelhos” (ibidem, p.132). No início, o diálogo entre os dois é comezinho, gira em torno dos ferimentos e da gripe. Depois, o enfermeiro apresenta ao Sr. José uma espécie de súplica da natureza dos conservadores:

O chefe gosta de saber tudo, é a maneira que ele tem de fazer de conta que não liga importância a nada. (ibidem, p.132)

Sim, no corpo as feridas cicatrizam, mas no relatório ficam sempre abertas, nem fecham nem desaparecem. (ibidem)

É ou não verdade que os conservadores têm pouco trabalho [...], Pois fique então a saber que a ocupação principal deles, nas muitas horas vagas de que gozam, é coligir informações sobre os

subordinados, toda a espécie de informações, fazem-no desde que a Conservatória Geral existe, um após outro, desde sempre. O estremecimento do Sr. José não passou despercebido ao enfermeiro, Teve um arripio, perguntou, Sim, tive um arripio, Para você ficar com uma ideia mais clara do que lhe estou a dizer, até esse arripio deveria constar do meu relatório, Mas não constará, De facto, não constará, Calculo porquê, Diga, Porque então teria de escrever que o estremecimento se deu quando me estava a contar que os chefes colecionam informações sobre os funcionários da Conservatória Geral, e o chefe haveria de saber a que propósito veio a ter esta conversa e também como conseguiu um enfermeiro ter conhecimento de um assunto reservado, tão reservado que em vinte e cinco anos de serviço na Conservatória Geral nunca tinha ouvido falar dele. (ibidem, p.133)

As palavras do enfermeiro descortinam uma camada da realidade nova para o Sr. José, reveladora de que o alheamento do Conservador frente aos subordinados é apenas uma máscara, por trás da qual se esconde o mais desmesurado e, certamente, desagradável interesse. Os Conservadores assemelham-se ao *big brother* orwelliano, porque estão atentos a cada movimento de seus subordinados, sem que os mesmos, todavia, tenham a menor consciência disso. Dessa maneira, os conservadores convertem-se nos panópticos de que fala Foucault (2002), em *Verdade e formas jurídicas*, já que pretendem ser vigilantes que tudo vêem enquanto os vigiados não vêem nada. A Conservatória, monumental, labiríntica, revela-se também totalitária. O dispositivo totalitário, segundo Hannah Arendt (apud Ruby, 1998, p.122), “dissolve o povo em massas homogêneas, proíbe as divisões fecundas em proveito do Estado-partido único, instaura no seu ápice a função suprema do chefe-guia”.

Transpondo os princípios básicos do totalitarismo para a Conservatória, percebe-se que lá os funcionários são reduzidos a autômatos e tratados como se não tivessem qualquer individualidade. Seus dias devem ser de dedicação total e exclusiva ao mecânico trabalho que exercem. Devem submeter-se aos rituais hierárquicos

indiscutivelmente, porque, sem que se dêem conta, na Conservatória, vigora uma espécie de desdobramento infinito de corpos repressores, dada a vigilância contínua do conservador, que a todos controla e que, para tanto, aciona agentes insuspeitos dos quais espera total colaboração, a exemplo do enfermeiro, que, perspicaz, está atento aos efeitos almejados pelas asserções do conservador:

Simplesmente recebo ordens, Então só tem de cumpri-las, Engana-se, tenho de interpretá-las, Porquê, Porque entre o que ele manda e o que ele quer há geralmente diferença, Se o mandou vir cá foi para me dar uma injeção, Essa é a aparência, Que foi que viu neste caso, além da aparência que tem, Você não é capaz de imaginar a quantidade de coisas que se descobrem olhando umas feridas. (Saramago, 1997, p.133)

O enfermeiro configura-se ao modo de um Virgílio, por tornar o Sr. José mais consciente dos sinuosos círculos existenciais em que se move, na secreta busca por sua extinta Beatriz. A personagem do enfermeiro, enfim, é decisiva para explicitar o arcabouço totalitário da Conservatória e, ainda, para conferir verossimilhança à posterior adesão do Conservador aos propósitos do Sr. José, porque aquele, presume-se, acompanhou atentamente cada movimento da busca deste. O narrador compõe certa atmosfera sobrenatural para explicar como, numa escura noite de investigação nos arquivos, o processo da mulher desconhecida cai do ar sobre o Sr. José. Fornece, ao mesmo tempo, indícios da mão do Conservador arremessando o processo.

O diálogo com o solícito e confidente enfermeiro, contudo, não tira o Sr. José da posição de defesa. O auxiliar de escrita mantém intacto seu segredo, atento à perigosa teia de sentidos produzida pelo dizer. Considerações poético-ensaísticas sobre o carácter polissêmico das palavras são apresentadas pelo narrador:

Ao contrário do que em geral se crê, sentido e significado nunca foram a mesma coisa, o significado fica-se logo por aí, é directo, literal, explícito, fechado em si mesmo, unívoco, por assim dizer, ao

passo que o sentido não é capaz de permanecer quieto, fervilha de sentidos segundos, terceiros e quartos, de direcções irradiantes que se vão dividindo e subdividindo em ramos e ramilhos, até se perderem de vista, o sentido de cada palavra parece-se com uma estrela quando se põe a projectar marés vivas pelo espaço fora, ventos cósmicos, perturbações magnéticas, aflições. (Saramago, 1997, p.135)

Via de mão dupla

Restabelecido, o Sr. José recebe cada vez mais atenção do Conservador, para mudo escândalo dos demais funcionários. O Conservador ainda recomenda, intermediado pelo subchefe, que seu auxiliar de escrita tire dez dias de férias. Isso leva o narrador a observar: “nada disto correspondia aos padrões de comportamento da Conservatória Geral” (ibidem, p.143).

O comportamento do Sr. José, por sua vez, pouco lembra o discreto funcionário que foi durante vinte e cinco anos. Em férias, tem finalmente o tempo necessário para dedicar-se como queria à busca da mulher desconhecida. Nessa busca, o narrador faz valer mais uma vez uma máxima virgiliana “Diz-se, desde os tempos clássicos, que a fortuna protege os audaciosos” (ibidem, p.86), em uma circunstância em que o acaso (conhecer a senhora do rés-do-chão direito) livra-o de bater à porta do antigo endereço da desconhecida, onde agora vive o seu subchefe. Nessa ocasião, o narrador enfatiza os matizes totalitários da Conservatória, supondo que, se o Sr. José se encontrasse com o subchefe, munido com a credencial falsa e o verbete furtado, aconteceria um episódio digno de *O processo*, de Kafka:

O Sr. José [...] daria de cara com um irado subchefe que lhe daria imediata voz de prisão, em sentido próprio se diz, não no figurado, os regulamentos da Conservatória Geral do Registo Civil não admitem leviandades nem improvisações, e o pior é que não os conhecemos todos. (ibidem, p.152)

A declaração de que os regulamentos não admitem leviandades, seguida pela terrível afirmação de não são inteiramente conhecidos, faz ressoar as antiutopias, as quais Otto Maria Carpeaux (1966, v. 7, p.3471) denomina “profecias horripilantes da condição do gênero humano sob regimes totalitários”, a exemplo de *1984*, de Orwell, de *L'uomo è forte*, de Alvaro ou *Le gaffeur*, de Malaquais.

O Sr. José presente que o vigiam: “desde que entrou no arquivo dos mortos, ainda não pôde furtar-se a uma impressão inquietante, como de uma presença a rodeá-lo” (Saramago, 1997, p.174). Esse pressentimento leva-o a conjeturas de feições nitidamente orwellianas, ao supor o monitoramento total das vidas dos seres humanos:

Não será nada de extraordinário se já estiverem descobertas ou inventadas, ou vierem a sê-lo amanhã, umas ondas fotográficas capazes de atravessar as paredes e registrar e transmitir para o exterior casos, mistérios e vergonhas de nossa vida que julgávamos a salvo de indiscrições (ibidem, p.180)

Para o bem humorado narrador, esse pesadelo *high tech* encontraria anteparo num antigo, simplório e funcional esconderijo:

Escondê-los, aos casos, aos mistérios e às vergonhas debaixo de um colchão, ainda continua a ser o processo de ocultamento mais seguro [...]. Por muito espertas que fossem essa onda leitora e essa onda fotógrafa, meter o nariz entre um colchão e um enxergão é uma coisa que nunca lhes passaria pela cabeça. (ibidem p.180.)

A sensação de vigilância que acomete o Sr. José é procedente, porque o Conservador acompanha os passos de seu auxiliar, ainda que o narrador seja vago sobre como e quando o faz. Acontece, porém, que esse Conservador se revela capaz de subverter contratos e regulamentos, porque foi convencido de que eles podem ser renovados, reorientados:

A força irresistível da evidência obrigou-me a enfrentar o peso da tradição, de uma tradição que, durante toda a vida, eu havia considerado inamovível. Chegar a essa consciência dos fatos não foi obra do acaso nem súbita revelação. Por duas vezes desde que sou chefe da Conservatória recebi aqui avisos premonitórios [...], que prepararam o caminho para que viesse a acolher com o espírito aberto um terceiro e recente aviso, do qual, por razões que entendo dever conservar secretas, não falarei nesta ocasião. (ibidem, p.207)

Os dois avisos premonitórios a que o Conservador se refere dizem respeito, respectivamente, à proposta de inverter a ordem de arrumação dos arquivos dos mortos (dos mais recentes para os mais antigos) e ao caso do investigador de heráldica perdido por uma semana no arquivo dos mortos. O terceiro aviso, inevitavelmente, refere-se à reinserção no arquivo dos vivos da ficha da desconhecida, feita pelo Sr. José após a morte da mulher. Essa referência a um terceiro aviso, cuja fonte não pode ser declarada, confirma que o Conservador acompanhou as peripécias do Sr. José, aprendeu com elas, modificou suas próprias convicções e concluiu ser absurdo separar mortos e vivos, porque os mortos, se muito distanciados dos vivos, acabam esquecidos. O apreço pela memória dos finados levou-o a propor a “reintegração dos mortos do passado no arquivo que passará a ser o presente de todos”, tarefa hercúlea que só o humano desejo de continuidade eterna da vida justifica:

Não estaremos vivos, nem provavelmente o estará a seguinte geração, quando os papéis do último morto, feitos em farrapos, comidos pelas traças, escurecidos pelos pó dos séculos, regressarem ao mundo donde, por uma última e desnecessária violência, haviam sido retirados. Assim como a morte definitiva é o fruto da última vontade de esquecimento, assim a vontade de lembrança poderá perpetuar-nos a vida. (ibidem, p.209)

Depois disso, o encontro para acerto de contas entre o Sr. José e o Conservador se recobrirá de uma intensa compreensão mútua,

para além de todos os regulamentos e, sobretudo, contrariando-os visceralmente. O Conservador aconselha o Sr. José:

Sabe qual é a única conclusão lógica de tudo que sucedeu até este momento, Não Senhor, Fazer para esta mulher um verbete novo, igual ao antigo, com todos os dados certos, mas sem a data do falecimento, E depois, Depois colocá-lo no ficheiro dos vivos, como se ela não tivesse morrido, Seria uma fraude, Sim, seria uma fraude, mas nada do que temos feito e dito, o senhor e eu, teria sentido se não a cometêssemos. (ibidem, p.278)

O chefe sabe que o Sr. José já efetuou parte do que o aconselha a fazer. Afinal, a reinserção do verbete de nascimento o motivara a abolir a separação dos arquivos dos mortos e vivos. As instruções do chefe corroboram a atuação do auxiliar e vão além, aconselhando-o a nova incursão ao arquivo dos mortos, para, como um Orfeu redimensionado, de lá trazer o certificado de óbito da desconhecida, destruí-lo e, assim, imortalizá-la.

A exaltação da vontade interveniente e transformadora em *Todos os nomes* confere ao romance matizes utópicos, porque nele a morte deixa de ser elemento simplesmente negativo, uma força ôntica de potência destruidora, e se torna força impulsionadora, ou, nos termos de Ernst Bloch (apud Münster, 1997, p.19), uma “negação dialética capaz de levar para frente”. Para Bloch, conforme Arno Münster (ibidem, p.87), o conceito de vontade está ligado a uma ética e metafísica da interioridade e, sendo assim, o espírito utópico

visa primeiramente à problemática do sujeito, do eu que volta a ser idêntico consigo mesmo, pela retomada do único caminho verdadeiro após Fichte, “o que conduz para dentro”, a fim de superar o vazio de um mundo caótico, pequeno-burguês e inimigo do espírito, redescobrimdo e recolocando em ação a substância dos ‘sonhos de uma vida melhor’, transpondo subjetivamente a senda utópica que prepara o caminho do verdadeiro “auto-encontro”

A tonalidade utópica de *Todos os nomes* concerne ao que Bloch considera a “função cósmica da utopia”, que é posicionar-se contra “a pobreza, a morte e o reino quebradiço da natureza física” (ibidem, p.88). A busca do Sr. José é como um sonhar acordado em nome daquilo pelo que vale a pena viver. Nele, como no Conservador, arde o desejo de abolir o selo da morte em nome da vida eterna que a memória pode engendrar. Promove-se, assim, uma subjetivação cósmica que resulta da “luz interior, possibilitada pela entrada da alma no mundo, no espaço livre da amplidão, no essencial, no palco da decisão” (ibidem, p.88). Isso se dá porque o elemento utópico tem seu lugar no sujeito humano e a salvação, para Bloch (ibidem, p.114), está na erupção do utópico no sujeito humano, como uma saída das limitações do material (de ordem exterior e interior). No mundo como o desejam o Sr. José e o Conservador, não há ninguém a ser esquecido, quem foi é e para sempre será.

É devido a essa vontade utópica, repleta de subjetividade criadora, que a busca do Sr. José constitui um *novum* que aponta para um futuro e preenche a alma. *Todos os nomes* evidencia que a busca pode tornar o vazio suportável e estabelecer aliança entre seres livres, mas unidos para atravessar o labirinto do mundo. A personagem do auxiliar de escrita caracteriza-se por um sentimento abafado de que há coisas soterradas pelo caminho, que o sentido do mundo ainda não foi extraído completamente.

O Sr. José nutre o “princípio esperança”³ ao tentar encontrar uma saída do labirinto. Por meio da superação do cinzento, do estreito, do sufocante característico de suas condições objetivas, o auxiliar de escrita vivencia um processo a que Bloch (apud Münster, 1997, p.207) denomina “hominização”, porque sua busca o conduz a libertar-se da casca que o envolve, revelando seu núcleo

3 Conforme Arno Münster (1993, p. 76), contra o catastrofismo voltado para as imagens da destruição, Ernst Bloch opõe sua cosmovisão do “princípio esperança”, que é marcada por um “otimismo militante”, visto que Bloch acredita nas possibilidades reais da “concretização de um ser utópico a partir de uma realidade negativa e na humanização final do mundo”.

verdadeiramente humano: “o brilho possível desabrocha, que é sempre o brilho humano ou que pertence a ele”.

No dia 2 de julho de 1997, Saramago escreveu em seu diário:

Ponto final em *Todos os nomes*. Não sou capaz de imaginar o que se dirá deste livro, inesperado, creio, para os leitores, de certo modo ainda mais que o *Ensaio sobre a cegueira*. Ou talvez sim, talvez imagine: dirão que é outra história triste, pessimista, que não há nenhuma esperança neste romance. No que a mim respeita, vejo as coisas com bastante clareza: acho, simplesmente, que quando escrevi o *Evangelho segundo Jesus Cristo* era novo demais para poder escrever o *Ensaio sobre a cegueira*, e, quando terminei o *Ensaio*, ainda tinha que comer muito pão e muito sal para me atrever com *Todos os nomes*... À noite, quando passeava no jardim para acalmar os nervos, tive uma ideia que explicará melhor o que quero dizer: foi como se, até ao *Evangelho*, eu tivesse andado a descrever uma estátua, e a partir dele tivesse passado para o interior da pedra. Pilar acha que é o meu melhor romance, e ela tem sempre razão. (Saramago, 1999, p.390)

Saramago não parece convicto de haver escrito – e não escreveu de fato – uma história triste ou pessimista, mas tem a conta exata de que *Todos os nomes* é um de seus mais notáveis romances, ou seu melhor romance, no dizer de Pilar Del Río.⁴ *Todos os nomes*, romance de feição universal, é certamente tocado pelo espírito que Ernesto Sábato (2003, p.78) considera digno de uma grande literatura: “o impuro: isto é, o homem, o homem que vive nesse confuso universo heraclitiano, não o fantasma que reside no céu platônico”. Além disso, trata-se de um romance em que cada elemento do conjunto parece insuprimível, porque composto com singular leveza de mão

4 Em entrevista a Juan Arias (1988, p. 186), Del Río declarou: “*Creo, con sinceridad, que es una obra excepcional [...] Las personas que saben leer, y que no se van a quedar simplemente en la historia que se cuenta, convendrán que es un libro muy importante. Creo que hay una expresión muy depurada de José en ese libro, que narra la imposibilidad del encuentro y lo importante que es la búsqueda del otro, para saber quién es uno mismo*”.

por Saramago. Sua leitura dá acesso a uma visão particular do mundo e da existência, que se mostra capaz de captar e expressar a estranheza cotidiana imposta pelas convenções sociais, sem derrapar na estandardização ou na mesmice.

4

VONTADE DE VERDADE

Que cada um desses particulares mercenários, a quem essa gente chama de sofistas e considera como rivais, nada mais ensina senão as doutrinas da maioria, que eles propõem quando se reúnem em assembleia e chamam a isso ciência. É como se uma pessoa, que tenha de criar um animal grande e forte, aprendesse a conhecer suas fúrias e desejos, por onde deve aproximar-se dele e por onde tocá-lo, e quando é mais intratável ou mais meigo, e por quê, e cada um dos sons que costuma emitir a propósito de cada coisa, e com que vozes dos outros se amansa ou irrita, e, depois de ter adquirido todos esses conhecimentos com a convivência e com o tempo, lhes chamasse ciência e os compendiasse, para fazer deles objeto de ensino, quando na verdade nada sabe do que, dessas doutrinas e desejos, é belo ou feio, bom ou mau, justo ou injusto, e emprega todos esses termos de acordo com as opiniões do Grande Animal, chamando bom àquilo que ele aprecia, mau o que ele detesta, mas sem ter nenhuma outra razão para tanto, antes designando por justo e belo o inevitável, porquanto nunca viu qual é a diferença essencial entre a natureza da necessidade e a do bem, nem é capaz de apontar a outrem.

Platão, República

Os falseamentos da realidade

A *caverna* guarda uma crítica acerba à dependência e homogeneidade mórbidas impostas pelo consumo capitalista. Nesse romance, tal como em *Ensaio sobre a cegueira* e *Todos os nomes*, flagra-se a neutralização do espaço público na dispersão e na fluidez. Nos três romances, os espaços de convívio coletivo (sejam os do confinamento, do trabalho, da praça pública, do centro comercial) são caracterizados pela simples co-presença e acotovelamento, dadas as barreiras impostas à proximidade.

Desse pano de fundo marcado pelo isolamento, em que as ações tendem à coerção de uma simples coexistência (por vezes agônica, como em *Ensaio sobre a cegueira*, por vezes pragmática, como em *Todos os nomes* e por vezes excludente, como em *A caverna*), ergue-se, todavia, a liberdade de um vínculo construído a partir de afinidades eletivas e da cooperação entre personagens que se encontram, se reconhecem humanas e partilham seus temores e suas esperanças. Nos romances citados, de modo específico em cada um deles, projeta-se uma ética da busca da verdade, apoiada sobre o potencial de resistência das personagens ao poder instituído.

A trilogia de Saramago lembra que a história humana resulta da ação dos sujeitos e abre sentidos múltiplos a cada vez, compondo tramas insubordináveis a um único princípio de desenvolvimento. Essa história humana confere um lugar central à política e sua capacidade de levar os homens a se reunirem, a permutarem uns com os outros, “a construir estratégias no âmago das servidões, tornando as alteridades visíveis” (RUBY, 1998, p.141).

Em linhas gerais, esta trilogia saramaguiana – composta por *Ensaio sobre a cegueira*, *Todos os nomes* e *A caverna* – apresenta aquilo que cada ser humano deve empreender por si mesmo: o estabelecimento das relações com o outro, a reflexão sobre o exercício do poder na sociedade, a tomada de posição no âmago dos acontecimentos e, por fim, a não sacralização do *status quo*. É nessa linguagem política audível na trilogia que estão guardadas as respostas às indagações mais recorrentes de Saramago sobre quem somos e em que mundo

vivemos. Seus romances procuram sublinhar que convém nunca perder de vista as coisas susceptíveis de serem diferentes do que são e, para isso, sempre manter em circulação os valores capazes de libertar os seres humanos.

Ensaio sobre a cegueira, *Todos os nomes* e *A caverna* revelam que as relações humanas, longe de se estruturarem segundo uma harmonia cósmica, estão ancoradas na discórdia e na dissensão. A construção de uma coesão mínima dentro desse horizonte de divergências, entretanto, serve para originar infinitos futuros. No *Ensaio sobre a cegueira*, personagens capazes de demonstrar a desumanidade em que afundamos, em *Todos os nomes*, a revisão das representações estabelecidas e em *A caverna*, a negação do mundo hipostasiado por ditames plutocráticos.

Em 14 de setembro de 1999, Saramago registrou em seu diário que, ao ser conduzido do Zambujal a Lisboa por uma amiga, teve início o processo de uma nova criação romanesca:

Quando passávamos debaixo do primeiro viaduto, interrompi o que ela estava a dizer-me: “Espera, acabei de ter uma ideia”. À nossa frente, sobre o lado direito, um enorme painel publicitário anunciava a próxima inauguração do Centro Comercial Colombo. “Uma ideia de quê?”, perguntou Maria José. “Aquilo”, respondi, “talvez esteja ali um livro.” “O anúncio?”, “Não propriamente o anúncio.” “Então?” “Não te posso dizer mais, foi como um relâmpago que me tivesse atravessado.” [...] Os caminhos pareciam multiplicar-se dentro da minha cabeça. “Podia chamar-se *O Centro...*” “Agora só te falta escrevê-lo”, sorriu Maria José. (Saramago, 1999, p.424)

No dia 15 de setembro, registra:

No regresso [...], contei ao Zeferino Coelho a outra ideia, aquela que me ocorreu quando vinha do Zambujal, e nesse preciso momento, enquanto lhe explicava o mais claramente possível o que por enquanto não é mais do que uma simples intuição, um pressentimento, foi que percebi que era sobre o mito platônico da caverna

que estava a falar. “Uma versão actualizada, assim a puxar ao pós-moderno”, aventurei. (ibidem, p.427)

Do Centro Comercial Colombo à releitura da alegoria da caverna de Platão, o romancista revela o amadurecimento das ideias nutridas por experiências cotidianas transfiguradas, a exemplo ainda da visita à Casa do Pontal, museu carioca de arte popular brasileira, em companhia de Pilar del Rio e de seu editor brasileiro:

Foi neste museu, contemplando umas figuras de barro, ouvindo Luiz Schwarcz, a poucos passos de distância, que dizia: “Estes aqui podiam ser o princípio de um romance de José Saramago” (representavam dois camponeses de pé, conversando, como se tivessem acabado de encontrar-se no meio do caminho), foi neste museu, olhando estas figuras, sentindo agudamente a presença de todas as outras, que, de súbito, saltou na minha cabeça a centelha que andava a faltar-me para que a ideia de *A caverna* venha (talvez) a tornar-se em livro. São coisas que não se anunciam, acontecem sem precisar que as procurem, só há que dar por elas, nada mais... (ibidem, p.472)

Assim se deu, segundo o romancista, a concepção de *A caverna*. Nesses comentários estão já estabelecidos os pilares narrativos. Por um lado, o lisboeta Centro Comercial Colombo será transfigurado no descomunal Centro – alegoria da caverna platônica – onde o trabalho artesanal de Cipriano Algor é sentenciado à morte lenta. Tentando manter-se ativo, o oleiro substitui a modelação de louças pela de bonecos de barro. Com tais motivos fundadores, Saramago, por meio de um núcleo de quatro personagens, mantém-se, mais uma vez, atento à perspectiva do ser humano concreto, subjetivo, passível de conversão em objeto. *A caverna*, como *Ensaio sobre a cegueira* e *Todos os nomes*, proclama que o ser humano capta a si mesmo no Outro. Conforme diz Ernesto Sábato (2003, p.184):

O descobrimento da nossa intimidade é o descobrimento da outra intimidade, do que convive conosco, comunga conosco por

meio da linguagem, dos gestos, do ódio ou do amor, da arte ou do sentimento religioso. Essa intersubjetividade, essa trama entre os sujeitos que constituem a existência humana, se realiza a cada instante mediante essa *praxis* que é a realidade do homem e sua história.

A *caverna*, como os outros dois romances da tríade, não traz indicações cronológicas e topográficas. É possível, contudo, perceber que o lugar de *A caverna* é o de todas as grandes cidades e seus arredores e o tempo, o presente da humanidade. Nesse romance, projeta-se uma sociedade como a de hoje, a qual parece angustiar o romancista com a vertiginosa reificação dos seres. No romance, sendo assim, há nostalgia da comunhão perdida e profundo desconforto ante a individualidade exacerbada e frequentemente violada, frisando-se que a violação do eu está orientada, sobretudo, para a situação em que o trabalho do homem se torna desnecessário, e, como o trabalho, o homem.

A *caverna* reafirma José Saramago como escritor vinculado a um mundo de valores éticos, gnosiológicos e metafísicos que impregnam o criador que ele é e a obra por ele criada. Nesse romance, por meio de Cipriano Algor e dos que o cercam, retoma os problemas e tribulações do ser humano como decorrentes da condição social das personagens, do sistema em que vivem, das injunções da situação familiar e dos conflitos produzidos por essa situação de interdependência.

Cipriano Algor – 64 anos, viúvo, oleiro de profissão – vive no campo, com a filha Marta, casada com Marçal Gacho. Está apaixonado por Isaura, também viúva, mas receia declarar-se, devido à atual instabilidade de seu ganha-pão: o Centro, um desmesurado complexo comercial, pretende encerrar a comercialização dos utensílios cerâmicos produzidos em sua olaria, em virtude de os clientes preferirem os plásticos.

Cipriano encarna o homem maduro em meio a uma época de crise, posto ante a necessidade de avaliação e síntese. A perda do valor de seu trabalho o imputa inútil, mas a intensidade dos seus afetos – pelo próprio trabalho, pela filha, pelo cão Achado, pelo

genro e, especialmente, por Isaura – o atesta cheio de vitalidade. Diante dessa profunda cisão, a tarefa de Cipriano será resgatar a unidade perdida. Para isso, deverá encarar as profundezas do seu ser, bem como entregar-se às potências da criação e do sonho, percorrendo para trás e para dentro territórios que o levarão de volta às regiões imemoriais, míticas da raça humana. Daí não ser por acaso, portanto, que seu sobrenome seja Algor, palavra que remete, como observa o narrador, ao frio intenso do corpo, prenunciador da febre.

O genro, Marçal Gacho, ainda não conta trinta anos, é guarda de segunda classe no Centro e aspira ao cargo de guarda residente naquele mesmo Centro. Esse cargo permitirá (na verdade, obrigará) que ele resida com a família no mega edifício. As aspirações de Marçal são comezinhas e ele parece a tudo aceder sem maiores reflexões, desde que se torne guarda residente. Daí não ser também por acaso que seu sobrenome seja Gacho, vocábulo que o narrador observa remeter à parte do pescoço do boi em que é assentada a canga. A promoção de Marçal a residente intensifica a crise de Cipriano, pois este, sem trabalho, é forçado a mudar-se com genro e filha para o Centro. O genro, porém, Gacho de nascença, convivendo com os Algores, acaba tomado pela febre de vida dos mesmos e, graças a isso, reorienta suas opções, revelando que o fogo da olaria marcou, mais que sua mão esquerda, seu ser inteiro.

A filha Marta, ao contrário do narrador, não sabe que está grávida quando a narrativa se inicia. Espera que o pai se mude com ela e Marçal quando da promoção, mas se entristece com a possibilidade de deixar a casa e a olaria. Apesar de graduada, Marta tornou-se oleira, por sua vocação de modeladora e para, assim, continuar a tradição familiar. É de Marta a ideia de que Cipriano e Isaura, viúvos, se casem. Quando as mercadorias do pai são recusadas pelo Centro, é dela a sugestão de fabricar bonecos e elaborar um projeto para ser apresentado ao departamento de compras. É ela quem ajuda o pai em todas as etapas do trabalho artesanal e se mostra sensível à batalha interior de Cipriano. A força de seu amor pelo que a cerca ajuda a infundir em Marçal coragem para rever suas opções e, ao final, é dela a decisão de que seu filho não nascerá nem crescerá no Centro.

Isaura Estudiosa tem cerca de quarenta e cinco anos e ficou viúva há pouco. Um dia, encontra-se com Cipriano Algor no Cemitério e uma sensação agradável é compartilhada por ambos. Cipriano, então, promete levar-lhe um cântaro novo. Quando o homem surge para cumprir a promessa, traz um cão, sobre cujo dono anda a indagar, evidentemente torcendo para que tal dono não exista. Isaura o incentiva a ficar com o cão e afirma, implicitamente, a atração existente entre ela e o oleiro, valendo-se de palavras que, no enunciado, se referem a Cipriano e a Achado, mas, na enunciação, apontam também para ela e para o homem que lhe traz, além de um cântaro, um cântico novo: “Sr. Cipriano, tome para si o que já é seu, Será demasiada confiança, Às vezes é preciso abusar um pouco dela” (Saramago, 2000, p. 63). Quando os Algores se forem para o Centro, é a Isaura que Cipriano confiará Achado; quando de lá retornarem, é Isaura que encontrarão cuidando de tudo que deixaram, à espera do encontro amoroso com o homem que, para poder encontrá-la, precisou reencontrar-se consigo mesmo.

Achado é encantador como os demais cães de Saramago, e, particularmente, como o cão das lágrimas de *Ensaio sobre a cegueira*. Esse aparece para secar as lágrimas da mulher do médico e aquele surge quando Cipriano sofre de desemprego iminente. A chegada do cão é celebrada pelo oleiro numa perspectiva afetiva muito especial: “Fui ao cemitério, dei um cântaro a uma vizinha e temos um cão lá fora, acontecimentos de grande importância todos” (ibidem, p. 51). Conforme o narrador, Achado “veio de longe, de outro sítio, de outro mundo” (ibidem, p. 63) – como o cão com o fio azul em *A jangada de pedra* – para cumprir seu papel mítico de guia, de acompanhante, já que, como também lembra o narrador, “um cão sabe muito bem quando alguém precisa de sua companhia” (ibidem, p. 79). Achado, ainda, como todos os cães no dizer do narrador, tem forte instinto de coletividade:

O seu [do cão] sentido de propriedade, por incipiente, ainda não o autoriza a dizer, olhando em redor, Tudo isto é meu. Aliás, um cão, seja qual for o tamanho, a raça e o caráter, jamais se atreveria

a pronunciar palavras tão brutalmente possessivas, diria, quando muito, Tudo isto é nosso [...]. Ideias aventurosas como esta, que o cérebro humano, grosso modo, é mais ou menos capaz de conceber, mas que logo tem dificuldade em trocar por miúdos, são o pão nosso de cada dia nas diferentes nações caninas. (ibidem, p.85)

Como tem aversão a fardas, Achado não se acerta com Marçal no início. Treinado por Marta para vigiar os bonecos produzidos na olaria, comporta-se como um cão cuja definição só pode, em suma, ser a do narrador, para quem Achado é “um cão consciente, sensível, quase humano” (ibidem, 349).

Nesse romance, evidencia-se a perversidade nutrida pelos conselhos de administração de empresas que, conforme Pierre Bourdieu (2001), têm sido obrigados pela lógica do sistema a impor a busca de lucros cada vez mais elevados, que as firmas só podem atingir ao preço de demissões. O peso dessa conjuntura recai sobre Cipriano quando é instado a descarregar apenas metade do carregamento da mercadoria produzida e é comunicado de que seus produtos cerâmicos não interessam mais ao Centro.

O imperativo do lucro a curto prazo tende a desprezar consequências ecológicas e sobretudo humanas e a constituir uma finalidade prática. Tal imperativo, ainda conforme Bourdieu, é transferido para os *managers* que, por sua vez, fazem o risco recair sobre os assalariados, especialmente por meio de demissões. É o chefe do departamento que comunica a Cipriano que o Centro não deseja seus produtos, ordenando que os retire em prazo urgentíssimo, com a sentença derradeira: “O problema é seu não meu” (Saramago, 2000, p.96). Esse mesmo chefe não informa se o projeto dos bonecos será aceito e o oleiro é esmagado pela situação:

Perguntava-se se valeria a pena estar aqui a passar por esta vergonha, ser tratado como um inhenho, um coisa-nenhuma, e ainda por cima ter de reconhecer que a razão está do lado deles, que para o Centro não tem importância uns toscos pratos de barro vidrado ou uns ridículos bonecos a fingir de enfermeiras, esquimós e assírios

de barbas, nenhuma importância, nada, zero, É isto que somos para eles, zero. (Saramago, 2000, p.99).

Cipriano percebe o jogo desigual praticado no departamento de compras. O chefe não aplaca sua angústia quanto ao novo projeto, mas já o cerceia no caso de algum acordo se firmar, informando-o de que, se voltar a fazer negócios com o Centro, não poderá fazê-lo com mais ninguém. Ao cabo de muita espera, o Centro encomenda experimentalmente 1.200 bonecos, condicionando a continuidade das encomendas à recepção pelos clientes. Cipriano é subjugado pelas regras do jogo, as do lucro, que funcionam como uma espécie de máquina infernal impondo suas leis indistintamente a todos. Quando algo e/ou alguém já não serve, é banido do processo, seja em que instância for:

Oxalá esses bonecos de agora não venham a ter a mesma sorte, Tê-la-ão mais tarde ou mais cedo, como tudo na vida, o que deixou de ter serventia deita-se fora, Incluindo as pessoas, Exactamente, incluindo as pessoas, eu próprio serei atirado fora quando já não servir, O senhor é um chefe, Sou um chefe, de facto, mas só para aqueles que estão abaixo de mim, acima há outros juizes, O Centro não é um tribunal, Engana-se, é um tribunal, e não conheço outro mais implacável. (Saramago, 2000, p.130)

No diálogo entre Cipriano e o chefe fica evidente que, no Centro, a busca do lucro a curto prazo orienta as escolhas e, sobretudo, o recrutamento, marcado pela flexibilidade. Como é comum nas empresas, o vínculo ocorre via contratos de curto prazo ou de base temporária, o que gera, como diz Bourdieu (2001, p.49), “a individualização da relação salarial e a ausência de planejamento a longo prazo”. A constante ameaça de “enxugamento” submete a vida dos empregados à insegurança e à incerteza. Tal mecanismo é fruto de um modo de produção caracterizado pela precariedade. Essa precariedade coloca a vida dos Alcores de cabeça para baixo, já que é convertida em princípio de organização que ditará o estilo de vida

dessa família. Cipriano, de insegurança em insegurança, passa à instabilidade crônica: não se julga digno de assumir um relacionamento com Isaura e não encontra alternativa para evitar a mudança para o Centro.

A instabilidade gerada pelo subemprego subordina Cipriano e Marta a uma ficção de trabalho (a produção experimental dos 1.200 bonecos) e faz deles assalariados sem salário. Essa situação os torna personagens emblemáticos, situados num enquadramento social em que viceja a crença em um universo possível cujo símbolo é a ideia do “projeto”, frente à qual Marta tanto se entusiasma por ocasião da tentativa de manter a atividade do pai. A condição dos Algores denuncia uma lógica comercial que, embora exibindo ares de modernidade progressista, se entrega à lógica do interesse e da recepção imediatos convertidos em fonte de lucro. Nesse cenário, os campos de produção artesanal, como é o caso da olaria de Cipriano, são profundamente vulneráveis às forças da tecnologia (os novos utensílios plásticos) combinadas às forças da economia.

Decorre disso que, todos, inclusive o chefe e o subchefe – dominantes e dominados – são lançados em um jogo econômico para os quais não estão igualmente preparados e equipados e os mais fracos, como Cipriano, são submetidos à norma ditada pela existência de novas formas de produção amparadas pela tecnologia, que favorecem a escala industrial e, em contrapartida, tendem a pulverizar os modos de produção mais artesanais:

A ominosa visão das chaminés a vomitar rolos de fumo deu-lhe para se perguntar em que estupor de fábrica daquelas estaria a ser produzidos os estupores das mentiras de plástico, maliciosamente fingidas à imitação de barro, É impossível, murmurou, nem o som nem o peso se lhe podem igualar, e há ainda a relação entre a vista e o tacto que li já não sei onde, a vista que é capaz de ver pelos dedos que estão a tocar o barro, os dedos que, sem lhe tocarem, conseguem sentir o que os olhos estão a ver. E, como se isto não fosse já tormento bastante, também se interrogou Cipriano Algor, pensando no velho forno da olaria, quantos pratos, púcaros, canecas e jarros

por minuto ejetariam as malditas máquinas, quantas coisas a fazer as vezes de bilhas e quartões. O resultado destas e outras perguntas que não ficaram registadas foi ensombrar-se outra vez o semblante do oleiro e, a partir daí, o resto do caminho foi todo ele um contínuo cogitar sobre o futuro difícil que esperava a família Algor se o Centro persistisse na nova avaliação dos produtos de que a olaria fora talvez a primeira vítima. (Saramago, 2000, p.27)

Da onipotência do Centro e das grandes fábricas, que aniquilam os pequenos produtores como Cipriano, pode-se depreender toda a insatisfação de Saramago com as regras criadas com vistas à liberalização do comércio, que, na esteira da globalização econômica, promove a eliminação de todas as regulamentações que freiam as empresas e seus investimentos. Os mercados, como criações políticas, estabelecem as condições de dominação, segundo Bourdieu (2001, p.101), “confrontando brutalmente agentes e empresas com a concorrência de forças produtivas e modos de produção mais eficientes e poderosos”. O oleiro Cipriano, como todos os imersos nessa conjuntura que exalta a responsabilidade individual, é levado a imputar a si mesmo, e não à ordem social, o desemprego e o fracasso econômico, com a pretensa justificativa de fabricar coisas que o tempo e o gosto já não comportam, como se pode verificar na fala do chefe, inscrita no emblemático sonho de Cipriano preso ao forno:

Se a sua intenção é imolar-se pelo fogo, por exemplo, saiba desde já que o Centro se recusará a assumir qualquer responsabilidade pela defunção, é que não faltaria mais, virem culpar-nos a nós dos suicídios cometidos por pessoas incompetentes e levadas à falência por não terem sido capazes de perceber as regras do mercado. (Saramago, 2000, p.197)

Em busca do sentido perdido

A caverna, dadas as considerações anteriores, é um romance bastante atento a problemas políticos contemporâneos, a partir de

uma perspectiva que parece guardar um vivo desprezo pela sociedade industrial liberalizante e sua vocação para o totalitarismo. A família Algor vive no extremo de uma povoação, separada dos últimos prédios, já no campo, cercada por uma imensa amoreira preta e pela olaria, que nutre a família desde o avô oleiro de Cipriano. A realidade bucólica da aldeia tem um contraponto no Cinturão Industrial e no Centro, lugares do artifício humano levado às últimas consequências.

O trajeto que leva do Centro à casa de Cipriano é composto por realidades inerentes à vida urbana contemporânea: há a cidade, onde o fantástico Centro está edificado, os bairros de periferia, as barracas dos sem-teto, a Cintura Industrial, a Cintura Verde e, finalmente, o campo. Ainda que Cipriano seja um homem enraizado em uma tradição e ancorado na solidez de seus poucos vínculos familiares (a filha e o genro), é certamente um indivíduo isolado, que teme a proximidade de outros seres, a exemplo de Isaura. É desse isolamento que nasce sua fragilidade, pois o isolamento neutraliza a capacidade de agir, impede a formação de uma esfera política, onde atue em conjunto com outros seres para a realização de um interesse comum. Quando estiver residindo, absolutamente contrariado, no Centro; quando, além de isolado, estiver desenraizado, pois terá perdido no mundo seu lugar reconhecido, tornando-se supérfluo; quando adentrar a caverna de Platão e entender que ela é, enfim, a condição de nossos dias, tornar-se-á capaz de compor com sua própria família e com Isaura para lutarem conjuntamente por algo que não seja a submissão às aparências enganadoras do mundo.

Os Algores, incluindo aí Marçal e Isaura, salvam-se porque o isolamento, que é a base para o exercício de toda tirania, não lhes atinge a esfera privada. Por meio dessas personagens, Saramago sugere que o isolamento e o desenraizamento são consequência de um mundo cujos valores são ditados pelo lucro e no qual o ser humano que não engendra lucros se vê degradado à condição de supérfluo. Morando já no Centro, Cipriano, Marta e Marçal ficam às voltas com o princípio da natalidade, engendrado pela gravidez de Marta, mas também com o princípio da mortalidade, pois a sensação de dilaceramento paralisa os impulsos vitais dos três:

Temos a casa, poderemos vir quando quisermos, Sim, temos a casa, uma casa com vista para o cemitério, Que cemitério, A olaria, o forno, as pranchas de secagem, a parga da lenha, o que era e já deixou de ser, quer maior cemitério do que esse, perguntou Marta, à beira das lágrimas. (Saramago, 2000, p.294)

O café foi feito, passado para uma chávena, bebido, tudo indica que por agora não vai mais haver palavras entre eles, parece, como Cipriano Algor tem pensado algumas vezes [...], que a casa, esta onde agora vivem, tem o dom maligno de fazer calar as pessoas. (ibidem, p.326)

Essas inquietações e reflexões são experimentadas no singular. É isso que se vê quando Cipriano, à semelhança do que ocorre na alegórica caverna da *República* de Platão, revive a experiência do filósofo, que, ao libertar-se dos grilhões que o prendiam a seus semelhantes, emerge da caverna, sozinho, sem a companhia de outros. Depois de visitar a caverna, Cipriano decide deixar o Centro:

Lá embaixo há seis pessoas mortas, três homens e três mulheres [...] Se tivesses descido comigo compreenderias, aliás ainda estás a tempo de ir lá abaixo, Deixe-se de ideias, Não é fácil deixar-se de ideias depois de se ter visto o que eu vi, Que foi que viu, quem são essas pessoas, Essas pessoas somos nós, disse Cipriano Algor, Que quer dizer, Que somos nós, eu, tu, o Marçal, o Centro todo, provavelmente o mundo [...] Não falaram mais até chegar Marçal. Quando ele entrou, Marta abraçou-se-lhe com força, Que vamos fazer, perguntou, mas Marçal não teve tempo de responder. Em voz firme, Cipriano Algor dizia, Vocês decidirão a vossa vida, eu vou-me embora. (Saramago, 2000, p.335)

Cipriano compreende sua condição e filosoficamente alcança – graças à experiência da caverna e à reflexão – um diálogo coerente consigo mesmo. Como Marta e Marçal o seguirão, cada um tendo assumido suas próprias inquietações, a experiência filosófica é

coroada pela experiência política, pois essas personagens se conscientizam de que não existem isoladas, coexistem e, tendo já refletido sobre suas circunstâncias, estão aptas a agir em conjunto.

A natalidade, por sua vez, também significa esperança, porque a ação ensejada pelo nascimento (seja a chegada do filho de Marta e Marçal, seja a construção do compromisso amoroso de Cipriano e Isaura, seja o sair pelo mundo à procura de outro destino) sublinha a permanente capacidade de começar algo novo. Os sentimentos de ímpeto e ressurgimento, que encerram a narrativa, parecem remeter a uma possibilidade preliminar do utópico, indiciando a visão de uma existência mais feliz.

O percurso feito por Cipriano e os seus evidencia o papel da liberdade privada e o problema da necessidade, pois encena tanto o fato de que no mundo muitos e decisivos assuntos requerem uma escolha, que não encontra seu fundamento nos rigores da cognição e não se submete ao despotismo da existência de uma única verdade:

Marçal disse, Já não sou empregado do Centro, pedi a demissão da guarda. Cipriano Algor e Isaura não acharam que tivessem de manifestar surpresa, que ainda por cima soaria a falso, mas pelo menos uma pergunta estavam obrigados a fazer, uma daquelas perguntas inúteis sem as quais parece que não podemos viver, Tens a certeza de que foi o melhor para vocês, e Marçal respondeu, Não sei se foi o melhor ou o pior, fiz o que devia ser feito, e não fui o único, também se demitiram outros dois colegas [...] E o Centro, como reagiram eles, Quem não se ajusta não serve e eu tinha deixado de ajustar-me [...], E quando sentiste que tinhas deixado de ajustar-te, perguntou Cipriano Algor, A gruta foi a última gota, como também o foi para si. (Saramago, 2000, p.347)

A questão posta pelo Centro tem a ver com o cerceamento das liberdades individuais. No Centro, vive-se sob constante vigilância. Cada movimento dos moradores é controlado por guardas, cuja função é tolher a curiosidade, a vontade de saber. Essa circunstância evidencia que, no Centro, forjou-se um modo de vida orientado por

uma rebelião contra a existência humana tal qual nos foi dada, em favor de algo produzido pelo próprio Centro, um universo construído pelo artifício humano. O Centro é, portanto, uma amostra de como as coisas, que devem sua existência exclusivamente aos seres humanos, também os condicionam.

Hannah Arendt, em *A condição humana* (1981, p.17), afirma que, além das condições nas quais a vida lhes é dada, os homens constantemente criam as suas próprias condições, as quais, apesar de sua variabilidade e de sua origem humana, possuem a mesma força condicionante das coisas naturais. O Centro parece chamar para si a responsabilidade de assegurar as coisas necessárias à vida, de produzi-las em abundância para seus frequentadores e moradores. Por essa razão, é a exata medida dos sonhos de todos os hipermercados, sobre os quais Saramago disse, na crônica política intitulada “A mão que embala o berço”:

Os hipermercados não tomaram apenas o lugar das catedrais, eles são também as novas escolas e as novas universidades, abertas a maiores e a menores sem distinção, com a vantagem de não exigirem exames à entrada ou notas máximas, salvo aquelas que na carteira se contiverem e o cartão de crédito cobrir. O grande subministrador de educação do nosso tempo, incluindo a “cívica” e a “moral”, é o hipermercado. Somos educados para clientes. E é essa a educação básica que estamos a transmitir a nossos filhos. (Saramago, 1999, p.202)

O Centro parece ter como propósito supremo que as horas vagas das pessoas jamais sejam gastas senão em consumir, com apetite ávido e insaciável. Esse incentivo à voracidade consumista promovido pelo Centro, portanto, desequilibra a objetividade do mundo. Saramago não ignora que a existência humana esteja condicionada pelas coisas, contudo, em *A caverna*, sugere que a perda dos parâmetros pode levar o ser humano a se (con)fundir com essas coisas, atribuindo mais valor a elas do que à sua própria espécie.

Se o triunfo do mundo moderno sobre a necessidade se deveu, como observa Arendt (1981, p.146), à emancipação do labor que

escravizava o *animal laborans*, o mundo pós-moderno, por sua vez, escravizou o *homo faber* ao poder econômico. No dizer de Terry Eagleton (1993, p.269), em *A ideologia da estética*:

Em seus primeiros estágios, o capitalismo havia separado claramente o simbólico do econômico; agora, as duas esferas estão incongruentemente reunidas, à medida que o econômico penetra profundamente no reino do simbólico e o corpo libidinal é atrelado aos imperativos do lucro. Estamos agora, assim nos dizem, na era do pós-modernismo.

Esse assujeitamento ao econômico apresenta como um de seus sintomas mais evidentes a necessidade avassaladora do consumo por uma sociedade incapaz de reconhecer sua própria futilidade. Essa incapacidade é ardilosamente estimulada pelo Centro em cartazes publicitários gigantescos e arrevesados:

Você é nosso melhor cliente, mas, por favor, não vá dizer ao seu vizinho (Saramago, 2000, p.127);

Vender-lhe-íamos tudo quanto você necessitasse se não preferíssemos que você precisasse do que temos para vender-lhe. (ibidem, p.282)

O Centro sabe que a “civilização” dos consumidores está submetida não apenas ao poder econômico, mas também ao poder simbólico, exercido por meio de uma sedução para a qual as próprias vítimas contribuem, já que – como bem observa o narrador acerca do descaro irônico do primeiro cartaz – ocorre “a cumplicidade consciente da cidade com o enganamento consciente que a manipulava e absorvia” (ibidem, p.241). No enunciado do primeiro cartaz, desativa-se o mecanismo retórico que garantiria a cada receptor a impressão de que o anúncio lhe é particularmente dirigido. Há uma confissão explícita do logro que a publicidade promove ao falar às multidões como se falasse a indivíduos. O *slogan* do Centro é tão abusivo

(“divertem-se a nossa custa” percebe surpreso Marçal) porque, ao mesmo tempo em que escancara sua própria hipocrisia, incentiva que cada usuário deseje ser, de fato, melhor cliente que os demais.

O enunciado do segundo cartaz embaralha papéis. O Centro, detentor da oferta, parece fazer imensa concessão ao cliente, senhor da procura, como se clientes e produtos tivessem relação ativa direta. Isso ocorre a partir de uma premissa desvirtuada, segundo a qual o Centro se abstém de fazer o que efetivamente faz (angaria compradores para seus produtos) em benefício de que tudo se faça segundo a iniciativa dos clientes (necessitam dos produtos à venda). O cinismo desse cartaz reside no faz-de-conta que a ordem dos fatores altera o processo, produzido pela antimetábole. Como disse Hegel, não há nada entre o céu e a terra que não seja mediado e, em razão disso, pouco importa para a balança comercial do Centro se suas lojas oferecem o produto ou se o cliente os quer comprar, desde que a compra se efetue e seja mediada pelo Centro. Eis a autêntica e única preferência do Centro: ser o mediador.

Esse mecanismo engenhoso de afetar o consumidor, levando-o a crer que ocupa um papel essencialmente singular e justificado (é o melhor cliente, precisa do que lhe é oferecido), remete para o quanto a publicidade, falseando conforme seu costume, tem encaenado definições e versões da subjetividade fundadas numa espécie de mandarinato do consumidor, representado como um sujeito singular, autônomo, o qual, todavia, tem sua plenitude existencial reduzida à simplicidade crua e abstrata da necessidade e, por extensão, da cifra:

A questão, para nós essencialíssima, consiste em averiguar se o valor de uso, elemento flutuante, instável, subjetivo por excelência, se situa demasiado abaixo ou demasiado acima do valor de troca, E quando isso sucede, que fazem, perguntou Cipriano Algor por perguntar, ao que o subchefe respondeu em tom condescendente, Meu caro senhor, suponho que não está à espera de que eu lhe vá descobrir aqui o segredo da abelha, Sempre ouvi que o segredo da abelha não existe, que é uma mistificação, um falso mistério, uma

fábula que ficou por inventar, um conto que podia ter sido e que não foi, Tem razão, o segredo da abelha não existe, mas nós conhecemo-lo. (Saramago, 2000, p.239)

O moderníssimo “megamercado de trocas” que é o Centro exhibe os produtos do *Homo faber*, espécie a que pertence Cipriano Algor. Conforme Hannah Arendt (1981, p.176):

Aos olhos do *homo faber*, a força de trabalho é apenas o meio de produzir um fim necessariamente superior, isto é, um objeto de uso ou de troca, [...] só aparentemente essa sociedade é mais humana, se bem que, nas condições que nela prevalecem, o preço do trabalho humano sobe a tal ponto que parece mais estimado [...]. Na verdade, porém, ela apenas prefigura algo ainda mais “valioso”, ou seja, o funcionamento mais eficaz da máquina, cuja tremenda força de processamento primeiro uniformiza, para depois desvalorizar todas as coisas, transformando-as em bem de consumo.

Como *Homo faber*, Cipriano fabrica objetos de uso, sob a circunstância de que os fabrica no isolamento da olaria e os produz, tanto as louças quanto os bonecos, com vistas à privatividade do uso, sendo que os produtos antes circulam na esfera pública como mercadorias e estão na dependência do valor de troca. Esse valor depende da recepção da esfera pública, na qual o objeto será exposto para ser, no dizer de Arendt (ibidem, p.177), “estimado, exigido ou desdenhado”. Os objetos fabricados por Cipriano são desprezados, perdem seu valor de uso e de troca, porque uma realidade outra se configurou: as utensílios de cerâmica são preteridas pelos de plástico e a sensibilidade dos clientes do Centro não é tocada por bonecos artesanais. Assim sendo, o pobre oleiro já não tem lugar na esfera pública onde as coisas surgem como mercadorias cujo valor de troca não é atribuído pelo trabalho, nem pelo capital, nem pelo lucro, nem pelo material, mas exclusivamente pela esfera pública.

Não há valores absolutos no mercado de trocas e a queda de Cipriano é provocada pela desvalorização dos utensílios domésticos

que é capaz de produzir. Diante da derrocada, o oleiro tenta conseguir sua permanência no mercado por meio de objetos decorativos. Nessa fase, Cipriano e Marta tentam ultrapassar a si mesmos e produzem coisas “inúteis”, objetos que não possuem qualquer relação com necessidades materiais do ser humano.

O trabalho mais artístico de ambos também não é aceito pelos consumidores, que o reprovam em pesquisa realizada pelo Centro. Cipriano e Marta, contudo, evidenciam sutilezas da condição humana, pois, substituindo as louças pelos bonecos, mostram-se cientes de que o mundo de coisas feitas pelo *Homo faber* se torna mais e mais humano na medida em que transcende a mera funcionalidade e utilidade dos objetos produzidos. Estão, todavia, aprisionados ao mercado comercial, no qual há pouco lugar para valores como autonomia, cooperação e auto-realização criativa, sobrepujados pelo valor de troca. No mercado, os seres humanos não se relacionam como pessoas, mas como fabricantes, vendedores e compradores, entrelaçados pelo que Cipriano entende ser o “segredo da abelha” referido pelo chefe:

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 de sua própria personalidade, aquelas que antes [...] lhe proporcionaram, embora precariamente, uma certa possibilidade de resistência e autodomínio. (Saramago, 2000, p.240)

Esse leviatã, doutrinado pela vulgata capitalista, que é o Centro e sua rede de chefes e subchefes, faz pensar no conjunto de pressupostos segundo os quais o crescimento máximo, e portanto a produtividade e a competitividade, são o fim último da existência humana ou, em outras palavras, que não é possível resistir às forças econômicas. O segredo da abelha, então, remete às práticas

e às regularidades reais do mundo econômico e sua lógica, a lei do mercado ou a lei do mais forte. O segredo consiste, portanto, no capitalismo radical, mas racionalizado, devotado à máxima eficiência econômica por meio do que Pierre Bourdieu (1998, p.52) denomina “formas modernas de dominação, como o *management*, e de técnicas de manipulação, como a pesquisa de mercado, o *marketing*, a publicidade comercial”.

O vínculo de Cipriano Algor com o Centro Comercial ilustra a relação de utilidade que converte Cipriano em coisa inútil para o Centro e, por conseguinte, para si mesmo. Apesar disso, a consciência da personagem orienta-a para outras formas autênticas de objetivação do ser, em que o oleiro sente-se vivo e capaz de iniciativas e realizações. Associado à mercadoria sem valor de uso ou de troca no processo de produção capitalista, Cipriano pretende reinventar-se longe do Centro. Parte com os seus em busca de um destino outro.

O desfecho do romance, em que as personagens se subtraem a uma condição sufocante, pode sugerir que o narrador não compartilha de visões cabalmente trágicas acerca do mundo liberal capitalista, pelo menos não enquanto houver seres movidos por uma postura reativa aos excessos nele existentes. Essa postura discretamente confiante é, todavia, obscurecida pela sanha da sociedade do espetáculo, que reduz a mitologia e a realidade humanas a valores de troca, conforme se atesta nas derradeiras palavras do romance:

Havia um cartaz, daqueles grandes, na fachada do Centro, são capazes de adivinhar o que ele dizia, perguntou, Não temos ideia [...], e então Marçal disse, como se recitasse: BREVEMENTE, ABERTURA AO PÚBLICO DA CAVERNA DE PLATÃO, ATRACÇÃO EXCLUSIVA, ÚNICA NO MUNDO, COMPRE JÁ A SUA ENTRADA. (Saramago, 2000, p.350)

Dura e apropriadamente, o romance afirma que nem mesmo um achado arqueológico como a caverna de Platão poderia contribuir para tornar a maioria dos seres humanos conscientes do problema

da alienação e da necessidade de sua superação, em suma, os aspectos filosóficos do evento não importariam absolutamente, apenas os financeiros. É por essa razão que a caverna é logo convertida em parque de diversão. O que ela poderia representar, enquanto ponto de partida, para a análise das variadas possibilidades objetivas de aperfeiçoamento do mundo conforme a medida humana, não tem a menor importância na sociedade de consumidores, infensa às dimensões ética e política de sua própria existência. O Centro converte a caverna de Platão em espetáculo porque já encena diariamente o espetáculo da caverna.

Uma caverna pós-moderna

As dimensões portentosas do Centro guardam semelhança com as da Conservatória e do Cemitério de *Todos os nomes*. Como a primeira, o Centro está em contínua expansão; como o segundo, em franco processo de absorção da cidade. No início do romance, o narrador se refere ao Centro como uma “construção enorme, um edifício gigantesco, quadrangular, sem janelas na fachada lisa, igual em toda a sua extensão” (Saramago, 2000, p.17). Aparentemente idêntico a qualquer grande *shopping center*, o Centro particulariza-se por constituir uma cidade dentro da cidade: pessoas lá residem e o edifício dispõe até de cemitério e crematório próprios. Quando Cipriano Algor, sentindo-se um náufrago, chega à prodigiosa ilha que é o Centro, seu olhar rastreia as dimensões desse cenário de ficção científica em que se evidenciam todos os excessos em que o ser humano se enredou.

A filosofia do Centro nega qualquer agitação e faz a apologia do conforto e do conformismo, do individualismo e do consumismo. Essa diretriz transparece nas frases que Cipriano copia dos cartazes expostos no interior do complexo (“Seja ousado, sonhe”, “Viva a ousadia de sonhar”, “Ganhe operacionalidade”, “Sem sair de casa os mares do sul ao seu alcance”, “Esta não é a sua última oportunidade mas é a melhor”, “Pensamos o tempo todo em si é a sua altura

de pensar em nós”, “Traga os seus amigos desde que comprem”, “Conosco você nunca quererá ser outra coisa”). Nessas frases, procura-se travestir malícia rústica de autenticidade.

Desde os fenômenos naturais, como a chuva, o vento, a neve e o sol, até pradarias e praias, com um piso de plástico imitando areia e um mecanismo para produzir ondas como as do mar, o Centro se revela um império da pós-modernidade, lugar de todos os simulacros, como bem atesta o narrador:

Se, quando aqui vieram para conhecer o apartamento, tivessem utilizado um ascensor do lado oposto, teriam podido apreciar, durante a vagarosa subida, além de novas galerias, lojas, escadas rolantes, pontos de encontro, cafés e restaurantes [...], muitas outras instalações que em interesse nada ficam a dever às primeiras, como sejam um carrossel com cavalos, um carrossel com foguetes espaciais, um centro dos pequeninos, um centro da terceira idade, um túnel do amor, uma ponte suspensa, um comboio fantasma, um gabinete de astrólogo, uma recepção de apostas, uma carreira de tiro, um campo de golfe, um hospital de luxo, outro menos luxuoso, um boliche, salão de bilhares, uma bateria de matraquilhos, um mapa gigante, uma porta secreta, outra com um letreiro que diz experimente sensações naturais, chuva vento e neve à discrição, uma muralha da china, um taj-mahal, uma pirâmide do egipto, um templo de karnak, um aqueduto das águas livres que funciona as vinte e quatro horas do dia, um convento de mafra, uma torre dos clérigos, um fiorde, um céu de verão com nuvens brancas vogando, um lago, uma palmeira autêntica, um tiranossáurio em esqueleto, outro que parece vivo, um himalaia com seu everest, um rio amazonas com índios, uma jangada de pedra, um cristo do corcovado, uma cavalo de troia, uma cadeira elétrica, um pelotão de execução, um anjo a tocar trombeta, um satélite de comunicações, um cometa, uma galáxia, um anão grande, um gigante pequeno, enfim, uma lista a tal ponto extensa de prodígios que nem oitenta anos de vida bastariam para os desfrutar com proveito, mesmo tendo uma pessoa nascido no Centro e não tendo saído dele nunca para o mundo exterior. (Saramago, 2000, p.308)

Nessa expressiva enumeração caótica apresentam-se elementos que, inicialmente, dizem respeito a espaços prosaicos de convívio, sejam os do lazer ou os dos cuidados médicos, aos quais se vão acrescentando itens inesperados, responsáveis pelo torneio fantástico assumido pelo Centro. Em seu interior, é possível experimentar a simulação de todas as sensações naturais e ver o simulacro das maravilhas da humanidade – todas convenientemente grafadas com inicial minúscula. Esses simulacros combinam elementos tomados à tradição literária, à natureza, à arquitetura, ao espaço sideral, em suma, a um rol representativo do que há de mais fascinante para o olhar humano. Nesse rol, estão discretamente inseridos itens caros ao universo saramaguiano (“um convento de mafra”, “uma jangada de pedra”), bem como rápida menção a uma “porta secreta”. Além disso, uma tão acurada cópia de referentes reveladores do mundo humano não poderia deixar de fora as representações metonímicas da intransigência da espécie para consigo mesma (“uma cadeira elétrica”, “um pelotão de fuzilamento”).

A enumeração dos prodígios do Centro, tanto dos “naturais” quanto dos construídos pelo homem em diferentes tempos e lugares, é coroada pelo emprego de dois sintagmas nominais cujos termos são paradoxais (“um anão grande, um gigante pequeno”) e, sendo assim, apontam para uma sociedade pervertida, que está de pernas para o ar e não se dá conta disso, tão satisfeita anda consigo mesma. Os prodígios do Centro pretendem torná-lo um lugar superior, em que está cristalizada uma eternidade plástica, própria de paraíso artificial ou ilha da fantasia. Já que sua configuração é tal que lá o tempo pode repetir-se, idêntica e incansavelmente, e os seus ocupantes estão limitados a extrair, de um mundo de simulacros, aquilo que preenche seus dias, fica evidente que o Centro deseja converter-se em lugar utópico.

O que poderia ser utopia, entretanto, revela-se distopia pós-moderna, porque o Centro se fecha sobre si mesmo e, ao tentar reduzir a existência a uma superfície tranquila e repousante, abole os necessários turbilhões e desregramentos que a caracterizam e, sendo assim, encarcera a vida e inviabiliza a esperança. O Centro, portanto,

é a mais desmedida caverna de Platão, porque projeta deliberadamente sombras para seres que anseiam por elas e confortavelmente se deixam aprisionar. Suas prestidigitções são listadas em catálogo comercial de “cinquenta e cinco volumes de mil e quinhentas páginas de formato A4 cada um” (Saramago, 2000, p.309), para cuja leitura e análise o narrador informa, irônico, que não seriam suficientes oitenta anos de vida ociosa. O Centro é um lugar de, como diria Baudrillard, desumanas extrapolações, instauradas graças à preferência dada pelos “centrianos” aos simulacros, em detrimento das coisas verdadeiras, afeitos que são ao sensível e indiferentes ao inteligível.

O Centro representa um dramático empobrecimento do ser e sugere que o que mais falta à sociedade humana é significação, como se a humanidade tivesse perdido a bússola do sentido, para conduzir-se sem culpa ao hedonismo, à confiança cega na tecnologia, à pasteurização que bane o indesejável, à multiplicação dos espaços que facultam a fruição dos produtos da indústria do supérfluo. O conjunto multifuncional construído por Saramago tem 50 pavimentos, mas está em contínua expansão, conforme se verifica nas palavras de Cipriano Algor:

E já que estamos a falar de tamanhos, é curioso que de cada vez que olho cá de fora para o Centro tenho a impressão de que ele é maior do que a própria cidade, sendo uma parte maior que o todo, provavelmente será porque é mais alto que os prédios que o cercam, mais alto que qualquer prédio da cidade, provavelmente porque desde o princípio tem estado a engolir ruas, praças, quarteirões inteiros. (Saramago, 2000, p.259)

Com uma lista de diversões e um catálogo de produtos que exigiriam, juntos, mais de cento e sessenta anos de vida desocupada para serem apreciados, o Centro ostenta poder econômico e satisfaz fetiches de consumo. Tais ostentação e satisfação, ancoradas na solidez de suas paredes com janelas cerradas pelo ar-condicionado e no monitoramento contínuo dos usuários, criam uma ideia de segurança

absoluta, certamente falsa, conforme demonstrou a habilidade do oleiro para meter-se porta secreta adentro e chegar à caverna. Frente aos seres mumificados que perscrutavam a parede, alcança sua lição de humanidade. O Centro, porém, vê no episódio apenas mais uma possibilidade estratégica de autoafirmação e promoção.

A caverna na caverna

Antes de chegar à caverna no Centro, Cipriano Algor tem um sonho revelador. Sonha (p.193-7) que está no forno da olaria, onde há um banco de pedra, virado para o fundo, próximo à parede. Sentado no banco, vê a sombra de Marçal projetar-se rapidamente na parede do fundo. A sombra se esvai, mas as palavras que o genro pronunciara enquanto sua sombra se projetou (“não vale a pena acenderes o forno”) ressoavam no interior do forno e pareciam enigmáticas (“não vale a pena que se sacrifique”). No sonho, o genro intui o desejo suicida (“provar no próprio corpo os poderes do fogo”) de Cipriano Algor, preso ao banco: “Sou como uma estátua de pedra sentada num banco de pedra olhando um muro de pedra” (Saramago, 2000, p.196)

O sonho de Cipriano é uma variante explícita da alegoria da caverna. Para Platão, os desprovidos de filosofia são como prisioneiros numa caverna separada do mundo exterior por um alto muro. Estão acorrentados e não podem virar-se. Por trás deles existe uma fogueira e adiante ergue-se a parede do fundo da caverna vazia. Atrás do muro, pessoas passam conversando e carregando nos ombros figuras de homens, mulheres, animais, cujas sombras são projetadas na parede da caverna. Como não podem ver nada mais, os prisioneiros tomam as sombras por coisas reais. A caverna onírica do oleiro, construída no forno da olaria, remete à sua necessidade premente de encontrar um meio de libertação para sua existência. Uma possibilidade apresentada é a do suicídio, tanto no sonho quanto acordado:

Passou-lhe pela cabeça, a Cipriano Algor, a ideia de que não fora só esta manhã a perder-se, que a obscena frase do subchefe havia feito desaparecer o que restava da realidade do mundo em que aprendera e se acostumara a viver, que a partir de hoje tudo seria pouco mais que aparência, ilusão, ausência de sentido, interrogações sem resposta. Dá vontade de atirar a furgoneta contra um muro, pensou. Perguntou-se por que não o fazia e por que nunca, provavelmente, o viria a fazer. (ibidem, p.241)

O suicídio é descartado porque Cipriano. Mesmo odiando a situação em que se vê – sem meios para trabalhar e instado a mudar-se para o Centro – ama sobremaneira a vida e aqueles com quem a compartilha. O sonho não é suficiente para que Cipriano perceba o quanto estava enterrado na caverna, empurrado pela lógica implacável do mercado. Contemplando os prisioneiros da caverna, reconhece-se um deles, porque estes ocupam um lugar idêntico àquele que ocupara no sonho e àquele que ocupa no Centro.

Protagonista onírico, sentiu a angústia; observador atento, compreendeu que estava conferindo valor de realidade a meras sombras ideologicamente construídas. Refletir, para Cipriano Algor, é simultaneamente um ato de iluminação e libertação. O oleiro, com justiça, é descrito pelo genro como um ser “à procura dos sentidos das coisas e com astúcia suficiente para os encontrar por mais escondidos que estivessem” (ibidem, p.318).

Em *A caverna*, o reencantamento do mundo¹ está investido na tomada de consciência de um estado de coisas reductor, frente ao qual a proposta inicial é a de inserção criativa (produzir bonecos para

1 Pode-se ler na trajetória de Cipriano Algor uma defesa do que Boaventura de Sousa Santos propõe para uma política centrada nas mini-racionalidades e na resistência. Segundo Santos, a pujança do capitalismo produziu dois efeitos complementares: esgotou o projeto da modernidade, mas se alimenta desse esgotamento, nele se perpetua e produz um imenso vazio, decorrendo daí sua força enquanto sistema econômico e a fraqueza ideológica de seus princípios. Para Santos (2001, p.102), o capitalismo realizou o que se esperava dele, a saber, “reprimir a variedade humana e produzir uma personalidade humana menos multifacetada, menos imprevisível e mais unidimensional”.

manter o vínculo empregatício) e a solução final é buscar um lugar novo, recomeçar, dado o rompimento com o Centro. Essa subtração às formas de opressão e de exclusão vivenciadas pelas personagens remete à necessidade de uma reconversão global dos modelos de desenvolvimento e dos princípios do mercado e, ao mesmo tempo, denuncia algumas das novas formas de exclusão social baseadas na idade, na perda da qualidade de vida, no consumo.

A *caverna*, na contramão da crítica pós-modernista, insiste na necessidade de não perder a crença na existência de outras possibilidades de não se render jamais ao que existe como sendo o conjunto de todas as possibilidades. É graças a essa crença/resistência que os Algores, ao final, tomados pela vontade de emancipação, saem estrada afora, sem que o narrador, entretanto, explicita o mapa do terreno onde podem ser buscadas as alternativas emancipatórias. Basta-lhe sugerir que elas existem e não podem ser descartadas por parecerem utópicas.

Homens e deuses

Cipriano Algor, em vez de reduzir-se a pó, acomodando-se ao Centro, prefere remodelar-se. Oleiro, sempre modelou o barro, substância que o narrador associa a mitos antropogenéticos. Retoma uma lenda indígena, cuja particularidade reside no fato de que o barro humano vai ao forno para o acabamento da criação. O criador, por sua vez, conhecendo insuficientemente as temperaturas de cozimento do barro, efetua várias tentativas. Primeiro a figura sai negra, depois branca, em seguida amarela, cores sempre diferentes da almejada: vermelha. Às três primeiras o criador rejeita, embora

Santos pondera que a teoria crítica pós-moderna se empenha na busca incessante de alternativas por meio da reciclagem das realidades, procurando traços genuínos e oportunidades nos “imensos depósitos de manipulação e dominação” criados pela modernidade. Isso nos leva à consciência de que tudo nos está entregue e que, portanto, “o reencantamento do mundo pressupõe a inserção criativa da novidade utópica no que está mais próximo” (ibidem, p. 106).

lhes conceda multiplicarem-se e povoarem a terra; a quarta – os indígenas –, por quem tanto se esforçou, lembrará o narrador, “são, nestes dias de hoje, as evidências impotentes de como um triunfo pode vir a transformar-se, passado tempo, em prelúdio enganador de uma derrota” (Saramago, 2000, p.226).

Segundo Pierre Grimal (1997, p.34), em sentido estrito, convencionou chamar-se mito a “uma narrativa que se refere a uma ordem do mundo anterior à ordem actual e destinada não a explicar uma particularidade local e limitada [...], mas uma lei orgânica da natureza das coisas”. O mito, que pertence ao nível linguístico, volta-se para algo de interesse para a coletividade e tem sua importância vinculada não ao momento da criação, mas ao da transmissão e preservação. Sendo assim, o mito explicita um pensamento, uma cultura e uma forma de observar o mundo, que se expressa por meio de uma linguagem coletiva, emotiva, dirigida ao entendimento e à fantasia. Apoiado sobre o que Ernst Cassirer denomina “força positiva da figuração e da imaginação” (apud *ibidem*, p.IX), o mito converte-se em uma forma que cria significado, ou, como diz Walter Burkert, “mitos são estruturas de sentido” (apud *ibidem*, p.8).

Para Mircea Eliade (1972, p.11), por sua vez, o mito:

Conta uma história sagrada, relata um acontecimento que teve lugar no tempo primordial, no tempo fabuloso das origens. Por outras palavras, o mito conta como, graças aos atos de seres sobrenaturais, uma realidade teve existência, quer seja a realidade total, o Cosmo, ou apenas um fragmento: uma ilha, uma espécie vegetal, um comportamento humano, uma instituição. É, pois, sempre uma narrativa de uma criação: conta-se como qualquer coisa foi produzida, como começou a ser. O mito não fala senão naquilo que aconteceu *realmente*, naquilo que se manifestou completamente. As personagens do mito são Entes Sobrenaturais.

A caverna retoma o mito de criação indígena para fazer referência ao gesto arquetípico de Cipriano Algor integrado na olaria em vias de ser desativada. Cipriano, como a maioria dos seres humanos,

suporta pesadas pressões sem desesperar completamente, sem recorrer ao suicídio, nem cair na esterilidade afetiva. No presente da narrativa, em que o mito é invocado, convergem o passado e o futuro: o barro dos mitos de criação, o barro que Cipriano modela para dar forma aos bonecos, que hão de converter-se em pó, como Cipriano e todos os seres, até se transformarem de novo em “argila ressurrecta” (Saramago, 2000, p.228). A narrativa dos acontecimentos protagonizados por Cipriano assemelha-se a um eterno retorno, a uma reedição do mito, em suma, a uma nova teofania, na qual o narrador sublinha o descompasso entre a criação feita pelos deuses e pelos homens, de modo a ressaltar o quão mais épica é a obra efetuada pelos seres humanos:

Os dias e as noites sucediam-se, e as tardes e as manhãs. É dos livros e da vida que os trabalhos dos homens sempre foram mais pesados que os dos deuses, veja-se o já falado caso do criador dos peles-vermelhas que, ao todo, não fez mais do que quatro imagens humanas, e por este pouco, ainda que com escasso êxito de público interessado, teve entrada na história dos almanaques, ao passo que Cipriano Algor, a quem certamente não esperam as retribuições de um registo biográfico e curricular em letra de forma, terá de desentranhar das profundezas do barro, só nesta primeira fase, cento e cinquenta vezes mais, isto é, seiscentos bonecos de origens, características e situações sociais diferentes. (ibidem, p.227)

O narrador, portanto, exprime e dessacraliza a ideologia em que a sociedade toma consciência não só dos valores reconhecidos como ideais, a exemplo da criação do homem por um deus, mas principalmente da conjuntura do ser, em que o equilíbrio e a tensão estão vincados por regras e práticas sem as quais tudo que é humano se dispersaria. Para o narrador, há no mito dois sentidos: o imediatamente perceptível a partir da lenda indígena e um outro, complementar, em que o paradigma humano, referenciado por meio de Cipriano Algor, se projeta no mito e o revela como um arranjo analógico que permite ao ser humano entender a si mesmo. É por

essa razão que a ironia narrativa retira os holofotes dos deuses e os lança sobre o homem, sobre Cipriano Algor, para que a compreensão do mito não se restrinja a enaltecer sombras:

E é aqui que humildes regressamos ao sopro nas narinas, é aqui que teremos de reconhecer a que ponto havíamos sido injustos e imprudentes quando perfilhámos e tomamos para nós a ímpia ideia de que o dito Deus teria virado as costas, indiferente, à sua própria obra. Sim, é certo, depois disso ninguém o tornou a ver, mas deixou-nos o que talvez fosse o melhor de si mesmo, o sopro, a aragem, a viração, a brisa, o zéfiro, esses que já estão entrando suavemente pelas narinas dos seis bonecos de barro que Cipriano Algor e a filha acabam de colocar, com todo o cuidado, em cima de uma das pranchas de secagem. (Saramago, 2000, p.183)

Saramago, refinado e espirituoso, não fala de um criador maníaco e intratável, como o do *Evangelho segundo Jesus Cristo*. Há, nas seqüências em que Deus vem à baila em *A caverna*, uma contenção à exata medida, que surge na redondez das frases, no pensamento bem torneado, que ora remete a Deus como um oleiro malsucedido, ora como alguém que se distrai de suas criaturas. Invariavelmente, como dotado de traços idênticos demais aos da própria criatura para poder constituir identidade à parte dela, como se constata, por exemplo, no comentário acrescido à já mencionada lenda indígena em que um deus precisa frustrar-se três vezes para criar o homem que tem em mente:

Outro qualquer talvez tivesse desistido, teria despachado à pressa um dilúvio para acabar com o preto e o branco, teria partido o pescoço ao amarelo, o que até se poderia considerar como a conclusão lógica do pensamento que lhe passou pela mente em forma de pergunta, Se eu próprio não sei fazer um homem capaz, como poderei amanhã pedir conta dos seus erros. (ibidem, p.224)

O narrador põe nas palavras daquele Deus argumentos que o próprio autor de *O Evangelho segundo Jesus Cristo* vem repetindo há tempos, empenhado em desvelar, conforme lembra Fernando Venâncio (2000, p.30), que o que se oculta por trás da palavra de Deus tem sido sempre, “umas vezes ingênua, outras tantas vezes habilidosa, uma palavra de homens”. Saramago sempre lembra que as formas da civilização humana são feitas pelo homem em vez de por Deus e, portanto, é humana toda a responsabilidade pelas feições por ela assumidas.

O barro, para além da realidade da olaria, é um elemento arquetípico em *A caverna*. O mito de criação pode ser visto como aspecto fundador desse romance, pois, como observa Northrop Frye (2000, p.7), “o mito é um elemento estrutural na literatura porque a literatura como um todo é uma mitologia deslocada”. *A caverna*, então, retoma e recria o mito platônico e o mito da criação, entrelaçando olaria, centro e caverna numa narrativa cujos padrões imagéticos assinalam a existência de pressupostos comuns ao romance de Saramago e aos mitos com os quais explicitamente dialoga, de modo a revesti-los de significação orientada para os atuais dias da humanidade, porque, como assinala Frye (ibidem, p.40):

Mitos são histórias, o que eles “significam” está no seu interior, nas conseqüências de seus incidentes. Nenhuma tradução de qualquer mito em linguagem conceitual pode servir como um equivalente perfeito de seu significado. Um mito pode ser contado e recontado: pode ser modificado ou elaborado, ou diferentes padrões podem ser descobertos nele, sua vida é sempre a vida poética de uma história, não a vida homilética de algum truísmo ilustrado.

O título do romance em análise deriva diretamente de mitos específicos e reitera a preocupação de Saramago com o destino e os desejos da humanidade. *A caverna* vale-se da mitologia como simbólica daquilo em que se poderia crer, mas sem perder de vista os mitos de interesse que mantêm a sociedade unida, porque verdade e realidade não são diretamente relacionadas, mas socialmente

determinadas. Em *O caminho crítico*, Northrop Frye (1973, p.44) afirma que o interesse separa com grande dificuldade aparência e realidade e nele pode não haver distinção entre o que uma pessoa é e o que ela faz. O mito de interesse, portanto, é profundamente ligado a rituais e demonstrações em que algo é publicamente feito para expressar uma identidade social interna. No romance, o Centro surge como uma alegoria da caverna e como o epicentro do interesse, a partir dos motivos do mercado e do lucro.

A contraface do mito de interesse é o mito de liberdade que, conforme Frye (1973, p.44), representa “a componente ‘liberal’ da sociedade, enquanto o mito de interesse representa o elemento ‘conservador’”. Formar a comunidade em seu todo não é a função do mito de liberdade, que, observa Frye (*ibidem*), “tem de encontrar o seu lugar e chegar a um acordo com a sociedade de que faz parte”. A tentativa feita por Cipriano Algor de manter sua olaria em funcionamento e a não anuência à absorção de sua vida pelo Centro encarnam o mito de liberdade. Esse mito de liberdade, contraposto ao mito de interesse representado em *A caverna*, indicia que a sociedade se define sobretudo por aquilo que exclui e os que não renunciam a alguma coisa correm o risco de perder sua identidade. É para evitar que isso ocorra que Cipriano primeiro tenta manter a olaria e depois renuncia a ela, transformado pela consciência de estar absorvido por um mundo sem sentido, graças à visão do absurdo vivenciada pelo oleiro na caverna.

A caverna explicita a tensão permanente entre os mitos de interesse e de liberdade e, por um lado, a visível tendência dos primeiros para transformar a sociedade em um conjunto (erigido sobre clichês) de indivíduos desprovidos de atitudes individuais ou críticas. O mito de liberdade, por outro lado, nascido do interesse, é encenado como poder de escolha, de livre arbítrio, que gera tensão com o interesse. A densidade de *A caverna* emana, portanto, da focalização de um mito de interesse por meio dos padrões próprios do mito de liberdade, que é o que move Cipriano e rege a escritura romanesca de Saramago desde *Manual de Pintura e Caligrafia* (1977).

Interlúdios

O uso de máximas, comum a *A jangada de pedra*, *Ensaio sobre a cegueira* e *Todos os nomes*, reitera-se em *A caverna*, cumprindo funções semelhantes. Segundo Northrop Frye (1973, p.40), “a semente da filosofia é o aforismo, que apresenta diversos contextos sociais diferentes. Um deles é o provérbio”. O provérbio, diz Frye, é tipicamente a expressão da sabedoria “popular” e, por essa razão, dirige-se em geral aos que não são excepcionalmente cumulados por vantagens de origem ou riqueza. Seu conteúdo está voltado para a prudência e a cautela, para a necessidade de evitar excessos e de cada um saber o seu lugar, respeitar os superiores e tratar bem os subalternos.

Saramago aproveita com maestria o potencial literário das máximas, usadas sempre para produzir um efeito de continuidade – já que caem como uma luva nos contextos em que ocorrem –, particularizado pelo fato de que as máximas, por si, valem um parágrafo inteiro. Sem perder de vista que a escritura romanesca impõe o desenvolvimento da prosa em que ocorre a narrativa contínua de eventos, compilam-se abaixo algumas das máximas existentes em *A caverna* como formas de conhecimento em si, organizadas segundo rubricas gerais indiciadas pelos contextos em que foram colhidas:

- máximas da sabedoria popular e algumas releituras:

O que tem de ser, diz o ditado, tem muita força. (p.21)

Perdido por dez, perdido por cem. (p.25)

O vinho foi servido, vai ser preciso bebê-lo. (p.29)

De noite até os gatos brancos são pardos. (p.56)

Recordemos a sensata recomendação dos nossos maiores, quando nos aconselhavam a guardar o que não era preciso porque, mais tarde ou mais cedo, aí iríamos encontrar aquilo que, sem o saber-mos então, nos viria a fazer falta (p.74)

Enquanto houver vida, haverá esperança. (p.108)

O que tiver de ser será. (p.125)

O diabo não há-de estar sempre atrás da porta. (p.125)

Quem fala do barco quer embarcar. (p.137)

Cavalo coxo não leva recados, ou, se os leva, arrisca-se a deixá-los pelo caminho. (p.138)

Filho és, pai serás, assim como fizeres, assim acharás. (p.170)

Quando um desanima, o outro agarra-se às próprias tripas e faz delas coração. (p.177)

Não há quem consiga compreender estes bichos [humanos], batem e vão logo acariciar aquele a quem bateram, batem-lhes e vão logo beijar a mão que lhes bateu. (p.185)

Se estava previsto e registado no livro dos destinos, nem um terremoto lhe poderá impedir o caminho (p.216)

Um amador de provérbios, adágios, anexins e outras máximas populares, desses já raros excêntricos que imaginam saber mais do que aquilo que lhe ensinaram, diria que anda aqui gato escondido com o rabo de fora. (p.243)

Responder-nos-á que não merecemos o pão que comemos, que somos incapazes de ver mais longe que a ponta do nosso nariz. (p.264)

Qualquer caminho que se tome vai dar ao Centro. (p.275)

Como os nossos avós mais ou menos acreditavam, enquanto houver vida, teremos garantida a esperança. (p.286)

Não choremos aquele leite derramado que tantas lágrimas tem feito correr no mundo. (p.296)

O Centro escreve certo por linhas tortas, se alguma vez lhe sucede de tirar com uma mão, logo acode a compensar com a outra. (p.292)

Como os nossos avós mais ou menos acreditavam, enquanto houver vida, teremos garantida a esperança. (p.286)

É esse o perigo das aparências, quando nos enganem será sempre para pior (p.339)

- máximas de reformulação do senso comum:

É bem verdade que nem a juventude sabe o que pode, nem a velhice pode o que sabe. (p.14)

Duas fraquezas não fazem uma fraqueza maior, fazem um força nova. (p.42)

Os dias são todos iguais, as horas é que não. (p.52)

Dizemos aos confusos, Conhece-te a ti mesmo, como se conhecer-se a si mesmo não fosse a quinta e a mais dificultosa operação das aritméticas humanas, dizemos aos abúlicos, Querer é poder, como se as realidades bestiais do mundo não se divertissem a inverter todos os dias a posição relativa dos verbos, dizemos aos indecisos, Começar pelo princípio, como se esse princípio fosse a ponta sempre visível de um fio mal enrolado. (p.71)

A esperança nunca foi muito de fiar (p.98)

Há certas coisas que se chegam a dizer uma vez é para nunca mais. (p.111)

O mau não é ter uma ilusão, o mau é iludir-se. (p.152)

Quem planta uma árvore não sabe se virá a enforcar-se nela. (p.152)

Nunca nos deveríamos sentir seguros daquilo que pensamos ser porque, nesse momento, poderá muito bem suceder que já estejamos a ser coisa diferente. (p.121)

É muito possível que a insensatez e a inconseqüência sejam para os novos um dever, para os velhos são um direito absolutamente respeitável. (p.205)

Em assuntos de sentimento, quanto maior for a parte da grandiloqüência, menor será a parte de verdade. (AC, p.209)

- aforismos sobre as contingências humanas:

O princípio é um processo lentíssimo, demorado, que exige tempo e paciência para se perceber em que direção quer ir (p.71)

A melhor maneira de fazer morrer uma rosa é abri-la à força (p.110)

Na vida tudo são fardas, o corpo só é civil verdadeiramente quando está despido. (p.113)

Diz-se que cada pessoa é uma ilha, e não é certo, cada pessoa é um silêncio, isso sim, um silêncio, cada uma com o seu silêncio, cada uma com o silêncio que é. (p.190)

Nem sempre é possível ter ideias originais, já basta tê-las praticáveis. (p.199)

Quem tem cuidados não dorme, ou dorme para sonhar com os cuidados que tem. (p.203)

Estupidez perder o presente só pelo medo de não vir a ganhar o futuro. (p.251)

Há coisas que são tanto aquilo que são, que não precisam que as expliquemos. (p.272)

Às sementes também as enterram, e elas acabam por nascer. (AC, p.221)

O que se sabe que irá acontecer, de uma certa maneira é como se tivesse acontecido já. (p.260)

É com o que é que temos de viver, não com as fantasias do que poderia ter sido, se fosse. (p.273)

Talvez o que realmente não exista seja aquilo a que damos o nome de existência. (p.333)

As máximas antes apresentadas revelam padrões imagéticos e fragmentos de significação que se combinam aos acontecimentos narrados para reafirmá-los ou reorientá-los, mas são invariavelmente dotadas de uma feição oracular, pois é da natureza das máximas (provérbios, ditados, aforismos etc.) conter, segundo Northrop Frye (2000, p.22), um “lampejo de compreensão instantânea sem referência direta ao tempo”. Segundo Frye, esses fragmentos de significação portam já um elemento considerável de narrativa e possuem uma tendência enciclopédica, que permite construir “uma estrutura total de significação, ou doutrina, a partir de fragmentos aleatórios e empíricos” (ibidem). As máximas empregadas por Saramago, portanto, articulam-se como micronarrativas a serviço da matéria narrada e como recurso estilístico recorrente de sua escritura, por meio do qual aprimora a têmpera oral de sua narrativa. Saramago cultiva as máximas porque guardam reflexões ancestrais com as quais o narrador se deleita em dialogar, seja para reafirmá-las, seja para reorientá-las, seja para negá-las, conforme imperativos postos pela coerência interna de seus romances.

Sob o signo da coerência

A *caverna* contém figuras que afluem para um tema constante na obra de Saramago, referido também em um improviso dirigido ao público, após proferir o discurso de recebimento do título de Doutor *Honoris Causa* na Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Usando a alegoria de que a humanidade é constituída por seres amputados, Saramago lembrou que em Granada, Espanha, dissera que “cada um de nós tem três metros de altura, mas que, ou não sabemos, ou não nos apercebemos, ou simplesmente não acreditamos” (apud Carvalho, 1997, p.40). Para o romancista português, somos muito mais do que as condições objetivas nos permitem crer. Esse é um tema central em *A caverna*, romance em que aquelas condições merecem reflexão a partir dos efeitos gerados por um sistema em que as pessoas, como observou nos *Cadernos de Lanzarote*, “não passam de produtores a todo momento dispensáveis e de consumidores obrigados a consumir mais do que necessitam” (Saramago, 1997, p.65).

Para Saramago, não sabemos onde podemos chegar e lá não chegamos, também, porque não nos é permitido, em suma, efetuamos e/ou sofremos a mutilação de nossas possibilidades. É dessas mutilações e do colocar-se acima delas que *A caverna* trata, ao modo de elaborada reescritura da sempre atual alegoria de Platão. Em entrevista concedida ao Jornal da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, quando ainda ensaiava os primeiros passos de *A caverna*, Saramago (apud Carvalho, 1997, p.54) declarou:

Tenho um romance ainda recém-principiado [...]. Já tem título, o que quase sempre sucede. Se chamará *A caverna* e tem uma relação mais ou menos óbvia com o mito platônico da caverna, sobretudo porque acho que nunca estivemos tanto na caverna de Platão como agora. O que é assombroso é que Platão, sem saber, estava apenas a descrever, em 400 a.C., a situação que os seres humanos estariam vivendo no mundo 2.500 anos depois. Nós estamos efetivamente na caverna de Platão. Olhando as imagens que passam na parede,

acabamos por acreditar que são a realidade, tal como aquelas pessoas que estavam atadas na caverna e não queriam saber o que se passava fora [...]. É exatamente assim que nós estamos a viver hoje. É incrível como essas coisas não são entendidas. Por que não nos enfrentamos com a realidade, já não digo com a dura realidade do mundo, mas a realidade que nós somos. É este o romance que vou tentar escrever, onde não haverá Platão, não haverá caverna [...].

Exceto pela presença da caverna, esse foi o romance que Saramago escreveu. Uma comovente alegoria do quanto estamos condenados a enxergar mal o mundo que vamos criando, pois tudo indica que uma certa cegueira é a própria condição dos nossos dias. Em *A caverna* há uma clara recusa à redução de seres humanos à condição de “instrumentos de usar e deitar fora” (ibidem, p.44.). Para Saramago, na ordem social marcada pela divisão de classes e pela competição no mercado, o que reúne os seres é uma infável reciprocidade de sentimentos, cuja base é certamente o respeito. Sendo assim, no romance em pauta, os elementos particulares, ligados à olaria e ao Centro, apontam para questões universais e vão construindo intrincadas correspondências em que os elementos da realidade narrada se transformam em significante de outras ideias, num fascinante jogo de significação alegórica.

O cenário de *A caverna*, podendo ser toda e qualquer parte, traduz uma consciência narrativa cosmopolita, ligeiramente desenraizada. A sufocante metrópole onde se erige o Centro se configura, por um lado, como nó cultural de um sistema capitalista globalizado, incapaz de interpretar à distância os encravos que produz. Por outro lado, revela uma voz narrativa em total desacordo com o mundo da produção capitalista internacional. Saramago reitera seu fascínio pelo excluído, pelo desviante e abandonado, defendendo uma existência em que o ser não careça de viver intimamente ligado à tecnologia ou adaptado às súbitas conjunções e disjunções da vida urbana. Em *A caverna*, portanto, é promovida uma recusa explícita à ideia de que o ser humano seja concebido como matéria prima, instrumento ou máquina. A desabonação dessa instrumentalidade é feita em nome

de uma plenitude sensível, em que a condição humana possa ser transfigurada.

O romance ora analisado, bem como os anteriores, está em consonância com as convicções do intelectual crítico que Saramago se mostra em tudo que produz, de conferências, entrevistas, palestras, discursos a seu diário, *Cadernos de Lanzarote*, corajosamente compartilhado com leitores e com a crítica, da qual uma parcela não perdeu ocasião para imputá-lo vaidoso e exibicionista. Os *Cadernos de Lanzarote*, todavia, mostram muito mais que vaidade, revelam o homem determinado que ele é, a vida que leva nas paisagens lunares de Lanzarote, amigos que o visitam, leitores que lhe escrevem, os lugares aonde vai, e, sobretudo, que reação é a sua aos acontecimentos do cenário político mundial e quais romances escreve. Nos *Cadernos*, pretende dar-se a conhecer um pouco mais:

Chegaram os primeiros exemplares dos *Cadernos*. Tomo um, folheio-o, vou de página em página, de dia em dia e dou por mim à procura dos defeitos que Clara Ferreira Alves (do *Expresso*) lhe aponta [...] e o que encontro é alguém (eu próprio) que tendo vivido toda a sua vida de portas fechadas e trancadas, as abre agora, impedido, sobretudo, pela força de um descoberto amor dos outros, com a súbita ansiedade de quem sabe que já não terá muito tempo para dizer quem é. Custará isto assim tanto a perceber? (Saramago, 1997, p.263)

O diário existe, em princípio, para que uma pessoa fale consigo mesma. Quando essa pessoa tem um público leitor diante de si, pode parecer que está falseando o diário. No diário, entretanto, pode-se falar não apenas a si mesmo, mas também a outros. Saramago, então, fala a si, a seus interlocutores cotidianos e a seus leitores, sem precisar forçar qualquer originalidade, porque parece crer em algo semelhante ao que Elias Canetti declarou: “Parecem-me existir certos conteúdos numa vida que só se deixam apreender com maior exatidão na forma do diário” (Canetti, 1990, p.68). Saramago diz reiteradamente que seus romances o carregam dentro, porque considera impossível desligar-se de si próprio. Se os romances deixam

entrevier seu autor, os *Cadernos*, por sua vez, constituem uma via de acesso, em primeira mão, a esse autor. Saramago poderia fazer coro a Canetti:

Aquilo que se considera válido, e se encontra afinal expresso em obras que não desmerecem àqueles que vierem a lê-las, é apenas um íntimo fragmento de tudo o que ocorre diariamente. Visto que essas coisas seguem acontecendo dia após dia, sem cessar, eu jamais farei parte daqueles que se envergonham das insuficiências de um diário. (ibidem, p.71)

Nas diferentes manifestações de Saramago, portanto, estão refletidos o intelectual, o crítico, o romancista, o militante, em suma, as múltiplas faces coerentemente combinadas nessa unidade que reconhecemos como José Saramago: um escritor português que se mostrou à altura da responsabilidade histórica que lhe coube, empregando em suas ações não apenas a competência intelectual e estética, mas também a autoridade moral, fazendo-se ouvir nos domínios da vida pública por meio de palavras embebidas de preocupação social, que dão vida a questões essenciais para uma compreensão e uma organização mais humanas do mundo.

Seu propósito ético-político, ecoando visivelmente nos romances aqui considerados, é posto em execução sem cacoetes doutrinários. O trabalho literário de Saramago não tem lugar para o panfleto, porque sua conformação é prioritariamente estética. É desse lugar estético que convida a reflexões sobre questões simultaneamente atuais e atemporais, por tratarem do poder, da opressão, da ética, enfim, da vida.

Quatro sonhos, um sonhador

Foi então que o aprendiz imaginou que talvez houvesse uma maneira de tornar a lançar os barcos à água, por exemplo, mover a própria terra e

pô-la a navegar pelo mar afora [...], o romance que então escrevi – A jangada de pedra – separou do continente europeu toda a Península Ibérica para a transformar numa ilha flutuante [...], a caminho de uma utopia nova. [...] O aprendiz pensou: “Estamos cegos”, e sentou-se a escrever o Ensaio sobre a cegueira para recordar a quem o viesse a ler que usamos perversamente a razão quando humilhamos a vida, [...] que a mentira universal substituiu as verdades plurais, que o homem deixou de respeitar-se a si mesmo quando perdeu o respeito que devia ao seu semelhante. Depois, o aprendiz [...] pôs-se a escrever a mais simples de todas as histórias: uma pessoa que vai à procura de outra pessoa apenas porque compreendeu que a vida não tem nada mais importante que pedir a um ser humano. O livro chama-se Todos os nomes. Não escritos, todos os nossos nomes estão lá. Os nomes dos vivos e os nomes dos mortos. Termino. A voz que leu estas páginas quis ser o eco das vozes conjuntas das minhas personagens. Não tenho, a bem dizer, mais voz que a voz que elas tiveram. Perdoai-me se vos pareceu pouco isto que para mim é tudo.

José Saramago, *De como a personagem foi mestre e o autor seu aprendiz* (discurso perante a Real Academia Sueca)

Os romances de José Saramago são grávidos uns dos outros. O ano da morte de Ricardo Reis, por exemplo, parecia anunciar *A jangada de pedra*, já que o final do primeiro, “Aqui onde o mar se acabou e a terra espera”, parece ser a deixa para a largada do segundo, pois aquilo que a terra espera parece ser o reencontro com seu destino ibérico.

No *Ensaio sobre a cegueira*, anuncia-se como possibilidades para o abrigo dos cegos uma feira industrial e um hipermercado, que são preteridos em favor de um manicômio, mas reaparecem convertidos na Cintura Industrial e no Centro de *A caverna*.

Em *A jangada de pedra* está uma matriz da reflexão sobre o nome, já que recorrentes indagações são feitas a partir desse tópico: “Mais tarde ou mais cedo vamos sempre à questão dos nomes” (p.159); “Os nomes que temos são sonhos, com quem estarei eu a sonhar se sonhar com o teu nome” (p.251), “Que nome se dará ao sonho que este cão é” (p.253); “Um nome não é nada, sequer um sonho” (p.254). Essas indagações foram substancialmente ampliadas em *Ensaio sobre a cegueira* e em *Todos os nomes*, conforme demonstrado nos capítulos dedicados a esses romances.

Há um gosto por imagens relacionadas à caverna alegórica, discretamente anunciado já em *A jangada de pedra*: “Há um velho mistério nesta relação entre nós e o lume, mesmo com o céu por cima, é como se estivéssemos, ele e nós, no interior da caverna original, gruta ou matriz” (p.264). No *Ensaio sobre a cegueira*, o médico dirá, metaforicamente: “E nós aqui, [...] não chega estarmos cegos, é como se nos tivessem atado de pés e mãos” (EC, p.76), sugerindo que os cegos estão já na caverna, na condição mesma daqueles seres com os quais Cipriano Algor se encontra e se identifica em *A caverna*.

A configuração da Conservatória e do Cemitério de *Todos os nomes* é semelhante à do Centro, devido à falta de limites desses espaços vorazmente misturados às cidades não nomeadas em que foram erigidos. Em *Todos os nomes* e *Ensaio sobre a cegueira*, as personagens, com exceção do Sr. José; não recebem nomes próprios, são nomeadas por perífrases.

Em *A jangada de pedra*, *Ensaio sobre a cegueira* e *Todos os nomes* aparece a figura do cão (Ardent ou Constante, no primeiro romance, cão das lágrimas, no segundo e Achado, no terceiro). Os três são caracterizados como “anjos em função” (Saramago, 1986, p.250). Remetem ainda ao cão, Constante também, de *Levantado do Chão*.

Comum aos quatro romances analisados, conforme os “Interlúdios” demonstraram, é a presença de máximas – sejam ditados, provérbios ou aforismos – que, como fragmentos de significação, são combinadas aos acontecimentos narrados, ora afirmativa, ora polemicamente, mas sempre manejadas como lampejos de compreensão,

como micronarrativas portadoras de um saber intemporal e, ainda, como recurso estilístico intensificador da têmpera oral da narrativa, bem como, no caso particular do aforismo, de nuances filosóficas. Muitas máximas saltam de um romance para o outro, a exemplo de um ditado que Josefa, a avó do romancista, prezava: “Guardas o que não presta, encontrarás o que é preciso” (EC, p.273; TN, p.141; AC, p.74). São exemplos ainda: “o que tem de ser, diz o ditado, tem muita força” (JP, p.8, 132 e 133; AC, p.21 e 25; TN, p.37); “Morto o bicho acabou-se a peçonha” (EC, p.64; TN, p.246); “Filho és, pai serás, assim como fizeres, assim acharás” (JP, p.84; AC, p.170).

O eterno fio de Ariadne amarra três dos romances: em *A jangada de pedra*, surge como o fio azul de Maria Guavaira, em *Ensaio sobre a cegueira*, como estratégia da mulher do médico para que os da primeira camarata não se percam e, finalmente, em *Todos os nomes*, como o fio que evita que os funcionários se desorientem na labiríntica Conservatória.

A jangada de pedra e o *Ensaio sobre a cegueira* partilham da mesma revelação do ridículo e do *non sense* que permeiam os discursos das autoridades governamentais e militares. Na *Jangada de Pedra*, os bastidores da intriga política internacional são presa das garras irônicas do narrador. Por vias distintas, desse romance – em que se declara “Os povos geralmente vivem enganados” (Saramago, 1986, p.265) – e da trilogia (*Ensaio sobre a cegueira*, *Todos os nomes* e *A caverna*) emanam idênticas ressonâncias quanto ao reconhecimento da inverdade como condição da vida humana, sondada a partir do problema do mundo real e do mundo aparente, como se o romancista se perguntasse a cada um dos romances se o mundo em que nos movemos não é uma ficção, um mundo fundado sobre seduções e mentiras cômodas. Em todos, a mesma convicção de que a vida tal qual tem sido conduzida possui muito engano e os seres humanos são a fonte geradora desse engano.

O que caracteriza a conexão maior da relação estabelecida entre os romances de Saramago, para além das citações ou referências entrecruzadas, como Beatriz Berrini observou, “é a retomada dos mesmos conceitos e temas, é a exposição da mesma sensibilidade,

a fidelidade a determinadas perspectivas e posições, a reiteração de algumas características de sua escrita” (Berrini, 1998, p.90).

Segundo Paul Ricœur (1997, p.227), “a ficção não ilustra um tema fenomenológico preexistente, ela efetua o seu sentido universal numa figura singular”. Sendo assim, acreditamos que os romances de Saramago têm criado personagens, lugares, espaços e tempos indiciadores de que a existência só possui legitimidade ou valor se somos capazes de perceber, mesmo nas dimensões do ínfimo, a presença do insubstituível. São romances em que o absurdo existencial flagra o vazio:

A desagregação da comunidade ‘épica’ das pessoas, e não só a separação, mas também o isolamento do indivíduo que se apresenta na etapa derradeira sob a figura do ‘homem sem importância’, de vítima solitária do frio e cruel *socium*. (Meletínski, 1998, p.209)

Em *Todos os nomes* e *A caverna*, Saramago, ao modo de Dostoiévski, tende a aprofundar psicologicamente as representações do “homem sem importância”, apresentando o reflexo da humilhação social e a inquietação da alma dos protagonistas. Segundo Meletínski, “a luta do cosmos contra o caos transporta-se para a profundidade da alma humana, dando origem ao subsolo psicológico” (ibidem, p.210). O Sr. José e Cipriano Algor descendem do homem do subsolo dostoiévskiano, uma vez que na sua (deles) conformação a fórmula vital das *Memórias do subsolo*, luta das forças do cosmos e do caos conduzida no domínio da alma isolada, vai encontrar resolução diferenciada, mas deixará no percurso, conforme se demonstrou na leitura aqui efetuada, a visão alegórica do caos ocidental – figurado na ruptura dos Pirineus, no manicômio de gegos, na Conservatória e no Centro.

Por meio da releitura de símbolos e mitos Saramago efetua nos romances em pauta uma densa reflexão sobre os tempos contemporâneos, para sondar desvãos que denunciam como nosso tempo prefere a imagem à coisa, a cópia ao original, a representação à realidade. Desse ângulo, é como se O *Ensaio sobre a cegueira* mostrasse que não vemos e *Todos os nomes* e *A caverna* evidenciassem o que não vemos:

Toda a vida das sociedades nas quais reinam as modernas condições de produção se apresenta como uma imensa acumulação de espetáculos. Tudo o que era vivido diretamente tornou-se uma representação. (Debord, 1997, p.13)

É para fugir a essa representação que Cipriano Algor insiste em moldar o barro e o Sr. José se põe à busca da mulher desconhecida. É ainda em função dessa representação que a Península Ibérica se desliga da Europa e a cegueira branca se espalha.

Fidelino de Figueiredo (1964, p.43), em *Mitos e Símbolos*, observa que:

Os homens gostam de mitizar a realidade. Criam e recriam os mitos, restauram-nos, sobrepõem-nos. Com eles, mascaram a verdade, saibam-na ou não, com a técnica moderna da propaganda, que ensinou a dominar e a corromper as consciências, desenvolveu-se também a indústria dos mitos, duplamente falsos, porque não brotam do sentimento coletivo, nem da criação literária. Coisa parecida com a indústria dos plásticos.

A caverna explora exemplarmente o mito na sua dupla existência, os forjados pela *mídia* e sua vocação para fundar mitos de interesse e os nascidos das experiências essenciais humanas, vocacionados para a construção dos mitos da liberdade. Os símbolos que sustentam esse confronto são, para o primeiro, o plástico, e, para o segundo, o barro. O forno artesanal de Cipriano se opõe ao monumental Centro – espaço em que se expande a crença no capitalismo, que Northrop Frye (1973, p.137) define como “uma crença baseada numa analogia entre *laissez-faire* e liberalismo, entre o empresário e o produtor, indivíduo audacioso ou emancipado, do tipo que a expressão ‘livre iniciativa’ sugere”.

Ao construir o impressionante Centro, Saramago põe em xeque o mito de interesse capitalista, sugerindo que o mundo-modelo construído é, na verdade, a outra face do mundo abominado, pois nesse lugar de espetáculo e fac-símiles portentosos, pode-se perceber

uma idade das trevas, um triunfo da penumbra a presidir a organização da vida. Os onipresentes *mass media* saltam aos olhos como portadores de concepções mais teóricas, como o “motivo do lucro”, que estão implícitas na construção do mito de interesse representado pelo Centro. Não por acaso, a descoberta da Caverna converte-se em mero espetáculo lucrativo e Cipriano Algor encarna o mito da liberdade frente ao mito de interesse do Centro. O Sr. José encena o mesmo mito frente ao interesse ordenado da Conservatória.

Pode-se dizer, após a análise efetuada, que nos quatro romances analisados há um fundo comum, no qual as personagens tendem a não submeter-se à civilização que lhes é imposta e o narrador, por sua vez, sugere lugares de civilização aos quais o ser humano possa pertencer livremente, lembrando o “princípio esperança” de Ernst Bloch. Trata-se de romances advindos de um escritor tão ligado à expressão quanto ao exprimido, pois, geômetra da palavra, para Saramago tudo importa, tudo é irreparavelmente único, de modo que se deixa atrair igualmente pela essência e pelo acidente, pelo intemporal e pelo cotidiano.

Os romances de Saramago considerados põem em pauta o aspecto cognoscente e revelador da arte literária e irradiam tanto calor de humanidade quanto desassombrada convicção de exprimir a árdua tarefa de existir num mundo hostil e absurdo, mas ao modo de interpretação dos possíveis sentidos da inquietação humana e de modo a não juntar às dores e horrores inaceitáveis a dor e o horror do pessimismo visceral. Nada espantoso para um marxista em quem o marxismo, mais que ideologia política, assoma como um humanismo de raiz quase religiosa, visto que fome de justiça é a essência da religião.

Conta E. M. Cioran (2000) que Michaux utilizou uma expressão reveladora para definir a história: “cegueira espiritual”. Fidelino de Figueiredo, observando a hediondez da trajetória humana, declarou: “a história é a diabólica divindade que se compraz em escrever as suas melhores páginas com tinta negra, lamacenta e sangrenta” (1959, p.97). A história, com seus faustos e infaustos, tem insuflado à literatura o compromisso de insistir no imperativo de ver o que se

inscreve à sua volta, de sondar desde as grandes ideias até as menores experiências ou impressões. Saramago nutre-se desse imperativo e em seus romances, em razão disso, há invariavelmente um clima de ajuste de contas. Tudo se dá, contudo, sem que se submeta a, ou ofereça, qualquer fórmula de salvação para além do equilíbrio possível encontrado pelas personagens, as quais não são jamais personagens de pedagogia.

A busca implícita nos quatro romances revela, apesar dos desfechos algo esperançosos de todos eles, personagens caminhantes, que percorrem uma longa distância entrecortada de obstáculos para, ao fim, encontrar apenas o desafio da continuidade. As considerações finais do narrador sobre homens e mulheres na *Jangada de Pedra* e os últimos diálogos entre a mulher e o médico, o Senhor José e o Conservador, bem como entre os ocupantes da furgoneta de Cipriano Algor, reinserem as personagens – agora iniciadas no absurdo da existência – no espanto inicial de que partiram, pois por mais que tenham aprendido, tudo está por aprender: sabem vagamente de onde vêm, mas não para onde vão. Nos romances, predomina o estar a caminho, não o sentimento da chegada.

A produção romanesca de Saramago está embebida de Humanismo, o qual historicamente – seja o humanismo cristão, seja o humanismo marxista – tem acionado, segundo Otto Maria Carpeaux (1966), valores capazes de nos lembrar, com propriedade, nossa substância humana. Nos romances de Saramago há invariavelmente uma negação do anti-humanismo de todos os matizes: mercadológico, totalitarista, tecnológico. Para engendrar seu humanismo, nutre-se sobretudo de mitos, alegorias e símbolos, sendo sintomático que em *A caverna* tenha tão claramente recorrido a Platão, em cuja *República* o mundo inferior é simbolizado por aquela mítica caverna, em que os homens, aprisionados pelos sentidos, vêem apenas as sombras das ideias verdadeiras, projetadas pela luz da *anamnese*. Com diferentes mitos, figuras e símbolos, não é outro o tema tecido em *Ensaio sobre a cegueira*, *Todos os nomes* e em *A jangada de Pedra*.

Os romances considerados evidenciam um escritor que exige o máximo de sua própria lógica e coerência e, desse modo, sustentam

um exercício da arte semelhante àquele que Adorno (2003, p.163), em “O artista como representante”, viu na obra de Valéry:

Ela (a obra de arte) representa o que nós poderíamos ser um dia. Não se tornar estúpido, não se deixar enganar, não ser cúmplice: estes são os modos de comportamento social sedimentados na obra de Valéry, uma obra que recusa o jogo da falsa humanidade, da aprovação social à humilhação do homem.

Por diferentes vias, Saramago confere aos romances o matiz utópico de que outro mundo é possível. Se, por um lado, *A jangada de pedra* é o menos vago acerca do conteúdo positivo da utopia, por outro, *Ensaio sobre a cegueira*, *Todos os nomes* e *A caverna* são explícitos quanto ao seu caráter negativo: todas as formas de opressão, discriminação e falseamentos. A utopia, nos romances da fase “pedra” se define desta forma.

EPÍLOGO

O fim de uma viagem é sempre o começo de outra. É preciso ver o que não foi visto, ver outra vez o que se viu já, ver na Primavera o que se vira no Verão, ver de dia o que se viu de noite, com Sol onde primeiramente a chuva caíra, ver a seara verde, o fruto maduro, a pedra que mudou de lugar, a sombra que aqui não estava. É preciso voltar aos passos que foram dados, para os repetir e para traçar caminhos novos ao lado deles. É preciso recomeçar a viagem. Sempre.

Saramago. Viagem a Portugal

O percurso de leitura aqui apresentado cumpriu-se por meio da atenção à letra dos romances, já que em literatura tudo é linguagem. Buscou-se construir uma leitura baseada a um só tempo na essência verbal das obras e nas formas, temático-estruturais, por onde se manifesta um universo singular, constituído por, de um lado, *A Jangada de Pedra*, alegoria de uma utopia separatista que refaz a viagem empreendida há mais de quinhentos anos pelos povos ibéricos, e, por outro, *Ensaio sobre a cegueira*, alegoria finissecular em que se projeta a barbárie encenada por nossos tempos; *Todos os*

nomes, a aparentemente absurda busca motivada pela necessidade de recapitular a história e, por fim, *A caverna*, a rever e revalidar a alegoria platônica a partir de nossos dias robotizados e consumistas.

Para Saramago, conforme os quatro romances em pauta indiciam, ou vemos mal, ou não enxergamos. A luz, todavia, pode sempre fazer-se, como parece propor, também, o *Ensaio sobre a lucidez* (2004), alegoria em que a relação entre cegueira branca e voto branco é imediata, mas a brancura, agora, remete à atenção requerida pelos contornos da representação democrática.

As leituras apresentadas, partindo da superfície textual, rastrearam os elementos geradores da cosmovisão imanente aos romances estudados. Ainda que *A jangada de pedra* seja o único a apresentar inserção circunstancial explícita, os demais romances também estabelecem vínculos com a sociedade contemporânea, porque apontam para aspectos da realidade escolhidos e estilizados pelo romancista conforme sua visão de mundo, de modo que os romances significam algo, que as leituras apresentadas procuraram trazer à luz.

No Congresso da Associação Internacional de Literatura Comparada, realizado em Edmonton (Canadá) e, depois, no encerramento dos Cursos de Verão da Universidade Complutense, em El Escorial, José Saramago tratou de uma questão que o inquieta e à qual denominou “o tema do ‘narrador inexistente’” (cf. Saramago, 1999, p.191). Essa mesma questão constitui o cerne do ensaio “O autor como narrador”, publicado pela *Cult* (1998, n.17, p.25-7) e reaparece com frequência nas entrevistas que concede.

No tratamento da questão antes referida, Saramago, com as costumeiras propriedade e graça, reflete sobre a reverência que os estudos universitários prestam à figura do narrador. Ao assumir sua desconfiança quanto ao aparato teórico, promove não uma demonstração de vaidade de autor ofuscado pela valorização acadêmica do narrador, mas sim um exercício de perplexidade ante o deslocamento e a impessoalidade que o termo narrador produz, desinvestindo o autor de suas responsabilidades:

A pergunta que me faço, e isto é o que verdadeiramente mais me interessa, é se a obsessiva atenção dada pelos analistas de texto a tão escorregadia entidade, propiciadora, sem dúvida, essa atenção, de suculentas e gratificantes especulações teóricas, não estará contribuindo para a redução do Autor e do seu pensamento a um papel de perigosa secundaridade na compreensão complexiva da obra. [...] E também me pergunto se a resignação ou a indiferença com que o Autor, hoje, parece aceitar a *apropriação*, por um narrador academicamente abençoado, da matéria, da circunstância e da função narrativa, que em épocas anteriores, como autor e como pessoa, lhe eram exclusiva e inapelavelmente imputadas, não serão uma expressão, assumida ou não, [...] de um certo grau de *abdicação* de responsabilidades mais gerais. (Saramago, 1999, p.192)

Como Roque Lozano, que não conseguiu ver a Europa e concluiu que a Europa não existia, Saramago crê que o narrador não existe e apenas o autor exerce função narrativa real na obra de ficção. Incomodando a muitos com seus esboços de auto-poética ou de teorização literária deliberadamente empíricos, Saramago, como Roque Lozano, tem uma vocação crítica, acrescida de um pendor ensaístico, que o leva a desconfiar de coisas em que não parece haver razão para desconfiança. Ele, no entanto, desconfia, discorda e argumenta:

A minha contribuição para o debate, no plano da teoria literária, foi modestíssima: neguei a existência do narrador, ou “instância narrativa”, como mais cientificamente se lhe chama, e com isso escandalizei metade da assistência e diverti a outra metade... Para que se pudesse perceber melhor o meu ponto de vista, perguntei aos representantes da crítica: “Onde está o narrador de uma peça de teatro? Onde está o narrador de uma pintura?” Não trouxe resposta. (Saramago, 1999, p.80)

Que Autor se revela e como se revela, nos romances de Saramago estudados? Que modulações figurativas caracterizam a voz das narrativas saramaguianas aqui lidas? A chave para essas perguntas,

a que procuramos responder com este ensaio, foi figurativamente indicada pelo próprio Saramago, em entrevista a Horácio Costa (1998, p.24):

Estou me aproximando cada vez mais de uma narrativa seca, cada vez mais seca. Encontrei, outro dia, uma fórmula que me parece boa, é como se durante todo esse tempo eu estivesse descrevendo uma estátua – o rosto e o nariz – e agora eu me interessasse muito mais pela pedra de que se faz a estátua. Quer dizer, já descrevi a estátua, todo mundo já sabe que estátua é essa que venho descrevendo desde *Levantado do Chão* até o *Evangelho segundo Jesus Cristo*. A partir de *Ensaio sobre a cegueira*, *Todos os nomes* e no próximo romance, se o escrever, trato da pedra.

Mesmo nas entrevistas, Saramago exercita seu gosto certo por figuras. A “estátua” de que fala pode ser lida como a fixação, a partir do patamar objetivo da história e da realidade circunstancial, das dissonâncias das experiências subjetivas. A partir de *Ensaio sobre a cegueira*, essas dissonâncias assumem o patamar e convertem-se na “pedra” moldada até o *Ensaio sobre a lucidez* (2004). O *Evangelho segundo Jesus Cristo* (1991), portanto, pontua o ciclo sobre a revisão do passado histórico e os livros seguintes se voltam para a teatralidade das representações, até que *Caim* (2009) e *A viagem do elefante* (2008), circularmente, redirecionem o ciclo.

Esperamos que este ensaio se junte aos constitutivos da fortuna crítica de José Saramago como uma contribuição ao delineamento da fase mais universalizante, por meio de um estudo comparativo que – contrapondo a trilogia *Ensaio sobre a cegueira*, *Todos os nomes* e *A caverna*, integrada na fase universal, a *A jangada de pedra*, romance da fase mais local – procurou evidenciar a presença de uma dicção narrativa pessoalíssima e de características constantes que articula a variedade ficcional de cada um dos romances considerados e tece fios que os arrematam como manifestações de uma preocupação única e de um traço característico indiscutível:

A preocupação que eu tenho é esta: Em que mundo estou vivendo? Que mundo é este? O que são as relações humanas? O que é essa história de sermos o que chamamos a humanidade? Ter encontrado para essa ficção uma forma pessoal de narrar, que é minha, acho que esse meu privilégio – eu não sei como nem a quem pagá-lo – de haver podido chegar a uma voz própria para narrar o que tenho para narrar não tem preço. (apud Costa, 1998, p.24)

Nosso trabalho se orientou pela apreensão da marca narrativa que articula a variedade ficcional de cada romance estudado e os agrega sob uma rubrica comum, dando a conhecer que temas, figuras, mitos, símbolos, procedimentos narrativos e outros mais recursos apresentados respondem pela configuração desse romancista que, como as águas de Heráclito, sendo a cada vez outro, é sempre o mesmo.

Nossa contribuição, portanto, residiu na localização, a partir dos romances analisados, de certas características, preocupações, tendências e procedimentos que os condicionam ou definem, em conjunto, constituindo uma matriz de leitura que assinala a unidade e a diversidade daqueles traços localizados, conforme exercidas por um romancista dotado de surpreendente capacidade de abrir o arco de suas indagações e, assim, tornar-se autor de livros destinados a desassossegar, profundamente.

REFERÊNCIAS

Bibliografia específica

- ARIAS, J. *José Saramago: el amor posible*. Barcelona: Editorial Planeta, 1998.
- BAPTISTA-BASTOS, J. *José Saramago: aproximação a um retrato*. Lisboa: Dom Quixote, 1996.
- BERRINI, B. *Ler Saramago: o romance*. Lisboa: Caminho, 1998.
- _____. (Org.). *José Saramago: uma homenagem*. São Paulo: EDUC, 1999.
- BRAGA, M. R. *A concepção de língua de Saramago*. São Paulo: Arte e Ciência, 1999.
- _____. *O descritivo em José Saramago: Levantado do chão, História do Cerco de Lisboa e A caverna*. . São Paulo, 2003. Tese (Doutorado) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.
- CALBUCCI, E. *Saramago: um roteiro para os romances*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1999.
- CARVALHAL, T. et al. (Orgs.). *Literatura e história*. Três vozes de expressão portuguesa: Orlanda Amarílis, Helder Macedo, José Saramago. Porto Alegre: UFRGS, 1999.
- _____. (Org.). *Saramago na Universidade*. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1999.
- CERDEIRA, T. C. *José Saramago: entre a história e a ficção*. Lisboa: Dom Quixote, 1989.
- _____. *O avesso do bordado*. Lisboa: Caminho, 2000.

- COLÓQUIO/LETRAS. José Saramago: o ano de 1998. Lisboa, p.151-2, jan.-jun. 1999.
- CONTE, R. Um grande escritor contemporâneo. *Camões. Revista de letras e culturas lusófonas*, v.3, p.20, 1998.
- COSTA, H. *José Saramago: o período formativo*. Lisboa: Caminho, 1997.
- _____. José Saramago. O despertar da palavra. *Cult. Revista Brasileira de Literatura*. São Paulo, p.17, dez. 1998
- _____. Sobre a pós-modernidade em Portugal – Saramago revisita Pessoa. *Colóquio de Letras*. Lisboa, p.109, jun. 1989.
- FUENTES, C. Saramago em jalisco. *Camões. Revista de letras e culturas lusófonas*, v.3, p.95-6, 1998.
- GALERA, M. C. *Utopia e realismo maravilhoso em El reino de este mundo de Alejo Carpentier e A jangada de pedra de José Saramago*. São Paulo, 1996. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.
- LAGO, M. P. *A face de Saramago*. Porto: Granito, 2000.
- LOPONDO, L. (Org.). *Saramago segundo terceiros*. São Paulo: FFLCH/USP, 1998.
- LOURENÇO, E. *A nau de Ícaro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- MADRUGA, C. *A paixão segundo Saramago*. Lisboa: Campo das Letras, 1998.
- MONTEIRO, L. G. Contra a corrente. *Camões. Revista de letras e culturas lusófonas*, v.3, p.34-6, 1998.
- OLIVEIRA FILHO, O. *Carnaval no convento*. São Paulo: Editora Unesp, 1993.
- _____. Saramago e a ficção latino-americana. *Revista de Letras*, Editora Unesp, v. 30.
- REIS, C. *Diálogos com José Saramago*. Lisboa: Caminho, 1998.
- SARAMAGO, J. *A caverna*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- _____. *A jangada de pedra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- _____. A palavra do Nobel (entrevista). *Bravo!* São Paulo, p.21, jun. 1999.
- _____. *Cadernos de Lanzarote*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- _____. *Cadernos de Lanzarote (2)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- _____. *Discursos de Estocolmo*. Lisboa: Caminho, 1999.
- _____. *Ensaio sobre a cegueira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- _____. *Ensaio sobre a lucidez*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- _____. *Folhas políticas: 1976-1998*. Lisboa: Caminho, 1999.
- _____. *História do Cerco de Lisboa*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- _____. *Levantado do chão*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1993

- _____. *Manual de pintura e caligrafia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- _____. *Memorial do convento*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1993.
- _____. *O ano da morte de Ricardo Reis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- _____. O autor como narrador. *Cult. Revista Brasileira de Literatura*, São Paulo, p.17, dez. 1998.
- _____. *O conto da ilha desconhecida*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- _____. *O Evangelho segundo Jesus Cristo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- _____. *O homem duplicado*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- _____. *Todos os nomes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- _____; VIEIRA, J. L. Entrevista. *Via Atlântica*, São Paulo, USP/FFLCH (Área de estudos comparados de Literaturas de Língua Portuguesa), 1997.
- SEIXO, M. A. *Lugares da ficção em José Saramago*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1999.
- _____. *O essencial sobre José Saramago*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1987.
- VENÂNCIO, F. *José Saramago. A luz e o sombreado*. Porto: Campo das Letras, 2000.
- VIEGAS, F. J. (Coord.). *Uma voz contra o silêncio*. Lisboa: Caminho, 1998.

Bibliografia geral

- ABDALA JR., B. *De vãos e ilhas: literatura e comunitarismos*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.
- _____; PASCHOALIN, M. A. *História social da literatura portuguesa*. São Paulo: Ática, 1994.
- ADORNO, T. W. *Notas de literatura (1)*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003.
- _____. *Teoria estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- ANDREANI, T. *Ciências humanas e marxismo*. Porto: Rés, 1977.
- ARISTÓTELES. *Arte retórica*. São Paulo: Difel, 1964.
- ARRIGUCCI Jr., D. *Enigma e comentário: ensaios sobre literatura e experiência*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- ARENDT, H. *A condição humana*. Rio de Janeiro: Salamandra; São Paulo: Edusp, 1981.

- _____. *A dignidade da política: ensaios e conferências*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1993.
- AUERBACH, E. *Mimesis. A representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- BAKHTIN, M. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. P. Bezerra. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981.
- BARTHES, R. *O grau zero da escritura*. São Paulo: Cultrix, 1971.
- BAUDRILLARD, J. *A sociedade de consumo*. São Paulo: Edições 70, 2000.
- _____. *O prazer do texto*. Trad. M. M. Barahona. São Paulo: Edições 70, 1976.
- BENJAMIN, W. *O narrador: considerações sobre a obra de Nokolai Leskov*. In: *Obras escolhidas* (1). São Paulo: Brasiliense, 1986.
- BENOIST, L. *Signos, símbolos e mitos*. São Paulo: Edições 70, 1999.
- BERNARD, P. J. *Perversões da utopia moderna*. Bauru: Edusc, 2000.
- BERRINI, B. *Utopia. Utopias*. São Paulo: Educ, 1998.
- BÍBLIA *de referência Thompson*. São Paulo: Vida, 1992.
- BLOOM, A. *O declínio da cultura ocidental: da crise da universidade à crise da sociedade*. São Paulo: Best Seller, 1989.
- BOURDIEU, P. *Contrafogos: táticas para enfrentar a invasão neoliberal*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- _____. *Contrafogos: por um movimento social europeu*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- BUBER, M. *Do diálogo e do dialógico*. São Paulo: Perspectiva, 1982.
- CALVINO, I. *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- CAMUS, A. *O mito de Sísifo*. Lisboa: Livros do Brasil, s.d.
- CÂNDIDO, A. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Nacional, 1985.
- _____. *Tese e antítese*. São Paulo: Nacional, 1978.
- CANETTI, E. *Diálogo com o interlocutor cruel*. In: _____. *A consciência das palavras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CARDOSO, I. *Utopia e mal-estar na cultura*. São Paulo: Hucitec, 1997.
- CARPEAUX, O. M. *História da literatura ocidental* (7). Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1966.
- CASSIRER, E. *Linguagem, mito e religião*. Porto: Rés, 1976.
- CHARAUDEAU, P. *Langage et discours*. Paris: Hachette, 1983.
- CIORAN, E. M. *Exercícios de admiração*. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.
- _____. *História e utopia*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- COHEN, J. *Estrutura da linguagem poética*. São Paulo: Cultrix, 1974.

- COUTINHO, E. F.; CARVALHAL T. F. (Org.). *Literatura comparada: textos fundadores*. Rio: Rocco, 1994.
- DEBORD, G. *A sociedade do espetáculo*. Trad. E. S. Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- DUCROT, O. *O dizer e o dito*. Campinas: Pontes, 1987.
- EAGLETON, T. *A ideologia da estética*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.
- ELIADE, M. *Mito e realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- FIGUEIREDO, F. de. *Pyrene*. Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade, 1935.
- _____. *Símbolos e mitos*. Lisboa: Europa-América, 1964.
- FOUCAULT, M. *As verdades e as formas jurídicas*. São Paulo: Nau, 2002.
- FRYE, N. *Anatomia da crítica*. São Paulo: Cultrix, 1973.
- _____. *O caminho crítico*. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- _____. *Fábulas de identidade: estudos de mitologia poética*. São Paulo: Nova Alexandria, 2000.
- GADAMER, H.-G. *Verdade e método*. Trad. F. P. Meurer. Petrópolis: Vozes, 1997.
- GORENDER, J. *Marxismo sem utopia*. São Paulo: Ática, 1999.
- GREENE, L. et al. *Uma viagem através dos mitos*. São Paulo: Zahar, 2000.
- GUIRAUD, P. *A estilística*. São Paulo: Mestre Jou, 1970.
- HOLLANDA, S. B. de. Símbolo e alegoria. In: *O espírito e a letra: estudos de crítica (2)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- HOWE, I. *A política e o romance*. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- HUTCHEON, L. *Narcissistic narrative. The metafictional paradox*. Londres: Methuen, 1984.
- _____. *Teoria e política da ironia*. Trad. J. Jeha. Belo Horizonte: UFMG, 2000.
- _____. *The politics of postmodernism*. Londres: Routledge, 1991.
- JOLLES, A. *Formas simples*. São Paulo: Cultrix, 1976.
- JUNG, C. G. *O homem e seus símbolos*. Trad. M. L. Pinheiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.
- KAISER, W. *Análise e interpretação da obra literária*. Coimbra: Arménio Amado, 1958.
- KIERKEGAARD, S. A. *O conceito de ironia*. Petrópolis: Vozes, 1991.
- LACROIX, J.-Y. *A utopia*. São Paulo: Zahar, 1994.
- LIMA, A. A. *A estética literária e o crítico VI*. Rio de Janeiro: Agir, 1954.
- LOURENÇO, E. *Nós como futuro*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1997.
- _____. *O labirinto da saudade*. 4.ed. Lisboa: Dom Quixote, 1991.
- LUKÁCS, G. *Marxismo e teoria da literatura*. Lisboa: Nova Crítica, 1979.

- _____. *Teoria do romance*. Lisboa: Presença, s.d.
- LYOTARD, J.-F. *A condição pós-moderna*. Trad. J. B. de Miranda. Lisboa: Gradiva, 1989.
- MAINGUENEAU, D. *O contexto da obra literária*. Trad. M. Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- _____. *D. Pragmática para o discurso literário*. Trad. M. Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- _____. *Termos-chave da análise do discurso*. Belo Horizonte: Editora da Universidade Federal de Minas Gerais, 1998.
- MANHEIM, K. *Ideologia e utopia*. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.
- MARTÍN, J. L. *Crítica estilística*. Madrid: Gredos, 1972.
- MELETÍNSKI, E. M. *Os arquétipos literários*. Trad. A. F. Prado et al. São Paulo: Ateliê Editorial, 1998.
- MUECKE, D. C. *Irony*. London: Methuen, 1976.
- MÜNSTER, A. *Ernst Bloch: filosofia da práxis e utopia concreta*. São Paulo: Editora Unesp, 1993.
- _____. *Utopia, messianismo e apocalipse nas primeiras obras de Ernst Bloch*. São Paulo: Editora Unesp, 1997.
- NIETZSCHE, F. *Além do bem e do mal*. Trad. P. C. de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- NITRINI, S. *Literatura comparada*. História, teoria e crítica. São Paulo: Edusp, 1998.
- PAQUOT, T. *A utopia*. São Paulo: Difel, 1999.
- PLATÃO. *Diálogos: A República*. Rio de Janeiro: Globo, 1964.
- PAXECO, F. *Portugal não é ibérico*. Lisboa: Tórres, 1932.
- PICON, G. *O escritor e sua sombra*. São Paulo: Nacional, 1970.
- PIRES, M. da; REIS, C. *História crítica da literatura portuguesa V*. São Paulo: Verbo, 1993.
- REIS, C.; LOPES, A. C. M. *Dicionário de narratologia*. Coimbra: Almedina, 1998.
- RICŒUR, P. *A metáfora viva*. São Paulo: Loyola, 2000.
- _____. *Ideologia e utopia*. Lisboa, Edições 70, 1991.
- _____. *Tempo e narrativa*. Trad. R. L. Ferreira. Campinas: Papirus, 1997 (v.3).
- RIFFATERRE, M. *Estilística estrutural*. São Paulo: Cultrix, 1973.
- ROSENFELD, A. *Estrutura e problemas da obra literária*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- _____. Reflexões sobre o romance moderno. In: *Texto/Contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

- _____. *Texto/Contexto (2)*. São Paulo: Edusp, Perspectiva; Campinas: Editora da Unicamp, 1993.
- _____.
 RUBY, C. *Introdução à filosofia política*. São Paulo: Editora Unesp, 1998.
- RUSSEL, B. *O elogio ao ócio*. Rio de Janeiro: Sextante, 2002.
- _____. *História do pensamento ocidental: a aventura das ideias dos pré-socráticos a Wittgenstein*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.
- SÁBATO, E. *O escritor e seus fantasmas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- SANTOS, B. de S. *A crítica da razão indolente: contra o desperdício da experiência*. São Paulo: Cortez, 2001.
- _____. *Pela mão de Alice: o social e o político na pós-modernidade*. São Paulo: Cortez: 2001.
- SARAIVA, J. C. *História da literatura portuguesa*. Porto: Porto Editora, 1996.
- SÉRGIO, A. *História de Portugal*. 3.ed. Lisboa: Sá da Costa, 1974.
- SLOTERDIJK, P. *Se a Europa despertar: reflexões sobre o programa de uma potência mundial ao final da era de sua letargia política*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- SINGER, P. *Uma utopia militante*. São Paulo: Vozes, 1998.
- TODOROV, T. *Figuras*. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- _____. *As estruturas narrativas*. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- UNAMUNO, M. de. *Por terras de Portugal e Espanha*. Trad. José Bento,. Lisboa: Assírio & Alvim, 1989.
- VERGELY, B. *O sofrimento*. Trad. M. L. Loureiro. Bauru: Edusc, 2000.
- WEBER, M. *A política como vocação*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2003.

SOBRE O LIVRO

Formato: 14 x 21 cm
Mancha: 23,7 x 42,5 paicas
Tipologia: Horley Old Style 10,5/14
Papel: Offset 75 g/m² (miolo)
Cartão Supremo 250 g/m² (capa)
1ª edição: 2014

EQUIPE DE REALIZAÇÃO

Coordenação Geral
Marcos Keith Takahashi

Da estátua à pedra, de Sandra Ferreira, lê comparativamente quatro romances de José Saramago (1922-2010). A análise centra-se nas formas temático-estruturais de um universo ficcional constituído por, de um lado, *A Jangada de Pedra* (1986), alegoria de uma utopia separatista, e, por outro, *Ensaio sobre a cegueira* (1995), alegoria da barbárie contemporânea; *Todos os nomes* (1997), alegoria da necessidade de preservar o passado; e, por fim, *A caverna* (2000), releitura da alegoria platônica.

Orientado pela marca narrativa que articula a variedade ficcional de cada romance estudado e os agrega sob uma rubrica comum, este estudo busca dar a conhecer quais temas, alegorias, mitos, símbolos, procedimentos narrativos e outros mais recursos respondem pela configuração do romancista José Saramago, que, como as águas de Heráclito, sendo a cada vez outro, é sempre o mesmo.

Sandra Ferreira é mestre e doutora em Teoria Literária e Literatura Comparada pela Universidade de São Paulo, tem pós-doutorado em Teoria Literária pela Universidade de Coimbra. É professora de Literatura Portuguesa na Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (Unesp), campus de Assis, e autora de *Entre a biblioteca e o bordo: a sátira narrativa de Hilário Tácito* (2006).