



Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras – UFC  
V. 12 • Nº Especial • Dez. (2022) • ISSN 1980-4571

# DOSSIÊ: LIÇÕES DE SARAMAGO



José Leite Jr. – UFC | Vera Lopes – PUC-MG (Org.)



UNIVERSIDADE  
FEDERAL DO CEARÁ



PPGLETRAS  
UFC

**REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS-UFC**

**V. 1 • Nº 11 • JAN. – MAR. (2018)**

**ISSN 1980-4571**



# **LIÇÕES DE SARAMAGO**

**José Leite Jr. – UFC | Vera Lopes – PUC-MG**  
**Organização**

**Universidade Federal do Ceará – UFC**  
**Programa de Pós-Graduação em Letras**

## CONSELHO EDITORIAL DA REVISTA ENTELACES

### ORGANIZAÇÃO

Ana Marcia Alves Siqueira – UFC

### EDITORES-GERENTES

Ana Marcia Alves Siqueira – UFC

Orlando Luiz Araújo – UFC

Júlio Cezar Bastoni - UFC

Yuri Brunello – UFC

### EDITORES-CHEFES

Antonio E V P N Holanda – UFC

Marina Maria Abreu Melo – UFC

Ana Carolina Pereira da Costa – UFC

### CONSELHO EDITORIAL

Ana Marcia Alves Siqueira - UFC

Bárbara Costa Ribeiro – UFC

Edson da Silva Nascimento – UFC

Emanuel Régis G. Gonçalves – UFC

Antonio E. V. P. N. Holanda – UFC

Francisca Kellyane C. Pereira – UFC

Gabriela Ramos Souza - UFC

Karine Costa Miranda – UFC

Mariana Antonia S. Carvalho – UFC

Matheus Araújo de Souza Silva – UFC

Nathalia Bezerra da Silva Ferreira – UFC

Orlando Luiz Araújo – UFC

Valéria Correia Lourenço – UFC

Yuri Brunello – UFC

Brenda Nobre – UFC

Francisca Carolina Lima - UFC

Marcus Schueler - PUCPR

Hamyne Meireles - PUCPR

Fernando Abreu - PUCPR

### ARTE, DIAGRAMAÇÃO E WEB

José Leite Jr. – UFC

Sandra Mara Alves da Silva – UFC

### CAPA DESTA EDIÇÃO

Fernanda Xavier Maia – Unimontes

### AVALIADORES CONVIDADOS

Douglas Esteves Moutinho - UFRJ

Edna silva - UFG

Ebal Sant'Anna Bolacio Filho - UFF

Arthur Scapini - FURG

Eduardo Luz - UFC

Geraldo Augusto Fernandes - UFC

José Carlos Siqueira de Souza - UFC

Maria Reginalda da Silva. - UFC

Vicente de Paula Martins - UFC

Roberta Lehmann - UFPR

Elizabeth Dias Martins - UFC

Luiz Rogério Camargo - FAE Centro

Universitário

Susana Vieira - Universidade Nova de

Lisboa

Francisco Vitor Macedo Pereira -

UNILAB

Orlando Luiz de Araújo - UFC

Leite jr - UFC

Juliane Elesbao - UERJ

Carolina Aquino - UFPI

Júlio Cezar Bastoni da Silva - UFC

## CONSELHO CONSULTIVO

Alan Bezerra Torres – IFCE

Andrea Martins L. Mateus – UFT

Andrea Mazzucchi – Università Degli Studi  
di Napoli

Anélia Montechiari Pietrani – UFRJ

Antonio Augusto Nery - UFPR

Benedito Antunes – UNESP

Benigna Soares Lessa Neta – IFCE

Carlos Eduardo de O. Bezerra – Unilab

Carolina de Aquino Gomes – UFPI

Cassia Alves da Silva – IFRN

Cid Ottoni Bylaardt – UFC

Cristiane Navarrete Tolomei – UFMA

Constantino Luz de Medeiros – UFMG

Danielle Mendes Pereira – UFRJ

Edson Santos Silva – UNICENTRO

Elena Lombardi – University of Oxford

Francesco Guardiani – University of

Toronto

Giorgio De Marchis – Università Degli  
Studi Roma Tre

Harlon Homem L. Sousa – UESPI

José Roberto de Andrade – IFBA

Kall Lyws Barroso Sales – UFSC

Márcia Manir Miguel Feitosa – UFMA

Margarida Pontes Timbó – FLJ

Maria Aparecida de O. Silva – USP

Maria da Glória F. de Sousa – URCA

Maria Eleuda Carvalho – UFT

Maria Elisalene Alves dos Santos – UVA Marília

Angélica Braga do Nascimento – IFRN

Matteo Palumbo – Università Degli Studi di  
Napoli

Miguel Leocádio Araújo Neto – UECE

Nicolai Henrique Dianim Brion – IFCE

Nicole Gounalis – Stanford University

Pauliane Targino da Silva Bruno – UECE

Roberto Acízelo Souza – UERJ

Rodrigo Ávila Agrela – UEMG

Roseli Barros Cunha – UFC

Rubens da Cunha – UFRB

Sandro Bochenek – UEL

Sarah Forte – UECE

Sarah Maria Borges Carneiro – IFCE

Terezinha Oliveira – UEM

Tiago Barbosa Souza – UFPI

Tito Lívio Cruz Romão – UFC

Yuri Brunello – UFC

## NOSSA CAPA

A imagem desta edição com que a Entrelaces comemora o centenário de José Saramago, sincretiza as semióticas verbal e visual, numa colagem feita por meio eletrônico por José Leite Junior<sup>1</sup>. Dentro do espírito da revista e do comparativismo do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFC, trata-se de um entrelaçamento entre arte visual e caligrafia. Obviamente, isso diz respeito ao legado do homenageado, que em muitas de suas obras praticou o princípio horaciano do *Ut pictura poesis*, como na alegoria da enunciação literária que constrói o romance *Manual de Pintura e Caligrafia*, título que inaugura sua maturidade ficcional. A composição que ilustra a presente edição traz a silhueta da flor que simboliza a maior lição de democracia da História de Portugal: a Revolução dos Cravos. A cor vermelha do fundo emoldura as últimas palavras da grande lição de amor que nos proporciona o romance *Memorial do Convento*, não só o amor vivenciado por Baltasar Sete Sóis e por Blimunda Sete Luas, mas pela proposta enunciativa de incondicional defesa da humanidade.

---

<sup>1</sup> Professor Doutor – Universidade Federal do Ceará.

## SUMÁRIO

<b>NOSSA CAPA.....</b>	<b>8</b>
<b>SARAMAGO: MESTRE NA VIDA REAL E NA CONSTRUÇÃO ESTÉTICA.....</b>	<b>10</b>
<i>Vera Lopes da Silva – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais.....</i>	<i>10</i>
<b>DOSSIÊ: LIÇÕES DE SARAMAGO.....</b>	<b>18</b>
<i>Nota Editorial.....</i>	<i>18</i>
<i>José Leite Jr. – Universidade Federal do Ceará.....</i>	<i>18</i>
<b>ESTUDOS LITERÁRIOS .....</b>	<b>22</b>
<b>Salazar esquartejado: as representações do ditador português a partir de contos e crônicas de José Saramago .....</b>	<b>23</b>
<i>Daniel Vecchio – Universidade Federal do Rio de Janeiro .....</i>	<i>23</i>
<b>“Que se espalhe e se cante no universo, se tão sublime preço cabe em verso”: a poesia de Camões e Pessoa segundo Saramago .....</b>	<b>42</b>
<i>Marcelo Franz – Universidade Tecnológica Federal do Paraná.....</i>	<i>42</i>
<b>De Lisboa ao Sertão: os limiares da verdade e da ficção em História do cerco de Lisboa e Grande Sertão: Veredas.....</b>	<b>55</b>
<i>Matheus Silva Vieira – Scuola Superiore Meridionale (SSM).....</i>	<i>55</i>
<b>O evangelho segundo Jesus Cristo: um exemplo de subversão à Sagrada Escritura.....</b>	<b>74</b>
<i>Francisco Daniel Monteiro – Universidade de Coimbra - Portugal.....</i>	<i>74</i>
<b>A figura humana de Jesus Cristo na obra <i>O evangelho segundo Jesus Cristo</i>, de José Saramago.....</b>	<b>87</b>
<i>Francisco Lucelio Marques – Faculdade Plus Educação; Rafael Martins Nogueira – Universidade Federal do Ceará.....</i>	<i>87</i>
<b>Saramago vai ao cinema: o processo narrativo adaptado de <i>Ensaio sobre a cegueira</i>.....</b>	<b>99</b>
<i>Luiz Rogério Camargo FAE - Centro Universitário.....</i>	<i>99</i>
<b>RESENHAS.....</b>	<b>120</b>
<b>O nome e o rosto da resistência montemorense em <i>Levantado do Chão</i>.....</b>	<b>121</b>

## **SARAMAGO: MESTRE NA VIDA REAL E NA CONSTRUÇÃO ESTÉTICA**

*Vera Lopes da Silva*<sup>2</sup>

*Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais*

Página |  
10

Antonio Candido, em seu clássico “O direito à literatura”, faz referência ao pensamento do sociólogo francês Louis-Joseph Lebert, que distingue bens compressíveis de bens incompressíveis. Mesmo considerando a tênue linha que pode separá-los, estes são os indispensáveis. Sobre eles, considera que não abarcam apenas aqueles que asseguram a sobrevivência humana,

mas os que garantem a integridade espiritual. São incompressíveis certamente a alimentação, a moradia, o vestuário, a instrução, a saúde, a liberdade individual, o amparo da justiça pública, a resistência à opressão etc; e também o direito à crença, à opinião, ao lazer e, por que não, à arte e à literatura (CANDIDO, 2004, p. 174).

Colocar a literatura nesse bojo, ainda segundo Candido, implica associar o direito a ela à correspondente necessidade do ser humano de organizar-se em seu íntimo, a ponto de a ausência do contato com a arte verbal concorrer para o sofrimento de uma frustração mutiladora. O teórico justifica, considerando que é intrínseca a nós a entrega ao universo fabulado, uma necessidade universal que promove o equilíbrio social —por isso, a arte verbal é “fator indispensável de humanização e, sendo assim, confirma o homem na sua humanidade [...]” (CANDIDO, 2004, p. 175).

José Saramago, mestre na vida real e na construção estética, nos ensina sobre a incompressibilidade da literatura por meio do seu comportamento como homem político e escritor político.

Vejamos o ensinamento saramaguiano primeiramente a partir de sua autobiografia e também sob a orientação do Professor marxista Mauro Iasi, conforme roteiro biográfico que faz do autor português, em sua conferência “Saramago, leitor de Marx: mudar o mundo com corações que sangram”, proferida na III Jornada Saramago Vive! – Saramago, Perturbar a ordem, corrigir o destino, organizada pela PUC Minas. (SARAMAGO, LEITOR DE MARX..., 2022)

Em “Saramago, os seus nomes: um álbum autobiográfico” (SCHNETZER; VIEL, 2022), o romancista inicia assim a história de si mesmo: “Nasci numa família de camponeses

---

<sup>2</sup> Professora da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Coordenadora do Grupo de Pesquisa *Saramago, leitor de Marx*.

sem terra, em Azinhaga, uma pequena povoação situada na província do Ribatejo, na margem direita do rio Almonda, a uns cem quilômetros de Lisboa” (SCHNETZER; VIEL, 2022, p. 13). Essa primeira informação anuncia o homem político: ele se emoldura como pertencente a uma família de *camponeses sem terra*. A expressão denuncia o paradoxo socialmente instituído, pois, se no campo se trabalha, se ao campo se pertence, a recíproca deveria existir, o campo deveria ser também de pertencimento do trabalhador. O adjunto adnominal “sem-terra” determina a idiosincrasia incongruente.

Saramago continua seu relato, contando-nos que, ainda criança, com a mudança dos pais para Lisboa, passou a ter alterada sua relação com o campo, agora frequentado pelas visitas prolongadas à casa dos avós maternos, um vínculo que manteve aceso seu olhar para o mundo da exploração rural.

Aos 12 anos, estudante primoroso, sofre a perda dos estudos em um liceu, conforme suas palavras: “meus pais haviam chegado à conclusão de que, por falta de meios, não poderiam continuar a manter-me no liceu. A única alternativa que se apresentava seria entrar para uma escola de ensino profissional, e assim se fez: durante cinco anos aprendi o ofício de serralheiro mecânico” (SCHNETZER; VIEL, 2022, p. 14).

Essa outra informação insiste em nos orientar para a personalidade política que vai se formando em Saramago, pois sua origem de camponês sem-terra e sua experiência de estudante de liceu passado a aluno de escola profissional inserem-no em uma situação política de expropriação: uma criança da terra sem-terra; um estudante de liceu forçado a se preparar para o chão de fábrica.

Entremeada a essas experiências, esteve a experiência da leitura literária. Os livros didáticos, “pelo seu caráter “antológico”, abriram-me as portas para a fruição literária: ainda hoje posso recitar poesias aprendidas naquela época distante” (SCHNETZER; VIEL, 2022, p. 14), continua Saramago em sua autobiografia, o que nos faz pensar na importância desse material: na ausência das obras literárias em si, caso seja bem composto, o compêndio pode ser (e foi para muitas gerações também aqui no Brasil) a única fonte de contato com poemas, contos, trechos de romances... Além desse acesso via escola, ele frequentou uma biblioteca pública em Lisboa, onde o gosto pela leitura (e não só a leitura literária) se desenvolveu e se aprimorou, enquanto já exercia a profissão de serralheiro.

Reflito a respeito desse percurso para compreender o homem-escritor cujo olhar abarca os problemas da humanidade: uma pessoa que, enquanto era expropriada, e apesar de ser expropriada de sua condição intelectual, lia. Entre as leituras, a da literatura, que lhe foi

elemento incompressível, porque, entre a vida e a literatura, enquanto sentia, pensava. E assim ele foi sentindo o que é estar na circunstância de expropriado e compreendendo-a, alimentado pelas leituras realizadas. Segundo Mauro Iasi,

Foi ali que o jovem José navegou novamente para longe só que desta vez sem sair do lugar, nas asas de páginas amareladas, cheirando a ácaro e mofo, se converteu em Ícaro e voou protegendo suas frágeis asas de cera do sol inclemente da realidade no interior das paredes de tal palácio que já foi de Marquês e agora se diz público, onde se explica abrigar um menino de pais agricultores como os pais deles, que estudou e trabalhou e agora só trabalha de onde foge para amar os livros às escondidas (IASI, 2010, p. 131).<sup>3</sup>

Página |  
12

Outros esbulhos haveriam de sofrer, como uma obra sua, de sua realização, ter seu nome alterado e assim posto no mercado por decisão do editor, passando de *A viúva* para *Terra do pecado*.

Ocorre, então, que a produção saramaguiana não se daria

sem a visão que brota dessa condição, a massa humana de muitos dos seus livros não se moveria com o mesmo fulgor e não se sentiria em muitos deles o caleidoscópio de situações, condições e sentimentos que o incessante movimento da história transporta impelido pelas ações dos homens, essa realidade onde habita o penoso, o trágico, o exaltante, o contraditório, o luminoso e o sombrio e que descreveu com a mestria dos nossos melhores (SOUZA, 2022 p. 13).

Até porque são essas experiências que o levaram a, em 1969, inscrever-se no PCP, Partido Comunista Português.

Mauro Iasi, um marxista também poeta, descreve de forma lírica o transcurso das experiências de Saramago de onde emergiu sua produção verbal:

Talvez por isso mesmo, ou porque nasceu com nome de flor silvestre que nasce em escombros, ou por serem seus pais camponeses que não tinham terra como seus avós, ou por trazer marcado no corpo a sina daqueles que trabalham para ver seu produto fugir de suas mãos, ou porque se chamava José e tinha que trabalhar e trabalhar, ou porque se parecia a Blimunda que quando não comia seu pão pela manhã podia ver dentro das pessoas, ou porque amava as palavras e os livros, e por isso as pessoas, ou porque podia construir na sua cabeça outro mundo que não este no qual flores, pessoas e livros são queimados, ou talvez por tudo isso, se tornou comunista: em 1969 entrou no Partido Comunista Português (IASI, 2010, p. 131)

---

<sup>3</sup> Jerónimo Carvalho de Sousa (Pirescoxe, Loures, 13 de abril de 1947) é um operário metalúrgico, político português e deputado à Assembleia da República Portuguesa pelo Partido Comunista Português ininterruptamente desde 2002.

Saramago se define como um comunista hormonal, o que se comprova em sua vida e obra e o que caracteriza todo o seu legado. Não é estranho, então, que Jerônimo de Souza<sup>42</sup> crave como título da intervenção do texto na sessão cultural de apresentação do programa das Comemorações do Centenário de José Saramago, no Fórum de Lisboa em outubro de 2021: “José Saramago –Escritor universal, intelectual de Abril, militante comunista” e que reconheça que sua obra: “expressão de um sensível e humano olhar sobre os problemas do homem e da humanidade, seria outra, temos isso por convicção, sem a visão do mundo que ressaltava dessa condição” (SOUZA, 2022, p. 13).

A Revolução dos Cravos é, então, marca indelével na vida de Saramago. Segundo o jornalista e crítico literário Haroldo Ceravolo Sereza,

construtor de abril, enquanto interveniente activo na resistência ao fascismo, ele deu continuidade a essa intervenção no período posterior ao Dia da Liberdade como protagonista do processo revolucionário que viria a transformar profunda e positivamente o nosso País com a construção de uma democracia que tinha como referência primeira a defesa dos interesses dos trabalhadores, do povo e do País (SEREZA, 2020).

Nos poemas, contos, teatro, romances, crônicas, discursos, em tudo há o marxista, e realmente seu legado se estrutura nessa disposição.

A exemplo, *Claraboia* (SARAMAGO, 2011), romance escrito em meados dos anos 50 do século XX. Trata-se de uma narrativa ainda sem a oralidade típica da textura das obras saramaguianas. O ritmo do enredo vem marcado pela sucessão de fatos, com registros de pontuação e discurso, como dois pontos e travessão para parágrafos em diálogo; pela menor intromissão do narrador e sem as suas longas digressões filosóficas. Entretanto, elas estão ali, nas conversas entre os personagens Silvestre, um sapateiro letrado, culto, engajado, e Abel, um jovem a procura de si mesmo. São debates sobre questões relacionadas ao trabalho, à vida social e à política. Também é importante a composição da categoria espaço, um prédio de apartamentos que abriga uma seara de personalidades, seus conflitos, miudezas e grandezas, emoldurado pelas relações de exploração no trabalho.

Adentrando nas páginas de *Objeto Quase*, de 1978 (SARAMAGO, 1986), encontramos a narrativa “Coisas”. Entre seus personagens, há os homens coisificados que reagem para assim não permanecerem e para impedirem que outros, ainda seres humanos, mas em processo de coisificação, se deem conta da metamorfose que neles é operada. Transformados em

mercadorias, coisas, passam a exercer funções que lhes são estranhas, o que se metaforiza no conto pelo ser-porta, ser-sofá, ser-dinheiro etc. E a isso reagem: uma porta raspa propositalmente as costas da mão direita de um funcionário; um sofá aquece demais e assim expulsa quem o utiliza; um relógio resiste ao trabalho de marcar horas; degraus debandam de escadas; uma nota de dinheiro aperta o dedo do funcionário que vai colocá-la em um cofre... A revolução das coisas, enfim. Trata-se de exposição metafórica de uma categoria marxiana, o fetiche, que embasa a condição estética do conto e faz estremecer o pensamento do leitor, diante de que é desvendado o caráter misterioso da forma-mercadoria, que consiste

no fato de que ela reflete aos homens os caracteres sociais de seu próprio trabalho como caracteres objetivos dos próprios produtos do trabalho, como propriedades sociais que são naturais a essas coisas e, por isso, reflete também a relação social dos produtores com o trabalho total como uma relação social entre os objetos, existente à margem dos produtores (MARX, 2013, p. 147).

Quando os objetos reagem, desfazem de si mesmos essas propriedades “naturais”, de forma a não mais satisfazerem uma determinada necessidade social e, assim, quebrarem a ideia do elo do trabalho total imposto pelo capital.

Vamos até *Levantado do Chão* (SARAMAGO, 1988), romance publicado em 1980, quando a conduta saramaguiana comunista se manifesta nitidamente. É a voz do povo que emana daquelas páginas épicas, cuja estética expõe o eterno domínio do latifúndio por meio da nomeação de personagens com sufixo repetido, ecoando um aparente *ad aeternum* “berto” em Lamberto, Norberto, Floriberto, Humberto, iguais na sua função de proprietário e explorador... Aparente *ad aeternum*, porque haverá um levantamento do chão, os homens verdadeiramente da terra vão se insurgir contra o latifúndio, trabalhadores se unirão em sua força de explorados, com suas histórias particularizadas em seus nomes: os Mau-Tempo e suas singularidades individuais, Sara da Conceição, Faustina, Manuel Espada, José Gato e muitos outros, cada um que “vive o processo de conscientização, transita de certas concepções de mundo até outras, vive subjetivamente a trama de relações que compõe a base material de sua concepção de mundo” (IASI, 2011, p. 13), todos para chegarem ao exercício da luta de classes.

Façamos um outro pouso, agora em *História do cerco de Lisboa* (SARAMAGO, 1996). Seu protagonista, um revisor, atua mesmo como um revisor, em cujo exercício denuncia o perigo de uma única história. Faz isso por meio do acréscimo de um “não” que modifica o texto oficial e, assim, coloca em xeque o conceito de tempo histórico, jogando esteticamente com o tempo da narrativa, pluridimensionado por fatos e personagens medievais e contemporâneos

que se alternam e se confundem. Temos aqui desenvolvido o conceito marxista de história total, que abarca todos os homens em suas ações, sentimentos e movimentos, como uma trama que tudo entrelaça, algo que põe em xeque uma única história. Assim, a referência de Marx por Saramago se solidifica quando a associamos à passagem do seu discurso *Da estátua à pedra*, em que ele declara:

[...] o que realmente me preocupa é o Passado, e sobretudo o destino da onda que se quebra na praia, a humanidade empurrada pelo tempo e que ao tempo sempre regressa, levando consigo, no refluxo, uma partitura, um quadro, um livro ou uma revolução (SARAMAGO, 2013, p. 27).

Assentemo-nos agora em *Ensaio sobre a cegueira* (SARAMAGO, 1995), e *Ensaio sobre a lucidez* (SARAMAGO, 2004). Essas obras magistrais têm sido meu objeto de reflexão mais amiúde. Tenho visto que

a moldura que as demarca são as relações sociais que emergem do modo de produção capitalista na contemporaneidade, encenado por uma situação de crise, uma peste, e por um movimento de desmascaramento da democracia burguesa, especificamente no que se refere ao seu tão cantado alicerce —o voto (LOPES, 2022, p. 21).

Reitero aqui meus estudos, retomando a ideia de que na trilha dessa visão de mundo marxista que toma como objeto o modo de produção capitalista, as obras são permeadas pelo movimento de análise e síntese. Em *Ensaio sobre a cegueira*, Saramago sai da totalidade da sociedade burguesa como se em busca de suas determinações. A realidade é narrada em *close*:

dominada por uma peste, a cegueira branca, parte dessa sociedade é colocada em uma camarata. Ali se reproduzem situações avessas e comuns na sociedade como um todo – sujeira, fome, poder e violência social e política, abandono, disputa, vilania, exploração, morte [...] Ali a voz narrativa expõe um universo de contradições, como a reação dialética de pequenos grupos, a exemplo das mulheres que, ao mesmo tempo em que endurecem ante a violência do patriarcado (encenado de forma a ser posto, com toda sua sordidez, em enquadramento), não perdem a ternura. Recolocados os personagens fora da camarata, voltando ao espaço anterior ao aprisionamento, portanto o de suas vidas costumeiras, as cenas passam a ser panorâmicas. Entretanto, o mundo anteriormente frequentado agora é encarado sob nova escala de visão. Da síntese obtida da camarata, das determinações ali levantadas, o autor-criador retorna ao concreto ampliado, à totalidade externa novamente (LOPES, 2022, p. 24).

Decorrente da primeira obra, *Ensaio sobre a lucidez* constitui nova análise da sociedade burguesa. Em busca de novas determinações, instauram-se os mesmos e outros desnudamentos, surgem outras mediações. O voto, instrumento máximo de participação e legitimação da democracia burguesa, tem dialeticamente exposta sua maior fragilidade, ou seja, a sua negação. Nessa análise dialética, o alvo é o poder político, sobre o qual é colocada nova lente. O Estado democrático de direito, reagindo à massiva votação em branco, produz o desvelamento da sua maior farsa, a

legitimidade do voto, que o encena como espaço civilizado e civilizatório. Ao reagir, deixa à pele sua contradição, por meio de uma conjunção de discursos e ações antidemocráticos e, pior, de despuorada barbárie (LOPES, 2022, p. 26).

Essas pequenas considerações sobre algumas obras de Saramago ilustram sua contribuição para o mundo literário-político, um legado emocionante. Nas veias de todas elas, e poderia ter tratado aqui de qualquer outra obra do autor português, corre o sangue saramarxista. Em todas elas, seria possível colocar a epígrafe que ele escolheu para a obra *Objeto Quase*: “Se o homem é formado pelas circunstâncias, então é preciso formar as circunstâncias humanamente” (SARAMAGO, 1986, p. 11), citação retirada de *A sagrada família*, de Karl Marx, pois, em todas elas, cria enredos circunstanciados humanamente.

Por isso a obra de José Saramago ilustra os bens incompressíveis, dado os valores fundamentais que ele apregoa em tramas, personagens, tempos e espaços, alimento estético e político, contribuindo para a composição cosmológica do caos que a humanidade vive. Sem ilusões românticas sobre o papel transformador da literatura, ciente da paralisia de pensamento e ação em que a literatura se encontra, propõe que os escritores assumam um papel, o de compromissado como cidadão, que não abdica de sua ação cívica:

regressemos rapidamente ao Autor, à concreta figura de homem ou de mulher que está por trás dos livros, não para que ela ou ele nos digam como foi que escreveram as suas grandes ou pequenas obras (o mais certo é não o saberem eles próprios), não para que nos eduquem e instruem com as suas lições (que muitas vezes são os primeiros a não seguir), mas, simplesmente, para que nos digam quem são, na sociedade que somos, eles e nós, para que se mostrem como cidadãos deste presente, ainda que, como escritores, creiam estar trabalhando para o futuro (SARAMAGO, 2022, p. 101).

Essas palavras de Saramago em seu discurso “Sobre literatura, compromisso e transformação social” se costuram a outros discursos em que ele claramente se posiciona com relação à condição humana, à democracia, às ditaduras, à ética, ao seu país, à mulher, à morte, ao pensamento crítico, ao comunismo, à História, ao Tempo, a si mesmo. E estão confirmadas nas tecituras de suas obras, nas quais estão presentes esses mesmos temas, configurados esteticamente.

O homem Saramago não se separa de sua palavra, esse seu maior legado.

## REFERÊNCIAS

CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: CANDIDO, Antonio. **Vários escritos**. São Paulo: Editora Duas Cidades; Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2004, p.169-191.

IASI, Mauro. Homenagem a Saramago (ou de flores, pessoas e palavras). **Revista Em Pauta**, v. 8, n. 26, dez. 2010.

IASI, Mauro. **Ensaio sobre consciência e emancipação**. São Paulo: Expressão Popular, 2011.

LOPES, Vera. O método marxista do materialismo histórico como instrumento estético saramaguiano. *In*: NOGUEIRA, Carlos. **José Saramago: a escrita infinita**. Lisboa: Tinta da China, 2022.

Página |  
17

MARX, Karl. **O Capital**. São Paulo: Boitempo, 2013.

SARAMAGO, José. **Claraboia**. São Paulo: Cia das Letras, 2011.

SARAMAGO, José. **Objeto Quase**. São Paulo: Cia das Letras, 1986.

SARAMAGO, José. **Da estátua à pedra e Discursos de Estolcomo**. Belém: Ed.UFPA, 2013.

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

SARAMAGO, José. **Ensaio sobre a lucidez**. São Paulo: Cia das Letras, 2004.

SARAMAGO, José. **História do cerco de Lisboa**. São Paulo: Cia das Letras, 1996.

SARAMAGO, José. **Levantado do chão**. São Paulo: Cia das Letras, 1988.

SARAMAGO, José. Sobre literatura, compromisso e transformação social. *In*: EDITORIAL AVANTE. **José Saramago, um escritor com seu povo**. Lisboa: Edições Avante!, 2022

SARAMAGO, LEITOR DE MARX: mudar o mundo com corações que sangram. Belo Horizonte: PUC Minas, 30 set. 2022. Publicado por II Jornada Saramago. Disponível em: <https://youtu.be/KydILbcn7cQ>. Acesso em: 20 nov. 2022.

SCHNETZER, Alejandro García; VIEL, Ricardo (org.). **Saramago – Os Seus Nomes: um álbum autobiográfico**. Porto Editora; Lisboa: Fundação José Saramago, 2022.

SEREZA, Haroldo Ceravolo. Partido Comunista Português lembra papel de Saramago na Revolução dos Cravos. **Opera Mundi**: 18 jun. 2010. Disponível em: <https://operamundi.uol.com.br/politica-e-economia/4625/partido-comunista-portugues-lembra-papel-de-saramago-na-revolucao-dos-cravos>. Acesso em: 20 nov. 2022.

SOUZA, Jerônimo. Escritor universal, intelectual de Abril, militante comunista. *In*: EDITORIAL AVANTE. **José Saramago, um escritor com seu povo**. Lisboa: Edições Avante!, 2022..

## DOSSIÊ: LIÇÕES DE SARAMAGO

*Nota Editorial*

José Leite Jr.<sup>5</sup>  
*Universidade Federal do Ceará*

Página |  
18

Eis aqui as Lições de Saramago, com as quais a *Entrelaces* comemora o centenário de José Saramago. A presente edição reúne textos de perspectivas teóricas variadas, recebidas tanto de centros de pesquisa do exterior, oriundas de Portugal e da Itália, como do Brasil, vindas de Minas Gerais, Paraná, Rio de Janeiro e aqui do Ceará. Como prevíamos, quando se trata de Saramago, seja pela largueza humana de seu projeto literário, seja pela complexidade alcançada por seu discurso, as lições suscitariam ruptura de fronteiras epistemológicas e geográficas.

A primeira lição que recebemos representa um enlace interinstitucional, como se pode constatar na organização e apresentação deste dossiê. Trata-se da participação editorial de Vera Lopes, que coordena o *Grupo de Pesquisa Saramago, leitor de Marx*, da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Em seu texto de abertura, intitulado “Saramago: mestre na vida real e na construção estética”, ela faz uma reflexão sobre o percurso formativo de Saramago. Vera Lopes considera a grandeza do legado humanístico do homenageado, o que ganha ainda mais relevo se considerada a precariedade das condições materiais que enfrentou desde o berço – “uma criança da terra sem-terra; um estudante de liceu forçado a se preparar para o chão de fábrica”, no dizer da apresentadora –, até chegar ao amadurecimento de sua formação como trabalhador intelectual. Considerando-se que multiplicar o pouco é uma lição diária para as classes sociais oprimidas, o texto de Vera Lopes nos ensina que a palavra de Saramago, em contraponto à mesquinhez do sistema capitalista, mostrou-se abundante como um milagre e generosa como uma revolução.

Nesta edição, os textos recebidos foram organizados tanto pelo critério cronológico da obra literária apreciada como pelo assunto motivador da investigação.

No artigo “Salazar esquartejado: as representações do ditador português a partir de contos e crônicas de José Saramago”, Daniel Vecchio, da Universidade Federal do Rio de Janeiro, traz a lição da memória literária de resistência. Num tempo em que o velho fascismo parece querer renovar seu contrato anticivilizatório, diante dos escombros de um mundo exaurido pela experiência neoliberal, o artigo chama atenção para o conto “A cadeira”, em que

---

<sup>5</sup> Universidade Federal do Ceará – Departamento de Literatura, Programa de Pós-Graduação em Letras e Profletras.  
[leitejr@ufc.br](mailto:leitejr@ufc.br)

Saramago faz as mais instigantes digressões literárias em torno da queda literal do ditador Salazar (ele caiu de uma cadeira, acidente que o levaria gradativamente à morte). Sabe-se que o salazarismo sobreviveu a Salazar e, mesmo após o 25 de Abril e passadas décadas da superação da ditadura, sabe-se que ainda há vozes que ameaçam juntar os cacos desse passado nefasto. Fica evidente que a desmontagem do mito fascista passa necessariamente por sua desconstrução simbólica, campo de batalha (de classes) em que o discurso literário saramaguiano é imbatível.

A diversidade de gêneros literários e a intertextualidade não faltaram nesta edição da *Entrelaces*, como atesta o artigo “Que se espalhe e se cante no universo, se tão sublime preço cabe em verso: a poesia de Camões e Pessoa segundo Saramago”, de Marcelo Franz, da Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Na lição de Marcelo Franz, o teatro e o romance de Saramago encontram-se na condição de poetas exilados de seus protagonistas, sendo um tirado do mundo real e outro do mundo poético. O primeiro é Camões; o segundo, Ricardo Reis. Nesse cotejo, o articulista, apoiando-se em Gérard Genette, investiga a intertextualidade, na escavação de camadas constitutivas do discurso de Saramago, particularmente quando pergunta sobre qual é o papel do poeta na sociedade.

Rompendo as fronteiras diatópicas, destaca-se o artigo “De Lisboa ao Sertão: os limiares da verdade e da ficção em *História do cerco de Lisboa* e *Grande sertão: veredas*”, de Matheus Silva Vieira, da Scuola Superiore Meridionale (SSM). Nessa lição, o articulista procura avaliar as relações entre história e ficção, com apoio teórico sobretudo de Paul Ricoeur e Marc Bloch. No questionamento sobre o “dizer verdadeiro”, confrontam-se duas perspectivas: a veracidade dos fatos históricos, colocada em dúvida pelo revisor Raimundo Silva; e a memória ficcional de Riobaldo Tatarana, que se lança no labirinto narrativo de suas aventuras. Na tensão entre a memória e o esquecimento, o artigo mostra evidências de que o valor de verdade é colocado em disputa na realização do discurso. Como diz o articulista: “A verdade é suscetível à ficção.” Em tempos de “pós-verdade”, está aí uma oportuna lição.

O interesse de Saramago pela religião foi contemplado com dois trabalhos. Um deles vem de Portugal, intitulando-se “*O evangelho segundo Jesus Cristo: um exemplo de subversão à Sagrada Escritura*”, da autoria de Francisco Daniel Monteiro, da Universidade de Coimbra. Confrontando a escrita canônica com a interpretação ficcional, apoiando-se teoricamente em nomes como o de Jean-François Lyotard, Linda Hutcheon, Carlos Reis. O artigo explora o núcleo polêmico do romance, que traz na figura divina traços disfóricos, identificáveis com o do opressor, em oposição ao perfil de Jesus Cristo, representativo do

oprimido injustiçado. O estudo chama atenção para o viés misógino da tradição religiosa, em contraste com a relação entre Jesus e Madalena. Se o texto sagrado traz a verdade pressuposta, na reelaboração de Saramago a verdade, por ser suposta, passa pelo reexame literário, num convite a um fazer interpretativo crítico, alternativo ao dogmático.

O outro artigo voltado para o mesmo romance é daqui mesmo, do Ceará, com o título de “A figura humana de Jesus Cristo na obra *O evangelho segundo Jesus Cristo*, de José Saramago”, com a coautoria de Francisco Lucelio Marques, da Faculdade Plus Educação, e de Rafael Martins Nogueira, da Universidade Federal do Ceará. Nessa abordagem, que pode ser identificada como metaficcional, examina-se o lado humano de Jesus, na condição trágica de filho a ser sacrificado pela vontade paterna. A lição que fica é de um Saramago que advoga em favor da condição existencial digna, defendida incondicionalmente pelas razões que nos particularizam e nos universalizam como seres humanos.

Para além da semiótica das palavras, recebemos o artigo “Saramago vai ao cinema: o processo narrativo adaptado de *Ensaio sobre a cegueira*”, de Luiz Rogério Camargo, da FAE – Centro Universitário, do Paraná. Além das abordagens intertextuais já referidas, temos a abordagem intersemiótica nesse trabalho que estuda a recriação cinematográfica feita por Fernando Meirelles de um das mais impactantes distopias saramaguianas. Tomando como apoio teórico propostas de nomes como Julie Sanders e Linda Hutcheon, o artigo acompanha soluções dadas pelo cineasta brasileiro, constituindo uma narração cinematográfica a partir de três enunciações: a do narrador externo (diretor), a da mulher do médico (olhar) e do velho da venda preta (voz). O resultado da proposta de Meirelles, aprovada com emoção pelo próprio Saramago, se traduz como lição, ao “ensinar a ver àquele que sabe olhar e, ao que olha, a difícil arte de reparar”, nas palavras do articulista.

Além dos artigos, recebemos a resenha “O nome e o rosto da resistência montemorense em *Levantado do Chão*”, que reitera a generosa colaboração do acima mencionado pesquisador Daniel Vecchio. Mais que uma resenha, podemos assegurar que recebemos também uma reportagem, pela capacidade do resenhista de transportar a leitura para o ambiente em que o quinto número da revista *Almanson* foi produzido, no âmbito dos eventos alusivos ao centenário de José Saramago. Nesse número comemorativo do periódico português, “seus autores tecerem uma homenagem crítica e estudiosa à resistência alentejana a que se pretende dar nome e rosto no romance de José Saramago”, como testemunha o pesquisador. Sim, porque os artigos convergem para *Levantado do chão*, romance que se passa na região onde esse valoroso periódico tem sido cultivado. E como a *Entrelaces* fecha suas páginas com

esse convite de abertura das páginas da *Almanson*, só podemos concluir que, num efeito que lembra o “mise en abyme”, estas lições levam a outras lições, todas elas convergentes para o legado saramaguiano.

Se, como aparece na chamada para este dossiê, “A lição de Saramago é um convite aos que olham, mas não veem, ou que, vendo o espetáculo do mundo, permanecem na conveniência contemplativa”, queremos crer que o Programa de Pós-Graduação em Letras da UFC, através da *Entrelaces*, soube comemorar o centenário do autor com um encontro em que mestres se fazem discípulos, assim como o homenageado foi aprendiz de suas personagens, como revelou Saramago ao receber o Prêmio Nobel de Literatura de 1998.

Nossa gratidão pela generosa participação com os trabalhos enviados, pelo apoio de nossa equipe editorial e pelo voto de confiança institucional de nosso colegiado. Graças ao entrelaçamento desses esforços é que podemos ler e compartilhar estas preciosas lições.

## ESTUDOS LITERÁRIOS

O presente dossiê da Entrelaces é especialmente dedicado a José Saramago, integrando-se ao conjunto de comemorações do centenário do autor. Ele, que ao receber o Prêmio Nobel de Literatura disse ser o aprendiz de suas personagens, fez-se um destacado mestre da arte literária. Cada obra de Saramago é uma lição deixada no longo curso de um projeto literário que se mostra sempre em construção, pois quem se dispõe fazer do trabalho literário uma contínua aprendizagem sempre terá algo a descobrir e muito a inventar. No caso de Saramago, essa descoberta em moto perpétuo se explica pela incompressibilidade mesma do objeto de sua investigação: a humanidade.

Essa proposta de escrita, essencialmente humanizadora, pressupõe uma leitura que reencontre a etimologia de lição (*lectio, lectionis*) – ação de ler –, práxis enunciativa que sugere a construção de uma dialética de descobertas e redescobertas, cujo resultado será a invenção e a reinvenção do ser humano. Mas cabe lembrar que a humanidade em Saramago não é uma idealização, mas uma perpétua elaboração, já que decorre dos valores colocados em disputa nas contingências históricas de cada sociedade. Nessa disputa de valores, a escrita de Saramago – trabalhador intelectual – toma partido, posicionando-se do lado de quem, no anonimato, sustenta a humanidade pelo trabalho. A lição de Saramago é um convite aos que olham, mas não veem, ou que, vendo o espetáculo do mundo, permanecem na conveniência contemplativa. A lição de Saramago é, antes de tudo, uma convocação ao protagonismo histórico.

Assim entendido, o presente dossiê é um convite ao compartilhamento das lições de Saramago, respeitando-se a proposta epistemológica da crítica literária.

A Entrelaces, neste dossiê comemorativo, conta com um generoso entrelace institucional – na colaboração da Profa. Dra. Vera Lopes, da Pontifícia Universidade de Minas Gerais, onde coordena o grupo Saramago Leitor de Marx.

# Salazar esquartejado: as representações do ditador português a partir de contos e crônicas de José Saramago

Daniel Vecchio<sup>6</sup>

Universidade Federal do Rio de Janeiro

## Resumo

No conto “Cadeira” (1978), José Saramago nos remete ao fatídico acidente doméstico do ditador António de Oliveira Salazar, ocorrido em 3 de agosto de 1968. Se nesse texto somos levados ao Forte de Santo António do Estoril, local onde Salazar caiu de uma cadeira de lona, nas crônicas *A cabeça* (1978) e *A mão do finado* (1977), por sua vez, Saramago não deixa de retomar esse tombo histórico de forma inacabada, representando metaforicamente sua cabeça (ideias) e suas mãos (gestos) a se espalhar pelas ruas e casas portuguesas. Em tais fragmentadas andanças, Saramago nos remete, também, aos próprios destroços das estátuas públicas de Salazar sucessivamente explodidas e decapitadas durante as últimas décadas, evidenciando tanto suas sucessivas quedas quanto alarmando sobre seus diversos ressurgimentos. No conflito entre uma aparente queda de Salazar e as muitas notícias de ataques às suas estátuas, Saramago constata que, infelizmente, mesmo após quase dez anos da queda, as diversas partes do corpo e da mente do ditador ainda insistiam em transitar entre os portugueses do primeiro período pós-revolucionário.

---

<sup>6</sup> Doutor em História pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), onde foi pesquisador do CNPq. É Mestre em Estudos Literários e Licenciado em História pela Universidade Federal de Viçosa (UFV), onde foi pesquisador da CAPES. Possui também formação na área educacional, com especialização em Docência no Ensino Superior pelo Senac-SP e mestrado em Educação e Tecnologias Digitais pela Universidade de Lisboa (ULISBOA). Atualmente, é pesquisador de Pós-Doutorado em Letras Vernáculas - Estudos Literários pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), com bolsa da FAPERJ / Pós-Doutorado Nota 10, onde tem se dedicado aos estudos saramaguianos.

## Palavras-chave

Salazar. Opressão. Imaginário. Representação.

“A cadeira ainda não caiu.”  
(José Saramago) Página |  
24

## 1 A queda da cadeira em um sutil revirar de páginas

António de Oliveira Salazar era, desde 1933, Presidente do Conselho de Ministros. Homem de hábitos e regras, Salazar passava habitualmente férias no Forte de Santo António do Estoril. Enquanto recebe a visita habitual do calista Augusto Hilário, ele sofre um acidente que o impede de continuar a assumir as rédeas de Portugal: a “banal queda de uma cadeira foi o mote para o arranque do incontornável processo que levou à queda de um regime” (EDITORIAL Revista Estante, 2016, p. 2).

Como consequência dessa queda, Salazar bateu fortemente com a cabeça no chão, dando origem a um hematoma que acabaria por levar-lhe à morte. O incidente, no entanto, foi envolto por uma enorme nuvem de omissões e segredos. De qualquer forma, foi no dia 3 de agosto de 1968 que aconteceu o que ninguém esperava: a sua queda de uma cadeira de lona:<sup>7</sup> “O velho já não segura os braços da cadeira, os joelhos subitamente não trémulos obedecem agora a outra lei, e os pés que sempre calçaram botas [...] já estão no ar” (SARAMAGO, 1994, p. 22), escreveu José Saramago no conto “Cadeira”, inserido no livro *Objecto Quase*, de 1978, conto que será aqui um de nossos objetos de análise e investigação.

Para a produção desse conto, dez anos após o incidente, Saramago, Nobel de literatura, se inspirou na acidental queda de Salazar, que acabaria por afastá-lo definitivamente do poder. A inspiração rendeu-lhe esse e mais alguns outros textos instigantes que perpassam esse e outros episódios que marcaram o início do fim da carreira política e da vida de Salazar. Os episódios referentes ao acidente doméstico do ditador se revestem de um forte simbolismo

---

<sup>7</sup> “O facto de Salazar ter «o hábito de se deixar cair nas cadeiras, em vez de se sentar» - como conta Américo Tomás, o último Presidente do Estado Novo, no seu livro *Últimas décadas* - pode ter provocado a quebra da cadeira” (PORTUGAL d'antigamente, s/d., p. 2-3).

não só pessoal, mas, sobretudo, social, visto que, como dito, tal acidente também marcou o início do período em que o regime fascista português entrava em seu declínio.

O próprio título do livro em que o conto se insere, *Objecto Quase*, ressalta a posição simbolicamente problemática que os objetos, como a cadeira de Salazar, adquirem na ficção: nos contos dessa coletânea de Saramago, os objetos têm seu sentido invertido, sendo o termo “quase” o ponto de abertura que o autor utiliza para extrapolar “o sentido convencional e passivo das coisas, permitindo-se adentrar a esfera do absurdo” (LEMOS, 2000, p. 112). No entanto, essa esfera do absurdo, atingida no conto “Cadeira”, não deixa de ir ao encontro dos fatos, pois uma cadeira de lona do Forte de Santo António do Estoril ficou conhecida por ter conseguido derrubar Salazar, feito que a oposição, inclusive, não conseguiu realizar, levando o ditador a abandonar o poder após mais de 40 anos.

Depois de sobreviver à bomba anarquista de 1937, bomba que explodiu antes da chegada do automóvel em que Salazar seguia, bem como às tentativas de golpes militares ou das manobras palacianas, uma mera cadeira de lona acabaria por lhe ser fatal. Como José Cardoso Pires escreveu em *Dinossauro Excelentíssimo*, de 1972, uma representação satírica da vida de Salazar publicada ainda durante a ditadura, o “Doktor Dinosaurus” ou o “Dinossauro Um” “Tinha caído e estava velho; era um gigante muito antigo, de fibras mais que secas, a estalar” (PIRES, 1973, p. 70-72).

O tom irônico do conto de Saramago, por sua vez, também é bastante explícito ao longo de várias cenas, como naquela em que, ao se referir à queda da cadeira, o narrador comenta: “E não há ninguém que fixe este momento. O meu reino por uma polaroid, gritou Ricardo III, e ninguém lhe acudiu porque pedia cedo demais” (SARAMAGO, 1994, p. 22). Nesse trecho citado, há a ridicularização da queda do velho ditador português, cujo poderio se associar shakespearaneamente ao momento da cavaleiresca queda de Ricardo III, um dos únicos reis ingleses a morrer em batalha depois de séculos. Por isso, menciona-se, no mesmo trecho citado, a histórica necessidade que teríamos de uma “polaroid” para registrar os pequenos e grandes momentos do passado da humanidade, como mais esta cadeira que no conto está a cair “E não há ninguém que fixe este momento” (SARAMAGO, 1994, p. 23).

Detido nesse cinematográfico instante, o narrador fixa o momento da queda de uma cadeira, momento fugaz impossível de se registrar, mas possivelmente desdobrado pelos

recursos da arte literária. Diante disso, José Saramago, em “Cadeira”, nos revela um dos microcosmos histórico-ficcionais mais representativos de toda sua obra literária, exercitando-se incipientemente em meio às verossimilhantes microdimensões do passado, marca essa presente em quase todos os seus romances posteriores de extração histórica, especialmente aqueles produzidos ao longo da década de 1980.

A cena inicial do conto já nos apresenta uma histórica cadeira a cair, tendo sobre ela um velho homem prestes a se chocar com o chão. Trata-se da representação ficcional de um evento de poucos segundos de duração, mas que, no conto, é desfiada ao longo de quase vinte páginas. A perturbação estrutural, suscitada por esse enredo fugaz e peculiarmente concreto, contraria toda a tradição literária dos contos que sempre frisou a ação humana como o ponto poético essencial e estável dessa e de todo tipo de prosa artística. É como nos deparamos no conto de Saramago, que surge sob a tensão da coisificação do próprio enredo, ou seja, da interrupção da ação humana a partir de seus obstáculos, tensão que evolui até o seu desfecho accidental.

Sem associar uma única vez a figura do velho com o nome de Salazar, sua identidade é revelada, no entanto, a partir da descrição do peculiar contorno do seu rosto, marcas que são descritas brevemente pelo narrador do conto, como pode-se notar adiante:

Vai a cair para trás. Aí vai. Aqui, mesmo em frente dele, lugar escolhido, podemos ver que tem o rosto comprido, o nariz adunco e afiado como um gancho que fosse também navalha, e se não se desse o caso de ter aberto a boca neste instante, teríamos o direito, aquele direito que tem toda e qualquer testemunha ocular, que por isso diz eu vi, de jurar que não há lábios nela. Mas abriu-a, abre-a de susto e surpresa, de incompreensão, e assim é possível distinguir, embora com pouco precisão, dois rebordos de carne ou larvas pálidas que só pela diferença de textura dérmica se não confundem com a outra palidez circundante. A barbela estremece sobre a laringe e mais cartilagens, e o corpo todo acompanha a cadeira para trás, e no chão já rolou para o lado, não longe, porque todos devemos assistir, o pé da cadeira partido. Espalhou uma poeira amarela aglomerada, verdade que não muita, mas bastante para em tudo isto nos comprazermos na imaginação duma ampulheta cuja areia se constituísse escatologicamente das dejeções do coleóptero: [...] (SARAMAGO, 1994, p. 21).

Dessa figura, diz-se que “há muitas e também diversas razões, e antigas elas são, para duvidar de sua humanidade” (SARAMAGO, 1994, p. 20). O velho seria, ao final das contas, o tirano e ditador que sempre foi. É o que se conclui antecipadamente desses e outros micro detalhes esparsos pelo texto. A descrição do velho ao sentar-se, aliás, já permite supor a

perda de sua aura de prestígio, finalmente destruída com a queda: “[...] há-de pousar as mãos ou agarrar com força os braços ou abas da cadeira, para não deixar descair bruscamente as nádegas enrugadas e o fundilho das calças no assento que lhe tem suportado tudo” (SARAMAGO, 1994, p. 20).

Condenado junto com a cadeira, “Vê-a de longe o velho que se aproxima e cada vez mais de perto a vê, se é que a vê, que de tantos milhares de vezes que ali se sentou a não vê já, e esse é que é o seu erro, sempre o foi, não reparar nas cadeiras em que se senta por supor que todas elas são de poder o que só ele pode” (SARAMAGO, 1994, p. 20). Nessa passagem, percebe-se claramente a comparação entre uma cadeira humanizada e um ser humano objetificado, já que, do velho, foi dito que seria possível duvidar de sua humanidade: “Este homem, símbolo do poder, ignora a fragilidade do objeto sobre o qual se senta, fragilidade irônica esta, pois ao fim do conto se verá que o velho não apenas é destronado, mas morto, por consequência do tombo: sinal de que o poder da cadeira (ou do povo) era bem grande, afinal” (LEMOS, 2000, p. 112).

Nisso, reside a ironia com que o episódio é narrado, a focalizar em um móvel simples ignorado ao longo de décadas e que processa dentro de si a lenta transformação do mundo pelo caruncho, que será a verdadeira causa do tombo, o legítimo protagonista dessa queda. De uma cadeira personalizada, retiramos a alegoria crítica sob a perspectiva do povo, sobre o qual os tiranos se sentam majestosamente e sem receio, anos a fio. A hipótese desta alegoria se confirma em muitos momentos da narrativa:

[...] enquanto o som da queda não for ouvido, somos nós os senhores deste espectáculo, podemos até exercitar o sadismo de que, como o médico e o louco, temos felizmente um pouco, de uma forma, digamos já, passiva, só de quem vê e não conhece ou in limine rejeita obrigações sequer só humanitárias de acudir. A este velho não. (SARAMAGO, 1994, p. 21).

Se acompanharmos mais detidamente o texto do conto, percebemos que o velho continua a sofrer seu lento processo de queda e degradação. Esse “slow motion” quase cinematográfico, em certo momento, é comparado à própria queda do diabo: “[...] enquanto a cadeira de belzebu se parte e cai para trás arrastando consigo satanás, asmodeu e legião” (SARAMAGO, 1994, p. 22). O corpo caído e inerte de Salazar, combalido entre os restos da cadeira e o chão, anulado por qualquer tipo de salvação, se aproxima da morte física, mas nos

leva a perceber, também, sua sobrevivência a partir do aspecto político que continua a assolar o país: o salazarismo que, apesar de se findar, recomeça a se levantar para voltar a cair lentamente, num processo que tristemente não cessa.

Nesse ciclo de “desabamentos”, a degradação do tirano prossegue como contraponto nuclear da personificação do objeto, como se mostra a seguir: “[...] aquela aresta, ou bico, ou canto de móvel que estende o seu punho fechado para um ponto no espaço” (SARAMAGO, 1994, p. 14). A personalização da cadeira é o contraponto efetivo da coisificação do governo ditatorial, que, por outro lado, reduziu suas populações a meras máquinas de obedecer, sobreviventes de um sistema objetificado como mercadoria, fundamentada na passividade político-econômica perante o capital estrangeiro. Por isso, o denominado contraponto suscita no conto “um paralelismo com o personagem humano, o velho, que se sentou numa cadeira prestes a cair” (LEMOS, 2000, p. 112).

Em síntese, se de um lado temos “um objeto quase, [...] excepcional, e letal; do outro, temos um corpo relutante, trêmulo, no limiar do silêncio e do exílio e da iminência de espantos e desesperos colaterais advindos do rompimento dos canais que molham a alma – o sangue” (BESERRA; SEVERO JR; ALMEIDA, 2020, p. 71-72). Deixando a figura do velho em segundo plano e focando na humanização do objeto, ou seja, no protagonismo da omitida cadeira, o narrador adentra nos subterfúgios desse polêmico e doméstico episódio, cuja perspectiva microdimensional vai nos direcionar à superfície “dura e misteriosa da pele macia de madeira polida”, com o “jeito de ombro ou joelho ou osso íliaco”.

Em síntese, no conto, a cadeira em queda representa todo um país, onde viveu um povo submisso por mais de quarenta anos de ditadura, consequência de uma lenta, porém inevitável gestação de revolta. Nesse sentido, o conto é narrado em primeira pessoa do plural, um ponto importante no estilo de Saramago que, ao utilizar esse posicionamento narrativo, fomenta a visão e o posicionamento coletivo perante tal contexto histórico, social e político, atingindo, assim, um âmago significativamente nacional. Como é de praxe nas narrativas saramaguianas, a ambientação narrativa transita entre o “universo regionalista ou localista” e “o olhar ampliado da condição humano-social” (BESERRA; SEVERO JR; ALMEIDA, 2020, p. 70).

Observa-se que esse singular trânsito micro e macrodimensional funciona, no conto, com extrema ironia, visto que mostra a fragilidade da base de muitos ditadores imortalizados, divinizados e monumentalizados. Nessa imagem monumental perturbada, o que temos é uma série de fatores representados hierarquicamente, partindo do pé da cadeira que a derruba e essa que leva em sua queda o ditador que está sobre ela. É assim que vemos, com o auxílio do narrador, que o pé da cadeira já vinha sendo carcomido por outros seres ainda menores, os carunchos, seres tão invisíveis quanto a massa de trabalhadores subjugada a grandes obras ou empreendimentos. São todos ignorados pelos que estão acima: trata-se da estrutura dos sistemas sociopolíticos fascistas e capitalistas que Saramago critica com extrema ironia nessa e em outras obras.

Por conseguinte, chama-se atenção para o responsável pelo tão esperado fim do fascismo, o caruncho que corroeu a cadeira onde se sentava Salazar, em sua casa de férias: “Desgraçadamente, o mogno, *verbi gratia*, não resiste ao caruncho” (SARAMAGO, 1994, p. 10). A imagem do caruncho, ademais, que destrói ocultamente o pé do móvel e assim prepara a queda do velho, sugere sutis metáforas que podem ser extraídas de muitos trechos do conto:

[...], considerada a brevidade da vida dos coleópteros, que muitas terão sido as gerações que se alimentaram deste mogno até o dia da glória, nobre povo nação valente. Meditemos um pouco na obra pacientíssima [...] que os coleópteros edificaram sem que dela nada pudesse ver-se por fora, mas abrindo túneis que de qualquer modo irão dar a uma câmara mortuária (SARAMAGO, 1994, p. 15).

A metáfora da câmara mortuária, que se estabelece a partir da imagem labiríntica dos caminhos traçados na madeira pelo caruncho, ao mesmo tempo em que é recurso de prolepse (pois já anuncia o acidente mortal do velho), também funciona como trampolim para outra comparação: o homem será identificado com um faraó decaído, corpo a ser corroído até virar pó. Trata-se de mais um aparato histórico para reforçar esta ideia espiralar da soberania de um velho que novamente cai perante a vontade do povo que, como caruncho, corrói os governos tirânicos.

Efetiva alegoria desse povo, esse caruncho, que é representado como herói e assassino de um tirano, necessita de um tratamento especial: não podia ficar reduzido ao segundo plano, como um inseto oculto no pé de uma cadeira. Assim é que vemos também a sua

antropomorfização, a sua heroicização. Logo, o caruncho, “do gênero *Hilotrupes* ou *Anobium* ou outro”, é transformado em mocinho de faroeste:

Este *Anobium*, já isto foi dito por forma mais ligada às banalidades de genética e reprodução, teve predecessores na obra de vingança: chamaram-se Fred, Tom Mix, Buck Jones, mas estes são os nomes que ficaram para todo o sempre registrados na história épica do Far-West e que não devem fazer-nos esquecer os coleópteros anônimos, aqueles que tiveram tarefa menos gloriosa [...]. Nenhum desses teve o prêmio à espera dos lábios de Mary, nem a cumplicidade do cavalo Raio que vem por trás e empurra o cowboy tímido pelas costas para o braço da rapariga, que não espera outra coisa (SARAMAGO, 1994, p. 17).

Na passagem supracitada, temos a natural tendência de Saramago, apresentada em muitas obras posteriores, de privilegiar os anônimos, as massas populares. Nesse caso, o caruncho será o herói da história, semelhante ao mocinho dos filmes de faroeste. Contudo, o inseto não tem a aura de nobreza e a perfeição que se costumava aplicar aos heróis e justiceiros épicos das narrativas de faroeste. Numa cena de vingança social pelos quase cinquenta anos de ditadura, o conto coloca a cadeira como se fosse um objeto quase cúmplice nessa vingança, espécie de “agente intermediário entre o povo (carunchos) e o ditador” (BESERRA; SEVERO JR; ALMEIDA, 2020, p. 79).

Sendo assim, o conto “Cadeira” nos ensina que a representação do poder não protege as fragilidades da matéria constituinte de que todos nós somos formados e, às vezes, um simples objeto pode levar abaixo todo um sistema. Porém, percebemos que o conto não trata só do objeto em si, mas também daquilo que corroe o objeto, os carunchos. Então, a narrativa seria uma espécie de ironia mediadora da vida, em que “seres tão pequenos, quase invisíveis e ignorados, podem, juntos, fazer ruir grandes e valiosos monumentos” (BESERRA; SEVERO JR; ALMEIDA, 2020, p. 71).

A queda que é posta em câmera lenta para que o leitor deguste e desfrute do prazer de assistir ao momento mais esperado em Portugal, no século XX – a queda de Salazar do poder é, assim, colocada diante de olhos espectadores: “Caindo assim a cadeira, sem dúvida cai, mas o tempo de cair é todo o que quisermos, e enquanto olhamos este tombo que nada deterá e que nenhum de nós iria deter, agora já sabido irremediável, podemos torná-lo atrás como o Guadiana, [...]” (SARAMAGO, 1994, p. 11). Vê-se que a cena da queda é presa no tempo, a encenar o movimento das águas mansas de um rio, narrada cinematograficamente em câmera

lenta para nos levar a imaginar os mínimos detalhes desse episódio que marcou não só a vida pessoal do ditador, mas também a vida coletiva de toda a nação portuguesa.

Nessa perspectiva, somos levados a observar os carunchos como pequenos seres que, juntos, “podem ir além do limite, podem derrubar um monumento, uma cadeira tantas vezes maior e mais forte. Entretanto, precisa-se de tempo, união e perseverança, assim como o povo, junto, também tem um poder que ele próprio, muitas vezes, desconhece” (BESERRA; SEVERO JR; ALMEIDA, 2020, p. 73).

Diante de um narrador que surge como mais um caruncho a roer a cadeira, o conto se encerra com uma forte carga de ironia ao se dirigir diretamente ao personagem: “Cai, velho, cai. Repara que neste momento tens os pés mais altos do que a cabeça” (SARAMAGO, 1994, p. 23). Vê-se que o discurso expressa um desejo para que a queda realmente aconteça e ainda enfatiza a impotência de reação desse velho que cai, ficando de cabeça para baixo, estado em que deixara o país que governou durante décadas: “Vamos até à janela. Que me diz a este mês de Setembro? Há muito tempo que não tínhamos um tempo assim” (SARAMAGO, 1994, p. 29). Percebe-se, por fim, um tom de escárnio nas palavras citadas e um quê de zombaria pela forma como essa coletividade de espectadores é convocada à narrativa.

Em síntese, vimos que, pelo trajeto de longa duração em que percorre a cadeira, temos a falsa impressão de uma suposta atemporalidade do conto, isso não quer dizer que a cadeira, o velho, com sua sonolenta cabeça e indefesos membros não sejam reais. Porém, há outras cadeiras que se erguem e, mesmo depois do 25 de Abril, a liberdade ainda era bastante relativa. A chegada de Marcello Caetano para substituir Salazar na cadeira de chefe do Conselho, pouco significou a Saramago, ou significou quase a mesma coisa, por isso o permanente ecoar da seguinte frase ao longo do conto: “A cadeira ainda não caiu” (SARAMAGO, 1994, p. 19), pois continuava a existir o partido único e o governador era o homem máximo que continuava a ditar todas as regras. Depois da queda da cadeira, nada de novo no front...

## **2 Salazar depois da queda: as cabeças que rolam e as mãos que acenam nas crônicas de José Saramago**

No conto “Cadeira”, de 1978, vimos que o acidente doméstico sofrido pelo ditador Salazar foi focalizado em seus mais específicos meandros documentais, materiais, sensoriais e artísticos, a descrever pormenorizadamente a fugaz queda da cadeira de Salazar, que ocorreu há mais de cinquenta anos, exatamente no dia 3 de agosto de 1968. Vimos, também, que, como consequência da queda, Salazar terá batido fortemente com a cabeça no chão, dando origem a um hematoma que acabaria por ditar o seu fim. Foi no dia 7 de setembro de 1968, pouco mais de um mês após a queda, que Salazar foi operado à cabeça pela primeira vez. Não se verificaram melhoras e, dois anos depois, a 27 de julho de 1970, o destino traçado pela fatídica cadeira acabaria mesmo por vencer o histórico líder do Estado Novo.

Se, com a leitura do conto “Cadeira”, ficou ao leitor a aparente impressão de que a vida do velho ditador teria findado pouco depois da queda, temos, por outro lado, o fato de que o fascismo se manteve a erguer outras cadeiras depois da morte de Salazar, em 1970. Isso ocorre mesmo após o 25 de Abril de 1974, período esse em que os sintomas totalitários são diagnosticados pelo próprio Saramago, principalmente nas crônicas em que o escritor critica diretamente a contrarrevolução do 25 de Novembro de 1975, que inverteu os processos da revolução popular iniciada no ano anterior.<sup>8</sup>

Tal rápida retomada do conservadorismo político-econômico de Portugal tem significativas representações na produção literária de Saramago. Trata-se de cenas que refletem uma espécie de ressentimento crítico do escritor perante a situação política e econômica vivida em Portugal e no mundo, regidas por um capitalismo opressivo e objetificante. Veremos isso no final de *Levantado do Chão* (1980), por exemplo, especificamente com Maria Espada, uma personagem que se apresenta mais a continuar a luta em protestos diversos do que a vibrar por um mundo de direitos e deveres conquistados. O mesmo pode-se ver com os “nãos” de Saramago à Comunidade Económica Europeia (CEE) em *A jangada de pedra* (1986) e o “não” do revisor Raimundo Silva, de *História do cerco de Lisboa* (1989), à dominação estrangeira sobre Portugal que se aponta desde a refundação cristã da região ibérica por via da participação

---

<sup>8</sup> Por exemplo, as crônicas intituladas “Recado para João Basuga, alentejano”, “A Questão é a do Socialismo” e “Reforma Agrária e Outros Assuntos”, todas extraídas da coletânea *Folhas Políticas*.

dos cruzados, dominação essa que se consolidaria com a passiva inserção de Portugal na antiga CEE.

É diante dessas e outras permanências opressivas que Saramago expressa seus ressentimentos críticos sob a denúncia cronicamente viável de que a cabeça de Salazar bem como suas mãos continuavam a perambular pela nação, assombrando suas casas e instituições. Encontramos isto claramente ilustrado em algumas crônicas do escritor reunidas em *Folhas Políticas*, coletânea de crônicas publicadas entre os anos de 1977 e 1998. Com efeito, a representação ficcional das partes de Salazar a transitar pelas cidades portuguesas, nomeadamente a sua cabeça e as suas mãos, são enriquecidas com o intertexto das muitas notícias jornalísticas que cobriram os diversos ataques feitos às estátuas e monumentos dedicados à figura de Salazar, cenas em que, evidentemente, muitas cabeças feitas de cobre e cimento rolaram pelas praças e avenidas.

Ao longo da história, a destruição ou negação de símbolos e monumentos de autoridades foi (e é) uma condição necessária para que outras formas de poder e conhecimento pudessem (e possam) se afirmar. A contestação à estatutária pública e a reivindicação por outras memórias é um acontecimento sempre presente na história não só de Portugal, visto que este ato promoveu muitas mudanças no seio de muitas sociedades.<sup>9</sup> Como se sabe, a disseminação de monumentos ao longo do Estado Novo foi, em grande medida, motivada por imperativos de ordem propagandística, tornando assim visíveis símbolos da “restauração histórica” na metrópole, e da dita “acção civilizacional” nas “colônias ultramarinas” (MENDONÇA, 2019, p. 316).

Não à toa, a expressão *Damnatio Memoriae*, que ao longo da antiguidade romana se assumiu como uma pesada sanção, pode explicar em parte a lógica da remoção de símbolos que mais diretamente se achavam conotados com outro regime ou com outra ideologia extremista que não aquela legitimada no contexto salazarista: “Esses símbolos, inevitavelmente teriam de ser depostos para vivificar o processo de transição política e a descolonização, mas

---

<sup>9</sup> “Num contexto mais alargado, importa salientar que já no Império Romano a destruição compulsiva de obras de arte podia ser justificada pela necessidade de se eliminarem registos de existência de uma figura de má memória. De facto, também em Portugal é possível reconhecer alguns exemplos análogos desta mesma relação tormentosa com objectos de arte, bastando para isso analisar a sinuosa história de um grupo selecto de obras desde 1974 até à actualidade” (MENDONÇA, 2019, p. 316).

sobretudo, por não corresponderem às novas referências dos governos (emancipados)” (MENDONÇA, 2019, p. 316). Contudo, apesar da queda, o investimento simbólico promovido por Salazar permaneceu vivo na memória do povo português através de sua larga estatuária espalhada pelas freguesias e concelhos do país, em que a enorme estátua do Cristo-Rei, em Almada, é a mais significativa amostra do que o ditador fez, de modo a competir, inclusive, com os grandiosos monumentos construídos durante o reinado de D. João V.

Consequentemente, quer por iniciativa quer por determinações políticas, as representações de Salazar foram naturalmente as mais atacadas, principalmente após 1974: “Uma das iniciativas que maior simbolismo adquiriu foi a remoção do seu nome da ponte que cruza o rio Tejo, passando a mesma a denominar-se 25 de Abril em homenagem ao movimento revolucionário” (MENDONÇA, 2019, p. 316). Essa mudança torna explícita uma transformação simbólica de “um marco do absolutismo [...] sem ser necessária uma demolição daquela estrutura viária” (MEDINA, 2000, p. 192).

Com a queda da cadeira, temos concomitantemente a queda de estátuas e nomes. Nem todos os nomes, o deste velho não. Em função do acidente, a cabeça de Salazar sofre uma grave contusão, comprometendo parte do cérebro, justamente o órgão responsável por tê-lo feito “o cabeça” da Ditadura. É como se lê em *História Concisa de Portugal*, de José Hermano Saraiva: Salazar, “[...] em 1929, era considerado como a única cabeça pensante da equipa de governantes da ditadura e como o homem forte do Governo” (SARAIVA *apud* SILVEIRA, 2012, p. 91). Trata-se, de fato, de uma “Ironia do Destino essa de vir instalar-se a morte nos miolos da cabeça pensante e regente de uma ditadura” (SILVEIRA, 2012, p. 91).

Todavia, outras cabeças entram nesse jogo, a lembrar as inúmeras estátuas e pinturas de Salazar que foram sendo destruídas no decorrer do período pós-revolucionário. Cabe assinalar que as sucessivas quedas de Salazar em versão de estátua, por exemplo, não se limitaram ao período salazarista e muito menos ao espaço geográfico de Portugal. Em Maputo, capital de Moçambique, teria ocorrido a primeira decapitação do ditador, por volta de 1962 ou 1963, quando a estátua foi parcialmente destruída por explosivos e, ao que parece, decapitada, fazendo rolar simbolicamente pela primeira vez a cabeça do chefe do Conselho de Ministros:

“É provavelmente a primeira obra de escultura pública estado-novista que é objeto de um ato de destruição de carácter político”, concluiu Gerbert Verheij, em sua

dissertação de Mestrado em História da Arte de setembro de 2011. A autoria é atribuída a um grupo anti-salazarista branco e realizada “como manifestação do seu descontentamento face à situação social, marcada pela desigualdade racial e a repressão das liberdades”. Estávamos no início da contestação armada ao domínio colonial português em Angola, sob a liderança do Movimento Popular de Libertação de Angola (MPLA) e da União dos Povos de Angola (UPA). (EM LUTA, s/d, p. 2).

Fato é que no contexto da revolução de 25 de Abril de 1974, que restaurou a democracia em Portugal e abriu caminho para a emancipação das antigas províncias, desenvolveu-se uma extensa campanha de “desconsagração de velhos símbolos do Estado-Nação” (MENDONÇA, 2019, p. 315). Nessa ocasião, a estátua do estadista Oliveira Salazar que existia num pátio interior do Palácio da Foz, por exemplo, foi embrulhada com um pano negro e amarrada.<sup>10</sup> Monumentos similares considerados condenáveis deverão guardar-se como documentos históricos de uma política que não deve ser silenciada, para jamais ser esquecida ou repetida, como veiculavam os jornais portugueses de grande circulação da época.

Em Portugal, uma das primeiras decapitações simbólicas aconteceu antes mesmo da publicação das crônicas de Saramago referentes a Salazar, ocorrendo em 1975, já em pleno período revolucionário:

“Desconhecidos decapitaram a estátua de Salazar erigida no largo fronteiro do Palácio da Justiça de Santa Comba Dão, durante a madrugada de ontem, levando consigo a cabeça de bronze do sinistro ditador que mergulhou Portugal no obscurantismo que ainda hoje subsiste em muitas regiões”, relatava o *Diário de Notícias* de 18 de fevereiro de 1975 (p. 4). Os autores foram literalmente cirúrgicos: removeram a cabeça de Salazar com uma serra eléctrica. O ato foi realizado durante a madrugada e os seus autores, juntamente com a prova do crime – a cabeça do ditador – nunca foram encontrados (EM LUTA, s/d, p. 2).

A exemplo de outros lugares, em Santa Comba Dão, terra natal do ditador Salazar, assistimos a uma sucessão de comportamentos antagônicos que variaram entre a vandalização e a salvaguarda da estátua do antigo dirigente político. Em fevereiro de 1978, a população e a autarquia manifestaram a intenção de restaurar a estátua de Santa Comba, contudo, “este pedido foi recusado pelos Ministros da Justiça e da Administração Interna, que tinham o direito de

---

<sup>10</sup> “[...] não é de estranhar que a estátua tenha acabado mesmo por ser retirada para um armazém camarário em vez de ser colocada no Museu Nacional de Arte Contemporânea, como chegara a estar previsto inicialmente (Diário de Lisboa, 1974: 11). Assim, se à primeira vista este evento performativo fazia uso da liberdade de expressão para criticar o regime deposto e invocar o valor autónomo da Arte, o certo é que este tipo de iniciativas contribuiu para impulsionar a carreira artística dos artistas reaccionários contestatários, e minorizar o percurso dos principais artífices da propaganda do Estado Novo” (MENDONÇA, 2019, p. 318).

posse sobre a obra. Assim a estátua, que se achava encaixotada, acabou mesmo por ser dinamitada” (MENDONÇA, 2019, p. 318).<sup>11</sup>

Anos depois, em 1978, a tentativa de recolocar uma nova cabeça na estátua de Santa Comba Dão provocou incidentes graves. Segundo descrição da revista *Visão* (de 11 jan. 2017 *apud* EM LUTA, s/d, p. 2): “[...] houve sinos tocados a rebate, barricadas, manifestações, sirenes de polícia e ambulâncias. Hermínia de Figueiredo, uma mulher que se encontrava à varanda de casa a assistir à refrega, morreu atingida por balas da GNR, enquanto 18 pessoas ficaram feridas”. A câmara municipal, controlada pelo Partido Socialista, tentava a remoção da estátua, mas a assembleia municipal defendia a sua manutenção: “Solucionou a polémica um anónimo atentado à bomba que estilhaçou o que restava da estátua. No seu lugar, a câmara mandou construir uma fonte luminosa” (EM LUTA, s/d, p. 2).

É na crônica “A Cabeça”, escrita no mesmo ano do conto “Cadeira”, publicada especificamente no dia 9 de fevereiro de 1978, que Saramago reconhece que “Andam por aí acésissimas as provocações do fascismo, sob o olhar, pelo menos tolerante, das autoridades democráticas, [...]. O fascismo não se limitou a descer à rua no dia” (SARAMAGO, 1999, p. 74). Na citada crônica, nos deparamos com esse fascismo que vai pululando de cabeça em cabeça, movimento que

[...], vai recriando mitos, induzindo memórias falsas que se sobrepõem à difusa e breve memória dos povos que foram impedidos de a cultivar. E transplanta cabeças. Em Santa Comba Dão já estava pronta e polida a nova cabeça para a estátua decapitada de Salazar. Diante do anúncio da introdução solene, que fez o governo? Numa linguagem pedante, notarial, onde não falta mais que pedir desculpa de tanto ousar, diz que não senhor, que a manifestação não fora autorizada, e que, portanto, todavia, contudo (SARAMAGO, 1999, p. 74).

Em meio às políticas disfarçadas do atual governo socialista, que age em prol do neoliberalismo, mantêm-se as imagens coloniais e ditatoriais intactas, como se, por mais que sejam decapitadas, as cabeças continuassem a peregrinar de casa em casa, por meio de imagens

---

<sup>11</sup> “Em causa está um busto de 500 quilos e uma estátua decapitada de 2,30 metros em bronze, ambas feitas por Francisco Franco nos anos 30. Esta última representa o ex-Presidente do Conselho de Ministros, rosto da ditadura em Portugal, sentado num pedestal de pedra. Foi inaugurada em 1965 numa praça, mas 10 anos depois foi decapitada. Em 1978, outra parte foi destruída à bomba. Diz-se que uma nova cabeça de bronze mandada fazer pelos habitantes à época continua guardada na Câmara, lembra o jornal *Público*” (EM LUTA, s/d, p. 2).

ou discursos de Salazar que parecem perdurar na memória dos portugueses.<sup>12</sup> Não foi por menos que Saramago, na crônica de 1997, intitulada “De cabeça perdida”, “Fala-se agora da possibilidade de vir a transplantar cabeças para corpos, ou, mais precisamente, por mor da simples hierarquia, corpos para cabeças, uma vez que, sendo ela considerada a parte nobre do corpo, é ela que deverá receber o transplante, e não o corpo com todas as suas misérias” (SARAMAGO, 1999, p. 190).

Nessa imagem difusa entre o absurdo e o alegórico, temos as andanças desse demônio em cabeças pipocando por entre as ruas e avenidas do Portugal. Observa-se nessa construção alegórica as próprias ideologias salazaristas a serem transplantadas de mente em mente, ilusões cerebrais a se intensificar a cada estátua erigida ou mantida em praça pública. Tal revelação cronística suscita ao leitor uma reflexão sobre as utilidades da escultura pública que se mede menos pelas valências estéticas das obras artísticas do que pelo seu discurso ou imagem laudatórios. Nesse sentido, conclui-se, com a leitura das crônicas saramaguianas citadas, que “[...] a eficácia da escultura pública, em Portugal, esteve frequentemente subordinada a um conjunto de determinantes sociopolíticos que escapam ao devir da Arte, enquanto expressão de um ideal estético” (MENDONÇA, 2019, p. 316).

Por entre a manutenção das estátuas e toda a simbólica dos gestos, portanto, Salazar obtém livre trânsito para “Levantar o braço e fechar o punho, pode ser um gesto de ameaça. Não falta aí quem desta única maneira o veja e entenda, sobretudo quando são floresta os punhos levantados, quando certas palavras de ordem os movem, quando sobre as cabeças se apertam os nós duma vontade comum” (SARAMAGO, 1999, p. 28).

---

<sup>12</sup> “Em Portugal, a par das gigantescas manifestações antirracistas e de repúdio ao assassinato de George Floyd que tomaram conta das ruas de Lisboa e do Porto no dia 6 de junho de 2020, algumas estátuas têm sido questionadas. A do padre António Vieira, no Largo Trindade Coelho, em Lisboa, foi uma delas. Ainda no mês de junho, no seu pedestal foi escrita, em vermelho, a palavra “descoloniza”, e nas crianças indígenas que o rodeiam desenhou-se pequenos corações. Caiu o “Carmo e a Trindade”: o presidente da autarquia, o socialista Fernando Medina, escreveu no Twitter que “a melhor resposta aos vândalos é a limpeza”; a PSP anunciou que andava à procura dos autores do vandalismo; e o CDS chegou a comparar o ocorrido à dinamitação dos Budas de Bamiyan pelos talibãs. Portanto, classificaram os autores das pichações na estátua do padre de vândalos e terroristas. Não era caso para tanto, não tivesse Portugal uma tradição bem mais, digamos, robusta de contestação ao seu estatuário. Inaugurou-a o ditador” (EM LUTA, s/d, p. 1).

Na crônica “A mão do finado”, publicada em 19 de agosto de 1977, temos nada mais do que um gesto salazarista sendo realizado no contexto político socialista, paralelo que aproxima criticamente os dois governos:

Assim sendo, por que não haveria o Partido Socialista, no rasto do seu homólogo francês, de pensar meter uma rápida rosa na mãozinha do seu emblema? O que conta é o disfarce, e agora tornou-se urgente. Depois de se fazer grotesca distinção entre mão esquerda e mão direita, vai a esquerda mascarar-se de rosa, para num terceiro tempo ficar apenas a flor, enquanto, envergonhada, a mão se esconderá no bolso (SARAMAGO, 1999, p. 29).

Parece de todo evidente que, para o criador destas virtuosas crônicas, a história do gênero humano é como uma sucessão infinita de cabeças e membros tirânicos decapitados e reintegrados, que Saramago retoma na crônica “A mão que embala o berço”, de 1998, ao perceber tais membros “[...], se espalhando por todo o globo terráqueo, fabricados de materiais distintos, consoante as posses e os gostos, e embalados por mãos de distintas cores, consoante as condições e as raças” (SARAMAGO, 1999, p. 195).

### **Considerações finais**

Observados em conjunto, a leitura do conto “Cadeira”, somado a estes exemplos cronísticos, tornam patente uma atitude concertada de subversão de alguns símbolos da ditadura colonial portuguesa, o que num sentido “não deixa de prolongar a vida dos mesmos tornando-os anti monumentos onde é invertida a reverência que estas obras originariamente inspiravam” (MENDONÇA, 2019, p. 322). Portanto, analisadas no seu conjunto, as quedas, as explosões e decapitações das imagens de Salazar tornam evidente um esforço de remover, substituir, e até subverter o sentido originalmente atribuído a alguns monumentos e construções erigidos ao longo do Estado Novo.

Compreensivelmente, a destruição de monumentos que se sucedeu nas antigas colônias após as independências teve um objetivo mais alargado de “desconsagrar” os símbolos da dominação portuguesa e salazarista, resultando na remoção de monumentos erigidos pela ditadura, pela primeira república e pela monarquia. Isto implicou a destruição da maioria dos padrões erigidos nas Comemorações e a remoção de uma parte significativa de memoriais a

navegadores, governadores, militares e figuras de destaque da narrativa colonial, bem como outras estátuas alegóricas e brasões: “Talvez por isso, a transfiguração destas obras e dos locais onde estas se achavam instaladas foi mais dinâmica, motivando inclusivamente interpretações de particular interesse documental decorrentes do seu reaproveitamento para uma nova função crítico-cultural” (MENDONÇA, 2019, p. 320).

Algo está mesmo muito errado quando as autoridades de um país dedicam-se a coibir cidadãos que se indignam com homenagens a pessoas cuja herança foi a destruição de vidas, culturas e civilizações. Talvez fosse já hora de começar a seguir o exemplo de países que passaram a reconsiderar a permanência de alguns de seus monumentos em locais públicos não especializados em arte e cultura patrimonial. Independente da transformação e da transposição dos antigos monumentos públicos, entretanto, a catedrática lacuna permanece, é o objeto quase, objeto quase destruído, quase interventor ou que quase representa o povo, quase levando todos à morte: “Há memórias no crivo dos homens já padecidos pelas metamorfoses da vida; não há mais os heróis, quiçá não sabemos dizer a respeito de uma suposta esperança e apaziguamento generalizado e há muito a cena se desfez e o corpo degradou-se” (BESERRA; SEVERO JR; ALMEIDA, 2020, p. 79).

A cadeira está novamente de pé, à espera de novos carunchos a corroer suas entranhas de madeira. Enquanto isso, os bastidores desse objeto sobrevivem em silêncio, deixando rastros materiais de uma fogueira insinuada. Aprendemos que é entre cadeiras e estátuas estilhaçadas que se efetiva o elo entre nós e o passado que pelos objetos falamos. Ficamos aqui ainda a lição de que os contos e as crônicas de José Saramago não devem nada às suas obras posteriores de maior extensão, como nos alertava o professor Horácio Costa (2020), em seus pioneiros estudos sobre o “período formativo” de Saramago, período esse constituído por seus ensaios, poemas, contos e crônicas.

Como autor de outros gêneros, o escritor português realiza com sucesso uma de suas mais importantes abordagens humanísticas: a crítica à contrarrevolução e a consequente desumanização que tantas pessoas sofrem, seja por opressões tirânicas, aristocráticas ou por alienação social. Quando os objetos se personalizam e se tornam tão essenciais para a vida (ou para a morte), é sinal de que algo se inverteu, é quando as “coisas”, ou melhor, as “cadeiras” se reerguem e reassumem um lugar onde deveria ser exclusivo aos valores humanos.

## Referências

BESERRA, E. de L.; SEVERO JR., J. P. T.; ALMEIDA, M. do S. P. de. Lacerações em Objecto-quase: Uma leitura do conto *A cadeira* de José Saramago. **Revista Científica do UniRios**, Paulo Afonso – BA, n. 2, p. 69-80, 2020.

Página |  
40

COSTA, Horácio. **O período formativo**. Belo Horizonte – MG: Moinhos, 2020.

EDITORIAL. Salazar caiu da cadeira. E chegou aos livros. **Revista Estante** (Fnac), *Online*, Portugal, 3 ago. 2016. Disponível em: [www.revistaestante.fnac.pt/salazar-caiu-da-cadeira-chegou-aos-livros/](http://www.revistaestante.fnac.pt/salazar-caiu-da-cadeira-chegou-aos-livros/). Acesso em: 29 abr. 2022.

EM LUTA [Editorial]. **De Salazar a Vieira**, o combate aos racistas não poupa ninguém, s/d. Disponível em: <https://emluta.net/2020/07/06/de-salazar-a-vieira-o-combate-aos-racistas-nao-poupa-ninguem>. Acesso em: 30 abr. 2022.

LEMONS, T. Os quase objetos de José Saramago. **Rev. de Letras**, n. 22, v. 1/2, jan/dez, p. 111-119, 2000.

MEDINA, J. **Salazar, Hitler e Franco**. Estudos sobre Salazar e a Ditadura. Lisboa: Livros Horizonte, 2000.

MENDONÇA, R. A esconjurção da escultura pública portuguesa no contexto pós-colonial. *In*: LOFF, M.; FERREIRA, A. S.; CAMELO, J. (Org.). **Da Descolonização ao Pós-colonialismo**: perspectivas pluridisciplinares. Porto: CIIE/UPorto, 2019, p. 315-324.

PIRES, J. C. **Dinossauro Excelentissimo**. 6. ed. Lisboa: Moraes Editores, 1973.

PORTUGAL d'antigamente. **O mistério da queda de Salazar**, s/d. Disponível em: <https://portugaldeantigamente.blogs.sapo.pt/o-misterio-da-queda-de-salazar56973>. Acesso em: 30 abr. 2022 .

SARAMAGO, J. **Levantado do Chão**. Lisboa: Caminho, 1980.

SARAMAGO, J. **Objecto quase**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

SARAMAGO, J. **Folhas Políticas**. Lisboa: Caminho, 1999.

SILVEIRA, F. M. **Exercícios de caligrafia literária**: Saramago quase. Curitiba: CRV, 2012.

## QUARTERED SALAZAR: THE PORTUGUESE DICTATOR FROM TALES AND CHRONICLES BY JOSÉ SARAMAGO

### Abstract

In “Cadeira” (1978), José Saramago reminds us the domestic accident of the dictator António de Oliveira Salazar that took place on August 3, 1968. In this same context, we will see that in chronicles like “A Cabeça” (1978) and “A Mão do Finado” (1977), the Portuguese writer does not fail to recover this fall in a not finished way, metaphorically representing his head (ideas) and his hands (gestures) to spread through the Portuguese streets and houses. In such fragments and dances, Saramago reminds us of the very wreckage of Salazar's public statues successively exploded and decapitated during the last decades, showing both their successive falls and alarming about their resurgence. In the conflict between an apparent fall of Salazar and the many news of his statues' attacks, Saramago finds out that, unfortunately, the different parts of the dictator's body and mind still insist on moving among us today.

### Keywords

Salazar. Oppression. Imaginary. Representation.

---

Recebido em 28/09/2022

Aprovado em 27/02/2023

# **“Que se espalhe e se cante no universo, se tão sublime preço cabe em verso”: a poesia de Camões e Pessoa segundo Saramago**

Marcelo Franz<sup>13</sup>

Universidade Tecnológica Federal do Paraná

## **Resumo**

Serão analisados neste estudo a peça teatral *Que farei com este livro?* (1980) e o romance *O ano da morte de Ricardo Reis* (1984). Utilizando como instrumental teórico o que é sugerido pela reflexão de Gérard Genette a respeito das Formas de transtextualidade, observaremos nas obras analisadas as relações intertextuais que estabelecem com textos anteriores aos quais se reporião de modo crítico. São dois interessantes casos de intertextualidade, ancorados na descrição paralela de vivências de criação literária pelos protagonistas em contextos de crise, o que aponta para a discussão sobre o lugar do escritor na sociedade e como as vicissitudes dessa experiência interferem na receptibilidade do que é produzido pelo artista. As metáforas do exílio e do retorno são importantes nos enredos das obras que aqui lemos. O norte de nossa reflexão é a constatação de que a experiência transtextual, baseada na vivência leitora verticalizada e radical das obras visitadas por Saramago, é, nos dois livros que analisamos tanto a motivação da iniciativa criativa do autor quanto o centro da caracterização dos personagens em suas ações.

---

<sup>13</sup> Doutor em Letras (Literatura Portuguesa) pela Universidade de São Paulo (2002). Atualmente é professor do curso de Letras Português da Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literatura Portuguesa, Literatura Brasileira e Teoria Literária, atuando principalmente nos seguintes temas: memória e romance, ficção contemporânea, temporalidade e pós-modernidade. E-mail: mfranz4390@gmail.com

## Palavras-chave

Transtextualidade. Saramago. Camões. Pessoa.

## Introdução: Memória e transcendência

É certo que todo ler – e toda retomada em uma experiência criativa, que Gérard Genette denomina, em *Palimpsestos* (2010) como de “segunda mão” - é uma espiral de leituras coligadas. A intertextualidade é sempre uma iniciativa que, ainda que não se assuma como tal, parte, no plano da criação, da revisão responsiva a leituras feitas pelo autor e se concretiza, no plano da recepção, como convite a leituras associadas – justapostas ou sobrepostas – pelo leitor. A transcendência do texto, base da “transtextualidade” genettiana, está na dependência do que se cria pelo ato leitor. Trata-se, em essência, de um complexo de experiências a que chamaremos aqui de “memorialísticas” com base na sugestão de Thiphaine Samoyault em *A Intertextualidade* (2008). Por meio do intertexto, para o autor e para o leitor, são recuperadas e atualizadas vivências de interpretação de textos anteriores, resituados semanticamente pela leitura do presente, que não deixa de ser um ato de lembrar que aciona um acervo de leituras prévias.

Junto com um vasto conjunto de referências formadoras, os nomes máximos da poesia portuguesa, Camões e Fernando Pessoa, são parte da memória de leitura que se consubstancia na ficção de José Saramago de modo intenso e complexo.

Imbuído de um intento de revisão do contexto de criação e divulgação de *Os Lusíadas*, a peça *O que farei com este livro?* propõe, por meio da personagem Camões e de sua interação com outros personagens, um debate sobre as glórias e os desastres da história de Portugal no século XVI, enfatizando os vínculos da literatura com o poder monárquico, com tudo o que isso sempre exige do escritor. Já na narrativa *O ano da morte de Ricardo Reis*, o protagonista, heterônimo pessoano que chega a conviver com o poeta que o criou, vive, em seu retorno a Portugal após o período de exílio no Brasil, uma imersão nos problemas do país e do mundo às portas da eclosão da segunda guerra mundial. Além dos sentidos da obra de Ricardo Reis, o texto revê e ressignifica também a de Pessoa, refletindo sobre a possibilidade de o texto

poético iluminar entendimentos sobre os descaminhos da história num tempo de crise de valores.

## O poeta exilado e seu retorno

No célebre discurso proferido na academia em Estocolmo, quando de sua premiação com o Nobel de Literatura em 1998, José Saramago referiu-se nominalmente aos dois autores a que, anos antes, tinha dado protagonismo nas duas obras que aqui analisamos.

Que outras lições poderia eu receber de um português que viveu no século XVI que compôs as "Rimas" e as glórias, os naufrágios e os desencantos pátrios de "Os Lusíadas", que foi um génio poético absoluto, o maior da nossa literatura, por muito que isso pese a Fernando Pessoa, que a si mesmo se proclamou como o Super-Camões dela? Nenhuma lição que estivesse à minha medida, salvo a mais simples que me poderia ser oferecida pelo homem Luís Vaz de Camões na sua estreme humanidade, por exemplo, a humildade orgulhosa de um autor que vai chamando a todas as portas à procura de quem esteja disposto a publicar-lhe o livro que escreveu, sofrendo por isso o desprezo dos ignorantes de sangue e de casta, a indiferença desdenhosa de um rei e da sua companhia de poderosos. (...) Ao menos uma vez na vida todos os autores tiveram ou terão de ser Luís de Camões, mesmo se não escreverem as redondilhas de "Sôbolos rios"... (SARAMAGO, 1999a, p. 9-10).

Obviamente, para além do aspectos patriótico a que essa referência pudesse estar relacionada - o que nem faria sentido em se tratando de Saramago -, a lembrança de Camões e Fernando Pessoa no momento em que sua obra, em nível mundial, atinge a máxima notoriedade, propõe, indiretamente, uma reflexão sobre o papel desses criadores tanto na composição do seu perfil de escritor (ainda que ele não se identifique de todo com nenhum deles) como na construção de uma imagem de Portugal (para os portugueses e para o mundo) pelo que criaram os poetas citados.

A par da evidente atribuição de transcendência artística para ambos e da visão do legado que deixaram, é bastante revelador que na peça *Que farei com este livro?* e no romance *O ano da morte de Ricardo Reis* Saramago tenha construído para os personagens de Camões e de Fernando Pessoa perfis de escritores em tensão e confronto com os contextos aos quais as suas obras se reportam. Mais do que isso, os dois protagonistas são apresentados, nos dois enredos, como figuras rejeitadas pelo mundo social ao qual oferecem seus livros. Mundo este que, efetivamente, não sabe o que fazer com os livros que esses poetas lhes dão.

Considerando as variadas implicações e desdobramentos do empreendimento intertextual que caracteriza a genialidade de Saramago nas obras que aqui analisamos, antes de tudo nos ocorre abordar uma significativa coincidência nas ações da peça e do romance: a temática do retorno dos dois protagonistas, Ricardo Reis e Camões, a Portugal. Tudo nas duas tramas se decide pela iniciativa de retornar a um território do qual, por motivos distintos, em contextos diferentes, os poetas se afastaram, experimentando, quando do deslocamento, a desavença com os rumos da nação sem, contudo, encontrarem abrigo nas terras por onde andaram. Obviamente, as chegadas dos poetas - o renascentista e o deslocado neoclássico contemporâneo da modernidade – haveriam de ser tratadas com particularidades por Saramago. Na escrita das duas obras, o autor deu-se a atentos estudos dos períodos históricos em que viveram suas personagens. Apesar das diferenças, caberia compreender com mais clareza o que, de modo a igualá-los, esses retornos podem apontar, no plano simbólico, para a concepção que o ficcionista tem sobre o papel do escritor na sociedade

Com diferenças, os dois enredos mostram, em seus inícios, os protagonistas retornando a Portugal vindos de exílios. A precisão das datas dos retornos (entre abril de 1570 e março de 1572 em *Que farei com este livro?*, e finais de dezembro de 1935 em *O ano da morte de Ricardo Reis*) e o exato enquadramento histórico de cada ação apontam para um interesse comum às duas obras, na esfera da já muito estudada incursão de Saramago na discussão crítica com os relatos historiográficos. Na peça teatral, Camões retorna depois dos anos de degredo no Oriente, trazendo consigo seu livro *Os Lusíadas* para tentar publicá-lo sob os auspícios da casa de Avis, no breve e confuso reinado de D. Sebastião, no momento derradeiro de seu fausto e ostentação, pouco anterior à tragédia de Alcácer Quibir e a derrocada que com ela viria. Ricardo Reis retorna do Brasil, onde por dezesseis anos esteve auto exilado por suas convicções antirrepublicanas e por não concordar com os rumos da suposta modernização pela qual Portugal passaria (na verdade não passaria) depois do fim do regime monárquico.

Os dois retornos acontecem por via marítima, e nos dois casos, guardadas as diferenças, temos a reinserção de escritores no contexto nacional confrontando realidades históricas que lhes representam desafios, levando-os, no transcorrer das obras, a reflexões

desencantadas sobre a arte que criam e sobre o papel que sua poesia pode ter na realidade social em que buscam se ressituar com muita dificuldade.

É preciso estabelecer, de antemão algumas distinções necessárias nos trajetos de retorno de Camões e de Ricardo Reis a Portugal, tendo em vista o que os afastou do país. Do ponto de vista denotativo, se nos ativermos ao primeiro plano das ações de cada trama ficcional, o Camões da peça terá diante de si o imenso desafio de em seu retorno, confrontar uma realidade adversa e que tem pouco a ver com a poesia que ele traz consigo do degredo. Refletindo criticamente essa quadra histórica (sem deixar de, por meio dela, fazer referência comparativa às agruras presentes, da época da sua composição), a peça contextualiza questões como a Inquisição, a censura, a miséria e a fuga introduzidas pela peste. Ao largo disso tudo, Camões se impõe como missão apresentar a uma Corte alienada, ignorante e indiferente ao entendimento de sua poesia uma obra que, ironicamente, faz a apologia do projeto expansionista que o império vinha edificando com glórias (ainda que a um altíssimo preço pago pelo povo português) no contexto das grandes navegações desde meados do século XV. Dirigindo-se aos nobres, rebaixando-se para ter seu livro aceito, Camões é alvo de indelicadezas como a que lhe dirige o próprio rei D. Sebastião (a quem *Os Lusíadas* seria dedicado), cuja atitude é sinalizada na rubrica que sucede a fala do poeta:

LUÍS DE CAMÕES: Permitti, senhor, que vos leia, e que as ouça a corte, algumas oitavas, estas que não há muitos dias compus, a dedicatória a Vossa Alteza. Sabereis...

(D. Sebastião, que tem ouvido indiferente, avança para o outro lado e retira-se, levando atrás de si todo o séquito, incluindo a figuração que estivera presente desde o princípio da cena. Luís de Camões permanece como estava, com um joelho em terra, segurando os papéis abertos. Não repara que uma mulher, antes de sair, se voltara para trás, a olhá-lo. Põe-se de pé. Parece acordar). (SARAMAGO, 1998, p. 40).

Não são menores os maus tratos que o poeta recebe de outros membros graduados da corte e de agentes do clero com acesso e forte influência na monarquia durante o período em que se instala a Inquisição no país, pela qual o poeta se verá ameaçado. Tudo se mostra avesso à inserção de um artista (ou de qualquer expressão artística elaborada) no ambiente moralmente poluído do palácio. Sua busca, um tanto inglória, é a difusão, pelas letras, de uma ideia de Pátria convenientemente conforme com o discurso dos agentes do poder e que, de modo monumental, celebre seu apogeu, mesmo que de modo fantasioso. A ironia reside na ocorrência de um retorno

do poeta após o degredo (com a vergonha pública a que isso se relaciona), cumprido miseravelmente em terras indianas cuja conquista, celebrada em *Os Lusíadas*, representa o ápice do imperialismo e da conquista dos mares para enriquecimento de poucos. O seu degredo é um subproduto do império que seu livro exalta.

O texto de Saramago é pródigo na revelação crítica da incongruência visível entre a pretendida e ostentada grandiosidade da monarquia e a miséria material, moral e estética que viceja em torno do que trazem ao país as grandes navegações, das quais acabam sendo vítimas os mais pobres. Não é, quanto a isso, uma coincidência que, numa das falas de Ana de Sá, sua mãe, o poeta seja assim descrito: “Luís de Camões é pobre. O maior poeta português é pobre, o meu filho quase não tem o que comer”. (SARAMAGO, 1998, p. 68).

Camões, em seu périplo humilhado diante da recusa ou da indiferença daqueles com os quais mantém contato nas tratativas para a publicação de *Os Lusíadas*, observa, antes de tudo, o despropósito de sua exaltação dos valores da nação que, a rigor, adquire o caráter de uma fantasia nacionalista descolada da realidade. Se o intento de seu canto é épico por elevar o valor da pátria, o que ele recebe desta torna sua experiência marcadamente trágica, já que o retorno representa uma outra forma de degredo, a de ocupar, enquanto artista, um não-lugar na sociedade de seu tempo.

Caberia anotar, ressalvadas as diferenças de encaminhamento disso nas duas obras aqui analisadas, a inevitável leitura que nelas Saramago faz sobre Portugal e seu destino na história. Pode-se notar que embora sejam de gêneros distintos, as duas obras pertencem ao mesmo recorte temporal da criação do autor, marcado pela escolha de um claro eixo temático em suas criações do início dos anos 1980, preocupado com as imagens que a escrita da história construiu do país. Muitas das tramas criadas pelo ficcionista neste período se caracterizam pela desconstrução das imagens oficiais da grandeza dos feitos dos (falsos) heróis nacionais, especialmente os provenientes dos quadros sociais hegemônicos. De modo complementar, observa-se o empenho em evidenciar o papel de protagonismo dos segmentos não hegemônicos na construção da nação.

Na última cena de *Que farei com este livro?*, finalmente se concretiza o projeto inicial da peça. Estamos em um dia de março de 1572, e Camões recebe o livro impresso das mãos do servente, empregado de António Gonçalves:

SERVENTE: Senhor Luís de Camões, agora mesmo ia eu a vossa casa. Mas, já que vos encontrei, aqui tendes o que vos manda mestre António Gonçalves. É o primeiro que acabamos. (Retira-se.)

LUÍS DE CAMÕES: (Segurando o livro com as duas mãos.) Que farei com este livro? (Pausa. Abre o livro, estende ligeiramente os braços, olha em frente.) Que fareis com este livro? (Pausa) (SARAMAGO, 1998, p. 92).

A segunda pergunta feita nessa fala parece ser mais intrigante do que a que dá título à peça. Em torno dela se articula toda uma concepção de literatura em sua interface com o social e o histórico, talvez porque a ela se agregue uma possível terceira questão, abordada com dramaticidade no texto de Saramago: o que o livro fará com seus receptores? Qual o seu poder de interferência na sociedade? O discurso da premiação do Nobel, citado antes, parece sugerir uma resposta. Ao aceitar o penoso desafio de retornar do exílio, o poeta assume – às raias do sacrifício – o propósito de edificar em sua arte um possível “fazer” (no sentido de construir) algo que modifique estruturas. Seu retorno é conflitivo, sacrificado, mas consequente.

### **“Não há um lugar onde o poeta possa descansar a cabeça”**

Em *O ano da morte de Ricardo Reis*, o retorno do poeta é motivado pela comoção que lhe provoca a notícia da morte de Fernando Pessoa, da qual toma conhecimento lendo um jornal. O jogo intertextual proposto pelo romancista adentra, neste momento, um diálogo de muitas faces com a pluralidade das obras concebidas pelo projeto do “drama em gente” de Fernando Pessoa:

Na poesia não era só ele, Fernando Pessoa, ele era também Álvaro de Campos, e Alberto Caeiro, e Ricardo Reis, pronto, já cá faltava o erro, a desatenção, o escrever por ouvir dizer, quando muito bem sabemos, nós, que Ricardo Reis é sim este homem que está lendo o jornal com seus próprios olhos abertos e vivos, médico de quarenta e oito anos de idade, mais um que a idade de Fernando Pessoa quando lhe fecharam os olhos, esses sim mortos, não deviam ser necessárias outras provas ou certificados de que não se trata da mesma pessoa, e se ainda aí houver quem duvide, esse vá ao Hotel Bragança e fale com o senhor Salvador, que é o gerente e pergunte se não está lá hospedado um senhor chamado Ricardo Reis (SARAMAGO, 1999b, p. 36).

Aparentemente, o texto do romance, mais que o da peça protagonizada por Camões, se permite uma imersão decidida no plano do fantástico, sobretudo no modo como põe na cena central da ação o relacionamento de Reis e Pessoa, mesmo sendo o segundo uma criação do primeiro e este já tendo morrido. Contudo, sem conflitar com a opção pelo fantástico, o olhar de Saramago para o contexto histórico é dos mais apurados e realistas. O romance segue os passos do heterônimo à procura de seu criador ou dos significados de sua morte num país que sepultou sem reconhecer o valor de Pessoa, o mesmo Portugal que, pouco tempo antes, Reis entendeu como não digno de abrigá-lo. O retorno num navio britânico (o Highland Brigade) vindo do Brasil e aportando no Tejo em Lisboa, une de modo complexo uma vasta gama de significados em torno da irremediável perda da grandeza de Portugal ou do seu mergulho fundo na insignificância àquela altura década de 1930. A cena da visita de Reis ao túmulo de Pessoa no Cemitério dos Prazeres pouco depois de chegar é uma importante metáfora do que espera o retornando em sua estadia, além de deixar revelada com agressividade a triste sorte dos poetas neste ou em qualquer tempo, sendo eles quase sempre exilados em potencial, num mundo que não os admite:

Não tem mais que fazer neste sítio, o que fez nada é, dentro do jazigo está uma velha tresloucada que não pode ser deixada à solta, está também, por ela guardado, o corpo apodrecido de um fazedor de versos que deixou a sua parte de loucura no mundo, é essa a grande diferença que há entre os poetas e os doidos, o destino da loucura que os tomou (SARAMAGO, 1999b, p. 24).

Acomodado em sua escrita pretensamente anti-histórica e autoexilado de seu tempo, inebriado pelos encantos de suas musas, Marcenda e Lídia, que corporificam sensualmente sua poesia de idealização do perfeito feminino, ao retornar, o poeta confronta um país que se lhe mostra estranho. Hospedado no Hotel Bragança, sem ocupação nem ligações familiares ou sociais conhecidas, Reis é observado não só pelo gerente e pelo empregado do hotel, mas também pela polícia política que quer saber as motivações do regresso do médico poeta a Portugal vindo do Brasil. As notícias que lê todos os dias nos jornais para se pôr a par do que se passa no mundo e em Portugal pintam um retrato idílico de um país em que o salazarismo começa a fazer o seu caminho. O discurso oficial divulga as imagens do país da ideologia da família unida e feliz, em paz, em contraste com as convulsões que se vivem na vizinha Espanha

e no Brasil. O país da sopa dos pobres e das obras de caridade em todas as paróquias e freguesias. O país dos milagres de Fátima e da devoção ao chefe, arregimentando os seus seguidores na Mocidade Portuguesa, na Legião e em outros instrumentos de propaganda como a Obra das Mães pela Educação Nacional. Mas, ao mesmo tempo – e para que pareça plausível o retrato falsificado da nação ideal disseminado pelo fascismo, Portugal é também o país dos interrogatórios e da intimidação sem qualquer motivo, o início da triste história da PIDE. Além disso, chegam a Portugal sinais de que no exterior as coisas não estão bem.

Lê Ricardo Reis os jornais e acaba por impor a si mesmo o dever de preocupar-se um pouco. A Europa ferve, acaso transbordará, não há um lugar onde o poeta possa descansar a cabeça (SARAMAGO, 1999b, p. 64).

Tais descobertas evidenciam o descaminho de qualquer projeto de modernização. Ricardo Reis observa o esfacelamento, às portas da eclosão da Segunda Guerra Mundial, de toda possibilidade de experiência de grandeza num mundo carregado de contradições. No plano da criação literária, mantendo uma proposital reclusão, pouco afeito à expansão de sua arte, o poeta indaga ao fantasma de Fernando Pessoa, com o qual passa a conviver, sobre a possibilidade de a poesia e a arte poderem confrontar contextos nos quais a limitação se impõe e o pensamento crítico é visto como inconveniente, merecedor tanto da violência de estado (que reprime os artistas) como da indiferença dos eventuais apoiadores das iniciativas de criação, dos quais os artistas sempre dependem, sobretudo nas conjunturas históricas de decadência.

Você disse que o poeta é um fingidor, Eu o confesso, são adivinhações que nos saem pela boca sem que saibamos que caminho andamos para lá chegar, o pior é que morri antes de ter percebido se é o poeta que se finge de homem ou o homem que se finge de poeta (SARAMAGO, 1999b, p. 112).

Além do que já observamos, os retornos dos dois poetas nos textos que lemos talvez contenham uma provocativa metáfora sobre o papel do escritor e do livro, com o que quer que se possa fazer com ele, na sociedade. A esse respeito caberia antes de tudo recordar, em que pese a redundância desse intento, a reconhecida assunção, por José Saramago, de uma postura participativa e engajada nos embates com a história. Cumpre igualmente mencionar que, tanto quanto os protagonistas de *Que farei com este livro?* e *O ano da morte de Ricardo Reis*, ele também viveu o seu afastamento de Portugal, país onde não se via bem recebido em nenhuma

das fases de sua obra. Retornar do exílio pode significar, apesar do que isso tenha de conflitivo, o necessário enfrentamento do tempo e do lugar pelo escritor. Abandonando a posição de afastamento (seja o que lhe impõem, seja o de sua livre escolha), o artista confere sentido e grandeza ao seu projeto criativo quando aceita o desafio de, apesar das incertezas, aportar no mundo real, levando a ele sua compreensão e seus temores, compreendendo que, para além do que se faça com o livro, este terá algo a fazer no mundo ao qual se dirige, dialogando criticamente com as estruturas que tantas vezes impedem a sua difusão. Obviamente, tal impedimento surge da percepção do poder que o livro tem de transformação na sociedade. Assim, o retorno dos poetas exilados indica um entendimento mais amplo sobre o papel do escritor e do livro em contextos sociais que frequentemente os rechaçam.

De modo geral, a opção por refletir sobre o exílio – ressalvadas as diferentes motivações em cada caso - e o retorno dos dois protagonistas nas obras analisadas, estabelece diálogo crítico com uma recorrência histórica do devir da nação portuguesa na história. Em variadas dimensões, seja pelo projeto expansionista das elites do passado, seja pela fuga para a sobrevivência dos que não encontram espaço na miséria ou na tirania das lideranças do país, os portugueses são, desde sempre, impelidos a idealizar o longe e suas muitas vezes enganadoras promessas de reconstrução fora de sua terra. A experiência de afastamento e confronto com as novas terras na América, na África ou no Oriente é feita sempre de um misto de encantamento e pena, com a necessária projeção de um retorno – nem sempre possível - à terra de origem, um reencontro que recomponha idealmente o atavismo identitário do português com sua terra e sua cultura. Porém, o retorno - quando acontece -, como não poderia deixar de ser, é marcado pela transformação tanto do sujeito que retorna modificado pelas terras por onde andou como da sua percepção do que é o país que o acolhe (se o acolher) em seu retorno. Trata-se de ver em realidade o país ansiado, para além da idealização.

É ricamente significativo que Saramago, em seu projeto de conferir protagonismo aos enjeitados tenha incluído no hall desses agentes (menores, mas decisivos) da história e reais construtores da identidade nacional esses retornados, os quais, ademais, são escritores, colocados quase sempre como sujeitos a todo tipo de rebaixamento numa sociedade que quando não os secundariza, silencia-os

## Transcendências textuais

Barthes (2004), em seu ensaio *A Morte do Autor*, refere-se à intertextualidade como uma das marcas pelas quais um autor não mais se apropriaria de um texto, como se dono dele fosse, pois ele, o texto, configura-se como um “espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contentam escrituras variadas, das quais nenhuma é original: o texto é um tecido de citações, saídas dos mil focos da cultura”.

Aproximados em muitos pontos, mas distintos em seus encaminhamentos formais e estilísticos (o que talvez decorra da opção por gêneros diferentes, o drama e o romance), os textos aqui analisamos exemplificam criações saramaguianas pautadas na intertextualidade e no dialogismo. Consideramos de especial relevância, para além da retomada, já em si complexa, de textos canônicos ou clássicos, a ficcionalização do difícil périplo do escritor em sua busca por fazer sua arte dialogar de modo consequente com realidades sociais que os silenciam. Esse é um interessante ponto de partida para a reflexão de problemas que compõem o todo da reflexão crítica que José Saramago propõe no todo de sua obra, entendendo o papel da arte como intervenção direta e efetiva no mundo histórico. Os enredos de *Que farei com este livro* e *O ano da morte de Ricardo Reis*, ao centralizarem as ações narradas na relação de personagens com o país que encontram quando decidem retornar depois de exílios, reafirmam a importância atribuída pelo autor à inserção do artista no debate sobre a vida nacional, diante da qual ele se põe de modo atuante e crítico. Do ponto de vista procedimental, nas duas obras, retomando e recriando os conteúdos lidos nas criações de Camões e Pessoa, Saramago reitera a força da memória da literatura e, uma vez que é dela que resultam as práticas intertextuais, evidencia a força criativa da transtextualidade.

## Referências

BARTHES, Roland. **O Rumor da Língua**. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

GENETTE, Gérard. **Palimpsestos: a literatura de segunda mão**. Trad. Cibele Braga et al. Belo Horizonte: Edições Viva Voz, 2010.

SAMOYAUULT, Thiphaine **A Intertextualidade**. Trad. Sandra Nitrini. São Paulo: HUCITEC, 2008.

SARAMAGO, José. **Que farei com este Livro?** São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

\_\_\_\_\_. **Discursos de Estocolmo**. Lisboa: Editorial Caminho, 1999.

\_\_\_\_\_. **O ano da morte de Ricardo Reis**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

**“LET IT SPREAD AND SING IN THE UNIVERSE, IF SO SUBLIME  
THE PRICE WILL FIT IN VERSE”: THE POETRY OF CAMÕES AND  
PESSOA ACCORDING TO SARAMAGO**

**Abstract**

Will be analyzed in this study the play *O que farei com este livro?* (1980) and the novel *O ano da morte de Ricardo Reis* (1984). Using as a theoretical tool what is suggested by Gérard Genette reflection on the forms of transtextuality, we will observe in the works analyzed the intertextual relationships that they establish with previous texts to which they were critically replaced. These are two interesting cases of intertextuality, anchored in the parallel description of experiences of literary creation by the protagonists in contexts of crisis, which points to the discussion about the place of the writer in society and how the vicissitudes of this experience interfere in the receptivity of what is produced by the writer. artist. The metaphors of exile and return are important in the plots of the works we read here. The north of our reflection is the observation that the transtextual experience, based on the vertical and radical reading experience of the works visited by Saramago, is, in the two books that we analyze both the motivation of the author's creative initiative and the center of the characterization of the characters in your actions.

**Keywords**

Transtextuality. Saramago. Camões. Pessoa.

---

Recebido em: 29/09/2022

Aprovado em: 13/03/2023

# **De Lisboa ao Sertão: os limiaries da verdade e da ficção em História do cerco de Lisboa e Grande Sertão: Veredas**

Matheus Silva Vieira <sup>14</sup>

Scuola Superiore Meridionale (SSM)

## **Resumo**

Quais os limites entre a memória e o esquecimento? Sabemos que o passado pertence à memória, mas a memória é um labirinto no qual nos perdemos quando tateamos na escuridão de lembranças recônditas ou longínquas e, desta forma, como confiar na memória, seja ela pessoal ou coletiva? Segundo Paul Ricoeur (2010), um discurso sobre o passado é sempre mediado pela narratividade, uma vez que o historiador não pode penetrar completamente nas brumas das efemérides pretéritas. Para problematizarmos esse questionamento, propomos um diálogo entre *História do cerco de Lisboa* (1989) e *Grande Sertão: Veredas* (1956), porque tanto Raimundo Silva quanto Riobaldo Tatarana percebem que reconstruir imagens do passado é produzir um discurso no qual a imaginação, a memória e o esquecimento estão imbricados de tal forma que é impossível separá-los. Tendo em vista a problemática exposta, a presente pesquisa se propõe a analisar o entrecruzamento da história e da ficção nos supracitados romances de José Saramago e de João Guimarães Rosa, pois interpretamos que nessas obras os conceitos de história e de ficção são postos em discussão a partir de uma aproximação teórica.

---

<sup>14</sup> Graduado Letras pela Universidade Federal do Ceará, onde também concluiu o Mestrado em Literatura Comparada. Atualmente, é doutorando em Testi, Tradizioni e Culture del Libro. Studi Italiani e Romanzi pela Scuola Superiore Meridionale di Napoli. E-mail: matheus.vieirasilva@unina.it

## Palavras-chave

Guimarães Rosa. Ficção. História. Saramago.

## Introdução

Quem narra uma história tem sempre algo a dizer (às vezes até a omitir). Diz o ditado: “quem conta um conto, aumenta um ponto”, mas alarga o ponto por quais perspectivas? Em geral, o ponto expandido do conto está em consonância com os humores ideológicos do seu autor. Tem-se, assim, que todo relato é parcial, arbitrário e, em certa medida, não recobre mais do que um átomo da complexidade do *corpus* analisado.

Descrever um acontecimento é sempre uma atividade interpretativa, e um exercício interpretativo é um contínuo esforço elaborativo de possibilidades significativas, um virar e revirar documentos, detalhar e pontuar reminiscências de idiossincrasias plurissignificativas que atuam como elos de ligação entre um acontecimento histórico e outro<sup>15</sup> tudo isso em nome de um rigor científico. Mas até que ponto uma operação conjectural é totalmente objetiva? A objetividade pode ser a base da metodologia; contudo, se o *corpus* de estudo é fugidio, como as imagens sobre o passado, vê-se a necessidade da utilização de ferramentas subjetivas capazes de possibilitar um mergulho imanentista nas fontes de estudo. Marc Bloch (2001, p. 53) indica que seria ingênuo imaginar que para cada imbróglia histórica correspondesse apenas a um único conjunto de documentos que abarcasse a complexidade desse problema. Dito isto, como trabalhar com a pluralidade, ou mesmo com o silêncio, das vozes sobre o passado?

---

<sup>15</sup> Johan Huizinga aponta a necessidade interpretar as mudanças de tempos históricos como uma ação continuada e não como pontos de ruptura abrupta. Os momentos finais do Medievo preludiam o alvorecer do Renascimento, ver: HUIZINGA, Johan. *Autunno del Medioevo*. Introduzione di Eugenio Garin. Traduzione di Bernardo Jasinsk. Milano: Bur Rizzoli, 2018. p. 447. O Pensamento de Huizinga é compartilhado por Eugenio Garin ao estudar o período do renascimento e que a visão do renascimento como resposta à “barbárie” da época medieval é uma visão deslocada da realidade histórica, uma vez que nenhum momento histórico brota no vazio, ver: GARIN, Eugenio. *La cultura del Rinascimento*. Milano: Il Saggiatore, 2012. p. 15. Ernst Robert Curtius também tem uma ideia semelhante quando entende que o estudo sobre a Idade Média deveriam levar em consideração a sua correlação não apenas com a antiguidade, mas também com os tempos modernos, ver: CURTIUS, Ernest Robert. *Literatura europea e idade média latina*. Tradução de Teodoro Cabral com a colaboração de Paulo Rónai. São Paulo: EDUSP, 2013.

Paul Ricoeur entende que o discurso sobre o passado não é uma “reconstrução”, mas uma “representação” sugestível (1997, p. 273), uma vez que no trabalho com o vazio documental apresenta-se para o pesquisador a possibilidade de um cruzamento entre a concretude objetiva de um “ter sido” com a subjetividade porosa de um “poderia ter sido”. Em outras palavras, Ricoeur interpreta que o discurso do historiador é passível de comportar, em sua metodologia descritiva, camadas de narratividade: “dizer que determinado acontecimento relatado pelo historiador pôde ser observado por testemunhas do passado não resolve nada: a imagem da *passadidade* é simplesmente transferida do acontecimento relatado à testemunha que relata” (1997, p. 274). O passado seria visto como representação e não como uma descrição exata, dado que o *exato* é uma arbitrariedade interpretativa: não existe senão como uma virtualidade representada por um conjunto de testemunhos históricos nos quais os pesquisadores não podem confiar cegamente.

O problema da confiabilidade das fontes históricas ocorre pelo fato de que o passado se mostra de forma fragmentária, uma espécie de quebra-cabeça com peças faltantes, assim, por mais que o pesquisador busque construir um discurso objetivo, ele nem sempre conseguirá se furtar à subjetividade do seu material de pesquisa. Em *Apologia da História ou o ofício do historiador*, Marc Bloch aclara que os limites de uma ciência são os limites de seus métodos (2001, p. 39), o que significaria, neste caso, abrir espaço para debater as fronteiras das observações da História sobre o passado, uma vez que essa, segundo Bloch é a “ciência dos homens no tempo” (p. 23), e indicar isso é pressupor um paradigma que encerre um conjunto de convenções metafísicas, como a própria ideia de transcurso temporal, dado que a dialética envolvendo sujeitos e tempos históricos implica uma comunicação plurívoca, e essa polifonia de vozes sobre o passado é o que nos leva a questionar, por vezes, a matriz e o percurso hermenêutico do historiador enquanto intérprete de efemérides históricas, como atesta o próprio Bloch: “os fatos humanos são, por essência, bastante delicados, e muitos desses escapam ao cálculo matemático (...), [e] onde calcular é impossível, impõe-se sugerir” (p. 23). Logo, a construção de uma imagem sobre o passado é alicerçada sobre categorias discursivas nas quais um conceito como o de “veracidade histórica” é, antes de tudo, um arquétipo hermenêutico. À vista disso, tudo o que se diz sobre o passado nunca será sua representação fiel, mas um discurso mediado por possibilidades conjecturais, conforme assegura Ricoeur (1997, p. 331):

Se é verdade que uma das funções da ficção, misturada à história, é libertar retrospectivamente certas possibilidades não efetuadas do passado histórico, é graças a seu caráter quase histórico que a própria ficção pode exercer retrospectivamente a sua função libertadora. O quase-passado da ficção torna-se, assim, o detector dos possíveis ocultos no passado efetivo. O que teria podido acontecer – o verossímil segundo Aristóteles – recobre, ao mesmo tempo, as potencialidades do passado “real” e os possíveis “irreais” da pura ficção.

Paul Ricoeur interpreta que haveria um cruzamento da história e da ficção, já que, por mais que o historiador busque uma metodologia objetiva, ele nem sempre poderá se furtar à subjetividade oriunda das lacunas documentais, bem como à parcialidade de suas testemunhas. Por esse motivo, a concretude do “ter sido” se esvai na parcialidade do “poderia ter sido”. Além disso, lembra Carlo Ginzburg (2021, p. 43) que a história, na falta de documentação, se utiliza da literatura como aparato documental, como já faziam os gregos com as obras de Homero. Aqui ocorre o que Ginzburg, a partir de suas leituras de Marc Bloch, chama de “testemunho involuntário” (p. 43), que seriam os materiais históricos descompromissados de uma objetividade “científica”, como os textos literários. Sem embargo, esses relatos contêm peculiaridades do pensamento e da organização social de determinados grupos, pensemos aqui na comédia de Aristófanes, em peças como *Acarnenses*<sup>16</sup> e *Lisístrata*<sup>17</sup>,

<sup>16</sup> Nesta peça, encenada em 425 a.C., Aristófanes defende-se do demagogo Cleão, que o acusara de falar mal da cidade de Atenas diante de estrangeiros. Em *Acarnenses* encontramos uma paródia de uma farsa megárica. A peça é uma crítica ao que seria uma guerra entre atenienses e lacedemônios, apoiada pelo povo e até exigida pelos acarnenses, ex-combatentes de Maratona e habitantes de Acarnas, demo mais prejudicado pela Guerra do Peloponeso. A personagem Diceópolis, em grego significando “cidadão justo”, resolve trazer a paz de volta a Atenas, porém sem o apoio dos membros da Assembleia, compra unicamente para si e sua família as tréguas. Sobre o tema, *vide*: ARISTÓFANES. *Os Acarnenses*. Introdução, versão do grego e notas de Maria de Fátima Sousa e Silva. Coimbra: Instituto Nacional de Investigação Científica, 1980. VIEIRA, Matheus Silva.; NOGUEIRA, Francisco Gleiberson dos Santos. «O estudo da paródia de Eurípedes em “Rãs”, “Tesmoforiantes” e “Acarnenses” de Aristófanes». In: POMPEU, Ana Maria César; DE BROSE, Robert; et al. *Identidade e Alteridade no Mundo Antigo*. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2013, v. 1, p. 367-381.

<sup>17</sup> Encenada em 411 a.C., *Lisístrata* tem como enredo a tomada de posição de uma assembleia de mulheres que decide fazer uma greve de sexo par a impedir que os homens continuem a guerrear entre si. Sobre o tema, *vide*: CARVALHO, Maria Margarida de. *A Mulher na Comédia Antiga: a Lisístrata de Aristófanes*. São Paulo: História Revista (Revista), v. 1, p.27-42, 1996. COULANGES, Fustel de. *A cidade antiga: estudos sobre o culto, o direito e as instituições da Grécia e de Roma*. Tradução de Edson Bini. Bauru: EDIPRO, 2009. DUARTE, Adriane da Silva. *O dono da voz e a voz do dono: a parábase na comédia de Aristófanes*. São Paulo: Humanitas, 2000. FARIA, Milena de Oliveira. *Quando as mulheres estão no poder: ambiguidades, obscuridades e referências políticas em Tesmoforiantes de Aristófanes*. Dissertação de mestrado. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010. POMPEU, Ana Maria César. *Aristófanes e Platão: A Justiça na Pólis*. São Paulo: Biblioteca 24horas, 2011. SILVA, Elvis Freire da. *Um gole para Dioniso: sexo e subversão em Tesmoforiantes de Aristófanes*. Dissertação de mestrado. Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2017.

que nos mostram como os gregos usavam o teatro para criticar personagens políticos e problemas da *polis*. Ou também Machado de Assis, que no conto “Pai contra mãe”<sup>18</sup> relata com mordaz ironia as mazelas sociais do período escravista no Brasil<sup>19</sup>. Ginzburg (p. 43) dilucida que na circunscção da ficção é possível ter acesso a manifestações do comportamento humano que escapam à rigidez das documentações burocráticas. Destarte, o aparato ficcional ajudaria a compreender o pensamento social em determinados períodos históricos. Com isto posto, o pesquisador italiano fala da necessidade de “ler a história a contrapelo” (p. 43), que seria, entre outras coisas, interpretar (n)as entrelinhas dos textos, sejam eles literários ou não, para e acercar o “verdadeiro” que pode estar contido no “falso” - ou mesmo o inverso.

### **De Lisboa ao Sertão: as verdes da verdade e da ficção**

A relação entre história e ficção é uma via de mão dupla: ao mesmo tempo que a história influencia a ficção também pode ser influenciada por ela. Vejamos um exemplo. Em *História do Cerco de Lisboa* (1989) somos apresentados a um modesto revisor de nome Raimundo Silva, que tem como encargo a tarefa de revisar as gralhas gramaticais de um livro que analisa a batalha liderada por D. Afonso Henriques contra o exército mouro, em 1147, com o propósito de libertar a cidade de Lisboa do julgo estrangeiro. Após percorrer uma centena de páginas, o revisor começa a desconfiar das provas históricas contidas naquele livro:

O mal das fontes, ainda que verazes de intenção, está na imprecisão dos dados, na propagação alucinada das notícias, agora nos referíamos a uma espécie de faculdade interna de germinação contraditória que opera no interior dos factos ou da versão que deles se oferece, propõe ou vende, e, decorrente desta como que multiplicação de esporos, dá-se a proliferação das próprias fontes segundas e terceiras, as que copiaram, as que o fizeram mal, as que repetiram por ouvir dizer, as que alteraram de

<sup>18</sup> Leia-se o trecho: “a escravidão levou consigo ofícios e aparelhos, como terá sucedido a outras instituições sociais. Não cito alguns aparelhos senão por se ligarem a certo ofício. Um deles era o ferro ao pescoço, outro o ferro ao pé; havia também a máscara de folha-de-flandres”. In: ASSIS, Machado de. *Obras completas*. Vol. II. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1992. p. 659.

<sup>19</sup> Sobre o tema da escravidão na obra de Machado de Assis, ver: TRÍPOLI, Mailde Jerônimo. *Imagens, Máscaras e Mitos: o negro na obra de Machado de Assis*. Campinas/SP, Editora UNICAMP, 2006. FANTINI, Marli. Machado de Assis: entre o preconceito, a abolição e a canonização. In: Matraga. Rio de Janeiro, v. 15, p. 55-73, 2008. LOPES, Elisângela Aparecida: *Homem do seu tempo e do seu país: senhores, escravos e libertos nos escritos de Machado de Assis*. UFMG, dissertação, de mestrado, 2007. PROENÇA FILHO, Domicio. *O negro e a literatura brasileira* In: Boletim bibliográfico Biblioteca Mário de Andrade. São Paulo, n. 1/4, 1988. CHALHOUB, Sidney. *Machado de Assis, historiador*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 32; 51; 162-3.

boa-fé, as que de má-fé alteraram, as que interpretaram, as que rectificaram, as que tanto lhes fazia, e também as que se proclamaram única, eterna e insubstituível verdade, suspeitas, estas, acima de todas as outras. Tudo, naturalmente, depende da maior ou menor quantidade de documentos a compulsar, de mais ou menos atenção que se preste à enfadonha tarefa, mas, para que possamos fazer uma ideia moderna da natureza do problema em causa basta que fantasiemos. (SARAMAGO, 1989, p. 124-123)

Antes que nos falemos, aqui cabe especificar que inquirir as fontes não é colocar em dúvida a importância da História enquanto disciplina. Pelo contrário, questionar discursos pré-fabricados e de metodologia dúbia é papel da História, caso contrário seria essa a ciência do “achismo”, do “ouvi dizer”, das inverdades edificadas em falatórios vazios, como diz o narrador do romance saramaguiano: “assim que se arranjam os equívocos históricos, Fulano diz que Beltrano disse que de Cicrano ouviu, e com três autoridades dessas se faz uma história” (p. 45). A História, pelo contrário, é disciplina com denso arcabouço especulativo, e como tal, possui um vasto manancial metodológico para afrontar um *corpus* evanescente como as especulações sobre o passado. Em *História do Cerco de Lisboa* a reconfiguração da história parte de uma arbitrariedade revisionista de Raimundo Silva: o acréscimo de “não” à frase que antes afirmava que os cruzados auxiliaram os portugueses na tomada de Lisboa:

Com a mão firme segura a esferográfica e acrescenta uma palavra à página, uma palavra que o historiador não escreveu, que em nome da verdade histórica não poderia ter escrito nunca, a palavra Não, agora o que o livro passou a dizer é que os cruzados Não auxiliarão os portugueses a conquistar Lisboa, assim está escrito e portanto passou a ser verdade, ainda que diferente, o que chamamos falso prevaleceu sobre o que chamamos verdadeiro, tomou o seu lugar, alguém teria de vir contar a história nova, e como. (p. 42)

No caso de Raimundo Silva, a história e a ficção estão imbricadas porque, ao subverter a história pelo simples acréscimo da negação, o revisor põe em questionamento a “verdade oficial” sobre o passado português. Carlos Reis interpreta essa passagem como o momento no qual ficção propõe uma revisão da história, pois o que o historiador contou de um ponto de vista oficial o ficcionista poderia (re)contar por outras prismas<sup>20</sup>. No âmbito da literatura, todas as possibilidades inventivas, até mesmo de eventos históricos, são possíveis.

---

<sup>20</sup> REIS, Carlos. Romance e história depois da Revolução - José Saramago e a ficção portuguesa contemporânea. In: *Anais do XIV Encontro de Professores Universitários Brasileiros de Literatura Portuguesa*. Porto Alegre: CPGL - EDIPUCRS

Georg Luckács (2009, p. 177) já dissera que a arte nasce de uma “inadequação” entre alma e realidade, pois a “alma é mais ampla e mais vasta que os destinos que a vida lhe é capaz de oferecer”. No caso da revisão proposta por Raimundo Silva, para além do “ter sido” ou do “poderia ter sido”, temos um “e se”, um discurso que não suplanta a história “oficial”, porque Silva é consciente de que falta para si material para propor uma *nova* história portuguesa, mas abre a porta de um universo autônomo, repleto de perspectivas e capaz de fundar a sua própria noção de espaço e de tempo histórico.

O espaço e o tempo do discurso estão condicionados pelas imprecisões da memória. Até que ponto aquilo que representamos é o que plenamente observamos? Em *Grande Sertão: Veredas*, de 1956, de João Guimarães Rosa, a personagem Riobaldo Tatarana rememora, no alto de sua velhice, suas recordações de mocidade, sua formação enquanto jagunço, enquanto homem do sertão. Porém, voltar ao passado significa tomar caminhos que se bifurcam com as imprecisões da memória, (re)criando experiências pretéritas a partir de imagens e ideias do presente, como declara Riobaldo: “não acerto no contar, porque estou remexendo o vivido longe alto, com pouco caroço, querendo esquentar, demear, de feito, meu coração, naquelas lembranças. Ou quero enfiar a ideia, achar o rumozinho forte das coisas, caminho do que houve e do que não houve” (ROSA, 2019, p. 136).

A memória anda sempre de mãos dadas com o esquecimento, por isso lembrar é também esquecer, porque é selecionar, embora essa seleção seja aleatória - nem sempre controlamos as chaves de acesso ao repositório das recordações. Não escolhemos todas as nossas memórias, ainda que possamos selecionar as formas de interpretá-las. Infelizmente, não somos como Irineo Funes, personagem de Jorge Luis Borges, que com sua memória prodigiosa não esquecia de nenhum episódio que ocorresse no mais remoto átimo de segundo<sup>21</sup>. Contudo, por causa da sua portentosa memória, Funes não era capaz de ter um pensamento complexo, já

---

<sup>21</sup> Da incomensurável memória de Funes, dá-nos prova Borges: “Duas ou três vezes havia reconstruído um dia inteiro; nunca havia duvidado, cada reconstrução, porém, já tinha requerido um dia inteiro. Disse-me: ‘Mais recordações tenho eu sozinho que as que tiveram todos os homens desde que o mundo é mundo’. E também: ‘Meus sonhos são como a vigília de vocês’. E, igualmente, próximo do amanhecer: ‘Minha memória, senhor, é como despejamento de lixos’. Uma circunferência num quadro-negro, um triângulo retângulo, um losango são formas que podemos intuir plenamente; o mesmo acontecia a Irineu com as emaranhadas crinas de um potro, com uma ponta de gado numa coxilha, com o fogo mutável e com a inumerável cinza, com os muitos tostos de um morto num longo velório. Não sei quantas estrelas via no céu”. p. 543.

que estava ocupado em reconstruir o passado. Como escreveu Borges, “pensar é esquecer diferenças, é abstrair” (1998, p. 545). A abstração é produto da imprecisão da memória, ao menos segundo Riobaldo: “a qualquer narração dessas depõe em falso, porque o extenso de todo sofrido se escapole da memória” (ROSA, 2019, p. 289). Abstrair também é operação hermenêutica - quiçá a primeira. E é na abstração que se encontra o limiar para o entrecruzamento da história com a ficção. Riobaldo confirma: “são estas as minhas artes – as fantasias” (p. 399), Raimundo Silva segue a mesma linha:

Afinal, é apenas um romance entre os romances, não tem que preocupar-se mais com introduzir nele o que nele já se encontra, porque livros destes, as ficções que contam, fazem-se, todos e todas, com uma continuada dúvida, com um afirmar reticente, sobretudo a inquietação de saber que nada é verdade e ser preciso fingir que o é, ao menos por um tempo, até não se poder resistir à evidência inapagável da mudança, então vai-se ao tempo que passou, que só ele é verdadeiramente tempo, e tenta-se reconstituir o momento que não soubemos reconhecer, que passava enquanto reconstituíamos outro, e assim por diante, momento após momento, todo o romance é isso, desespero, intento frustrado de que o passado não seja coisa definitivamente perdida. Só não se acabou ainda de averiguar se é o romance que impede o homem de esquecer-se, ou se é a impossibilidade do esquecimento que o leva a escrever romances. (SARAMAGO, 1989 p. 56)

Sabemos que a literatura cria as suas próprias categorias temporais nas quais o tempo cronológico não precisa seguir o fluxo linear com o qual estamos habituados a fraturar a existência: presente, passado e futuro. O tempo é antes uma percepção metafísica do que um dado empírico. Não é categoria fixa, mas maleável, e Marc Bloch atesta esse pensamento quando afirma que o passado é uma emergência do presente: “cada vez que nossas tristes sociedades, em perpétuo crescimento, põem-se a duvidar de si próprias, vemo-las se perguntar se tiveram razão ao interrogar seu passado ou se interrogaram devidamente” (2001, p. 42), constantemente reevocado e reavaliado, não sendo rocha fixa, mas terreno em constante estado de transformação. Ora, já Santo Agostino (XI 18, 23) via o tempo como uma categoria porosa, uma vez que os tempos se retroalimentam. Para o teólogo, cada passado pressupõe a existência de um futuro, e cada futuro sucede a um passado, embora passado e futuro derivem em essência daquilo que é presente. Em resumo: o presente seria o tempo categorizador. Walter Benjamin (2012, p. 7) considera que a imagem do passado é sempre fugidia, capturada apenas por instantes: “a verdadeira imagem do passado passa por nós de forma fugidia. O passado só pode ser apreendido como imagem irrecuperável e subitamente iluminada no momento do seu

reconhecimento”. Todavia, esses instantes são decisivos para a compreensão do passado à luz do presente, novamente Benjamin: “a história é objeto de uma construção cujo lugar é constituído não por um tempo vazio e homogêneo, mas por um tempo preenchido pelo Agora (*Jetztzeit*)” (p. 16). O passado, segundo o filósofo alemão, está condicionado por um presente arquetipo, base da análise histórica: “articular historicamente o passado não significa reconhecê-lo ‘tal como ele foi’. Significa apoderarmo-nos de uma recordação (*Erinnerung*) quando ela surge como um clarão num momento de perigo” (p. 8).

A nossa memória interpretativa é condicionada por diversos fatores do instante imediato no qual estamos inseridos. Lembrar é também uma forma de esquecer porque está subordinado por um “agora” intempestivo; as camadas da memória se sobrepõem, alterando nossa compreensão do passado. Desta forma, a representação do tempo decorrido toma contornos movediços quando os limites da memória se interpõem no fluxo narrativo. Ricoeur (2003, p. 45) entende que o sujeito narrante luta contras as correntes do Lete, na medida em que a sua interpretação sobre o passado é produto de sua memória pessoal ou de memórias alheias. Maurice Halbwachs (1990, p. 46), por exemplo, compara a memória a um cemitério no qual estamos constantemente buscando espaços para enterrar novos ataúdes. O passado pertence à memória, e a memória é um labirinto no qual nos perdemos quando tateamos na escuridão de lembranças recônditas ou longínquas, como acontece com Riobaldo:

contar é muito, muito dificultoso. Não pelos anos que se já passaram. Mas pela astúcia que têm certas coisas passadas – de fazer balancê, de se remexerem dos lugares. O que eu falei foi exato? Foi. Mas teria sido? Agora, acho que nem não. São tantas horas de pessoas, tantas coisas em tantos tempos, tudo miúdo recruzado. (ROSA, 2019, p. 136)

É na memória que o tempo e o espaço seguem um padrão de representação caótico. Maurice Halbwachs entende que a memória é um dado abstrato, individualmente acessível, embora mediada por interações sociais, ou seja, a memória individual é, em certa medida, substrato de uma memória coletiva, como indica o pesquisador: “não percebemos que não somos senão eco (...). Quantos homens têm bastante espírito crítico para discernir, naquilo que pensam, a parte dos outros, e confessar a si mesmo que, no mais das vezes, nada acrescentam de seu?” (1990, p. 47). Sobre isso pondera Riobaldo:

Eu não converso com ninguém de fora, quase. Não sei contar direito. Aprendi um pouco foi com o compadre meu Quelemém; mas ele quer saber tudo diverso: quer não é o caso inteirado em si, mas a sobre-coisa, a outra-coisa. Agora, neste dia nosso, com o senhor mesmo – me escutando com devoção assim – é que aos poucos vou indo aprendendo a contar corrigido. (ROSA, 2019, p. 146)

O narrar de Riobaldo é constantemente alterado pela sua percepção temporal e pelas ranhuras que essas recordações causam ao seu humor, que na visão de Paul Ricoeur (1997, p. 38) é plenamente justificável: “se se pode reprovar a memória de se revelar pouco confiável é precisamente porque essa é o nosso único recurso para significar o caráter passado daquilo que declaramos recordar”. O passado aqui é uma transfiguração subjetiva do presente - o tempo arquétipo do exame histórico -, mas a visão e as percepções que o presente tem sobre o passado, como já vimos, pode ser volátil, ainda mais quando não dispomos de outros mecanismos que não seja a nossa memória, ou a memória alheia, como dispositivos catalisadores do passado. “A vida não é a que a gente viveu e sim a que a gente recorda, e como recorda para contá-la”, diria Gabriel García Márquez<sup>22</sup>. A memória de Riobaldo é repleta de percalços porque no seu mosaico de história individual há peças faltantes, perdidas nas brumas de recordações distantes:

Ah, mas falo falso. O senhor sente? Desmente? Eu desminto. Contar é muito, muito dificultoso. Não pelos anos que se já passaram. Mas pela astúcia que têm certas coisas passadas - de fazer balancê, de se remexerem dos lugares. O que eu falei foi exato? Foi. Mas teria sido? Agora, acho que nem não. (ROSA, 2019, p.136)

Se a manutenção da memória está relacionada com uma recriação das experiências passadas com as imagens, palavras e ideias do tempo atual, por outro lado, como atesta Walter Benjamin (1970, p. 52), a língua é a base da *mimese*, é etapa supremo do comportamento, o mais perfeito arquivo de similitudes imateriais”. No caso do relato de Riobaldo, o seu manejo linguístico o autoriza a explorar a língua em favor de sua narrativa. O vocabulário criativo é a chave da sua história: os recônditos do sertão, os labirintos dos buritizais, as dezenas de epítetos para o demônio, tudo dito e redito na cronologia caótica da memória. Dirá o ex-chefe dos jagunços dos Gerias: “falo por palavras tortas. Conto minha vida que não entendi” (2012, p. 341). Dessa substância imprecisa abrem-se frestas para um universo social esquecido, talvez

---

<sup>22</sup> GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *Viver para contar*. Rio de Janeiro, Record, 2003. A confiabilidade da memória narrativa de Gabriel García Márquez é discutida em: GARCÍA, Eligio. *Tras las claves de Melquiades*: Historia de Cien años de soledad. Bogotá: Norma, 2001.

até propositalmente, dos grandes centros urbanos brasileiros<sup>23</sup>, que, segundo Benedito Nunes (2014), Guimarães Rosa soube observar, interpretar e analisar em suas micro vicissitudes cotidianas, pois, como irá interpretar o teórico paraense (p. 218): “o que aos olhos dos eruditos seria uma contrafação tinha para ele [Rosa], penso eu, o valor de um jogo de imaginação. Pilhando as fontes filosóficas, religiosas e míticas, apropriava-se, ou, segundo o seu modo de ver, traduzia-as ou retraduzia-as de um depósito comum do espírito humano”. Se a voz de Riobaldo vacila na precisão da memória, sua retórica nada tem de pusilânime. Sua língua é (d) o sertão<sup>24</sup>, o sertão que se abre em múltiplas planuras interpretativas; o sertão que não é apenas paisagem geográfica, mas também humana, e que, segundo Luiz Costa Lima (1969, p. 75): é “a geografia ao dispor do homem”. O sertão não é apenas mineiro, é o caminho da criatura. É o cosmos humanizado, ou como mesmo afirma Riobaldo: “o senhor sabe: sertão é onde manda quem é forte com as astúcias. Deus mesmo, quando vier, que venha armado!” (ROSA, 2019, p. 21).

Contra verdades absolutas atua a pena da dúvida. José Saramago entendia que a literatura também poderia ter a sua versão da história, o que possibilitaria revistar efemérides e reinterpretá-las, como afirma o autor: “o passado é um imenso pedregal que muitos gostariam de percorrer como se de uma autoestrada se tratasse, enquanto outros, pacientemente, vão de pedra em pedra, e as levantam, porque precisam de saber o que há por baixo delas”

---

<sup>23</sup> Para Antonio Gramsci (GRAMISCI, Antonio. *Quaderni del Carcere*. Torino: Einaudi, 1977. p. 1740), uma obra de arte é tão mais artisticamente popular quanto mais conteúdo moral, cultural e sentimental for ligado à moralidade e à cultura, que não devem ser entendidos como algo estático, mas sim como uma atividade em contínuo desenvolvimento. Assim, um romance como *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa, traz à baila a necessidade da discussão sobre a preservação da cultura de uma comunidade. E é a partir das histórias de um ex-jagunço que Guimarães Rosa irá apresentar uma visão de mundo complexa, que problematiza não só questões locais, mas também questões universais, porque para o autor mineiro, do ponto de vista metafísico, “no sertão fala-se a língua de Goethe, Dostoiévski e Flaubert, porque o sertão é o terreno da eternidade, da solidão”. In: Lorenz, G. “Diálogos com Guimarães Rosa”. In: COUTINHO, Eduardo (Org.) *Guimarães Rosa, fortuna crítica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983, p. 62-97. P. 86

<sup>24</sup> Baseando-nos nos estudos de Fonseca dos Santos sobre os gêneros na tradição popular, podemos ver uma aproximação entre a forma de narra de Riobaldo e a “cantoria”, que designa o conjunto da poesia oral cantada e improvisada. A improvisação existe, mas é limitada pela preparação de estrofes, guardadas na memória, e retomados no momento da cantoria. O contador improvisador apoia-se na tradição oral, alimentando-a e renovando-a. E como ainda lembra, Muzard-Fonseca, mesmo que esses textos sejam feitos para serem lidos, ainda continuam sendo percebidos como orais, desta forma, a grafia de uma palavra pode ser transformada para auxiliar esse processo de sonorização, como o “nonada” (no nada) que abre o relato de Riobaldo. Ver: SANTOS, Idelette Rosette Muzart Fonseca dos. *Memória das Vozes: Cantoria, romanceiro & cordel*. 1. ed. Salvador: Secretaria da Cultura e Turismo, Fundação Cultural do Estado da Bahia, 2006.

(SARAMAGO, 2007, p.11). Raimundo Silva pontua esse problema do seguinte modo - em conversa introduzida pelo historiador autor do livro sobre o Cerco de Lisboa:

O meu livro, recordo-lho eu, é de história, Assim realmente o designariam segundo a classificação tradicional dos géneros, porém, não sendo propósito meu apontar outras contradições, em minha discreta opinião, senhor doutor, tudo quanto não for vida, é literatura, A história também, A história sobretudo, sem querer ofender, E a pintura, e a música, A música anda a resistir desde que nasceu, ora vai, ora vem, quer livrar-se da palavra, suponho que por inveja, mas regressa sempre à obediência, E a pintura, Ora, a pintura não é mais do que literatura feita com pincéis. (SARAMAGO, 1989, p. 15)

No capítulo 73 de *O jogo da Amarelinha*, o narrador do romance de Julio Cortázar, ao interpretar a obra do crítico literário Morelli, sublima: “tudo é escritura, ou seja, fábula. Mas para que nos serve a verdade que tranquiliza o honesto proprietário. A nossa verdade possível tem de ser *invenção*, ou seja, literatura, pintura, escultura, agricultura, piscicultura, todas as turas deste mundo” (2013, p. 418). Para Morelli, a verdade seria uma tentativa de transposição do inefável ao plano da realidade objetiva. Entretanto, neste caso, Morelli também apresenta uma definição parcial, já que a relação da ficção com a história não é assimétrica, antes, é complementar uma vez que se entrecruza, como no entendimento de Ricoeur (1997, p. 311): “por um lado a história se serve, de algum modo, da ficção para configurar o tempo, e por outro, a ficção se vale da história com o mesmo objetivo”. Carlo Ginzburg também vai nessa esteira de pensamento: “os historiadores (e, de outra maneira, também os poetas) têm como ofício alguma coisa que é parte da vida de todos: destrinchar o entrelaçamento de verdadeiro, falso e fictício que é a trama do nosso estar no mundo” (2007, p. 14). Morelli, ao conceber a verdade como invenção, faz-nos refletir sobre a pluralidade das representações sobre o passado.

Embora o passado tenda a ser visto sempre de maneira pronta e acabada, sua representação é uma virtualização subjetiva. Aqui entramos no conceito de “representância” de que fala Paul Ricoeur (1997) quando teoriza que o historiador busca métodos precisos para analisar peculiaridades da representatividade das imagens do passado, como a artificialidade de certas tradições. Sobre este ponto, Eric Hobsbawm (2008) interpreta, por exemplo, que o simulacro que recobre certos pontos de referência do passado são responsáveis para a construção da idealização que temos da nação. “O mito é nada que é tudo” (p. 19), diz Fernando Pessoa (2010), ao que Hobsbawm (2008, p. 15) completaria afirmando que os grupos sociais

tendem a recriar uma versão do passado na qual possam se apoiar e de lá retirar o substrato base da identidade nacional. Assim, a imagem de uma nação grandiosa deve emergir, ainda que em forma de representância, pois, novamente Pessoa: “Assim a lenda se escorre/ A entrar na realidade,/ E a fecundá-la decorre” (p. 19). Porém, a literatura, ao descortinar as estranhas do discurso histórico, pode propor uma *representância* com valência negativa, como faz o narrador de *História do Cerco de Lisboa*, que desveste de ornamentos grandes figuras históricas:

vamos ver o rei, e o rei é este homem barbado, cheirando a suor, de armas sujas, e os cavalos não passam de azêmolas peludas, sem raça, que à batalha vão mais para morrer do que para volteios de alta escola, porém, apesar de tudo ser afinal tão pouco, não se deve perder a oportunidade, porque um rei que vem e que vai nunca se sabe se volta. (SARAMAGO, 1989, p. 138)

Nação nenhuma se edifica na humildade de seus míseros regentes ou na de personagens indigentes, ainda mais um país que outrora fora um império ultramarino. As imagens de um passado glorioso reaparecem como necessárias quando o imediatismo de um presente amorfo se instaura no seio de uma comunidade. No caso de Portugal, Eduardo Lourenço (2016, p. 274) chamou esse movimento de “ressaca colonial”, pois, quando em Portugal não restava mais do que as sobras do antigo império, agora aplastado pelas as penúrias sociais e uma ditadura silenciadora, a solução para reparar a amargura do presente foi o resgate do mito da antiga potência colonialista, ou como indica Lourenço (p. 275): “para cada nação, aliás, a História (como discurso sobre o seu percurso) é, antes de mais, a necessária e voluntária ficção de uma identidade a posteriori, processo de sublimação do seu caótico, imprevisível, precário ou aleatório viver real”. A tradição é alicerce basilar da memória de um povo e o seu resgate em momentos de ostracismo busca revalorizar ou recategorizar a autoimagem nacional. O fluxo da memória portuguesa seria irrompido pelas veleidades do impensado passado glorioso, das “Malhas que o império tece/ Mesmo depois de perdido”, como dito por Sophia de Mello Breyner Andresen (2020, p. 639), que completa percebendo que o país da memória distante é o país do esquecimento presente: “Este país te mata lentamente/ Este país que tu chamaste e não responde/ País que nomeias e não nasce” (p. 642). Sem as tradições, inventadas ou gestadas ao longo da tira cronológica dos séculos, não reconhecemos nossas interações com a nação - não enxergamos país nenhum.

Raimundo Silva, ao (re)escrever a história a partir da ficção, está livre de qualquer compromisso com a verdade objetiva dos eventos históricos que planeja narrar. Seu trabalho está concentrado nos lapsos históricos, nos eventos à margem da historiografia canônica. “La historia es nuestra y la hacen los pueblos”<sup>25</sup>, dirá Salvador Allende em seu último discurso, antes de ser silenciado por um golpe de estado<sup>26</sup>. A história pertence ao povo enquanto construtor e não enquanto construto da nação. Desta maneira, ao colocar um “não” na versão canônica, Silva transforma o que antes era “verdadeiro” em “falso”, e essa ruptura perpetrada contra a historiografia portuguesa permitirá ao revisor apresentar a versão da história de Portugal contada a partir do povo português, de uma arraia-miúda<sup>27</sup>, a mesma que anos antes,

---

<sup>25</sup> ALLENDE, Salvador. Las últimas palabras [11 setiembre 1973]. In: QUIROGA, Patricio. *Obras escogidas* (1970-1973). Barcelona: Editorial Crítica. p. 397. Sobre o governo e o pensamento de Allende, ver: Allende, Salvador, *La realidad Económico-social de Chile*. Santiago, 1939. BITAR, Sergio. *Transición, socialismo y democracia. La experiencia chilena*. México: Siglo XXI, 1979. CAPUTO, O; PIZARRO, Roberto. *Desarrollismo y capital extranjero: las nuevas formas del imperialismo en Chile*. Chile: Ediciones de la Universidad Técnica del Estado, 1970. Dos Santos, Theotonio. *¡Bendita Crisis! Socialismo y democracia en el Chile de Allende*. Venezuela: Editorial El perro y la Rana, 2009. Martínez, A. Economía y correlación de fuerzas sociales en la transición: el caso de Chile en el período 1970-1973, em M. Lawner et al. (comps.). Salvador Allende. Presencia en la Ausencia. Santiago: Lom/ CENDA, 2008. A convulsão social chilena durante o governo Allende foi retratada por uma série de documentários de Patricio Guzmán, ver: GUZMÁN, Patricio. *La Batalla de Chile, La insurrección de la burguesía*. La Habana: Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos, 1975, 63 minutos. GUZMÁN, Patricio. *La Batalla de Chile, El golpe de Estado*. La Habana: Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos, 1976, 66 minutos. GUZMÁN, Patricio. *La Batalla de Chile, El poder popular*. La Habana: Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos, 1979, 100 minutos. GUZMÁN, Patricio. *Salvador Allende*. Guadalajara, México: Universidad de Guadalajara, 2004, 56 minutos.

<sup>26</sup> Gabriel García Márquez compara a imagem histórica de Salvador Allende a de Prometeu, pois tentou libertar um povo e acabou solitário e lutando contra um exército. Discurso pronunciado en la ceremonia de entrega del Premio Nobel de Literatura en Estocolmo, el 8 de diciembre de 1982. Disponível: <https://fundaciongabo.org/es/el-discurso-de-gabriel-garcia-marquez-en-el-banquete-del-premio-nobel>. Acesso feito em 20 de abril de 2022.

<sup>27</sup> Há na ficção de José Saramago uma preocupação em nomear personagens anônimos e esquecidos pela história “oficial”, como Mem Ramires, Mogueime e Ouroana, no caso de *História do Cerco de Lisboa*. Nomear é singularizar, é dar existência a uma classe apagada, silenciada e subjugada. Em *Memorial do Convento*, por exemplo, há um extenso abecedário com a lista de todos os indivíduos responsáveis pela construção do Convento de Mafra: “Daqueles homens que conhecemos no outro dia, vão na viagem José Pequeno e Baltasar, conduzindo cada qual sua junta, e, entre o pessoal peão, só para as forças chamado, vai o de Cheleiros, aquele que lá tem a mulher e os filhos, Francisco Marques é o nome dele, e também vai o Manuel Milho, o das ideias que lhe vêm e não sabe donde. Vão outros Josés, e Franciscos, e Manuéis, serão menos os Baltasares, e haverá Joões, Álvaro, Antónios e Joaquins, talvez Bartolomeus, mas nenhum o tal, e Pedros, e Vicentes, e Bentos, Bernardos e Caetanos, tudo quanto é nome de homem vai aqui, tudo quanto é vida também, sobretudo se atribulada, principalmente se miserável, já que não podemos falar-lhes das vidas, por tantas serem, ao menos deixemos os nomes escritos, é essa a nossa obrigação, só para isso escrevemos, torná-los imortais, pois aí ficam, se de nós depende, Alcino; Brás, Cristóvão, Daniel, Egas, Firmino, Geraldo, Horácio, Isidro, Juvino, Luís, Marcolino, Nicanor, Onofre, Paulo, Quitério, Rufino, Sebastião, Tadeu, Ubaldo, Valério, Xavier, Zacarias, uma letra de cada um para ficarem todos representados, porventura nem todos estes nomes serão os próprios do tempo e do lugar, menos ainda da gente, mas, enquanto não se acabar quem trabalhe, não se acabarão os trabalhos, e alguns destes estarão no futuro de

e com uma escada, e subindo uns nas costas dos outro, conseguiram tomar Santarém dos mouros<sup>28</sup> (SARAMAGO, 1989, p. 140).

Raimundo Silva, enquanto sujeito histórico e temporal, no sentido entendido por Bloch (2001, p. 23), sabe que a revisão de um evento histórico simboliza um rompimento com paralelos temporais, alterando a percepção da realidade, como sabe também que o intercâmbio de influências entre tempos históricos se retroalimenta sob o paradigma do anacronismo:

se é verdade que há alguma ganância no nosso espírito, pensai também que é acto de justiça pagar o igual com o igual, e que este país em princípio de vida só começará mal se não começar justo, lembrai-vos, senhor, do que já os nossos avós disseram, que quem torto nasce tarde ou nunca se endireita, não queirais que torto nasça Portugal, não o queirais, senhor. (1989, p. 342)

O passado é unidade multíssona porque não ressona igual para todos. Para José Saramago (2014, p. 275) “o tempo é uma tira de elástico que estica e encolhe. Estar perto ou longe, lá ou cá, só depende da vontade”. O tempo é uma substância imprecisa, diz Raimundo Silva: “é o que tem o tempo, corre e não damos por ele, está uma pessoa por aí ocupada nos seus quotidianos, subitamente cai em si e exclama, meu Deus como o tempo passa, ainda agora estava o rei Salomão vivo e já lá vão três mil anos” (p. 14-15). Para Riobaldo, o tempo é produto caótico da memória, areia movediça da sua ação narrativa: “São tantas horas de pessoas, tantas coisas em tantos tempos, tudo miúdo recruzado” (ROSA, 2019, p. 136).

## Conclusão

---

alguns daqueles, à espera de quem vier a ter o nome e a profissão”. In: SARAMAGO, José. *Memorial do Convento*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1987. p. 242 - 243.

<sup>28</sup> O trecho é este: “Ninguém melhor ajuda o pobre que o pobre, enfim, falando é que a gente se entende vocês dizem quanto levam pelo serviço, e a gente logo vê se pode chegar ao preço, embora mande a verdade que em tudo fala pela minha boca, eu tenha cá as minhas razões para pensar que, ainda que não cheguemos a um acordo, sozinhos seremos capazes de vencer os mouros e tomar a cidade, como ainda há três meses tomámos Santarém com uma escada de mão e meia dúzia de homens, que tendo entrado depois o exército foi toda a população assada à espada, homens, mulheres e meninos, sem difere a de idades e terem ou não terem armas na mão, só escaparam os que conseguiram fugir e foram poucos, ora, se isto fizemos, também cercaríamos Lisboa, e se isto vos digo não é porque despreze o vosso auxílio, mas para que n nos vejais tão desprovidos de forças e de coragem, e mais ainda não falei doutras melhores razões, que é contarmos nós, portugueses, com a ajuda de Nosso Senhor Jesus Cristo, cala-te, Afonso”. (SARAMAGO, 1998, p. 139- 140.)

“A história”, dissera Dom Quixote, é a “mãe da verdade”, porque é “testemunha do passado, exemplo do presente e advertência do futuro” (CERVANTES, 2012, p. 123). Entretanto, é interessante lembrarmos que o mundo criado por Dom Quixote, a partir de suas leituras, parodia uma realidade que é tão irreal quanto a ficção na qual se insere. Há realidade no que é vivido, mas essa realidade é condicionada pela ficção. Eric Auerbach (2000, p. 93) percebe que a visão de mundo de Dom Quixote está construída na tensão entre a realidade e a ficção, e de forma que a ficção se interpõe na realidade e a altera, como episódio do encontro com Dulcinéia, em que a tensão está concentrada em um possível episódio de reconhecimento. Dom Quixote veria que a sua musa não seria mais do que uma esfrangalhada camponesa, e com isso a *mimese* estruturante da obra estaria em ruínas. Porém a *mimese*, segundo Auerbach (2000, p. 103), é o início e o fim do *Quixote*. Assim, Sancho Pança põe a solução: estaria Dulcinéia encantada, o que justificaria a transfiguração da sua imagem.

A verdade é suscetível à ficção. Não à toa que a profissão de Raimundo Silva é a de revisor, cujo papel é importante, afinal: “só o revisor aprendeu que o trabalho de emendar é o único que nunca se acabará no mundo” (SARAMAGO, 1989, p. 14). Não sem sentido, o livro inicia com a descrição de *deleatur*:

Disse o revisor, Sim, o nome deste sinal é *deleatur*. usamo-lo quando precisamos suprimir e apagar, a própria palavra o está a dizer, e tanto vale para letras soltas como para palavras completas, Lembra-me uma cobra que se tivesse arrependido no momento de morder a cauda, Bem observado, senhor doutor, realmente, por muito agarrados que estejamos à vida, até uma serpente hesitaria diante da eternidade. (p. 11)

O verdadeiro é, afinal, uma categoria hermenêutica. Como versa a epígrafe de *História do Cerco de Lisboa*: “Enquanto não alcançares a verdade, não poderás corrigi-la. Porém, se a não corrigires, não a alcançarás. Entretanto, não te resignes” (p. 3). A verdade é meta, mas nunca ponto de chegada, porque é um “não-lugar”, vislumbrado, porém inatingível. Sobre isso tinha razão Riobaldo ao falar do sacrifício de domar a memória na escrita: “aí, fui escrevendo. Simples, fui porque fui; ah porque a vida é miserável. A letra saía tremida, no demoroso. Meu braço também recomeçava a doer, quâse’que. “Traição” - sem querer eu fui lançando no papel a palavra; mas risquei” (ROSA, 2019, p. 240)

Raimundo Silva e Riobaldo Tatarana não se resignam no confronto com a verdade, mas não a atinge, senão parceladamente – única forma de se aproximar a ela. O revisor e o jagunço, cada um à sua maneira, diante das impossibilidades objetivas para apreender um átomo de história (ou mesmo de estória) se valem dos subterfúgios da ficção para contorná-las. Quem conta um conto não só aumenta um ponto como pode questionar o conto e o ponto, porque na história, como na ficção, nem tudo é o que parece.

## Referências

- AGOSTINO. **Confessioni**. Monografia introduttiva, traduzione, parafrasi, note e indici di Giovanni Reale. Testo latino a fronte dell'edizione di Martin Skutella. Firenze/Milano: Bompiani, 2022.
- ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. **Obra Poética**. Prefácio de Maria Andresen Sousa Tavares. Lisboa: Assírio e Alvim, 2020.
- AUERBACH, Erich. **Il realismo nella letteratura occidentale**. v. II. Traduzione di Alberto Romagnoli e Hans Hinterhäuser. Torino: Einaudi, 2000.
- BENJAMIN, Walter. A capacidade mimética. In: ADORNO, Theodor; HABERMAS, Junger; DAHRENDORF, Ralf; BENJAMIN, Walter; *et al.* **Humanismo e comunicação de massa**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1970. p. 47 - 52.
- BENJAMIN, Walter. **O anjo da história**. Organização e tradução de João Barrento. Rio de Janeiro: Autêntica, 2012.
- BLOCH, Marc. **Apologia da história ou o ofício do historiador**. Edição anotada por Étienne Bloch. Prefácio de Jacques Le Goff. Apresentação à edição brasileira de Lilia Morizt Schwarcz. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- BORGES, Jorge Luis. Funes, o memorioso. In: **Obras completas**. Vários tradutores. São Paulo: Globo, 1998. v. 1. p. 539 - 546.
- CERVANTES, Miguel de. **Dom Quixote de la Mancha**. Tradução de e notas de Ernani Ssó; introdução de John Rutherford; posfácio de Jorge Luis Borges, Ricardo Piglia. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2012.

CORTÁZAR, Julio. **O jogo da Amarelinha**. Tradução de Fernando de Castro Ferro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

GINZBURG, Carlo. **O Fio e os Rastros**: verdadeiro, falso, fictício. Tradução Rosa Freire d'Aguiar e Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Tradução de Laurent Léon Schaffter. São Paulo: Vértice, 1990.

HOBBSAWN, Eric. A invenção das tradições. In: HOBBSAWN, Eric; RANGER, Terence. (Org.) **A invenção das tradições**. Tradução de Celina Cardim Cavalcante. São Paulo: Paz e Terra, 2008. p. 9-24.

LIMA, Luiz Costa. **Por que Literatura**. Petrópolis: Vozes, 1969.

LOURENÇO, Eduardo. **Do colonialismo como nosso impensado**. Organização e prefácio de Margarida Calafate Ribeiro e Roberto Vecchi. Lisboa: Gradiva, 2016.

LUCKÁCS, Georg. **A teoria do romance**. 2. ed. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas cidades, 2009. p. 177.

NUNES, Benedito. De Sagarana a Grande Sertão: Veredas. In: **Crivo de Papel**. São Paulo: Edições Loyola, 2014. p. 209-222.

PESSOA, Fernando. **Mensagem**. Lisboa: Babel, 2010.

RICOEUR, Paul. **La memoria, la storia, l'oblio**. Traduzione di Daniella Iannotta. Milano: Raffaello Cortina Editore, 2003.

RICOEUR, Paul. **Tempo e Narrativa**. Tomo III. Tradução de Roberto Leal Ferreira; revisão técnica de Maria da Penha Vilela-Petit. Campinas: Papyrus, 1997.

ROSA, João Guimarães. **Grande Sertão: Veredas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

SARAMAGO, José. **A viagem do elefante**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

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

SARAMAGO, José. **Cadernos de Lanzarote I**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

**DE LISBOA AL SERTÃO: LOS UMBRALES DE LA VERDAD Y LA FICCIÓN EN *HISTÓRIA DO CERCO DE LISBOA* Y *GRANDE SERTÃO: VEREDAS***

**Resumen**

¿Cuáles son los límites entre la memoria y el olvido? Sabemos que el pasado pertenece a la memoria, pero la memoria es un laberinto en el que nos perdemos cuando andamos a tientas en la oscuridad de los recuerdos, ocultos o lejanos. Entonces ¿cómo podemos confiar en la memoria - sea personal o colectiva? Según Paul Ricoeur (2010), un discurso sobre el pasado siempre está mediado por la narratividad, ya que el historiador no puede penetrar por completo en las brumas de las efemérides pasadas. Para problematizar este cuestionamiento, proponemos un diálogo entre *História do Cerco de Lisboa* (1989) y *Grande Sertão: Veredas* (1956), porque tanto Raimundo Silva como Riobaldo Tatarana se dan cuenta de que reconstruir imágenes del pasado es producir un discurso en el que la imaginación, la memoria y el olvido están tan entrelazados que es imposible separarlos. Frente al problema expuesto, la presente investigación se propone analizar la intersección de historia y ficción en las referidas novelas de José Saramago y João Guimarães Rosa, ya que interpretamos que en estas obras los conceptos de historia y de ficción son discutidos desde un punto de vista teórico y estético.

**Palabras clave**

Guimarães Rosa; Ficción; Historia; Memoria; Saramago.

---

Recebido em: 27/09/2022

Aprovado em: 01/12/2022

# **O evangelho segundo Jesus Cristo: um exemplo de subversão à Sagrada Escritura**

Francisco Daniel Monteiro<sup>29</sup>

Universidade de Coimbra - Portugal

## **Resumo**

No presente ensaio, por meio da análise de *O evangelho segundo Jesus Cristo* (2021),<sup>30</sup> romance de José Saramago publicado em 1991, buscamos compreender as estratégias utilizadas para colocar em causa toda a narrativa bíblica assente na história da crucificação de Jesus Cristo: desde a culpabilização de Deus pela morte do seu único filho, a vitimização de Jesus e a possível relação amorosa do protagonista da narrativa com Maria de Magdala, num contexto que esta representa a subversão aos cânones da Sagrada Escritura, ao ser a instrutora da iniciação sexual de Jesus Cristo. Mediante recortes teóricos dos conceitos de pós-moderno, vilanização, vitimização, subversão, devidamente fundamentados por Carlos Reis (2015), Ana Paula Arnaut (2002), Cristina da Costa Vieira (2008), Marcio Cappelli (2019), Jean-François Lyotard (1989) entre outros, o presente artigo pretende analisar em que medida José Saramago, subvertendo o *status quo*, propõe uma alternativa à interpretação histórica do credo judaico-cristão.

## **Palavras-chave**

José Saramago. Pós-moderno. Vilanização. Vitimização.

---

<sup>29</sup> Francisco Monteiro Daniel é doutorando em Literatura de Língua Portuguesa na Universidade de Coimbra; Mestre em Estudos Lusófonos pela Universidade da Beira Interior; Licenciado em Ensino da Língua Portuguesa pelo Instituto Superior de Ciências da Educação do Uíge-Angola, Instituição onde é docente responsável pelas unidades curriculares de Teoria da Literatura, Literatura Portuguesa Contemporânea e Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa. Integra, também, o Centro de Literatura Portuguesa da Universidade de Coimbra.

<sup>30</sup> As páginas referentes a *O evangelho segundo Jesus Cristo* ao longo deste ensaio reportam-se à edição de 2021, publicada pela Porto Editora.

## Introdução

A Literatura Portuguesa pós-modernista - sobretudo aquela produzida após o 25 de abril de 1975 – mostra uma certa apetência pela recuperabilidade histórica. Por ser uma construção completamente voltada à reflexão historiográfica, traz a lume questões relativas ao modo como é construído o conhecimento histórico (VIEIRA, 2000, p. 39); questiona a História oficial<sup>31</sup> enquanto versão dos acontecimentos escolhidos para sua transformação em factos, interrogando, por outro lado, a objetividade das fontes feitas pela história. Já não se acredita na eventualidade do acesso à verdade e questiona-se com frequência o seguinte: que “verdade” foi dita? Ao problematizar a história, o romance histórico pós-moderno, particularmente a metaficção historiográfica<sup>32</sup>, faz recurso à intertextualidade, por meio da ironia, da paródia, da subjetividade, da referência e da ideologia, uma vez que, para Linda Hutcheon “A intertextualidade pós-moderna é uma manifestação formal de um desejo de reduzir a distância entre o passado e o presente do leitor e também de um desejo de reescrever o passado dentro de um novo contexto” (HUTCHEON, 1991, p. 145).

É, por conseguinte, neste paradigma de construção que se situa o romance *O evangelho segundo Jesus Cristo* (2021)<sup>33</sup>, de José Saramago, com o qual o autor, ao questionar a versão histórica preestabelecida pelo Cristianismo, procura não só a reconstituição dos factos (dar espaço às vozes excluídas e preencher as lacunas apagadas pela história), como também cria uma perspectiva que serve de alternativa, tal como o próprio confirma: “A História é parcial e é parcelar, porque conta apenas uma parte daquilo que aconteceu. Há que, evidentemente, relacionar História, tempo, passado...” (REIS, 2015, pp. 83-83).

---

<sup>31</sup> Nos períodos históricos anteriores ao século XX, a recuperação do passado no romance de extração histórica terá sido feita com base estrita na História oficial, digna dos vencedores, tal como ilustra Hutcheon (1991, p. 145), sobre a história da Índia contada por paquistaneses: «[...] em *Shame*, ficamos sabendo que, quando o Paquistão foi formado, a história da Índia teve de ser escrita a partir do passado paquistanês. Mas, quem realizou esse trabalho? A história foi reescrita por imigrantes, em urdu e inglês, as línguas importadas».

<sup>32</sup> Ao cunhar o termo “metaficção historiográfica”, Hutcheon (1991, p. 21) assevera o seguinte: “Com esse termo, refiro-me àqueles romances famosos e populares que, ao mesmo tempo, são intensamente auto-reflexivos e mesmo assim, de maneira paradoxal, também se apropriam de acontecimentos e personagens históricos”.

<sup>33</sup> As páginas referentes ao *O evangelho segundo Jesus Cristo* tratadas ao longo deste artigo reportam-se a esta edição.

Depois das palavras introdutórias, este ensaio obedece à seguinte sequência: i) contextualizando o autor, ponto no qual faremos um enquadramento espaço-temporal do autor; ii) vilanização de Deus, aqui, buscamos projetar Deus enquanto vilão no romance em estudo; iii) vitimização de Jesus, o Messias é vítima dos caprichos de Deus; iv) resistência à misoginia, neste ponto, Maria de Magdala simboliza a resistência da mulher à submissão pelo homem.

### **Contextualizando o autor**

Dado que as discussões sobre análise literária estão, na maioria das vezes, circunscritas a um/vários autores, cabe-nos, a nós, no presente texto que se pretende ensaístico, fazer um enquadramento cronotópico do autor e do texto em análise, na medida que essa viagem ajudar-nos-á a compreender os meandros que envolvem o autor, bem como as nuances que motivam a sua constelação romanésca.

José Saramago – cuja produção literária transcorre mais de cinco décadas, de 1947 a 2011 – enquadra-se no escol de escritores portugueses representantes do código pós-modernista. Essa estratificação autoral não está embasada somente no horizonte temporal mas fundamenta-se, sobretudo, em questões teóricas e metodológicas, as quais merecerão a nossa atenção nos seguintes parágrafos.

As diferentes perspectivas antagónicas<sup>34</sup> relacionadas com o termo *a quo* do pós-modernismo em Portugal resulta, em grande medida, das dinâmicas a que estão sujeitas as correntes literárias, uma vez que tal mudança não representa, *a priori*, uma desagregação abrupta com os códigos literários anteriores (AGUIAR E SILVA, 2007, p. 419)<sup>35</sup>. O seu surgimento enquanto sucessor dos códigos literários anteriores começa a fazer eco em Portugal nos finais da quarta década do século XX. Entretanto, Ana Paula Arnaut, apesar de validar a

---

<sup>34</sup> Arnaut (2002, pp. 65-76) faz uma breve incursão sobre os vários pontos de vistas de estudiosos portugueses a respeito da entrada do pós-modernismo nas terras de Camões.

<sup>35</sup> Sobre o assunto, Aguiar e Silva aflora o seguinte: o conceito de período literário não deve ser entendido como mera divisão cronológica, pois cada período se define pelo predomínio, e não pela vigência absoluta e exclusivista, de um determinado alfabeto e de uma determinada gramática. Esta concepção dos períodos literários [...] implica o reconhecimento da coexistência, no mesmo lapso de tempo e na mesma área geográfico-cultural, de diversos estilos literários epocais, um dos quais – o estilo hegemónico, aquele que prevalece no núcleo do sistema – permite delimitar, caracterizar e designar o período (2007, p. 419).

proposta de Boaventura de Sousa Santos segundo a qual o pós-modernismo teve início num período não distante da década noventa, considera a década sessenta do século passado como a que mais se adequa às marcas seminais do pós-modernismo, sendo que faz coincidir a Revolução de Abril e as consequências que dela resultaram: transformações sociopolíticas, económicas e intelectuais (ARNAUT, 2016, p. 4).

O pós-modernismo, nos termos de Fokkema (1998, p. 62), constitui-se num movimento de continuidade e descontinuidade. Por um lado, recupera valores dos códigos precedentes; por outro, questiona-os, subverte-os, sob a batuta de determinados recursos retóricos. Portanto, na ruptura com o passado, o paradigma adotado pelo pós-modernismo assentar-se-á na desconstrução do ideal de histórias unitárias e inquestionáveis, ou seja, e como aflora Jean-François Lyotard, apesar de o pós-moderno não ser visto como um escol que rejeita o moderno, representa a deslegitimação das grandes narrativas da cultura ocidental, tais como o Iluminismo, o Marxismo, o Cristianismo, entre outros (LYOTARD, 1989, p. 79). É esta última que serve de topo na projeção romanesca de José Saramago, no caso *O evangelho segundo Jesus Cristo*. Portanto, o romance, sobretudo, “Constitui-se como uma arte não tributária, porém, que contraria certezas ideológicas” (CAPPELLI, 2019, p. 151).

Ao fazer o cotejo entre a teologia ficcional saramaguiana e a Sagrada Escritura, não será difícil compreendermos que aquela é reconstrução desta. Reconstrução no sentido de que o autor, enquanto criador artístico, não pretende falsear a história, mas poderá questioná-la, propor uma outra versão dos “factos”, tal como dizia Aristóteles: “[...] a função do poeta não é contar o que aconteceu mas aquilo que poderia acontecer, o que é possível, de acordo com o princípio da verosimilhança e da necessidade” (Cap. 9). No seu *O evangelho segundo Jesus Cristo*, José Saramago coloca em xeque uma narrativa “inquestionável”, na medida em que põe em causa princípios e valores ideológicos universalmente aceites.

Um exemplo paradigmático de subversão da narrativa bíblica em José Saramago tem que ver com a forma como o autor reconstrói os factos que, em Mateus (1. 18), narram a concepção de Jesus por Maria: “Ora, o nascimento de Jesus Cristo foi assim: Estando Maria, sua mãe, desposada com José, antes de se juntarem, achou-se ter concebido do Espírito Santo”. Porém, no universo ficcional, os “factos” são invertidos: “[...] Maria, entretanto, abria as pernas, ou ainda as tinha aberto durante o sonho e desta maneira as deixara ficar [...] a sagrada

semente de José se derramou no sagrado interior de Maria [...] (SARAMAGO, 2021, p. 26). O que se depreende deste paralelismo é o facto de a ficção se concretizar através da reapropriação do texto sagrado, questionando-o sobre a sua veracidade histórica. Se Mateus nos informa que o nascimento de Cristo terá sido um fenómeno milagroso, facto que não só valorizou mais o cristianismo como também engrandeceu a figura de Jesus Cristo de tal modo que, quem dele falasse, torna(sse) o portador da palavra do filho de Deus; Saramago busca outra versão dos acontecimentos, colocando em causa uma “verdade” que sempre representou o sustentáculo do cristianismo. O referido escritor pretende com isso dizer que Jesus Cristo nasceu como qualquer homem normal, cuja concepção resulta do envolvimento sexual entre duas pessoas de sexos opostos. O narrador, ao referir que Maria abriu os pés com intenção de cumprir com um dos deveres de uma mulher: fazer amor com seu esposo para procriar, contrasta com os desígnios da Sagrada Escritura, cuja narrativa projeta a mãe de Jesus como uma mulher virgem que concebeu por via do Espírito Santo.

### **A vilanização de Deus**

Nesta seção, buscamos compreender em que medida Deus é ou não o vilão n’*O evangelho segundo Jesus Cristo*. Para o efeito, recorreremos aos postulados de Cristina Vieira (2008). Para a referida ensaísta, a vilanização faz-se fundamental na construção do universo romanesco e consta entre os quatro macroprocessos relacionados à intenção autoral, hierarquizando com a legitimação, a vitimização e a problematização (VIEIRA, 2008, pp. 406-407).

Compreender-se-á por vilanização, “o termo com o qual designamos o macroprocesso diametralmente oposto ao da heroicização, e que consiste na facultação da identificação inequívoca da personagem X como vilão” (*ibidem*, p. 427). O vilão representa a personagem que no espaço narrativo (novela, conto e romance) se opõe ao herói, por isso, designado, na maioria das vezes, por anti-herói, como se pode aferir no *Dicionário de estudos narrativos*, de Carlos Reis, no qual, numa das entradas dedicadas a essa entidade narratológica, verifica-se o seguinte: “Personagem que se define por oposição ao herói, o anti-herói é uma

figura normalmente centrada numa determinada ação, representando uma configuração moral, social e económica desqualificada (REIS, 2018, p. 33).

Ora, dentro da tessitura romanesca de José Saramago, mormente, *O evangelho segundo Jesus Cristo*, apropriando-se dos processos axiológicos da construção romanesca, o autor elege os processos de vilanização e vitimização como padrões de construção da narrativa, projetando, neste caso, a figura de Deus como o representante paradigmático deste macroprocesso axiológico, como se pode conferir no seguinte trecho, pela descrição que o narrador lhe faz: “Sentado no banco está Deus [...] Não é, como da primeira vez, uma nuvem [...]. É um homem grande e velho, de barbas fluviais espalhadas pelo peito [...] vestido como um judeu rico, debruado de tecido de ouro” (SARAMAGO, 2021, p. 364-365). Saramago projeta, neste contexto, um deus pomposo, que se mostra de maneira exibicionista, não representando, assim, o modelo de humildade.

Ainda assim, Deus representa, n’ *O evangelho segundo Jesus Cristo*, a promoção do mal da destruição. Por isso, sua figura é equiparável à do Diabo. Na verdade, Saramago reconstrói um Deus à imagem e semelhança do Diabo, pois o protagonista da narrativa apercebe-se disso no primeiro contacto que teve com tais entidades narrativas: “Jesus olhou para um, olhou para outro, e viu que, tirando as barbas de Deus, eram como gémeos, é certo que o Diabo parecia mais novo, menos enrugado” (SARAMAGO, 2021, p. 368). Ademais, o texto, aqui, “tem um carácter subversivo. Põe a ordem estabelecida em xeque. Constitui uma maneira de questionamento que possibilita romper com aquilo que é dado como certo e convencional” (CAPPELLI, 2019, p. 147), chocando, muitas vezes, com o cristianismo tradicional, sobretudo com aqueles que, além de serem radicais, não possuem leitura apurada para o texto literário, como é o caso de Pedro Silva que, ao se mostrar desiludido com a escrita saramaguiana, disfere crítica ríspida ao autor:

Ao igualar Deus com o Diabo, o autor, faz o Senhor conivente com o mal, fazendo do anjo das trevas, e pai da mentira, um gémeo parecido com Deus e ainda sugerindo que era mais velho e preexistente a Deus. Tamanha é a cegueira e a raiva para falar do que não sabe, nem entende. (SILVA, 2012, p. 157)

A leitura de Pedro Silva, além de ser descontextualizada, é, também inadequada, visto que não olha para a narrativa saramaguiana como ficção<sup>36</sup>, como uma alternativa a um texto que, embora sendo bíblico, resulta da criação humana. Saramago traz uma opção de construção leitora diferente da canonizada. Isso não significa, necessariamente, negação de Deus em si, mas da narrativa bíblica sobre o divino, construída pelos homens.

José Saramago esmera-se na desconstrução da narrativa instituída pelo cristianismo. N’*O evangelho segundo Jesus Cristo*, Deus não é simplesmente uma entidade semelhante ao Diabo. Ele trabalha, de facto, em conluio como o Diabo, na medida em que a expansão da sua igreja e do seu nome faz-se à custa de sangue: cria armadilha para os homens e torna-os prisioneiros, como fez com José: “Deus não perdoa os pecados que manda cometer” (SARAMAGO, 2021, p. 161), pronunciamento do narrador que acentua o carácter vilanizador de Deus enquanto entidade que promove maldade.

Por isso, de acordo com Marcio Cappelli, “Saramago vai delineando a imagem de um Deus cruel, determinista misógino, distante, sanguinário, que sempre coloca obstáculo à realização humana” (CAPPELLI, 2019, p. 213), ou seja, na narrativa em análise, projeta-se um ser divino desmedido na sua ganância e no seu oportunismo. É, por outro lado, autoritário, repressor, vingativo e castigador. Veja-se, por exemplo, o momento em que Deus enumera o conjunto de pessoas que terão de morrer para concretizar a sua vitória sobre os outros deuses: “[...] edificar-se-á a assembleia de que te falei, mas os caboucos delas, para ficarem bem firmes, haverão de ser cavados na carne, e os seus alicerces compostos de um cimento de renúncias, lágrimas, dores, torturas [...]” (SARAMAGO, 2021, p. 381).

Espanta-nos, a nós enquanto leitores, a generosidade do Diabo e a reação de Deus ante essa ação generosa: acontece que o Diabo, arrependido da prática maléfica que leva, pede a Deus que alargue a sua igreja sem que, para isso, tenha que morrer tanta gente e que o todopoderoso o perdoasse e o recebesse de volta no céu. Entretanto, o perdão é negado, pois, para Deus, sem o Diabo, o mal deixava de existir. Esse diálogo subverte, desconstrói a narrativa

---

<sup>36</sup> Sobre o assunto, Marcio Cappelli adverte o seguinte: “[...] ainda que as narrativas tenham uma relação com episódios históricos, isto não quer dizer que elas devam ser lidas com história no sentido moderno do termo, mas que elas criam enredos originais atrelados a acontecimentos que eram culturalmente aceites como história por isso devem ser vistas como “ficções historicizadas”: a história de David” (CAPPELLI, 2019, p. 40).

bíblica. Enquanto leitor atento, compreendo o que o autor perspectiva como um ato criado por Deus, cujo bode expiatório é Diabo. A existência deste é fundamental para que Deus continue a justificar todas as suas atrocidades e barbaridades. Sendo assim, e concordando com Marcio Cappelli, “[...] Deus, na sua postura impiedosa de não conceder o perdão, e na obstinação em manter o mal, se torna um Diabo e o Diabo pela sua proposta misericordiosa torna-se Deus” (CAPPELLI, 2019, p. 237).

### **Vitimização de Jesus**

A vitimização, nos termos de Cristina Vieira, corresponde a “um macro-processo claramente gradativo no que diz respeito à valorização ou desvalorização da personagem junto do leitor” (VIEIRA, 2008, p. 420). Ou seja, supõe “sempre um contexto de injustiça ou de circunstancialismos claramente adversos a pesar sobre a personagem em causa, e que lhe motiva por vezes a condutas ignóbeis.” (VIEIRA, 2008, p. 420).

A figura de Jesus enquanto entidade ficcional da narrativa saramaguiana está predestinada ao sofrimento excessivo, desde a sua concepção por Maria, tal como prova o Diabo, que, inicialmente aparece no disfarce entre mendigo e anjo: “Maria perguntou, Isso que quer dizer, e o mendigo respondeu apenas, Mulher tens um filho na barriga, e esse é o único destino dos homens, começar e acabar [...] sou um anjo, mas não digas a ninguém” (SARAMAGO, 2021, p. 31). As palavras “esse é o único destino dos homens, começar e acabar”, vindas da boca do anjo representam a vontade do Deus saramaguiano, que profetiza uma vida auspiciosa para seu filho.

A ida de José e Maria a Belém, o nascimento de Jesus numa gruta ao lado de ovelhas, a omissão de José às informações sobre a morte de todas as crianças menores de quatro anos, por ordens do rei Herodes, os sonhos que atormentaram José até à sua morte, bem como a culpa que Jesus herda de José nesse âmbito que o texto de Saramago representa a subversão à Sagrada Escritura, pois que a narrativa propõe um Deus que conhece tudo, prevê o começo e o fim trágico das pessoas, mas não faz nada para inverter o *status quo*, com sugere o narrador: “A morte dos meninos decidiu-a a vontade de um homem. Pode bem pouco, afinal, a mão de Deus, se não chega para interpor-se entre o cutelo e o sentenciado” (SARAMAGO, p. 139). A

posição do narrador, aqui, é oposta ao que a narrativa judaico-cristã propõe. Em Mateus (22.37), encontramos o seguinte: “Amai a Deus de todo o teu coração e ao teu próximo como a ti mesmo”. Aproveitando-se desse aforismo, Pedro da Silva (2012, p. 88-89) opõe-se à perspectiva saramaguiana, visto que, para este crítico, os homens devem respeitar e aceitar as decisões de Deus (SILVA, 2012, p. 88-89).

O destino de Jesus enquanto vítima do seu pai celestial é anunciado pelo próprio Deus, numa conversa que este teve com Jesus e o Diabo: “[...] Qual foi o papel que me reservaste, o de mártir, o de vítima, que é o de melhor para fazer espalhar a crença e afervorar uma fé [...]” (SARAMAGO, 2021, p. 370). Perspectiva semelhante é partilhada por Manuel Frias Martins: “Vitimizado pelo Pai, amargurado pelo futuro sombrio que em seu nome os homens irão construir, Jesus não só toma consciência de si no momento derradeiro da sua vida como sobretudo tem acesso à revelação da verdade” (MARTINS, 2012, p. 54). Se confrontarmos o que foi dito com a Sagrada Escritura, perceberemos, mais uma vez, que *O evangelho segundo Jesus Cristo* é uma autêntica ruptura com a narrativa canónica, pois, em Isaías (7.14), as informações sobre as razões do nascimento de Jesus Cristo são apresentadas nos seguintes termos: “Eis que a virgem conceberá, e dará luz a um filho, e será o seu nome Emanuel – Deus conosco”.

### **Subversão à misoginia**

Sabe-se que a Sagrada Escritura está eivada de várias narrativas legitimadoras da submissão das mulheres aos homens, tal como Efésio (5. 24) assevera: “Como, porém, a Igreja está sujeita a Cristo, assim também as mulheres sejam submissas em tudo aos seus maridos”. Ao passo que, aos homens, reserva-se o auspicioso lugar de zelar pela sua esposa: “Maridos, amai a vossa mulher, com também Cristo amou a Igreja e a si mesmo se entregou por ela”. Sendo assim, para a narrativa bíblica, o homem é sempre o protagonista de tudo na relação com o seu oposto. É o subterfúgio discursivo que tem ajudado a legitimar a postura do homem: mesmo quando estão completamente errados, as mulheres devem calar-se ou falar com o tom baixo, em obediência aos preceitos consagrados na Bíblia.

Entretanto, na constelação romanesca de José Saramago, valoriza-se a desconstrução do discurso misógino fundamentado, sobretudo, na narrativa judaico-cristã. Para o efeito, Saramago encontra na reconstrução de Maria Madalena, no texto ficcional *Maria Magdala*, a personagem adequada à subversão dos padrões consagrados. Maria Magdala representa a tentativa de fuga à insubmissão conjugal, que se concretiza ao ser a protagonista no ato sexual com Jesus. Ou seja, como refere Cappelli (2019, p. 219), “Maria Magdala saramaguiana inicia Jesus sexualmente, aconselha-o, interfere na realização dos milagres e é portadora de uma sabedoria nada ortodoxa”.

A representação do ato que envolve sexualmente Jesus com Magdala n’ *O evangelho segundo Jesus Cristo* deixa revoltados os sequazes do cristianismo, de modo particular, os tradicionalistas, como é o caso de Pedro da Silva, que, discordando com a proposta de Saramago em que “Maria Magdala conhece enfim o amor da mulher pelo seu homem”, indaga “SEU HOMEM! Jesus não é homem de ninguém! O homem, esse sim, é sua criação, criatura que muito o desonram” (SILVA, 2012, p. 129).

Depois da iniciação sexual a Jesus, que dá uma outra perspectiva de ver as coisas e o mundo, Maria Magdala passa a desempenhar um papel fundamental na vida deste: é conselheira, orientadora, tornou-se na melhor protetora de Jesus. A experiência de vida que carrega, sobretudo dos muitos anos de prostituição, faz dela uma mulher com vigor.

A relação amorosa de Jesus com Maria Magdala representa subversão à tradição bíblica por duas razões: i) a de que já afloramos nos parágrafos anteriores, consubstanciada no facto de constituir reprovação à misoginia cristã; ii) Maria Magdala sublinha a necessidade de se esclarecer o caso amoroso que Jesus Cristo teve com Maria Madalena, do qual a Bíblia não faz questão de relatar.

### **Conclusão**

A constelação romanesca de Saramago sublinha a preocupação que o autor sempre teve com a História, pois, para ele, é necessário que se elaborem alternativas às histórias legitimadas, por serem parciais e parcelares. É o que se constata em *O evangelho segundo Jesus Cristo*.

O texto traz, como ficou provado nas subseções anteriores, uma construção subversiva aos preceitos da cultura judaico-cristã refletidos na Sagrada Escritura: a figura de Deus, por exemplo, que no texto bíblico representa amor, paternidade, paz, etc., no romance saramaguiano, este ser supremo é uma entidade ficcional representativa do mal, ou seja, no universo romanesco Deus é apontado como a figura causadora de todos os males. Se Jesus, na Sagrada Escritura, é o filho amado de Deus que morre para salvar a humanidade, no texto ficcional ganha outra dimensão. É vítima de Deus e morre para satisfazer os caprichos deste.

Ainda assim, não é pretensão de Saramago apagar a História oficial do cristianismo, mas sim alvitrar uma versão histórica que se demarca de todos os atos bárbaros e violentos realizados pela Igreja, em nome de Deus: “[...] a Saramago não interessava Deus [...], mas se concentrava no papel [...] que os grupos religiosos exercem nas culturas e nas pessoas em nome de Deus” (CAPPELLI, 2019, p. 176).

## Referências

- ARISTÓTELES, **Poética**. Tradução e notas de Ana Maria Valente. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2008.
- ARNAUT, Ana Paula. **Post-modernismo no romance português contemporâneo**. Coimbra: Almedina, 2002.
- ARNAUT, Ana Paula. A insólita construção da personagem post-modernista. In *Revista Abusões*, n. 3, v. 3, Rio de Janeiro, 2016, pp. 7-34. Disponível em: <https://estudogeral.uc.pt/bitstream/10316/45355/1/A%20insolita%20construcao%20da%20personagem%20Post%20Modernista.pdf>. Consultado em 25 de maio de 2022.
- Bíblia Sagrada. Lisboa: Sociedade Bíblica de Portugal, 2019.
- CAPPELLI, Marcio. **A teologia ficcional de José Saramago: aproximações entre romance e teologia**. Lisboa: Imprensa Nacional, 2019.
- FOKKEMA, Douwe W. **História literária: modernismo e pós-modernismo**. Trad. Abel Barros Baptista. Lisboa: Veja, 1998.
- HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da paródia: ensinamento das formas de arte do século XX**. Trad. Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1991.

- LYOTARD, Jean-François. **A condição pós-moderna**, 2ª ed. Trad. José A. Bragança de Miranda. Lisboa: Gradiva, 1989.
- MARTINS, Manuel Frias. **A espiritualidade clandestina de José Saramago**. Lisboa: Fundação José Saramago, 2020.
- REIS, Carlos. **Diálogos com José Saramago**. Porto: Porto Editora, 2015.
- REIS, Carlos. **Dicionário de estudos narrativos**. Coimbra: Almedina, 2018.
- SARAMAGO, José. **O evangelho segundo Jesus Cristo**. Porto: Livraria Lello/Porto Editora, 2021.
- SILVA, Pedro da. **O evangelho segundo Saramago**. Lisboa: Chiado, 2012.
- VIEIRA, Cristina da Costa. **Viagem pelo universo feminino de A Esmeralda Partida de Fernando Campos: o romance histórico como ponto de fuga**. Dissertação de mestrado apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2000. Disponível em: <https://hdl.handle.net/10216/18437>. Consultado em 12 de junho de 2022.
- VIEIRA, Cristina da Costa. **A construção da personagem romanesca: processos definidores**. Lisboa: Colibri, 2008.

## THE GOSPEL ACCORDING TO JESUS CHRIST: NA EXAMPLE OF SUBVERSION OF THE HOLY SCRIPTURE

### Abstract

In this essay, through the analysis of *The Gospel According to Jesus Christ* (2021), a novel by José Saramago published in 1991, we seek to understand the strategies used to question the whole biblical narrative based on the story of Jesus Christ's crucifixion: from the blaming God for the death of his only son, to the victimization of Jesus and the possible love relationship of the protagonist of the narrative with Mary of Magdala, in a context that she represents the subversion of the canons of the Sacred Scripture, by being the instructor of the sexual initiation of Jesus Christ. Through theoretical clippings of the concepts of postmodernism, villainization, victimization, subversion, duly substantiated by Carlos Reis (2015), Ana Paula Arnaut (2002), Cristina da Costa Vieira (2008), Marcio Cappelli (2019), Jean-François Lyotarde (1989) among others, the present article intends to analyze to what extent José Saramago, subverting the status quo, proposes an alternative to the historical interpretation of the Judeo-Christian creed.

### Keywords

José Saramago. Postmodernism. Vilanization. Victimization.

---

Recebido em: 30/10/2022

Aprovado em: 15/05/2023

# A figura humana de Jesus Cristo na obra *O evangelho segundo Jesus Cristo*, de José Saramago

Francisco Lucelio Marques<sup>37</sup>  
Faculdade Plus Educação  
Rafael Martins Nogueira<sup>38</sup>  
Universidade Federal do Ceará

## Resumo

A história de Jesus Cristo sempre foi um assunto abordado pelas mais diversas entidades religiosas, assim como textos considerados sagrados. A bíblia cristã, por exemplo, é o texto mais famoso e um exemplo inquestionável da narrativa de vida da figura do salvador. Por seu valor inquestionável, os relatos bíblicos sempre foram vistos como a única versão da vida de Jesus. No entanto, em *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*, José Saramago se propõe a criar uma nova versão dos fatos e da vida deste personagem. O autor, conseqüentemente, agracia-nos com uma obra de valor inestimável para a literatura. Desta forma, o presente trabalho busca analisar a construção do personagem Jesus Cristo na obra de Saramago, citada anteriormente, observando como a personagem, embora cercada de santidade, é humana, como qualquer outra. Saramago, em seu romance, ensina-nos que, mesmo Jesus Cristo, o ser representacional da mais pura perfeição, era, contudo, passivo de tudo aquilo que pode afetar a experiência humana – um Jesus-homem.

## Palavras-chave

Saramago. Jesus Cristo. Humano. Literatura.

---

<sup>37</sup> Especialista em Língua Portuguesa, Literatura Brasileira e Infantil, Faculdade Plus Educação Maraponga. [luceliomarques13@yahoo.com](mailto:luceliomarques13@yahoo.com)

<sup>38</sup> Mestre em Linguística, Universidade Federal do Ceará. Doutorando em Linguística pelo Programa de Pós-Graduação em Linguística (PPGLIN) da Universidade Federal do Ceará (UFC). [rafaelmnogueira@alu.ufc.br](mailto:rafaelmnogueira@alu.ufc.br)

## Introdução

“Não estou interessado em leitores preguiçosos”.  
(José Saramago)

Página |  
88

Variadas são as obras literárias que entram para o rol dos grandes clássicos da literatura mundial. Essas obras eternizam-se pelo impacto atemporal e pelo seu teor ímpar. Assim, com uma obra considerada por muitos como polêmica ou transgressora, *O Evangelho Segundo Jesus Cristo* (1991), de José Saramago, é uma dessas peças únicas e acrônicas que ainda hoje causa certa comoção entre seus leitores. José Saramago é um autor que deixou um legado literário extenso e peculiar para a humanidade. Sua forma de escrever particular, com longos parágrafos e com marcações em maiúsculo para os diálogos das personagens, sem fazer uso de travessões, inquieta seus leitores e os tiram da zona de conforto. Ao (re)contar uma história conhecida por grande parte da humanidade, a história de Jesus Cristo, fazendo referência ao texto bíblico – inquestionável, livre de julgamentos e dúvidas, a obra de Saramago se utiliza de personagens bíblicos e de elementos celestiais, causando estranhamento até mesmo pela crítica especializada, numa reinvenção artística e despida da imagem de Jesus Cristo, personagem central deste artigo, num viés comparativo e meta-historiográfico, como delimita Abreu (2010):

No romance percebemos a metahistória, que entende o estudo da história em uma multiplicidade de pontos de vista. Diante dessa perspectiva multifacetada, o valor documental de um texto narrativo literário se unifica ao valor do documento histórico e ajuda, até, a questionar o mesmo (2010, p. 29).

Na obra, constata-se a figura de um Jesus Cristo passível de todas as emoções, as frustrações, as angústias e as demais sensações, como qualquer outro ser humano. É uma versão humanizada da história de Cristo, retratado como 100% homem, livre de uma santidade e de uma sacralização, ao passo que a narrativa bíblica retrata Jesus enquanto uma figura divina, na medida em que Ele também é 100% Deus. Embora se saiba que algumas perspectivas teológicas fazem uma leitura de Cristo como um ser metade humano e metade Deus. No entanto, apontar uma “metade” é algo não consensual, isto é, matematicamente, falaríamos de 50% - 50%, mas não é o caso. Exemplo é o nascimento do Salvador, que é divinamente concebido, mas nasce

por meio de um parto normal (Mt. 1.25; Lc. 2.7 e Gl. 4.4). Seu crescimento também é “normal” (Lc. 2.40-52 e Hb. 5.8). Eis a questão: a Bíblia, mesmo que pareça indicar uma metade (50%/50%), revoga-a, retratando Jesus plenamente humano e absolutamente divino, por isso 100% e 100%. Não há somente passagens que sinalizam a humanidade de Cristo, há várias passagens que ressaltam também a divindade d’Ele (Rm. 9.5; Hb. 1.8; Jo. 1.1-3; 1.18; 20.28; At. 20.28; Tt. 2.13 e 2 Pd. 1.1).

E é nisto que, ao rol dos clássicos, vê-se adicionando mais uma grande obra. Por tratar da religiosidade e da humanização de Jesus Cristo como nunca fora feito antes, vê-se quão possível é recriar histórias e transformá-las em leituras agradáveis, dignas dos clássicos, como faz Saramago. À vista disso, o romance de Saramago se torna um marco em sua carreira pelo fato de contrapor um personagem místico, sagrado e santificado agora mais humano, com dúvidas sobre seu destino, sua origem e sobre os motivos que o levaram ao seu destino.

Dessa forma, *O Evangelho Segundo Jesus Cristo* é “[...] uma narrativa que objetiva humanizar a figura de Jesus, desmistificando a divindade e colocando-a no plano de um ser comum, com vontades e desejos humanos” (COELHO, *et al.*, 2011, p. 1). Por isso, em linhas gerais, um dos direcionamentos deste artigo é observar, por meio de nossa análise, como a obra do autor aponta para uma visão humanizada da figura de Cristo, acarretando numa dessacralização do personagem bíblico. Para a verificação dessa humanização de Jesus Cristo, objetiva-se descrever a construção do personagem Jesus Cristo representado na obra.

As histórias bíblicas sempre foram aceitas, mesmo escritas há séculos atrás, como verdades inquestionáveis pelas religiões cristãs. Pelo contrário do que se pode pensar, embora ficção, a obra de Saramago não nega fatos relatados pela Bíblia. Ainda assim, por mais óbvio que pareça, é preciso considerar que a obra de Saramago deve ser lida como um “objeto literário e não sagrado” (COSTA, 2008, p. 1). Os acontecimentos na obra apresentam clareza de detalhes dos episódios da vida de Jesus, característica evidenciada, segundo Costa (2008, p. 2), por “um narrador que é profundamente conhecedor da Bíblia”. Logo, a obra orienta-se na busca de trazer Jesus do plano místico e sobrenatural para o plano da humanidade e da experiência humana.

## **1 Das sobras de sentido: autor, contexto e obra**

José de Sousa Saramago nasceu em 16 de novembro de 1922, na aldeia de Azinhaga, na província do Ribatejo. Seus pais se mudaram para Lisboa em 1924, momento em que Saramago começou seus estudos. Seu primeiro emprego foi como serralheiro mecânico, profissão proveniente de um curso feito em uma escola profissionalizante. Depois desse, também trabalhou como funcionário administrativo da saúde e da previdência social, além de editor, de tradutor e de jornalista. Mas o gosto pela literatura surgiu enquanto ainda trabalhava como serralheiro.

Na biblioteca pública de Lisboa, desenvolveu o hábito de ler e de escrever, refinando-se como um exímio escritor. Saramago foi autor de várias obras, dentre elas podemos destacar: *A Jangada de Pedra* (1986), *Ensaio sobre a Cegueira* (1995), *História do Cerco de Lisboa* (1989), *Terra do Pecado* (1947), *Manual de Pintura e Caligrafia* (1977). Saramago também foi agraciado com o Prêmio Nobel de Literatura em 1998 – uma das maiores premiações (senão a maior) dedicada à literatura mundial. A academia considerou que o *Memorial do Convento* (1982) foi uma singular obra, relevante do ponto de vista histórico, criativo e literário.

Já como dito anteriormente, a obra que estamos a analisar carrega, desde o título, um produtivo elemento – o termo “evangelho”. É conhecimento de alguns que a palavra “evangelho” significa “as boas novas”. No tocante à obra de Saramago, ao contrastarmos como conhecimento teológico, é sabido que Jesus Cristo não escreveu nenhuma epístola bíblica. O que se sabe é que profetas e apóstolos, por inspiração divina, escreveram as sagradas escrituras. Nesse sentido, ao anunciar um evangelho contado segundo Jesus Cristo, Saramago, tal como fez em *História do Cerco de Lisboa*, participa de um movimento que parece crer que toda exploração da história é poética e é retórica por natureza (WHITE, 1995, p. 11).

## **2 Por um Jesus-homem**

Jesus, mesmo sendo 100% homem e 100% Deus, é retratado com mais sentimentos inerentes à humanidade, de forma geral. Diríamos que a porcentagem humana não seria equivalente à divina, pois Jesus apresenta-se com dúvidas, medos, revoltas, questionando até Deus e Diabo, desconstruindo um tom divino, até mesmo sobrenatural. São questionamentos

permeados de incertezas diante do futuro que o aguarda. Estando Jesus na busca de suas origens e dos motivos que o levaram ao seu destino, descobre um Deus que o usa com o propósito de engrandecer o seu próprio reinado. Nessa lógica, identifica-se a representação de Jesus humano como qualquer um de nós, apesar de seu destino e de sua ligação com Deus, por exemplo, podemos citar a apresentação de seu nascimento: “O filho de José e de Maria nasceu como todos os filhos dos homens, sujo do sangue de sua mãe, viscoso das suas mucosidades e sofrendo em silêncio.” (SARAMAGO, 1991, p. 81). Como qualquer nascimento, nota-se o filho de Deus nascer por vias naturais, evento que não foi marcado por milagres e nem apreciado por um público de forma sublime. Assim, a obra não apresenta o nascimento de um salvador ou de um ser místico, mas de uma criança que se tornaria um grande líder. Isto é, Herodes foi alertado por um sacerdote de que alguém viria a nascer para tomar seu trono e se tornar rei. Conseqüentemente, Herodes manda matar todas as crianças recém-nascidas, contudo, os soldados vão à aldeia e assassinam 25 crianças.

Com efeito, a essência desse personagem tão humano está em suas ações, suas dúvidas, suas angústias na relação com sua família e, principalmente, na indignação da descoberta de seu destino. Ao conhecer o que Deus lhe reservara, Jesus o questiona, procurando entender os motivos desse flagelo. Por que Deus teria de sacrificar seu filho para que homens o idolatrem ainda mais? Por certo que o sacrifício é indagado como se em nome da vaidade. Tal como se a necessidade de Deus fosse a autoafirmação ou o aumento da quantidade de seguidores, no fim, poder e domínio por toda a Terra.

Na obra de Saramago, a humanidade de Jesus é abundantemente enfatizada. O texto é uma ode à humanização, diga-se uma ode despreziosa por sua forma em prosa. Se pensarmos nas escrituras, Jesus é uma figura religiosa, espiritualizada, mística, alguém acima da humanidade, pois, mesmo sofrendo todas as mazelas impostas por seus algozes, Jesus aceita sua condição e seu destino. Já o personagem de Saramago, embora ainda aceite seu destino, somente o faz depois de muitos questionamentos, até mesmo a Deus.

Sobre como Jesus foi concebido, na obra de Saramago, verifica-se que seu nascimento é fruto de uma relação sexual entre seus pais, ao contrário da narrativa bíblica que defende a virgindade de Maria. Em *O Evangelho*, a origem divina de Cristo advém não de Maria, mas de José, pois, de acordo com o anjo:

O Senhor pôs a sua semente de mistura com a semente de José na madrugada em que concebeste pela primeira vez, e que, por conseguinte e consequência, legítimo, é que foi engendrado o teu filho Jesus (SARAMAGO, 1991, p. 309).

Desse modo, Deus, ao planejar a vinda de seu filho ao mundo, implantou sua essência em José e que, por consequência, engravidou Maria. O que se desconstrói, portanto, é o ar de divindade na figura da “virgem” Maria, pois, na obra, sua “graça” permanece no fato de ela ser uma portadora das condições necessárias para a geração de um filho tão especial. Outro elemento que merece ser destacado deste trecho é que a concepção de Jesus, partindo de José e não de Maria, aponta para um caminho mais patriarcal. Isto é, José, como ser masculino, é o caminho para que o filho de Deus seja gerado. O fato de a semente divina ter sido implantada em José, de acordo com o romance, pode ser interpretada, ao nosso ver, por, no mínimo, dois caminhos: seja por um patriarcado (como se reconhece nas escrituras sagradas) ou uma simples reversão das escrituras (ao colocar não Maria, mas José na milagrosa concepção de Cristo). Não se pode deixar de observar como as histórias bíblicas servem de pano de fundo para o romance de Saramago. Mesmo assim, não se deixa de atribuir o místico e nem as ações sobrenaturais à narrativa. Ao longo da narrativa, no entanto, reverbera-se uma questão: seria o romance de Saramago uma versão mais ou menos sobrenatural da história de Cristo? Em outras palavras, é mais ou menos divino dizer que Maria deu à luz ao filho de Deus sendo virgem e sem relação sexual ou que José recebeu o dom da semente divina e teve relações com Maria? Ao afirmar que a “semente de Deus” foi implantada em José, observa-se que a divindade foi anunciada antes. Assim, Jesus nasceu de uma relação sexual, mas a característica da divindade é situada, em Saramago, mais próximo do verossímil. O jogo interpretativo que é apresentado não reside no divino, mas na proximidade do mesmo com o “real”, uma vez que é mais convincente acreditar numa semente posta no ser, do que numa gravidez sem semente alguma. NO *Evangelho*, portanto, constata-se menos “sobrenatural” e mais “real” em relação às Sagradas Escrituras. A obra almeja a verossimilhança narrativa, ou seja, “racionalizar a crença” no divino de forma mais verossímil. Na prática, isso significa que Maria não deu à luz sem relação sexual, Jesus nasceu do dom da semente divina imputada a José. Novamente, convoca-se o crer mais real e menos sobrenatural – é mais fácil crer numa gravidez através dos meios convencionais

do que numa gravidez não “convencional”. Assim, pensando na obra de Saramago, eis o que Costa chama de “novidade”, isto é: “Nessa composição há a novidade que provoca estranhamento. A coexistência de um novo ponto de vista sobre a história conhecida e da linguagem do narrador tornam a obra inédita e reveladora” (2008, p. 3).

Seguindo a narrativa, é possível destacar mais elementos do nascimento de Cristo na narrativa, desta vez, da recepção dos pastores (retratados nas escrituras sagradas como os três reis-magos). Enquanto que, na versão bíblica, os pastores presenteiam Jesus com ouro, incenso e mirra, no romance, Jesus recebe outros presentes (que fazem referência ao cruel destino do qual Jesus foi condenado). O primeiro pastor presenteia Jesus com leite colhido de suas ovelhas, o segundo presenteia Jesus com queijo fabricado do mesmo leite que Jesus ganhou do primeiro pastor (SARAMAGO, 1991). O que é interessante destacar, no entanto, é a presença e o presente do terceiro pastor, vejamos a seguir:

Então, o terceiro pastor chegou-se para diante, num momento parecia que enchia a cova com sua grande estatura, e disse, mas não olhava nem o pai nem a mãe da criança nascida. Com estas minhas mãos amassei esse pão que te trago, com o fogo que só dentro da terra há o cozi. E Maria soube quem ele era (SARAMAGO, 1991, p. 82).

No trecho anterior, a figura do terceiro pastor faz referência ao próprio Diabo que, na narrativa, será personagem fundamental para que Jesus entenda sua essência e descubra que destino o espera. Além disso, o pastor também faz referência ao provérbio popular “O pão que o Diabo amassou”, servindo quase como um presságio do sofrimento que será enfrentado por Cristo.

Em seguimento, outra personagem importante na trama é Maria de Magdala (sobrenome que faz alusão à Madalena, mas, na obra, opta-se por Magdala por conta de sua origem): “O seu nome é Maria, segunda na ordem de apresentação, mas sem dúvida, primeiríssima na importância, se algo significa o lugar central que ocupa na região inferior da composição.” (SARAMAGO, 1991, p. 13). A composição a qual se faz menção é à gravura que se apresenta no primeiro capítulo de sua obra. Essa gravura descreve a crucificação de Jesus, momento em que aparecem as duas Marias que foram coadjuvantes dessa história: Maria (mãe de Jesus) e Maria de Magdala. A importância dada a essa personagem reflete-se na construção humana de Jesus – relação de muita proximidade e de amor. Maria de Magdala é apresentada

como uma mulher dada aos prazeres carnavais. Assumidamente prostituta, ela atende seus “clientes” na sua própria casa, em troca de dinheiro para sua sobrevivência. Jesus, no entanto, ao atravessar o caminho de Magdala, depara-se com uma encantadora mulher e tão logo se aproxima de forma sedutora, ficando desconsertadamente emocionado. Após o encontro, Jesus pede abrigo à moça, que é acolhido de forma gentil. Na qualidade de ser biologicamente constituído, Jesus reage ao perceber o qual bela e sensual Maria de Magdala é. Seu corpo reage àquela cena: “[...] o corpo de Jesus dá um sinal e incha entre as pernas como todos os homens.” (SARAMAGO, 1991, p. 268). Neste momento, constata-se o auge da naturalidade humana de Jesus, ao aflorar-se como qualquer outro ser. A cena pode transgredir a versão bíblica de Cristo, causando certo espanto aos religiosos mais tradicionais. Quer dizer, a partir do momento em que se faz uma leitura comparativa, contrastando bíblia e ficção, a cena citada da narrativa pode causar murmúrios polêmicos.

Em suma, descortina-se Jesus, como qualquer homem de carne e osso, agitando-se, excitado com a presença da formosa mulher. “O corpo de Jesus deu um sinal, inchou no que tinha entre as pernas, como acontece a todos os homens e a todos os animais, o sangue correu veloz a um mesmo sítio, a ponto de se lhe secarem subitamente as feridas.” (SARAMAGO, 1991, p. 268). No decorrer da narrativa, contudo, o que acontece entre Jesus e Maria de Magdala é um sentimento maior que o prazer carnal. O amor floresce entre os dois. Em Jesus, por ter descoberto os prazeres da carne; nela, pelo fato de Jesus a tê-la visto não somente como uma prostituta que servia de objeto para os homens da cidade ou para os viajantes que ali passavam, mas como alguém que pudesse oferecer algo que ainda não lhe fora proporcionado.

Desta forma, para Costa (2008), a história de Saramago retrata a trajetória de vida de um Jesus que busca entender a razão de sua existência e dos motivos de ele ter que passar por todos os sofrimentos impostos por Deus a ele. Segundo a autora, Saramago nos apresenta um narrador contemporâneo que reconta a história de Jesus antes da crucificação e com suas características humanas, além de ressaltar que “Jesus nasceu de um corpo e também tem um corpo”. Ainda podemos perceber no romance que essa inserção de Jesus ao “mundo erótico e sexual” poderia ter acontecido bem antes. Em um diálogo com o próprio Diabo, Jesus – ainda pré-adolescente – é quase iniciado sexualmente ao receber a seguinte proposta: “Escolhe uma ovelha, disse. Quê?, perguntou Jesus desnordeado, Digo-te que escolhas uma ovelha, a não ser

que prefiras uma cabra; Para quê? Vais precisar dela, se realmente não és um eunuco.” (SARAMAGO, 1991, p. 235). Sabe-se que, em determinados contextos rurais, geralmente, pré-adolescentes, ao chegarem na puberdade, precisam lidar com as mudanças hormonais no próprio corpo, ainda mais com a possível excitação que se aflora em alguns, encontrando na zoofilia um “alívio”. Quanto ao próprio Cristo, mais uma vez se identifica uma sobreposição de igualdade ao humano, ou seja, Jesus, como qualquer garoto comum, ao chegar na adolescência, é acometido pelos impulsos sexuais típicos dessa faixa etária.

Jesus homem é passível de todas as dores, de todas as emoções – alegres ou tristes – e, como qualquer ser humano, comete erros e acertos. A longa conversa com Diabo pelo deserto, elucida bem o encontro de Jesus com sua consciência humana. O romance, nesse sentido, utiliza-se do narrador contemporâneo enquanto estratégia, como aponta Costa (2008), para trazer “as boas novas” de um Jesus Cristo exacerbadamente humanizado. Esse narrador é profundamente conhecedor dos textos bíblicos, pois, ao passo que conta uma “história antiga”, inscreve um Jesus mais próximo da concepção humana, talvez porque uma personagem mais humana seria muito mais aceitável por nós. Finalmente, lê-se um romance que parece estar incomodado com toda uma mistificação em torno da figura de Cristo, demonstrando que é possível conjecturar um Jesus-homem que passa por todas as provações que lhe são destinadas e questiona seus algozes.

Outrora citamos brevemente o papel de Deus na narrativa, porém sua figura também merece ser detalhada, assim como sua relação com seu filho. De início, Deus é apresentado na narrativa como sedento por poder. Para Costa (2008), Deus aparece na obra enquanto um ser que se utiliza do filho com o intuito de aumentar sua popularidade. Isso é feito de forma impositiva e dada como destino a Jesus. Deus, dessa forma, castiga, humilha e impõe sua vontade perante os homens. O filho, contudo, por sua constituição humana, aceita o destino que lhe é imposto, uma vez que, em sua busca por suas origens, depara-se com um misticismo, restando-lhe aceitar imposições e, apesar delas, tentar viver da melhor forma.

Não é apenas nesse momento que a constituição humana de Cristo é enfatizada. O filho de Deus sente culpa ao descobrir que foi salvo pelo pai, durante a tentativa de Herodes em matá-lo. Mesmo sem saber que era filho de Deus, Jesus sente-se culpado pela morte das 25 crianças que morreram em seu lugar. Essa culpa vai percorrer a vida de Jesus por um longo

tempo. O que se percebe é que os “sentimentos humanos” estão cada vez mais aflorados na personagem. A narrativa, portanto, vai estabelecendo um simulacro de uma realidade mais palpável e o mesmo se aplica a construção de Jesus Cristo no romance, incitando o leitor a ver o quanto esse personagem viveu intensamente tantas mazelas e saboreou o amargo destino que lhe foi imposto.

## Conclusão

O *Evangelho Segundo Jesus Cristo* é uma obra que navega entre o místico, o sagrado e o religioso, em contraponto com o profano, o real e o humano. O que se pretendeu aqui neste estudo foi tentar entender a formação do protagonista Jesus Cristo. A narrativa busca aproximar Cristo da humanidade e repassar suas sensações experimentadas. Cristo é capaz de sentir tudo que um homem comum pode sentir. A figura de Cristo é retratada na linha tênue de cumprir com seu árduo destino ou ser um rei amado pela humanidade. Contudo, ao experimentar a vida humana, todo seu caráter e sua personalidade são definidos através da convivência com os outros personagens.

Por fim, a obra carrega uma carga simbólica latente em sua estrutura narrativa e em sua estruturação de sentidos. Assim como nos apresenta um protagonista capaz de ser comparado com alguém possível de existir. Jesus é, portanto, humano, capaz de tomar decisões certas e erradas, sempre em busca de acertos. Concernentemente, toda a carga emocional depositada em Jesus é um peso árduo que é muito comum ao ser humano. Por isso, o valor *sui generis* desta obra à humanidade.

## Referências

- COSTA, Cibele Lopresti. A personagem Jesus em O Evangelho Segundo Jesus Cristo de José Saramago, e a (re)significação de valores na contemporaneidade. **Anais do XI Congresso Internacional da ABRALIC**. São Paulo, 2008.
- COELHO, Ana Célia. SANTOS, Ediléia Pereira dos. MACÊDO, Graciely Cândido. ARAUJO, Joseane de Jesus Pereira. Jesus Cristo humanizado em *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*:

Releitura crítica da história bíblica. **Revista Graduando**, n. 2, jan./jun. Feira de Santana – Bahia, 2011.

VELOSO DE ABREU, A. Narratologia e meta-historiografia: estratégias convergentes no romance A gloriosa família de Pepetela. **Scripta**, v. 14, n. 27, p. 29-35, 10 dez. 2010.

VIEIRA, Matheus Silva; LEMOS, Tércia Montenegro. A desconstrução dos personagens bíblicos em o evangelho segundo Jesus Cristo. In: ENCONTRO DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM HUMANIDADES, 2. 2011, Fortaleza. **SEMANA DE HUMANIDADES, HUMANIDADES: ENTRE FIXOS E FLUXOS**, 8., 2011, Fortaleza. Fortaleza: Universidade Federal do Ceará; Universidade Estadual do Ceará, 2011, p. 1-14.

SARAMAGO, José. **O Evangelho Segundo Jesus Cristo**. São Paulo: Companhia das letras, 1991.

WHITE, Hayden. **Meta-história: a imaginação histórica do século XIX**. São Paulo: Editora USP, 1995.

## THE HUMAN FIGURE OF JESUS CHRIST IN THE WORK THE GOSPEL ACCORDING TO JESUS CHRIST, BY JOSÉ SARAMAGO

### Abstract

The story of Jesus Christ has always been a subject addressed by the most diverse religious entities, as well as texts considered sacred. The Christian bible, for example, is the most famous text and an unquestionable example of the life narrative of the savior figure. Because of their unquestionable value, the biblical accounts have always been seen as the only version of Jesus' life. However, in *The Gospel According to Jesus Christ*, José Saramago proposes to create a new version of the events and life of this character. The author, consequently, graces us with a work of inestimable value for literature. In this way, the present work seeks to analyze the construction of the character Jesus Christ in Saramago's work, cited above, observing how the character, although surrounded by sanctity, is human, like any other. Saramago, in his novel, teaches us that even Jesus Christ, the representational being of the purest perfection, was, however, passive of everything that can affect the human experience – a Jesus-man.

### Keywords

Saramago. Jesus Christ. Human. Literature.

---

Recebido em 24/09/2022

Aprovado em 28/03/2023

# **Saramago vai ao cinema: o processo narrativo adaptado de *Ensaio sobre a cegueira***

Luiz Rogério Camargo<sup>39</sup>

FAE - Centro Universitário

## **Resumo**

Este trabalho tem como objetivo discutir a adaptação fílmica do livro *Ensaio sobre a cegueira*, de José Saramago, feita pelo diretor Fernando Meirelles. O foco do estudo recai sobre o aspecto narrativo de diferentes linguagens. A fim de transpor a obra literária para o cinema, o diretor lança mão de três pontos de vista para contar a história. O primeiro pode ser caracterizado como a visão do diretor e tem por característica o uso da câmera para colocar o espectador no meio da ação. O segundo diz respeito à visão da personagem denominada mulher do médico, permitindo ao espectador acompanhar a história a partir do que somente ela pode ver. O terceiro está atrelado ao ponto de vista da personagem velho da venda preta e se utiliza do recurso voz *off* para narrar os acontecimentos. Tais recursos, juntos, apresentam um novo olhar sobre a obra literária, ampliando ainda mais sua significação. A base teórica a respeito de adaptação e intermedialidade tem como fundamento sobretudo as reflexões de Julie Sanders (2006, 2008) e Linda Hutcheon (2011).

---

<sup>39</sup> Doutor em Letras pela Universidade Federal do Paraná (UFPR). Mestre em Letras pela UFPR. Especialista em Letras: Interfaces entre Estudos Linguísticos e Literários pela Universidade Estadual do Centro Oeste (Unicentro). Graduado em Letras Português e Literaturas de Língua Portuguesa pela Unicentro. Graduado em Comunicação Social - Jornalismo pela Unicentro. Professor de literatura, língua portuguesa e oratória na FAE Centro Universitário.

## Palavras-chave

Narrativa. Adaptação. Fernando Meirelles. José Saramago. *Ensaio sobre a cegueira*.

## Introdução

Em 2008, o diretor brasileiro Fernando Meirelles trouxe a público a adaptação para o cinema do romance *Ensaio sobre a Cegueira* (1995) – *Blindness* no título original do filme – de José Saramago. Sua relação com a literatura, porém, é anterior a isso. De 2002, seu primeiro filme de projeção nacional, *Cidade de Deus*, tem como base a obra homônima de Paulo Lins. Depois, em 2005, foi a vez do *best-seller* de John Le Carré, *O jardineiro fiel*. Em todas as produções, o diretor teve boa acolhida de público e recebeu elogios dos autores. Conforme explica, tal interesse por filmar a partir da literatura vem do fato de ele mesmo ser, antes de tudo, um leitor voraz: “Quando gosto muito de um livro, fico com vontade de filmar” (MEIRELLES, 2008, p. 16).

Em relação ao romance de Saramago, Meirelles vinha tentando negociar a adaptação desde 1997, quando tentou comprar os direitos da obra. À época, entretanto, a realização do filme esbarrou no veto do próprio Saramago, que a considerava inadapável. Somente anos depois, enquanto se ocupava das gravações de *O jardineiro fiel*, é que Meirelles foi procurado por um produtor canadense, que conseguira os direitos do romance e o queria na direção.

Das obras com as quais havia trabalhado até aquele momento, Meirelles considera *Ensaio sobre a cegueira* a mais difícil de todas, justamente em razão de ser a que contém as ideias mais abstratas, se comparadas com *Cidade de Deus* – vindas de um livro “puro fato” (MEIRELLES, 2008, p. 17), como ele mesmo comenta, ou com *O jardineiro fiel*

– cujo maior problema estava em cortar a história, transformando as 600 páginas do romance em um filme de 120 minutos.

Tal dificuldade parece estar atrelada ao fato de que, não apenas *Ensaio sobre a cegueira*, mas a obra romanesca de José Saramago como um todo é marcada pela presença ostensiva de um narrador, cujas peculiaridades são marcas registradas do estilo saramaguiano. Afinal, provém do narrador o ponto de vista escolhido para contar a história e, sendo um elemento complexo da dimensão literária, tal questão se coloca igualmente problemática quando da adaptação para a linguagem cinematográfica.

Conforme explica Michael Rabiger (2007), assim como na literatura, nos filmes, o ponto de vista muda temporariamente sempre que a mudança aumenta as percepções do espectador, o que pode ser feito por diferentes vias: cortes, mudanças de ângulo, cobertura subjetiva do ponto de vista de determinada personagem etc., de modo que, segundo o autor, “a intenção do ponto de vista é, afinal, criar uma introspecção empática nos sentimentos e pensamentos de um personagem – ele não se preocupa apenas com o que esse personagem vê” (RABIGER, 2007, p. 124).

No caso do filme de Meirelles, a escolha do ponto de vista é ainda mais determinante para a percepção do espectador, já que implica a (re) criação do narrador do romance por meio dos recursos oferecidos pelo cinema. Para tanto, o cineasta se utiliza de pelo menos três modos, ou pontos de vista, diferentes para dar conta da problemática do narrador, a saber: a utilização da câmera, que faz do próprio diretor o narrador, embora sua presença seja evidente no processo todo; a adoção do ponto de vista da personagem denominada mulher do médico e, por fim, a utilização da personagem chamada de velho da venda preta, à qual se junta o recurso de voz *off*, recurso a partir do qual um texto ou fala de determinada personagem é dito (a) ou gravado (a) sobre a imagem sem que essa personagem apareça.

Assim sendo, este trabalho tem por objetivo discutir o processo de adaptação do romance *Ensaio sobre a cegueira* para sua versão fílmica. Para tanto, o que se procura é dar enfoque especificamente ao aspecto narrativo a partir da linguagem das diferentes mídias – livro e filme. Desse modo, partiremos de algumas reflexões sobre a questão da adaptação para, em seguida, determo-nos no processo em si, mais especificamente, procurando perceber como Meirelles resolve a problemática do narrador do romance para o longa-metragem.

### **Uma nota sobre o conceito de adaptação**

Na introdução deste trabalho, usamos a palavra adaptação de modo aparentemente inadvertido, assumindo-a como a mais apropriada para definir o processo de mudança entre diferentes mídias e, conseqüentemente, entre suas respectivas linguagens. No entanto, certa reflexão se faz necessária, dada a extensão da nomenclatura a esse respeito, abundante nos estudos de intermedialidade.

Conforme explica Julie Sanders (2006), os estudos de adaptação mobilizam um largo vocabulário, dentre os quais se destacam: “version, variation, interpretation, continuation, transformation, imitation, pastiche, parody, forgery, travesty, transposition, reevaluation, revision, rewriting, echo” (SANDERS, 2006, p. 18). Como o amplo leque sugere, tais termos podem levar a caminhos muito diferentes e até mesmo opostos de interpretação. Daí adotarmos, para este trabalho, a definição de adaptação utilizada pela autora, segundo a qual: “Adaptação pode ser uma transposição prática, fundindo um gênero específico em outro modo genérico, um ato de re-visão em si mesmo” (SANDERS, 2008, p. 18). Dessa definição, continua a autora, resulta que a adaptação pode ser, ainda, uma simples tentativa de tornar textos “relevantes” ou facilmente compreensíveis para novos públicos e leitores, por meio de um processo de aproximação e atualização:

Adaptação é, entretanto, frequentemente um processo envolvendo a transição de um gênero a outro: romances em filmes; peça de teatro em musical; a dramatização da prosa narrativa e da prosa ficcional; ou o movimento inverso de tornar peças de teatro em prosa narrativa (SANDERS, 2008, p. 19).

Tais discussões acerca do processo de adaptação implicam, ainda na visão da autora, reinterpretações de textos estabelecidos em novos gêneros, ou a recolocação de um texto “original” ou texto-fonte, numa nova configuração temporal e/ou cultural, a qual pode ou não envolver uma troca de gênero.

Por seu turno, Linda Hutcheon (2011) argumenta, em resposta a certa crítica que vê as adaptações sempre como criações inferiores e secundárias em relação à supremacia do texto-fonte, que “as adaptações nunca são simplesmente reproduções destituídas da aura benjaminiana; pelo contrário, elas carregam essa aura consigo” (HUTCHEON, 2011, p. 25), posto se tratar do que ela chama de “repetição com variação”.

Sem desconsiderar o óbvio apelo financeiro exercido pela adaptação – há que se levar em conta o contexto de um mundo pós-romântico e capitalista que valoriza a novidade em primeiro lugar – Hutcheon defende o trabalho da *adaptação enquanto adaptação*, o que significa pensá-las como “obras inerentemente ‘palimpsestuosas’ – para utilizar o importante termo do poeta e crítico escocês Michael Alexander” (HUTCHEON, 2011, p. 27). Para a autora, a afirmação de que uma obra é uma adaptação implica abertamente o reconhecimento de uma relação declarada com um texto anterior, o texto em “segundo grau” de Gérard Genette, criado e recebido em conexão com um anterior. Daí os estudos de adaptação serem frequentemente estudos comparados – o que não é o mesmo que dizer que as adaptações não são trabalhos autônomos e que não podem ser considerados e interpretados como tais: “Embora as adaptações também sejam objetos estéticos em seu próprio direito, é somente como obras inerentemente duplas ou multilaminadas que elas podem ser teorizadas como *adaptações*” (HUTCHEON, 2011, p. 28, grifos da autora).

Nesse sentido, Hutcheon alerta para a falácia da fidelidade, questão tantas vezes espinhosa e, não raro, mal resolvida, mas que vem sendo cada vez mais desafiada pela variedade de perspectivas de abordagem nos estudos de adaptação. Considerando haver pouca necessidade de engajamento direto na questão sobre os graus de proximidade com o “original”, a autora se interessa mais pelo fato de que o discurso moralmente carregado da fidelidade se baseia na suposição implícita de que os adaptadores buscam simplesmente reproduzir o texto adaptado, o que não passaria de um engano, como já referido:

A adaptação é repetição, porém, repetição sem replicação. E há claramente várias intenções possíveis por trás do ato de adaptar: o desejo de consumir e apagar a lembrança do texto adaptado, ou questioná-lo, é um motivo tão comum quanto a vontade de prestar homenagem, copiando-o. Adaptações tais como as refilmagens podem inclusive expor um propósito misto: “homenagem contestadora” (GREENBERG, 1998, p.115), edipianamente ciumenta e, ao mesmo tempo, veneradora (HORTON; MCDUGAL, 1998b, p.8) (HUTCHEON, 2011, p. 28-29).

Para além do debate sobre a questão da fidelidade, Hutcheon oferece três perspectivas distintas, porém inter-relacionadas, sob as quais a adaptação pode ser abordada, a saber: *como uma entidade ou produto formal, como um processo de criação ou a partir de seu processo de recepção*.

Em primeiro lugar, vista como uma *entidade ou produto formal*, a adaptação é uma transposição anunciada e extensiva de uma ou mais obras em particular. Essa “transcodificação” pode envolver uma mudança de mídia (de um poema para um filme) ou gênero (de um épico para um romance), ou uma mudança de foco e, portanto, de contexto: recontar a mesma história de um ponto de vista diferente, por exemplo, pode criar uma interpretação visivelmente distinta. A transposição também pode significar uma mudança, em termos de ontologia, do real para o ficcional, do relato histórico ou biográfico para uma narrativa ou peça ficcionalizada [...] (HUTCHEON, 2011, p. 29, grifos da autora).

Em segundo, como um *processo de criação*, adaptação sempre envolve tanto uma (re-) interpretação quanto uma (re-) criação; dependendo da perspectiva, isso pode ser chamado de apropriação ou recuperação [...] (HUTCHEON, 2011, p. 29, grifos da autora).

Em terceiro, vista a partir da perspectiva do seu *processo de recepção*, a adaptação é uma forma de intertextualidade; nós experienciamos as adaptações (*enquanto adaptações*) como palimpsestos por meio da lembrança de outras obras que ressoam através da repetição com variação (HUTCHEON, 2011, p. 30, grifos da autora).

Particularmente, neste trabalho, a primeira das perspectivas nos parece a mais acertada para tratar da adaptação de *Ensaio sobre a cegueira*, sendo também a mais próxima de Sanders, posto que, no caso do filme de Meirelles, trata-se justamente de uma transcodificação midiática, de um romance para um filme. Ademais, ainda que toda adaptação seja sempre “uma derivação que não é derivativa” (HUTCHEON, 2011, p. 30), percebe-se, no longa-metragem do brasileiro, um esforço em preservar certos aspectos essenciais do enredo, da composição das personagens – sobretudo no que diz respeito às características inerentes à designação dessas personagens (médico, mulher do médico, rapariga dos óculos escuros, velho da venda preta etc.), sem perder de vista a liberdade de (re) criação que tal transcodificação implica.

Portanto, longe de fechar a questão, as considerações de Sanders e Hutcheon servem como norte para pensar a questão da fidelidade na adaptação, posto que a mudança de um gênero a outro implica, necessariamente, uma mudança de mídia (neste caso, livro para vídeo) e, inevitavelmente, da própria linguagem de cada gênero. Ou, como bem lembra Anelise Corseuil (2009),

É necessário que se ressalte a importância de uma perspectiva crítica que leve em conta os elementos específicos da linguagem cinematográfica, incluindo elementos como montagem, fotografia, som, cenografia, ponto de vista narrativo, responsáveis pela construção de significados no sistema semiótico compreendido pelo cinema (CORSEUIL, 2009, p. 370).

Ademais, a própria noção de “infidelidade” tem se provado um poderoso recurso criativo, responsável por diferentes e interessantes leituras de uma mesma obra, seja pela visão particular do adaptador, seja pela gama de recursos que cada mídia pode oferecer em relação ao texto-fonte.

## Saramago e o narrador (in) existente

Como explica em entrevista, uma das grandes preocupações de Meirelles na adaptação de *Ensaio sobre a cegueira* estava na problemática do narrador. Não só porque Saramago cunhou um estilo de escrita muito próprio – a ausência de marcas formais de pontuação, como exclamação e interrogação, bem como a não utilização de dois pontos e travessão para indicar os diálogos, somados ao abundante uso de vírgulas para separar as falas, e unicamente o ponto-final para separar períodos –, mas porque, no romance, é por meio de um narrador-observador em terceira pessoa, predominantemente onisciente, que tudo se dá a conhecer. Mesmo quando o leitor acompanha o desenrolar da história pela visão da mulher do médico – na obra, única a conservar a visão – ou o velho da venda preta, quem dá o tom dessas impressões ainda é o narrador, como explicaremos melhor adiante.

Além disso, no âmbito da narrativa, o papel do narrador figura como um dos mais complexos dentre todos os tópicos de discussão, valendo, inclusive, uma conferência de Saramago sobre o assunto, no encerramento dos Cursos de Verão da Universidade Complutense, em El Escorial, Espanha, posteriormente registrada no quarto volume dos *Cadernos de Lanzarote* (1997), sobre a qual vale a pena determo-nos um pouco.

Em sua fala, de início, Saramago não nega completamente a existência do narrador, essa “figura de abstração” ou “entidade escorregadia”, como a refere, mas questiona-se, justamente, se uma excessiva atenção sobre o narrador não estaria contribuindo para a redução do autor e do seu pensamento sobre o papel perigosamente secundário na compreensão complexiva da obra. Para o escritor, uma ficção significa a expressão ambiciosa de uma parcela identificada da humanidade, isto é, justamente do autor. Saramago também se pergunta se, quem sabe, ao ler um romance, o leitor não tenha a secreta esperança de descobrir, mais do que a história, a pessoa invisível, mas onipresente desse

autor. “Provavelmente (digo provavelmente...), o leitor não lê o romance, lê o romancista.” (SARAMAGO, 1997, p. 194).

Para o romancista português, tal assertiva não implica um abono à procura desenfreada do autor em cada palavra escrita, mas no contrário: o autor já estaria em todo o livro porque o autor é todo o livro, mesmo quando o livro não consiga ser todo o autor. Daí que a afirmação de Flaubert “Madame Bovary sou eu”, na visão de Saramago, não pecaria por excesso, mas por defeito, uma vez que Flaubert não era só Emma, mas todos os personagens, a casa, a rua e a cidade, reais ou inventadas. “Porque a imagem e o espírito, e o sangue e a carne de tudo isso, tiveram de passar, inteiros, por uma só entidade: Gustave Flaubert, isto é, o homem, a pessoa, o Autor” (SARAMAGO, 1997, p. 195). Na visão de Saramago, o autor não narra nos seus livros a sua história pessoal aparente, no sentido de biografia linear – que pode não ter nenhum fato interessante; o que o autor conta é sempre uma vida outra, labiríntica, “a vida profunda, que dificilmente ousaria ou saberia contar com a sua própria voz e em seu próprio nome” (SARAMAGO, 1997, p. 195). E conclui:

Finalmente, talvez seja por algumas destas razões que certos autores, entre os quais me incluo, privilegiam, nas histórias que contam, não a história que viveram ou vivem (fugindo assim, às armadilhas do confessionalismo literário), mas a história da sua própria memória, com as suas exactidões, os seus desfalecimentos, as suas mentiras que também são verdades, as suas verdades que não podem impedir-se de ser também mentiras. Bem vistas as coisas, sou só a memória que tenho, e essa é a única história que quero e posso contar. Quanto ao narrador, se depois disto ainda houver quem o defenda, que poderá ele ser senão a mais insignificante personagem de uma história que não é a sua? (SARAMAGO, 1997, p.196).

Como se percebe, é compreensível a confessa preocupação de Meirelles sobre o narrador, já que, para o próprio Saramago, a questão é intrincada e sempre passível de discussão. Além disso, no processo de adaptação do romance, a escolha do ponto de vista sob o qual a história seria contada era tão decisiva para o diretor quanto para o escritor no momento exato da escrita.

Passemos, pois, a examinar mais detidamente as implicações dessa escolha.

## Meirelles e o(s) narrador(es) possível(eis)

Quando da primeira exibição de *Blindness* no Festival de Cannes, havia muitos trechos mais de narração em voz *off* da personagem denominado velho da venda preta, interpretado por Danny Glover, do que depois da edição final. Consta disso que Meirelles não ficou satisfeito e acabou cortando partes sob a justificativa de que “A narração tinha muitos trechos textuais do livro, mas ao assistir na tela, achei que estava conduzindo muito o espectador. O livro é tão aberto a interpretações, e a narração tirava isso” (MEIRELLES, 2008, p. 18).

Talvez por isso, diferentemente do romance, centrado em um único narrador, o filme trabalha com três planos narrativos distintos, mas que se interpenetram e se complementam a todo instante: o diretor, a mulher do médico e o velho da venda preta, a fim de conseguir um melhor domínio sobre essa já referida questão da identidade “abstrata” e “escorregadia”. Tal escolha, fundamental na mudança do ponto de vista filmico, está relacionada ainda à divisão de três atos, estabelecida por Meirelles, a fim de enfatizar a alternância de foco.

### I ato – o diretor

No primeiro deles, que marca o início da cegueira, o ritmo do filme é bastante acelerado, marcado pelo aparecimento de vários casos da epidemia – assim também referida – que se alastra, bem como suas consequências: caos nas cidades, acidentes, mortes e o progressivo estado de pânico que se instaura. Assim como no livro, o espectador, inicialmente, não fica sabendo exatamente o que está acontecendo, consciência que vai sendo tomada no desenrolar da trama. Nesse momento, a predominância narrativa está

centrada na figura do diretor, tão onisciente quanto o narrador romanesco. Conforme explica o próprio Meirelles no *blog* denominado “Diário de Blindness”, criado pelo diretor para registrar o dia a dia das filmagens:

No começo de “Blindness”, quem conta a história é o diretor (eu mesmo) com a ajuda da equipe, claro. Conto a história colocando a câmera, os microfones e com eles, o espectador, sempre no meio da ação. Por eu ser um narrador privilegiado, que já leu o roteiro até o final, você, o espectador, vai perceber que há uma epidemia se alastrando antes mesmo que os personagens se deem conta disso, coitados. Como também sou um contador que está fora da trama, posso pular de um personagem para outro e acelerar os acontecimentos para chegar mais rápido ao segundo ato quando todo mundo vai para uma quarentena num asilo (MEIRELLES, 2007).

Esse primeiro modo de narrar faz parte do processo já presente na obra literária, mais especificamente até o oitavo capítulo, quando chega a primeira grande leva de cegos à quarentena. Até então, o leitor vai tomando conhecimento da história particular de cada um dos personagens principais e se ambientando à gradual situação de cegueira. No entanto, apesar das constantes interferências do narrador acerca do caos que se instaura, a narrativa ainda carece de um panorama sobre a situação do país fora dos limites do encarceramento.

É aqui também que a câmera, a angulação, as cores, as luzes e a focalização servem de ferramentas a esse narrador-diretor, inclusive para dar conta do jogo contrastivo criado por Saramago na ambientação do romance. A todo momento, no texto, o autor faz uso de termos como dia/noite, branco/negro, ver/cegar, luz/escuridão, visão/cegueira etc., para descrever a situação em que as personagens se encontram. Tal equivalente, na linguagem cinematográfica, encontra-se na ampla exploração de elementos visuais, cuja tônica está na cor branca para representar os diversos níveis de cegueira. Geralmente quanto uma personagem está para cegar ou se torna cega, tal indicação é feita pela predominância da cor branca, seja na focalização de uma janela aberta para o dia (casal de japoneses), um feixe de luz vindo de um carro que passa (ladrão de carro), a desfocalização da visão, que aparece embaçada também para o espectador (médico), luzes fortes que se acendem em

algum ambiente (consultório do médico) etc. Há também, para a mesma finalidade, o uso de recursos de transição de cena como o *fade-in* e o *fade-out*<sup>40</sup>, além da ampla exploração de elementos que funcionam como uma espécie de lente sobre a visão do espectador, renunciando a cegueira ou a ela fazendo alusão, como é o caso da visão através de um olho-mágico, de uma vidraça, de lentes num aparelho oftalmológico etc. Tal escolha procura dar conta da diversa nomenclatura empregada por Saramago para denominar a cegueira, como, por exemplo: “mar de leite”, “mal branco”, “névoa”, “muro branco”, “brancura luminosa”, “luz que se acende”, “treva branca” etc.

Interessante notar também que tais recursos são empregados para ilustrar outro tipo de cegueira, mais de ordem moral do que física, identificáveis sobretudo nos momentos em que os personagens, já cegos, parecem não atentar para a situação em que todos se encontram, pensando mais em si mesmos do que na situação coletiva. É o caso, por exemplo, da briga entre o primeiro cego e o homem que o roubou, ou o momento em que o médico e sua mulher não conseguem se entender, ou ainda quando os cegos disputam violentamente, entre si, a distribuição da comida.

No entanto, a cegueira não é representada apenas pela predominância da cor branca. Nos momentos de maior tensão do filme, sobretudo na cena do estupro coletivo das mulheres, ou quando há uma total ausência de comunicação entre as personagens, diferentemente do resto do filme, o que predomina é a tonalidade escura, por vezes, tornando a tela um quadro praticamente preto em que quase nada se distingue. Durante o episódio das violações, tal recurso perpassa toda a cena, de modo que o espectador não visualiza diretamente o que está acontecendo, mas pode deduzir e imaginar. Tal escolha se justifica ainda como uma tentativa de aliviar o impacto sobre quem assiste, já que pouca

---

<sup>40</sup> *Fade-in* pode ser entendido como a gradativa aparição da imagem, a partir da tela escura. Seu oposto, o gradativo escurecimento da imagem a partir da tela clara, é chamado de *fade-out*.

coisa é mostrada explicitamente, embora os gemidos e gritos de dor somados à trilha sonora sejam mais do que suficientes para dar a tonalidade dos acontecimentos.

É ainda nesse primeiro momento da história, tanto no romance quanto no filme, que a figura do velho da venda preta assume pela primeira vez o papel de resumir a situação em que todos se encontram, pelo menos até o ponto em que ele mesmo cegou definitivamente:

Logo nas primeiras vinte e quatro horas, *disse*, se era verdadeira a notícia que correu, houve centenas de casos, todos iguais, todos manifestando-se da mesma maneira, a rapidez instantânea, a ausência desconcertante de lesões, a brancura resplandecente do campo visual, nenhuma dor antes, nenhuma dor depois. No segundo dia falou-se de haver uma certa diminuição no número de novos casos, passou-se das centenas às dezenas, e isso levou o Governo a anunciar prontamente que, de acordo com as mais razoáveis perspectivas, a situação não tardaria a estar sob controlo (SARAMAGO, 1995, p. 122, grifos nossos).

Todavia, mal a personagem começa seu relato, o narrador, que é quem verdadeiramente faz o intermédio entre a fala da personagem e o leitor, não hesita em interferir, afirmando que o relato do velho da venda preta deixará de ser seguido à letra, sendo substituído por uma reorganização do discurso oral, cujo objetivo está na valorização da informação pelo uso correto do vocabulário. E explica:

É motivo desta alteração, não prevista antes, a expressão sob controlo, nada vernácula, empregada pelo narrador, a qual por pouco o ia desqualificando como relator complementar, importante, sem dúvida, pois sem ele não teríamos maneira de saber o que se passou no mundo exterior, *como relator complementar*, dizíamos, destes extraordinários acontecimentos, quando se sabe que a descrição de quaisquer factos só tem a ganhar com o rigor e a propriedade dos termos usados (SARAMAGO, 1995, p. 122, grifos nossos).

Na sequência, o narrador reassume a história, elencando, de maneira rápida e pontual, as consequências da disseminação da cegueira. Tal procedimento, note-se, não deixa de ser também uma adaptação no escopo da própria obra. A fim de atingir certo nível estético e informativo, como o narrador justifica, a linguagem necessita ser rearranjada,

exatamente o mesmo feito por Meirelles ao optar, nesses momentos, pelo foco narrativo sob a visão do diretor e não sob a de algum personagem na sucessão de cenas que situam o espectador no contexto da história. “Com esse filme aprendi que às vezes não é preciso fazer a trama andar, o simples deslocamento do ponto de vista, a troca de narrador, gera um enorme movimento mesmo que a ação pare” (MEIRELLES, 2007).

## **II ato – a mulher do médico**

Num segundo momento do filme, conforme a divisão de Meirelles, quando a ação se desloca da cidade para o asilo, o foco narrativo passa do diretor para a mulher do médico (interpretada pela atriz Juliane Moore), sendo através da visão dela que o espectador acompanha o que acontece:

Colada nela, a câmera fica trancada no asilo de quarentena também, vê ou sabe apenas o que a Mulher do Médico vê e sabe. Esse é o momento em que a trama desacelera um pouco para que o espectador embarque na viagem desta personagem vivendo junto sua experiência (MEIRELLES, 2007).

Sendo a única personagem que não ficou cega, a escolha da perspectiva da mulher do médico para contar a história cumpre, como no romance, a função de colocar o espectador no lugar da personagem cujo fardo se torna ainda mais pesado pelo fato de que os demais personagens, à exceção do médico, seu marido, não sabem que ela enxerga. E mais. Por meio da perspectiva dessa personagem, o espectador acompanha todo o complexo e paulatino processo de degradação e animalização dos seres humanos ao redor, cada vez mais afundados em suas respectivas cegueiras que vão muito além da impossibilidade de ver. Desse modo, espectador e personagem acabam se fundindo num só, dividindo, portanto, a responsabilidade da visão num mundo onde todos os demais estão completamente cegos. “A mulher do médico suspirou, levou as mãos aos olhos, necessitou fazê-lo porque estava a ver

mal, mas não se assustou, sabia que eram só lágrimas. Depois continuou o seu caminho” (SARAMAGO, 1995, p. 154).

Como se não bastassem todos os horrores assistidos pela mulher do médico no asilo, cabe a ela também o encargo de guiar os cegos pela cidade, seja em busca de comida, seja em busca de abrigo, depois que finalmente escapam do confinamento. Sendo a única que enxerga, a percepção da personagem é moldada conforme a narrativa se desenrola, levando-a a perceber a fragilidade da condição humana, bem como o inominável a que é capaz de chegar. Talvez por isso não hesite em perdoar o marido e a rapariga de óculos escuros pela traição quando os apanha em pleno ato sexual. Apesar de ocorrer em pontos distintos da narrativa romanesca e cinematográfica, a importância do gesto da personagem permanece inalterada. Tão logo os dois percebem a presença da mulher do médico no recinto, dão-se conta do que estavam fazendo. Todavia, para a surpresa de todos, personagens, leitor e espectador, a reação é o completo oposto do esperado, como se lê:

Não te levantes, e uma mão pousou-se no seu peito com a leveza de um pássaro, ele ia falar, talvez repetir que não sabia o que lhe tinha dado, mas a voz disse, Se não disseres nada compreenderei melhor. A rapariga dos óculos escuros começou a chorar, Que infelizes nós somos, murmurava, e depois, Eu também quis, eu também quis, O senhor doutor não tem culpa, Cala-te, disse suavemente a mulher do médico, calemo-nos todos, há ocasiões em que as palavras não servem de nada, quem me dera a mim poder também chorar, dizer tudo com lágrimas, não ter de falar para ser entendida. Sentou-se na borda da cama, estendeu o braço por cima dos dois corpos, como para cingi-los no mesmo amplexo, e, inclinando-se toda para a rapariga dos óculos escuros, murmurou-lhe baixinho ao ouvido, Eu vejo (SARAMAGO, 1995, p. 172)

Ainda que por vezes tenha desejado não ver, justamente para não ter que presenciar todo o processo de degradação das pessoas e do ambiente à sua volta, é por meio da visão dessa personagem que o drama se manifesta. Sendo ela a narradora, seu ponto de vista é também o ponto de vista do espectador. Se ela não pode se privar de ver, tampouco o pode aquele que assiste.

### III ato – o velho da venda preta

À medida que a história segue, a situação vai evoluindo vagarosamente até que, passando pouco mais da metade do filme, entra em cena o já referido velho da venda preta, considerado por Meirelles o *alter-ego* do próprio Saramago. Entretanto, diversamente do olhar do diretor e da mulher do médico, ocupados em mostrar os fatos, “a voz deste narrador tardio, o Velho da Venda Preta, nos conta o que se passa na cabeça dos personagens, conta uma história mais profunda narrando as implicações e consequências do que acontece, criando uma nova camada de leitura para o filme” (MEIRELLES, 2007).

Por usar uma venda sobre o olho já cego antes da cegueira branca e ter a visão do outro olho bastante comprometida pela catarata – no início da história, tanto do romance quanto do filme, a personagem está no consultório do médico aguardando para ser atendida e fala-se da necessidade de uma cirurgia corretiva – talvez seja essa personagem justamente a que tenha o mais vivo contato com sua própria interioridade. Para além do que se olha e do que se vê, é ele que de fato “repara” (para retomar a epígrafe do romance) no que acontece. Por isso sua postura é mais resistente aos acontecimentos do mundo sensível, no qual as pessoas terminam reduzidas a animais guiados quase que exclusivamente pelos instintos mais básicos de sobrevivência.

Aliás, no romance, são inúmeras as passagens que dão conta desse processo de animalização das pessoas, como ilustram os exemplos em que se lê: “Nos sítios mais frequentados, desde que não seja em campo aberto, como a cerca, a gente já não se perde, *com um braço esticado à frente e uns dedos a mover-se como antenas de insectos* chega-se a toda parte [...]” (SARAMAGO, 1995, p. 86, grifos nossos); “o médico tinha subido as calças. Depois baixou-as, quando calculou que estaria sozinho, mas não foi a tempo, sabia que estava sujo, sujo como não se lembrava de ter estado alguma vez na vida. *Há muitas maneiras de tornar-se animal, pensou, esta é só a primeira delas*” (SARAMAGO, 1995, p. 96, grifos

nossos); “Alguém protestou lá do 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. 96, grifos nossos); “*Se não formos capazes de viver inteiramente como pessoas, ao menos façamos tudo para não viver inteiramente como animais*, tantas vezes o repetiu, que o resto da camarata acabou por transformar em máxima[...]” (SARAMAGO, 1995, p. 96, grifos nossos).

Esse mesmo processo é (re) significado por Meirelles ao (re) criar, no filme, a ambientação presente no romance, sobretudo no tocante à sujeira progressiva do espaço, intimamente ligada à degradação das pessoas que a produzem. Assim, é como se houvesse graus de deterioração cada vez mais profundos, afetando não somente o âmbito físico, mas também o moral das personagens.

Talvez por ser quem melhor compreende a cegueira ao seu redor, em virtude da sua própria, anterior aos eventos narrados, o velho da venda preta tenha sido escolhido para dar voz a uma espécie de interioridade, sua e dos outros. Daí a justificativa da técnica de *voz off* para este foco narrativo específico, pois é através da sua “visão” e sensibilidade que o espectador tem acesso às atividades das personagens e penetra mais a fundo em sua construção no universo cinematográfico. Pois como explica Martin Marcel (2007) a respeito do plano da significação fílmica, nem sempre a imagem consegue oferecer indicações precisas quanto ao sentido profundo dos acontecimentos. Embora a câmera os reproduza fielmente, ainda assim, o que ela afirma é apenas a materialidade do fato bruto reproduzido, mas não sua significação:

Assim, a imagem de uma luta entre dois homens não indica necessariamente se se trata de um confronto amistoso ou de uma rixa e, neste caso, qual dos dois adversários está com a razão. Pois a imagem, por si só, mostra e não demonstra. *Por isso o comentário tem tanta importância (nos noticiários de cinema, por exemplo), e sabemos que é possível fazer as imagens dizerem as coisas mais contraditórias* (MARCEL, 2007, p. 26-27, grifos nossos).

Por fim, a partir do terceiro ato, voltando à divisão de Meirelles, quando os personagens finalmente conseguem sair do asilo e voltar para a cidade, os três narradores se juntam, numa alternância de focos, ora pela câmera e seus diversos enquadramentos, ora pela perspectiva da mulher do médico, ora pela voz do velho da venda preta.

Conforme resume o diretor, essa mudança afeta a linguagem como um todo e determina o ritmo do filme:

O primeiro ato é mais clássico, a história avança agilmente da maneira como acontece na maioria dos filmes. No segundo ato, o da observação da Mulher do Médico, o filme viaja mais, é menos objetivo e divaga como uma mulher. (Sim. As mulheres são melhores em divagações do que os homens). Finalmente, quando entra a narração do Velho da Venda Preta o filme volta a ter uma trama mais linear, mas somada a uma leitura do que se passa. Essas três maneiras de contar a história dão a cara ao filme e isso já estava indicado no roteiro. Ou seja, qualquer decisão do roteirista pode transformar o filme radicalmente não só em seu conteúdo, mas em seu formato (MEIRELLES, 2007).

Como se vê, uma vez que a obra encerra uma multiplicidade de interpretações, a multiplicidade do viés narrativo é uma escolha do adaptador a fim de dar conta, não de todas as leituras, o que seria improvável, mas da leitura possível. Aquela que, consoante as escolhas que a adaptação impõe, possam oferecer o melhor resultado ao espectador.

### **Mais algumas considerações**

Como esperamos ter demonstrado, o ponto de vista cinematográfico é tão importante e decisivo para a roupagem e – por que não dizer – sucesso de uma história quanto a escolha do ponto de vista do narrador no romance. No filme, cada uma das opções de Meirelles quanto à narratividade da história está intimamente ligada a certos propósitos e à tentativa de alcançar determinados efeitos. Assim como determinada personagem apresenta certa perspectiva particular – no romance a visão da mulher é tão determinante para a concretização da metáfora da cegueira quanto a percepção do velho da venda preta

para o entendimento de certas situações em que predomina a subjetividade – também o filme apresenta sua própria versão da obra literária, já que dispõe de aparatos de que o romancista não pode lançar mão.

Com recursos muito próprios da linguagem fílmica, o diretor encontra na sua própria ótica, na visão da mulher do médico e no ponto de vista do velho da venda preta soluções formais para a adaptação do narrador saramaguiano. Assim sendo, em meio a 45 horas de material rodado e 3.888.000 fotogramas expostos, Meirelles (re) cria uma obra que oferece um outro olhar sobre o mesmo objeto, permitindo, com diferentes recursos, ensinar a ver àquele que sabe olhar e, ao que olha, a difícil arte de reparar.

## Referências

CORSEUIL, Anelise Reich. Literatura e cinema. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (orgs.). **Teoria Literária: Abordagens históricas e tendências contemporâneas**. Maringá: Eduem, 2009.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. Florianópolis: UFSC, 2011.

MARCEL, Martin. As características fundamentais da imagem fílmica. In: \_\_\_\_\_ **A linguagem cinematográfica**. São Paulo: Brasiliense, 2007.

MEIRELLES, Fernando. O adaptador. Entrevista concedida a Marcelo Lyra. **Revista Língua Portuguesa**. V. 3, n. 38, dez. 2008. São Paulo: Editora Segmento, 2008.

\_\_\_\_\_. Post 10: Sobre Cabeça de Vento, Narradores e Homenagens. In: **Diário de Blindness**. Blog, 2007. Disponível em:

<http://blogdeblindness.blogspot.com.br/2007/10/post-10-sobre-cabea-de-vento-narradores.html>. Acesso em: 11/02/15.

RABIGER, Michael. **Ponto de vista**. In: \_\_\_\_\_ Direção de cinema. Rio de Janeiro: Elsevier, 2007.

SANDERS, Julie. What is adaptation? In: **Adaptation and Appropriation**. London: Routledge, 2006.

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

\_\_\_\_\_. **Cadernos de Lanzarote**. Diário IV. 3. ed. Lisboa: Editorial Caminho, 1997.

**SARAMAGO GOES TO THE CINEMA: THE NARRATIVE PROCESS  
ADAPTED FROM ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA**

**Abstract**

This work aims to discuss the film adaptation of the book *Ensaio sobre a cegueira*, by José Saramago, directed by Fernando Meirelles. The focus of the study is on the narrative aspect of different languages. In order to transpose the literary work to the cinema, the director uses three points of view to tell the story. The first can be defined as the director's vision and is characterized by the use of the camera to place the spectator in the middle of the action. The second concerns the vision of the character called the doctor's wife, allowing the viewer to follow the story from what only she can see. The third is linked to the point of view of the old man with the black eyepatch and uses the voice over feature to narrate the events. Such resources, together, present a new look at the literary work, expanding even more its meaning. The theoretical basis regarding adaptation and intermediality is based mainly on the reflections of Julie Sanders (2006, 2008) and Linda Hutcheon (2011).

**Keywords**

Narrative. Adaptation. Fernando Meirelles. José Saramago. *Ensaio sobre a cegueira*.

---

Recebida em 16/11/2022  
Aprovada em 28/04/2023

## RESENHAS

A seção RESENHAS publica resenhas descritivas ou críticas de publicações acadêmicas e literárias da área de Letras-Literatura.

# O nome e o rosto da resistência montemorense em *Levantado do Chão*

Resenha: PEREIRA, Manuela (org.). *Almanson* – Revista de Cultura, Montemor-o-Novo, 3.ª série, n. 5, 2022. 239 p. Por Daniel Vecchio (UFRJ/FAPERJ)

A *Almanson*, Revista de Cultura de Montemor-o-Novo, completa quarenta anos de existência em 2023 e tem por finalidade a promoção de estudos sobre a região do Alentejo, com preferência para o Concelho de Montemor-o-Novo, em uma vertente multidisciplinar, constituindo essa perspectiva um ponto de encontro entre as várias disciplinas que estimulam e divulgam o conhecimento sobre o Alentejo. Nada mais apropriado para uma revista cujo nome referencia um rio que passa por muitas regiões alentejanas, sobretudo por Montemor-o-Novo, Vendas Novas, Canha e Santo Estevão.

No dia 25 de novembro, às 18h00, na Biblioteca Municipal Almeida Faria, em Montemor, estive presente no lançamento do quinto número da terceira série da revista, uma edição especial dedicada ao primeiro centenário de nascimento do escritor José Saramago. Trata-se do mesmo salão onde o escritor já realizou algumas falas e encontros, como no momento registrado na fotografia que ilustra a capa da revista, tirada quando Saramago visitava o município em 28 de outubro de 1998.



Figura SEQ Figura \\*  
ARABIC 1: Imagem de

Contando com a presença de autoridades da Câmara Municipal de Montemor-o-Novo e da Comissão Organizadora da revista, o evento de lançamento desse número especial ainda contou com a presença dos autores do novo número, além de Nuno Cacilhas, técnico da Biblioteca Municipal Almeida de Faria, que colabora com a Unidade de Cultura e Património Cultural da Câmara Municipal de Montemor-o-Novo, sendo o responsável pela organização do *Roteiro Literário Levantado do Chão*, em parceria com a Fundação José Saramago.

Durante a apresentação foi ressaltada a identificação e a importância de José Saramago para o periódico, principalmente pela história que o escritor traçou com Montemor-o-Novo, sendo as vilas deste concelho o principal palco dos personagens do premiado romance de 1980. Não é por menos que todos os estudos saramaguianos que compõe a revista são voltados para essa obra ficcional. Nesse ponto, nos deparamos com o que essa edição da revista contém mais de valioso e original, que é uma reunião de estudos sobre o *Levantado do Chão* a partir do ponto de vista de estudiosos locais, ou seja, um conjunto de análises e leituras realizado por pessoas cuja identificação com as memórias ficcionalizadas na obra abordada ultrapassa todos os distanciamentos acadêmicos, afetivos e vivenciais de quem lê a obra de outras localidades.

Nesse sentido, a revista oferece ao seu leitor um cruzamento curioso e enriquecedor entre as memórias ficcionalizadas do romance e as vivências e lembranças similares que os próprios estudiosos carregam em suas memórias familiares, tendo por consequência o reconhecimento e o aprofundamento dos estudos uma de suas marcas. Trata-se, portanto, da releitura do romance por pessoas viventes e descendentes dos episódios narrados e a partir daqui apresentaremos alguns desses casos.

Entre as publicações, encontramos na abertura da revista, o estudo intitulado “**Levantado do Chão, de José Saramago: uma obra e um Roteiro para a leitura**”, de autoria de **Luís Farinha**, historiador pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa aonde veio

a ser professor convidado. Especialista em História Política e Institucional do Século XX, Luís Farinha ainda integrou a comissão instaladora do Museu do Aljube, de onde chegou a ser diretor, se dedicando nas últimas décadas à investigação de temas relacionados à violência política, às oposições políticas à ditadura e ao Estado Novo, à primeira república e às políticas de memória, temas que delinearam sua leitura do romance de Saramago presente neste número da revista *Almansor*.

A começar pelo fato de seu estudo, assim como todos os outros, valorizar e detalhar alguns momentos de José Saramago no Alentejo nos anos de 1976 e 1977, quando pôde ver de perto as consequências da opressão da ditadura no campo, principalmente em Lavre, onde se recolhera para ouvir e registrar as histórias de vida dos trabalhadores agrícolas. Dessa forma, segundo Farinha, Saramago descobriu que “a história do latifúndio não tem fim. Terá pensado que a história se podia contar de outra maneira. Mas aí estava a vida a contrariar a crença. Venciam os que menos razões tinham para vencer, [...]” (FARINHA, 2022, p. 6).

No diagnóstico do autor do artigo, que conhece bem a região por ser natural de Évora, “Inquietos continuam os homens e mulheres, tanto quanto os encontrou Saramago em sua vida. Mas o desassossego, esse é o maior” (FARINHA, 2022, p. 6-7). Explorando muitos trechos do romance saramaguiano, o historiador evidencia a miséria a que a população alentejana era submetida, onde a “Gente que com pouco vivia e menos comia, a jorna dava para pouco mais que nada. Dois tostões, ganhava João Mau-tempo já moço feito quase homem a moer raízes do mato a enxadão numa surriba [...]” (FARINHA, 2022, p. 8)..

Farinha termina seu estudo por afirmar que Saramago reúne uma fonte das palavras “para exclamar, para calar ou falar baixo e esconder, para explodir sem assomos de mal estar ou cólera ou para rir de alguém ou de alguma coisa com alegria ou sarcasmo. A maestria do escritor está justamente na escolha do termo preciso e do encadeamento que resulta do ritmo da palavra falada” (FARINHA, 2022, p. 11). Para o autor, portanto, “Seria

uma injustiça se lêssemos *Levantado do Chão* com o deleite de uma estória de peripécias bem contadas e de palavras a ecoar num tempo sem história”, visto que a obra apela à celebração da memória da luta dos trabalhadores, contra todas as tiranias que lhes foram impostas:

A luta pela terra e pelo pão faz parte do património material e simbólico das comunidades agrícolas do Alentejo há séculos, desde quando a terra se juntou na mão de poucos. [...]. Que ela sirva de oportunidade para a educação histórica e cívica do povo. [...] pois, a verdadeira literatura, não é um devaneio deleitoso para entretenimento de ociosos, mas antes uma leitura profunda da vida para compreender e transformar o mundo (FARINHA, 2022, p. 15).

É pelas sendas de *Levantado do Chão* que outros autores desta revista percorrem, descortinando o Alentejo como uma terra para além de um “esconderijo de pedras e de silvas” (FARINHA, 2022, p. 16), como vemos no artigo intitulado “**Levantados do chão: na senda de ser e fazer melhor**”, de autoria de **Inês Santos Silva**. Trata-se de uma investigadora que concluiu, em 2017, uma dissertação de mestrado orientada pelo Dr. Pedro Eiras intitulada *Levantados o chão: O poder das mulheres na obra de José Saramago*, em que analisa o romance também como uma “ode ao género feminino, aos seus muitos poderes e ainda mais possibilidades, que em tanto contribui para a sua dignificação” (SILVA, 2022, p. 18).

Em seu artigo publicado, Inês Silva adentra no ser e fazer da obra *Levantado do Chão* começando pelo impacto do fazer da própria obra, visto que ela “constitui uma rutura, uma espécie de fenda semelhante à que racha os Pirinéus em *A Jangada de Pedra*, um antes e depois na obra saramaguiana. É neste livro que [...] se vão encontrar, pela primeira vez, [...] uma escrita nascida da oralidade” (SILVA, 2022, p. 19). Tal marco “revela-nos sua missão de ir à memória das pessoas comuns, o elogio das pessoas comuns, o resgate de nomes perdidos no tempo [...]” (SILVA, 2022, p. 20). Adentrando no ser das pessoas comuns, a

autora do artigo se questiona: quem são, então, estas pessoas comuns de *Levantado do Chão*? São gerações de famílias pobres, sem terra e presas

[...] num ciclo de pobreza do latifúndio, sob ordem dos patrões, dos capatazes, dos feitores – porém, sobremaneira, do poder e do dinheiro, que verdadeiramente governam o mundo. Um ciclo também de indignidade no qual “o feitor é o chicote que mete na ordem a canzoada” (p. 78), [...] (SILVA, 2022, p. 20).

Página |  
125

Inês Silva aponta a transversalidade do trabalho de José Saramago com essa estratégica evocação memorialística e histórica, no intuito de reaver o passado para pensá-lo e pedir-lhe contas. Somente assim é possível, na visão da autora, responder a questões essenciais ao ser humano, como ela própria aponta: “Não se trata, portanto, de contar simplesmente, de recontar, de descrever realidades de grande dureza para que os leitores se abatam sob elas. Trata-se, sim, de um impulso de reflexão com apelo à ação. De denunciar, alertar e, [...], colocar fim ao sofrimento” (SILVA, 2022, p. 17).

É a partir dessa perspectiva que Inês Silva retoma alguns dos pontos desenvolvidos em sua dissertação de mestrado ao abordar as mulheres comuns e sofredoras da família Mau-Tempo: Sara da Conceição, Faustina, Gracinda e Maria Adelaide. Para a autora, as mulheres de *Levantado do Chão* inserem-se num espaço temporal e social muito próprios, constituído por uma distinção considerável entre as mulheres dos camponeses e as mulheres dos proprietários, como revela as linhas do romance: “as senhoras tinham as delicadezas do sexo, bebiam seu chá, faziam sua malha e eram madrinhas das filhas dos criados mais próximos” (SARAMAGO, 2012, p. 57), enquanto “as mulheres dos camponeses estão sujeitas à precariedade, o que torna o seu trabalho necessário” (SILVA, 2022, p. 23).

Por conseguinte, a autora frisa que, ao longo do romance, “Saramago procura resgatar do esquecimento a disparidade entre homens e mulheres, entre mulheres dos proprietários e mulheres camponesas, entre ricos e pobres, [o que] comprova que entre os

esquecidos há ainda, e sempre, quem seja condenado a maior esquecimento” (SILVA, 2022, p. 23). A seguir, a revista continua com artigos que revelam aos seus leitores uma leitura local de *Levantado do Chão*, visto que sem essa perspectiva local evocada por seus conterrâneos não poderíamos compreender efetivamente o grau de necessidade da ação e da responsabilidade de compartilhar memórias para que parte da história fosse e continue a ser resgatada.

É o que nos aponta **Teresa Fonseca**, em seu artigo “**A resistência montemorense na obra *Levantado do chão: História e Ficção*”**. Teresa Fonseca, residente de Montemor-o-Novo há muitos anos, possui inúmeras outras publicações na revista *Almansor*. Ela é licenciada, mestre e doutora em História pela Universidade do Porto e pela Universidade Nova de Lisboa, com longa experiência como professora do Ensino Secundário. Tem os seus trabalhos de investigação concentrados nas áreas da História Moderna e Contemporânea de Portugal, estudos que em sua maioria se referem ao Alentejo, tendo publicado 17 livros e cerca de 80 artigos em diversas revistas nacionais e internacionais.

Ao reconhecer o concelho de Montemor-o-Novo como espaço nuclear dos episódios do romance saramaguiano, a autora realiza uma abordagem histórica sucinta da região para mostrar que “o Alentejo em geral, possuía uma economia quase exclusivamente rural, essencialmente baseada na exploração da grande propriedade” (FONSECA, 2022, p. 29). Isso corrobora o romance *Levantado do Chão* que, por meio de três gerações de uma família de trabalhadores agrícolas, representa, segundo a autora, a “imutabilidade nas relações socioeconómicas entre patronato e assalariados rurais, bem como o impacto das transformações políticas nacionais e internacionais na vida do latifúndio” (FONSECA, 2022, p. 30).

Como historiadora, Teresa Fonseca não poderia deixar de ressaltar o momento em que José Saramago inicia a saga da família Mau-Tempo, que é situada nos anos derradeiros da monarquia, aquando das primeiras reivindicações do proletariado rural:

A propaganda republicana, aproveitando as fragilidades da monarquia, defende abertamente a sua queda, como única saída para a regeneração da pátria e a resolução dos grandes problemas nacionais. José Saramago reflete a esperança suscitada pela implantação da República na melhoria das condições de vida dos trabalhadores do campo: “Então chegou a república. Ganhavam os homens doze ou treze vinténs, e as mulheres menos da metade, como de costume [...]. Viva a república. Viva, Patrão, quanto é o jornal agora, Deixa ver, o que os outros pagarem [...]” (LC, p. 7) (FONSECA, 2022, p. 30-31).

Teresa Fonseca detecta no romance saramaguiano a coerente representação de um proletariado duvidoso relativamente a uma possível mudança de atitude da parte dos latifundiários após o advento da república, como nos conta Saramago a seguir: “Então, porque entre o latifúndio monárquico e o latifúndio republicano não se viam diferenças e as parecenças eram todas, [...]” (SARAMAGO, 2012, p. 9). Na realidade, a autora resgata em seu artigo a tensão ancestral entre os latifundiários e o proletariado agrícola, conflito que seguiu uma vertiginosa crescente mesmo após a república. A historiadora nos relembra, por exemplo, do

[...] boicote dos latifundiários (contra a república) [que] faz renascer a revolta entre os trabalhadores, com a conseqüente e inevitável repressão, como nos relata Saramago: “Por todas as herdades corria um vento mau de insurreição, um rosnar de lobo acuado e faminto [...]. Havia pois que dar o exemplo, uma lição [...] recebidas as ordens [...] Eis que via a guarda nacional republicana por esses campos fora [...]” (LC, p. 13) (FONSECA, 2022, p. 32).

Desse modo, Fonseca nos mostra como desde as primeiras gerações de *Levantado do Chão* temos a representação de um operariado rural e urbano que “cedo compreende que não pode contar com as autoridades republicanas, sem coragem para enfrentar os detentores do capital e implementar a tão prometida nova ordem, baseada no trabalho e na justiça social” (FONSECA, 2022, p. 32)

Após esse panorama republicano do romance *Levantado do Chão*, a autora mergulha em outros contextos históricos vitais para o desdobramento do romance como a Segunda Guerra Mundial, os protestos de 1958 / 1962 e, por último, a Revolução dos Cravos de 1974. Na leitura de Fonseca (2022, p. 44), o final do romance absorve o momento de dificuldade que o escritor vivera entre os trabalhadores nos anos de 1976 e 1977, momento esse de muitas incertezas, o que gerou alguma desilusão, mas também o renascer de uma nova luta: “[...], Não há trabalho, [...] andam aí a rádio e a televisão a pregar democracias e outras igualdades, e eu quero trabalhar e não tenho onde, quem me explica que revolução é esta” (SARAMAGO, 2012, p. 61).

No último artigo da revista dedicado à obra saramaguiana, temos o estudo de Joana Sofio intitulado “A relação entre *Levantado do Chão* de José Saramago e os cidadãos de Montemor-o-Novo detidos pela polícia política (1933-1974)”. Joana Sofio, natural de Montemor-o-Novo, é uma das organizadoras do *Roteiro Literário de Levantado do Chão* e, neste estudo, empreende uma busca pelas fichas e processos criminais dos presos políticos, incluindo os trabalhadores a quem o livro *Levantado do Chão* é dedicado (dedicatória que infelizmente tem sido retirada das novas edições do romance).

Na entrada do artigo, a autora produz uma curiosa montagem com as fotos prisionais dos trabalhadores que surgem na dedicatória do romance, traduzindo a dedicatória do escritor em imagens que nos emocionam, principalmente porque nelas se observam, por vezes, o abatimento, a subnutrição e os maus tratos sofridos pelos trabalhadores no período em que se encontravam nas prisões.

A originalidade da análise de Joana Sofio está em cruzar os dados das fichas prisionais com as informações obtidas por meio da leitura do romance, somado ainda à leitura do *Caderno de apontamentos para a composição de Levantado do Chão*, alocado no espólio de José Saramago da Biblioteca Nacional de Portugal (MS ESP.N/45) e que foi produzido em 1977 quando o escritor estabeleceu-se na antiga sede da Cooperativa de

Consumo Vento do Leste, onde dormia. Sofio enfatiza bastante esse momento quando Saramago, antes de escrever o romance, se dedica a recolher depoimentos com um gravador e depois transcrevê-los ao papel:

“28 de março, Longa conversa com o João Machado, o Badalinho, o Catarro e o Abelha. À noite estive a passar o relato do António Joaquim Cabecinhas [...] do João Bazuga. Quase tudo [...] a sua vida como militante, [...] 29 de Março. Todo o dia, praticamente a copiar as gravações: ao todo, vinte e quatro páginas, [...]” (Caderno de apontamentos, pp. 17-18) (SOFIO, 2022, p. 52).

Os nomes que surgem nessas entrevistas gravadas por Saramago e depois transcritas correspondem aos nomes apresentados nas dedicatórias do romance e que se referem aqueles que a autora do artigo destaca na lista de detenções efetuadas pela PIDE, relativamente aos indivíduos naturais ou residentes no concelho de Montemor-o-Novo, entre os anos 1933-1974, período focalizado pelo romance saramaguiano. Segundo Sofio, tal escolha se justifica, portanto, “[...]: por haver várias detenções por motivos políticos em *Levantado do Chão* e pela relevância do número de montemorenses referidos na dedicatória de 1980 que também haviam sido detidos por motivos políticos [...]” (SOFIO, 2022, p. 52).

Partindo das listas e das fichas dos presos políticos, a autora segue seu percurso investigativo e documental até chegar aos “processos crime (PC) que são referidos neste estudo [...] [e] referem grupos de detidos e, muito esporadicamente, casos individuais” (SOFIO, 2022, p. 53). Toda essa documentação é revista e organizada pela autora a cada década vivida na ditadura, fornecendo-nos a possibilidade de criar novos cruzamentos e novos dados de análise, o que nos possibilita, por fim, melhor compreender determinados pormenores memorialísticos e mesmo documentais de *Levantado do Chão*.

Trata-se, tais fichas, do descortinar documental daqueles “[...] que dariam conteúdo e substância ao futuro livro, na maior parte camponeses de vida revolucionária obscura, [...]” (SARAMAGO, 2010, p. 11) e que o escritor tanto procurava pelas terras de

Montemor-o-Novo. Para Joana Sofio, para representar ficcionalmente os “camponeses de vida revolucionária”, a obra *Levantado do Chão* se ampara em “dois momentos em que se retratam greves realizadas com o intuito de obter melhores condições de trabalho, tanto pelas 8 horas, como, anteriormente, por melhor salário, na reivindicação pelo aumento da jorna para trinta e três escudos” (SOFIO, 2022, p. 70).

Ao partir para uma síntese das detenções de montemorenses nas greves assinaladas, Joana Sofio conclui que

A análise dos motivos das prisões, nas fichas prisionais, evidencia em maior número o motivo “para averiguações”. Porém, ao consultarem-se os processos de crime relativos ao maior número de detidos, os motivos referidos para efetuar a detenção eram na sua maioria por desenvolverem atividades do Partido Comunista Português ou por serem associados às ações promovidas por este partido (SOFIO, 2022, p. 79-80).

Tais resultados apontam, de imediato, que com este estudo temos um grande contributo ao público leitor acerca da dimensão da participação da população montemorense na resistência e no processo de consciencialização representados no romance *Levantado do Chão*. Mesmo com toda violência e opressão existente, pode-se notar em tais documentos levantados por Joana Sofio a constante presença de montemorenses na linha de frente da resistência contra a ditadura, apesar da grande repressão política existente na época. Portanto, fica bem circunscrita neste estudo a relação entre a obra *Levantado do Chão* de José Saramago e as prisões políticas dos cidadãos de Montemor-o-Novo

Há outros artigos presentes na revista que não tratam da obra saramaguiana, mas que por tratar de temas vinculados à história e à cultura alentejanas já merece, por si só, toda uma atenção à parte. Trata-se dos artigos “As igrejas de Montemor-o-Novo em 1534: transcrição da visitação do bispado de Évora”, de Gonçalo Lopes; “A vila de Lavre de 1186 a 1521”, de Filomena Caetano, “A mais antiga planta de Montemor-o-Novo (1827) e o seu

provável autor”, de Jorge Fonseca, e, por último, “De Pias (Baixo Alentejo) à Índia – (re)construindo pontes”, de Marco Valente e Madalena Borrvalho.

Ficam, por fim, as últimas palavras dessa resenha que consiste em evidenciar a importância do quinto número da revista *Almanson* publicada no mês do primeiro centenário de José Saramago, cuja leitura se faz pertinente principalmente pelo fato dos seus autores tecerem uma homenagem crítica e estudiosa à resistência alentejana a que se pretende dar nome e rosto no romance de José Saramago. Vida longa aos trabalhadores do Alentejo!

### Referências

FARINHA, Luís. Levantado do Chão, de José Saramago: uma obra e um Roteiro para a leitura. In: PEREIRA, Manuela (org.). **Almanson** – Revista de Cultura, Montemor-o-Novo, n.º 5 / 3.ª série, 2022, pp. 5-16.

FONSECA, Teresa. A resistência montemorense na obra Levantado do chão: História e Ficção. PEREIRA, Manuela (org.). **Almanson** – Revista de Cultura, Montemor-o-Novo, n.º 5 / 3.ª série, 2022, pp. 29-50.

SARAMAGO, José. **Levantado do Chão**. 17.ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.

SILVA, Inês Santos. Levantados do chão: na senda de ser e fazer melhor. In: PEREIRA, Manuela (org.). **Almanson** – Revista de Cultura, Montemor-o-Novo, n.º 5 / 3.ª série, 2022, pp. 17-28.

SOFIO, Joana. A relação entre Levantado do Chão de José Saramago e os cidadãos de Montemor-o-Novo detidos pela polícia política (1933-1974). PEREIRA, Manuela (org.). **Almanson** – Revista de Cultura, Montemor-o-Novo, n.º 5 / 3.ª série, 2022, pp. 51-128.

