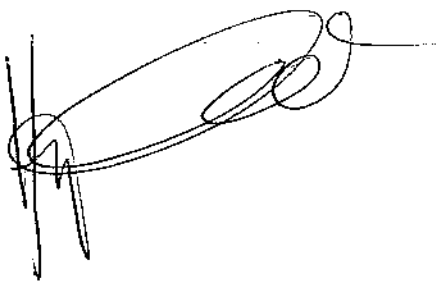
Universidade Estadual de Campinas
Instituto de Estudos da Linguagem
Teoria e História Literária

ROSÁRIO PROFANO

HERMENÊUTICA E DIALÉTICA EM JOSÉ SARAMAGO



2005

BIBLIOTECA CENTRAL
DESENVOLVIMENTO
COLEÇÃO
UNICAMP

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca do IEL - Unicamp

L881r

Lopes, Marcos Aparecido.
Rosário Profano : hermenêutica e dialética em José Saramago / Marcos Aparecido Lopes. -- Campinas, SP : [s.n.], 2005.

Orientador : Hakira Osakabe.
Tese (Doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Saramago, José, 1922- - Crítica e interpretação. 2. Hermenêutica. 3. Dialética. 4. Alegorias. 5. Literatura portuguesa. I. Osakabe, Hakira. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

Marcos Aparecido Lopes

ROSÁRIO PROFANO

HERMENÊUTICA E DIALÉTICA EM JOSÉ SARAMAGO

Tese apresentada ao Programa de Teoria e História Literária do Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas como requisito parcial para obtenção do título de doutor na área de Literatura Portuguesa.

Orientador: Prof. Dr. Haquira Osakabe

UNICAMP
Instituto de Estudos da Linguagem
Setembro de 2005

Banca examinadora:

Profa. Dra. Constança Marcondes César – PUC-Campinas

Profa. Dra. Maria Clara Lucchetti Bingemer – PUC-Rio

Profa. Dra. Maria Lúcia Dal Farra – UFS

Profa. Dra. Yara Frateschi Vieira - UNICAMP

Orientador: Prof. Dr. Haquira Osakabe – UNICAMP

Suplentes:

BIBLIOTECA CENTRAL
DESENVOLVIMENTO
COLEÇÃO
UNICAMP

Prof. Dr. Benjamin Abdala Jr. – USP

Prof. Dr. Francisco Foot Hardman – UNICAMP

Prof. Dra. Márcia Valéria Zamboni Gobbi – UNESP

Este exemplar e a redação final da tes
defendida por MARCOS APARECI
LOPES

e aprovada pela Comissão Julgadora e
09/09/2005.

Para Júlia, que me fez esta pergunta:
“Se o Deus sabe tudo, por que ele fica zangado quando a gente faz o que ele não gosta?”

Para Cláudia,
“E como quem vê paz, em seu olhar estou.”
(*Cântico dos Cânticos* 8,10)

Agradecimentos

Há um lugar comum de que o trabalho intelectual é solitário. Em parte, o enunciado é verdadeiro. Sem a generosidade intelectual e a orientação do Prof. Haquira Osakabe, com suas indicações precisas sobre a inserção de José Saramago na cultura portuguesa, a investigação correria o risco da deriva.

A concessão da bolsa de doutorado pela FAPESP – processo n. 99/12388-4 – permitiu, além de um trabalho de dedicação integral à pesquisa, a viagem indispensável a Portugal para a coleta de dados da recepção saramaguiana.

Em Lisboa, pude partilhar da amizade de Rosana, Victor e Kikas. A acolhida e o apoio institucional do Prof. Dr. Fernando Cabral Martins, da Universidade Nova de Lisboa, e do senhor Luis Augusto Costa Dias, da Biblioteca Nacional, foram fundamentais para a pesquisa bibliográfica. Não poderia esquecer de Linda Santos Costa que me propôs questões decisivas diante do meu entusiasmo pela ficção de José Saramago e que me fizeram ponderar as possibilidades e os limites da natureza do meu trabalho.

Na biblioteca do Mosteiro de Itaici, da Companhia de Jesus, tive acesso aos principais periódicos das instituições de ensino da Igreja Católica. Nesse momento da pesquisa, contei com a amizade e a orientação do Padre Luís González-Quevedo e das bibliotecárias Cidinha e Rosângela.

Aos funcionários da biblioteca do IEL – UNICAMP, fica aqui um voto de reconhecimento pela cordialidade e pelo profissionalismo manifestados nos vários momentos em que precisei de alguma informação.

Um registro especial às amigas Teresa Cândolo, pela leitura atenta de alguns capítulos desta Tese, e Maria do Socorro, pela interlocução sincera nesses anos de doutorado.

Por fim, uma menção carinhosa aos meus pais, João e Benedita, e, é claro, para a Cláudia, sempre.

Resumo

ROSÁRIO PROFANO
Hermenêutica e Dialética em José Saramago

O objetivo desta Tese é demonstrar a existência de uma dialética do sagrado e do profano e de uma hermenêutica nos romances de José Saramago. Deve-se entender por dialética os movimentos de sacralização e dessacralização que organizam a estrutura narrativa e que, visando a uma crítica radical da idéia de transcendência, afetam a própria modalidade do discurso ficcional. A hermenêutica é um jogo interpretativo no qual o romance apropria-se de textos da tradição religiosa e cultural do ocidente, propõe ao leitor uma leitura contundente dessa tradição e, sobretudo, forja no interior da própria narrativa uma interpretação de si mesma. Defende-se nesta Tese que o conceito de alegoria é uma ferramenta hermenêutica que "impõe" ao leitor uma interpretação da matéria narrada. As reflexões iniciais sobre o sagrado, o profano e o ateísmo servem de moldura para situar os construtos ficcionais de Saramago na discussão sobre o sentido do sagrado no mundo moderno. Para se entender os custos, os benefícios e o sentido da prática hermenêutica na economia narrativa, procurou-se descrever o funcionamento de um sistema de metáforas no seguinte *corpus literário*: *Memorial do Convento* e *História do Cerco de Lisboa*. Em *O Evangelho segundo Jesus Cristo* e *Manual de Pintura e Caligrafia*, verificou-se os fundamentos dessa hermenêutica no modelo retórico da glosa. Nos demais romances de José Saramago localizou-se a recorrência de três procedimentos de base da sua escrita: o dialético, o hermenêutico e o estilístico. Além disso, buscou-se compreender como os críticos de Saramago responderam à presença dessa hermenêutica na sua obra e como eles inseriram esse escritor na tradição ficcional portuguesa. Por fim, desejou-se saber se a dialética e a hermenêutica do romancista, cujas bases são os conceitos de glosa e de alegoria, levam às últimas conseqüências as idéias de imanência e de uma interpretação ilimitada.

Palavras-chave: Hermenêutica. Dialética. Alegoria. Literatura Portuguesa. Saramago, José.

Abstract

PROFANE ROSARY
Hermeneutics and dialectics in José Saramago

The objective of this thesis is to demonstrate the existence of a given dialectics of the sacred and the profane as well as a hermeneutics in José Saramago's novels. Dialectics should be understood as the sacralization and desacralization that organize the narrational structure and that, aiming at a radical criticism of the idea of transcendence, affect the fictional discourse modality in itself. Hermeneutics is an interpretive game, in which the novel takes hold of texts concerned with both the religious and cultural western traditions, proposes a trenchant reading of this tradition to the reader and, above all, shapes an interpretation of itself within the inner side of the narrative. This thesis stands up for the concept of allegory as being a hermeneutic tool which "imposes" an interpretation of the narrated material upon the reader. The first reflections on the sacred, the profane, and the atheism act as a framework that gives track to Saramago's fictional constructs within the discussion abiding the sense of sacredness in the modern world. To understand the costs, benefits and the sense of hermeneutics as a practice regarding the narrative frugality, it was sought to describe the operation of a metaphoric system within the following *literary corpus*: *Baltasar and Blimunda* and *The History of the Siege of Lisbon*. In *The Gospel According to Jesus Christ* and *Manual of Painting and Calligraphy*, the grounds of this hermeneutics were verified within the gloss rhetorical model. In the remaining novels by José Saramago, the recurrences of three basic procedures related to his writing were located: the dialectic, the hermeneutic and the stylistic. In addition, there was an effort to understand how the critics of Saramago responded to the presence of this hermeneutics in his works and how they have inserted this writer in the Portuguese fictional tradition. At last, it was requested whether the novelist's dialectics and hermeneutics, whose foundations are the concepts of gloss and allegory, lead the ideas of immanence and of unlimited interpretation up to the uttermost consequences.

Keywords: Hermeneutics. Dialectics. Allegory. Portuguese Literature. Saramago, José.

Sumário

PRÓLOGO 1

PARTE I – AS CONTAS E O FIO DA MEADA

1. Notas sobre o sagrado e o profano 43
   1.1 Considerações sobre a tríade "religião, ateísmo e fé" 43
   1.2 O núcleo da existência humana: o sagrado ou o profano? 51
   1.3 A categoria do sagrado 70
   1.4 A herança teórica de Rudolf Otto 79
   1.4.1 A crítica da teologia em Joseph Campbell 79
   1.4.2 A dialética das hierofanias e a ontologia do sagrado em Mircea Eliade 85
   1.4.3 O sagrado de Rudolf Otto e o pensamento pós-estruturalista ... 91
   1.5 A literatura e o sagrado na modernidade (apontamentos) 95

PARTE II – A HERMENÊUTICA NA OBRA

2. A dialética do sagrado e do profano 109
   2.1 A partitura e o ritmo do rosário 109
   2.2 As epígrafes de *Memorial do Convento*: autonomia e transcendência 111
   2.3 Visão geral do romance: da procissão ao círculo 114
   2.3.1 A trindade metafórica: procissão, cravo e rosário 118
   2.4 Visão das partes: os capítulos hipotéticos 124
   2.4.1 A árvore e a cegonha 124
   2.4.2 *Miraculum* ou *mirabile*? 129
   2.4.3 Quando a prece é gozo 132
   2.4.4 O corpo mutilado 141
   2.4.5 Os olhos e a fogueira: o corpo cauterizado e consagrado 148
   2.4.6 Gaivota, passarola e anjo 155
   2.4.7 Bendita a nau do teu ventre 158
   2.4.8 Sangue, pão e olhar 162
   2.4.9 Passarola, touro e pomba 167
   2.4.10 "Em sonhos não há firmeza" 175
   2.4.11 "a vontade dos homens que Deus respira" 184
   2.4.12 " Que os homens são anjos nascidos sem asas" 194
   2.4.13 Do círculo das estátuas ao corpo sacrificado: a lógica centrípeta da narração 200

3. O princípio da glosa (*O Evangelho segundo Jesus Cristo*) 207
3.1 O modelo retórico possível: a glosa da glosa 208
3.2 A descrição iconográfica da gravura de Dürer: uma *ekphrasis* moderna? 213
3.2.1 Visão do todo 218
3.2.2 Visão das partes 225
3.3 As possibilidades da dialética. A cura das feridas 231
3.4 Os limites da dialética 237
3.4.1 O nevoeiro e a encenação dialética 239
3.4.2 Das luzes às trevas 247
3.5 O romance como ensaio 255

4. A maiêutica (*Manual de Pintura e Caligrafia*) 263
4.1 Narrar é preciso; nascer, quem sabe 265
4.2 Primeiras dores, primeiras linhas 268
4.3 Um nó cego, um cordão umbilical 272
4.4 O cão Tomarctus e o sinal da aliança (*O Homem Duplicado*) 278
4.5 A escatologia: o cão Constante e a procissão de vivos e mortos (*Levantado do Chão*) 281
4.6 Personagens, utopia e escatologia 284

5. O cerco hermenêutico (*História do Cerco de Lisboa*) 289
5.1 *Incipit* e clausuras 290
5.1.1 A figura da serpente e o estilo profético 292
5.2 Contexto geral: o enredo do romance 295
5.3 Promessa e desilusão: a paródia do *Eclesiastes* 297
5.4 O cerco de Lisboa 301
5.4.1 O grito, a névoa e a sereia 301
5.4.2 Ulisibona ou Lissibona moura 312
5.4.2.1 O despertar de Raimundo (primeira parte) 313
5.4.2.2 Errância: a saída do apartamento e o périplo (segunda parte) 315
5.4.2.3 A saída da Leitaria (transição entre a segunda e a terceira parte) 322
5.4.2.4 O retorno ao apartamento (terceira parte) 328
5.4.3 Esta é a Moura Lisboa: identidade e alteridade 330
5.4.3.1 Lições caninas e *kenósis* 330
5.4.3.2 *Kénosis*: a canina e a humana 344
5.5 O cerco amoroso 346
5.5.1 O motivo da rosa: vestígio e clichê 349
5.5.2 A alegoria da rosa: os sentidos moral, tipológico e escatológico 353
5.5.3 O impalpável nevoeiro: a aura e a rosa 365
5.5.4 O amor é o fim do cerco: alegoria escatológica (anagógica) e moral (tropológica) 373
5.6 O cerco à escrita 377
5.6.1 A justificação retórica do erro 384
5.6.2 As ciladas do pormenor 388
5.6.2.1 As migalhas do mil-folhas 388

5.6.2.2 A narração sem fim: glosa e desvio 392
5.6.3 As escadas de Santarém. O efeito do verossímil 400
5.6.4 O jogo: a hermenêutica no romance 406
5.6.4.1 Protocolos de guerra e protocolos do discurso 409
5.6.4.2 Narração, vestígio e lacuna 413
5.6.4.3 Hermes, o narrador: a alegoria do cão 416
5.7 Clausura e *incipits* 420

PARTE III – HERMENÊUTICA DA OBRA

6. A recepção portuguesa 429
6.1 Sobrevôo 429
6.2 Aterrisagem e conexões 432
6.3 Os primeiros leitores de *Memorial do Convento*: a recepção na imprensa 434
6.4 A recepção na imprensa de O Evangelho segundo Jesus Cristo . 449
6.4.1 Uma pequena moldura: O caso Souza Lara 449
6.4.2 A recepção católica portuguesa (*O Evangelho segundo Jesus Cristo*) 454
6.4.3 O Evangelho de Saramago e a Imprensa Portuguesa..... 472
6.5 Recepção didática pedagógica (*Memorial do Convento*)..... 478
6.6 Estudos acadêmicos, teses e ensaios 481
6.6.1 A inserção de Saramago no romance português contemporâneo 483
6.6.2 Revolução e modernidade de *Memorial do Convento* 493
6.6.3 Autor, narrador e pós-modernidade em *Memorial do Convento* 503
6.6.3.1 Pós-modernismo e regresso de Deus..... 509
6.6.3.2 Polifonia, dialogismo e teologia..... 516

7. A recepção brasileira (Universidade e Imprensa) 525
7.1 Breve excurso: modernidade e pós-modernidade no Brasil 525
7.2 Morte, exumação e autopsia do autor? O autor Saramago na recepção acadêmica brasileira 531
7.3 Voz monológica e dialogismo: o narrador saramaguiano 538
7.4 Invenção estética e especulação 547
7.4.1 Entrevistas 551
7.4.1.1 Cultura Ibérica 551
7.4.1.2 Incursões filosóficas: o problema ético 553
7.4.1.3 Finitude: obra e indivíduo 555
7.4.1.4 Teoria literária: estilo, gênero e categorias da narrativa 558
7.4.2 Artigos e resenhas 560
7.4.3 Notícias. Saramago: um homem de idéias 563
7.4.4 Debates: algumas vozes e o diapasão 566
7.5 A recepção católica: algumas pistas..... 567
7.6 Síntese de um percurso 571

EPÍLOGO 575

BIBLIOGRAFIA 617

ANEXO 643

Não raro, interpretar é inserir aquilo que se deseja ou que é conforme a um fim, e muitas deduções são propriamente desvios. Prova de que erudição e especulação não são tão prejudiciais à inocência do espírito quanto se nos quer fazer crer. Pois não é mesmo uma infantilidade ficarmos alegremente espantados com o milagre que nós mesmos realizamos?

F. SCHELEGEL[1]

Deux infinis. Milieu.

Quand on lit trop vite ou trop doucement, on n'entend rien.

B. PASCAL[2]

[1] SCHLEGEL, F. *O Dialeto dos Fragmentos*. Trad. Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1997, p. 51.
[2] PASCAL, B. *Oeuvres Complètes*. Paris: Gallimard, fragmento 615, 2000, p. 792. 2 v.

PRÓLOGO

A intuição

Deitaram-se. Blimunda era virgem. Que idade tens, perguntou Baltasar, e Blimunda respondeu, Dezanove anos, mas então já se tornara muito mais velha. Correu algum sangue sobre a esteira. Com as pontas dos dedos médio e indicador humedecidos nele, Blimunda persignou-se e fez uma cruz no peito de Baltasar, sobre o coração. Estavam ambos nus. [1]

Desgarrada das suas irmãs, uma gaivota pairou sobre o beiral do telhado, sustentava-a o vento que soprava da terra, e o padre murmurou, Bendita sejas, ave, e em seu coração achou-se feito da mesma carne e do mesmo sangue, arrepiou-se como se estivesse sentindo que lhe nasciam penas nas costas… […] e então disse em voz alta, Deus é uno. [2]

Saramago é um teólogo no fio da navalha[3]. Para os leitores de sua obra, acostumados às entrevistas nas quais o autor repetidas vezes deu mostras do teor do seu ateísmo, essa afirmação poderia soar no mínimo irônica, quando não muito, ser recebida com um sobrolho franzido. Afinal, quem se dispôs a enfrentar romances como *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, *Memorial do Convento* ou mesmo *Levantado do Chão*, pode constatar as ácidas investidas contra a religião e as marcas, algumas evidentes, de um ateísmo de extração feurbachiana e marxista, embora não se esgotando a crítica nessa tradição intelectual. À primeira vista, críticas à religião em dicção teológica parecem incompatíveis ou até mesmo contraditórias com um certo substrato ideológico de esquerda que numa leitura superficial tenderia a esquematizar a questão do poder na já batida díade opressor/oprimidos. Mas, ao deter-se na configuração do texto narrativo, através de uma análise interessada em sondar a organização de determinados elementos estruturais, o leitor iria dar conta de um efeito estético paradoxal nos romances de Saramago. Trata-se da presença de uma certa contradição, relevante o suficiente para fazer a própria narrativa

[1] SARAMAGO, José. *Memorial do convento*, p. 55.
[2] Ibidem, p. 158.
[3] Esta frase, exceto o verbo "ser", encontra-se como subtítulo do ensaio de Eduardo Lourenço, Sobre Saramago. In: *O Canto do Signo. Existência e Literatura*. Lisboa: Editorial Presença, c.1994, p. 180-188.

funcionar. Refiro-me à sacralização do profano e à profanação do sagrado institucionalizado.

A primeira vez que percebi tal contradição e o seu efeito foi ao ministrar a disciplina de Literatura Portuguesa para alunos do curso de Letras[4]. A atividade docente colocou-me diante da tarefa de analisar *Memorial do Convento* para uma turma que reclamava das condições de aprendizado no período noturno. A falta de tempo para o estudo integral de obras literárias, argumento reiterado pelos alunos, somada às dificuldades do próprio ato de leitura, fizeram com que buscasse um ponto de partida que os estimulasse a uma atitude reflexiva e ao reconhecimento das próprias potencialidades da leitura. Recordo-me que, ao comentar a passagem na qual a personagem Blimunda perdia sua virgindade, seguida de um ritual fortemente simbólico, como o ato de se persignar da personagem e a própria cruz traçada com o seu sangue no peito de Baltasar, levantei a seguinte hipótese: o que era profano estava se sacralizando e o que era sagrado profanizava-se. Portanto, procurava desenvolver em sala de aula a idéia de que haveria nesse romance uma dialética do profano e do sagrado. Uma dialética explicitada simbólica e poeticamente, por exemplo, no amor carnal entre Blimunda e Baltasar, mas elaborada conceitualmente no sermão "Et Ego in illo", do Pe. Bartolomeu Lourenço de Gusmão. Faltava-me naquela ocasião levantar um outro problema: se a intuição era verdadeira, qual seria a *mediação* capaz de operar a passagem desse sagrado institucionalizado para um outro sagrado, nascido da experiência amorosa e pensado na teologia de um padre que, ao querer construir uma máquina voadora, talvez estivesse desejando tornar-se anjo? Também cabia perguntar qual era a *finalidade* desse movimento de dessacralização e de sacralização no romance.

[4] O curso foi ministrado na Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de São José do Rio Pardo (1997).

A questão da mediação colocou-se de fato no momento em que li *O Evangelho segundo Jesus Cristo* e observei que, na passagem em que se narra o encontro entre Jesus e Maria de Magdala, a questão do sagrado era novamente problematizada a partir de uma perspectiva da experiência erótica: a cura da ferida no calcanhar de Jesus, realizada por Maria de Magdala – a prostituta – seguida da primeira relação sexual de Jesus e a cura da ferida "espiritual" da prostituta pareciam uma expressão e síntese entre o amor *agapè* e *Eros*. Sendo que toda essa experiência tinha como centro o corpo. Isso me fez indagar se a crítica radical do sagrado institucionalizado não pediria uma compreensão do ateísmo do autor como fator decisivo nessa passagem para um outro sagrado, ou, para a postulação mesma da imanência deste. Em seguida, perguntei-me também se esta imanência do sagrado ou esta crítica da idéia de transcendência não repercutia no próprio modo como o discurso ficcional se organizava, isto é, se não havia transcendência divina, tampouco teríamos um texto que se arrogasse o poder de dar um sentido último ou primeiro aos fatos. A hipótese inicial do projeto era a seguinte: a imanência do sagrado seria condição de uma hermenêutica saramaguiana.

Na passagem comentada em que Blimunda perde a virgindade não era difícil sustentar haver tal dialética. O que eu me perguntava na ocasião era se esse acontecimento não prefiguraria a própria estrutura do romance *Memorial do Convento*. Caso a resposta fosse afirmativa, caberia, como passo seguinte, entender o funcionamento do texto, o que impunha algumas tarefas: aproximar-se o mais possível do texto ficcional para descrever o modo de organização das imagens, realizar um inventário dos temas e discutir algumas categorias da narrativa.

Os aspectos cruciais do projeto de doutorado

Da intuição inicial, brotada do comentário de uma passagem narrativa, passei à formulação de um projeto de investigação que continha um pequeno esboço da recepção dos romances *Memorial do Convento* e *Evangelho segundo Jesus Cristo*. Neste esboço, intitulado "Introdução Bibliográfica", procurei discutir algumas interpretações destas obras, sobretudo aquelas análises que colocavam como centro de interesse o par sagrado/profano e a existência de uma hermenêutica em Saramago.

O **objetivo** do projeto foi formulado nos seguintes termos: pretende-se discutir a possibilidade de uma dialética do sagrado e do profano em *Memorial do Convento* e *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*, de José Saramago. Uma dialética que visa a uma crítica radical do sagrado transcendente, simbolizado na imagem de **Deus-Pai** e no seu poder opressor. Um novo sagrado, contraparte do institucionalizado e desenvolvido nas obras citadas, reconverte os símbolos religiosos do catolicismo, transferindo-os do recesso do templo para o **corpo** dos homens. Indicarei as implicações dessa dialética para a própria configuração da obra literária em Saramago, ou seja, a negação da transcendência do sagrado afeta a própria modalidade desse discurso ficcional. É o que chamarei ao longo da pesquisa com o nome de **glosa da glosa**.

Justifiquei da seguinte forma o *corpus literário* do início da pesquisa:

- Em *Memorial do Convento* e *Evangelho Segundo Jesus Cristo* a relação entre o sagrado e o profano não aparece episodicamente, mas constitui a própria oposição semântica da estrutura narrativa.
- Nos romances citados, as personagens principais são confrontadas, quer no nível especulativo, quer no pragmático, com a própria tradição religiosa. Os conflitos

teológicos, políticos e psicológicos encontram-se articulados num problema de natureza filosófica: Deus é transcendente ou imanente?

- A fortuna crítica[5] destes romances também assinala existir uma teoria do sagrado e uma hermenêutica dos textos bíblicos em Saramago. Um exemplo de que tais problemas são relevantes nas obras citadas é o comentário de Mário Pontes ao *Evangelho Segundo Jesus Cristo*: "O que faz de Jesus um desafio para o romancista experimentado é justamente essa tensão entre *imanência* e *transcendência*."[6]

Quanto aos procedimentos metodológicos, estabeleci quatro etapas:

1) Descrição do funcionamento da dialética do sagrado e do profano nos romances do corpus da pesquisa.

2) Entendimento do conceito hermenêutico de texto[7] e suas implicações para o problema da interpretação a partir de Paul Ricoeur.

3) Demonstração que o conceito de texto e o de apropriação são válidos para se pensar o tipo de incorporação e diálogo realizado por Saramago com os textos canônicos .

4) Compreender as interpretações da obra Saramaguiana (o horizonte de expectativas na recepção destes leitores críticos).

---

[5]Inicialmente, dois autores foram fundamentais para a elaboração do problema da hermenêutica em Saramago. Vejamos as duas referências: LOURENÇO, Eduardo. Sobre Saramago. In: ____. *O Canto do Signo*. *Existência e Literatura*. Lisboa: Editorial Presença, c.1994, p. 180-188. MELO E CASTRO, Eugênio de. Saramago Entrevisto. *Jornal de Letras*, *Artes e Idéias*, Lisboa, p. 18-20, 04 ago. 1992.

[6] PONTES, Mario. A tentação de Saramago. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 02 nov. 1991. Idéias/Livros, p.08. (Pasta "José Saramago". CEDAE – Centro de Documentação Alexandre Eulálio. UNICAMP). Os grifos são meus.

[7] Em *Interpretação e ideologias*, Paul Ricoeur faz a seguinte afirmação sobre a noção de texto: "O texto é para mim, muito mais que um caso particular de comunicação inter-humana: é o paradigma do *distanciamento* na comunicação. Por esta razão, revela um caráter fundamental da própria historicidade da experiência humana, a saber, que ela é uma comunicação na e pela distância. [...] elaboraremos a noção de texto em vista daquilo mesmo de que ela é a testemunha, a saber, da *função positiva e produtora do distanciamento*, no cerne da historicidade da experiência humana." (RICOEUR, Paul. A função hermenêutica do distanciamento. In: *Interpretação e ideologias*. 4. ed. Trad. Hilton Japiassu. Rio de Janeiro: F. Alves, 1990, p. 44). Os grifos são meus.

Algumas reformulações e as confirmações do projeto inicial

Como em toda investigação, alguns problemas novos foram incorporados à intuição inicial. A primeira decisão foi expandir o *corpus da pesquisa*. Procurou-se realizar uma leitura do conjunto da obra de José Saramago com o intuito de verificar se a hermenêutica e a dialética eram construtos ficcionais restritos apenas aos romances *Memorial do Convento* e *O Evangelho segundo Jesus Cristo*. Depois, substitui-se a ênfase dada ao conceito de *demitologização*, inicialmente considerado estratégico para se pensar a interpretação e a crítica presente em *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, pelo conceito de *alegoria*. Ao investir nessa noção, observei, sobretudo em *História do Cerco de Lisboa*, um rendimento crítico expressivo no processo de análise e de síntese das leituras realizadas. De fato, tal investimento não ocorreu arbitrariamente, mas foi-me sugerido a partir do próprio estudo do romance *História do Cerco de Lisboa*. Além do mais, o conceito de alegoria é fundamental na história da hermenêutica, para não dizer fundador da própria disciplina. A análise de *História do Cerco de Lisboa* confirmou algo que já suspeitava desde os primeiros esboços de *O Evangelho segundo Jesus Cristo* e que chamei de "As possibilidades e os limites especulativos do romance de Saramago", basicamente sondados a partir do conceito de alegoria. Mas, em *História do Cerco de Lisboa*, a alegoria se impunha como uma espécie de ferramenta de interpretação **na** obra e **da** obra. Encontrava com a análise deste romance justamente o lugar estratégico para comparar com aquilo que Paul Ricoeur chamou de "a situação hermenêutica do cristianismo"[8]. Para compreender essa situação, deve-se primeiramente pensar como é possível justificar a existência de uma hermenêutica cristã. Paul Ricoeur argumenta que ela situa-se na relação entre as Escrituras

[8] RICOEUR, Paul. Prefácio a Bultmann. In: *O Conflito das Interpretações: Ensaios de Hermenêutica*. Trad. M.F. Sá Correia. Porto: Rés-Editora, p. 319-335.

e o querigma (a proclamação da boa nova). Entretanto, onde residiria o núcleo do problema hermenêutico? Segundo o filósofo, "na relação da escritura com a palavra, e da palavra com o evento e com seu sentido…"[9]. Só que tal relação constrói-se a partir de uma série de interpretações "que constituem a história do problema hermenêutico e, pode-se dizer a história do próprio cristianismo, na medida em que é tributário de suas leituras sucessivas da escritura e de sua aptidão em reconverter essa escritura em palavra viva"[10].

Agora, no que consiste essencialmente a *situação hermenêutica*? Há três momentos constitutivos dessa situação hermenêutica do cristianismo. Vejamos.

A primeira situação hermenêutica do cristianismo encontra-se na relação entre os dois Testamentos, entre as duas Alianças. Como diz Ricoeur, o cristianismo antes de ser *interpretado* ele é *interpretante*. O ponto nevrálgico da reflexão do filósofo reside na seguinte afirmação: "há hermenêutica, em regime de cristandade, porque o querigma é a releitura de uma escritura antiga"[11].

O segundo momento da situação hermenêutica deve ser localizado na teologia paulina em que a interpretação do livro sagrado e a interpretação da vida correspondem-se. Texto e existência não devem estar cindidos: "A Escritura, aí, aparece como um tesouro inesgotável que leva a pensar sobre todas as coisas, que encerra uma interpretação total do mundo".[12]

O terceiro momento dessa situação somente é explicitado na modernidade. Primeiramente devemos esclarecer que o querigma não é interpretação *do texto*, mas "anúncio de uma pessoa". O problema é que tal anúncio será expresso num testemunho,

[9] RICOEUR, Paul. Prefácio a Bultmann. In: op.cit., p. 320.
[10] Ibidem, p. 320.
[11] Ibidem, p. 321.
[12] Ibidem, p. 322.

"em relatos e, logo, em textos, que contêm a primeira confissão de fé da comunidade e, por conseguinte, encerram uma primeira camada de interpretação."[13] Agora, o problema se complica mais ainda na medida em que aumenta a distância entre os que testemunharam e nós que só podemos "crer, ouvindo e interpretando um texto que, em si mesmo, já é uma interpretação"[14]. Conclusão: o sentido literal do próprio Evangelho deve ser interpretado. Contudo, o que há de singular nisto é que a distância já se encontra no início do próprio cristianismo: "distância do ouvinte à testemunha do evento". Portanto, caberia a nossa modernidade "desvelar, mediante a distância que hoje em dia separa nossa cultura da cultura antiga, o que essa situação hermenêutica possuía, desde o início, de único e extraordinário."[15]

Façamos, guardadas as devidas proporções, a seguinte analogia entre essa situação, rapidamente sintetizada, e uma outra que encontramos em *História do Cerco de Lisboa*.

A interpretação *na* obra: na condição de *texto interpretante*, esse romance de Saramago produz uma explicação do interior da própria narração, ao corrigir, por exemplo, outros textos históricos, literários e bíblicos - canônicos ou apócrifos.

A interpretação *da* obra: na passagem de texto interpretante a *texto interpretado*, *História do Cerco de Lisboa* "impõe" ao leitor uma leitura alegórica do próprio romance. É o que chamei de Cerco Hermenêutico, e os passos dados para a construção da hipótese encontram-se discutidos no capítulo 5 desta Tese. A narração saramaguiana não apenas produz um mundo ficcional no qual as personagens interagem umas com as outras e pensam ou dão a pensar o sentido das suas ações, mas se preocupa em oferecer uma explicação capaz de dar conta da totalidade do que foi narrado. Mesmo o fracasso dessa

[13] RICOEUR, Paul. Prefácio a Bultmann. In: op.cit., p. 323.
[14] Ibidem, p. 323.
[15] Ibidem, p. 325.

explicação total ou seus limites ou a suposta traição do narrador, ao disseminar alguma falha neste ato de interpretação, está prevista no próprio percurso narrativo.

Com as informações prestadas até aqui penso que justifiquei como a intuição inicial, brotada de um pequeno comentário de uma passagem, adquire o estatuto de uma especulação que permeia esta Tese: a dialética do sagrado e do profano pode-nos ajudar na compreensão do sentido da prática hermenêutica, presente no texto de Saramago? Também poderíamos formular esse problema de uma outra maneira: quais os vínculos entre a imanência do sagrado, sugerida em vários momentos do texto ficcional, e a hermenêutica produzida no romance de Saramago? Para esclarecer essas questões teremos de passar pelas análises dos romances (segunda parte da Tese), por um confronto com os textos interpretantes da obra do romancista (terceira parte da Tese) e, por fim, chegaremos no Epílogo da Tese em que encontraremos discutido o sentido dessa prática hermenêutica no texto de Saramago e sua relação com a modernidade ou com a pós-modernidade. Mas, para termos uma idéia geral de como a hermenêutica e a dialética são pensadas ao longo das partes da Tese, pensei ser oportuno oferecer aqui o percurso geral. Trata-se de uma introdução às partes deste trabalho e de um resumo das principais estratégias de interpretação, inclusive apresentando aquilo que é o núcleo de cada capítulo.

PERCURSO GERAL DA TESE

PARTE I: As contas e o fio da meada

Capítulo 1: Notas sobre o sagrado e o profano

Nessa primeira parte da Tese, armamos os *andaimes* de uma discussão teórica sobre as relações possíveis entre a literatura, o sagrado e o profano no século XX – havia inclusive no horizonte da investigação o desejo de se pensar como a literatura portuguesa moderna dialogou com a tradição teológica do catolicismo[16]. Mas, tais andaimes foram apenas um apoio para a construção das análises dos romances de José Saramago. De fato, tínhamos consciência de que tal discussão (a literatura, o sagrado e o profano na modernidade ou diálogo entre literatura e teologia) seria por si só um projeto de pesquisa de longuíssimo prazo (um projeto intelectual que obviamente não se esgotaria numa tese de doutorado), caso pretendêssemos oferecer uma contribuição original ou significativa para um tema cuja bibliografia conta com nomes de peso e quase se perde de vista. Basta pensarmos nos ensaios de Octavio Paz[17], na história das religiões de Mircea Eliade[18], nos estudos de mitologia de Joseph Campbell[19], no livro seminal de Rudolfo Otto[20] sobre o sagrado ou, em uma perspectiva sociológica e histórica, no estudo de Marcel Gauchet[21] sobre o tema do desencantamento do mundo e a sua tese de que a história das religiões não é a história do seu progresso, mas da sua decadência (uma religião pura e com todo o seu rigor existiria apenas no seu início) e que, no essencial, o processo histórico e social das

[16] Algumas referências teóricas sobre esse tema podem ser encontradas na bibliografia consultada desta Tese.
[17] PAZ, Octavio. La Ottra Orilla. In: *El Arco y la Lira. El Poema, La Revelación Poética, Poesia e Historia,* México: Fondo de Cultura Economica, p.117-136.
[18] ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano. A essência das religiões*. Trad. Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
[19] CAMPBELL, Joseph. O Homem Primitivo como Metafísico. In: *O Vôo do Pássaro Selvagem*. Trad. Ruy Jungman. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1997.
[20] OTTO, Rudolf. *O sagrado*. Trad. João Gama. Lisboa: Edições 70, 1992.
[21] GAUCHET, Marcel. *Le désenchantement du monde. Une histoire politique de la religion*. Paris: Gallimard, 1985.

religiões – a sua trajetória –, sobretudo no Ocidente, está realizado. Marcel Gauchet não estava evidentemente afirmando que as pessoas não iriam mais à missa, não rezariam mais os seus rosários ou outras coisas afins, mas sua tese propunha que o papel da religião, junto às outras instituições da sociedade, tinha perdido relevância e centralidade nas decisões políticas da vida pública.[22]

O nosso objetivo foi apresentar minimamente a complexidade teórica que envolve a definição dos conceitos de sagrado e de profano, as disputas e "o drama" epistemológico de quem se dispõe elaborar as definições desses conceitos (devemos lembrar que essas disputas configuram uma questão de poder no campo das ciências humanas). Porém, pensar os termos básicos dessa complexidade teórica não era um fim em si mesmo. Desejávamos, sobretudo, argumentar que o romance de Saramago ganhava maior inteligibilidade – não se reduzia a uma mera diatribe atéia – e relevância cultural quando confrontado com algumas questões propostas pelas teorias que postulavam o sagrado como categoria autônoma ou formação histórica. Se, por um lado, não se tratava de aplicar a teoria de Rudolf Otto ou as conclusões de Alfonso di Nola sobre a dialética do sagrado e do profano às análises dos romances de José Saramago – esforçamo-nos para não encapsular a riqueza das metáforas e os enunciados ficcionais em uma única linhagem teórica –, por outro lado, notávamos que questões relativas à hermenêutica e a dialética no romancista português mantinham pontos de contato com alguns problemas levantados por Alfonso di Nola, Mircea Eliade e Joseph Campbell.

[22] Sobre a permanência do religioso após o que Gauchet chama de a saída da religião, veja-se os seguintes comentários: "Une sortie complète de la religion est possible. Cela ne signifie pas que le religieux doive cesser de parler aux individus. Sans doute même y a-t-il lieu de reconnaître l'existence d'une strate subjective inéliminable du phénomène religieux, où indépendamment de tou contenu dogmatique arrêté, il est expérience personelle. [...] Ce qui fut schème structurant pour l'expérience de l'homme religieux et qui le demeure pour la nôtre, sous d'autres noms, ou sans que nous le sachions, on le repère principalement en effet à trois niveaux: il continue d'habiter les operations de pensée, il preside à l'organization de l'imaginaire, il gouverne les formes du problème de soi." (GAUCHET, Marcel. op.cit., p. 292-293).

Qual efetivamente foi o resultado obtido com as considerações preliminares sobre o ateísmo e a leitura de alguns teóricos do sagrado e o profano? O ensaio de Alfonso di Nola[23], alinhado a uma vertente marxista, e a teoria de R. Otto[24] ou o estudo de Campbell[25], mais próximos de uma fenomenologia da experiência religiosa, apontam para o cerne da reflexão sobre a díade sagrado/profano: para pensarmos a relação entre o sagrado e o profano inevitavelmente escolheremos um dos termos dessa relação, ou melhor, um desses termos constituirá um lugar epistemológico. Se optarmos pelo local do profano, teremos a historicização do sagrado, os seus vínculos e suas formas em cada cultura particular – a perspectiva será a formulação de uma dialética do sagrado e do profano. Se escolhermos o sagrado, então postulamos sua autonomia e até reconhecemos que ele tem uma história, mas a história não esgota o seu sentido. Aliás, é o sagrado, como categoria a priori, que estabelece o sentido para o mundo histórico. Para aqueles pensadores que argumentam que o núcleo da existência humana reside no profano, a idéia do sagrado como categoria a priori significa uma ontologização do sagrado e nulificação do profano. Porém, os que argumentam a favor da autonomia do sagrado também poderiam fazer valer para si o mesmo argumento do adversário: a ontologização do profano e o não valor do sagrado.

A discussão sobre o sagrado, em alguns autores do século XX, vincula-se a uma preocupação com o sentido histórico da própria modernidade. Há, ainda, uma outra questão que se desdobraria dessa primeira: o nexo entre sagrado e poder, pois pelo menos Joseph Campbell e Octavio Paz assinalam o fenômeno do retorno do sagrado ou a emergência de

[23] NOLA, Alfonso di. Sagrado/Profano. In: *Enciclopédia Einaudi*. Portugal: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, v. 12, 1987, p.105-160.
[24] OTTO, Rudolf.*O sagrado*. Lisboa: Edições 70, tradução de João Gama, 1992.
[25] CAMPBELL, Joseph. O homem primitivo como metafísico. In: op.cit.

um novo sagrado como forma de um novo poder. Octavio Paz[26], ao lembrar que à poesia cabe transformar o homem, caso contrário correria o risco de se tornar inofensiva literatura, afirma que a poesia pode criar um novo sagrado. Esse núcleo básico do sagrado, as idéias de potência e poder, ainda que elementar, estabelece uma transição para o que, a meu ver, está no centro da narrativa do *Memorial do Convento*: o *poder* de Blimunda enxergar as vontades *versus* o *poder da Igreja* na conservação do corpo místico. Além disso, um outro aspecto, presente na primeira parte da Tese, foi sublinhar que o problema teológico da *identificação entre criatura e criador* (recorrente nas digressões do Padre Bartolomeu, personagem de *Memorial do Convento*) pode ser pensado de uma perspectiva marxista que o interpreta como o fim da alienação.

PARTE II: A hermenêutica na obra

Capítulo 2: A dialética do sagrado e do profano em *Memorial do Convento*

A primeira parte da tese, a discussão dos conceitos de sagrado e profano, levou-nos a suspeitar de algumas armadilhas de natureza metodológica e epistemológica. A mais elementar seria a escolha de um teórico que fornecesse uma grade de valor para os símbolos recorrentes em *Memorial do Convento*. A questão que inicialmente colocamo-nos foi a seguinte: se o simbolismo da água, por exemplo, representa a dialética da vida e da morte, do homem novo e do velho, caso já queiramos relacioná-lo à cultura cristã, será prudente transpô-lo do sistema religioso para a obra literária sem se dar conta de que esta última também pode encerrar um sistema próprio de relações? Portanto, a primeira dificuldade, ao tentar entender o funcionamento da dialética do sagrado e do profano em

[26] PAZ, Octavio. La ottra orilla. In: op.cit., p. 117-136.

Memorial do Convento, consistiu nesta dúvida: *como fazer a transição da teoria do sagrado para aquilo que a própria obra está configurando*? O exemplo do simbolismo da água é até certo ponto paradigmático neste sentido: em *Memorial do Convento,* "o batismo", rito de um novo sagrado, não se faz com água, mas com o sangue de Blimunda. Ela própria afirma a semelhança na diferença: sangue de virgindade é água de batismo. Pensemos um pouco: para uma religião, a qual o valor da castidade está na base do ideal de perfeição evangélica, não soaria como uma heresia ou contradição alguém afirmar que o sangue da virgindade pretérita é sacramento da vida futura?

O primeiro efeito percebido na cena em que Blimunda perde a virgindade, com todo o ritual de unção do sangue em forma de cruz no peito de Baltazar, seria o de uma profanação da liturgia cristã. Entretanto, ao estudarmos com atenção a organização do campo simbólico em *Memorial do Convento* e as inúmeras referências às escrituras sagradas, veremos que a profanação retoma alguns lugares hermenêuticos consagrados pela tradição católica. A própria substituição do elemento "água" pelo "sangue" e a passagem de algo impuro para algo puro são estratégias previstas, por exemplo, na interpretação tipológica da Bíblia. Jean Danielou, em seu livro *Sacramentum Futuri*[27], afirma que as duas figuras do batismo (sangue e água) são temas recorrentes na interpretação tipológica.

O que queremos propor a partir do exemplo dado? Primeiro, que tomamos a precaução de não aplicar a teoria de a ou b ao texto, mas antes entender como os símbolos, as imagens poéticas e as metáforas organizam-se, quais as relações possíveis entre elas no próprio "capítulo" ou na relação entre os "capítulos" do romance. Segundo, conscientes de que o principal impasse metodológico reside na passagem das considerações teóricas sobre

[27] DANIELOU, Jean. *Les figures du Christ dans l'Ancien Testament. Sacramentum futuri.* Paris: Beauchesne et ses fils, 1950. Conferir nesta Tese a seção *2.4.8 Sangue, pão e olhar*.

o sagrado para a escuta do texto literário, deixando-o reclamar essa ou aquela distinção conceitual à medida que a descrição avançasse, percebemos que a mediação entre o texto ficcional e a teoria só poderiam ser as perguntas enunciadas pelo leitor. Mas qualquer pergunta dirigida a esmo ao texto ficcional? Obviamente que não. Apenas aquelas perguntas que, do ponto de vista do qual analisamos o texto ficcional, são fundamentais. E quais seriam tais questões, já que nosso propósito aqui é apresentar o cerne da descrição da dialética do sagrado e do profano em *Memorial do Convento*? Basicamente seriam estas:

1. Como funciona a dialética no texto ficcional?
2. Qual a finalidade dessa dialética para a economia narrativa?
3. De que modo ela relaciona-se com os demais romances de Saramago?

Essa terceira questão deseja saber se a sacralização e a dessacralização são procedimentos únicos neste romance ou constituem o procedimento de base da escrita desse romancista. Por conseguinte, gostaríamos de sublinhar algo que, da perspectiva da qual acabamos de formular tais questões, é essencial: se, por um lado, para quebrar o "silêncio" do texto ficcional precisamos estabelecer uma interlocução mínima, evidentemente motivada por nossos interesses teóricos e experiências pessoais, por outro lado, nos romances de José Saramago, *o próprio material ficcional convoca o instrumental de análise filosófico e hermenêutico*. Para conferir plausibilidade à segunda parte do raciocínio, deveríamos considerar esta outra afirmação, que apenas será demonstrada com as análises dos romances: *a consistência literária está ligada estruturalmente à consistência reflexiva*. Essa afirmação poderia receber uma outra formulação: nos romances de Saramago, o que é da ordem da invenção estética é da ordem da especulação. Qual o conceito chave que permitiria essa unidade? O conceito de "glosa da glosa" que será explicitado e pensado prioritariamente nas análises de *O Evangelho segundo Jesus Cristo*.

Antes de apresentarmos o modelo retórico da glosa da glosa, falemos de uma impressão surgida nos primeiros esboços das análises de *Memorial do Convento* e que explicitará ainda mais o eixo de interpretação do segundo capítulo. As primeiras tentativas de sistematização das imagens apresentavam um resultado no mínimo instigante: cada metáfora e cada analogia pareciam reverberar uma na outra. A recorrência de algumas imagens conspirava para que tudo fizesse sentido na narração: "ecos", intratextualidade e intertextualidade, presentes no romance, provocavam algumas perguntas do tipo: o que implicam para a sintaxe da narração começos de capítulos como, por exemplo, "Regressou o filho pródigo"? Ou então passagens que fazem a crítica aos procedimentos estilísticos da época (início do século XVIII), mas que, se olharmos bem, podem ser aplicadas à própria prática escritural do autor? Estamos pensando na passagem de *Memorial do Convento* em que se menciona os sons encavalados e o que seriam a boa e a má acústica para a pregação de um sermão. Poder-se-ia perguntar se as várias vozes narrativas, que até se confundem entre si em vários momentos, não compartilham do mesmo efeito da má acústica. Ou simplificando: o que o narrador critica como defeito, o excesso do eco, o empasto dos sentidos, não é o que caracteriza a própria forma do romance, a saber, a presença ostensiva do ornamento? O **defeito** dos sons encavalados, índice da má acústica, não se torna **efeito** da própria forma literária? O excesso de ressonância, o mecanismo da analogia e o sistema de metáforas são questões que nos ajudam precisar o estatuto do narrador em *Memorial do Convento* e o resultado final da dialética do sagrado e do profano. O que está no horizonte desse segundo capítulo? Avaliar se os poderes da transcendência, duramente criticados no percurso narrativo, são de fato vencidos pela dialética configurada no romance ou se, ao contrário, o narrador acaba por encarnar o que ele mesmo combate.

Capítulo 3: O princípio da glosa

Inicialmente, a confirmação da dialética do sagrado e do profano estava restrita aos romances *Memorial do Convento* e *O Evangelho segundo Jesus Cristo*. Entretanto, a leitura de *Todos os Nomes*, *Ensaio sobre a Cegueira* e *A Caverna*, o que se convencionou chamar de trilogia saramaguiana, e mesmo a leitura de *Levantado do Chão*, trabalho que visava rastrear as referências intertextuais bíblicas, confirmaram a existência de um procedimento de base atravessando a escrita do romancista português. É bem verdade que as análises de Beatriz Berrini[28] sobre *Levantado do Chão,* o estudo de Miguel Real[29] e o ensaio de Eduardo Lourenço[30] sobre *Memorial do Convento*, apresentavam indícios significativos para o alargamento da hipótese da investigação. Junto com esse procedimento de base ou essa dialética do sagrado e do profano, procurou-se, ao longo do desenvolvimento desta Tese, sublinhar e localizar no próprio texto os **limites** e o **potencial especulativo** da ficção do romancista português. Há um lugar estratégico para pensarmos o problema da especulação no texto ficcional de Saramago; referimo-nos à prática recorrente do **comentário**. Entender sua inserção no gênero "romance" e na prosa do ficcionista português, foi o fio condutor disto que chamamos de "Modelo retórico possível – o princípio da glosa", isto porque o comentário, sobretudo o paródico, é um modo de construção formal e de interpretação textuais.

Antes de discutirmos as conseqüências boas ou ruins do comentário para o andamento da narrativa em Saramago, pensamos ser oportuno verificar o seu próprio estatuto na história do gênero. A precaução justifica-se porque poderíamos analisar essa

[28] BERRINI, Beatriz. *Ler Saramago: o Romance*, Lisboa: Caminho, 1998.
[29] REAL, Miguel. *Narração, maravilhoso, trágico e sagrado em Memorial do Convento*, Lisboa: Caminho, 1995.
[30] LOURENÇO, Eduardo. Sobre Saramago. In: ____. *O Canto do signo. Existência e literatura*. Lisboa: Editorial Presença, c.1994.

prática ignorando a história das experiências de outros autores e assumindo inconscientemente um *parti pris* teórico. A leitura de alguns prefácios de H. James, *A Arte da Fição*[31], do livro *A retórica da ficção*[32] de Booth e do ensaio "Arte e fortuna" de Trilling[33] proporcionou no mínimo a percepção de que a função do comentário tem a ver com os avanços e os impasses do gênero no século XX. Mais sugestivo foi ainda acompanharmos em Trilling a relação feita entre o que se chamou morte do romance e o fenômeno do ocultamento do comentário e do autor. Dizemos ocultamento porque tanto Trilling quanto Booth defendem a tese da impossibilidade de um apagamento absoluto da voz do autor. Essa voz não corresponde à personalidade psicológica do escritor, conforme adverte os dois últimos autores citados.

Na seção intitulada "As muitas vozes do autor", de *A retórica da ficção,* Booth faz a seguinte pergunta:

> Mas o que é, na realidade, 'comentário'? Se concordarmos em eliminar todas as intrusões pessoais do tipo das que foram usadas por Fielding, concordaremos também em expurgar comentários mais discretos? Vem Flaubert violar os seus próprios princípios de impessoalidade, quando se arroga o direito de nos dizer que em tal e tal lugar se encontram os piores queijos Neufchatel de todo o distrito...[34]

E o crítico prossegue afirmando que "mesmo que eliminemos todos os juízos explícitos deste tipo, a presença do autor será óbvia sempre que ele entrar ou sair da mente de um personagem - quando 'desloca o seu ponto de vista', como dizemos agora."[35] Nessa afirmação reside o núcleo das considerações de Booth e também devemos enfatizar a idéia de que é impossível o apagamento total do autor numa obra, mesmo naquela em que o mostrar, a narração dramatizada, visa a produzir o efeito da impessoalidade e objetividade

[31] JAMES, Henry. *A arte da ficção*. Trad. Daniel Piza. São Paulo: Imaginário, 1995.
[32] BOOTH, Wayne C. *A retórica da ficção*. Trad. Maria Teresa H. Guerreiro. Lisboa: Arcádia, 1980.
[33] TRILLING, Lionel. Arte e fortuna. In: ____. *Literatura e sociedade*. Trad. Rubem Rocha Filho. Rio de Janeiro: Lidador, p. 283-308, 1965.
[34] BOOTH, Wayne C. *A retórica da ficção*. Lisboa: Arcádia, 1980, p.34.
[35] Ibidem, p. 34.

do narrador. A nossa sugestão é que só poderemos medir o alcance e a importância do estatuto do comentário em Saramago se o relacionarmos, ainda que brevemente e pela escolha de um ângulo teórico, com o próprio "destino" do romance no século XX (os impasses, os avanços e as rupturas do gênero). Mas também se pensarmos a filiação do escritor português a uma tradição do romance que remonta, na vertente inglesa, a Laurence Sterne, *A vida e as opiniões do cavalheiro Tristam Shandy*, ou, na vertente francesa, a Diderot, *Jacques, o fatalista*. Apenas esclarecemos que, no capítulo 3 desta Tese, o leitor não encontrará uma discussão teórica ou histórica do comentário no gênero romance. Nossa estratégia foi pensar como o comentário relaciona-se com o restante da matéria ficcional de *O Evangelho segundo Jesus Cristo*.

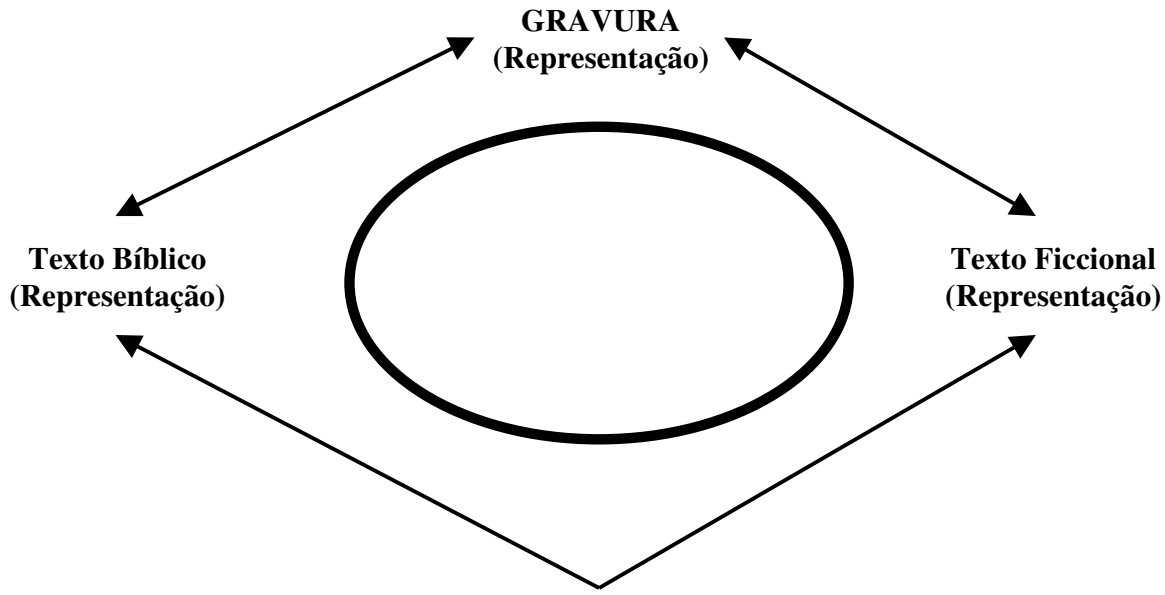
O que chamamos de **modelo retórico possível** busca definir, a partir da idéia de glosa da glosa, as bases de uma hermenêutica produzida pela ficção de Saramago. Partimos de dois detalhes da descrição da gravura de Albrecht Dürer, presente em *O Evangelho segundo Jesus Cristo*. O primeiro detalhe é a afirmação do narrador ao reduzir o quadro descrito a "papel e tinta, mais nada". O segundo diz respeito ao homem que oferece a mistura de água com vinagre para Cristo. Na análise da descrição da gravura, procurou-se mostrar como o gesto hermenêutico de Saramago potencializa o que já está contido em germe nas epígrafes do romance: pensar com e contra a tradição. A hipótese levantada nessa análise é de que esta descrição não seria um pretexto[36]. E também a idéia que nos

[36] Opinião compartilhada também por Marlise Vaz BRIDI. O Evangelho de Saramago: A paixão de Cristo em perspectiva. In: LOPONDO, Lílian (org.). *Saramago segundo terceiros*. São Paulo: Humanitas, p. 11-130, 1998. O ensaio da autora é uma análise das primeiras páginas do romance *Evangelho segundo Jesus Cristo.* Gostaria de destacar dois momentos da leitura de Marlise Bridi. O primeiro é justamente quando ela argumenta que o primeiro capítulo não é um pretexto: "A adequação entre as partes do romance já, então, ressalta aos olhos: o quadro não é mero **pretexto**; ao contrário, é manifestação de uma visão à qual se quer contrapor outra possível, desde um olhar que se quer, ao mesmo tempo, dentro e fora, na maior proximidade e no domínio do máximo distanciamento irônico, ainda que o tema seja tão espinhoso por basilar da cultura ocidental." (BRIDI, Marlise. op.cit., p. 130) O segundo momento é quando a autora, ao analisar a

ocorreu, aparentemente simples, é se a frase do narrador "papel e tinta, mais nada" não teria um efeito bumerangue em seu próprio discurso, isto é, nessa descrição na qual o narrador empenha sua palavra. Não teria tal efeito se justamente pensássemos que o termo "discurso", o ato de tomar a palavra, em uma acepção ampla, já implica fazer daquilo que está 'inerte', ou que é somente uma representação, algo vivo para o tempo da própria enunciação. O segundo detalhe, o homem do balde de água com vinagre, o soldado que não distingue hierarquias segundo a fala do narrador, sugere a narração dos fatos na sua mais absoluta *imanência*. O narrador resgata a figura diminuta desse homem e o traz não apenas para o primeiro plano, mas faz dele o diapasão das vozes narrativas.

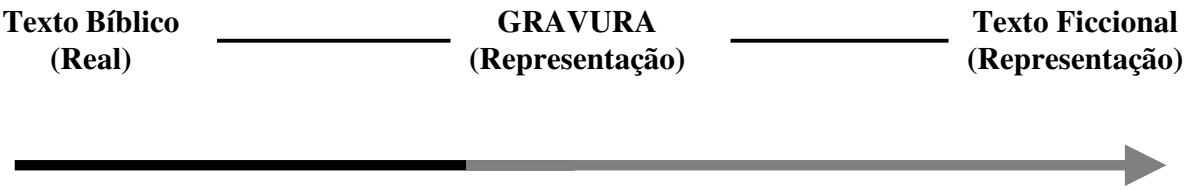
Para entender a relação entre o modelo retórico e a noção de imanência, poderíamos fazer os seguintes esquemas:

MODELO CIRCULAR



importância do homem com balde (água e vinagre) e cana, considera: "Trata-se da **sacralização** (sem sacralidade institucional) da vida comum. Tal procedimento, visto como **paródico** da visão estabelecida, não tem, no entanto, qualquer componente de comicidade ou participação no tom baixo ou menor, é mesmo superiormente elevado em sua sugestão." (BRIDI, Marlise. op.cit., p. 129) Os grifos são meus.

MODELO LINEAR (esquema questionado em Saramago)



A idéia fundamental é que o modelo "glosa da glosa" da descrição iconográfica em Saramago é circular[37]. No sentido de que não há uma primeira leitura, como tampouco uma última. Ao passo que no esquema linear o texto bíblico é o real; quanto mais afastado deste último, proporcionalmente mais distante da verdade.

A descrição iconográfica ainda exigiu uma pesquisa sobre alguns dados sócio-culturais nos quais se insere o autor do quadro e algumas noções de história da arte. Também perguntamos se não haveria na Literatura Portuguesa algum outro exemplo semelhante ao do romance em questão. É com este propósito que fazemos referência à descrição e ao comentário de Agustina Bessa-Luís ao *Apocalipse* de Dürer. Ainda em meio às dificuldades de discernimento preciso da função da gravura para o todo do romance é que se buscou compreender na tradição retórica como foi pensado o papel e a função da descrição de um quadro no discurso ou mesmo numa narrativa. Tomamos o conceito de

[37] A idéia do círculo hermenêutico pode ser pensada a partir deste comentário de Gianni Vattimo: "Nos seus termos mais essenciais, o círculo hermenêutico revela uma peculiar pertença recíproca entre 'sujeito' e 'objeto' da interpretação que, precisamente por isso, já não podem denominar-se assim, uma vez que os dois termos nasceram e se desenvolveram dentro de uma perspectiva que implicava a sua separação e oposição e com eles a exprimia. O fato de, para Heidegger, a interpretação não ser mais do que a articulação do compreendido, de ela supor, pois, sempre uma compreensão ou uma pré-compreensão da coisa como (*als*) algo, cognoscente, mas apenas porque o cognoscente está dentro do mundo que o conhecido co-determina" (VATTIMO, Gianni. *As Aventuras da Diferença*. Trad. José Eduardo Rodil. Lisboa: Edições 70, 1988, p.30).

ekphrasis/descriptio em Philostrate como contraponto e procuramos explicitar as diferenças e as possíveis semelhanças entre Saramago e Philostrate.

Em "A Cura das Feridas", procurou-se apresentar a dialética inscrita no encontro entre Jesus e Maria de Magdala (as feridas *física*/orgânica e *espiritual*/psicológica/afetiva); a passagem de um sentido literal para um figurado e a metáfora do encontro amoroso como um novo nascimento. É importante sublinhar que esta passagem é preparada no percurso narrativo pelos intertextos do Cântico dos Cânticos. Em suma: o que se chamou de os efeitos híbridos de "literalização" e figuração do próprio relato do encontro amoroso entre as personagens, efeitos estes provocados pela "reescrita" do poema bíblico.

Em "O Nevoeiro e a Encenação Dialética", o fio condutor da análise foi mostrar que as sutilezas dialéticas e o diálogo das três personagens (Diabo/Deus/Jesus) são deslocamentos de um ponto de vista do narrador cujos interesses nessa encenação dialógica é mais convencer sobre o caráter despótico, tirânico e violento do Deus católico do que talvez uma especulação acerca do bem e do mal. A leitura de Miklos Vetö[38], os capítulos sobre a impossibilidade do mal e os elementos de uma doutrina cristã, proporcionou alguns elementos para que, ao relermos o capítulo, nos déssemos conta de que o processo narrativo dessas páginas, embora acene para uma labiríntica conversa, simplifica ou retoma lugares comuns da tradição filosófica. Disto decorre o caráter de suspeita lançado por nós em vários momentos da análise.

"Das Luzes às Trevas" é a nosso ver o "capítulo" no qual a reescrita do episódio da morte de Lázaro revela ao mesmo tempo a **descrença** do narrador nos eventos que

[38] VETÖ, Miklos. *Le Mal. Essais et Études*. Paris: L'Harmattan, 2000. Conferir: Introduction, p. 09-28; L'Impossibilité du Mal, p. 31-53; Éléments d'une Doctrine :Chrétienne du Mal, p. 69-116; L'unité et la séparation du Bien et du Mal: Jekyll et Hyde, p. 263-279.

poderiam prefigurar o Reino de Deus, a própria **transcendência**, e a **crença** no encontro amoroso, a **imanência**. A personagem Maria Magdala não vê na ressurreição de Lázaro nenhuma abertura significativa para a existência humana. O sentido figurado do evento bíblico não é considerado pelo personagem. A retomada de alguns princípios da hermenêutica cristã de Santo Agostinho teve por objetivo indicar a distinção estratégica entre o sentido próprio e o figurado na interpretação do texto bíblico.

Em "O romance como ensaio", a análise deteve-se na trilogia *Todos os Nomes, Ensaio sobre a Cegueira e A Caverna.* Nessa leitura, verificou-se a recorrência de três procedimentos: o dialético, o estilístico e o hermenêutico. Assinalou-se o que se chamou de inversões do sujeito/objeto, o efeito **dessacralizador** das pessoas famosas e **sacralizador** das pessoas anônimas (prática presente desde pelo menos *Levantado do Chão*), a idéia de **desvio** e **obstáculo** como condição da própria construção da identidade narrativa do protagonista de *Todos os Nomes,* a idéia de uma hermenêutica presente no ato da leitura em *A Caverna*, ou seja, ler é **atravessar a *si* próprio**, idéia próxima dos fragmentos de Marcel Proust citados por Paul Ricoeur em L'identité narrative[39].

A leitura e análise desses romances permitiram-nos uma sistematização dos procedimentos recorrentes no conjunto da obra saramaguiana e ofereceram-nos uma questão decisiva que constituiria o escopo da interpretação de *Manual de pintura e caligrafia*: o problema da identidade narrativa (pessoal e coletiva). Queremos dizer que a crítica aos poderes da transcendência (a dialética do sagrado e do profano em *Memorial do Convento*) e o modelo retórico da glosa da glosa (o padrão de uma hermenêutica construído em *O Evangelho segundo Jesus Cristo,* lembrando também que a glosa é um princípio de criação literária) são construtos ficcionais que visam a uma finalidade presente desde

[39] RICOEUR, Paul. L'Identité Narrative. *Esprit,* Paris, p. 295-304, Juill-Août 1988.

Manual de pintura e caligrafia: propor ao leitor uma experiência do texto literário em que a leitura aproxime-se de uma metáfora clássica dos diálogos de Platão: a maiêutica – a arte da parteira. Em *Manual de pintura e caligrafia*, a escrita e o seu complemento necessário, a leitura, são as parteiras de uma possível identidade narrativa (pessoal e coletiva). Nesse romance, entendemos que o procedimento do desvio não é mania atávica do ficcionista português. O desvio é a maneira de não extrair a fórceps o sentido de uma vida narrada. Se Sócrates dizia, a propósito do conhecimento verdadeiro, que ele não o produzia, mas, como uma parteira, ajudava o conhecimento nascer na alma do interlocutor, de maneira semelhante, a hermenêutica de Saramago não produz o sentido, mas, a partir de uma glosa da glosa, ela auxilia no nascimento da interpretação. A hermenêutica ajuda a fazer o "parto".

Capítulo 4: A maiêutica

Alguns esclarecimentos prévios, em relação às análises de *Manual de Pintura e Caligrafia*, *Levantado do Chão* e *O Homem Duplicado*, gostaríamos de apresentar ao leitor. No fundo, o que pretendemos é justificar a pertinência do tema da maiêutica para o escopo desta Tese ou, para sermos mais precisos, para relação com a hermenêutica e a dialética na obra de Saramago.

No que concerne ao romance *Manual de Pintura e Caligrafia*, procedemos a uma análise que partisse de uma hipótese de interpretação formulada no interior do próprio relato. Com isso estaríamos desenvolvendo uma das propostas da tese, qual seja, discutir a posição de texto interpretante (hermenêutica na obra). Identificar os lugares de interpretação *na obra* e que constituem pistas para uma leitura hermenêutica *da obra* foi o objetivo desta análise. Procurou-se fixar o seguinte problema: a insatisfação do

narrador/personagem com seu ofício, um pintor de retratos da burguesia lisboeta, dá margens neste romance para se formular a questão da identidade narrativa, por um lado; por outro lado, ao discutir tal questão, o narrador não se furta de colocar em causa a própria função do romance. Em suma: se o protagonista, por meio da escrita, pensa o seu ofício, o que vai se construindo paulatinamente é a própria diferença entre o que pode a escrita (o romance, o signo verbal) e o que não pode o quadro (a pintura, o signo visual). A passagem na qual o narrador assinala que o quadro desfruta de uma presumível eternidade, sendo que tal estado incomoda o próprio narrador, reivindica para o romance uma função que justamente é de fazer tal objeto artístico habitar o tempo, desapropriá-lo dessa fixidez e instalá-lo no fluxo do discurso. Tal contraponto entre quadro (presumível eternidade e instante) *versus* romance (tempo e duração) pareceu-nos um ponto de contato com o que o próprio narrador do romance *Evangelho Segundo Jesus Cristo* faz com a gravura de Dürer, ou seja, desapropriá-la de seus significados estáveis e convencionados pela tradição religiosa. Sobre a função do quadro, em uma narração, deve-se fazer um registro de um artigo de Sophie Bertho, "Asservir l'image, fonctions du tableau dans le récit"[40], artigo no qual a autora estabelece quatro funções a partir de uma análise da *Recherche* proustiana. A função **psicológica** é quando a ocorrência de um quadro visa a uma caracterização indireta do protagonista ou das personagens. A **retórica** é quando se quer produzir um efeito ou convencer a personagem de algo. A **estrutural**, também podendo ser classificada de reflexiva e premonitória[41], diz respeito à organização dos elementos da narrativa. Por fim, a função **ontológica** é a que produz o próprio sentido da narrativa; nesta função o quadro se

[40] BERTHO, Sophie. Asservir l'image, fonctions du tableau dans le récit. In: HOEK, Leo H. (org.). *L'Interprétation Détournée*. Amsterdam, Atlanta: Rodopi, 1990, p. 25-36.

[41] Nos Seminários de Orientação do Prof. Dr. Haquira Osakabe, 2º semestre de 2002, IEL-UNICAMP, ao apresentar os resultados da investigação da segunda etapa da pesquisa de doutorado e ao avançar a análise de *Manual de Pintura e Caligrafia*, fui aconselhado a repensar a propriedade do termo "estrutural" e talvez numa espécie de correção e diálogo crítico com o artigo propor o termo "indicial".

imobiliza numa descrição que simboliza o sentido mesmo da obra. Caso se queira aplicar esta classificação ao romance *Manual de Pintura e Caligrafia* deve-se atentar para o fato de que dentre as referências ou as descrições curtas de alguns quadros vistos pelo narrador/protagonista em suas viagens a Itália, a mais significativa talvez seja a pintura de Giotto[42], para a qual caberia a função ontológica, na medida em que o desejo do narrador de dormir no local em que se encontrava a pintura, para ver nascer da escuridão as figuras em procissão, significa o desejo de se compreender como nasce um mundo. Ora, a questão do nascimento nesse romance é recorrente, sendo um dos significados mais relevantes aquele que diz respeito ao nascimento da própria identidade ou de como se chega a ela. O romance, em certa medida, é o espaço privilegiado de produção e gestação desta identidade narrativa.

Em *Levantado do Chão* e *O Homem Duplicado*, dois romances que distam um do outro vinte e dois anos, pretendeu-se verificar se houve alguma transformação decisiva sobre o problema da identidade narrativa. Uma característica básica que diferencia *O Homem Duplicado* dos primeiros romances, e mesmo em relação à trilogia *Todos os Nomes, Ensaio sobre a Cegueira e A Caverna*, é o lugar que ocupa a experiência amorosa. Enquanto nos demais romances ela está resguardada de um certo ceticismo, representando até um princípio esperança, em *O Homem Duplicado* há uma rarefação da própria intriga amorosa. Afinal, entre Tertuliano e sua amante Maria da Paz, e Antonio Claro e sua esposa, a trama narrativa apenas encarrega-se de trocar as posições dos pares, facilitando assim para a economia da narrativa o seu desfecho. O fato de Antonio Claro se passar por Tertuliano em um encontro com Maria da Paz, e de este último assumir ao fim do romance

[42] Conferir: SARAMAGO, José. *Manual de Pintura e Caligrafia*. 2. ed. reimp. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p.126. No capítulo 4 desta Tese, constam a reprodução da gravura de Giotto, "O juízo final", e a transcrição do trecho referido do romance.

o lugar do próprio Antonio Claro junto à esposa deste, é nada mais do que um estratagema para se complicar a própria idéia de duplicado, sem que nessa troca ofereça-se algum tipo de possibilidade das personagens transcenderem a sua condição. O desfecho do romance que faz uso de alguns expedientes recorrentes nas narrativas cinematográficas ou literárias, isto é, deixar em suspenso o próprio fim da intriga, não oferece nenhum tipo de metáfora[43] como, por exemplo, em *Levantado do Chão,* no qual a procissão de vivos e mortos, a cena final da narrativa, mais o cão Constante, estabelece um lugar simbólico decisivo para uma leitura retrospectiva da obra. Embora se possa encontrar entre as duas obras aquele traço característico da ficção de Saramago, a saber, a digressão, o rodeio, o desvio, chamada neste *O Homem Duplicado* de "fastidiosa digressão" (reconhecimento explícito, por parte do narrador, de um elemento que organiza a narração), há, em *Levantado do Chão*, um tratamento diferenciado dado à questão do tempo como também um dos elementos estruturais da narrativa. Em *Levantado do Chão* há uma pluralidade de tempos, sendo que o cronológico, marcado com o início da República e finalizado com a Revolução dos Cravos, é atravessado por um outro: o litúrgico, da criação à ressurreição. Mesmo as constantes referências ao ciclo das estações, o que se poderia chamar de um tempo físico e exterior, não encerra uma repetição inglória, como parece sugerir o final do romance *O Homem Duplicado*, no qual Tertuliano, agora ocupando o lugar de Antonio Claro, é surpreendido por um telefonema de um outro personagem que se diz idêntico ao protagonista do romance. As semelhanças e as diferenças, entre romances situados a uma distância de um pouco mais de duas décadas, devem ser tributadas apenas aos caprichos e à imaginação do

[43] Compare-se, a título de exemplo, este romance com o final de *História do Cerco de Lisboa* ou mesmo de *Memorial do Convento* ou de *A Caverna*, nos quais há sempre um pormenor ou uma atitude carregada de algum tipo de promessa, a mais notória diz respeito a possibilidade das personagens resistirem a condição que estão submetidas.

escritor? Elas não seriam sinais da própria mudança dos tempos, disto que se chama história e da qual faz parte, ainda que seja um truísmo dizer isso, a obra do romancista?

A leitura e análise dos romances, bem como o estabelecimento de pontos de contato com os resultados obtidos nos capítulos 2 e 3, foram acompanhadas do estudo de alguns capítulos do livro *Interpretação e Ideologias*[44] e do artigo "Identidade Narrativa"[45], ambos de Paul Ricoeur. Uma outra leitura, que ajudou a pensar a diferença entre ipseidade e mesmidade para a formulação do conceito de identidade, foi o ensaio de Vladimir Jankélévitch intitulado "Ipseidade"[46]. O artigo "Identidade Narrativa" constituiu a base teórica para que se pudesse construir uma leitura de *Manual de Pintura e Caligrafia* fundamentalmente preocupada em pensar a relação entre os dois nascimentos: uma nova experiência amorosa do protagonista, acompanhada de uma transformação da sua identidade e do seu ofício, e o fim do regime salazarista com uma promessa de uma nova sociedade portuguesa. É como se a identidade pessoal do protagonista dependesse, por um

[44] RICOEUR, Paul. *Interpretação e Ideologias*. Trad. Hilton Japiassu. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990.
[45]RICOEUR, Paul. L'Identité Narrative. *Esprit,* Paris, p. 295-304, Juill-Août 1988. Neste artigo, Paul Ricoeur, dando seqüência às pesquisas anteriores sobre tempo e narração, apresenta de partida a seguinte hipótese: a identidade narrativa (pessoal ou coletiva) é o lugar de **busca de fusão entre história e ficção**. Os modelos narrativos conferem legibilidade e inteligibilidade às histórias de vida. A partir desta função dos modelos narrativos, Ricoeur considera possuir uma apreensão intuitiva do problema da identidade narrativa, porém falta uma compreensão clara do que está em jogo na identidade pessoal , ou melhor, na relação desta última com a narrativa. A estratégia do filósofo será distinguir no conceito de identidade a **ipseidade** da **mesmidade**. O artigo apresenta um plano argumentativo preciso: a) distinguir os dois aspectos mencionados, mas assinalar porque costumeiramente confundimo-los, isto é, o que há de comum entre ipseidade e mesmidade; b) estabelecer uma interlocução com a tradição alemã e inglesa sobre o problema da identidade pessoal; c) responder às objeções formuladas por Derek Parfit em *Reasons and Persons*, obra na qual o autor valendo-se de exemplos da ficção científica acaba por desqualificar a própria questão da identidade pessoal; d) concluir numa réplica a Parfit que o problema da identidade não é uma **questão vazia**. Neste percurso expositivo, interessa de perto à tese desta pesquisa o momento em que ao pensar a dissociação da ipseidade e mesmidade nas narrativas, Ricoeur apresenta as conseqüências para a construção da intriga , isto é, a crise de identidade das personagens no romance do século XX afeta a própria identidade da intriga. A dissolução de um dos componentes da identidade (mesmidade ou ipseidade) lança o romance na vizinhança do ensaio. Pergunto: não é esta crise, a da identidade, a marca característica dos romances de Saramago desde *Manual de Pintura e Caligrafia* e que afeta a própria configuração da sua narrativa, fazendo com que em uma de suas entrevistas o escritor confesse que possivelmente escreveu **romances** porque não soube produzir **ensaios**?
[46] JANKÉLÉVITCH, Vladimir. Ipseidade. In: *Primeiras e últimas páginas*. Trad. Maria Lúcia Pereira. Campinas: Papirus, p. 205-230. Também merece destaque o artigo de Jean-Pierre Vernant, por discutir a questão do "si" num esboço de autobiografia intelectual, intitulado "A fabricação de si". In: VERNANT, Jean-Pierre. *Entre mito e política*. Trad. Cristina Murachco. São Paulo: Edusp, 2001, p. 63-70.

lado, de uma alteridade expressiva com o feminino e, por outro lado, implicasse numa outra identidade, agora coletiva. A estratégia narrativa de estabelecer uma concomitância entre as duas mudanças, nível pessoal e coletivo, talvez queira sugerir justamente os vínculos entre estes dois tipos de identidades e, sobretudo, o problema de como se passa de uma à outra, aqui formulado numa intriga capaz de fazer de uma personagem, o militante político Antonio, a mediação entre o universo propriamente subjetivo (será a irmã do militante, ao procurar o narrador a pedido do preso político, o elemento desencadeador de uma nova experiência amorosa) e um outro sócio-político. Sintetizando: duas mudanças (pessoal e coletiva), tecidas na intriga do romance, são viabilizadas a partir da presença do personagem Antonio ("o secreto Antonio" do início da narrativa), o militante político que, uma vez estando preso, solicita a sua irmã que procure o protagonista. Neste encontro nascerá um amor e também uma revolução, simbolizada justamente na figura mediadora de Antonio.

Capítulo 5: O cerco hermenêutico

Após os aspectos levantados nos capítulos anteriores, temos condições de afirmar que um traço característico da ficção de José Saramago é oferecer ao leitor as condições de interpretação do próprio relato. Em resumo, é o que estamos entendendo por “hermenêutica na obra”. Um conjunto de estratégias textuais, dentre elas as duas mais expressivas seriam o uso da ironia e da alegoria, amarra fortemente o sentido do que se está narrando. Se a ironia dá forma às dúvidas do narrador e demais personagens, a alegoria investe a matéria ficcional de uma aura quase religiosa, ao produzir o efeito de excesso de significação. Estamos pensando fundamentalmente no romance *História do Cerco de Lisboa* como realização deste "excesso" e um lugar estratégico para se demonstrar a tese de uma

hermenêutica saramaguiana. De fato, *História do Cerco de Lisboa* é uma espécie de "suma ficcional" que realiza a junção entre a dialética (os movimentos de sacralização e dessacralização, descritos no segundo capítulo), a hermenêutica (o princípio da glosa como princípio de criação literária – o terceiro capítulo) e a maiêutica (a arte da parteira como arte de trazer à luz o sentido de uma vida narrada – o quarto capítulo). Mas, é em *História do Cerco de Lisboa* que compreendemos precisamente o significado da afirmação que abre o prólogo desta Tese: Saramago é um teólogo no fio da navalha.

Afinal de contas, no que consiste o cerco hermenêutico? Nossa leitura propõe a existência de três cercos atravessando a narração de *História do Cerco de Lisboa.* Primeiro, o cerco no sentido **literal**, isto é, o relato do cerco de Lisboa, embora aqui já se possa conjeturar se no fundo não são dois cercos: a Lisboa tomada pelos portugueses dos mouros e uma outra, situada no século XX e constantemente confrontada ou relacionada aquela primeira. Segundo, o cerco **meta ficcional**, entendendo por este o movimento de uma escrita que se auto-interroga constantemente e busca prender suas significações ou discutir seus próprios procedimentos. Terceiro, o cerco **amoroso** ou o próprio fim do cerco, conforme sugere o personagem Raimundo em um dado momento da narração. Este último seria o propriamente alegórico ou figurado**.** Alinhavando esses três cercos estaria a figura de um narrador hermeneuta ao insinuar, por exemplo, em um sonho de uma personagem, a chave de leitura da narrativa. O cerco hermenêutico é fundamentalmente um jogo interpretativo proposto ao leitor. No capítulo 5, buscou-se descrever o modo como esse jogo é montado e quais são as suas regras.

Além da hipótese do cerco hermenêutico já mencionada, deve-se esclarecer quais foram os outros textos solicitados pela própria análise da obra. *A Crônica de D. Afonso*

Henriques, de Frei Antonio Brandão[47] e *História de Portugal*, de Alexandre Herculano[48] são duas fontes citadas pelo próprio narrador do romance. A releitura dessas fontes feita pelo romance fixou-se mais em alguns pormenores como estratégia hermenêutica e procedimento retórico de reescrever a história a partir de alguns vestígios dissonantes. Por exemplo, o episódio da escada na tomada de Santarém, relatado no romance, traz duas versões. Uma, a mais antiga, segundo o narrador, pertence à *Crônica dos Cinco Reis de Portugal*, e nela o soldado Mogueime é que oferece suas costas para que o oficial rapidamente escale a muralha no assalto aos mouros. Na versão de Frei Antonio Brandão, ocorre o inverso: é o soldado que sobe nas costas do oficial. E o relato de Mogueime no próprio romance se assemelha ao do frade. Portanto, o cotejo das versões, incluindo aí as diferenças do pormenor (os três relatos: a *Crônica dos Cinco* Reis, a de Frei Antonio Brandão e a do personagem Mogueime no romance), abre um flanco nas próprias convenções do estatuto da personagem e serve para o narrador pôr em prática sua concepção do relato ficcional. Mogueime mostra-se pouco confiável quando diz que subiu nas costas do oficial e, apesar de faltar com a verdade, pois o narrador argumenta que irá se pautar pela versão mais antiga, não deixa de ser uma peça fundamental para a narração. A verossimilhança depende do efeito que se quer causar na composição do relato. Para Frei Antonio Brandão, o oficial ter-se abaixado para que o soldado subisse nas suas costas é verossímil porque atende a finalidade da narração, isto é, o seu caráter edificador. Afinal, o pormenor aí serve de *exemplum* moral, pois retoma o lugar evangélico do humilhar-se para ser exaltado, ou, do Cristo que sendo de condição divina se fez homem – a analogia entre o lugar hierárquico de Cristo e o do oficial torna verossímil a versão do Frade. Porém, para o

[47] BRANDÃO, Frei Antonio. *Crônica de D. Afonso Henrique*s, Porto: Livraria Civilização, 1945. (Biblioteca Histórica - Série Régia).
[48] HERCULANO, Alexandre. *História de Portugal*, III - Livro II - 1128-1185, Lisboa: Ulmeiro, 1983.

narrador ela não o é e por que? Porque o efeito desejado por ele não é produzir um relato que escave no pormenor o sentido moral da ação praticada, como seria de esperar na perspectiva católica, mas *discutir os próprios procedimentos de composição do verossímil.*

Para a análise de *História do Cerco de Lisboa* foram utilizados ainda alguns textos que ajudassem a situar a questão da alegoria numa perspectiva hermenêutica e retórica. Os estudos de João Adolfo Hansen intitulado *Alegoria*[49], de Jean Daniélou, *Les Figures du Christ dans L'Ancien Testament. Sacramentum Futuri. Études sur les origines de la typologie Biblique*[50], *Poetique nº 23 - Rhétorique et Hermenéutique*[51], de Flávio R. Kothe, *A Alegoria*[52]e de J. Hillis Miller, *A Ética da Leitura*[53] revelaram-se num instrumental teórico relevante para a construção da hipótese de interpretação da obra romanesca.

Gostaríamos de realizar uma derradeira observação. Na ficção de Saramago, a experiência amorosa é uma réplica ao ceticismo de algumas personagens. Ao lermos Levinas[54], autor que, segundo alguns críticos, estaria na base de muitos estudos pós-estruturalistas, tentamos entender se o conceito de amor na ficção do escritor português é devedor de uma tradição platônica, que tende a compreender *Eros* como fusão ou se, como postula Levinas, a partir de uma tradição judaica, a figura de *Eros* é abertura para uma alteridade absoluta, desejo de transcendência. Nesta perspectiva, a experiência entre masculino e feminino não é nostalgia de uma totalidade perdida, como o mito dos seres esféricos em Platão procura explicar, antes, segundo Levinas, não há mesmo esta

[49] HANSEN, João Adolfo. *Alegoria*. 2. ed. São Paulo: Pioneira, 1987.
[50]DANIÉLOU, Jean. *Les figures du Christ dans L'Ancien Testament*. *Sacramentum Futuri*. Paris: Beuachesne et Ses Fils, 1950. Conferir especialmente na obra citada: Le Cycle de Josué, p. 203-258.
[51] Neste número da revista *Poétique,* 1975, é de importância fundamental para as análises do romance de Saramago o artigo de Armand STRUBEL, "Allegoria in Factis" et "Allegoria in Verbis", pp.342/357.
[52] KOTHE, Flávio R. *A Alegoria*. São Paulo: Ática, 1986.
[53] MILLER, J. Hillis. *A Ética da Leitura*: *ensaios 1979-1989*. Rio de Janeiro: Imago, 1995. Conferir na obra citada: Parábolas e Perfomativos nos *Evangelhos* e na Literatura Moderna, p. 177-197, ensaio no qual Miller discute as dificuldades de estabelecer os limites entre a parábola sacra e a secular.
[54] LEVINAS, Emmanuel. *Le Temps et L'Autre*. 8.ed. Paris: PUF, 2001.

totalidade, ou o pressuposto desta. A radicalidade desse problema (a alteridade de *Eros*) encontra-se explicitada nestes comentários do filósofo:

> Existe-t-il une situation où l'altérite de l'autre apparaît dans sa pureté? Existe-t-il une situation où l'autre n'aurait pas seulement l'altérité comme l'envers de son identité, n'obéirait pas seulement à la loi platonicienne de la participation où tout terme contient du même et par là même contient de l'autre? [...] Je pense que le contrariété n'est affectée en rien par la relation qui peut s'etablir entre lui et son corrélatif, la contrariéte qui permet au terme de demeurer absolument autre, c'est le *féminin*.[55]

A partir dessas duas concepções de *Eros*, fusão e absolutamente outro, perguntamo-nos como a ficção saramaguiana representa a experiência erótica/amorosa. A nosso ver será em *História do Cerco de Lisboa*, mais precisamente no que se chamou de cerco amoroso, que tal problema, assim como em Levinas, será tomado em sua radicalidade. Digo assim como e não conforme, porque queremos sublinhar o que há de potencialmente especulativo na armação da intriga amorosa do romance. Porém, isto só é compreensível caso antecipemos um elemento de análise: o sonho de Raimundo Silva com o interior vazio das muralhas. É este vazio, réplica ao desejo de tomar posse, o que aqui deve ser considerado caso estenda-se o sonho ao outro cerco: o amoroso. Não apenas a este último, mas também à própria escrita. O sonho do cerco no sentido literal: alguém quer se apossar do território do outro, mas o que há para além da muralha é o vazio. Mas se o Cerco de Lisboa é uma alegoria, então, ao buscarmos no sonho de Raimundo o seu sentido latente, poder-se-á formular outros dois cercos. Cerco amoroso: a cidade do corpo com suas resistências caem**.** Mas poderá perguntar o leitor: o que há após a invasão? Cerco metaficcional: excesso ou falta de significação após o combate do narrador com as palavras?

[55] LEVINAS, Emmanuel. *Le Temps et L'Autre*. 8. ed. Paris: PUF, 2001, p. 77.

PARTE III: A hermenêutica da obra

Há cinco anos atrás, ao iniciarmos o trabalho de análise dos romances de Saramago e de leitura da sua fortuna crítica, acreditamos na existência de um veio de ouro pronto para ser explorado na obra do romancista. À medida que transcorreram os dois primeiros anos da pesquisa, principalmente no momento em que tomamos contato com a pasta "Saramago" do CEDAE[56] e com a pesquisa bibliográfica realizada em Lisboa, constatamos que estávamos trabalhando com uma enorme "Serra Pelada", na qual os garimpeiros, semelhantes às formigas de um imenso formigueiro, carregavam entre o saco de cascalhos alguma preciosa pepita. Então, fatalmente, ocorreu-nos a seguinte pergunta: e se tais pepitas não fossem mais do que metais semi preciosos? Carregando nas tintas, poder-se-ia dizer que a quantidade surpreendente de artigos, teses e ensaios, entrevistas, notícias sobre a obra de Saramago fizeram dos seus romances um cenário parecido à imagem do garimpo. É difícil ignorar um fato desses e, sobretudo, o efeito dessa voragem interpretativa para a constituição e transmissão de uma memória sobre a obra. Os capítulos 6 e 7 procuram entender o sentido dessa voragem que, de certa forma, também fomos cúmplices.

Quais seriam os objetivos gerais dessa terceira parte da tese? Vejamos:

1. Procurar entender o lugar de Saramago na tradição ficcional portuguesa;
2. Verificar se houve um consenso hermenêutico a respeito dos romances de Saramago e pensar as razões desse consenso;
3. A partir da constatação da existência de lugares hegemônicos de interpretação dos romances, estabelecer uma interlocução com as principais questões desenvolvidas na segunda parte da Tese. Essa interlocução, disseminada na apresentação dos

[56] Centro de Documentação Alexandre Eulálio – IEL – UNICAMP.

resultados das leituras da fortuna crítica, receberia uma síntese teórica no Epílogo da Tese, *O signo à deriva*.

Capítulo 6: A recepção de Saramago em Portugal

Prioritariamente procurou-se no período de pesquisa nos centros de documentação[57] em Lisboa identificar aqueles textos que marcaram em Portugal a primeira recepção das obras *Memorial do Convento e Evangelho Segundo Jesus Cristo.* A partir dessa coleta de dados e de uma atualização bibliográfica acerca da recepção da obra saramaguiana, procurou-se esboçar uma compreensão do lugar de Saramago na tradição da ficção portuguesa. Tarefa que se mostrou complexa e que por si só constituiria objeto de uma outra tese, tendo-se em vista que para realizá-la deveríamos situar Saramago na história literária portuguesa. Porém, achávamos fundamental analisar um conjunto de textos publicados no calor da hora, por ocasião do lançamento dos romances, para justamente sabermos se houve algum tipo de influência dessa primeira recepção nos estudos acadêmicos posteriores. Também era inegável que o acesso a uma recepção internacional do romance ajudou-nos verificar como e por quais motivos Saramago caiu nas graças do público europeu, ao passo que, em Portugal, o autor não desfrutou de um prestígio tão imediato. O capítulo 6 discute um pouco o contraste entre a recepção portuguesa e a que ocorreu nos demais países da Europa. No que diz respeito à leitura católica dos romances de Saramago, tentamos argumentar que ela deve ser compreendida, em grande parte, tendo-se em mente os vínculos de longa duração entre o Estado e a Igreja e, sobretudo, a herança do salazarismo para a cultura portuguesa. Em outras palavras: a permanência de uma

[57] As atividades de pesquisa (realizadas no período de 05/03/2002 a 05/05/2002) foram concentradas na Biblioteca Nacional e Hemeroteca Municipal em virtude da qualidade do acervo e do acesso aos principais documentos sobre a recepção do escritor José Saramago.

herança teológica-política na formação do Estado português e a presença de um catolicismo conservador e, até onde podemos constatar pelas intervenções públicas de alguns representantes da hierarquia religiosa, pouco afeito ao espírito das mudanças propostas pelo Concílio Vaticano II constituem o pano de fundo dessa recepção. Quanto à recepção pedagógica, rapidamente descrita neste capítulo, foi nosso objetivo apenas indicar como, em um dado momento, o romance saramaguiano passa por um processo de institucionalização. É claro que nesse processo alertamos para o fato de que tais leituras foram realizadas com o apoio de algumas teorias em voga, sem que houvesse uma mera diluição dos conceitos teóricos. Aliás, alguns desses livros didáticos (roteiros de leituras) oferecem questões de qualidade invejável e com um grau de complexidade se comparados a alguns livros da mesma natureza publicados no Brasil. Os estudos acadêmicos foram divididos em dois grandes períodos, os anos 80 e 90, e o intuito básico consistiu no entendimento de uma recepção que inseriu o romance saramaguiano numa perspectiva moderna e pós Revolução dos Cravos (década de 80) e de uma outra que o compreendeu a partir de um quatro teórico pós-moderno (década de 90).

Com o que acabamos de descrever, percebe-se que classificamos o material coletado na pesquisa em Portugal em quatro categorias. A primeira seria a crítica literária da grande imprensa. A segunda poderia chamar-se "recepção didática ou pedagógica". Ela teria o objetivo de orientar a leitura de *Memorial do Convento*, deslindando as complexidades e apresentando os alicerces da obra. O público alvo seria os alunos em formação no secundário. A terceira categoria é a recepção de desagravo público dos católicos, ou seja, a manifestação em defesa da fé cristã por ocasião do lançamento do romance *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*. E por fim, a quarta categoria, seria constituída por teses, estudos

acadêmicos em geral, nos quais poderíamos incluir os artigos de periódicos ou de revistas culturais. Essas quatro categorias organizam as subdivisões do capítulo 6.

Capítulo 7: A recepção de Saramago no Brasil

A recepção acadêmica

Seria temerário crer que daríamos conta de uma produção acadêmica que não cessa de se multiplicar em torno da obra de José Saramago. Ao consultarmos algumas teses e ensaios publicados sobre o romancista, buscamos identificar quais teriam sido aqueles conceitos estratégicos com os quais parte da recepção universitária teve que se valer. Neste sentido, após um número razoável de leituras, demo-nos conta de que os conceitos de modernidade e pós-modernidade, de autoria e de polifonia foram recorrentes nas análises dos romances de Saramago. Nessa primeira grande parte do capitulo 7, procuramos refletir quais problemas teóricos estão envolvidos nesses conceitos e, com base no que investigamos na recepção acadêmica portuguesa, a pertinência de seus usos para o entendimento da obra ficcional do romancista. Além disso, houve um esforço investigativo para sabermos se existiu uma recepção católica de *O Evangelho segundo Jesus* Cristo em terras brasileiras. Nosso objetivo era colher algumas pistas de uma leitura católica desse romance para confrontar com o sentido da polêmica ocorrida em Portugal.

A recepção na imprensa (Coleção de recortes de jornais – Pasta CEDAE[58])

Os artigos sobre Saramago, depositados na pasta CEDAE, compreendem o período de 1986 a 1997. Embora, não há registros de artigos da data de lançamento de *Memorial do*

[58] CEDAE (Centro de Documentação Alexandre Eulálio), Instituto de Estudos da Linguagem - UNICAMP.

Convento, isto não impede que se possa, a partir da recorrência de certos lugares de interpretação de outras obras, deduzir qual teria sido provavelmente o primeiro olhar dirigido ao romance citado. Mas, mesmo que tal raciocínio tenha seus limites, pois sempre pode haver um artigo, ensaio ou notícia desconhecida do pesquisador que contrarie os vetores de interpretação consolidados ao longo dos anos, ainda assim o desafio de termos realizado uma triagem nesse material oferece vários pontos de amarração com alguns problemas analisados nos romances de Saramago. O principal deles e que interessou sobremaneira a segunda parte da Tese é a respeito do papel do **comentário** para a economia narrativa. Estudando os documentos dessa pasta, observamos que sobre essa questão a crítica parece dividir-se em duas concepções bem distintas. Uma primeira entende que o comentário sobrepõe-se às ações dramáticas, causando um prejuízo estético para a forma literária. Porém, uma segunda abordagem considera que a inserção do comentário é o que confere ao romance do autor não apenas a sua marca distintiva, como também a envergadura crítica face aos principais desafios históricos do presente. Tais concepções e alguns outros aspectos da recepção de Saramago como, por exemplo, o número expressivo de entrevistas, com sugestivas pistas de interpretação da obra, são o que em parte motivaram as análises e a redação desta parte do capítulo.

EPÍLOGO: O signo à deriva?

O título deste epílogo é uma referência ao problema da *interpretação infinita*, presente de forma incisiva nas discussões sobre o pós-modernismo e o pós-estruturalismo. Como sabemos, estar à deriva significa perder o rumo e ser incapaz de vislumbrar um término para o movimento que nos arrasta e nos descentra. Portanto, estar à deriva sugere perder o comando da nau e o senso de localização. Em poucas palavras: não somos sujeitos

do sentido (significado e direção) da navegação. A metáfora da deriva é uma alusão a um tipo de pensamento que questiona a autonomia do sujeito nas várias esferas da sua existência: na política, na produção do conhecimento, na vida amorosa, etc. Mas, uma ambigüidade flagra-se nessa analogia entre "estar à deriva" e o tema da interpretação infinita, pois esta sugere uma idéia de liberdade para o interpretante, ao passo que aquela destrói a pretensa autonomia do indivíduo: ele não conduz, é conduzido. O que devemos concluir a partir disso? A analogia não procede? Ao contrário, ela revela o calcanhar de *Aquiles* dos defensores de uma interpretação ilimitada. De fato, este "calcanhar" remonta à cultura grega, mais especificamente à disputa entre a sofística e a filosofia. Procuramos indicar o que significa o ponto franco da interpretação infinita em dois momentos do Epílogo: "Imanência e interpretação infinita" e "Hermeneutas, sofistas e filósofos". Encaixamos nossa leitura de *A Jangada de Pedra* entre esses dois momentos, com a finalidade de discutir como o romance responde ou formula a questão da deriva e da interpretação infinita.

Nesse romance, a navegação a esmo da Península Ibérica, após se partir do continente europeu, não é apenas uma alegoria política datada – a recusa ficcional da adesão de Portugal à Comunidade Econômica Européia – mas constitui fundamentalmente uma outra: a da construção do sentido por meio dos signos lingüísticos. O título do romance joga com a oposição movimento/repouso e, a despeito da impossibilidade de uma jangada de pedra (se houvesse literalmente uma embarcação dessas, é quase certo que naufragaria), afirma-se a esperança e o empenho do narrador. Por sinal, ele é quem narra, pelo poder da sua palavra, o acontecimento insólito (o desprendimento da Península do continente europeu) e a cessação do movimento. Mas, entre o movimento inicial de navegação e o repouso da jangada, artes de um narrador bastante cioso do seu leme, temos

um repertório de palavras muito apropriado à interpretação do romance como alegoria da escrita e do próprio ato hermenêutico. O repertório é composto das seguintes palavras: vazio, glosadores, hermeneutas e perífrase. Justificamos a presença desse romance no Epílogo, porque as idéias de imanência, utopia, escatologia, glosa e infinito encontram-se disseminadas no percurso narrativo e arquitetam um problema que desde o início da tese havíamos anunciado: *o vínculo entre hermenêutica e imanência*. O que queremos dizer com isso? Que *Jangada de Pedra*, caso possa ser considerada uma alegoria da escrita, sugere uma questão que atravessa nossas considerações finais: a ficção de Saramago faz da idéia de imanência o seu elemento (no sentido, por exemplo, de que a água é o elemento vital do peixe) ou a imanência é uma estratégia retórica de inserção tensa dessa ficção no pós-modernismo? Para responder esta questão, apresentamos uma síntese do problema do ateísmo no século XX, algumas notas a respeito do conceito de imanência e alguns comentários sobre *Jangada de Pedra* que explicitassem o que estamos pensando por "signo à deriva".

PARTE I

AS CONTAS E O FIO DA MEADA

E Blimunda disse, Esperava ver Cristo crucificado, ou ressurecto em glória, e vi uma nuvem fechada. Não penses mais no que viste, Penso, como não hei-de pensar, se o que está dentro da hóstia é o que está dentro do homem, que é a religião, afinal, falta-nos aqui o padre Bartolomeu Lourenço, talvez ele soubesse explicar-nos este mistério, Talvez não soubesse, talvez nem tudo possa ser explicado, quem sabe...
JOSÉ SARAMAGO[1]

Por isso, mesmo sendo minha obra negativa, irreligiosa, ateísta, que se medite entretanto que o ateísmo (pelo menos no sentido deste livro) é o mistério da própria religião...
L. FEURBACH[2]

A espécie *Homo sapiens* aparece a partir do momento em que existem as ferramentas, a linguagem e *também* os ritos funerários. Por conseguinte, já nascem preocupações com relaçâo ao que podemos chamar além. O que caracteriza o homem é o pensamento simbólico. No homem, tudo é simbólico, tudo é significativo. Ora, a religião, se me permitem dizê-lo, é o que há de mais simbólico no homem. A religião consiste em afirmar que, por tras de tudo o que se vê, de tudo o que se faz, de tudo o que se diz, existe outro plano, um além. É o símbolo em ação.
JEAN-PIERRE VERNANT[3]

[1] SARAMAGO, José. *Memorial do Convento*. 21 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998, p. 126.
[2] FEUERBACH, L. *A essência do Cristianismo*. Trad. José da Silva Brandão. Campinas: Papirus, 1988.
[3] VERNANT, Jean-Pierre. A fabricação de si. In: *Entre mitos e política*. Trad. Cristina Murachco. São Paulo: EDUSP, 2001, p. 64.

1. Notas sobre o sagrado e o profano

1.1 Considerações sobre a tríade "religião, ateísmo e fé"

Em *A essência do Cristianismo*, no prefácio à 2. edição de 1843, L. Feuerbach afirmou que o seu ateísmo era o mistério da própria religião. A frase era uma diatribe dirigida aos críticos que, segundo o autor, haviam feito juízos tolos e pérfidos a respeito do conteúdo do livro. O prefácio de Feuerbach propunha pensar a religião não em seus aspectos fantasiosos, mas na sua "verdadeira essência". Além disso, a sentença feuerbachiana tornava ambígua a oposição entre ateu e crente. É claro que tal ambigüidade seria esclarecida na defesa que o autor faria da tese do seu livro. O ateu-devoto (o ateísmo como mistério da religião) apenas poderia crer na verdade e na divindade da *essência humana*.

Na apresentação à tradução brasileira do livro de Feuerbach, Rubem Alves fez a seguinte afirmação sobre o tipo de ateísmo que estava em jogo nas considerações filosóficas do autor alemão:

> Dois homens contemplam uma casa. Um deles aponta para ela e diz: 'Há um homem no seu interior'. O outro retruca: 'Você está louco. A casa está vazia'. Teísta e ateu. Um afirma e o outro nega a existência de um ser. Ambos concordam em que a casa está lá. Em nossa parábola a casa simboliza as regiões metafísicas que ambos afirmam ver. Teísta e ateu habitam um mesmo cosmo. Somente não concordam sobre sua densidade demográfica. Qual o ateísmo de Feuerbach? Seria aquele de um terceiro interlocutor que se juntaria ao diálogo e depois de olhar na direção apontada diria: 'Mas, que casa? Não vejo casa alguma'. Não há espaços metafísicos exteriores. Tais espaços nada mais são que os espaços interiores da consciência projetados na exterioridade.[4]

A negação dos espaços metafísicos exteriores e a afirmação dos espaços interiores da consciência permitem concluir que os conteúdos da religião são falsos ou, em outras

[4] ALVES, Rubem. Apresentação. In: FEUERBACH, L. *A essência do Cristianismo*. Trad. José da Silva Brandão. Campinas: Papirus, 1988, p. 15.

palavras, tais espaços não são reais? O argumento de Rubem Alves, via Feuerbach, será afirmar que na medida em que tais conteúdos tornam-se autônomos e independentes, distintos radicalmente dos homens, como uma potência estranha ou, para usar a palavra chave, alienados, então os símbolos religiosos deixam de constituir um horizonte para ação transformadora do homem. Ora, a religião professada pelo ateu Feuerbach tem como objeto de fé o próprio homem e seu futuro histórico. Veja-se como, tanto na argumentação de Rubem Alves quanto na frase do filósofo alemão, a religião é tomada numa acepção sinônima a ética. Na interpretação de Rubem Alves, a tradição religiosa judaico-cristã contém elementos suficientes para a defesa de um certo ideal de justiça para com os povos oprimidos e para a postulação de uma ação política transformadora. É o que constato ao me deter nestas linhas:

> Compreender a verdade da religião é compreender duas coisas. Primeiro, que não estamos condenados ao presente. A consciência o rejeita. A prática política pode transformá-lo. Segundo, que as verdades da religião, escondidas em seu manto simbólico, poderão tornar-se nas verdades do amanhã.[5]

O trecho sugere que o conteúdo escatológico das idéias religiosas mantém um parentesco estreito com as idéias utópicas. Afinal, quais são as verdades da religião, escondidas em seu manto simbólico? Fixemos nossa atenção em duas passagens bíblicas paradigmáticas. A primeira passagem, que me parece oportuna para esclarecer o conteúdo verdadeiro da religião e o seu conteúdo escatológico, encontra-se em *Isaías* 11. Os versículos 4 ("mas julgará os fracos com eqüidade, fará justiça aos pobres da terra...") e 8 ("A criança de peito brincará junto à da víbora..") profetizam a vinda do reino de justiça, paz, fraternidade e reconciliação de todas as criaturas. A segunda passagem elucidativa dessa verdade da religião pode ser localizada em 1 *Coríntios* 13, 12. Nesse capítulo de

[5] ALVES, Rubem. Apresentação. In: op.cit., p. 15.

Coríntios, encontramos o elogio à caridade e um trecho no qual lemos: "Hoje vemos como por um espelho, confusamente; mas então veremos face a face. Hoje conheço em parte; mas então conhecerei totalmente, como eu sou conhecido." Tais afirmações insinuariam o fim da cisão entre criatura e criador ou, para novamente usar um termo da tradição marxista, o fim da *alienação*. A idéia de uma transformação radical da história humana (presente na forma de escatologia no universo religioso – a vinda do Reino de Deus) é o que possivelmente Rubem Alves chamou de verdades da religião que "poderão tornar-se nas verdades do amanhã." A idéia de utopia é o horizonte da ação política postulada por Rubem Alves. Em suma, ela é a razão para que não se reduzam de antemão os conteúdos religiosos à idéia de falsa consciência apenas. Não são os símbolos religiosos falsos em si mesmos, mas os usos práticos e políticos que os tornam reféns de uma instituição em particular. Instituição que se põe como mediadora entre o que estes símbolos apontam, quando não os tomam como expressão direta daquilo que representam[6], e os próprios homens.

Se o que aproxima as verdades da religião às que poderão tornar-se verdades do amanhã é a idéia de uma transformação radical das relações humanas, então como esta idéia é veiculada? Em outros termos, como a religião diz a sua verdade? Na tradição judaico-cristã, o manto simbólico (expressão de Rubem Alves para se referir ao modo como a verdade encontra-se velada no universo religioso) é urdido numa narração. A narrativa bíblica não é o modelo a partir do qual os homens de fé apropriam-se do passado, confrontam as experiências narradas com o presente e se nutrem da esperança num tempo

[6] Essa objeção é feita por Joseph Campbell à teologia cristã ocidental e mesmo à tradição judaico-cristã. Conferir: CAMPBELL, Joseph. O homem primitivo como metafísico. In: ____. *O vôo do pássaro selvagem. Ensaios sobre a universalidade dos mitos*. Trad. Ruy Jungman. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1997, p. 79-97.

futuro? Obviamente estamos falando de **um** uso e de uma função dessa narrativa. Portanto, o ato de narrar por si só, independente de seus conteúdos serem falsos ou verdadeiros, implica em um desejo de apropriação do passado e em uma recusa de se circunscrever ao presente. Poder-se-ia dizer, parodiando Ernst Bloch[7], que a narração é um transcender, mas se há transcendência ou não, tudo depende das crenças do narrador, da possível interpretação do leitor e do tempo e do espaço históricos em que tal leitura se inscreve.

Em José Saramago, o manto simbólico (as imagens e as metáforas que cooperam para a produção do sentido do romance) é urdido numa narração cujos "fios" são tomados de empréstimo da tradição judaico-cristã. Tais "fios" são reciclados a partir de um narrador irônico. Para este último, caberia a seguinte metáfora de Kierkegaard:

"O irônico é aquele vampiro que suga o sangue do amante, e dando-lhe uma sensação de frescor com o abanar de suas asas, acalanta-o até o sono chegar e o atormenta com sonhos inquietos."[8]

A imagem do vampiro ajuda-nos na compreensão dos procedimentos narrativos da obra saramaguiana. O narrador saramaguiano vampiriza a tradição cristã porque sabe a força que ela possui. O manto simbólico desse narrador só está ornando outros templos e outros sacerdotes. Há uma dupla ironia desse narrador-vampiro: a tradição é o texto, os lugares, os símbolos, mas também somos nós, leitores ou "crentes" que respiramos neste mundo. Somos os amantes e também são as narrativas bíblicas das quais o narrador saramaguiano se nutre. É claro que há aqueles leitores que o querem exorcizar ao denunciarem que o procedimento narrativo apenas dessacraliza ou desfia o "manto

[7] E. Bloch na epígrafe de sua obra afirma: "Lo decisivo: Un transcender sin Transcendencia." (BLOCH, E. op.cit., p. 07).

[8] KIERKEGAARD, Soren Aabye. *O Conceito de Ironia constantemente referido a Sócrates*. Trad. Álvaro Luiz M. Valls Petrópolis: Vozes, 1991, p. 51.

simbólico" das narrativas bíblicas. Mas na metáfora de Kierkegaard flagramos que o procedimento irônico é uma rua de mão dupla: acalantar e atormentar, acariciar e violentar. Em Saramago, o procedimento consiste em dessacralizar e sacralizar.

A metáfora kierkegardiana faz um alerta contundente a respeito do que envolve o procedimento irônico. O vampiro estabelece uma relação de poder com a sua vítima por meio do jogo da sedução. Inicialmente, a carícia estabelece um comércio de afetos entre seres supostamente iguais. Entretanto, o desfecho da situação (a dentada do vampiro) revela a assimetria entre sedutor e seduzido. O procedimento irônico também manifesta uma relação de poder[9] semelhante entre o que produz a ironia e o que é ironizado. Contudo, se olharmos as teses do filósofo dinamarquês que precedem a exposição do conceito de ironia, mais precisamente a décima quinta, constataremos o seguinte:

"Como toda filosofia inicia pela dúvida, assim também inicia pela ironia toda vida que se chamará digna do homem."[10]

A ironia deixa de ser apenas o local em que uma relação de poder assimétrica é configurada e se torna a possibilidade de realização de um determinado modo de existência ética. Não é muito difícil compreender porque sem a dúvida não se filosofa, mas por que

[9] Pode-se pensar essa relação de poder, presente no procedimento irônico, no sentido que Pier Paolo Pasolini desenvolve em uma de suas entrevistas, ao comentar a ironia burguesa e confrontá-la com um outro tipo, praticado por ninguém menos do que o Papa João XXIII. Vejamos o trecho, apenas lembrando, que nessa entrevista, Pasolini responde às questões que dizem respeito à relação entre religião e marxismo. " Un fatto nuovo nella Chiesa, l'humour, l'ironia. Ma questo humour di Papa Giovanni, questa sua ironia, presenta un fenomeno estremamente nuovo. Quasi sempre l'ironia colta del professore di università borghese, o del grande giornalista (pensiamo, tanto per fare un esempio, a un articolo del *Mondo* o dell' *Espresso*, che sono i prodoti della borghesia più avanzata) è esercitata sugli altri, sulla società, sul costume, mai su se stessi ; mai una volta che prendano in giro se stessi. L'humour di Papa Giovanni aveva questa caratteristica assolutamente poética, nuova, quella di essere esercitata sugli altri (ha chiamato per esempio il futuro Paolo VI il 'nostro eminentissimo Amleto'), ma anche su se stesso, sopratuto su se stesso. [...] Papa Giovanni sorrideva di se stesso in quanto Papa. [...] In um certo senso Giovanni XXIII compiva l'atto profondamente, altamente democrático di sorridere di se stesso in quanto *autorità*." (PASOLINI, Pier Paolo. *Interviste corsare. 1955-1975*. Roma: Atlantide Editoriale, 1995, p. 76-77). Os grifos são meus.

[10] KIERKEGAARD, Soren Aabye. *O Conceito de Ironia constantemente referido a Sócrates*. Trad. Álvaro Luiz M. Valls. Petrópolis: Vozes, 1991, p.19.

uma vida digna inicia-se com a ironia? Procedamos por partes. Primeiro, o que se deve entender por "vida digna"? Segundo, em que tipo de ironia estará pensando precisamente Kierkegaard? As duas questões pediriam um exame completo e rigoroso da obra *O conceito de ironia*, tarefa que nos desviaria do curso proposto nesta Tese. Provisoriamente, entendamos por "vida digna" uma determinada maneira de conduzir a existência em que o sujeito assuma com coragem os custos e os benefícios das suas ações. Ao responder por suas ações – inclusive não se envergonhando de assumir os limites, os erros e o pouco saber a que as ações estariam sujeitas – e ao submetê-las ao crivo da razão, o homem digno exerceria um poder sobre si mesmo, afrontando não apenas a consciência alheia, mas a sua própria consciência. O tipo ideal de ironia, segundo Kierkegaard, é aquele em que o sujeito dirige suas farpas não apenas ao outro do discurso, mas a si mesmo. A figura escolhida pelo filósofo é a velha bruxa: a devoradora dos outros e de suas próprias entranhas. Para Kierkegaard, a ironia negativa estaria presente nos diálogos socráticos considerados aporéticos.[11] Ela não seria apenas uma figura de linguagem, mas faria parte da estrutura dialógica. Como conciliar a violência da velha bruxa – também poderíamos retomar a imagem do vampiro –, as aporias de alguns diálogos socráticos (emblemas de uma ironia radical) com a idéia de uma vida digna? Parece-me que o elo entre ironia e vida digna reside na idéia de liberdade, na busca e na afirmação da verdade.[12]

---

[11] Sobre o resultado negativo presente nos diálogos aporéticos (principalmente no *Protágoras*), veja-se a seguinte afirmação de Kierkegaard: "Um resultado negativo precisa sempre ser um resultado; e um resultado negativo em seu estado mais puro e sem mistura só a ironia é que pode proporcionar; pois até mesmo o ceticismo põe sempre algo, enquanto a ironia, pelo contrário, renova constantemente, como aquela velha bruxa, a tentativa certamente digna de Tântalo, de primeiro devorar tudo, e por fim devorar-se a si mesma também, ou, como convém às bruxas, devorar seu próprio estômago." (KIERKEGAARD, S.A. *O conceito de ironia constantemente referido a Sócrates*. Trad. Álvaro L.M. Valls. Petrópolis,RJ: Vozes, 1991, p. 56).

[12] Insisto que não cabe nos propósitos desta Tese discutir os vínculos entre o conceito de ironia e as idéias de liberdade e verdade para um esclarecimento rigoroso do que o filósofo Kierkegaard chama de "vida digna". Como já afirmei, tal tarefa simplesmente implicaria em acompanhar a exposição completa do conceito de ironia no livro citado de Kierkegaard. Contudo, no final de *O conceito de ironia*, Kierkegaard, após empenhar-se na discussão da ironia romântica, faz as seguintes afirmações: "A ironia é um disciplinador

No início dessas reflexões, ao citarmos Rubem Alves, assinalamos o vínculo entre um certo ideal ético e a verdade da religião. Entre Feuerbach, Kierkegaard e Rubem Alves há não apenas um bocado de tempo separando-os, mas propostas e métodos distintos no que diz respeito à análise da religião. Se os fiz interlocutores é para, ainda que de forma incipiente, pensar o que a meu ver caracteriza a narrativa de Saramago: a presença de um narrador irônico que destila dúvidas contra a religião. Todavia, esse narrador não deixa de refazer o percurso da religião, ao trazer para o centro da narrativa alguns problemas de natureza ética e religiosa.

Como já havia anunciado no Prólogo desta Tese, a passagem de um sagrado institucional a um outro de origem individual, em alguns romances de Saramago, deve-se à presença de um ateísmo na figura do narrador. O conjunto de análises sobre os romances (II Parte – A hermenêutica na obra) pretende problematizar o lugar comum de que há no ateu uma simples negação de Deus e uma caricatura da experiência religiosa. Poderíamos pensar o ateísmo como uma mediação interna à própria narração entre a religião (institucional) e a fé. Religião, ateísmo e fé não seriam termos excludentes, mas estariam numa relação dialética, conforme a abordagem filosófica de Paul Ricoeur em ensaio que leva justamente o nome dessa tríade.[13]

(*Tugtemester*, pedagogo), que só é temido por quem não o conhece. Quem simplesmente não compreende a ironia, quem não tem ouvidos para seus sussurros, carece *eo ipso* daquilo que se poderia chamar o *início absoluto da vida pessoal*, carece daquilo que em certos momentos é indispensável para a vida pessoal, carece do banho de renovação e de rejuvenescimento, do banho de purificação, que salva a alma de ter a sua vida na finitude, mesmo que viva aí com força e energia; ele não conhece o frescor e a força que se encontram quando, sentido o ar pesado demais, nos despimos e nos atiramos ao mar da ironia, naturalmente não para aí permanecermos, mas para tornarmos a nos vestir saudáveis e alegres e leves." (KIERKEGAARD, S. A. op.cit., p. 277).

[13] RICOEUR, Paul. Religião, ateísmo e fé. In: ____. *O Conflito das Interpretações*. Trad. M.F. Sá Correia. Porto, Portugal: Rés, [198-?], p. 430-456.

O ateísmo discutido por Paul Ricoeur é o que está presente em Nietzsche e Freud. Qual é o núcleo da crítica da religião presente nesses autores?

> O problema não é o das chamadas provas da existência de Deus. Eles também não põem em questão o conceito de Deus como despido de significação. Eles criaram uma nova espécie de crítica, uma crítica das representações culturais consideradas como sintomas disfarçados do desejo e do temor. [...] Para eles, a dimensão cultural da existência humana à qual pertencem ética e religião, tem uma significação escondida, que requer um modo específico de decifração, de levantar das máscaras. A religião tem uma significação desconhecida do crente, por causa de uma dissimulação específica que subtrai a sua origem real à investigação da consciência. É por isso que ela requer uma técnica de interpretação adaptada ao seu modo de dissimulação, isto é, uma interpretação da ilusão como distinta do simples erro, no sentido epistemológico da palavra, ou da mentira, no sentido moral vulgar.[14]

A hipótese de trabalho de Paul Ricoeur consiste em tomar esse ateísmo como destruição do deus moral da religião, "[...] não só enquanto fonte última de acusação, mas enquanto fonte última de proteção, enquanto providência."[15]. Segundo Paul Ricoeur, a destruição do deus moral da religião possibilitaria um novo horizonte para a fé. Mas que tipo de fé purificada mereceria subsistir após as críticas de Nietzsche e Freud?

> [...] A fé bíblica representa Deus, o Deus dos profetas e o Deus da Trindade cristã, como um pai; o ateísmo ensina-nos a renunciar à imagem do pai. Superada como ídolo, a imagem do pai pode ser recuperada como símbolo. Este símbolo seria uma parábola do fundamento do amor; seria a contrapartida, numa teologia do amor, da progressão que nos conduziu da simples resignação a uma vida poética. Tal é, creio, a significação religiosa do ateísmo. É preciso que um ídolo morra para que comece a falar um símbolo do ser.[16]

Haveria algum ponto de contato entre o que Paul Ricoeur considera "a significação religiosa do ateísmo" e a crítica presente nos romances de Saramago, por exemplo, ao poder teológico-político? A crítica à religião e ao Deus cristão, presente em *Memorial do Convento*, não se esgotaria numa recusa do sentido cultural do cristianismo. O ateísmo estaria disseminado na voz narrativa do romance não apenas como tom digressivo, mas configurando a própria obra, produzindo uma dialética do sagrado e do profano, elaborando

[14] RICOEUR, Paul. Religião, ateísmo e fé. In: op.cit., p. 432.
[15] Ibidem, p. 444.
[16] Ibidem, p. 455-456.

uma hermenêutica sobre o problema da verdade e contribuindo decisivamente para o sentido global do romance. No Epílogo desta Tese, retomaremos o problema do ateísmo no século XX e suas implicações no campo da hermenêutica. O que propomos nesse início de discussão é que pensemos o ateísmo presente nos romances de Saramago como uma mediação entre a religião católica e a possibilidade de um novo sagrado.

A descrição do funcionamento da dialética do sagrado e do profano em *Memorial do Convento* e o entendimento do estatuto do princípio de criação literária em alguns romances de José Saramago – o que chamamos de "a glosa da glosa" – solicita como tarefa prévia que situemos conceitualmente a díade sagrado/profano no campo das ciências humanas. Trata-se de entender minimamente como o sagrado e o profano são discutidos por alguns autores no século XX, se haveria alguma disputa teórica fundamental sobre o par mencionado e, por fim, se a literatura é convocada a dar sua contribuição à discussão.

1.2 O núcleo da existência humana: o sagrado ou o profano?

Uma pequena história pessoal ou anedota muito comum poderia ser o ponto de partida para esse rascunho do estado da questão da díade sagrado/profano. Estou no corredor de livros da biblioteca do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da UNICAMP e procuro na última prateleira o livro "O Sagrado e O Profano" de Mircea Eliade. Ao retirar o livro procurado, cai na minha cabeça um outro, "O Sagrado Existe", de Gilberto de Mello Kujawski. Rapidamente leio a introdução do livro e encontro para a minha surpresa a seguinte informação:

> Duas leituras recentes vieram precipitar a elaboração do presente estudo sobre o sagrado. A primeira leitura foi a do festejado romance de José Saramago, *O evangelho segundo Jesus Cristo*, saudado efusivamente, dos dois lados do Atlântico, pelo entusiasmo unânime da crítica, o que não deixa de ser um tanto intrigante.[17]

Refeito do acontecimento, detenho-me com cautela sobre essa reflexão do sagrado e noto que o autor do livro explicitamente coloca-se contra o uso que Saramago faz da tradição cristã ou o diálogo tenso que os romances do escritor português estabelece com o catolicismo. Kujawski faz duas afirmações que interessam de perto a esta Tese. A primeira afirmação considera que o diálogo de Saramago com o catolicismo é realizado por meio da **ironia**. Mas, para o crítico, tal procedimento permeia a boa literatura portuguesa desde Gil Vicente e no romantismo tornou-se um "apanágio". Trocando em miúdos: Saramago não é nada original. Conclui o ensaísta:

[17] KUJAWSKI, Gilberto de Mello. *O sagrado existe*. São Paulo: Ática, 1994, p. 11. A segunda leitura é a obra de Marlene Porto, *A testemunha – diário de uma essênia*. Kujawski comentava que o livro era ainda inédito e contrastava com o "árido ideologismo de Saramago".

"Ora, um homem como Saramago, orgulhoso de sua raiz popular, que se confessa ateu e comunista convicto após a desintegração do mundo socialista e às vésperas do terceiro milênio, que outra coisa pode ser, senão um incorrigível romântico?"[18]

A segunda afirmação, conseqüência da primeira, é que, por abusar do procedimento irônico e por se filiar a uma tradição que deita as raízes no século XIX, Saramago produz uma interpretação da crença religiosa que "resvala freqüentemente para o grotesco e o caricato."[19] Logo em seguida, o ensaísta concluirá que Saramago inclina-se para um "...ceticismo ideologicamente muito primário e rudimentar" e "...o maior motivo de insatisfação no tocante ao livro de Saramago reside, para nós, na carpintaria ideológica que lhe serve de sustentação, toda ela constituída do mais carunchoso anacronismo oitocentista."[20] Contra Saramago e uma visão de mundo da qual ele é cúmplice, o ensaísta apresenta uma defesa do sagrado baseada em três autores: Ortega y Gasset, Carl Gustav Yung e Mircea Eliade. A má compreensão da categoria do sagrado é o núcleo da crítica de Kujawski ao romance de Saramago.

Há dois aspectos que não me parecem devidamente enfrentados nesse ensaio. Em primeiro lugar, a amarração conceitual sustenta-se em enunciados categóricos sem levar em conta o lugar das idéias no projeto teórico de cada um dos autores que fazem críticas à religião (por exemplo, Marx e Freud). O ensaísta não discute o que de fato está em jogo na disputa teórica sobre os conceitos de sagrado e profano. Em segundo lugar, o ateísmo presente no romance de Saramago é pensado como uma retomada da crítica à religião realizada no século XIX, sem que a função dessa crítica seja situada, por exemplo, na

---

[18] KUJAWSKI, Gilberto de Mello. *O sagrado existe*. São Paulo: Ática, 1994, p. 11.
[19] Ibidem, p. 11.
[20] Ibidem, p. 12.

literatura portuguesa. O anacronismo da crítica de Saramago não é relacionado à permanência do vínculo entre religião e política no estado português durante o período salazarista.

Os dois acontecimentos (a queda e a tese do próprio livro) colocam em cena o que será o fio condutor desta parte da Tese: se tomo como pressuposto que o núcleo da existência humana é o sagrado, logo alço este último a categoria autônoma e explicativa do real. Portanto, a queda do livro não seria um acontecimento fortuito, mas, da perspectiva de um homem religioso, haveria uma lógica presidindo a série de causa e efeito que remeteria a Deus em última instância. A queda do livro seria um acontecimento providencial. Guardadas as devidas proporções, o mesmo poder-se-ia dizer do conteúdo do ensaio de Kujaswski. A defesa de um estatuto autônomo do sagrado e essencial ao mundo em que vivemos – por sinal, para o autor, ele é condição de sustentabilidade desse mundo – funda-se a partir de que lugar epistemológico? O ensaísta, ao defender o sagrado como uma categoria autônoma, não estaria confundindo a explicação do fenômeno com a própria experiência do sagrado? Vejamos como esta última questão endereça-nos ao centro da disputa teórica sobre o significado da díade sagrado/profano.

Uma teoria do sagrado não se produz de uma perspectiva neutra. A afirmação não é um truísmo. Quem define a relação entre o sagrado e o profano está motivado pelo interesse por um dos componentes: ora é o profano a base de apreensão da relação, ora é o sagrado. O drama epistemológico de quem se dispõe a pensar essa relação oscila entre uma apreensão ontológica ou dialética do sagrado. O que significa dar um tratamento ontológico ou dialético ao par sagrado/profano? Esta é a questão que pretendo discutir com base em

um ensaio de Alfonso di Nola[21], a fim de assinalar os custos e os benefícios de um desses tratamentos.

O ensaio de Alfonso di Nola está dividido em cinco seções. As duas primeiras seções procuram responder aos seguintes problemas: de qual lugar epistemológico vou definir o binômio sagrado/profano? Uma vez que a formulação do problema inscreve-se numa cultura ocidental e numa sociedade moderna, poderei afirmar que a distinção entre o sagrado e o profano pertence a toda cultura, independentemente do espaço e do tempo? Em outros termos, essa distinção é universal?

Nas "Preliminares do problema", seção 1, Alfonso di Nola retoma um tipo de análise que postula uma radical diferença entre as sociedades arcaicas e as modernas, sendo que nas primeiras haveria uma visão totalizadora do real, ou seja, estaria ausente a dicotomia sagrado-profano, uma vez que cada gesto ou ato pertencente ou não ao cotidiano estaria investido de uma sacralidade. Portanto, a dialética sacro-profano não é um dado atemporal, mas foi produzida pelas forças históricas e materiais do ocidente pré-capitalista e capitalista. "Ora, a relação dialética entre sacro e profano passa a ser concreta quando é aprofundada antropologicamente, como oposição entre momento útil ou econômico (profano) e momento não-útil e não-econômico (sagrado), nos termos que tentaremos esclarecer."[22]

A importância da história na formação do binômio sagrado/profano será o "cavalo de batalha" nas objeções às teorias que pensam o sagrado como uma categoria autônoma. A

[21] NOLA, Alfonso di. Sagrado/Profano. In: *Enciclopédia Einaudi*. Lisboa: Imprensa Nacional e Casa da Moeda, v. 12, 1987, p. 105-160.
[22] Ibidem, p. 106.

afirmação que a dialética sacro-profano é produzida pelas forças históricas constitui em última instância o ponto de vista que será defendido por Alfonso di Nola em seu ensaio.

Na seção 2, "Sagrado/profano e religião/não-religião", o ensaísta percorre um outro caminho explicativo que dê conta da oposição. Posso esclarecer a díade sagrado/profano pelo binômio religião/não-religião. Mas, o autor faz a seguinte advertência: "à semelhança da noção de sagrado, a nossa noção de religião está viciada por um quadro de origem e revela-se como inadequada de cada vez que enfrenta o inquérito a áreas não ocidentais ou não ocidentalizadas."[23]

Se a própria distinção se insere num quadro histórico do ocidente, o mesmo se deve notar no que diz respeito à "própria história etimológico-semântica do termo"[24]. Por exemplo, entre os latinos ou entre os hebreus não havia um termo preciso que cobrisse todo o campo semântico para designar o emprego que fazemos do vocábulo "religião". Alfonso di Nola conclui que "[...] a relação sagrado/profano pode ser lida como religião/não-religião (= laicidade), mas apenas nas culturas que separam o mundo do divino do mundo do cotidiano, o mundo do não-útil do ponto de vista econômico, do mundo do economicamente útil."[25]

Porém, o autor adverte que corremos o risco de mistificar as sociedades do tipo arcaicas e que lidam com uma visão global, se não ponderarmos que em tais sociedades há sim uma distinção entre as esferas do sagrado e do profano. Todavia, não há uma autonomia de uma em relação à outra. Conforme argumenta o autor, "O mundo do sagrado e da religião não explode como esfera autônoma, insignificante do ponto de vista laico,

[23] NOLA, Alfonso di. Sagrado/Profano. In: *Enciclopédia Einaudi*. Lisboa: Imprensa Nacional e Casa da Moeda, v. 12, 1987, p.107.
[24] Ibidem, p. 107.
[25] Ibidem, p. 108.

estranha à realidade que, na nossa linguagem, se chamaria 'racional', mas exprime-se e manifesta-se precisamente nessa realidade, na relação contínua que a justifica e a explica."[26]

Até aqui o que Alfonso di Nola está evitando é, ao tratar do tema sagrado/profano, produzir uma interpretação legitimada, em alguns casos, no nosso "patrimônio etnocêntrico". A questão recorrente é a partir de que local vamos definir o sagrado e o profano. Há efetivamente um lugar que não seja etnocêntrico, determinado pela própria cultura?

Para pensar a complexidade e a dificuldade do próprio entendimento da relação sagrado/profano é importante observar as duas proposições, discutidas no fim da seção 2, que tentam deslindar o binômio, mas que ao mesmo tempo nos conduzem a um erro lógico e a uma aporia. Vejamo-las:

"a) nas nossas culturas existe com certeza um binômio contrastante sagrado/profano;

b) nas outras culturas (as que são definidas como globais ou integradas), tal binômio não subsiste..."[27].

A seção 3, "Semântica e história do sagrado", retoma o problema que havia ficado suspenso a partir das duas proposições e propõe esta solução:

> A pesquisa dos vários patrimônios lexicais relativos ao sagrado confirma, no fundo, que a referida qualidade total das culturas não ocidentais é um fenômeno funcional-existencial que, embora eliminando, a nível programático e representativo do real, a dicotomia sagrado/profano, acede, no entanto, a uma diferenciação classificativa do real que é possível esclarecer em termos ocidentais.[28]

[26] NOLA, Alfonso di. Sagrado/Profano. In: op.cit., p. 109.
[27] Ibidem, p. 109.
[28] Ibidem, p. 110.

Ao localizar nas culturas não ocidentais a existência de uma diferenciação classificativa do real, a qual corresponderia em certa medida a dicotomia sagrado/profano, Alfonso di Nola assinala a possibilidade de uma alteridade epistemológica, a saber, é possível conhecer "uma séries de estruturas que não pertencem à nossa concepção do mundo..."[29]

A seção 4, a mais decisiva desse ensaio, discute as principais interpretações sobre o sagrado. Embora subdividida em 6 partes, duas palavras organizam essas interpretações: ontologia e dialética. Se interpretamos ontologicamente o sagrado, o risco iminente é de o desvincularmos de seu elemento histórico. Em contrapartida, uma compreensão dialética recuperaria o dado histórico. Alfonso di Nola aponta várias nuances nas interpretações sobre o binômio sagrado/profano. A discussão sobre esses intérpretes inicia-se com o quadro teórico proposto pelo "animismo" (Tylor) e "pré-animismo" (Marret), prossegue com as formulações da escola sociológica francesa (Hubert, Mauss e Durkheim) sobre a dialética sagrado/profano e se encerra com as teorias irracionalistas que postulam o sagrado como categoria autônoma (Lévy-Bruhl, Söderblom, Rudolf Otto, Mircea Eliade).

Deixaremos de lado as nuances de cada uma dessas interpretações que disputam o conceito de sagrado e profano e iremos ao cerne das considerações que Alfonso di Nola faz sobre a concepção dialética sagrado/profano. Vejamos uma das teses principais de Durkheim, retomada pelo ensaísta italiano:

> Durkheim, para recordar aqui as suas principais teses, considera a dicotomia sagrado/profano como uma forma e uma categoria de pensar e viver a realidade. Os termos da dicotomia são bipolares e simultaneamente complementares e irredutíveis, isto é, um não pode ser reduzido ao outro e, no entanto, um não pode subsistir sem o outro.[30]

[29] NOLA, Alfonso di. Sagrado/Profano. In: op.cit., p. 110.
[30] Ibidem, p. 136.

Três aspectos, segundo Alfonso di Nola, definiriam o pensamento de Durkheim ao procurar caracterizar as coisas ou as realidades sagradas.

1. A sacralidade das coisas não se produz apenas por uma hierarquização do mundo entre o sagrado/superior e o profano/inferior;

2. Há uma heterogeneidade e um caráter absoluto das coisas sagradas;

3. Todavia, tal heterogeneidade e tal caráter absoluto não excluem a passagem de uma área a outra. "[...] a possibilidade da passagem das coisas da condição profana à condição sagrada, mas tal passagem deve conceber-se como mudança de natureza, metamorfose integral tal como é, por exemplo, evidente nos ritos de iniciação."[31]

Esses três aspectos estariam na base de uma definição de religião para Durkheim, segundo Alfonso di Nola. "Chega-se nesta base a uma definição de religião que assume por completo a incomunicabilidade do sagrado com o profano e a sua permanente relação dialética (sacralização e dessacralização)"[32]

Esta incomunicabilidade será pensada a partir do conjunto de coisas interditas no sistema religioso (o Tabu). Mas, há um caráter contraditório na interdição e que será explicitada por Alfonso di Nola ao citar a seguinte passagem de *As Formas Elementares da Vida Religiosa*:

> A conclusão é muito precisa: 'causará, talvez, espanto que um alimento tão sagrado seja consumido por simples profanos. Mas, pelo contrário, não existe culto positivo que não se mova nesta contradição. Todos os seres sagrados são subtraídos, em virtude da característica que os distingue, ao contato profano; mas, por outro lado, não serviriam para nada e não teriam qualquer razão de ser, se não estabelecessem uma relação com aqueles mesmos fiéis que, por outro lado, têm de manter-se respeitosamente distantes. Não existe rito positivo que não constitua, no fundo, um verdadeiro sacrilégio, porque o homem não pode ter uma relação com seres sagrados sem superar a barreira que normalmente deve mantê-lo deles afastado'[33].

[31] NOLA, Alfonso di. Sagrado/Profano. In: op.cit., p. 137.
[32] Ibidem, p. 137.
[33] Ibidem, p. 138.

A superação da dialética sagrado/profano será realizada pelo pensamento de Lévy-Bruhl que, segundo o ensaísta italiano, influenciou as formulações irracionalistas sobre o sagrado. A preocupação de Alfonso di Nola será indicar em que consiste ou qual é o núcleo dessa concepção irracionalista. O primeiro aspecto assinalado pelo autor relaciona-se ao fato de Lévy-Bruhl ter substituído as noções de sagrado e profano por *surnaturel* e *naturel*: "... Levy-Bruhl indica, em resumo, uma maior plenitude do sagrado (surnaturel) em relação ao não sagrado (naturel) e fá-lo na particular dimensão irracionalista da sua tese sobre a mentalidade primitiva e pré-lógica."[34]

Como se caracteriza fundamentalmente esta mentalidade primitiva?

"Quer isto dizer que o primitivo *pensa de modo sagrado* pelo fato de pensar, segundo a terminologia de Lévy-Bruhl, 'misticamente', sentindo aquelas específicas participações e representações que a mentalidade lógica ou racional recusa, quando reduz tudo ao *naturel*, ou seja, ao profano"[35].

Este "pensar de modo sagrado" a realidade é o núcleo da formulação irracionalista. Qual será a operação central realizada pelas correntes irracionalistas? "O próprio *surnaturel* de Lévy-Bruhl transforma-se, pelo contrário, num absoluto, numa realidade invasora que se abre para o mundo do profano, saindo de si mesma e continuando, simultaneamente, íntegra na sua essência ontológica"[36] Insistamos neste ponto: o que Lévy-Bruhl faz é abandonar uma relação dialética do sagrado e do profano por uma ontologia do *surnaturel*. Procedimento semelhante encontra-se também em Söderblom, segundo o ensaísta italiano:

> Como o sagrado lhe parece um modo irracional, misterioso, não acessível conceitualmente, através do qual as realidades se apresentam ao homem religioso, e, ao mesmo tempo, uma qualidade inerente às próprias realidades, transmissível e contagiosa, Söderblom oscila, de fato, entre uma definição psicológica e uma

[34] NOLA, Alfonso di. Sagrado/Profano. In: op.cit., p. 139.
[35] Ibidem, p. 139.
[36] Ibidem, p. 141.

> definição ontológica do sagrado: o sagrado é 'pressentido' nas realidades e é, portanto, o resultado de um processo psicológico que decorre entre o indivíduo religioso e a própria realidade. O sagrado pertence por isso, como qualificação, à própria realidade,ou, pelo menos, a alguma realidade e é, portanto, uma essência ontológica autônoma.[37]

Em Rudolf Otto, a dialética sagrado/profano é transformada em distinção ontológica "segundo a qual não existe uma proeminência do sagrado sobre o profano, mas uma nulificação ontológica do profano em relação ao sagrado, uma não existência do profano confrontado com o sagrado."[38] O trabalho de Mircea Eliade, inserindo-se nas interpretações que postulam o sagrado como categoria autônoma, leva às ultimas conseqüências a desvalorização do profano. Segundo Alfonso di Nola, Mircea Eliade substitui o par sagrado/profano por uma dialética das hierofanias. O que devemos entender por tal dialética?

> ... a natureza da hierofania propõe uma opção, em virtude da qual a coisa real, profana, se transforma em 'outra coisa', diferente da condição normal do objeto: 'um objeto passa a ser sagrado na medida em que incorpora (isto é, revela) uma coisa diferente de si... o ponto que queremos salientar é que a hierofania pressupõe uma opção, uma distância nítida do objeto hierofânico em relação ao resto que o cerca.'[39]

A dialética das hierofanias constitui o objeto da história da religião. É o que podemos apreender nesta afirmação de Mircea Eliade, citada por Alfonso di Nola: " 'A dialética das hierofanias permite redescobrir espontânea e integralmente todos os valores religiosos sem distinção, qualquer que seja o nível histórico em que se encontra a sociedade ou indivíduo que faz essa descoberta.'"[40] Mas, segundo o ensaísta italiano, a concepção historiográfica de Eliade, ao solicitar do historiador o trabalho de uma descrição

---

[37] NOLA, Alfonso di. Sagrado/Profano. In: op.cit., p. 141.
[38] Ibidem, p. 143.
[39] Ibidem, p. 144.
[40] ELIADE, M. apud NOLA, Alfonso di. Sagrado/Profano. In: op.cit., p. 145.

morfológica das hierofanias, simplesmente ignora o próprio fato histórico. Qual o problema que tal procedimento traz para a compreensão do binômio sagrado/profano?

Na última seção de seu ensaio ("Revisão crítica da relação sagrado/profano"), Alfonso di Nola identifica o calcanhar de Aquiles das teorias irracionalistas: os pensadores destas teorias reduziram o fato religioso a uma experiência do sagrado e desconsideraram as realidades culturais. Em suma: experiência religiosa ou vida religiosa como experiência vivida (*Erlebnis*) e ciência da religião são tratadas como uma coisa só.

> A nível epistemológico, no que se refere aos problemas teóricos do sagrado/profano, poderíamos dizer que *o explicandum* (o dado sagrado como vivido, *erlebt*, pessoalmente ou nas várias culturas) vem a confundir-se de um modo amorfo nas interpretações estudadas com *o explicans*, ou seja, com a leitura dos dados, que, para serem corretas, exigiriam uma não-participação...[41]

Diante desse equívoco epistemológico das teorias irracionalistas, Alfonso di Nola apresenta uma revisão crítica da relação sagrado/profano que se situe em uma "área mais vasta da dinâmica dos fatos religiosos."[42] O que precisamente significa isso? Implica tomar um certo *parti-pris* teórico no qual o *homo oeconomicus* "precede necessariamente" o *homo religiosus*.

> Numa visão assim diferente dos fatos religiosos, a pesquisa já não se dirige para a definição de um sagrado absoluto, perante o qual o profano se anula como um não-valor, como mera ocasião e incidente. A relação é subvertida, no sentido em que se afirma a prioridade da dimensão profana, útil ou econômica, na base da qual se constrói a história e em relação à qual o momento sagrado assume aspectos de um momento dialético...[43]

A subversão da relação sagrado/profano – a prioridade da dimensão profana – permite formular a tese de que o grau de "controle racional do trabalho produtivo e da capacidade humana de modificar o ambiente seria proporcional ao grau de sacralidade." [44]

---

[41] NOLA, Alfonso di. Sagrado/Profano. In: op.cit., p. 147.
[42] Ibidem, p. 147.
[43] Ibidem, p. 147-148.
[44] Ibidem, p. 148.

Quanto maior o nível de sacralidade, menor o nível de controle e a capacidade de modificação do ambiente. Se o "homem econômico" é o que está na base da esfera religiosa e da própria existência humana, são os riscos a sua sobrevivência e o grau de poder efetivo sobre a natureza o que produz maior ou menor sacralização do mundo ou define o próprio estatuto da religião na sociedade. Essas considerações caberiam na tese bastante conhecida: o controle técnico e racional da natureza provocaria uma dessacralização do universo.

Uma vez feita a crítica das teorias que pensam o sagrado como categoria autônoma e postulado que o homem econômico é o que está na base da sociedade, o que sugere um alinhamento com as concepções marxista e materialista, o ensaísta italiano prossegue sua revisão abordando Malinowski, para quem se deveria pensar a função do par sagrado/profano em cada cultura específica. Portanto, uma análise em uma perspectiva dialética, não tomando o sagrado em sua pretensa autonomia e em seu caráter a-histórico. Para Malinowski, o sagrado não se reduz ao emocional e ao fantasioso. O sagrado cumpre em cada sociedade um determinado papel: " 'O sagrado como atitude mental e forma de comportamento é um princípio dinâmico de cultura que governa alguns dos domínios importantes da atividade humana: a magia, a religião, a moral e a organização social'" [45]

A tese que vincula o grau de sacralização de uma sociedade ao nível de desenvolvimento técnico e científico e a afirmação da precedência do profano em relação ao sagrado parecem-me as bases de uma teoria geral sobre o fenômeno religioso que, por sinal, é defendida no ensaio de Alfonso di Nola. O que pretendemos afirmar é que a descrição e a análise das várias interpretações sobre a relação sagrado-profano visam a um

[45] NOLA, Alfonso di. Sagrado/Profano. In: op.cit., p. 150.

objetivo fundamental: pensar o sagrado como formação histórica e não como uma categoria (atitude epistemológica das teorias irracionalistas, segundo o ensaísta). Essa questão atravessa todo o ensaio de Alfoso di Nola e é explicitada de forma incisiva quando o autor, por exemplo, comenta alguns pesquisadores italianos que reorientaram o conceito de sagrado seguindo a linha de Malinowski ou, para usar as palavras do próprio ensaísta, absorvendo o "patrimônio ideológico do idealismo, do historicismo e do marxismo."[46] Dois autores italianos serão discutidos pelo autor. São eles De Martino e Lanternari. O cerne da teoria do primeiro consiste em que ele revelou "[...] quer a historicidade do sagrado como fato próprio de toda a cultura e sujeito a variações, quer a gênese psicológica do sagrado como estrutura que soluciona as crises históricas."[47] Portanto, o sagrado não é pensado como **categoria**, mas como **formação histórica** " 'correspondente a uma determinada fase da história humana; que mitos, ritos, igrejas e cleros não são o essencial da vida religiosa.'"[48]

Quanto a Lanternari, Alfonso di Nola afirma que a investigação do pensador realiza-se no plano de uma pesquisa histórica concreta. Cinco aspectos são discutidos pelo ensaísta na teoria de Lanternari:

1. A civilização origina-se da coexistência entre o sagrado e o profano (orientação racional e irracional);

2. Tempo sagrado e tempo profano não são termos excludentes;

[46] NOLA, Alfonso di. Sagrado/Profano. In: op.cit., p. 151.
[47] Ibidem, p. 151.
[48] Ibidem, p. 151 (os grifos são meus).

3. O aspecto funcional da relação pode ser flagrado no papel libertador do tempo sagrado em relação ao profano. Veja-se, por exemplo, as festas que são um "(...) momento de abrandamento da tensão do trabalho"[49];

4. Hegemonia do momento profano em relação ao sagrado, em nítido contraste com as teorias irracionalistas;

5. Essa hegemonia não é percebida por estas teorias porque

> ...os erros de interpretação da inter-relação sagrado/profano são individualizados por assumirem arbitrariamente o modo e a forma fenomênica da experiência religiosa como explicação dela e por não terem presente a função da experiência; isto é, por confundirem o viver religiosamente com a finalidade para que se vive religiosamente.[50]

A citação retoma o núcleo das objeções epistemológicas às teorias sobre o sagrado de linhagem fenomenológica ou "irracionalista", como prefere chamar Alfonso di Nola. Fixemos este ponto: essas objeções almejam criar condições para a formulação tese do próprio ensaísta: **o núcleo da existência humana reside no profano**. Por esta última palavra entenda-se a luta do homem pela sua sobrevivência diária, a dependência humana da matéria orgânica para a sua própria conservação. Mas, a reprodução da vida para o ser humano implica em reprodução das relações sociais e, se entendemos bem as conclusões do autor, o fator econômico tem um peso decisivo no lugar e no significado do sagrado na existência humana.

A importância do fator econômico e a tese da precedência do profano em relação ao sagrado encerram o ensaio. A menção às teses de Marx visa a resgatar do sagrado a função organizadora e justificadora dos equilíbrios de poder. Pensa-se com Marx a relação triádica

---

[49] NOLA, Alfonso di. Sagrado/Profano. In: op.cit., p. 152.
[50] Ibidem, p. 153.

entre sagrado, violência e poder. Com Engels, é a noção de formações fantásticas presentes nos processos históricos o que mais interessa ao ensaísta italiano. Para o percurso argumentativo do ensaísta, interessa assinalar o modo como essas formações fantásticas apresentam-se na história, a saber, como sacralização das forças naturais e sacralização das forças sociais (as forças não dominâveis pelos homens são sacralizadas). O final do ensaio discute a relação íntima entre as incertezas (o risco de malogro na luta humana pela sobrevivência – os atos econômicos) e a gênese do sagrado. Embora, o próprio Alfonso di Nola advirta que o risco não é a origem do sagrado. Há para o ensaísta o que ele chama de mecanismo de auto-culpabilização, expediente que pretende 'explicar' o malogro de um ato econômico, por exemplo, por causas e motivos não materiais ou físicos, mas de natureza sagrada. A análise do poema de Gilgamesh – a passagem de Enkidu no bosque – feita pelo ensaísta, reforça que o par sagrado/profano encontra seu sentido na estrutura econômica da comunidade. O primeiro coito de Enkidu é entendido como dessacralização, uma vez que ele foi praticado sem fins procriativos numa cultura agrário-pastoril. Em tal cultura, ritos matrimoniais adquirem o estatuto de sagrado, a finalidade desses ritos é a reprodução da própria espécie. Enfim, se o maior valor de uma cultura agrária é a fecundidade da terra, logo, sexo com fins procriativos tem sua parcela de sacralidade. Mas é bom dizer que tal raciocínio não esgota o sentido e o lugar da díade sagrado/profano, para o autor. É apenas um exemplo de como o núcleo da existência humana reside no profano.

Concluindo: o lugar epistemológico de Di Nola é uma certa tradição marxista e materialista, algo que se depreende das menções positivas a interlocutores como Marx e Engels.

A questão a ser respondida, caso pensássemos o romance *Memorial do Convento* nos termos do problema formulado sobre o sagrado no ensaio em questão, é justamente: em

que lugar reside o núcleo da existência humana no romance do escritor português? No início deste capítulo, vimos que a crítica de Kujawski ao ateísmo de José Saramago, presente no romance *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, consiste basicamente no seu caráter datado e anacrônico. Poderíamos acrescentar que tal ateísmo remete ao anticlericalismo português dos fins do século XIX. Ora, se partilhássemos da opinião de Kujawski, poderíamos concluir que os romances de Saramago seriam uma transcrição da tese que vincula o grau de sacralização de uma sociedade ao nível de desenvolvimento técnico e científico e da afirmação da precedência do profano em relação ao sagrado. Em suma, por um lado, pensaríamos os esforços do narrador saramaguiano como expressão de uma tradição do tipo iluminista: livrar os homens do medo e da esperança religiosas. Por outro lado, leríamos *Memorial do Convento* como uma cartilha do marxismo vulgar na qual, além de vaticinar a luta entre os oprimidos e os opressores, também entenderia que a religião e sua expressão simbólica (o que poder-se-ia chamar de superestrutura de uma sociedade) seriam resultados de uma infra estrutura econômica. Mas, os romances de Saramago desconfiam tanto do poder de esclarecimento da razão quanto da redução da expressão simbólica religiosa à base econômica de uma sociedade. Aliás, o narrador saramaguiano desconfia do próprio gênero romance. O que de fato o romance saramaguiano faz do sagrado e do profano é o problema que será discutido em *A Hermenêutica na obra* – II parte desta Tese.

Quais seriam então os benefícios alcançados com o resumo feito do ensaio de Alfonso di Nola? Se não podemos tomar os romances de Saramago como expressão direta da afirmação de que o núcleo da existência humana é o profano, muito menos podemos encaixá-los em uma concepção que postula para o sagrado o estatuto de categoria autônoma. Queremos dizer que os romances de Saramago – a formulação do binômio

sagrado/profano – devem ser situados em uma zona limítrofe entre essas duas posições teóricas.

Gostaríamos de recuperar a afirmação de Durkheim (retomada e pensada como uma dialética sagrado/profano por Alfonso di Nola) sobre o caráter contraditório da interdição. O que diz Durkheim, citado pelo ensaísta italiano, acerca desse caráter?

"'Não existe rito positivo que não constitua, no fundo, um verdadeiro sacrilégio, porque o homem não pode ter uma relação com seres sagrados sem superar a barreira que normalmente deve mantê-lo deles afastado'" [51]

Sobre o caráter contraditório da interdição, é talvez ilustrativa em *Memorial do Convento*, de José Saramago, a cena da procissão da semana santa na qual os homens se autoflagelam e são observados "profanamente" pelas mulheres das janelas. O ritual de Blimunda, no qual a personagem come o pão de olhos fechados logo pela manhã, em virtude de seu poder de enxergar por dentro dos corpos humanos, também pode ser um bom lugar para flagrar a contradição da interdição. Pois, no romance, a interdição existe para ser transgredida e posta a serviço do vôo da passarola. A afirmação de que não há rito positivo "que não constitua, no fundo, um verdadeiro sacrilégio" cabe exemplarmente no que chamei de dialética do sagrado e do profano em *Memorial do Convento*. Entretanto, disso obviamente não se segue que o romance seja uma ilustração das teses sociológicas de Durkheim ou do problema epistemológico formulado por Alfonso di Nola. O que estamos sugerindo é que a visão produzida pelo romance sobre a relação entre o sagrado e o profano é dialética. Porém, não devemos esquecer da figura do narrador para o qual caberia a seguinte dúvida: ele participa efetivamente desse jogo dialético? A ótica romanesca que

[51] DURKHEIM, E. apud NOLA, Alfonso di. Sagrado/Profano. In: op.cit., p. 138.

articula as várias vozes narrativas não se constitui em uma categoria autônoma, capaz de invadir paulatinamente o espaço romanesco até que no final do romance nos surpreendamos com o resultado da economia narrativa? Ora, é na figura dessa ótica romanesca ou desse narrador onisciente que flagramos uma contradição e que será objeto de análise no capítulo sobre a dialética do sagrado e do profano em *Memorial do Convento*.

Falamos há pouco de uma zona limítrofe entre as duas teorias (a dialética e a ontológica) na qual talvez se inserisse a formulação do binômio sagrado-profano presente nos romances de Saramago. O que precisamente queríamos dizer com isso? Desejamos argumentar que se a passagem citada de Durkheim ajuda-nos compreender o mecanismo de transgressão, de profanação e de sacralização, presente no romance de Saramago, do mesmo modo poderíamos pensar que certas formulações das teorias irracionalistas – teorias que, segundo Alfonso di Nola, *ontologizam* o sagrado e nulificam o profano – seriam pertinentes para o entendimento de alguns episódios de *Memorial do Convento*. Propomos duas estratégias. A primeira será retomar três autores (Rudolf Otto, Joseph Campbell e Mircea Eliade) que postulam a autonomia do sagrado. A segunda estratégia é discutirmos, ainda que sumariamente, a relevância de algumas afirmações desses autores para a compreensão do sagrado na modernidade.

1.3 A categoria do sagrado

Se Di Nola escolheu Marx e Engels como interlocutores privilegiados de sua discussão sobre o sagrado até para conferir plausibilidade à tese do profano como núcleo da existência humana, Rudolf Otto elegeu na vertente epistemológica a Kant e na teológica a Lutero. É o que constatamos quando, ao invés de pegarmos o atalho da discussão do ensaísta, vamos direto ao texto de Rudolf Otto. Uma leitura cuidadosa de "O Sagrado"[52] ensina-nos que a fundamentação da idéia do sagrado como categoria autônoma não cabe facilmente na etiqueta "teoria irracionalista". A arquitetura do texto de Otto busca uma sistematização das idéias; se o objeto da teoria, o numinoso, só se diz por analogias, se é inapreensível conceitualmente, portanto, não é passível de definição, o discurso filosófico que sustenta essa "tese" é bastante concatenado.

No *capítulo 1*, "O racional e o irracional", acompanhamos com Rudolf Otto que a idéia cristã de Deus, sobretudo aquela que é ancorada numa tradição filosófica e teológica, é insuficiente para um exame da **categoria** do sagrado. Seria um "erro acreditar que os predicados racionais que indicamos e os que poderiam acrescentar esgotam a essência da divindade."[53]

Dito de maneira simplificada: Deus não é aquilo que a razão pode formular de maneira mais alta. Portanto, para Rudolf Otto a oposição profunda entre racionalismo e religião não reside, por exemplo, em que o primeiro nega o milagre e o segundo o aceita. Mas "entre o racionalismo e a concepção contrária há, sobretudo, uma diferença qualitativa que reside na tendência do espírito e nos sentimentos de que é feita a piedade. Trata-se de

[52] OTTO, Rudolf. *O sagrado*. Trad. João Gama. Lisboa: Edições 70, 1992.
[53] Ibidem, p. 10.

saber se na idéia de Deus o elemento racional supera o elemento irracional ou até se o exclui completamente, ou se é o contrário que acontece."[54]

O interlocutor privilegiado de Otto para a crítica de uma concepção estritamente racionalista da idéia de Deus é o próprio cristianismo, sobretudo a ortodoxia. E isto porque ela é incapaz de preservar o elemento irracional da idéia de Deus ou de manter esse elemento vivo na própria experiência religiosa.

Sinteticamente, a tese de Otto consiste em que "a religião não se esgota nos seus enunciados racionais"[55] A distinção de base nessa teoria de Otto é entre idéias religiosas e experiência religiosa. Observe-se como esta última é recorrente na sua argumentação e, de fato, é com ela que se capta o elemento não racional.

No *capítulo 2*, "O numinoso", acompanhamos o autor formular a autonomia da categoria do sagrado: "o sagrado é, antes de mais uma categoria de interpretação e de avaliação que, como tal, só existe no domínio religioso."[56] Ao afirmar que a origem do sagrado é o solo religioso, apesar de suas ocorrências em outros domínios, por exemplo, a ética, Rudolf Otto está garantindo à categoria do sagrado uma autonomia e uma qualidade que foge ao terreno do que é racional. O filósofo alemão também pretende aproximar-se do sentido primitivo dessa experiência do sagrado e marcar distância dos sentidos filosóficos e teológicos que tomam Deus como um predicado da ética: "absolutamente moral e perfeitamente bom".

Não vamos recuperar aqui a descrição minuciosa dos elementos do numinoso examinados por Otto (capítulo 3 até o 8). Importa assinalar que ele é formado

---

[54] OTTO, Rudolf. *O sagrado,* p. 11.
[55] Ibidem, p. 12.
[56] Ibidem, p. 13.

fundamentalmente por um elemento repulsivo (*mysterium tremendum*) e um atrativo (*mysterium fascinans*). O que vem a ser o numinoso em si mesmo, pergunta formulada no *capítulo 4*, "*Mysterium Tremendum*", não sabemos. Só conhecemos o objeto numinoso por suas reações na consciência em forma de sentimentos. Não o conheço tal como ele é em si, apenas o conheço tal como o experimento em mim (as reações). A formulação do problema remete à tradição kantiana em sua distinção entre "coisa em si" e "fenômeno". Rudolf Otto reitera a seguinte afirmação ao longo dos capítulos: o numinoso/sagrado não se diz por conceitos. Dele só obtemos um conhecimento por analogias.

No *capítulo 9*, "Analogias", Rudolf Otto vai justamente abordar esta noção. Duas referências a Kant são fundamentais neste capítulo. A primeira, segundo Otto, é que o **sublime** para Kant é uma noção não analisável. Trocando em miúdos: o sublime não é um conceito, mas uma idéia. Com isto, Otto aproxima e justifica a partir da tradição kantiana, uma relação (analógica) entre o sentimento religioso e o do sublime. Contudo, o autor é enfático: "sentimentos religiosos não são sentimentos estéticos"[57] A segunda referência diz respeito à noção de **esquema** em Kant que Otto maneja para tentar explicar como sentimentos estéticos podem se apresentar confundidos com os religiosos. Não vou retomar a argumentação de Otto passo a passo. Apenas indico que a noção de esquema serve para explicar a relação entre o sentimento religioso e o do sublime. "A conexão, íntima e durável, dos dois sentimentos em todas as religiões superiores indica que o sublime é também um verdadeiro esquema do sagrado."[58]

---

[57] OTTO, Rudolf. *O sagrado,* p. 65.
[58] Ibidem, p. 70.

O que é estrategicamente importante no capítulo 9 para Otto? De um lado, pensar a esfera do sagrado com as demais (sexualidade, poesia, música) sem que uma se reduza a outra nem perca sua autonomia e, portanto, sua diferença. De outro lado, importa ao autor assinalar como, em outros campos, a música, por exemplo, temos a ocorrência do elemento irracional ou que resiste à compreensão. O que importa reter desse capítulo é a ênfase do autor na autonomia das esferas da religião e do estético e no modo como se relacionam.

Caso aceitássemos a teoria de Otto sobre a experiência religiosa, somente poderíamos levar a sério a idéia de um novo sagrado nos romances de Saramago se o elemento não racional tiver sido preservado. Esta seria a primeira condição. Mas, uma segunda condição, solicitaria o seguinte procedimento: teríamos de fundamentar se o elemento irracional, pressentido no romance, poderia servir de meio de expressão ao elemento não racional do numinoso (sagrado). Este raciocínio, Rudolf Otto o faz no final do capítulo em relação ao elemento irracional da música. E adverte: este último é uma realidade independente do elemento não racional da religião. Em suma, a questão a ser respondida é a da pertinência em falar da estética (sublime) como meio de expressão do numinoso (sagrado).

O *capítulo 10*, "O *sanctum* enquanto valor numinoso", irá discutir o estatuto do profano. Para abordar a noção de sanctum, Rudolf Otto parte do sentimento do estado de criatura experimentado como a aniquilação de nós próprios. A questão decisiva aqui é diferenciar tal sentimento diante do numinoso daqueles de dependências naturais (busca do homem pela conservação de sua vida) e da obrigação moral (consciência de diminuição do eu por uma falta cometida). Segundo o autor, isto que se pode chamar analogamente de sentimento do estado de criatura não é uma depreciação moral, mas consciência da **profanidade absoluta**. Esta última é um **não-valor** diante do **valor** do objeto numinoso.

"A profanidade não se estende apenas aos seus actos, mas ao seu próprio ser, enquanto criatura, face ao que está acima de toda a criatura."[59]

Santo será um valor numinoso, um valor objetivo e que ultrapassa qualquer noção. O sentimento de *sanctum* é distinto da obrigação moral. Observe-se o movimento de sistematização do autor:

a)fascinante seria um valor subjetivo, o beatífico para mim;

b) augusto seria um valor objetivo, o que exige respeito (apenas esclareço que "augusto" é o termo empregado por Otto para designar este valor do numinoso presente em sanctus).

A segunda parte do capítulo 10 discutirá as noções de pecado, propiciação e expiação com as quais se quer pensar o contrário do valor numinoso: o não valor e também como se deixa este estado pelo primeiro. O aspecto inicial que devemos destacar é que o homem "natural" ou moral não penetra no significado profundo da palavra "pecado". Para Rudolf Otto, a consciência de que se transgrediu alguma regra ou norma não leva necessariamente a procurar um meio de salvação, ou, a buscar a *propiciação* e a expiação. Por propiciação, o autor entende

> [...] uma manifestação do 'terror', isto é, o sentimento que o homem experimenta de, enquanto profano, não se poder aproximar diretamente do numem, sentindo a necessidade de ter uma garantia e uma defesa contra a sua cólera. Esta "garantia" constitui então uma 'consagração', a saber, um procedimento graças ao qual quem se aproxima do numem se torna ele próprio momentaneamente numinoso, perde a sua essência profana e passa a ser apto para entrar em relação com o numem.[60]

A expiação, dirá Rudolf Otto, é um aprofundamento da *propiciação*, ou é "o sentimento específico que o profano experimenta na presença do numem, o do seu próprio não-valor com o qual crê lesá-lo e manchá-lo."[61] A necessidade de expiação é qualificada

[59] OTTO, Rudolf. *O sagrado*, p. 76.
[60] Ibidem, p. 79.
[61] Ibidem, p. 80.

de mistério[62]. Segundo o autor, o cristianismo é a religião superior onde este mistério foi proclamado. Pois, para o autor o fato de Deus tornar-se acessível é uma graça incompreensível. "O Deus do Novo Testamento não é menos santo do que o do Antigo, é-o mais; a distância que o separa da criatura não é menor, é absoluta; o sentimento de não-valor que o profano experimenta perante ele não é atenuado, é reforçado."[63] Neste sentido, o cristianismo leva às últimas conseqüências o estatuto de não-valor do profano diante do valor do sagrado. Com os elementos apresentados da categoria do sagrado, podemos afirmar que a perspectiva de onde Otto descreve a relação entre o sagrado e o profano é do primeiro termo dessa relação.

É *no capítulo 11* que Rudolf Otto busca uma explicação mais plausível disso que ele vem chamando de irracional. Logo de imediato, o autor reapresenta o fio condutor da sua teoria: a análise do elemento irracional na idéia do divino. Ele afirma já ter abordado o elemento irracional no primeiro capítulo, mas reconhece um uso geral, equivocado e impreciso desta noção. Dentre os vários usos citados, encontro um do qual talvez não gostassem aqueles que se filiam ao autor, para justificar a emergência de um novo sagrado pela via da poesia ou das artes em geral. Rudolf Otto é explícito: não compreende por irracional a busca do novo na poesia e nas artes ou isto que alguns autores intitulam "irracionalismo moderno".

---

[62] No capítulo 5 de *O sagrado*, "O elemento do mistério", Rudolf Otto afirmará que não devemos entender por mistério algo escondido e secreto, mas "o que está absolutamente fora do domínio das coisas habituais", mistério é o totalmente outro. A distinção proposta nesse capítulo, se eu não estiver equivocado, é entre "mistério alegórico" e "mistério tautegórico" (o que não pode ser absolutamente conhecido), tal como a encontramos em Vladimir Jankélévitch: "O intelectualismo prega a idéia de uma profundidade em complicação profunda de mil coisas essenciais ou secretas que nosso órgão supra-sensível decifraria escavando além das aparências; o ato de compreender torna-se assim o mergulho pelo qual penetramos, como escafandristas, nas espessuras do ser. A este mistério alegórico eu oponho o mistério 'tautegórico', aquele que é misterioso não porque seria sinal de outra coisa, mas por sua própria presença e apenas pelo fato de existir." (JANKÉLÉVITCH, Vladimir. Da ipseidade. In: *Primeiras e últimas páginas*. Trad. Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Papirus, 1995, p. 206).

[63] OTTO, Rudolf. *O sagrado*, p. 82.

Uma vez que os usos correntes da palavra não dão conta do sentido preciso na idéia do divino, a tarefa consiste em caracterizar o que é o racional, a saber, o que pode ser apreendido mediante conceitos. Em seguida, o irracional: que possui uma obscura profundidade que não escapa aos sentimentos, mas aos conceitos.

No segundo parágrafo do *capítulo 11*, acompanhamos Rudolf Otto desdobrando sua análise sobre essa obscura profundidade. Ele parte da experiência do sentimento inesperado de alegria, afirmando haver um objeto, a causa da alegria em mim, que pode ser apreendido. O mesmo não se aplicaria ao sentimento de alegria provocado por um objeto numinoso. Qual é o cerne da exposição do autor? O elemento irracional, experimentado pelos sentimentos, não se traduz em conceitos. Só o dizemos por analogia. Procedimento igual será aplicado ao sentimento de medo. No temor ordinário posso exprimir por conceitos aquilo que me preocupa (o desgosto, a ruína, etc.). No respeito moral vale o mesmo raciocínio do anterior (o heroísmo e a força de caráter). Entretanto, no terror místico, nenhum conceito pode traduzir tal sentimento.

Face a esta resistência do irracional, o que fazer? O terceiro parágrafo do *capítulo11* dá indicações da proposta do autor. De antemão, Rudolf Otto recusa pegar carona nos diversos discursos fantasiosos. Ele quer fixar os elementos do irracional "mediante designações ideogramáticas" e conferir à análise "um caráter universalmente válido de um exame científico"[64] Não embarcando no irracionalismo fantasioso, o autor pretende, inspirado em Goethe, demonstrar "o fundamento profundo" do que está claro. O fundamento é aqui pensado como aquilo que permanece obscuro, termo com o qual o autor designa o irracional.

[64] OTTO, Rudolf. *O sagrado*, p. 87.

A afirmação fundamental na exposição de Rudolf Otto é a seguinte: o irracional não se traduz em conceitos, embora não escape aos sentimentos. O argumento do autor pode ser convincente se concordarmos com esta divisão categórica entre razão e sentimento. A cisão e construção desses dois domínios é o que possibilita preservar o estatuto desse elemento irracional. Podemos encontrar uma síntese do percurso argumentativo e epistemológico do autor no seguinte trecho do *capítulo 7*, "O fascinante":

> Afirmamos, portanto, de acordo com a *via eminentiae et causalitatis*, que o divino é a realidade mais elevada, mais poderosa, melhor, mais bela e mais querida, coroamento de tudo o que um homem pode conceber. Mas, de acordo com a *via negationis*, dizemos que não é só o fundamento e o superlativo de tudo o que é concebível; Deus é, em si mesmo, uma essência à parte.[65]

A questão que está sendo reproposta a cada elemento descrito da experiência do numinoso é: como dizer aquilo que não é racional ou como formular via razão aquilo que é o seu contrário? A cada etapa vencida na argumentação, Rudolf Otto adverte sobre o tipo de conhecimento que está em causa, "conhecimento do elemento não racional". Se não estou equivocado, a resposta para a questão posta há pouco encontra-se no parágrafo 4 do *capítulo 7* e diz respeito ao caráter puramente negativo presente na expressão do elemento fascinante. Antes de concluir o parágrafo, Rudolf Otto cita um hino religioso no qual encontramos expressões do tipo "Ó Deus, profundidade sem fundo" e "Tu és em mim inconcebível". Em seguida conclui com a seguinte afirmação: "Isto mostra como o conteúdo positivo é independente da expressão conceptual. Pode ser profundamente captado, 'compreendido' até ao fundo, apreciado intimamente, e isto unicamente com, no e pelo sentimento."[66]

---

[65] OTTO, Rudolf. *O sagrado*, p. 59.
[66] Ibidem, p. 53.

É notória a cisão entre conteúdo positivo dado pelo sentimento e a expressão conceitual. Qual a conseqüência disto? A pessoa que não experimenta tal sentimento fica alijada de ter um conhecimento verdadeiro da experiência do numinoso? No *capítulo 3*, "Os Elementos do Numinoso", Rudolf Otto é categórico: o ponto de partida para o exame do numinoso é uma experiência religiosa profunda. Para que o leitor possa seguir a descrição é necessário que ao menos uma vez em sua vida ele tenha experimentado tal emoção. Em seguida, o autor faz esta advertência: sem a experiência religiosa profunda deve o leitor interromper imediatamente a leitura, o que coloca aparentemente um problema de fácil solução. A compreensão da categoria depende da experiência da emoção, o que equivale a postular uma relação entre explicação e vivência, esta última palavra não é mencionada pelo autor, mas pode-se inferi-la se situarmos a proposta de análise de Otto no quadro teórico de uma hermenêutica do século XIX que vai de Scheleimacher a Dilthey e a questão colocada por este último que só compreendemos bem se guardamos com o objeto algum tipo de empatia ou identificação. Portanto, a hermenêutica da experiência religiosa, proposta por Rudolf Otto, parece manter algumas relações com o século XIX. Aliás, o próprio autor faz menção a Scheleimacher, ainda que corrigindo-o nas discussões sobre o verdadeiro significado do sentimento do estado de criatura.[67]

[67] OTTO, Rudolf. *O sagrado*, p. 18-19.

1.4 A herança teórica de Rudolf Otto

1.4.1 A crítica da teologia em Joseph Campbell

A teoria de Rudolf Otto, discutível em seus pressupostos, mas compreensível, se situada no quadro hermenêutico do século XIX e na herança kantiana reconhecidamente assumida em vários parágrafos do texto (a diferença entre idéia, categoria e conceito. Exemplos: do sublime não temos um conceito; o sagrado é uma categoria)[68], repercutirá em vários trabalhos sobre a questão do sagrado e do profano no século XX. É possível identificar parentescos entre as idéias de Rudolf Otto e um texto de Joseph Campbell, "O Homem primitivo como Metafísico"[69], sobretudo nas seções 4, "A 'causa' compreendida como absolutamente desconhecida", e na 5, "A teologia como má interpretação da mitologia".

Na *seção 1*, "Pensamento conciliador e pensamento irredutível", a citação de Franz Boas " 'As idéias metafísicas do homem podem ser reduzidas a uns poucos tipos, com distribuição universal'" serve de mote para Joseph Campbell discutir o pêndulo da antropologia ao buscar na diversidade uma certa unidade da espécie, melhor dizendo, uma universalidade no conjunto de diferenças, ou ao afirmar de maneira irredutível de que só há diferenças. O pensamento irredutível está preocupado com as diferenciações locais; o conciliador, com a distribuição universal das referências culturais. Sobre o pensamento conciliador, pode-se ler a seguinte afirmação de Campbell: "[...] Os filósofos deram sempre a mesma solução a esse problema e afirmam a existência de uma unidade por trás desses

[68] O que me faz pensar que é um esforço, até que ponto bem sucedido isto não posso certificar, de juntar epistemologia de matriz kantiana com a hermenêutica romântica do século XIX.
[69] CAMPBELL, Joseph. O homem primitivo como metafísico. In: *O vôo do pássaro selvagem*. Trad. Ruy Jungman. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1997, p. 79-97.

aspectos e formas mutáveis. Neste particular, os filósofos primitivos estão de acordo com seus irmãos europeus e asiáticos."[70]

Uma vez feita a distinção provisória entre o pensamento conciliador e o irredutível, o autor passará na seção 2, "Imagem e seu significado", a uma outra: símbolo e referência ou veículo e teor. Esta distinção é decisiva, pois o problema em pauta é sobre a relação entre universalidade e particularidade nas culturas, mais precisamente se podemos postular uma metafísica para o homem primitivo, isto é, uma unidade de pensamento que ultrapassaria a diversidade cultural dos povos. Qual será o fio condutor e a estratégia metodológica do autor?

O **fio condutor** reside na afirmação de que o diverso das culturas decorre que as imagens, veículos das idéias metafísicas, podem "significar várias coisas em variados contextos e para mentes variadas"[71]. O que o autor quer dizer é que se na cultura "X" a expressão do sagrado se faz mediante a imagem da árvore cósmica e na "Y", mediante o cupinzeiro, isto não quer dizer que o teor da referência seja diferente, "nem em comparação através de culturas podemos, com segurança, supor que, porque as figuras simbólicas diferem de uma cultura para outra, os teores de suas referências têm que diferir também."[72]

A **estratégia metodológica** será comparar um número de imagens de algumas culturas: "Vejamos, por conseguinte, uma curta série de imagens mitológicas escolhidas em certo número de culturas, que talvez venhamos a descobrir que são os veículos de um único teor metafísico."[73] Devemos esclarecer que Campbell entende por "teores de referências" as idéias metafísicas. As figuras simbólicas seriam veículos destes teores.

---

[70] CAMPBELL, Joseph. O homem primitivo como metafísico. In: op.cit., p. 81.
[71] Ibidem, p. 83.
[72] Ibidem, p. 83.
[73] Ibidem, p. 83.

É na seção 3, "Imagens do múltiplo e suas 'causas'", que a noção de teor será melhor analisada. Dois relatos, extraídos do *The Indians'Book* (1907) "Falcão-que-paira-no-alto" e do *Brihadaran Upanishad* sânscrito, exemplificam a intuição primordial de teor metafísico: no começo, tudo é **um**; o **múltiplo** nasce de um movimento deste **um** que toma *consciência de si* e, portanto, em linguagem filosófica, se põe como objeto. Os mitos que narram a origem e a criação do mundo expressaram como o deus, a partir de si, produz o outro (o mundo). Esta produção a partir de si pode se exemplificada neste trecho do "Falcão-que-paira-no-alto": "Tudo que fazia tirava do corpo, da mesma forma que havia tirado o cajado do coração."[74]

No *Upanishad* sânscrito, vemos duas passagens do relato que, de um lado, coloca a figura do demiurgo e a consciência de si:
"Ele olhou em volta e nada viu, senão ele mesmo. Em seguida, no início, gritou: 'Eu sou ele!' Daí veio o substantivo Eu."[75]. De outro lado, apresenta a identidade entre criador e criatura: " 'De fato, eu mesmo sou a criação, pois projetei todo o mundo.' Por isso, ele foi chamado de criação[...]"[76]

O que nos interessa aqui, para relacionar com a obra de Saramago, é essa intuição primordial discutida por Campbell a partir do mito: a identificação ou a consciência dessa identidade entre criatura e criador. Observe-se de passagem que no *Memorial do Convento* encontra-se a fórmula "Et ego in illo" (e eu nele) por meio da qual o Pe. Bartolomeu procura expressar, nos preparativos do sermão que deveria pregar, a identidade entre criador e criatura. Também chamamos atenção para a própria relação entre o uno e o

[74] CAMPBELL, Joseph. O homem primitivo como metafísico. In: op.cit., p. 84.
[75] Ibidem, p. 85.
[76] Ibidem, p. 86.

múltiplo, que, segundo Campbell, tanto foi elaborada pela linguagem pictórica do mito quanto pela linguagem abstrata da filosofia:

> Dessa maneira, o Falcão-que-paira-no-alto, o Brihadanaranyaka Upanishad, o Kalika Purana, O Eddas, o 'Épico da criação' babilônica, Ovídio, a teogonia menfita, a filosofia vedanta, Kant e Goethe, através de grandes variedades de metáfora, formularam e repetiram um único pensamento – e, aliás, que aparentemente seria um pensamento fácil de formular, isto é: o Uno, por algum jogo de mãos ou truque não percebido pelo olho, transformou-se no Múltiplo.[77]

Essa transformação do Uno em Múltiplo é formulada por essas diversas linguagens, mas para Campbell nenhuma elucida ou "representa diretamente o mistério do Múltiplo saído do Uno". O autor leva aos limites esta incapacidade de representação direta do Múltiplo saído do Uno e arremata a seção com os seguintes argumentos: "Mas até mesmo a idéia de unicidade do primordial é, em última análise, apenas uma metáfora – referindo-se retroativamente a um termo inconcebível, além de todos os pares de opostos, como o Uno e o Múltiplo, masculinidade e feminilidade, existência e não-existência."[78] Mas o que é esse termo inconcebível senão aquilo que R. Otto chama de o "totalmente outro", o objeto numinoso, ou o que não é dito por conceito, mas apenas por analogia? Ora, é este tipo de conhecimento analógico o que será discutido na seção 4, "A 'causa' compreendida como absolutamente desconhecida".

A seção 3 mostrou, de um lado, a partir de diversos relatos, como a idéia da unicidade primordial está presente tanto na linguagem pictórica do mito quanto na abstrata da filosofia. Porém, por outro lado, essa idéia de unicidade, da causa do múltiplo, não é ainda representação direta desta relação múltiplo-uno. Enfim, não posso saber o que essa 'causa' é em si mesma (lembremos que o mesmo tipo de questão posta por Otto sobre como é possível conhecer o objeto numinoso). E não tenho condições de elucidá-la porque

[77] CAMPBELL, Joseph. O homem primitivo como metafísico. In: op.cit., p. 88.
[78] Ibidem, p. 89.

o processo pelo qual cheguei à idéia de unicidade primordial foi construído por analogia. O que Campbell está discutindo é a própria natureza do símbolo metafísico. A discussão se faz numa filiação explícita à filosofia kantiana. A seção 4 é uma retomada da *Fundamentação da Metafísica dos Costumes*, de I. Kant, para esclarecer e até justificar por que o conhecimento possível de Deus só se constrói com analogias. Dois parágrafos dessa seção circunscrevem qual o problema em questão para o autor e suas implicações para a própria noção de metafísico. Primeiro, a partir de Kant, Campbell crê explicar em que consiste um símbolo metafísico:

> Kant propõe uma fórmula extraordinariamente simples para a interpretação correta de um símbolo metafísico. O que oferece é uma analogia em quatro termos (**a** é para **b** o que **c** é para **x**), que indica não uma semelhança incompleta entre duas coisas, mas uma semelhança completa de duas relações entre coisas inteiramente diferentes: não '**a** de alguma maneira se parece com **b**', mas 'a relação entre **a** e **b**' assemelha-se perfeitamente à que existe entre '**c** e **x**', onde **x** representa uma quantidade que não só é desconhecida, mas absolutamente incognoscível – ou seja, metafísica.[79]

Campbell irá retomar alguns exemplos de Kant que pretendem demonstrar a fórmula há pouco explicitada para interpretar o símbolo metafísico. Saltemos dos exemplos e passemos ao que constitui o núcleo dessa seção 4:

> Analogias mitológicas, teológicas e metafísicas, em outras palavras, não apontam indiretamente para um termo conhecível apenas parcialmente compreendido, mas diretamente para uma relação entre dois termos, o primeiro empírico, o segundo metafísico, sendo o último absolutamente e para sempre e de qualquer ponto de vista humano concebível, incognoscível.[80]

Vejamos agora, na seção 5 do ensaio, porque a teologia interpreta erroneamente a mitologia. A teologia faz má interpretação porque não toma o seu sistema simbólico como veículos do teor (das idéias metafísicas), mas o considera a própria representação da

[79] CAMPBELL, Joseph. O homem primitivo como metafísico. In: op.ci.t., p. 89.
[80] Ibidem, p. 90.

realidade última. Em suma, não considera que o seu próprio conhecimento é fundado em analogias cujo quarto termo [Deus = **x**] da segunda relação permanece incognoscível.

Atemos as pontas: tanto R. Otto, no início do século XX, discutindo o elemento não racional do sagrado, quanto Joseph Campbell, analisando as idéias metafísicas no homem primitivo e o próprio tipo de conhecimento em jogo nestas idéias, na segunda metade do século XX, colocam-se como críticos da teologia. Há até o interlocutor em comum: Kant. Mas o ponto essencial é a possível relação entre isto que o primeiro chama de "o totalmente outro", não apreensível por conceito, apenas por analogias, e "a causa compreendida como absolutamente desconhecida".

Em Joseph Campbell, chamamos atenção para o princípio comparativista que estrutura seu procedimento metodológico. Se continuássemos resenhando o ensaio, constataríamos que o autor se alinha aos pensadores conciliadores ao afirmar categoricamente que até os idos dos anos 60 o trabalho antropológico não fez mais que análises das variações estilísticas dos veículos dos teores das idéias metafísicas; os teores, eles próprios, ainda estavam por ser estudados. O mitólogo norte americano ainda afirmaria que "o fundamento da ciência do folclore e do mito não está nas circunvoluções e variações da metáfora, mas nas idéias a que elas se referem."[81] Por conseguinte, para Joseph Campbell, tratava-se de buscar a unidade nas variações estilísticas. Guardadas as devidas proporções, tal procedimento é similar ao do historiador das religiões Mircea Eliade, que se propõe buscar aquilo que é comum nas religiões, isto no que concerne à experiência do homem religioso.

[81] CAMPBELL, Joseph. O homem primitivo como metafísico. In: op.ci.t., p. 97.

1.4.2 A dialética das hierofanias e a ontologia do sagrado em Mircea Eliade

Logo na introdução de *O sagrado e o profano*[82], Mircea Eliade deixa claro seu objetivo que poderia assim ser resumido: tentar entender o modo como o homem religioso procura ficar o maior tempo possível próximo ao sagrado, visto ser ele a realidade por excelência. O aspecto essencial para compreender a relação entre o sagrado e o profano em Mircea Eliade é seu conceito de "dialética das hierofanias". A hierofania é a manifestação do sagrado, e é dialética porque, para se manifestar, o sagrado (realidade que não pertence ao nosso mundo) vale-se de objetos que pertencem ao nosso mundo 'profano' e 'natural'. Toda hierofania encerra um parodoxo: ela é **outra coisa** e ao mesmo tempo **ela mesma**. Isto quer dizer que 'ela mesma' significa apontar para a sua **realidade natural**; outra coisa, **a sua realidade sobrenatural**. Note-se que Eliade coloca entre aspas a palavra "profano". Rigorosamente, não se pode falar da dialética do sagrado e do profano, mas da hierofania, pois é a manifestação que deixa entrever o aspecto contraditório da relação sagrado/profano. Isto porque o sagrado é a realidade absoluta, e o profano o seu contrário. Falar de uma dialética do sagrado e do profano seria colocar em questão o próprio estatuto ontológico do sagrado, o que parece não estar em questão para o autor.

Duas afirmações são centrais no primeiro capítulo do livro *O Sagrado e o Profano,* de Mircea Eliade:

1ª. A não homogeneidade do espaço para o homem religioso;

2ª. A manifestação do sagrado funda ontologicamente o mundo, isto quer dizer que o sagrado estabelece um ponto fixo, um centro absoluto no mundo e, por conseguinte, organiza o espaço estabelecendo coordenadas e orientando o homem.

---

[82] ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano. A essência das religiões*. Trad. Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

Mircea Eliade reconhece a variedade da experiência religiosa do espaço. Contudo, interessa-lhe pensar a unidade desta experiência. Nas considerações finais do primeiro capítulo, a palavra "ontologia" é retomada para caracterizar o núcleo da experiência do homem religioso. Este é sedento do ser, e o temor do caos corresponderia ao seu temor diante do nada. Neste viés, o espaço profano representa para o homem religioso o não-ser absoluto. A fixação de um ponto (*Axis mundi*), enquanto marca fundamental desse homem no seu espaço, pode ser representada de várias maneiras; o que interessa para a Mircea Eliade é o gesto fundamental que implica na fundação de um mundo e na abertura para o transcendente. O ponto fixo é o lugar de onde se projetam os quatro pontos cardeais, mostrando com isso a clara função de orientar o homem. Lembramos que em *Memorial do Convento*, a propósito da cena em que Blimunda perde sua virgindade e traça com seu próprio sangue uma cruz no peito de Baltasar, é possível pensar a sacralização do espaço. O corpo persignado pela cruz de sangue pode significar a fundação de um mundo, um ponto fixo, eixo a partir do qual se projetam os horizontes ou os quatro pontos cardeais, algo que, por sinal, é visível na cruz – nas suas extremidades verticais e horizontais. Isso porque, após a ocorrência do gesto, Baltasar e Blimunda tornam-se o centro da narração e o contraponto paradigmático ao poder teológico-político da Igreja. Haveria ainda no gesto de Blimunda um amálgama simbólico. Pode-se flagrar nessa cena em que Blimunda perde a virgindade uma referência ao rito do batismo e ao mesmo tempo ao rito da consagração do lugar. Para se captar a força desse rito de consagração do espaço, deveríamos estar atentos ao contraste entre essa sacralização dos corpos de Blimunda e Baltasar e a dessacralização que o narrador, num outro momento da narrativa, faz do próprio rito de "lançamento" da

pedra fundamental do convento de Mafra. O que desejamos sugerir é que há um movimento de sacralização e dessacralização que permeia o conjunto dessa narrativa.[83]

Se o espaço não é homogêneo para o homem religioso, também o tempo não será. A não homogeneidade do tempo é a primeira característica que define o tempo sagrado. A segunda é que o tempo sagrado é reversível, o que constatamos facilmente na liturgia. Ele é "indefinidamente recuperável e repetível". Portanto, não tem devir, no sentido de que permanece sempre idêntico a si mesmo. É um tempo parmenidiano. A referência a Parmênides novamente traz para o centro da descrição o valor ontológico do tempo sagrado. O núcleo do capítulo "Tempo Sagrado e os Mitos" reside nesta idéia de identidade do tempo sagrado e na sua reversibilidade tornada manifesta nas liturgias festivas. Uma questão que podemos pensar em *Memorial do Convento* é se os gestos das personagens, Baltasar e Blimunda, instauram um tempo litúrgico ou, dito de outra forma, se há um tempo que se repete na narração ou que é retomado no seu decurso.[84]

Nos dois primeiros capítulos, Mircea Eliade discutiu o significado do espaço e do tempo sagrado. As palavras-chave para pensá-los foram heterogeneidade e reversibilidade, ou orientação espaço-temporal e repetição do mesmo tempo. No *capítulo 3*, o objetivo do autor será compreender como o mundo aparece aos olhos do homem religioso, "mais exatamente, como a sacralidade se revela através das próprias estruturas do Mundo."[85] Para Mircea Eliade, o sobrenatural está indissoluvelmente ligado ao natural. Ou, a natureza exprime sempre algo que a transcende. A descrição, ainda que sintética, das estruturas de

[83] A descrição desse movimento de sacralização e de dessacralização em *Memorial do Convento* encontra-se na segunda parte desta Tese, A hermenêutica na obra.
[84] O caráter reversível do tempo na ficção de Saramago pode ser pensado a partir do mecanismo da analogia (veja-se a descrição do nono capítulo de *Memorial do Convento* em 2.4.9 Passarola, touro e pomba) ou a presença de um tempo litúrgico em *Levantado do Chão* (conferir nesta Tese: seção 4.5 A escatologia).
[85] ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano,* p. 100.

alguns simbolismos visa a apresentar a abertura dos próprios elementos da natureza para o sobrenatural. O simbolismo aquático é o exemplo paradigmático para Eliade: a imersão e a emersão da água representam a morte do homem velho e o nascimento do homem novo. Também temos a classificação da hierofania em solar (imutabilidade/forma idêntica) e lunar (devir cósmico). Se atentarmos para os nomes das personagens "Baltasar-Sete Sóis e Blimunda-Sete Luas", verificaremos que eles encerram algum simbolismo próximo desses valores descritos por Mircea Eliade. Para tanto, a análise deve-se deter no nível das personagens e apreender como a identidade é construída. Por exemplo: o personagem Baltasar permanece com os mesmos caracteres ao longo da narrativa? A transformação da consciência de Blimunda (em parte possível pela mediação do Pe. Bartolomeu, ao propor uma finalidade para o seu poder "visionário" de enxergar as vontades) encarnaria o simbolismo lunar. A dificuldade do narrador em fixar uma cor para os olhos de Blimunda (ora parecem verdes, ora castanhos escuros) não seria também um sinal dessa mutabilidade do simbolismo lunar?[86]

O último capítulo, "Existência Humana e Vida Santificada", tem como objetivo compreender o comportamento e o universo mental do *homo religiosus*. Mas, advertência do autor, o historiador das religiões não pode reduzir religião/fenômeno religioso ao cristianismo. Aqui começa a dificuldade. Como ter acesso a uma experiência que se encontra registrada em alguns documentos, livros, obras históricas ou diluídas na forma cristã? Enfim, um tipo de religião universalmente disseminado na humanidade, mas que não se confunde com o cristianismo ocidental? Para Mircea Eliade, a solução para o problema de não reduzir o fenômeno religioso à cultura cristã reside na apresentação de um

[86] Todas estas aproximações entre as situações do romance e as análises dos símbolos não são aqui mais do que sugestões e não significam uma aplicação imediata dos seus valores.

princípio epistemológico e talvez até hermenêutico: "Mas o único meio de compreender um universo mental alheio é situar-se dentro dele, no seu próprio centro, para alcançar, a partir daí, todos os valores que esse universo comanda."[87]

Portanto, assumir a perspectiva desse homem religioso. E o primeiro fato a assinalar nessa perspectiva consiste nisto: "[...] é que o Mundo existe porque foi criado pelos deuses e que a própria existência do Mundo 'quer dizer' alguma coisa"[88] O mundo significa algo, não é opaco ou sem objetivo. Ora, aqui se encontra a razão da santificação do Mundo e do cosmos, isto é, ele foi criado pelos deuses. Reside neste fato a justificativa para que o homem se conceba como um microcosmo, ou, para que se santifique, assim como o universo é santificado. Disto decorrem duas conseqüências importantes: primeira, que a existência do homem religioso é aberta para o mundo, ou, "A abertura para o Mundo permite ao homem religioso conhecer-se conhecendo o mundo."[89] Segunda conseqüência: da perspectiva do homem religioso a vida como um todo pode ser santificada. Até mesmo os atos fisiológicos são passíveis de serem santificados. O corpo em si também pode ser sacralizado.

Um último aspecto do quarto capítulo diz respeito à discussão das correspondências antropocósmicas "corpo-casa-cosmos". Em muitas religiões arcaicas, as relações entre crânio e telhado ou entre corpo e casa indicam que se instalar numa casa é "assumir uma situação existencial". Nessas correspondências encontramos dois elementos simbólicos que são recorrentes: a rotura do telhado e o vôo nos ares. Eles significam a experiência mística fundamental ou a superação da condição humana. Segundo Mirce Eliade, o significado do

[87] ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano*, p. 135.
[88] Ibidem, p. 135.
[89] Ibidem, p. 137.

vôo expressa a ruptura do nível ontológico. Em outras palavras, a passagem de um estado de ser a outro.

1.4.3 O sagrado de Rudolf Otto e o pensamento pós-estruturalista

Rastrear rigorosamente a fortuna crítica do conceito de sagrado como categoria a priori e, fundamentalmente, no sentido do "absolutamente incognoscível" – *o totalmente outro* que não cabe nos enunciados da razão – é tarefa que ultrapassa o nosso domínio investigativo. Indicamos a herança das teses de Rudolf Otto em autores como Mircea Eliade e Joseph Campbell. De certa forma, nosso esforço era entender, ainda que muito de passagem, o significado da permanência desse conceito do sagrado na obra desses autores. Também pressentimos um legado ou uma ressonância das teses de Rudolf Otto em outras áreas do conhecimento. Por exemplo, o elemento irracional do sagrado ou, segundo a expressão do autor, o fundamento profundo do que está claro – o que permanece obscuro – não guardaria algum tipo de relação com a idéia de inconsciente – principalmente se tivermos em mente os estudos de Carl Gustav Jung sobre o conceito de inconsciente coletivo? À primeira vista, o salto entre os dois conceitos (sagrado e inconsciente) pareceria imprudente. Depois, poder-se-ia perguntar o que isso importa para os objetivos desta Tese ou para a discussão que vínhamos desenvolvendo sobre o ateísmo, o sagrado e o profano. Mas, ao tomarmos contato com um artigo de Umberto Eco, "O sagrado não é uma moda"[90], demo-nos conta de que talvez houvesse um ponto de contato entre a presença de um legado teórico de Rudolf Otto e alguns problemas sobre o sagrado e o profano na modernidade, elaborados nos romances de José Saramago, principalmente em *História do Cerco de Lisboa* – a questão do vazio, discutida nas análises sobre o cerco hermenêutico, II parte da Tese. Além disso, a leitura do artigo de Umberto Eco forneceu pistas mais consistentes para pensarmos o significado da permanência do conceito de sagrado – o totalmente outro – na

[90] ECO, Umberto. O sagrado não é uma moda. In: *Viagem na irrealidade cotidiana*. 8. ed. Trad. Aurora F. Bernardini e Homero F. de Andrade. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 110-116.

história das religiões (Mircea Eliade), nos estudos sobre mitologia (Joseph Campbell) e, o mais instigante, a apropriação desse conceito por alguns pensadores leigos que poderiam ser inscritos na corrente de pensamento chamada pós-estruturalista.

O artigo de Umberto Eco é uma reflexão sobre o fenômeno da "volta ao pensamento religioso" na sociedade contemporânea. Quando setores importantes da sociedade européia davam por vencidas as formas institucionalizadas da religião, sobretudo com o impacto produzido pelo Concílio Vaticano II ou a opinião pública, largamente difundida e construída pelos meios de comunicação de massa, de que estaria ocorrendo uma "marxização" da juventude, eis que pululam de todos os lados uma horda de novos crentes:

> ... A inteira faixa islâmica retorna a uma visão tecnocrática da vida social e política, massas de lemingos norte-americanos correm para suicidar-se em nome da felicidade extraterrena, movimentos neomilenaristas e glossolálicos invadem a província italiana, volta à cena a Ação católica, renova-se o prestígio do sólio pontifício. E, ao lado dessas manifestações de religiosidade "positiva", eis a nova religiosidade dos ex-ateus, revolucionários desiludidos que se atiram à leitura dos clássicos da tradição, os astrólogos, os místicos, os macrobióticos, os poetas visionários, o neofantástico (não mais ficção científica sociológica, mas novos ciclos de Arte)...[91]

O que interessa a Umberto Eco não é analisar essa enorme variedade de experiências e discursos religiosos, equivocadamente pensados como um retorno do sagrado ou como se este último estivesse na moda. Mas, para o autor italiano, onde o discurso sobre o sagrado

> ... apresenta motivos de interesse é no que se refere a certa *sacralidade atéia* que não se coloca como resposta do pensamento religioso tradicional às desilusões das esquerdas, mas justamente como produto autônomo de um pensamento leigo em crise. Esse fenômeno, porém, não data igualmente desses anos, e suas raízes devem ser procuradas mais atrás. O que é interessante é que ele torna a percorrer de uma forma atéia certas modalidades que foram próprias do pensamento religioso.[92]

[91] ECO, Umberto. O sagrado não é uma moda. In: op.cit., p. 111.
[92] Ibidem, p. 113-114 (os grifos são meus).

Segundo Umberto Eco, podemos classificar as idéias de Deus, que permearam a história da humanidade, em dois grandes tipos. Um primeiro tipo é aquele que afirma a plenitude do ser divino (um Deus pessoal). A frase paradigmática, capaz de descrever com precisão o primeiro tipo, estaria presente na resposta de Iahweh a Moises: "Eu sou aquele que é" (*Êxodo* 3, 14). Porém, esse Deus pessoal também se manifesta de maneira oposta: "como aquele que não é". É o Deus indizível e apenas podemos pensá-lo por meio da teologia negativa, que nos oferece alguns dos seus possíveis nomes: vórtice, abismo, deserto, solidão, silêncio, ausência.[93] Ora, é justamente essa idéia de Deus, presente nas formulações de Rudolf Otto, que será apropriada por um número expressivo de autores não crentes do século XX. Acompanhemos as próprias considerações de Umberto Eco sobre a *sacralidade atéia*:

> Desse Deus [o da teologia negativa] alimenta-se o sentido do sagrado, que ignora as Igrejas institucionalizadas, assim como o descreveu há mais de cinqüenta anos Rudolf Otto, em seu célebre *Das Heilige*. O sagrado aparece-nos como "numen", como "tremendum", é a intuição de que haja algo não produzido pelo homem e em relação ao qual a criatura sente atração e repulsa, ao mesmo tempo. Ele produz um senso de terror, uma irresistível fascinação, um sentimento de inferioridade e um desejo de expiação e sofrimento. Nas religiões históricas esse sentimento confuso tomou a forma, cada vez, de divindades mais ou menos terríveis. Mas no universo leigo há pelo menos cem anos que ele assume outras formas. O tremendo e o charmoso renunciaram a revestir-se das aparências antropomorfas do ser perfeitíssimo para assumir as de um Vazio, em relação ao qual nossos propósitos são fadados ao fracasso. [...] Uma religiosidade do Inconsciente, do Vórtice, da Falta do Centro, da Diferença, da Alteridade absoluta, da Ruptura, atravessou o pensamento moderno como contracanto subterrâneo à insegurança da ideologia oitocentista do progresso e ao jogo cíclico das crises econômicas. Esse Deus tornado leigo e infinitamente ausente acompanhou o pensamento contemporâneo sob vários nomes e explodiu no renascimento da psicanálise, na redescoberta de Nietzsche e de Heidegger, nas novas antimetafísicas da Ausência e da Diferença.[94]

[93] ECO, Umberto. O sagrado não é uma moda. In: op.cit., p. 114.
[94] Ibidem, p. 114-115.

O pensamento contemporâneo, que se apropriou dessa idéia de um Deus infinitamente ausente, é o pós-estruturalismo. Michael Peters, ao discutir a emergência do pós-estruturalismo, faz a seguinte afirmação:

> Provavelmente o mais importante é que o pós-estruturalismo inaugura e registra a recepção francesa de Nietzsche, o qual forneceu as fontes de inspiração para muitas de suas inovações teóricas. É também decisiva para a emergência do pós-estruturalismo, sem dúvida, a interpretação que Martin Heidegger fez de Nietzsche, bem como as leituras de Nietzsche feitas por Deleuze, Derrida, Foucault, Klossowski e Koffman, desde o início dos anos 60 até os anos 70 e 80.[95]

Os conceitos estratégicos do pensamento pós-estruturalista deitariam suas raízes na teologia negativa ou nessa idéia de sagrado de Rudolf Otto. Devemos lembrar que alguns desses conceitos serão aplicados às análises dos romances de José Saramago. Um instrumental teórico (impregnado de uma "sacralidade atéia") auxiliará na interpretação de alguns romances que pretendem realizar uma crítica contundente à religião. Mas, o que me parece digno de nota é que alguns desses romances de José Saramago irão tematizar ou parodiar certos lugares desse pensamento pós-estruturalista. Um exemplo consistente pode ser encontrado no motivo recorrente na ficção de Saramago sobre a questão do "vazio" ou da própria idéia da "glosa da glosa". Antecipamos uma questão que deverá ser esclarecida no conjunto das análises dos romances do escritor português: o lugar de Saramago no que se convencionou chamar de pós-estruturalismo e pós-modernismo e na própria discussão sobre o sagrado na modernidade ou, ainda, sobre o seu suposto "resgate". Porém, antes de adentramos nas análises dos romances, partamos para o último momento dessa nossa reflexão, no qual desejamos indicar, ainda que de forma introdutória, a relação entre a literatura e o sagrado no mundo moderno.

---

[95] PETERS, Michael. *Pós-estruturalismo e filosofia da diferença*. Trad. Tomaz T. da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2000, p. 29.

1.5 A literatura e o sagrado na modernidade (apontamentos)

Tendo identificado as doutrinas religiosas como ilusões, somos imediatamente defrontados por outra questão: não poderão ser de natureza semelhante outros predicados culturais de que fazemos alta opinião e pelos quais deixamos nossas vidas serem governadas?[96]

Não, nossa ciência não é uma ilusão. Ilusão seria imaginar que aquilo que a ciência não nos pode dar, podemos conseguir em outro lugar.[97]

Pensemos em duas possibilidades teóricas diametralmente opostas em relação ao estatuto do sagrado na modernidade. Uma primeira possibilidade postularia o desaparecimento ou o enfraquecimento progressivo da experiência religiosa, à medida que o conhecimento científico avançasse. A equação simplificada seria: quanto mais razão menos medo ou esperança num além. Uma análise freudiana como a do *Futuro de uma Ilusão* não deixaria de partilhar dessa compreensão, embora os motivos que levaram Freud a ser otimista, a respeito da emancipação humana do domínio da esfera religiosa, não sejam tão simples quanto o da fórmula citada. Porém, se lermos religião = ilusão (no capítulo VI de *O futuro de uma ilusão*, Freud afirma que o que está na base da ilusão não é o erro, mas o desejo) e sendo a ilusão religiosa a expressão dos desejos mais antigos da humanidade, o principal deles, livrar-nos dos terrores da natureza, concluiremos que o futuro da religião apenas será possível se não houver outra instância da civilização capaz de substituí-la ou libertar-nos efetivamente da nossa fraqueza diante da potência dessa natureza. Ao interpretar a religião como um produto da civilização e ao colocar em sua base o desejo, Freud depara-se com esta pergunta explosiva: o que impedirá que outros produtos também não sejam fruto de uma ilusão? Por exemplo, a própria ciência ou a literatura. O final do ensaio afirmará que a ciência não é uma ilusão, mas antes disso Freud "finge" trilhar o duro

[96] FREUD, Sigmund. *Futuro de uma Ilusão*. Trad. José Octávio de Aguiar Abreu. Rio de Janeiro: Imago, 1997, p. 54.
[97] Ibidem, p. 87.

caminho das pedras com seu fictício interlocutor religioso. Em *Mal Estar da Civilização,* Freud faz a seguinte reflexão: chegamos a um grau de desenvolvimento técnico jamais suspeitado na história das civilizações e contudo não somos mais felizes. Acreditávamos que o domínio técnico da natureza não apenas poderia libertar-nos do seu jugo e dos poderes da religião, mas também tornar-nos mais felizes. Seguindo o raciocínio de Freud, somos levados a concluir que o domínio técnico da natureza (o progresso do conhecimento científico) não é a única pré-condição para a felicidade. Ora, a tomada de consciência desse fato permite que recoloquemos o problema da religião no mundo moderno.

A segunda possibilidade teórica seria representada por alguns autores que vêem, por exemplo, no otimismo freudiano do papel da ciência um sucedâneo da própria crença – a herança de um positivismo cientificista e materialista do século XIX – e afirmam a impossibilidade de uma total secularização da sociedade moderna (embora tenhamos visto há pouco que, em *O mal estar da civilização*, Freud não se apresenta tão otimista). Para tais autores, falar do retorno da religião não faria sentido, uma vez que ela sempre esteve aí, camuflada ou travestida, nós é que não soubemos ler seus sinais. Exemplos de teóricos dessa linhagem são Mircea Eliade, Joseph Campbell, Gilberto de Melo Kujawski[98] em seus comentários sobre o romance de José Saramago. Também incluiria, com um pouco de cautela, Octavio Paz que discute, em alguns ensaios[99], a relação entre literatura e religião. A matriz teórica, aliás citada em cada um desse autores, encontra-se em Rudolf Otto.

[98] Veja-se o seguinte comentário do autor: "Quando tais crenças começam a falhar, quando se descobre que a Ciência não nos põe em contato com a realidade, e sim com um esquema estatístico de probabilidade, e que o Progresso automático e irreversível não existe, então não se tem mais remédio senão ouvir de novo o apelo da transcendência e voltar à senda imemorial do sagrado." (KUJAWSKI, Gilberto de Melo. *O sagrado existe*, p.08).

[99] PAZ, Octavio. La ottra orilla. In: *El arco y la lira. El poema, la revelación poética, poesia e historia*. México: Fondo de Cultura Economica, p. 117-136. De Octavio Paz, conferir também o seguinte ensaio: La revelación poética. In: op.cit., p. 117-156.

Obviamente, a leitura de cada autor sobre a questão do sagrado na modernidade tem seus matizes, suas diferenças qualitativas e objetivos distintos.

Em sua obra *O sagrado e o profano,* Mircea Eliade vai homeopaticamente apresentando suas percepções sobre o sagrado na modernidade. Qual é a questão decisiva que sugere o horizonte teórico do historiador e que se encontra no livro citado ? A questão, apresentada no primeiro capítulo, formula-se nestes termos: é possível uma *secularização*[100] radical na modernidade? Não estaríamos exagerando se disséssemos que tal questão é que motiva o projeto teórico do próprio livro. A resposta de Mircea Eliade encontra-se explicitada após um longo percurso argumentativo sobre os conceitos de sagrado e profano. Vejamo-la: "De certo ponto de vista, quase se poderia dizer que, entre os modernos que se proclamam a-religiosos, a religião e a mitologia estão 'ocultas' nas trevas do seu inconsciente"[101] .

Em *Fragments d'un Journal,* ao se referir ao trabalho da crítica literária, Mircea Eliade corroborava ainda mais o caráter assertivo de sua resposta com os seguintes raciocínios:

> Se Freud tem razão (o que é essencial está inconsciente), a tendência atual das críticas literárias em decifrar cenários iniciáticos, dos *myth and ritual patterns*, nos romances, novelas, peças de teatro – esta tendência tem um sentido mais profundo. É preciso aplicar uma demitificação ao avesso. Freud, como Marx, nos ensinou a descobrir o 'profano' no 'sagrado'. No caso que aqui considero, aparentemente, conscientemente, voluntariamente, é no 'profano' (romance, história, personagens de todos os dias, aventuras comuns) que as críticas descobrem implícito e camuflado, o sagrado. E é isto mesmo que é significativo na situação do homem moderno: ele satisfaria sua vida religiosa inexistente (inexistente ao nível da consciência), pelos universos da vida e da arte. Isto tudo é também significativo nas críticas literárias que descobrem significações religiosas nas obras profanas."[102]

---

[100] Para uma compreensão da história do conceito de secularização, conferir: MARRAMAO, Giacomo. *Céu e terra*. *Genealogia da secularização*. Trad. Guilherme A. G. de Andrade. São Paulo: UNESP, 1997.
[101] ELIADE, Mircea. *O Sagrado e o Profano. A Essência das Religiões*, p. 173.
[102] ELIADE, Mircea. *Fragments d'un Journal.,* v. 1, p. 469 apud ROHDEN, Cleide Cristina Scarlatelli. *A Camuflagem do Sagrado e o Mundo Moderno à Luz do Pensamento de Mircea Eliade.* Porto Alegre: EDIPUCRS, 1998, p. 123-124. Para uma reflexão mais pormenorizada sobre o sagrado no mundo moderno,

Em "La Outra Orilla"[103], Octavio Paz, ao procurar traçar as fronteiras entre o sagrado e a poesia, afirma que existe no homem moderno uma nostalgia do sagrado. Um sentimento que está difuso desde as pesquisas das ciências sobre os povos indígenas e africanos, nos estudos dos mitos, até na própria atividade artística do ocidente moderno. Desta nostalgia decorre a relação que mais adiante o ensaísta estabelecerá entre poesia e religião:

> De ahí que, al inclinarme sobre este tema, no pueda dejar de tener presente su ambigüedad: por una parte, juzgo que poesia y religión brotan de la misma fuente y que no es posible disociar el poema de su pretensión de cambiar al hombre sin peligro de convertirlo en una forma inofensiva de la literatura; por la otra, creo que la empresa prometeica de la poesia moderna consiste en su beligerancia frente a la religión, fuente de su deliberada voluntad por crear un nuevo 'sagrado', frente al que nos ofrecen las iglesias actuales.[104]

No trecho citado, encontram-se quatro palavras (religião, igreja, poesia e sagrado) que mereceriam uma distinção mais apropriada. Entendemos o que Octavio Paz pretende afirmar: as experiências poética e religiosa estão em pé de igualdade, conforme as palavras do ensaísta, "brotam da mesma fonte". Mas, acrescentaríamos que na religião, a experiência do sagrado é institucionalizada, ou melhor, codificada, ao passo que as igrejas são o local dessa partilha codificada da experiência. A atitude beligerante da poesia moderna visaria à criação de um novo "sagrado". Se a religião solicita ao homem a sua conversão, a poesia propõe algo parecido: transformá-lo. Jorge Luis Borges diz algo muito próximo das idéias de Octávio Paz.

> A criação poética vem da memória, quer dizer do esquecimento. A memória escolhe o que esquece. Deus dá a infelicidade aos homens para que as gerações seguintes tenham qualquer coisa a contar. A infelicidade e a derrota são mais ricas que a felicidade e a vitória. A vitória leva ao orgulho, a outra faz pensar. A

---

conferir: ELIADE, Mircea. L'initiation et le monde moderne. In: *La nostalgie des origines. Méthodologie et histoire des religions*. Paris: Gallimard, 1971, p. 185-206.

[103] Octavio PAZ, "La Ottra Orilla" in: *El Arco y la Lira. El Poema, La Revelación Poética, Poesia e Historia,* México: Fondo de Cultura Economica, *pp.117/136.*

[104] Ibidem, p.118.

> felicidade não exige nada. A infelicidade quer ser **transformada** em qualquer coisa. É a idéia do paraíso perdido.[105]

Para Borges, narramos porque somos infelizes e ao mesmo tempo que registramos nossas desventuras, sem as quais não haveria matéria propriamente ficcional, também aspiramos à felicidade. A intuição de Borges parece-nos fundamental, ainda que possa soar uma banalidade tal constatação: só há narrativa ou história a contar porque há conflitos, derrotas e infelicidades. As narrativas são o registro das nossas derrotas e expressão dos nossos desejos de felicidade. Neste sentido, e para retomarmos o objeto propriamente desta Tese, uma leitura de *Memorial do Convento*, mesmo que à primeira vista possa parecer ingênua, não poderia descuidar do elemento utópico. A construção da passarola não deixa de sugerir essa função redentora da ficção. O romance enuncia a crença no **pode**r da própria ficção. A palavra "poder" não me parece arbitrária, uma vez que a religião e o sagrado também são a encarnação de um poder.

A criação de um novo sagrado, rival do poder de uma instituição religiosa, é uma perspectiva que encontramos em Joseph Campebell que considera positivamente o fenômeno da secularização na sociedade moderna[106]. A secularização tem como agente precípuo o valor do indivíduo nessa sociedade e, ao contrário do que se poderia esperar, à medida que tal noção torna-se o eixo de uma estrutura social, ocorre uma **destruição** das formas tradicionais de religião diante do sagrado e uma **construção** de novas possibilidades nas quais o sagrado não está referido a um além. No ensaio "A Secularização do Sagrado", Campbell argumenta com o primado do indivíduo moderno (algo gestado na cultura greco-romana, abruptamente irrompido no século XII no ideal de amor do casal Tristão e Isolda,

---

[105] BORGES, Jorge Luis apud RIBEIRO, Daniel. Jorge Luis Borges no Colégio de França. *Jornal de Letras. Artes e Idéias*, Lisboa, n. 51, 01 fev. a 14 fev. 1983.
[106] CAMPBELL, Joseph. A secularização do sagrado. In: op.cit., p. 227-265.

da experiência de Heloísa, na lenda do Santo Graal) sobre a autoridade da Igreja. Portanto, o sagrado em vias de secularização é o institucional, de tronco semítico, e, por sinal, alvo das mais duras críticas do autor norte-americano. Suas simpatias são por aquilo que ele chama de religião de identidade na qual a identificação mítica entre criador e criatura é explícita.

O final do ensaio de Octavio Paz, "La Otra Orilla", apresenta uma questão próxima disto que Campbell chama de "religião de identidade". Segundo o ensaísta, o amor, a poesia e a religião são a nostalgia de uma unidade primordial: o sentimento de separação e de retorno a uma identidade entre criatura e criador, ou, entre um "eu" e um "outro". Octavio Paz postula, por fim, inclusive apoiado em R. Otto, uma autonomia do sagrado em relação à sexualidade e às instituições sociais. Em outro ensaio, "La revelación poética", o autor retoma a questão da identidade entre criatura e criador, mas numa correção das teses de Rudolf Otto, nega que o sagrado constitui uma categoria a priori, irredutível e original, da qual procedem outras categorias. Octavio Paz não apenas nega Rudolf Otto, como extrai as conseqüências do aspecto *numinoso* do sagrado e da disposição religiosa inata no homem:

> La concepción de Otto recuerda la sentencia de Novalis: 'Cuando el corazón se siente a sí mesmo y, desasido de todo objeto particular y real, deviene su proprio objeto ideal, entonces nace la religión.' La experiencia de lo sagrado no es tanto la revelación de un objeto exterior a nosotros – dios, demonio, presencia ajena – como un abrir nuestro corazón o nuestras entrañas para que brote ese 'Otro' escondido. La revelación, en el sentido de un don o gracia que viene del exterior, se transforma en un abrirse del hombre a si mesmo. Lo menos que se puede decir de esta idea es que la noción de transcendencia – fundamento de la religión – sufre u grave quebranto. El hombre no está 'suspendido de la mano de Dios', sino que Dios yace oculto en el corazón del hombre. El objeto numinoso es siempre interior y se da como la otra cara, la positiva, del *vacío* con que se incicia toda *experiencia mística*. [107]

[107] PAZ, Octavio. La revelación poética. In: op.cit., p. 140 (os grifos são meus).

Após as reflexões sobre o *numinoso* e a disposição religiosa interior no homem – disposição que capta o sentimento de total dependência desse *numinoso* –, Octavio Paz faz algumas perguntas decisivas que preparam a crítica do sagrado como categoria *a priori* e radical alteridade.

> Cómo conciliar este emerger de Dios en el hombre con la idea de una Presencia absolutamente extraña a nosotros? Cómo aceptar que vemos a Dios gracias a una disposición divinizante sin al mismo tiempo minar su existencia misma, haciéndola depender de la subjetividad humana?[108]

E o ensaísta prossegue perguntando como distinguir essa disposição divinizante e inata de outras disposições muito parecidas com a experiência religiosa. É o caso, por exemplo, da criação poética em que experimentamos a ausência e a presença, o silêncio e a palavra, o vazio e o pleno. Esses sentimentos podem ser experimentados nos estados poéticos, religiosos e amorosos. A questão para Octavio Paz é realizar à crítica ao sagrado como categoria a priori do interior das formulações do próprio Rudolf Otto. Pensemos nesta formulação decisiva do autor alemão: é do sentimento de total dependência da criatura em relação ao criador que nasce a noção de divindade. Portanto, para esse autor, o sentimento do estado de criatura é uma conseqüência de um súbito enfrentar-se com o criador. É o estar perante o criador que nos dá à consciência da nossa pequenez e finitude. Ora, Octavio Paz afirma que é difícil aceitar esta interpretação. Se nos ativermos aos textos místicos e religiosos, perceberemos que o estado de criatura é anterior a uma visão de um criador. Nos textos místicos temos a apresentação de um estado negativo e de uma privação desconcertante. O argumento de Octávio Paz é basicamente o seguinte: o estado de criatura, descrito por Rudolf Otto, se despido de sua interpretação teológica, aponta para uma situação existencial comum a todo ser humano: o de ter sido lançado abruptamente no

[108] PAZ, Octavio. La revelación poética. In: op.cit., p. 140-141.

mundo (Octavio Paz está pensando na experiência do recém nascido que experimentaria primeiramente o sentimento de orfandade, antes de ter as noções de paternidade e maternidade. O autor se vale também das formulações de Heidegger em *O ser e o tempo*). Para o ensaísta, "La categoría de lo sagrado no es una revelación afectiva de esa condición fundamental – el ser criaturas, el haber nacido y el nacernos a cada instante – sino que es una intepretación de esa condición."[109] Em contrapartida, o ato poético é revelação da nossa condição fundamental. Essa revelação

> ... se resuelve siempre en una creación: la de nosotros mismos. La revelación no descubre algo externo, que estaba ahí, ajeno, sino que el acto de descubrir entraña la creación de lo que va a ser descubierto: nuestro proprio ser. [...] La poesía afirma que la vida humana no se reduce al 'prepararse a morir'de Montaigne, ni el hombre al 'ser para la muerte'del análisis existencial. La existencia humana encierra una posibilidad de trascender nuestra condición: vida y muerte, reconciliación de los contrarios.[110]

Naturalmente, devemos lembrar que se trata aqui de uma concepção poética que se propõe combater o sagrado das religiões tradicionais e, ao mesmo tempo, conservar a força e o poder desse sagrado em um mundo moderno. O novo sagrado de Octavio Paz contém os três elementos essenciais do repertório do homem religioso: revelação, criação e reconciliação.

As duas possibilidades teóricas extremas, que havíamos citado no início dessas nossas reflexões, antes de tomarmos um atalho ou um desvio em nossos comentários sobre Octávio Paz, são em certa medida uma resposta à pergunta: o núcleo da existência humana reside no profano ou no sagrado? Mesmo os teóricos que optaram pelo profano e que assumidamente ou não se consideram materialistas são sensíveis à metáfora da cisão entre criatura e criador. A nostalgia da unidade primordial e o retorno a ela (o que se pode dar em

[109] PAZ, Octavio. La revelación poética. In: op.cit., p. 144.
[110] Ibidem, p. 154-155.

forma de pressentimento e criação poética ou nas crenças utópicas e religiosas) assumem vários matizes dependendo do lugar epistemológico e hermenêutico. Pensemos, por exemplo, num autor como Ernst Bloch que, segundo um viés marxista, reflete sobre esta destinação futura: a identificação entre criatura e criador (eu e outro) como fim da alienação. Em seu livro, *El ateísmo en el cristianismo*, Ernst Bloch, ao discutir o problema da supressão da alienação e a crítica de Marx à religião e ao fetichismo da mercadoria, propõe a seguinte interpretação:

> Un sabio antiguo decía – y se quejaba – que era más fácil redimir al hombre que alimentarlo. El futuro socialismo, precisamente cuando todos los invitados se hallan sentados a la mesa, cuando puedan sentarse tendrá ante sí, como particularmente paradójica y difícil, la usual inversión de esta paradoja: es más fácil alimentar al hombre que redimirlo. Esto quiere decir que fundamentalmente existe un mundo que hay que purificar consigo y con nosotros, con la muerte y con el secreto enteramente rojo. Pues la permanente autoalienación no sólo se produce en la falsa sociedad y desaparecerá con ella como su único causante, existe todavía un origen más profundo de la autoalienación. Marx decía: "Ser radical quiere decir captar las cosas en la raíz. Pero la raíz de todas las cosas (*sc*. sociales) es el hombre". La Primera Epístola de Juan (3,2), por otra parte, tomando la raíz-hombre no como causa de algo, sino como determinación para algo, decía: "Aunque todavía no se ve lo que vamos a ser; pero sabemos que cuando se manifieste y lo veamos como es, seremos como él. Todo el que tiene puesta allí esta esperanza se purifica, para ser puro como él lo es". Aquí este *El*, con cuya futura identidad el hombre en su futuro debe ser igual, ciertamente, en este pasaje, se refiere al llamado Padre en el cielo, pero, sin embargo, se alude, a causa de su igualdad en la esencia, al Hijo del hombre – como nuestra verdadera pasajes se hubieran leído entre sí o hubiese habido encuentro recíproco, una luz, tanto de carácter detectivesco como *utópico*, habría caído sobre el problema real de la *alienación* de todo y de su posible supresión. Esto *cristianamente* significa: lo que es pensado como Dios finalmente se habría hecho hombre, y *filosóficamente*, después y detrás de la Fenomenología de Hegel: la sustancia sería sujeto.[111]

[111] BLOCH, Ernst. Marx y la supresión de la alienación. In: *El ateísmo en el cristianismo*.Trad. José A. G. Ordeig. Madrid: Taurus, 1983, p. 253 (os grifos são meus). Sobre as relações entre marxismo e religião, gostaria de retomar mais um trecho da entrevista de Pier Paolo Pasolini na qual ele afirma: "Viviamo ancora in quell'ambito culturale che ha prodotto il cristianesimo e ha prodotto le religioni. Tanto è vero, ripeto, che la religione cacciata dalla porta, rientra e si ripresenta attraverso la finestra; in maniera naturalmente complessa, complicata, profonda, difficile de analizzare. Voglio dire che quella religione che noi marxisti rifiutiamo cosi *in toto*, perchè abbiamo scelto un altro tipo di ideologia, in parte scompare nel nostro profondo, nel nostro inconscio, e li ha una vita che non sappiamo mai determinare, perchè non sappiamo cosa succede nel profondo delle viscere nostre..." (PASOLINI, Pier Paolo. *Interviste corsare. 1955-1975*. Roma: Atlantide Editoriale, 1995, p. 79).

Em *Memorial do Convento*, um dos problemas que atormentam o personagem Pe. Bartolomeu é justamente a identidade entre o humano e o divino. Esse problema encontra-se formulado de maneira formidável nesta passagem:

> Et ego in illo, disse o padre Bartolomeu Lourenço dentro da abegoaria, pregoava assim o tema do sermão, mas hoje não procurava os efeitos da voz, os trêmulos rolados que comoveriam os ouvintes, a instância das injunções, a suspensão insinuante. Dizia as palavras que escrevera, outras que de improviso lhe surgiam agora, e estas negavam aquelas, ou duvidavam-nas, ou faziam-nas exprimir sentidos diferentes, Et ego in illo, sim, e eu estou nele, eu Deus, nele homem, em mim, que sou homem, estás tu, que Deus és, Deus cabe dentro do homem, mas como pode Deus caber no homem se é imenso Deus e o homem tão pequena parte das suas criaturas, a resposta é que fica Deus no homem pelo sacramento, claro está, claríssimo é, mas, ficando no homem pelo sacramento, é preciso que o homem o tome, e assim Deus não fica no homem quando quer, mas quando o homem o deseja tomar, posto que será dito que de alguma maneira o criador se fez criatura do homem, ah, mas então grande foi a injustiça que se cometeu contra Adão, dentro de quem Deus não morou porque ainda não havia sacramento, e Adão bem poderá argüir contra Deus que, por um só pecado, lhe proibiu para sempre a árvore da Vida e lhe fechou para sempre as portas do paraíso, ao passo que os descendentes do mesmo Adão, com tantos outros e mais terríveis pecados, têm Deus em si e comem da árvore da Vida sem nenhuma dúvida ou impedimento, se a Adão castigaram por querer assemelhar-se a Deus, como têm agora os homens a Deus dentro de si e não são castigados, ou o não querem receber e castigados não são, que ter e não querer ter Deus dentro de si é o mesmo absurdo, a mesma impossibilidade, e contudo Et ego in illo, Deus está em mim, ou em mim não está Deus, como poderei achar-me nesta floresta de sim e não, de não que é sim, do sim que é não, afinidades contrárias, contrariedades afins, como atravessarei salvo sobre o fio da navalha, ora, resumindo agora, antes de Cristo se ter feito homem, Deus estava fora do homem e não podia estar nele, depois, pelo sacramento, passou a estar nele, assim o homem é quase Deus, ou será afinal o próprio Deus, sim, sim, se em mim está Deus, eu sou Deus, sou-o de modo não trino ou quádruplo, mas uno, uno com Deus, Deus nós, ele eu, eu ele, Durus est hic sermo, et quis potest eum audire.[112]

Gostaríamos de estender a pergunta do personagem Padre Bartolomeu "como atravessarei salvo sobre o fio da navalha" à própria ficção de José Saramago. Como essa ficção atravessará a fronteira entre o sagrado e o profano, entre o homem de fé e o ateu, entre a herança de um pensamento teológico e a crítica de extração marxista à religião? A segunda parte da Tese, "A hermenêutica na obra", buscará entender como o romance

[112] SARAMAGO, José. *Memorial do Convento*, p. 168.

saramaguiano equilibra-se no fio da navalha. No fim das contas, tentaremos compreender o que é precisamente esse “fio da navalha”.

PARTE II
A HERMENÊUTICA NA OBRA

O padre saiu para o pátio, aspirou profundamente o ar, depois contemplou a estrada luminosa que atravessava a abóbada celeste de um lado a outro, caminho de Santiago, se não teriam sido antes os olhos dos peregrinos que, de tanto fixarem o céu, foram deixando nele a própria luz, Deus é uno em essência e em pessoa, gritou Bartolomeu Lourenço subitamente.
JOSÉ SARAMAGO[1]

Peixes, contente-se cada um com o seu elemento... Ouvi o caso de um voador da terra. Simão Mago, a quem a arte mágica, na qual era famosíssimo, deu o sobrenome, fingindo-se que ele era o verdadeiro filho de Deus, sinalou o dia em que nos olhos de toda Roma havia de subir ao céu; e com efeito começou a voar mui alto; porém a oração de S. Pedro, que se achava presente, voou mais depressa que ele, e caindo lá de cima o Mago, não quis Deus que morresse logo, senão que, nos olhos também de todos, quebrasse, como quebrou os pés... E Simão tem pés, e quer asas; pode andar, e quer voar; pois quebrem-se-lhe as asas, para que não voe, e também os pés, para que não ande. Eis aqui, voadores do mar, o que sucede aos da terra, para que cada um se contente com o seu elemento. Se o mar tomara exemplo nos rios, depois de que Ícaro se afogou no Danúbio, não haveria tantos Ícaros no Oceano.
PADRE ANTÓNIO VIEIRA[2]

Blimunda levantou os olhos para o céu, agora menos limpo, algumas nuvens vogavam serenas no quebrar da tarde, e pela primeira vez sentiu o vazio do espaço, como se estivesse pensando, Não há nada além, mas isto mesmo era o que não queria acreditar, em qualquer parte do céu deveria andar Baltasar voando, lutando com as velas para fazer descer a máquina.
JOSÉ SARAMAGO[3]

---

[1] SARAMAGO, José. *Memorial do Convento*. 21 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998, p. 166.
[2] VIEIRA, Padre António. *Sermão de Santo António aos Peixes*. Lisboa: Europa-América, [198-?], p. 88.
[3] SARAMAGO, José. *Memorial do Convento*. 21 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998, p. 330.

2. A dialética do sagrado e do profano

2.1 A partitura e o ritmo do rosário

Convém observar que o procedimento de divisão do romance *Memorial do Convento*[4] em capítulos hipotéticos, intitulados por mim a partir de palavras, expressões ou metáforas inscritas na própria obra, em parte justifica-se pelo fato de haver graficamente "pausas" ou espaços em branco separando as várias partes do romance. Essas interrupções do fluxo no discurso cumprem, num primeiro nível, o papel de organizá-lo. Tal como numa partitura musical, os sinais gráficos de silêncio fazem parte de sua estrutura e desempenham uma função no ritmo. No caso de *Memorial do Convento,* o espaço em branco indica que cada parte do romance constitui uma unidade de significação. Procurarei apresentar, na descrição de cada capítulo, em que consiste e como é construída tal unidade de significação. Contudo, o que vem a ser o ritmo do romance saramaguiano? Trata-se de um ritmo binário: distanciamento *irônico* dos estamentos do clero e da nobreza (o lugar da dissonância entre narrador, monarquia e clero) e adesão *lírica* aos personagens do povo (o lugar da ressonância entre o narrador, Baltasar e Blimunda). A adesão lírica confere certa solenidade ao que se está narrando, não no sentido do majestoso ou do rito com pompa, mas naquele que está na raiz da palavra latina *solemnis*, a saber, o "que **retorna** todos os anos" e é "**festejado** anualmente". Um tom irônico produz outra qualidade tonal ao longo da narração. Alguns comentários instantâneos ou algumas digressões do narrador pertubam a solenidade entendida como rito formal e burocrático do estamento do clero e da nobreza.

[4] A edição utilizada para a divisão dos capítulos é a 21. da Editora Bertrand Brasil, 1998.

Na descrição de *Memorial do Convento* testou-se a hipótese de que o que chamei de dialética do sagrado e do profano, configuraria cada capítulo do romance. O trabalho de análise, desenvolvido até a página 137 e retomado nos três últimos capítulos (p. 310-347), procurou apresentar o funcionamento dessa dialética. Basicamente, interessou-me entender os procedimentos de base de José Saramago e a construção de um possível sistema de metáforas – a sua lógica –, por sinal um sistema decisivo para a existência de uma hermenêutica na obra e para a criação de um sagrado não institucional. Os resultados obtidos, a partir da análise dos capítulos, foram suficientes para entender o funcionamento dessa dialética e demonstrar que os procedimentos de profanação e sacralização estão presentes no conjunto da narrativa.

2.2 As epígrafes de *Memorial do Convento*: autonomia e transcendência

Para a forca hia um homem: e outro que o encontrou lhe dice: Que he isto senhor fulano, assim vay v. m.? E o enforcado respondeo: Yo no voy, estes me lleban. Pe. Manuel Velho

Je sais que je tombe dans l'inexplicable, quand j'affirme que la réalité - cette notion si flottante -, la connaissance la plus exacte possible des êtres est notre point de contact, et notre voie d'accès aux choses qui dépassent la realité. Marguerite Yourcenar

O uso de epígrafes é marca constante nos romances de José Saramago. O sentido que elas assumem para o conjunto da narrativa não passou incólume para alguns críticos do romancista português. Beatriz Berrini[5], por exemplo, ao analisar as primeiras informações do romance *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, como o título, o subtítulo e as duas epígrafes, entendeu que tais estratégias textuais constituem o pacto romanesco entre o autor e o leitor. No caso de *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, tal pacto visaria a um duplo propósito: de um lado, o subtítulo "romance" indicaria, antes do início da narração, como tal obra deveria ser recebida – uma ficção em prosa –; de outro lado, as epígrafes justificariam mais uma versão da vida de Cristo e o propósito inflexível do autor em ser fiel ao que escreveu. Esse pacto não deixa de sugerir um exercício de poder do autor em relação a sua obra, uma tentativa, ainda que mínima, de controle e de persuasão sobre o sentido e a importância do que vai ser narrado. A epígrafe pode ser considerada um sinal explícito de intertextualidade – no sentido de que sempre começamos um texto a partir do diálogo com um outro – confirmando assim que não há começos absolutos e que estamos na dependência de uma voz alheia, seja de Pilatos, de Lucas, ou no caso do romance *Memorial do Convento*, de Padre Manuel Velho e de Marguerite Yourcenar. Haveria no uso da epígrafe uma dialética embrionária: dependência da voz alheia para começar meu discurso

[5] BERRINI, Beatriz. *Ler Saramago: o romance*. Lisboa: Caminho, 1998.

e apropriação dessa voz como promessa de independência (autonomia) de uma outra voz narrativa.

No texto do Padre Manuel Velho encontra-se a oposição entre ser levado por alguém e conduzir a própria vida. A ida para a forca[6], a interrogação feita pelo homem e o tipo de resposta dado pelo condenado antecipam o que será a dicção do narrador saramaguiano: o modo irônico e reflexivo e, o que me parece crucial, a questão da autonomia e das escolhas possíveis das personagens. Em uma leitura retrospectiva, o leitor perceberá que a epígrafe antecipa os temas da opressão e da libertação.

O fragmento citado de Marguerite Yourcenar colocaria no centro da expectativa do possível leitor a díade "realidade" e transcendência, ou antes, tensionaria estas duas noções e o que se quer dizer com elas. Depreende-se dessa citação que a via de acesso às coisas que ultrapassam a realidade reside no conhecimento o mais exato possível desta última. Para alcançar aquilo que está além da realidade, só podemos contar com ela mesma – o que não deixa de ser uma espécie de teoria, apesar de Marguerite Yourcenar afirmar cair no inexplicável ao assumir tal opção cognitiva. Essa reflexão inverte a hierarquia que estabelece a prioridade do eterno, do imutável e do divino sobre as "realidades" terrenas. Para ser mais preciso: o texto citado de Marguerite Yourcenar rivaliza com uma tradição filosófica para a qual o real não reside no mundo sensível, mas em um outro que está além deste.

A análise do romance verificará até que ponto as oposições, autonomia e heteronomia ou transcendência e imanência, organizam em parte a narrativa. O estatuto da epígrafe poderia ser comparado ao do código de informação genética. Todas as

[6] O tema da violência é um elemento onipresente no romance e está sugerido na ida do condenado para a forca. Para uma análise pormenorizada desse tema e suas implicações no texto ficcional, conferir nesta Tese: subseção *2.4.4 O corpo mutilado*.

informações necessárias para o desenvolvimento do organismo estão ali contidas. No caso das citações, elas condensam as linhas de força do relato ficcional.

2.3 Visão geral do romance: da procissão ao círculo

Um rei megalômano, uma rainha com dificuldades de emprenhar, um soldado maneta, uma visionária e um padre voador compõem o grupo expressivo de personagens que comparecerão no romance. Se fixássemos o olhar nessa enumeração, que acabou de ser proposta, perceberíamos a desmedida e a carência configurando esse núcleo dramático. Com esses poucos traços, talvez imaginássemos que as 347 páginas serão uma espécie de ópera-bufa, na qual as vozes gozam entre si e de si próprias. Mas, basta o leitor percorrer os primeiros capítulos do romance e logo verá que o rebaixamento moral e simbólico estará circunscrito a um estrato social. O alvo do narrador é rebaixar as matérias religiosas e monárquicas (políticas) e elevar os afetos, as labutas, as ações profanas ligadas à exemplaridade do casal Baltasar e Blimunda. Este movimento de rebaixar e elevar pode, à primeira vista, parecer esquemático e sugerir a oposição entre opressores e oprimidos. No entanto, o movimento será sinuoso e composto de um poderoso sistema de metáforas. Vejamos, em grossas pinceladas, como a narrativa em seu conjunto estrutura-se e depois busquemos em alguns capítulos a lógica de organização dessas metáforas.

Imaginemos a divisão do romance composta de cinco painéis de tamanhos desiguais. No primeiro painel (capítulos 1-5, p. 11-55), como se uma procissão passasse diante dos nossos olhos, assistimos à movimentação e à entrada em cena das principais personagens. Nos primeiros cinco capítulos, o leitor será apresentado aos ritos de legitimação do poder teológico-político: procissão, missa e auto-de-fé. Também acompanhará a profanação desses ritos e a sacralização de uma refeição comunitária e de uma relação sexual. O primeiro painel introduz o problema inicial da narrativa, a falta de

um herdeiro para o trono português, e a sua solução: Deus proverá um herdeiro, se o rei construir um convento para os franciscanos[7].

No segundo painel (capítulos 6-10, p. 56-112), sabemos que Baltasar, Blimunda e Padre Bartolomeu estão empenhados em um outro projeto: a construção da máquina de voar. Também somos informados do nascimento e do batizado da infanta e, por fim, a viagem do padre para a Holanda em busca do segredo alquímico capaz de fazer a máquina subir aos céus. Com a ausência do padre, Blimunda e Baltasar partem para a vila de Mafra, local onde será construído o convento.

Os dois primeiros painéis formariam a primeira grande unidade da narrativa que se inicia com a apresentação dos protagonistas, dos fundamentos de uma sociedade monárquica, dos dois projetos de construção (a máquina de voar e o convento) e se completa, provisoriamente, com o distanciamento de Lisboa dos três protagonistas da narrativa: Pe. Bartolomeu que viaja para Holanda a procura do segredo capaz de fazer a passarola subir e o casal que parte para a vila de Mafra a procura de trabalho.

O terceiro painel (capítulos 11-16, p.113-200) apresenta o **retorno** da Holanda do Pe. Bartolomeu com o **segredo** que fará a máquina voar, a reconstrução da passarola com o regresso de Baltasar e Blimunda à cidade de Lisboa, a epidemia que possibilita Blimunda recolher as vontades (combustível responsável pelo vôo da máquina), a perseguição da Inquisição contra o Pe. Bartolomeu, a ascensão e a queda da passarola no Monte Junto, o **sumiço** do padre e a intenção do casal de retornar mais uma vez para Mafra.

[7] A troca terá um custo material e humano. Para se erguer o convento muitas vidas deixarão de existir. O episódio do transporte da pedra de Pêro Pinheiro em que o corpo de Francisco Marques é esmagado (capítulo XIX, p. 250) constitui um dos momentos mais agudos do problema recorrente em todo o romance: para algo ser é necessário que um outro deixe de ser. Pertence à natureza da troca simbólica esse movimento entre ser e não ser. A troca simbólica implica a idéia de sacrifício. Discutirei este aspecto nas subseções *2.4.5 Os olhos e a fogueira* e *2.4.8 Sangue, pão e olhar*.

No quarto painel (capítulos 17-22, p. 201-309), temos o novo regresso de Baltasar e Blimunda a Mafra (após a queda da passarola), o transporte da pedra de Pêro Pinheiro, a inserção da narrativa de Manuel Milho sobre a rainha que queria deixar de ser rainha, a visita do casal ao monte Junto, a convocação do rei D. João para os trabalhos forçados na construção do Convento e o casamento da infanta Maria Bárbara.

O terceiro e quarto painéis constituiriam a segunda grande unidade da narrativa. Eles tratam da matéria fundamental do relato: de um lado, a fabricação definitiva, a ascensão e a queda da passarola; de outro lado, a construção do convento e os abusos do poder monárquico.

No quinto painel (capítulos 23-25, p. 310-347), os elementos fundamentais são: a visita de Baltasar e Blimunda ao círculo das estátuas dos santos, o vôo acidental da passarola com Baltasar e seu desaparecimento, a busca do seu paradeiro por Blimunda, durante nove anos, e o reencontro trágico dos dois personagens no auto-de-fé. Nesse painel há uma retomada dos principais elementos que compuseram a narrativa: o rito teológico-político (a sagração do Convento de Mafra pelo rei D. João V), a exemplaridade do casal (representada na obstinação e na fidelidade de Blimunda ao procurar Baltasar durante nove anos), a violência do poder teológico-político na cena derradeira do romance (o auto-de-fé), o desfile das estátuas dos santos que irão ocupar os nichos do convento e a viagem dos noviços de São José do Ribamar para Mafra reapresentam a imagem da procissão. Mas, como contraponto ao desfile das estátuas e à viagem penosa dos noviços, haverá a emblemática visita de Baltasar e Blimunda ao círculo das estátuas dos santos. Emblemática pelo que tal imagem pode sugerir sobre o sentido da própria narrativa e também porque a visita ao círculo das estátuas precede o vôo acidental da passarola com Baltasar e o seu desaparecimento.

Com a análise de alguns capítulos, veremos como determinadas metáforas cooperam decisivamente para a compreensão da matéria narrada e formam um sistema cujo funcionamento pretendemos descrever.

2.3.1 A trindade metafórica: procissão, cravo e rosário

O sistema de metáforas organiza-se a partir de uma série de oposições distribuídas no percurso narrativo. Digamos que o funcionamento desse sistema é efetivamente a dialética entre o sagrado e o profano. De fato, a oposição de base, que permite compreender o movimento geral de organização do sistema, é entre o par mencionado. Por isso, para entender a lógica da narração é preciso apresentar o repertório mínimo de imagens que encarnam e desenvolvem essa oposição. Sobretudo porque esse repertório ajuda-nos interpretar o sentido e o fim visado por tal sistema, a saber, uma crítica ao vínculo interno entre religião e política, ou em outros termos, à concepção teológico-política do poder. Ocorre que tal crítica é feita com os materiais do criticado: o caráter fabuloso e mítico da religião. É claro que haverá a figura de um narrador disposto a suspeitar dos próprios expedientes ficcionais, como por exemplo, ao se comparar o vôo da passarola com a crença católica nos milagres dos santos. Entretanto, se não se trata neste romance de contrapor as mentiras da religião às verdades da ficção, o leitor ao menos poderá ser persuadido, ao fim da narrativa, da eficácia simbólica do que chamei de sistema de metáforas.

Desde as epígrafes e os primeiros capítulos do romance acompanhamos algumas noções que são contrapostas: autonomia e heteronomia, transcendência e imanência, plenitude (desmedida) e carência. Essa contraposição de idéias ocorre na descrição dos principais ritos que fundam o poder teológico-político. Se quisermos dar crédito ao repertório de imagens e à sua função na narrativa, devemos estar atentos ao processo de apropriação e transformação destes **ritos** pela ficção. Em *Memorial do Convento* encontramos estes ritos católicos:

Ritos católicos	Ritos transformados pela ficção
Procissão: • dos penitentes • de Corpus Christi	 o rio é uma procissão penitente do Corpus Homini
Missa: • da Ascensão	 o vôo da passarola com os três personagens a manta dobrada e a toalha do altar[8]
Auto-de-fé: • Início da narrativa • Fim da narrativa (Baltasar)	 o valor simbólico do folgo na casa de Blimunda o círculo das estátuas
Batizado	sangue de virgindade é água de batismo
Benção da pedra fundamental	a benção na casa de Blimunda
Casamento da princesa	o matrimônio imaginário do casal
Sagração do convento	consagração dos corpos do casal

Adotemos a seguinte convenção: "barra dupla" (//) para uma oposição dos termos e "dois pontos" (:) para uma relação de semelhança. Alguns dos elementos do sistema de metáforas poderiam assim ser descritos:

Árvore // cegonha[9]
Corpo mutilado : cauterizado // corpo consagrado : sangue de virgindade : água de batismo
Gaivota : passarola : anjo // ventre materno e da terra : nau
Convento // passarola[10]
Mar : espada caída do sol // terra: penas semeadas : vôo onírico
Mar : de gente : murmúrio dos trabalhadores // rio : procissão penitente
Mar de gente : ouvido-búzio // rio : olho-espelho
Touro // pomba
Procissão // círculo[11]
Música : rosário profano // rosários de tiros // archotes : rosário de estrelas
Cravos nas pontas das varas : cravos nas espingardas // cravo instrumento musical
Ascensão da passarola // queda do cravo (instrumento musical) no poço
Pedra de Pêro Pinheiro // parábola de Manuel Milho

[8] Os detalhes sobre a associação entre manta, toalha do altar e missa serão dados na descrição do décimo segundo capítulo de *Memorial do Convento*, p. 124-136.
[9] Metáfora que abre o romance
[10] Metáfora que permeia o romance
[11] Metáfora que fecha o romance

A montagem narrativa dessas oposições será devidamente discutida nas análises subseqüentes dos capítulos, a partir da subseção 2.4.1 *A árvore e a cegonha*. O que pretendo de antemão é apresentar uma versão reduzida dos elementos e preparar o terreno da interpretação do sistema com a escolha de três metáforas: a procissão, os cravos e o rosário. A procissão, rito fundamental do catolicismo e "imagem móvel da eternidade imóvel" (expressão de São Tomás de Aquino para se referir ao tempo)[12] ocupa um lugar central em *Memorial do Convento*. Os cravos serão um amálgama do elemento político e revolucionário com o religioso. É o que se lê nesta passagem do romance: "[...] os capelães de varas levantadas e molhos de cravos nas pontas delas, ai o destino das flores, um dia as meterão nos canos das espingardas..."[13] A procissão do corpo de Deus e o "desfile" revolucionário de abril de 1974 são anacronicamente relacionados. Rito litúrgico e parada militar já haviam sido associados no momento em que Baltasar, ouvindo o ruflar dos tambores na procissão de *Corpus Christi*, lembra-se do campo de batalha[14]. Contudo, o cravo é também o instrumento musical do personagem Domenico Scarlatti[15]; a música, "um rosário profano de sons"[16]. O simbolismo aéreo será partilhado pela máquina de voar, pela música e pelo sermão. O sentido da metáfora do rosário está contido nesta passagem em que se compara o número finito das teclas do cravo com a eternidade da música:

> [...] suave música que mal ousava desprender-se das cordas feridas de leve, vibrações subtis de insecto alado que, *imóvel*, paira, e de súbito *passa* de uma altura a outra, acima, abaixo, não tem isto nada que ver com os *movimentos* dos dedos sobre as teclas, como se uns aos outros se andassem perseguindo, não é deles que nasce a música, como poderia ser se o teclado tem uma primeira tecla e uma última tecla, e a *música não tem fim nem princípio*, vem deste além que está

[12] A expressão remonta ao repertório filosófico de Platão. Conferir: VAZ, Henrique C. de Lima. Religião e modernidade filosófica. *Revista Síntese*, São Paulo: Loyola, v. 18, n. 53, p. 153, abr.-jun. 1991.
[13] SARAMAGO, José. *Memorial do Convento*, capítulo XIII, p. 150.
[14] Ibidem, p. 145.
[15] Ibidem, capítulo XIV, p. 154-168.
[16] Ibidem, p. 156.

> a minha mão esquerda, vai para aquele outro que está à minha mão direita, ao menos tem a música duas mãos, não é como certos deuses.[17]

A metáfora do rosário será aplicada em um contexto menos onírico, como poderia sugerir a idéia de um simbolismo aéreo[18] da música, e explicitará o tema da violência, onipresente no estado teológico-político. Diz o narrador: "[...] parecia agora o fim do mundo a atroação tremebunda dos **mil tiros** que se davam entre o nascer do sol e a noitinha, em **rosários de vinte**, com tal violência atirando terras e pedras ao ar que tinham os trabalhadores da obra que abrigar-se na revessa das paredes..."[19]

A imagem do rosário, que em sua primeira ocorrência sugere a comunhão entre as pessoas (sentido reiterado na expressão de Padre Bartolomeu, em seu imaginário sermão do corpo de Deus, "Et ego in illo"), torna-se um signo da desagregação das terras e das pedras. A metáfora não cessa aí. Ela reaparece no casamento da infanta Maria Bárbara associada, mais uma vez, à idéia de procissão: "Ao longo do cortejo começaram a acender-se os **archotes**, são como um **rosário de estrelas** caído das mãos da Virgem e que, por acaso, se não especial preferência, veio pousar em terra portuguesa."[20] Nessa terceira ocorrência, a imagem do rosário readquire seu valor onírico e suas ressonâncias com a expressão "rosário profano de sons", exceto por uma pequena dissonância que se insinua na ironia contida no arremate da cena.

Como as teclas do cravo, também as contas do rosário (ou os archotes na última citação) são finitas. Todavia, elas são instrumentos para os dedos capturarem, em um átimo de tempo, o que não tem princípio nem fim. Porém, a música e a prece (recuperando-se a

[17] SARAMAGO, José. *Memorial do Convento*, capítulo XV, p. 178-179. Os grifos são meus.
[18] Para uma análise pormenorizada do simbolismo aéreo, conferir: BACHELARD, Gaston. *O ar e os sonhos. Ensaios sobre a imaginação do movimento*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
[19] SARAMAGO, José. *Memorial do Convento*, capítulo XXI, p. 277. Os grifos são meus.
[20] Ibidem, capítulo XXII, p. 305.

primeira função do rosário) não nascem do movimento dos dedos nas teclas e nas contas. Mas então o que é e o que faz este movimento? Duas respostas parecem-me possíveis. Primeiro seria entender *o movimento dos dedos* como a encarnação e a encenação dramática do desejo de algo que não tem fim nem princípio. Tendo-se em mente os contágios semânticos entre as três metáforas, poder-se-ia afirmar que o desejo de mostrar na procissão, de tocar o cravo e dedilhar o rosário significa simplesmente, nessas passagens da narrativa, a relação entre tempo e eternidade. Mas, e se estendêssemos tais considerações à própria escrita do romance? Se perguntássemos: foi o movimento dos dedos (no teclado de uma máquina de escrever ou na pressão de um lápis) que fez nascer a escrita de *Memorial do Convento*? A segunda resposta possível seria ver tais metáforas e a questão do movimento como alegorias da escrita do romance, afinal como as teclas, as contas e os membros da procissão também os elementos da língua da narrativa são finitos[21]. Contudo, a combinação desses elementos é ilimitada.

Em *Memorial do Convento*, o processo de criação continuada das metáforas produz um efeito no mínimo curioso: de um lado, o espelhamento das metáforas (procissão, cravo, rosário) abre a possibilidade de uma narrativa infinita. De outro lado, a repetição de um núcleo semântico (sagrado//profano, tempo//eternidade) funciona como uma âncora capaz de parar a deriva das inúmeras associações. Esta repetição não se deve a um Deus *ex machina*, mas à figura do narrador onisciente que distribui e recolhe as metáforas. Proponho que analisemos o processo de distribuição e recolha dessas metáforas até o capítulo XII do romance. Para entender como este duplo movimento (distribuição e recolha) resolve-se e quais os seus resultados para a economia da narrativa, farei uma

[21] Para formular esse raciocínio considerei as reflexões de Roland Barthes contidas no seguinte texto: Introdução à análise estrutural da narrativa. In: BARTHES, Roland et alii. *Análise Estrutural da Narrativa*. 4. ed. Trad. Maria Zélia Barbosa Pinto. Petrópolis, RJ: Vozes, p. 19-60, 1976.

síntese dos três últimos capítulos, na subseção 2.4.13 *Do círculo das estátuas*, retomando a centralidade de duas metáforas: círculo e procissão.

2.4 Visão das partes: os capítulos hipotéticos

2.4.1 A árvore e a cegonha[22]

Também D. João V sonhará esta noite. Verá erguer-se do seu sexo uma árvore de Jessé, frondosa e toda povoada dos ascendentes de Cristo, até ao mesmo Cristo, herdeiro de todas as coroas, e depois dissipar-se a árvore e em seu lugar levantar-se, poderosamente, com altas colunas, torres sineiras, cúpulas e torreões, um convento de franciscanos...[23]

Duas realidades distintas, mas não absolutas, são apresentadas ao leitor nas primeiras páginas de *Memorial do Convento* por intermédio dos sonhos do rei D. João V e da rainha D. Maria Ana. Chamarei estas duas realidades de sagrado e de profano. Pode-se postular para o primeiro sonho a irrupção do sagrado na forma simbólica da árvore de Jessé. O significado é manifesto: D. João V, ao sonhar que uma árvore brotou do seu sexo e se dirigiu para o céu, realiza o desejo da descendência, continuidade de uma linhagem, e da transcendência, passagem do terreno para o celestial. Portanto, se são manifestos os desejos da produção da descendência e o da transcendência, o que talvez esteja latente é o projeto para o qual tal simbolismo aponta: sacralização das forças sociais e o rei como fundamento de uma autoridade que, embora política, é indissociável da teológica. Em poucas palavras: fundação do poder numa realidade absoluta. Se, no sonho do rei, a sexualidade obedece a um sistema religioso no qual o lugar daquela destina-se à conservação do corpo teológico-político e no plano estritamente biológico assegura a reprodução da espécie, no sonho da rainha a figura do infante D. Henrique comparado a uma cegonha negra indica que a sexualidade apresenta-se como prazer em si, por isso incomoda a consciência católica da rainha. Expressão de um desejo que não visa produzir descendência e tampouco reproduzir

[22] SARAMAGO, José. *Memorial do Convento* (primeiro capítulo, p. 11-18).
[23] Ibidem, p. 18.

as relações sociais. Em suma, é um sonho onde afloram o profano e algumas suspeitas sobre o casal real.

Sendo a situação inicial da narrativa um problema, a saber, a **produção de um herdeiro real**, acompanhemos como as demais partes ou as seqüências desse primeiro "capítulo" se articulam. A construção em miniatura da Basílica de São Pedro pelo rei pode ser lida como encenação da unidade do poder teológico-político – "a íntima fusão entre religião e política".[24] Pode-se estabelecer uma relação de contigüidade entre o ato dos encaixes das peças (denominadas de macho e fêmea pelo narrador) com a própria cópula "real". Tanto a brincadeira do rei como o dever da cópula são gestos que cumprem a finalidade política e teológica: conservar, reproduzir e legitimar o mando real no poder divino.

"[...] e com um ruído retumbante ajustam-se os ditos machos e fêmeas nos mútuos encaixes e a obra fica pronta"[25]

Numa leitura retrospectiva do romance é possível afirmar que o jogo dos encaixes das peças já antecipa o que será um dos eixos da narrativa: a construção do convento de Mafra. Isto porque não se passa à posteridade apenas com herdeiro, obra da carne (penso aqui no tipo de estado teológico-político em Portugal no início do século XVIII), mas com monumentos que celebram tanto a grandeza divina como a do monarca.

A esta primeira ação da narrativa (o jogo dos encaixes presente no ato lúdico do monarca e na cópula sexual do rei e da rainha) segue-se uma segunda com a visita do Bispo inquisidor e do frei franciscano ao rei. O estamento religioso propõe uma **troca**:

[24] Sobre a pertinência do conceito "teológico-político" no romance *Memorial do Convento* consultar os seguintes artigos de João Adolfo Hansen: Experiência e expectativa em *Memorial do Convento*. In: LOPONDO, Lílian (org.). *Saramago segundo terceiros*. São Paulo: Humanitas Publicações FFLCH/USP, p. 24, 1998. Artes seiscentistas e teologia política. In: TIRAPELI, Percival (org.). *Arte sacra colonial*. São Paulo: Imprensa Oficial, UNESP e FAPESP, p. 180-189, 2001.
[25] SARAMAGO, José. *Memorial do Convento*, p.13.

Deus dará ao reino um herdeiro, caso seja construído um convento para a ordem dos frades menores. A argüição do rei e a resposta do frade colocam em cena um primeiro núcleo da experiência religiosa[26]. Ao perguntar ao frade como este soube que o reino terá um herdeiro, o rei recebe a seguinte resposta: "[...] Sei, não sei *como* vim a saber..."[27] Deve-se observar que a resposta do frade é semelhante à que Blimunda dá a Baltasar, quando este interroga sobre por que perguntara seu nome na procissão[28].

Porém, se no nível das personagens verifica-se uma discreta tensão entre o que é sagrado e o que é profano, como age o narrador ou que pistas ele deixa sobre seu estatuto logo nessas primeiras páginas? Numa leitura preliminar, vimos que há, da parte do narrador, um distanciamento irônico do quadro mental e material a que pertencem as personagens do clero e da realeza. Contudo, nota-se uma aproximação desse narrador no momento em que ele participa da própria cena narrada. Tal atitude não deixa também de ser irônica, mas possui uma diferença. Vejamos como se constrói esse duplo movimento de distanciamento e de aproximação do narrador.

Distanciamento explícito e irônico como a primeira suspeita que o narrador lança ao grupo de personagens ligados ao clero e à realeza: "[...] e ninguém ali sabia quem iria ser posto à prova, se o mesmo Deus, se a virtude de Frei Antonio, se a potência do rei, ou, finalmente, a fertilidade dificultosa da rainha."[29] O efeito que tal raciocínio produz no leitor é que este também suspeita da reta intenção firmada no pacto entre Deus, mediada pela

[26] O que chamei de núcleo da experiência religiosa talvez possa ser relacionado ao que R. Otto entende por elemento irracional da idéia de Deus. O "como", que não é explicado pelo frade, recebe nesta passagem um corte irônico (basta pensarmos nas suspeitas lançadas ao clero). Porém, o enunciado retorna com a personagem Blimunda, no contexto em que a adesão do narrador ao estrato social inferior é nítida. O que me faz pensar que este núcleo não sofre ao longo do romance uma dessacralização radical, pelo contrário, ele cria o verossímil, fantástico por certo, da própria empreitada da construção da passarola. Para maiores esclarecimentos sobre a tese de R. Otto conferir: *O sagrado*. Trad. João Gama. Lisboa: Edições 70, 1992.
[27] SARAMAGO, José. *Memorial do Convento*, p. 14. Os grifos são meus.
[28] Ibidem, p. 54.
[29] Ibidem, p. 14.

figura do padre, e o casal real. Do sentimento de descrença que vemos o narrador atirar ao pacto de fé e à promessa do rei, passamos à descrição do cerimonial presente na movimentação das personagens em torno da realeza. Forma mecânica e ritualizada dos gestos marcam o ambiente no qual transitam rei, rainha, padres, bispos e camaristas. É como se o narrador, ao assinalar o aspecto convencional e calculado dos gestos, quisesse desnudar o ridículo destes dois estamentos. A própria assimetria entre rei, frade, camaristas e mais adiante o próprio povo, explicitada pela reiteração da palavra "vênia", desfaz-se jocosa e acidamente na passagem em que o narrador, comentando a infestação de percevejos na cama da rainha, acaba por arrematar: "Em noites que vem el-rei, os percevejos começam a atormentar mais tarde por via da agitação dos colchões, são bichos que gostam do sossego e gente adormecida. Lá na cama do rei estão outros à espera do seu quinhão de sangue, que não acham nem pior nem melhor que o restante da cidade, azul ou natural."[30] Assumindo o ponto de vista dos percevejos, o narrador insinua que as diferenças hierárquicas não são dados da natureza; portanto, para os bichos, sangue real ou vulgar são da mesma qualidade. A natureza trata como iguais e horizontaliza – pelo menos os percevejos – o que a sociedade insiste em verticalizar.

Aproximação explícita: o narrador se inclui entre aqueles que são atormentados pela coceira dos percevejos: "[...] não há mais remédio, ainda não o sendo, que pagar a Santo Aleixo cinqüenta réis por ano, a ver se livra a rainha e a *nós todos* da praga e da coceira".[31]

Neste trecho, o efeito visado, pela aproximação e identificação com as ações a que estão sujeitas as personagens da narrativa, é o de uma certa verossimilhança. O narrador

[30] SARAMAGO, José. *Memorial do Convento*, p.16. Para uma interpretação do sentido alegórico dos percevejos, conferir: HANSEN, João A. O percevejo, as carnes e a utopia. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 18 out. 1998. Caderno Mais, p. 5-6.
[31] Ibidem, p.16. Os grifos são meus.

sabe o que conta e suspeita das intenções das personagens, porque ele mesmo vive ou finge viver suas aflições. Afinal, esse "nós", que fala na cena da cama real infestada de percevejos, significa uma mudança de foco do narrador com o intuito de persuadir o leitor implícito acerca do domínio do tempo histórico em que se passa a narrativa. Entretanto, esse "nós" permite também uma fusão de duas temporalidades: a do século XVIII e a do presente da enunciação. A fusão das temporalidades constitui uma avaliação da matéria narrada, sendo que a crítica dos estamentos do clero e da nobreza será, em última instância, um julgamento do momento histórico no qual o romance *Memorial do Convento* foi produzido.

A análise dessas primeiras páginas do romance conduz-nos a esta pergunta fundamental: há algo que é dessacralizado da perspectiva do narrador? Sim, a própria produção do herdeiro e a construção do convento. As suspeitas seriam índices dessa dessacralização, mas também a verve irônica. Ainda quanto ao papel da suspeita, ela será o fio da meada entre esse primeiro capítulo e o próximo, pois as suspeitas acerca dos milagres dos santos estariam repercutindo em uma outra, a saber, o voto ou a promessa do rei de construir o convento e na promessa divina do herdeiro.

2.4.2 *Miraculum* ou *mirabile*?[32]

Milagro llamo a lo que, siendo arduo e *insólito*, parece rebasar las esperanzas posibles y la capacidad del que lo contempla. En este orden no hay nada tan acomodado a la capacidad de los pueblos y de los i*gnorantes* como lo que cae en el campo de los sentidos. Pero también entre estas obras distinguimos una dualidad: unas solamente producen admiración, otras suscitan gratitud y benevolencia. En efecto, si se viera a un hombre volar, como este hecho no trae al espectador más ventaja que el espectáculo en sí, el hecho nos produce admiración, y nada más.[33]

O *vulgo*, com efeito, pensa que a providência e o poder de Deus nunca se manifestam tão claramente como quando parece acontecer algo de *insólito* e contrário à opinião que habitualmente faz da natureza, em especial se resultar em seu proveito ou vantagem. Além disso, julga que não existe prova mais clara da existência de Deus que o fato de a natureza, ao que ele supõe, não manter a sua própria ordem, razão pela qual crê que todos aqueles que explicam ou tentam compreender as coisas e os milagres por causas naturais negam Deus ou, pelo menos, a sua providência.[34]

O que está em jogo nessa espécie de anedotário dos milagres passado em revista pelo narrador? Antecipemos o fio do raciocínio, que deverá ser discutido ao longo destas considerações, e coloquemos a resposta nos seguintes termos: o roubo das lâmpadas de prata, sua devolução pelo estudante, e a promessa da construção do convento, firmada entre rei e frade, são episódios ou fatos nos quais a verdade é aporética. Tudo pode ser obra da esperteza ou da graça divina. As suspeitas do narrador o levam a interrogar se a devolução das lâmpadas ao convento de Xabregas foi obra de Santo Antonio, praticamente ameaçado pelo frade para que o santo intercedesse no episódio, ou se foi fruto do ardil de um estudante que há um bom tempo desejava ingressar no convento dos frades. O contato entre as suspeitas do roubo e do pacto da construção do convento pode ser pensado a partir destes dois momentos. Primeiro, o narrador, após duvidar se foi milagre ou truque a devolução das lâmpadas, conclui de forma ambígua: "Enfim, saia o estudante absolvido desta suspeita, se vier a achar-se noutra igualmente duvidosa."[35] Segundo, ao concluir a narração do anedotário dos milagres, o narrador retoma a seguinte suspeita: não teria a rainha

[32] SARAMAGO, José. *Memorial do Convento* (segundo capítulo, p. 19-26).
[33] AGOSTINHO, Santo. De la utilidad de creer. In: _____. *Obras apologéticas*. Tomo IV. Madrid: Editorial Católica, capítulo 16, 34, p. 893, 1956. Biblioteca de Autores Cristianos (BAC). Os grifos são meus.
[34] ESPINOSA, Baruch de. Dos milagres. In: _____. *Tratado teológico-político*. Trad. Diogo Pires Aurélio. São Paulo: Martins Fontes, p. 95, 2003. Os grifos são meus.
[35] SARAMAGO, José. *Memorial do Convento*, p.25.

confessado a sua gravidez a frei Antonio, antes mesmo que o rei soubesse? Mas aqui a ambigüidade é novamente instilada no arremate do raciocínio: "Saiam então absolvidos os franciscanos desta suspeita, se nunca se acharam noutras igualmente duvidosas."[36]

Entre a primeira e a segunda citação no texto, temos pouco mais do que um parágrafo, e o que assinalo é recorrência da estrutura sintática, o que indica a identidade dos dois momentos. A absolvição, tanto do estudante quanto dos franciscanos, é apenas provisória. Confirmada ou não a dúvida, nem por isso deixou de ocorrer transformação na consciência do possível leitor. Diga-se que ao tipo de narrador que suspeita dos fatos corresponderia um leitor igualmente desconfiado. Daqui para frente, o leitor é motivado a olhar para os dois estamentos, clero e nobreza, e a suas ações como expressão de interesses escusos. Mas, como último aspecto deste anedotário, quero sublinhar o tipo de religiosidade presente nesse circuito das igrejas e dos conventos. Chamemo-la de popular: santos são mergulhados por pescadores quando aqueles não atendem suas preces, frades ralham com a figura de Santo Antonio por este ter descuidado no momento que o ladrão roubara a igreja. Em suma, uma experiência nutrida na devoção popular é posta na berlinda pelo narrador[37].

A narração do roubo e da devolução das lâmpadas de prata da igreja problematiza a verdade das intenções das personagens e a interpretação dos fatos ocorridos como intervenções da ordem divina, isto é, como reflexos da transcendência. Para dizer que milagres e avisos proféticos podem não passar de truques, estratagemas políticos e interesses pessoais o narrador usa o expediente da suspeita e da ambigüidade. Nesse

[36] SARAMAGO, José. *Memorial do Convento*, p. 26.

[37] Pode-se pensar que o narrador, ao insinuar algumas suspeitas sobre o pacto real e religioso ou ainda acerca dos milagres, está realizando para a matéria ficcional, inscrita no início do século XVIII, o que a própria sociedade portuguesa do período, se comparada às demais nações européias, foi incapaz de realizar: a crítica à religião como superstição. Mas não se deveria ignorar o presente de produção do próprio romance. Explico: a defasagem cultural e científica de Portugal do século XVIII não foi superada totalmente no século XX, basta se comparar os vínculos da Igreja e do Estado em Portugal durante o período salazarista. Quero dizer, a descrença do narrador é um ajuste de contas tanto com o passado quanto com a contemporaneidade.

capítulo há uma dessacralização da idéia de providência divina e da função mediadora dos santos católicos. A distinção que a doutrina católica[38] faz entre *miraculum* e *mirabile* é desfeita nos episódios narrados. Afinal, se o *miraculum* está subordinado à Palavra, visa a demonstrar a credibilidade da revelação cristã (a verdade desta religião) e a manifestar o poder e a autoridade divina, o *mirabile* refere-se a acontecimentos mágicos e inusitados narrados, por exemplo, nos Evangelhos Apócrifos. A lógica narrativa de *Memorial do Convento* não descartará a função do *mirabile*. A construção e o vôo da passarola são as manifestações do fantástico e do maravilhoso. Aliás, o *mirabile*, em *Memorial do Convento*, é signo do poder da ficção, ou, da crença neste poder, ao passo que, o episódio do roubo das lâmpadas ajuda na construção de uma homologia entre um narrador e um leitor implícito que suspeitam das interpretações dos fatos e que estão atentos à relação entre poder, verdade e interpretação no universo religioso.

[38] Para uma exposição da noção de milagre na doutrina católica, conferir: AMANN, É. (coord.). *Dictionnaire de théologie catholique.* Tome dixième. Deuxième partie. Paris: Librairie Letouzey et Ané, p. 1798-1859, 1929. Atente o leitor para a seguinte formulação: "[...] le miracle est un fait extraordinaire dépassant l'ordre habituel des phénomenes naturels; il est en connexion avec un enseignement religieux dont il atteste la vérité; il est l'oeuvre de la toute-puissance divine, agissent soit immédiatement, soit médiatement." (AMANN, E. (coord.), op.cit., p. 1802). Conferir também: LÉON-DUFOUR, Xavier. *Vocabulário de teologia bíblica*. Trad. Fr. Simão Voigt. Petrópolis, RJ: Vozes, p. 583-590, 1972.

2.4.3 Quando a prece é gozo[39]

[...] é aquele o seu homem e servidor, que lhe está dedicando a vergastada violenta e que, não podendo falar, berra como o toiro em cio, mas se às mais mulheres da rua, e a ela própria, pareceu que faltou vigor ao braço do penitente ou que a vergastada foi em jeito de não abrir lanho na pele e rasgões que cá de cima se vejam, então levanta-se do coro feminil grande assuada, e possessas, frenéticas, as mulheres reclamam força no braço, querem ouvir o estralejar dos rabos do chicote, que o sangue corra como correu o do Divino Salvador, enquanto latejam por baixo das redondas saias, e apertam e abrem as coxas segundo o ritmo da excitação e do seu adiantamento.[40]

Excesso de um lado, carência do outro. A vida social portuguesa só parece estancar suas assimetrias entre o entrudo e a quaresma. Mas, mesmo assim, o mundo às avessas é um curto interregno, que, embora rito compensatório do modo como o poder é estruturado socialmente, acaba por revelar como uma procissão é lugar da dialética do corpo e da alma, da comunhão e da desagregação, da ascese e da fornicação. Como síntese desse processo, no qual a ordem social mais que suspensa expõe suas chagas e suas contradições, obtém-se uma identificação entre o sagrado e a violência. O sangue dos homens penitentes e o olhar cúpido das mulheres nas janelas insinuam que no catolicismo a religião é espetáculo. O auto-de-fé seria outro momento deste espetáculo sacro-profano. A procissão é a imagem de uma sociedade fundada na idéia de transcendência e na hierarquia dos estamentos, pois na fila cada um ocupa seu lugar político, social e teológico[41]. Porém, o narrador, como se

[39] SARAMAGO, José. *Memorial do Convento* (terceiro capítulo, p. 27-33).
[40] Ibidem, p. 29.
[41] Em seu livro *Massa e Poder*, Elias Canetti, ao procurar entender a relação entre catolicismo e massa, afirma que é da essência do catolicismo ser rigorosamente hierárquico. A esta essência somam-se mais três características: a lentidão, a tranqüilidade e a amplidão, que para o autor estariam encarnadas nas práticas litúrgicas dessa religião. A fila da comunhão e a procissão dos fiéis seriam a antípoda da imagem das massas violentas. A única imagem cabível de massa é, segundo Canetti, a dos anjos e dos bem aventurados. Porém, mesmo aí, o que se sobressai é uma coletividade distante e misteriosa, esta última representada no movimento sereno e uniforme das almas em procissão. É claro que as coisas no mundo terreno não são tão tranqüilas "quanto o são entre os bem-aventurados, mas o que quer que a Igreja tenha a mostrar, ela o mostra *lentamente*. As procissões são um exemplo impressionante disso. Elas devem ser vistas pelo maior número possível de pessoas, e seu movimento atende a esse propósito: ele se assemelha a um suave empurrar. [...] A procissão sempre oferece uma imagem da hierarquia eclesiástica." (CANETTI, Elias. *Massa e poder*. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p. 156). A imagem da hierarquia, a alusão à serenidade e à uniformidade dos bem-aventurados são os elementos profanados na cena da procissão em *Memorial do Convento*.

estivesse com o dedo em riste, aponta para o desejo dos corpos, figura central da idéia de imanência e que irá ser contraposta, ao longo da narração, à transcendência. Aqui o narrador apresenta de que forma o sagrado e o profano ao mesmo tempo se manifestam. Subverte-se a oposição entrudo e quaresma[42], pois é nesta última que as mulheres, confinadas nas suas casas, expõem-se à sorte da rua e burlam o princípio da fidelidade. Diz a mulher ao marido: "[...] Sete igrejas visitei, tão apaixonadamente o disse que ou foi a devoção muita ou muita a falta dela."[43]

A quaresma passa de tempo litúrgico da penitência a tempo profano do pecado. Ao invés de termos nesse período o endurecimento do recalque do desejo, a batalha contra a concupiscência, temos a ocasião oportuna para o "desrecalque", para o frenesi dos corpos e a leveza da estação:

> [...] Corre um vento de primavera que dá volta à cabeça, e, não correndo o vento, fazem os suspiros as vezes dele, os que se desabafam nos confessionários ou em lugares escusos, propícios a outras confissões, as da carne adúltera, oscilando na beirada do prazer e do inferno, ambos gostosos nestes dias de mortificação, de altares despidos, de lutos rituais, de pecado omnipresente.[44]

Esta onipresença do pecado parece ser o antídoto contra a virtude que regra o corpo teológico e político do reino. Virtude que produz uma cidade comparada a uma boca "que mastiga de sobejo para um lado e de escasso para o outro, não havendo portanto mediano termo entre a papada pletórica e o pescoço engelhado..."[45] O mediano termo não se encontraria justamente na quaresma e paradoxalmente no pecado? É o que sugere o narrador ao tecer o seguinte comentário: "Porém a quaresma, como o sol, quando nasce, é para todos."[46] O período litúrgico da quaresma impõe aos estamentos do reino as mesmas

[42] A oposição entre entrudo e quaresma só seria plausível se seguíssemos a ótica da religião institucionalizada. Contudo, é tal ótica que se está problematizando.
[43] SARAMAGO, José. *Memorial do Convento*, p. 31.
[44] Ibidem, p. 31.
[45] Ibidem, p.27.
[46] Ibidem, p. 27.

abstinências sexuais e dietéticas, o cumprimento de certas práticas devocionais, como a visita às igrejas. A quaresma é o período oportuno para a criatura humana, seja ela rei ou soldado maneta, se reconhecer como pecadora. É essa igualdade no pecado, considerada negativa pela Igreja, uma vez que significa a cisão entre criatura e criador, o elemento capaz de estancar momentaneamente as assimetrias sociais. O "pecado", *felix culpa* – para usar uma expressão presente na liturgia católica –, é o que nos salva nessa lógica do mundo às avessas. Mesmo decorrido o tempo da quaresma, o "pecado" ainda pode ser flagrado na missa da Quinta-Feira de Ascensão:

"[...] é altura de ouvirmos os canários que, dentro das igrejas, em gaiolas enfeitadas de fitas e de flores, cantam loucos de amor, enquanto no púlpito o frade prega o seu sermão e fala de coisas que presume das mais sagradas."[47]

Os canários engaiolados, com seus cantos loucos de amor, e o sermão do frade na missa da Quinta-Feira de Ascensão constituem um jogo metafórico. O verbo "presume" infiltra uma dose de ceticismo no sagrado da prédica, ao passo que a frase "os canários que cantam loucos de amor" evoca uma tradição mística do sagrado, ou ainda, o arrebatamento e o êxtase divino *versus* o ordenamento conceitual do sermão. O vôo da passarola (a máquina voadora do Pe. Bartolomeu) será precedido de um conjunto de ações dramáticas que lembra a estrutura litúrgica do catolicismo. Em uma leitura retrospectiva do romance, poder-se-ia dizer que tal vôo tem fortes ressonâncias na festa de Ascensão.

Falamos de um sistema de metáforas presente em *Memorial do Convento* e descrevê-lo, principalmente compreender seu funcionamento, está nos propósitos desta Tese. Para sublinhar o sentido, que um dos elementos desse sistema assume ao longo do percurso narrativo, é oportuno comparar a ocorrência da imagem da *procissão* no terceiro

[47] SARAMAGO, José. *Memorial do Convento*, p. 33.

capítulo com uma outra no décimo oitavo capítulo (p. 218-229). Refiro-me à seguinte metáfora de Manuel Milho (operário da construção do Convento de Mafra): o *rio* é como uma *procissão penitente*. O valor cognitivo desta analogia é construído no confronto com a imagem do mar que, por sinal, nesse capítulo, ocorre em duas seqüências narrativas. Lembremos que, em linhas gerais, o décimo oitavo capítulo trata da rotina dos trabalhadores na construção do convento. Nesta parte do romance, já acompanhamos a ascensão e a queda da passarola, a notícia da loucura e da morte do Pe. Bartolomeu Lourenço na Espanha. Portanto, o problema, após os fatos mencionados, é saber qual será o destino de Blimunda e Baltasar, ou ainda, quais serão os próximos passos na construção da intriga, uma vez que o principal motivo da narração, o vôo humano, foi realizado.

A primeira grande seqüência do décimo oitavo capítulo diz respeito à missa solene celebrada para os operários e os habitantes de Mafra. O narrador, ao descrever o rito litúrgico, compõe a metáfora do mar e evoca o Sermão de Santo António aos peixes[48].

> Da sua gaiola de madeira pregou o celebrante ao *mar de gente*, se fosse o *mar de peixes*, que formoso sermão se teria podido *repetir* aqui, com a sua doutrina muito clara, muito sã, mas, peixes não sendo, foi a pregação como a mereciam homens e só a ouviram os fiéis que mais ao perto estavam, porém, se é certo que o hábito não faz o monge, faz sem dúvida a fé, ouvindo o assistente réu já sabe que foi dito céu, se eterno inferno, se isto Cristo, se Zeus Deus, e se mais nada se ouve, palavra ou eco é porque acabou o sermão e podemos debandar.[49]

Na missa cabe ao celebrante o direito à *palavra*. A assembléia apenas escuta e mesmo distante do sermonista não corre o risco de se equivocar na audição das palavras. O narrador diz que o hábito faz a fé, jogando com o duplo sentido dessa palavra: vestimenta dos monges e prática rotineira. Contudo, no descanso dos operários, após o dever cumprido

[48] VIEIRA, Pe. António. Sermão de Santo António. In: *Obras Completas do Padre António Vieira*. Porto: Lello Editores, v. 7, p. 223-254, 1908. A questão do sermão poderia ser assim formulada: como pregar a doutrina católica para as pessoas que a recusam? Santo Antonio enfrentou este problema em sua pregação na cidade italiana de Arimino. A solução do santo foi, ao invés de abandonar a doutrina, por conta da dureza dos corações dos hereges, pregar o sermão aos peixes. A operação retórica do Padre Vieira consiste em fazer da metáfora do peixe uma alegoria do ouvinte dividido entre o vício e a virtude.
[49] SARAMAGO, José. *Memorial do Convento*, p. 222. Os grifos são meus.

da religião, o narrador faz com que cada trabalhador tome a *palavra* e conte um pouco da sua biografia. Estamos na segunda grande seqüência do décimo oitavo capítulo e no momento em que a analogia do rio como uma procissão penitente é elaborada nas palavras de Manuel Milho:

> [...] mas porque sinto a falta do rio da minha terra, bem sei que água tem-na o *mar* de sobra, vê-se daqui, mas digam-me o que pode um homem fazer daquela imensidão, *sempre* a onda a marrar as pedras, *sempre* a bater na areia, ao passo que *o rio* corre entre duas margens, é como *uma procissão penitente*, ele é que vai rasteirinho, e nós, de pé, olhando, somos como os freixos e os choupos, e quando um homem quer ver como está a sua cara, se envelheceu muito, a água é o espelho que passa e está parado, e nós que estamos parados é que vamos passando, donde me vêm estas coisas à cabeça é que eu não sei dizer.[50]

Mas nós podemos *dizer* que esse rio entre duas margens é a própria linguagem, transubstanciada em escrita, em obra literária e em discurso, que passando e ao mesmo tempo ficando diz as marcas do tempo na face humana: esse que lê e está parado, também passa. Porém, é lendo ou tomando a palavra que a sua imagem pode ser pensada ou manifestada aos ouvintes e aos espectadores. O *rio como procissão penitente* encarna o jogo da mudança e da permanência e se contrapõe, nas duas seqüências mencionadas, à onda que *sempre* bate nas pedras e na areia, ou ainda, ao *mar de gente*, ao ouvido-búzio dos fiéis, habituado ao discurso do celebrante. Para representar as coisas imutáveis, a procissão precisa passar diante de olhos tão mudáveis. A relação entre rio, procissão e linguagem reside no *nexo dialético*[51] entre mudança e permanência. Tal nexo já está presente se olharmos atentamente como a procissão dos penitentes é descrita no terceiro capítulo. Se quisermos "sovar" um pouco mais as metáforas do mar e do rio, para flagrar como cresce nessas passagens o problema da identidade narrativa (aliás, a questão parece estar sugerida na fala final de Manuel Milho "donde me vêm estas coisas à cabeça é que eu não sei

[50] SARAMAGO, José. *Memorial do Convento*, p. 225-2226. Os grifos são meus
[51] BOBBIO, Norberto. La dialéctica de Marx. In: *Ni con Marx ni contra Marx.* Trad. Lia Cabbib Levi e Isidro Rosas Alvarado. México: Fondo de Cultura Económica, 2000, p. 107-131.

dizer"), será difícil não perceber que a visão e a audição são as duas faculdades do conhecimento confrontadas. Afinal, a fala de Manuel Milho, que era para ser uma simples apresentação pessoal, revela-se uma pequena digressão filosófica sobre geração e corrupção. O espelho d'água em contínuo fluxo é um meio para o homem tomar consciência do seu envelhecimento (da passagem inexorável do tempo). A prédica do padre, cujo alicerce é o verbo divino, aponta para a transitoriedade da vida terrena e disciplina o olhar e o ouvido para as realidades últimas da fé[52].

O problema da identidade e a imagem da procissão voltarão com força no capítulo XIX, p. 230-255. Mais precisamente, no momento em que é narrado o transporte da pedra de Pêro Pinheiro para a Vila de Mafra e encaixado o conto de Manuel Milho durante os dias da viagem. O que diz fundamentalmente o conto de Manuel Milho? Narra a história de uma rainha que, insatisfeita com a sua condição monárquica, procura um ermitão para saber como se faz para sentir apenas mulher.

> [...] a rainha avançou três passos e perguntou, se uma mulher é rainha, se um homem é rei, que hão-de fazer para se sentirem mulher e homem, e não só rainha e rei, isto foi o que ela perguntou, e o ermitão respondeu com outra pergunta, se um homem é ermitão, que haverá de fazer para sentir-se homem e não só ermitão, e a rainha pensou um bocado e disse, deixará a rainha de ser rainha, o rei não será rei, o ermitão sairá do ermitério, isso é o que terão de fazer, mas agora farei eu outra pergunta, que mulher e homem serão esses que não são rainha nem ermitão, e só mulher e homem, que é ser homem e mulher não sendo estes ermitão e rainha, que é ser não sendo o que se é, e o ermitão respondeu, ninguém pode ser não sendo, homem e mulher não existem, só existe o que forem e a rebelião contra o que são, e a rainha declarou, eu rebelo-me contra o que sou, diz-me agora tu se te rebelas contra o que és, e ele respondeu, ser ermitão é o contrário de ser, pensam os que vivem no mundo, mas ainda é ser alguma coisa, e ela, então

[52] Os lugares teológicos sobre o olhar e o ouvido são inúmeros na tradição cristã. Mas, como há pouco foi mencionado o Sermão de Santo Antônio, valeria a pena recuperar duas passagens do próprio franciscano em que audição e visão são caracterizadas em função da doutrina católica. Primeiro, vejamos o trecho sobre a audição: "Todo homem deve estar pronto para ouvir. O vocábulo ouvido, no étimo latino, significa o que arrebata avidamente, ou é o que apanha o som. [...] Na cabeça, isto é, no espírito, onde não há carne de vontade própria mas ar de espírito devoto, prontamente passa a voz da obediência... E para que a obediência penetre mais prontamente, importa que seja aérea, pura, percebendo as coisas celestes, sem nada ter de terreno." (*Sermões de Santo António*. *Antologia temática*. Porto: Lello Editores, 2000, v. 2, p. 249). Quanto ao lugar da visão, veja-se a seguinte afirmação: "Os olhos, entre todos os sentidos, são os mais próximos da alma. Nos olhos, de facto, está todo o juízo do entendimento." (*Sermões de Santo António*. *Antologia temática*. Porto: Lello Editores, 2000, v. 2, p. 252).

> onde está o remédio, e ele, se é mulher que queres ser, deixa de ser rainha, o resto só saberás depois, e ela, se queres ser homem, por que continuas ermitão, e ele, porque o que mais se teme é ser homem, e ela, sabes tu que é ser homem e mulher, e ele, ninguém sabe..."[53]

Esse saber de como deixar de ser algo não é revelado no conto. O ermitão confessa que ninguém sabe o que é ser homem ou mulher. Manuel Milho encerra sua narrativa com o desaparecimento da rainha e do ermitão. Porém, antes do término da parábola, Baltasar afirmará que essa história não tem pés nem cabeça. De fato, o conto incomoda os ouvintes e um deles (José Pequeno) perguntará como é que um boieiro se faz homem. Dado o contexto em que ocorre a narração da parábola, poder-se-ia perguntar: como deixar de ser oprimido, pau mandado de um rei cuja vontade é soberana? A pedra de Pêro Pinheiro representa a idéia forte do "ser" (o esforço colossal necessário para o transporte da pedra é signo da resistência, da permanência e do que subsiste) e a narrativa de Manuel Milho propõe a questão de como deixar de ser[54]. Mas, há um traço em comum entre pedra e parábola: são duas matérias brutas. A pedra será a varanda que ficará sobre o pórtico da igreja, o que significa que ela deverá ganhar uma forma artística[55]; a parábola, uma história a ser lapidada pelo leitor. A afirmação de que tal história parecia não ter pés nem cabeça[56] sugere o caráter informe da narrativa de Manuel Milho. Mas é este aspecto mutilado da narrativa que possibilitará ao ouvinte-personagem do romance e ao leitor escavar a forma da interpretação, seja da condição pessoal do próprio ouvinte (o trabalho forçado na construção do Convento e no transporte da pedra), seja da situação de interpretante do leitor (ele é *forçado* a completar o sentido do conto).

---

[53] SARAMAGO, José. *Memorial do Convento*, p. 245-246.
[54] No capítulo XXII, p. 304-305, no diálogo ocorrido entre a rainha e a infanta Maria Bárbara, a questão da identidade pessoal retorna em forma de paródia filosófica e bíblica dos conceitos de ser e não ser. A rainha afirma que a real vontade de D. João V quis a construção do Convento e a ida da infanta para a Espanha. Perante tal vontade todas as coisas são nada, concluirá a rainha. O raciocínio evoca a afirmação de *Êxodo*, 3, 14. Javé quer que Moisés assim o identifique perante o faraó: "Eu sou aquele que é."
[55] SARAMAGO, José. *Memorial do Convento*, p. 232.
[56] Ibidem, p. 246.

O conto de Manuel Milho, por sua economia de ações, funções e personagens, contrasta com a exuberância de digressões e de imagens da narrativa principal. O final do conto abre um buraco e um vazio para a intriga do romance. O conto é um espelho no qual os projetos de construção do convento e de fabricação da passarola são confrontados. Afinal, se a passarola, neste momento da narrativa, já teve sua ascensão e queda, a construção do convento está dramaticamente representada no transporte da pedra. Há uma ironia dialética[57] voltada contra a narração destes dois projetos e explicitada nesta via negativa: não se sabe o que é ser homem, afirma o ermitão do conto. Mas, para não saber é preciso que algum conhecimento já esteja à espreita, isto é, o personagem sabe que ninguém sabe o que é ser homem ou mulher. O ermitão enuncia um saber negativo.

Com o término da narração do conto, parece-me que a continuidade da narrativa principal torna-se desnecessária e supérflua. Todavia, prosseguindo a narração, o narrador assume esse não saber. Ele faz acontecer com Baltasar o que ocorreu com a rainha e o ermitão: o personagem *desaparece* no vôo acidental no Monte Junto e só *retorna* no último capítulo do romance. O narrador de *Memorial do Convento* preenche o vazio ou esse não saber com uma sucessão de metáforas, de ações e de pensamentos. O resultado é a afirmação da *vontade* do narrador. É um ato de fé e que entra em contradição com a própria ironia do conto de Manuel Milho. Não sabemos se o ermitão virou homem; a rainha,

[57] Em "Sobre a ironia, a maiêutica e a história", estudo de Henri Lefebvre dos anos 60, encontramos duas considerações sobre a ironia que gostaria de recuperá-las nesta parte da Tese. Primeira, a relação entre ironia e utopia: "Mesmo se o belo filho sonhado (o comunismo, o dos utopistas e dos cientistas enfim reconciliados) deve vir ao mundo, não seria bom conhecer a incerteza, isto é, reconhecê-la, para apreciar melhor esse presente da Evolução? Nós precisamos de ironia. Sem ela, cada um cai no ato de fé." (LEFEBVRE, Henri. Sobre a ironia, a maiêutica e a história. In: *Introdução à modernidade.* Trad. Jehovanira Chrysóstomo de Souza. Rio de Janeiro: Paz e Terra, p. 21, 1969). Segunda, a oposição entre ironia e sabedoria: "A ironia refuta pretensões à autenticidade, primeiro a do *poder* (modo falso em essência de relações e de existência) – a das *representações* (que se pretendem vivas, fontes ou essências da vida) – as das *estruturas* estabelecidas ou instituídas (semelhantes a ossos que se proclamariam órgãos). Onde se encontra a autenticidade? A ironia não diz que sabe, e ela não o sabe. Ela sabe somente arrancar a máscara de autenticidade ao inautêntico." (LEFEBVRE, Henri. Op.cit., p. 53).

mulher. Mas sabemos, ao fim do romance, que Blimunda reencontra Baltasar e não deixa a *vontade* de Sete-Sóis subir aos céus. Entretanto, subestimar este ato de fé, o modo como ele está representado no arranjo de metáforas e na lógica das ações, é não compreender o seu contraditório: a ironia. Continuemos as descrições dos capítulos com o foco neste jogo entre ironia e fé, ou, entre dissonância e ressonância. Somente no final das análises, poderemos estabelecer o significado dessa vontade do narrador.

2.4.4 O corpo mutilado[58]

Calaram-se os homens, indignados, das freiras não se ouvia agora um suspiro, e Sete-Sóis declarou, Na guerra há mais caridade, A guerra ainda está uma criança, duvidou João Elvas. E não havendo mais que dizer depois desta sentença, puseram-se todos a dormir.[59]

Acrescentemos aos comentários de Sete-Sóis e João Elvas, ambos chocados com a crueldade dos assassinatos ocorridos em Lisboa, a seguinte questão: onde está a guerra? Nos campos de batalha ou no cotidiano da cidade lisboeta? A guerra está em toda a parte e desde sempre. Na réplica de João Elvas, "A guerra ainda está uma criança", há um tom premonitório e uma crítica latente aos conflitos bélicos devastadores do século XX[60]. A violência urbana assemelha-se a uma "guerra civil" e está inicialmente, nesse capítulo, em oposição à guerra entre as nações. Pode-se dizer que a guerra é uma violência *organizada*[61], mas o narrador e as personagens sublinham o outro lado: a desorganização e a manifestação de algo que excede os fins postos pelo poder teológico-político. Todavia, os dois pólos da violência (organização e desorganização) acabam se impondo ao longo da narração. Assim, acompanhamos na descrição dos crimes urbanos, o narrador sugerir que a violência (a destruição do outro) não é um hiato na vida social, pelo contrário, ela espelha uma das formas do poder autoritário político (o envio dos soldados a uma guerra absurda) e do religioso (a Inquisição e o auto-de-fé). Se, na vida urbana, a paixão, o egoísmo e o ciúme individual motivam as atrocidades – os atos violentos poderiam ser classificados como irracionais –, na guerra tais sentimentos são coletivamente organizados e amplificados. A guerra "[...] responde ao projeto pensado dos que a empreendem."[62] Mas, esse projeto só

[58] SARAMAGO, José. *Memorial do Convento* (quarto capítulo, p. 34-46).
[59] Ibidem, p. 46.
[60] O que mostra o tempo híbrido inscrito na enunciação das personagens, ele tanto se refere a um passado histórico do século XVIII quanto ao século XX.
[61] BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Trad. Cláudia Fares. São Paulo: Arx, p. 99, 2004.
[62] Ibidem, p. 99.

alcança o "assentimento" dos combatentes porque há um Poder que exerce uma *força*[63]. Sabemos no início do capítulo 4 que o corpo de Batalsar é mutilado na guerra. Ao final do mesmo capítulo, João Elvas narra o caso da moça que teve o corpo esquartejado. Duas violências foram exercidas. Qual o significado, quais as diferenças e quais as semelhanças possíveis entre esses dois tipos de violências que unem o início e o fim desse capítulo e que constituem a sua unidade de significação?

O capítulo em questão é constituído de quatro partes. Na primeira parte, Baltasar é apresentado ao leitor. Ficamos sabendo do infortúnio do personagem (a amputação da sua mão esquerda na batalha de Jerez de los Caballeros) e do seu regresso da guerra pelas estradas do Alentejo rumo a Lisboa. A segunda parte diz respeito à travessia da barca pelo rio Tejo com destino à cidade portuguesa. Acompanhamos nesse momento o gesto fraterno de uma mulher idosa – a partilha da sua refeição com Baltasar – e a narrativa do barqueiro sobre a frota inglesa – o desterro dos assassinos e das cinqüenta prostitutas para a Ilha das Barbadas. Estas últimas acabam sendo deixadas em Lisboa. A terceira parte corresponde à chegada da barca ao cais de Lisboa e às deambulações de Baltasar pela cidade. Na quarta parte, temos o repouso de Baltasar no telheiro próximo ao convento das freiras e o relato dos crimes contados por João Elvas e seus comparsas, sendo que o que mais causou

[63] O estado teológico-político joga com a dupla natureza dessa força. A primeira natureza reside nos meios de repressão disponíveis ao estado para convocar outros soldados para o projeto da guerra ou operários para a construção do Convento de Mafra (a força física ou a logística do estado). A segunda natureza revela a contribuição da religião para sustentar a autoridade desse estado. Trata-se daquilo que Hannah Arendt admite como o "elemento especificamente político na religião tradicional": a doutrina medieval do Inferno. Para Hannah Arendt, em nosso mundo contemporâneo é expressivo o número de pessoas que não acreditam mais nos castigos e nas recompensas após a morte. A conclusão que a filósofa tira desse fenômeno de descrença constitui a sua tese de que deveríamos relacionar com cautela religião e política na modernidade, sobretudo os vínculos entre totalitarismo e religião: "A conseqüência política da secularização da Idade Moderna parece, em outras palavras, residir em eliminar da vida pública, juntamente com a religião, o único elemento *político na* religião tradicional; o medo do inferno. Essa perda é, em termos políticos, mas certamente não em termos espirituais, a distinção mais significativa entre o nosso atual período e os séculos precedentes." (ARENDT, Hannah. Religião e política. In: ____. *A dignidade da política*. Trad. Helena Martins e outros. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1993, p. 70). O estado teológico-político fomenta as duas grandes paixões da alma: o *medo* do inferno e a *esperança* do paraíso.

indignação nas personagens foi o esquartejamento de uma moça que teve as partes do corpo jogadas em vários pontos de Lisboa.

Uma leitura atenta do quarto capítulo permite a seguinte afirmação: a violência, como Deus, goza do atributo da onipresença. Pode-se constatá-la nos seguintes fatos:

1. A amputação da mão esquerda de Baltasar evoca a violência organizada da guerra
2. Os roubos contra os lavradores e os estupros das mulheres feitos pelos soldados portugueses indicam a violência desorganizada[64]
3. O desterro dos assassinos ingleses e das prostitutas inglesas para a Ilha das Barbadas retoma a violência organizada pelo Estado
4. A sangueira das carnes, ao ser contrastada com o branco dos azulejos do açougue, alude a um tipo de violência relacionada à luta dos homens pela sobrevivência[65]
5. O esquartejamento do corpo feminino acentua um tipo de violência que excede os fins racionais presumivelmente contidos numa guerra[66]

Contrapondo-se a essa onipresença da violência no organismo social há a ocorrência das palavras "fraternidade" (o gesto da senhora idosa ao repartir sua refeição com Baltasar) e "caridade" (a frase de Baltasar sobre haver mais caridade na guerra do que na vida

[64] "A tropa andava descalça e rota, roubava os lavradores, recusava-se a ir à batalha, e tanto desertava para o inimigo como debandava para as suas terras, metendo-se fora dos caminhos, assaltando para comer, violando mulheres desgarradas, cobrando, enfim, a dívida de quem nada lhes devia e sofria desespero igual." (SARAMAGO, José. *Memorial do Convento*, p. 35)

[65] "Entrou no açougue [Baltasar] que dava para a praça... não sabia então que ali viria trabalhar, um dia próximo, e que deveria o emprego, a padrinho sim, mas também ao gancho que trazia no alforge, tão prático para puxar uma carcaça, para escoar umas tripas, para arredar umas mantas de gordura. Tirando a sangueira, o lugar é limpo, com as paredes forradas de azulejos brancos, e se o homem da balança não enganar no peso, com outros enganos ninguém sai dali, porque em qualidades de macieza e saúde é muito verdadeira a carne." (SARAMAGO, José. *Memorial do Convento*, p. 41)

[66] Diz um dos comparsas de João Elvas: "Isto é terra de muito crime, morre-se mais que na guerra" (SARAMAGO, José. *Memorial do Convento*, p. 44). Atente o leitor também para a seguinte crueldade: "[...] apareceu uma mulher cortada em catorze ou quinze pedaços, nunca se chegou a saber a conta, o que se percebia é que tinha sido açoitada com **muita crueldade** nas partes fracas, como traseiras e barriga das pernas, **cortadas** fora, **separadas** dos ossos, os pedaços foram deixados na Cotovia, metade postos nas obras do conde de Tarouca, e os outros abaixo nos Cardais, mas tão manifestos que facilmente foram encontrados, nem os enterraram, nem os deitaram ao mar, parecia que de propósito os deixavam à vista, para que fosse geral o **horror**." (SARAMAGO, José. *Memorial do Convento*, p. 44). Os grifos são meus.

cotidiana de Lisboa). Portanto, a organização do capítulo é feita de duas oposições: a violência ostensiva e a fraternidade discreta. O tema do corpo mutilado (Baltasar e a moça anônima) é um contraponto à metáfora teológica-política do corpo místico e político[67]. Qual a implicação desse contraponto? Ele retoma, em um primeiro momento, o valor da força do corpo físico (natural) que havia sido apropriado pelo Estado teológico-político para os seus fins. Posteriormente, no quinto capítulo, esse corpo mutilado será consagrado. Portanto, assumirá um valor simbólico que era da alçada do corpo místico e político.

Enquanto na quaresma (terceiro capítulo) a violência ou os açoites voluntários dos penitentes se queria justificada na luta contra a concupiscência da carne, embora se tenha visto como o narrador mostrou que o "tiro" saiu pela culatra, uma vez que o desejo irrompia nos olhares femininos e no exibicionismo dos penitentes, agora (quarto capítulo), o corpo mutilado de Baltasar coloca no centro da narrativa o poder monárquico e seus projetos políticos.[68]

---

[67] No artigo "Du politique comme violence", Roger Dadoun discute a idéia de uma violência originária capaz de estabelecer uma clivagem interna do Poder: "S'il fallait donc definir une espèce de violence originaire, qui fasse advenir le Politique comme tel, on pourrait la repérer dans l'extraordinaire division, dans le clivage, dirions-nous, qui distingue la structure essentielle du Prince (le Roi, l'Empereur) de toute réalite 'profane', et que Ernst Kantorowicz a magistralement mis em lumière dans *The King's Two Bodies* (1957): 'Le Roi a deux corps, l'un est un Corps naturel... l'autre est un corps politique.' Mais comme le Corps politique, le Prince (mais aussi bien l'État) procède du Corps mystique, qui est d'essence religieuse, il est permis de dire que le Politique se caractérise par une dualité primordiale, opposant ou justaposant ou superposant un *Corps naturel* (qui relèverait de la 'nature', du regime terrestre, de l'historicité quotidienne, d'une positivité empirique, etc.) et un *Corps mystique* (qui relèverait d'une transcendance, d'un au-delà, d'un Mystère, etc.)." (DADOUN, Roger. Du politique comme violence. *Littérature*, Larrousse, Paris, n. 64, p. 25, décembre 1986.) Roger Dadoun considera que, embora havendo uma progressiva laicização do Poder no Ocidente, "[...] la dualité entre 'naturel' et 'mystique' constitue l'espace où s'effectuent les divers exercises de Pouvoir – exercices qui se différencient par leur plus ou moins grande proximité avec l'un ou l'autre pôle (de la théocratie, qui privilegie le corps mystique, à la démocratie, qui privilegie le corps naturel), mais surtout par les contaminations surprenantes qui se produisent entre ces deux registres." (DADOUN, Roger. Op.cit., p. 26). A dualidade entre 'natural' e 'místico' constitui o princípio de análise para Roger Dadoun pensar o antagonismo moderno entre totalitarismo e democracia. Para uma crítica dos pensadores que retomaram a relação entre religião e política no mundo moderno, sobretudo aqueles que vincularam totalitarismo e religião, conferir: ARENDT, Hannah. Religião e política. In: ____. *A dignidade da política*. Trad. Helena Martins e outros. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1993, p. 55-71.

[68] A guerra em que Baltasar perde a mão é a da Sucessão da Espanha, que se iniciou em 1704 e teve a duração de oito anos. Segundo Teresa Cristina Cerdeira da Silva, "a guerra era fundamentalmente mercantilista – guerra, entre potências econômicas, pela primazia comercial nas colônias de ultramar."

A finalidade da guerra (no sentido mais amplo) é preservar o corpo político e o corpo místico das ameaças externas de anexação e desintegração ou robustecê-los mediante a expansão dos domínios geográficos e econômicos do estado. Na guerra, o inimigo é externo ao organismo social, ao passo que no auto-de-fé, a ameaça irrompe do próprio seio da sociedade. A unidade entre o corpo místico e o político constitui a "Realidade" e o fundamento da sociedade monárquica e cristã, uma vez que o estado teológico-político tende a esvaziar de sentido tudo aquilo que é profano e a sacralizar o poder.[69] Um corpo físico (natural) só adquire sentido quando relacionado ao absoluto teológico (a transcendência) e ao político (o Rei). Por isso, no estado teológico-político, o corpo físico é tratado como meio, algo que está à disposição, em virtude da fraqueza e da transitoriedade do seu ser, dir-se-ia um quase não ser. Um corpo físico inevitavelmente morre jovem ou velho, mas, na ficção jurídica e teológica, um corpo político e místico[70] não finda com a morte do rei – este último encarna a unidade dos corpos político e místico –, por conseguinte, o Rei é eterno.

(SILVA, Teresa Cristina Cerdeira da. *José Saramago. Entre a história e a ficção: uma saga de portugueses*. Lisboa: Dom Quixote, p. 36-37, 1989).

[69] Para os vínculos entre o sagrado e o poder político, veja-se o seguinte comentário de Roger Dadoun: "La vision religeuse ou sacrale du monde tient le monde profane pour irréel, pour du non-créé, pour du chaos, pour du néant. Et c'est la parole religieuse qui fait advenir le monde, qui littéralement parlant, le crée – ou le recrée. Au commencement du monde (et cela tous les jours) est le verbe. Telle est l'une des functions de la parole politique – de la parole du prince (ou des princillons et des princelets): exercer le pouvoir, à quelque étage ou couloir que ce soit, c'est arracher le monde au chaos, à l'obscur, à l'opaque. Naissance et transfiguration du réel." (DADOUN, Roger. Du politique comme violence. *Littérature*, Larrousse, Paris, n. 64, p. 26, décembre 1986).

[70] Segundo Kantorowicz, no século XII a expressão corpo místico deixa de possuir um significado estritamente litúrgico ou sacramental e assume uma conotação de conteúdo sociológico. É Bonifácio VIII que definiu a Igreja como "um corpo *místico* cuja cabeça é Cristo". Isso quer dizer: "a sociedade cristã constituída de todos os fiéis, passados, futuros e presentes, existentes em ato e potência" (KANTOROWICZ, Ernst H. *Os dois corpos do rei: um estudo sobre teologia política medieval*. Trad. de Cid Knipel Moreira. São Paulo: Companhia das Letras, p. 126, 1998).

A disponibilidade do corpo físico para com o estado teológico-político, presente no tópico da amputação da mão de Baltasar[71], constitui o cerne das considerações críticas por parte do narrador: "[...] tinha Baltasar de resolver que passos daria a seguir, se a Mafra onde não poderia a sua única mão pegar numa enxada que requer duas, se ao paço onde talvez lhe dessem uma esmola por conta do sangue perdido."[72]

O périplo de Baltasar, que iniciou com o seu regresso do campo de batalha e com a chegada em Lisboa, deve ser pensado menos como busca da reparação de um dano físico sofrido do que o resgate daquelas personagens da história obliteradas justamente por aquelas narrativas que monumentalizam os grandes fatos, as grandes batalhas, os grandes nomes e se esquecem dos que efetivamente lutaram. O resgate se faz não apenas por uma empatia do narrador, que por sinal se coloca como participante da narrativa ao usar o pronome "nós", mas por uma capacidade de Sete-Sóis de elaborar a partir da sua experiência uma reflexão para o seu presente. Ao se encontrar com João Elvas, antigo soldado, em Lisboa, Baltasar conhece, através das narrativas dos comparsas de Elvas, o cotidiano da cidade. Os casos violentos levam o personagem a afirmar que na guerra há mais caridade, o que em seguida recebe a réplica do amigo: a guerra é ainda uma criança.

A palavra caridade não é uma ocorrência fortuita. Ela encarna o oposto do poder político como violência e será a base de uma nova comunidade, formada no próximo

[71] Sobre a importância do *topos* da mutilação consultar: REBELO, Luís de Souza. José Saramago: o Realismo Maravilhoso. In: LANCIANI, Giulia (org.). *José Saramago. Il bagaglio dello scrittore. Lusobrasilica: i protagonisti del racconto*. Roma: Bulzoni Editore, 1996, p. 49-62 A análise do ensaísta acerca do *topos* da mutilação da mão nos personagens Baltasar (*Memorial do Convento*) e Marcenda (*O Ano da Morte de Ricardo Reis*] assemelha-se à ênfase dada por João Adolfo Hansen no estudo dos pormenores da literatura moderna. Para Rebelo, "A análise do microtexto revela que no pequeno pormenor se espelha a complexidade do tema abraçado pelo autor e o sentido profundo da narrativa romanesca" (REBELO, Luís de Souza. Op.cit., p.53). Hansen fará o seguinte comentário sobre o *topos* do percevejo em *Memorial do Convento*: "A literatura moderna é pontuada de pequenas coisas aparentemente acessórias, cenas, objetos, atmosferas, que às vezes significam para além de sua particularidade sensível, condensando alegoricamente o sentido da experiência de todo um tempo e, nos casos mais felizes, o compromisso ético do escritor com a forma." (HANSEN, João Adolfo. O percevejo, as carnes e a utopia. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 18 out. 1998. Mais, p. 5-6).
[72] SARAMAGO, José. *Memorial do Convento*, p. 40.

capítulo com os personagens Baltasar, Blimunda e Padre Bartolomeu. Se, por um lado, a análise do microtexto da amputação revela a violência do estado teológico-político – também denuncia o absurdo da guerra –, sobretudo ao reduzir à insignificância o corpo físico, por outro lado, a negatividade desse corpo físico (a sua transitoriedade e a sua finitude) será negada, celebrada e transformada nos demais capítulos. A amputação da mão de Baltasar é seguida de uma outra: ele deixa de fazer parte do corpo político e fica à deriva nesse tipo de sociedade. Mas, é nessa marginalidade que reside a oportunidade do personagem tomar consciência da sua situação e participar da construção da máquina voadora do Padre Bartolomeu. O caráter exemplar das três personagens é o conteúdo ético mais expressivo da narrativa. Contudo, não se pode perder de vista que a violência (a sua função simbólica ou material) não está encarnada somente no poder teológico-político. Ela participa e é fundamental, por exemplo, na própria consagração dos corpos físicos de Baltasar e Blimunda. É o que procurarei discutir na descrição do próximo capítulo.

2.4.5 Os olhos e a fogueira[73]: o corpo cauterizado e consagrado

[...] a procissão compassada, a descansada *leitura* das sentenças, as descaídas figuras dos condenados, as lastimosas *vozes*, o cheiro de carne estalando quando lhe chegam as *labaredas* e vai pingando para as brasas a pouca gordura que sobejou dos cárceres.[74]

Por uma hora ficaram os dois sentados, *sem falar*. Apenas uma vez Baltasar se levantou para pôr alguma lenha na *fogueira que esmorecia*, e uma vez Blimunda espevitou o morrão da candeia que estava comendo a luz...[75]

O núcleo da narração do auto-de-fé reside no encontro dos personagens Baltasar, Blimunda e Padre Bartolomeu. Eles formam daqui para frente um contraponto com a experiência religiosa institucionalizada. Se o auto-de-fé evoca, por exemplo, às avessas, o martírio dos primeiros cristãos, uma vez que estes últimos eram vitimados pela crueldade do poder romano enquanto a turba se comprazia com o espetáculo, a refeição a três (Blimunda, Baltasar e Pe. Bartolomeu) é também evocação das primeiras comunidades cristãs.[76] O que me faz supor que talvez a narração trabalhe com sinais trocados: os hereges é que se constituem em cristãos de fato e, em contrapartida, a ortodoxia se apresenta como o algoz puro e simples. A partilha da sopa pela personagem Blimunda e a benção do Pe. Bartolomeu são apropriações dos sacramentos católicos em lugares ditos profanos. Enquanto no auto-de-fé a expressão simbólica é esvaziada de sua força original, ficando caudatária de um poder eclesiástico que monopoliza o sagrado, na refeição comunitária tal expressão é ressacralizada. Longe dos olhos da hierarquia, recolhidos como os primeiros cristãos em suas catacumbas, nossos personagens humildemente reinventam o sagrado. Aqui a fé não é espetáculo[77], tampouco procissão que representa a estrutura hierárquica. A

[73] SARAMAGO, José. *Memorial do Convento* (quinto capítulo**,** p. 47-55).
[74] Ibidem, p. 47. Os grifos são meus.
[75] Ibidem, p. 54. Os grifos são meus.
[76] Para uma síntese histórica e teológica do problema da violência nos primeiros quatro séculos da Igreja conferir: BINGEMER, Maria Clara Lucchetti (org.). Violência e não-violência na história da Igreja. In: _____. *Violência e Religião*.Rio de Janeiro: PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2001, p. 116-172.
[77] Para uma melhor compreensão do auto-de-fé como espetáculo conferir: MENDONÇA, José Lourenço D. de e MOREIRA, Antonio Joaquim. *História dos Principais Actos e Procedimentos da Inquisição em*

fé não é o olhar das mulheres nas janelas mirando os corpos dos penitentes exibicionistas. A metáfora dos olhos presente na relação de Baltasar e Blimunda é negação dessa experiência visual que faz do observado objeto passivo do gozo para o observador. O fogo também é para essas personagens o avesso da sua função no auto-de-fé, a saber, não é instrumento de suplício para cauterizar as feridas do corpo místico da Igreja. O fogo aquece a sopa dos comensais e ilumina a casa das trevas que começam a cair sobre a cidade. Mas ele é, sobretudo, um dos momentos desta dialética entre luz e trevas:

> Por uma hora ficaram os dois sentados, sem falar. Apenas uma vez Baltasar se levantou para pôr alguma lenha na *fogueira que esmorecia*, e uma vez Blimunda espevitou o morrão da candeia que estava comendo a luz e então, *sendo tanta a claridade*, pôde Sete-Sóis dizer, Por que foi que perguntaste o meu nome, e Blimunda respondeu, Porque minha mãe o quis saber e queria que eu o soubesse, Como sabes. Se com ela não pudeste falar, Sei que sei, **não sei como**...[78]

O excesso de luz permite que Baltasar tome a palavra para elucidar algo que ficara obscuro do seu encontro com Blimunda. A resposta da personagem reintroduz uma nova obscuridade: ela sabe porque perguntou o nome de Baltasar, mas não sabe *como* veio a saber. Uma resposta nos mesmos termos que o frade franciscano deu ao rei quando este perguntou *como* aquele soubera da possível gravidez da rainha.

É esse diálogo de Baltasar e Blimunda, estruturado, a meu ver, a partir do jogo metafórico de luz e trevas, claro e obscuro, que levará ao desenlace do encontro das personagens nesse momento da narração: a sacralização da relação sexual em estrita sintonia com a da refeição. Em síntese, haveria três sacramentos dispostos nesta seqüência narrativa: a) refeição/**comunhão** dos três personagens; b) benção da casa e **matrimônio**,

---

Portugal. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1980. A idéia de espetáculo se encontra no seguinte trecho: " 'Que a Inquisição de Lisboa, sendo aquela que menos prendeu, foi a que mais desgraçados queimou, sem dúvida por isso que a corte portuguesa achava sobremodo deleitável recrear-se com o horroroso espectáculo dos suplícios inquisitoriais – fereza que em certo modo e por muito tempo foi igualmente partilhada pela gentalha, a qual algumas vezes se arrojou ao frenético delírio de escarnecer e apedrejar os míseros relaxados!'" (MENDONÇA, José Lourenço D. de e MOREIRA, Antonio Joaquim. Op.cit., p. 280).

[78] SARAMAGO, José. *Memorial do Convento*, p. 54. Os grifos são meus.

ainda que seja uma digressão do narrador este último; c) relação sexual e a cruz de sangue traçada no peito de Baltasar, cena que simboliza o **batismo**, sacrifício e sela a união do casal[79].

Se no auto-de-fé o fogo é suplício e o olhar, local de onde se apreende a assimetria supliciado e público[80], na casa de Blimunda o primeiro é aconchego; o segundo, signo de alteridade. Mas ao contrário da Igreja que, com seu monopólio da verdade, da fé e do poder, crê iluminar tudo, dissipar as trevas, no pequeno "templo/casa" de Blimunda, luz e trevas coexistem. A espécie de interdição posta por Blimunda de que nunca olhará Baltasar por dentro, ao mesmo tempo que evoca a noção de mistério, aqui representando o que há de sagrado no indivíduo e que não deve ser devassado, também poderá numa leitura retrospectiva ser sinal de acontecimentos futuros.

Uma observação é indispensável: a violência, que nesse capítulo é retomada no auto-de-fé, é superada, momentaneamente, no encontro *fraterno* dos três personagens. Porém, após a refeição da *nova trindade* (Baltasar, Blimunda e Pe. Bartolomeu), assistimos o retorno da violência no ritual da perda da virgindade. Portanto, há uma *afirmação* da violência exercida pelo corpo místico, uma *negação* dessa última no encontro das três

[79] O ponto de chegada deste percurso sacramental residiria neste fragmento: "Deitaram-se. Blimunda era virgem. Que idade tens, perguntou Baltasar, e Blimunda respondeu, Dezanove anos, mas já então se tornara muito mais velha. Correu algum sangue sobre a esteira. Com as pontas dos dedos médio e indicador humedecidos nele. Blimunda persignou-se e fez uma cruz no peito de Baltasar, sobre o coração. Estavam ambos nus. Numa rua perto ouviram vozes de desafio, bater de espadas, correrias. Depois o silêncio. Não correu mais sangue." (SARAMAGO, José. *Memorial do Convento*, p.54-55). Há alguns elementos nesse percurso que são importantes para a economia de um sistema de metáforas no romance. Um primeiro elemento evoca a *violência* presente em todo rito sacrificial: a cruz feita com o sangue de Blimunda no peito de Baltazar. Um segundo elemento retoma de um modo manifesto a violência: refiro-me ao o final do parágrafo quando o narrador acrescenta ao percurso narrativo a expressão "bater de espadas" e o arremate do parágrafo: "Não correu mais sangue." Esses dois elementos constituem um terreno fértil para algumas associações: a perda da virgindade e a espada como símbolo fálico, ou, os gestos de persignação de Blimunda como expressão de uma *epifania*.

[80] O auto-de-fé é espetáculo, conforme já assinalei, mas também lugar de socialização, trocas afetivas e sociais entre o público, e expressão de uma histeria coletiva. "Grita o povinho furiosos impropérios aos condenados, guincham as mulheres debruçadas dos peitoris..." (SARAMAGO, José. *Memorial do Convento*, p.50).

personagens e uma *afirmação* da violência erótica e sagrada[81] nos gestos de persignação de Blimunda. Esses três momentos da violência (afirmação, negação e afirmação) encarnam o que chamei de dialética do sagrado e do profano.

A organização espacial da seqüência Auto-de-Fé poderia assim ser formulada:

1 – Ambiente **externo** (Praça pública)

Procissão = hierarquia dos estamentos

Fogueira = cauterizar o corpo místico

Olhar = lugar da assimetria

Fé = segrega as pessoas

Em contraposição teríamos um outro percurso na casa de Blimunda:

2 – Ambiente **interno** ("templo" de Blimunda)

Refeição = comunhão da "trindade" (Baltasar, Blimunda e Pe. Bartolomeu)

Fogão/Candeia = aconchego do corpo físico (Preparar da refeição e aquecer os corpos)

Olhar = lugar da alteridade ou troca de afeto

Fé = agrega as pessoas

Como resultado desta organização, proponho a seguinte oposição de base: para o ambiente *externo*, a pilastra seria a idéia de **transcendência**, ela me parece ser o núcleo duro das relações configuradas, ao passo que, no ambiente *interno*, o que se verifica é a

[81]Os vínculos entre erotismo e violência, na perspectiva da análise desse capítulo, encontram uma fundamentação teórica em Georges Bataille. Penso precisamente nas seguintes formulações desse pensador: "Essencialmente, o campo do erotismo é o campo da violência, o campo da violação. [...] O que significa o erotismo dos corpos senão a violação do ser dos parceiros? Uma violação limítrofe ao limiar da morte? Limítrofe ao ato de matar? [...] Toda a realização erótica tem por princípio uma destruição da estrutura do ser fechado que, no estado normal, é um parceiro do jogo." (BATAILLE, Georges. *O Erotismo*. Trad. Cláudia Fares. São Paulo: Arx, p. 27-29, 2004). Bataille discutirá nesse livro o erotismo sagrado "que diz respeito à fusão dos seres com um além da realidade imediata..." (BATAILLE, Georges. Op.cit., p. 30). Parece-me razoável interpretar os signos da perda da virgindade de Blimunda a partir dos rituais de sacrifício e de *consagração do corpo físico* dos parceiros sexuais. Para uma crítica à idéia do erotismo como fusão dos corpos e dissolução do ser individual, conferir: LEVINAS, E. *Le temps et l'autre*. Paris: PUF, 1983.

idéia de **imanência**, noção que horizontaliza as relações de poder, possibilita a manifestação das diferenças e de uma nova experiência do sagrado.

A característica decisiva desde as primeiras páginas do romance é a fusão das vozes narrativas, fenômeno em parte explicável pelo expediente da ironia que provoca a destruição da suposta polifonia do romance. Do mesmo naipe desta técnica narrativa também chamaria atenção para o modo como a voz dos personagens desliza na concatenação do enredo. A personagem Sebastiana, a degredada e mãe de Blimunda, toma abruptamente a palavra no fluxo narrativo sem que ocorra qualquer marca de discurso. Tal expediente marca uma passagem para o tom jocoso e sério, e o dramático. Exemplo a meu ver paradigmático é o seguinte trecho:

> Domingo é o dia do Senhor, verdade trivial, porque dele são todos os dias, e a nós nos vêm gastando os dias se em nome do mesmo Senhor não nos gastaram mais depressa as labaredas, por duplicada violência, que é a de me queimarem quando por minha razão e vontade recusei ao dito Senhor ossos e carne, e o espírito que me sustenta o corpo, filho de mim e de mim, cópula directa de mim comigo mesmo, infuso do mundo sobre o rosto escondido, igual ao mostrado e por isso ignorado. No entanto, é preciso morrer.[82]

O longo trecho citado corresponderia a que voz narrativa? Como entender esse comentário na seqüência narrativa que o precede? Sugiro que a estratégia narrativa, e nos próximos capítulos aprofundarei mais este aspecto, visa compor uma câmara de eco ou uma arquitetura na qual as vozes das personagens são modificações de uma Voz primeira. Esta última nem poderia ser identificada com o narrador, uma vez que este também é objeto de ficcionalização no relato. Como modulações de uma Voz primeira ou de uma ótica romanesca, capaz de agregar e orquestrar as demais vozes, tal procedimento visa à defesa de uma idéia ou de um argumento. Algo presente, por exemplo, na inserção freqüente de comentários dessa natureza: "[...] porque deveria ser um direito do homem escolher o seu

[82] SARAMAGO, José. *Memorial do Convento*, p.52.

próprio nome e mudá-lo cem vezes ao dia, um nome não é nada"[83] Para o narrador, o que define o homem não é o nome, mas o conjunto de suas ações. O direito de escolha é, em suma, o que configura sua identidade. Esta idéia de liberdade de escolha está presente nesta fala de Sebastiana: "[...] ó coração meu, salta-me no peito se Blimunda aí estiver, entre aquela gente que está cuspindo para mim e atirando cascas de melancia e imundícies, ai como estão enganados, só eu sei que todos poderiam ser santos, assim o quisessem"[84].

A fala de Sebastiana contraria a idéia de que a santidade é um dom divino ou uma graça. Ser santo não depende de uma eleição divina. Embora, um homem religioso não negue que a graça, para produzir seus frutos, necessita contar com a abertura do coração humano. A heresia de Sebastiana aparece como orgulho humano aos olhos da Igreja. Mas na ótica e na ética do narrador há o resgate de algo fundamental para a fé: a vontade e a decisão humana. A fala de Sebastiana está em conformidade com os gestos de Blimunda: o ato de se persignar e a cruz feita no peito de Baltazar expressam a escolha, o compromisso entre as personagens, a consagração dos corpos físicos e o anúncio de uma vida nova.

O tratamento anedótico dado aos corpos masculino e feminino da realeza difere sensivelmente daquele dispensado aos de estratos sociais inferiores. Há, nas investidas ácidas do narrador e na crítica à metáfora do corpo, uma desqualificação da idéia de que o poder monárquico é sagrado. Se, nas primeiras páginas, o narrador trata a sexualidade e seu lugar na economia do poder real deixando entrever o que havia de supersticioso e de convencional, com Baltasar, o maneta, e Blimunda, a "visionária", os corpos são investidos de uma *sacralidad*e. O tom deixa de ser irônico, porém permanece provocativo, e a unção de sangue feita por Blimunda no peito de Baltasar, após ela perder a virgindade, contrasta

[83] SARAMAGO, José. *Memorial do Convento*, p.50.
[84] Ibidem, p.51.

com o sonho do rei (a árvore brotando do seu sexo) e o da rainha (o infante D. Henrique e a cegonha negra). Na relação sexual do casal monárquico, o que foi alienado é o próprio poder do desejo sexual, que por sinal irrompe em forma de transgressão no sonho da rainha e de maneira esdrúxula e megalômana no rei. A cópula real é cumprimento de uma função política e teológica, assim como a construção do convento. A cópula dos Sete-Sóis e Sete-Luas é celebração e sacrifício, por um lado; por outro, rito de passagem, morte e nascimento espiritual se lembrarmos das palavras do narrador ao dizer que Blimunda ficara mais velha desde então. O mesmo tipo de oposição (a sexualidade do casal monárquico e a de Baltasar e Blimunda) ocorre entre o *sacrifício imposto* pela Igreja Católica à mãe de Blimunda e um outro que está sendo sugerido na cena da unção de sangue. O degredo da mãe de Blimunda, por suas possíveis heresias e bruxarias, é uma pena que deve ser cumprida com a finalidade de preservar o corpo místico da Igreja. O narrador dessacraliza tal ritual justamente ao indicar que ele cumpre o papel de legitimar os poderes temporais da Igreja e seu império sobre os corpos. Na cena em que Blimunda perde a virgindade, o s*acrifício brota* do livre-arbítrio do casal que se reapropria do gesto fundamental do cristianismo: o sinal da cruz.

.

2.4.6 Gaivota, passarola e anjo[85]

Baltasar recuou assustado, persignou-se rapidamente, como para não dar tempo ao diabo de concluir as suas obras, Que está a dizer, padre Bartolomeu Lourenço, onde é que se escreveu que Deus é maneta, Ninguém escreveu, não está escrito, só eu digo que Deus não tem a mão esquerda, porque é à sua direita, à sua mão direita, que se sentam os eleitos, não se fala nunca da mão esquerda de Deus, nem as Sagradas Escrituras, nem os doutores da Igreja, à esquerda de Deus não se senta ninguém, é o vazio, o nada, a ausência, portanto Deus é maneta. Respirou fundo o padre, e concluiu, Da mão esquerda. [...] Se Deus é maneta e fez o universo, este homem sem mão pode atar a vela e o arame que hão-de voar.[86]

No quinto capítulo, o núcleo da narração se fez no encontro das três personagens. Vimos também que a oposição espacial com seus respectivos valores simbólicos foi construída com o par público/externo(auto-de-fé) e privado/interno(refeição/casa). Neste sexto capítulo, o elemento principal é o convite feito por Pe. Bartolomeu a Baltasar para ajudá-lo na construção da passarola. Há, no percurso narrativo deste capítulo, a presença subreptícia de dois projetos opostos: a empresa aérea *versus* a empresa marítima.

O narrador inicia suas considerações retomando o elemento "pão" das páginas anteriores (capítulo 5). Produção, distribuição e consumo são discutidos num tom provocativo, no qual se destaca uma inépcia comercial dos portugueses, de um lado; esperteza mercantil dos estrangeiros, do outro lado. O diálogo das personagens faz referência a um contexto preciso: o da produção econômica de um sistema mercantilista. Em um primeiro momento, a ocorrência de três imagens (gaivota, anjo e máquina de fazer voar) deseja suprir, ainda que de maneira fabulosa, um déficit de comunicação existente entre o cais do porto e os navios que estão prestes a ancorarem. Mas, em um segundo momento, as três imagens indicam que dois projetos estão nas entrelinhas sendo

[85] SARAMAGO, José. *Memorial do Convento* (sexto capítulo, p. 56-66). Este tipo de relação triádica é recorrente no romance. No décimo terceiro capítulo (p. 138), o narrador pondera se não seria melhor que o padre pregasse a palavra de Deus, Blimunda sondasse as nascentes de água e Baltasar pedisse esmolas "para abrir as portas do paraíso a quem lha desse". Afinal, segundo o narrador, está demonstrado que a possibilidade de voar é privilégio dos anjos e do diabo. Até Cristo, no episódio da tentação do deserto, recusou-se a voar. Anjo, diabo e Cristo ou Pe. Bartolomeu, Blimunda e Baltasar formam nesta passagem a relação triádica.

[86] Ibidem, p. 65-66.

confrontados: a nau (espécie de sinédoque do sistema mercantilista) e a passarola (símbolo de uma produção com fins espirituais).

Portanto, dois momentos são visíveis nesta parte da narração:

a) O momento econômico (mercantil) tem seu lugar nas considerações do narrador sobre a produção, distribuição e consumo do trigo e no diálogo de João Elvas e Baltasar sobre a possibilidade de existir um meio de se saber antes da chegada de um navio estrangeiro o que este pretende em terras portuguesas. O próprio diálogo das personagens prepara a transição para isto que estou chamando de segundo momento. "[...] Devia era haver maneira certa de saber quem vem e o que traz ou quer, sabem-no as gaivotas que vão pousar nos mastros, e nós, a quem mais importaria, não sabemos, e o soldado velho disse, As gaivotas têm asas, também as têm os anjos, mas as gaivotas não falam, e de anjos nunca vi nenhum."[87] A franqueza de João Elvas revela uma ponta de ceticismo, um contraste categórico com as "elucubrações" de Baltasar.

b) O momento espiritual (simbólico) e material reside na *expectativa* de Baltasar conseguir uma pensão de guerra com o auxílio do Pe. Bartolomeu junto à coroa portuguesa e no convite do padre para que o ex-soldado ajude na construção da passarola. Por espiritual e material entenda-se um núcleo semântico comum entre as imagens da gaivota, do anjo e da passarola (a idéia de ascensão). Quanto ao aspecto material, devo esclarecer que ele não está inscrito apenas na expectativa de uma pensão. Para construir a passarola deverá haver uma modificação da matéria (os vimes, os arames, a construção da forja, etc.), apenas possível com o *trabalho* individual. No que concerne ao aspecto espiritual, devo

[87] SARAMAGO, José. *Memorial do Convento*, p.58.

frisar que o significado da passarola constrói-se no comércio com dois signos exemplares: a gaivota (vôo natural) e o anjo (vôo espiritual). A passarola é a mediação entre o vôo natural da gaivota e o vôo espiritual dos anjos.

A narrativa esboça um movimento pendular: das conjecturas críticas sobre as condições gerais do funcionamento das relações sócio-econômicas, como é o caso dos comentários sobre a produção e comercialização do trigo, para as situações particulares dos indivíduos, como é o caso da construção da passarola. Insisto: se, no capítulo anterior, era a fogueira o núcleo simbólico primordial, agora é o par nau//passarola. No próximo capítulo, veremos como o elemento "nau" será retomado para fazer uma analogia com os ventres materno e terrestre. Com a descrição dos seis capítulos é possível afirmar que a narrativa se organiza por meio de oposições freqüentes, de relações triádicas e de analogias, sendo que um dos termos da oposição é o responsável pela transição entre os capítulos.

2.4.7 Bendita a nau do teu ventre[88]

Por um lado, pode-se dizer que a metáfora principal aqui é a comparação do ventre materno à nau. A "navegação" do herdeiro no ventre da rainha e a da nau mercantil nos oceanos, esta sendo fundamental para a produção econômica do reino, são comparadas quer em seu tempo de bonança (os bons ventos que estufam a vela da embarcação ou a redondez tranqüila da barriga materna), quer na vicissitude. Mas a analogia ventre/nau serve para indicar inequivocamente a unidade entre o político, o teológico e o econômico. Da produção do herdeiro depende também a conservação de uma linhagem do estamento político da nobreza, mas não basta só o primeiro, é preciso o bom funcionamento do sistema mercantil. Por outro lado, o ato da semeadura, ao ser relacionado ao da fecundação, produz um acréscimo em relação à primeira metáfora, na medida em que estende a todos, indiferentemente do estrato social, o ato da produção e da colheita dos frutos do trabalho. Todavia, e irei detalhar na análise deste capítulo, o próprio narrador relativiza e questiona os efeitos retóricos da analogia entre a semeadura, a fecundação e a colheita. Vejamos isto que chamei de segunda metáfora:

> Já andam os lavradores lavrando, vão para o campo mesmo debaixo de chuva, a leiva cresce da terra úmida como saem as crianças lá donde vêm, e, não sabendo gritar com elas, suspira ao sentir-se rasgada pelo ferro, e deita-se de lado, luzidia, oferecendo-se à água que continua a cair, agora muito devagar, quase poalha impalpável... [...] Todos os homens são reis, rainhas são todas as mulheres, e príncipes os trabalhos de todos.[89]

Se a narração ancorada nessa metáfora cessasse aí, teríamos no plano geral deste capítulo a resolução entre o excesso e a carência de uma estrutura social por um apelo à generosidade da mãe terra que dignifica os seus rebentos, pois, quando o sol nasce ou a chuva cai, é para todos. Portanto, se no açougue, no retalho e no transporte da carne, o que

[88] SARAMAGO, José. *Memorial do Convento* (sétimo capítulo, p. 67-72).
[89] Ibidem, p. 70.

compete a Baltasar são as sobras da produção, ao passo que, no batizado do herdeiro do trono é o excesso um direito da criança, resolver-se-ia tal assimetria (excesso//carência) na analogia feita entre o ato da fecundação e o ato da semeadura ("Todos os homens são reis, rainhas são todas as mulheres, e príncipes os trabalhos de todos."). Em suma: o que ventre é para a nau, o ventre da terra é para o de todas as mulheres. Porém, o narrador adverte: "[...] não convém perder de vista as diferenças, que são muitas."[90]

A meu ver, o jogo das metáforas e as inserções de comentários feitas pelo narrador acerca dos fatos narrados visam a produzir determinados efeitos que em seguida são colocados sob suspeita. Darei alguns exemplos. O primeiro diz respeito à indiferença da formação do homem no ventre materno em relação a tudo o que se passa no exterior. Tal indiferença é apenas provisória, pois, tão logo nasça, ele terá que se defrontar ao longo de sua existência ou como soldado, como rainha, como frade ou como assassino. O homem deverá ser "alguma coisa sempre, que tudo nunca poderá ser, e nada menos ainda. Porque, enfim, podemos fugir de tudo, não de nós próprios."[91]

Desta dicção filosófica, passamos, na mesma página, a uma popular religiosa no momento em que o narrador comenta que alguma causa milagrosa aconteceu para que a nau da China chegasse sã e salva a Portugal. É como se as orações feitas para o bom retorno tivessem surtido efeito. Mas o próprio narrador se encarrega de atenuar o peso de tal afirmação. Diz ele que nem sempre o que se pede, se alcança. Pedia-se um varão, veio uma menina. Porém, rezava-se pelo fim da estiagem e o nascimento da infanta trouxe chuva e com esta os homens puderam trabalhar a terra e desta tirar os seus frutos. Batizou-se a menina, com toda a pompa, no dia de Nossa Senhora do Ó, mas "dia por excelência

[90] SARAMAGO, José. *Memorial do Convento*, p. 70.
[91] Ibidem, p.68.

contraditório", pois a rainha estava despojada de sua redondez. O conceito de contradição nos endereça ao âmago da própria narrativa ficcional, pois desde o primeiro capítulo acompanhamos a apresentação de uma dialética na qual os fatos ou os símbolos são negados em sua identidade primeira e transformados em seu contrário: a procissão da semana santa se contradiz em seus fins espirituais, pois assistimos à irrupção do profano; a fogueira do auto-de-fé, cautério para as feridas do corpo místico, revela-se como instrumento de tortura; em contrapartida, a fogueira que esquenta a sopa ou o lume que brilha na escuridão reconstrói a força do símbolo originário, ou seja, **nega-se** o esvaziamento do símbolo, refém da ortodoxia, mas **conserva-se** a própria forma do símbolo. Na dialética dos fatos e suas significações ou mesmo nas suas relações de causa e efeito, mais uma vez se instala a contradição. O efeito inesperado (o nascimento de uma infanta e não de um infante) é causa de um outro efeito esperado (o fim da estiagem). Portanto, se fomos contrariados em nossas orações ao recebermos uma herdeira, não o somos com a chuva que cai sobre a terra. O que está em causa aqui é: dados dois fatos distintos, como estabelecer relações entre eles? O que vimos neste capítulo é que se estabelecem relações simbólicas[92] (ventre materno/ventre da terra) ou uma disjunção, caso

[92] Os elementos simbólicos desse capítulo podem ser organizados da seguinte forma: *Primeiro núcleo*: **Asas** (Gaivota, Passarola, Anjo). O significado é manifesto: os três elementos estão ligados pela palavra "asa" e representam respectivamente os vôos natural, humano e espiritual. É importante observar que a passarola é uma mediação entre os mundos terreno e celestial. O vôo onírico contém as idéias de produção, conquista e sedução. O que seduz no vôo é a imagem simbólica da liberdade. Mas, voar implica a produção de um saber e a conquista ou domínio de uma técnica específica. Vale lembrar ainda que o aspecto útil do vôo é tematizado neste capítulo. *Segundo núcleo*: **Ventre** (nau, seio da terra, seio materno). As três metáforas estão emparelhadas e o núcleo semântico de todas reside na idéia de uma produção com o objetivo de conservação do sistema econômico e da espécie humana. Para um esquema do percurso narrativo e figurativo destas páginas, teríamos a seguinte díade: excesso e carência. As metáforas encarnam estas idéias e, de forma simplificada, proporia a seguinte seqüência do capítulo: a) sobras da carne/salário de Baltasar (carência); b)nascimento da infanta e pompa do batizado (excesso: fim da estiagem e festa); c)morte de Frei Antonio (carência).

do batizado e do dia de Nossa Senhora do Ó, e, no frigir dos ovos, o que se contesta[93] são os próprios efeitos retóricos destes símbolos ou suas analogias.

[93] Os ecos dos sermões do Pe. Vieira são ostensivos nessa narração que toma como fio condutor a metáfora da chuva e o significado bíblico da igualdade entre os homens. Entretanto, o narrador distancia-se do lugar evangélico ao reintroduzir as diferenças entre os homens. O próprio descompasso entre o dia da Senhora do Ó e do batizado da infanta remete ao sermão do Pe. Vieira sobre a primeira data.

2.4.8 Sangue, pão e olhar[94]

Ève naît du côté de son époux endormi, l'Église naît du Christ mort par le sacrament du sang qui jaillit de son côté[95]

Sangue de virgindade é água de batismo.[96]

Há uma simetria entre o olhar de Blimunda e o do narrador. A visão "interior" da primeira, ao sondar as entranhas e os órgãos do corpo humano ou da própria terra, apresenta-se como uma experiência nada agradável. É a mesma sensação que Baltasar experimenta ao retalhar as carnes dos animais e ver aí expostas as vísceras e os órgãos. Também é similar aos ferimentos de guerra que expõem o sangue e os órgãos à vista dos combatentes. Pode-se dizer que essas três experiências desnudam o **organismo físico**. A visão "exterior" do narrador flagra o funcionamento do **organismo social**. A lassidão dos costumes, o padre que cede às tentações da carne; o cardeal recém empossado e sua vaidade simbolizada no barrete vermelho e o sonho de grandeza dos franciscanos, algo expresso no desejo de construção do Convento de Mafra.

O poder da visão na personagem e no narrador é para os órgãos internos e o organismo social o que as primeiras experiências de dissecação e lições de anatomia, por um lado, e a filosofia política moderna, por outro, foram para a igreja católica, a saber, uma dessacralização do corpo físico e da sua própria metáfora política. Neste sentido, é instigante que estejam narrados e associados no mesmo parágrafo a retomada da cena em que Blimunda perde a virgindade, onde se compara o sangue à água do batismo, o sangue que flui das vísceras dos animais e, depois, o sangue dos ferimentos de guerra no qual se encontra o seguinte raciocínio:

---

[94] SARAMAGO, José. *Memorial do Convento* (oitavo capítulo, p. 73-84).
[95] Santo Agostinho apud DANIÉLOU, Jean. *Les figures du Christ dans l'Ancien Testament*. Paris: Beauchesne et ses fils, 1950, p. 44.
[96] SARAMAGO, José. *Memorial do Convento*, p.75-76.

> Aliás, viu na guerra o que está vendo aqui, que para averiguar o que dentro há é sempre preciso um cutelo ou um pelouro, um machado ou o **fio duma espada**, uma faca ou uma bala, então se rasga a frágil pele, ainda mais **dorida virgindade**, os ossos aparecem, e as tripas, e com este sangue não vale a pena benzer-nos, porque não é de vida, sim de morte.[97]

Neste trecho, mais precisamente na expressão "dorida virgindade", há a retomada da cena paradigmática do novo sagrado[98] e nela se faz ver aquilo que havia de implícito no final do capítulo quinto: a associação de uma cena interna, a perda da virgindade e o sangue, com uma externa, a luta de espadas, a violência e depois a sincronicidade do silêncio interno (a casa) com o externo (a rua). O sangue de Blimunda ao mesmo tempo que se relaciona com os demais, uma vez que todos implicam a perfuração/penetração de algum objeto na pele, se diferencia das demais experiências narradas: o sangue de Blimunda não se reduz à pele rompida e, portanto, à morte. O gesto de se persignar aponta para algo além de si mesmo. Resta entender o que é este "além". As várias experiências (relação sexual, bater de espadas, açougue/retalho das carnes e a guerra/Baltasar) são unificadas pela palavra "sangue" e suas ressonâncias simbólicas. Mas, na primeira é vida; nas demais, morte apenas. Três lugares: sexualidade, trabalho e guerra com um campo semântico que se vasocomunicam por uma idéia subreptícia de **sacrifício**, porém distintas quanto ao resultado final de seu processo. Embora não possa deixar de assinalar que no sangue de Blimunda, entendo-o como signo de um rito e sacrifício, há sim uma morte (perda da condição primeira) e a passagem para uma vida nova, a comunhão carnal com Baltasar.

Todos os três lugares (sexualidade, trabalho e guerra) implicam na supressão de um "objeto externo" e na afirmação ou ultrapassagem de um momento. Mata-se o boi e se retalha a carne: neste processo algo foi suprimido e nesta supressão afirma-se o homem que

[97] SARAMAGO, José. *Memorial do Convento*, p.76. Os grifos são meus.
[98] Por novo sagrado entendo a experiência compartilhada pelos personagens no capítulo 5. Refiro-me à cena em que Blimunda cumpre um ritual ao persignar-se e traçar uma cruz, com seu próprio sangue, no peito de Baltasar.

por intermédio do seu utensílio/instrumento, a faca/cutelo **transcende** sua condição de algo posto apenas no mundo da natureza. Mata-se o inimigo a fio de espada ou, quando muito, escraviza-se: esta ação em que o outro é subjugado pela força, maximizada pelo instrumento/ferramenta/espada, também não deixa de configurar a superação de uma condição anterior e a dominação provisória do mais forte sobre o mais fraco. Destrói-se ou se mata a virgindade: toma-se posse ou ambos se apropriam dos resultados da sua ação; talvez o adjetivo para tal ação fosse "simbólica". O sinal da cruz traz esta espécie de condição inelutável: para se transcender uma dada condição, algo precisa ser sacrificado (desde o ato de matar o animal, matar o próprio semelhante e matar/destruir uma condição cultural, o valor da virgindade).

O olhar de Blimunda rompe um tabu da Igreja Católica: como o já dado exemplo do anatomista, ele devassa internamente o corpo humano, desmistifica o que a crença interditava. Porém, a visão de Blimunda é penosa para ela; se ao olhar ela dessacraliza o mistério do corpo (a pergunta de Baltasar se Blimunda havia visto a alma sugere essa profanação), para se preservar da experiência do horrível ela cumpre o ritual de comer o pão em jejum. Em síntese, ela reintroduz uma regra ou um tipo de tratamento do âmbito da experiência do sagrado/religioso.

Assim como o pão é o alimento que permite a Blimunda vencer o desconforto da visão interior dos corpos, de forma semelhante o narrador se nutre de um certo lirismo, abstendo-se da verve irônica momentaneamente.

Para se ter uma idéia de como a visão ou o olhar atravessa a organização desta capítulo, veja-se esta passagem: “Levantemos agora os nossos próprios olhos, que é tempo de ver o infante D. Francisco a espingardear, da janela do seu palácio, à beirinha do Tejo,

os marinheiros que estão empoleirados nas vergas dos bancos, só para provar a boa pontaria que tem..."[99]

O olhar do narrador também desliza da brincadeira do infante D. Francisco, ao fazer de tiro ao alvo os marinheiros do porto, ao ritual de protocolos entre rei e arcebispo, passagem na qual encontramos esta frase: "[...]louvado seja Deus que tem de aturar estas invenções."[100] Se em relação aos estamentos do clero e da nobreza o olhar do narrador é distanciado (ele não se identifica com a hierarquia de valores), no estamento inferior a simpatia aflora:

> [...] mas melhor que pensar finezas que poderiam servir nas antecâmeras da corte ou nos parlatórios das freiras, foi sentir o calor do seu próprio sangue quando Blimunda se virou para ele, os olhos agora escuros, e de repente uma luz verde passando, que importavam agora os segredos, melhor seria tornar a aprender o que já sabia, o corpo de Blimunda...[101]

Ainda acerca da questão do olhar, notam-se ao longo deste capítulo certas digressões e comentários: "[...] porque este é o dia de ver, não o de olhar, que esse pouco é o que fazem os que, olhos tendo, são outra qualidade de cegos."[102] Veja-se ainda a passagem fundamental sobre a própria explicação que Blimunda dá do seu poder de enxergar. "O meu dom não é heresia, nem é feitiçaria, os meus olhos são naturais. [...] eu só vejo o que está no mundo, não vejo o que é de fora dele, céu ou inferno, não digo rezas, não faço passes de mãos, só vejo"[103]. Portanto, Blimunda vê na absoluta **imanência**. Mas é este ver "natural" a via de acesso para as coisas espirituais ou para a possibilidade de capturar as vontades e fazer a passarola alçar vôo. Pode-se estabelecer uma relação entre os "olhos

[99] SARAMAGO, José. *Memorial do Convento*, p.79. Sobre as possibilidades do olhar, temos, em outro momento do relato, o comentário: "Usa cada qual os olhos que tem para ver o que pode ou lhe consentem, ou apenas parte pequena do que desejaria, quando não é simples obra do acaso" (*Memorial do Convento*, p.82).
[100] Ibidem, p. 83.
[101] Ibidem, p. 74-75.
[102] Ibidem, p. 77. O que verifico aqui é procedimento semelhante, por exemplo, em *História do Cerco de Lisboa*. Explora-se ao máximo as possibilidades de uso e significação de uma palavra, ao mesmo tempo que ela torna-se o fio a organizar a narração.
[103] Ibidem, p. 75.

naturais" de Blimunda e a epígrafe de Yourcenar, a saber, o acesso às coisas que ultrapassam a realidade se inicia por um conhecimento o mais exato possível desta última.

2.4.9 Passarola, touro e pomba[104]

Deslocamentos espaciais estruturam este capítulo da narrativa. As duas pontas, o início e o final do capítulo, implicam a partida das personagens. Inicialmente, Baltasar e Blimunda deixam a costa do castelo e se dirigem para a quinta do Duque de Aveiro, local onde está sendo construída a passarola. No final, estas mesmas personagens deixarão Lisboa (a quinta do Duque) para irem até Mafra, local de construção do convento. Entre estas duas pontas temos outro deslocamento: a viagem do Pe. Bartolomeu para Holanda com o intuito de adquirir a arte de fazer descer o éter do espaço. Entretanto, se tais deslocamentos organizam no nível geral a estrutura deste capítulo, não se deve esquecer que micro-estruturas aqui se configuram a partir de três expedientes: anáforas retóricas[105], analogias e metáforas. Três recursos estilísticos que não são apenas ornamentos, mas fazem parte da própria estrutura dramática.

Anáforas, analogias e metáforas operam a transição de um parágrafo a outro, de assunto e de deslocamento espacial do interior para o exterior e vice-versa. Esses recursos ou procedimentos são responsáveis pelo adiamento ou avanço das ações das personagens. O efeito mais visível é o retardamento do fluxo das ações, pois os assuntos introduzidos são momentaneamente abandonados e depois retomados, num movimento que acompanhamos o acúmulo e o encavalamento das metáforas e seus significados.

Para se entender melhor a disposição das frases e dos parágrafos entre si, poder-se-ia lançar mão de uma imagem que marca a primeira parte deste capítulo. Nossos personagens, Baltasar, Blimunda e Pe. Bartolomeu se encontram na quinta do Duque. Os

[104] SARAMAGO, José. *Memorial do Convento* (nono capítulo, p. 85-98).
[105] Para uma análise pormenorizada da função da anáfora no texto narrativo, conferir: LONZI, Lídia. Anaphore et récit. *Communications*, Paris: Éditions du Seuil, n. 16, p. 133-142, 1970. MAILLARD, Michel. Anaphores et cataphores. *Communications*, Paris: Éditions du Seuil, n. 19, p. 93-103, 1972.

dois primeiros deixaram sua casa na cidade e agora residem nesse lugar para melhor se dedicarem à construção da passarola. Pe. Bartolomeu aparece sempre para ver o andamento do projeto e para ensaiar seus sermões. Num desses ensaios, vemos o narrador realizar o seguinte comentário: "Quando calha, vem o padre Bartolomeu Lourenço experimentar os sermões que compôs, pela bondade do eco que as paredes têm, o bastante apenas para ficar redonda a palavra, sem a **ressonância excessiva** que **encavala** os sons e acaba por **empastar** os sentidos."[106]

Pe. Bartolomeu quer fugir dos excessos da ressonância, todavia o próprio narrador admite que essa religião "é de oratório mimoso, com anjos carnudos e santos arrebatados, e muitas agitações de túnica, roliços braços, coxas adivinhadas, peitos que arredondam, revirações dos olhos, tanto está sofrendo quem goza como está gozando quem sofre, por isso é que não vão os caminhos dar todos a Roma, mas ao corpo."[107]

O aspecto sensualista da religião católica e o próprio gosto pelo jogo barroco das antíteses é aqui explicitado talvez menos como crítica mas como índice de uma narrativa que no limite se apropria dos mesmos recursos. Ao dizer que todos os caminhos vão dar ao corpo, o que faz o narrador senão acenar para o lugar a que converge a sua própria narração, o mesmo corpo? Não é arbitrário que linhas após a fala do narrador, citada há pouco, sejam mencionadas as estripulias do rei D. João V com as freiras dos mosteiros. Introduz-se aqui o assunto da licenciosidade, abandonado temporariamente, segue a explicação dada por Pe. Bartolomeu de como poderá fazer a passarola voar e da sua viagem para a Holanda. Ao explicar as técnicas de navegação aos outros dois personagens e ao responder à pergunta de Blimunda de como seria o sol por dentro, o padre voador conclui:

[106] SARAMAGO, José. *Memorial do Convento*, p. 80. Os grifos são meus.
[107] Ibidem, p. 88-89. Os grifos são meus.

"[...] Quanto a saber como será o sol por dentro, levante-se da terra a máquina e o resto virá por acréscimo, querendo nós e não o **contrariando** insuportavelmente Deus."[108]

A forma verbal "contrariando" é retomada no próximo parágrafo no substantivo feminino "contrariedades". Pertencendo ao mesmo campo semântico, tais palavras servem para fazer a transição de um parágrafo ao outro e introduzir ou retomar o assunto da licenciosidade entre freiras e homens nos mosteiros.

"É contudo um tempo de **contrariedades**. Agora sairão as freiras de Santa Mônica em extrema indignação..."[109]

A indignação das freiras se deve às ordens de el-rei, que proibiu visitas aos conventos, exceto de parentes até segundo grau. A proibição desejava erradicar os sucessivos escândalos de freiras engravidadas por nobres e por homens de outros estamentos. Note o leitor esta contradição: o mesmo rei que emprenhava as freiras agora proíbe as visitas aos mosteiros. Contudo, as religiosas se amotinam e o narrador parece entender e simpatizar com os motivos de tal revolta. De fato, ele arremata este episódio estabelecendo uma analogia com um assunto que fora tratado no parágrafo anterior. Para que a máquina levante vôo, Pe. Bartolomeu argumenta que é preciso que o sol atraia o âmbar. No final do parágrafo sobre o motim das freiras, vemos o narrador recuperar a explicação do vôo ao finalizar: "Porque, enfim, se o sol atrai o âmbar e o mundo a carne, alguém haverá de ganhar alguma coisa com isso, nem que seja para aproveitar os restos daqueles que nasceram para cobrar tudo."[110] Retoma-se por analogia a explicação do vôo e

[108] SARAMAGO, José. *Memorial do Convento*, p. 91. O grifo é meu.
[109] Ibidem, p. 91. O grifo é meu.
[110] Ibidem, p. 92.

a questão do corpo, aqui representado pela palavra "carne" e suas possíveis ressonâncias bíblicas[111].

Uma vez esgotado o episódio do motim, pega o narrador outro assunto. E faz a transição repondo novamente a palavra "contrariedade" no parágrafo seguinte: "Outra **contrariedade** esperada é o auto-de-fé..."[112] A ocorrência da palavra "auto-de-fé" estabelece o que chamarei de três seqüências metafóricas, estas também responsáveis por uma organização interna e pela transição entre os parágrafos. A metáfora ocorre num contexto no qual o narrador comenta o número expressivo de condenados pela inquisição. Vejamo-la:

"[...] ao todo cento e trinta e sete pessoas, que o Santo Ofício, podendo, lança as **redes** ao mundo e trá-las cheias, assim peculiarmente praticando a boa lição de Cristo quando a Pedro disse que o queria pescador de homens."[113]

Note-se que o que faz a transição deste final de parágrafo para o próximo é a imagem da rede:

"A grande tristeza de Baltasar e Blimunda é não haver uma **rede** que possa ser lançada até às estrelas e trazer de lá o éter que as sustentam..."[114]

---

[111] Ao insistir numa leitura próxima ao texto, quero mostrar como o procedimento estilístico de Saramago faz com que a organização da narrativa se construa por avanços e recuos sucessivos de temas, estruturas sintáticas e imagens. Ora, isso causa o efeito de um tempo a transcorrer em lentidão, mas também nos dá a impressão de que tudo que foi narrado pode ser recuperado a qualquer momento. É como se o passado da narração pudesse virtualmente ser redimido pelo mecanismo da analogia. Assim os ecos, a boa acústica, ou mesmo o empasto dos sentidos, a má acústica, traço imputado pelo narrador à expressão religiosa da época, talvez seja mesmo a estrutura a criar um efeito de "eterno presente", marcado por um fluxo e refluxo das ações dramáticas. A recuperação do passado histórico se efetiva no texto ficcional não apenas por uma escolha arbitrária deste ou daquele material, esta ou aquela fonte ou fato históricos possíveis, e não se esgota numa decisão ética, inscrita no enunciado, cuja finalidade seria emancipar ou livrar o homem da opressão, a marca ideológica da própria enunciação, mas porque o modo de narrar cria uma lógica em que cada detalhe, palavra ou imagem pode de repente, por similaridade, repor o que uma vez aconteceu ou poderia ter acontecido.

[112] SARAMAGO, José. *Memorial do Convento*, p. 92.

[113] Ibidem, p. 93. O grifo é meu.

[114] Ibidem, p. 93.

Três séries metafóricas estão presentes nos dois parágrafos:

1ª. Rede / Pescador de hereges: Inquisição

2ª. Rede / Pescador de homens: Evangelho

3ª. Rede / Pescador de éter: Passarola

A terceira série metafórica se apropria da metáfora de natureza evangélica, caso houvesse uma rede; na primeira série o sentido figurado da palavra "rede" e o seu lugar de origem são dessacralizados, o que se apreende pelo uso do "peculiarmente" ao denunciar explicitamente uma certa atitude parodística; porém, na terceira série vemos uma reversão: a palavra "rede" recupera sua força simbólica e sagrada, pois, se ela aprisionasse o éter, seria para em seguida fazer voar a máquina e a nova trindade (Bartolomeu, Baltasar e Blimunda). Na primeira série, o ato de jogar a rede e aprisionar/pescar não leva efetivamente ao céu, mas à fogueira. O que está em jogo na metáfora da rede é a dialética do aprisionar e do libertar. Em outras palavras, os verbos matar e salvar.

As três séries metafóricas estabelecem relações entre o presente do presente (o da Inquisição), o presente do passado (anúncio da boa nova) e o presente do futuro (o do vôo da passarola), uma vez que a metáfora da rede faz coexistir num único presente da narração três modalidades temporais, todas enoveladas pelo núcleo semântico comum, prender/libertar, ou ainda, tal metáfora é um ato de interpretação: o narrador relê a prática da inquisição a partir da narrativa bíblica da vocação dos primeiros discípulos (MT 4, 18-20), o que não deixa de ser uma prática hermenêutica. Vale dizer que tal procedimento não se reduz a uma figura de estilo que visaria um efeito retórico, mas faz parte da própria estrutura dramática.

A terceira metáfora, a da rede que possa apanhar o éter, reintroduz a própria carência da passarola. Ou seja, lembra os obstáculos deste projeto levado a cabo pelas

personagens. O que significa esse projeto ou parte de sua carga simbólica apreende-se quando lemos que "A passarola, que, parecia um castelo a levantar-se, é agora uma torre em ruínas, uma babel cortada a meio vôo, cordas, panos, arames, ferros confundidos"[115] O que significa, nesse contexto, comparar a passarola a uma Babel? No texto bíblico, o que representou o projeto da construção da torre? Lembro, de passagem, que antes da destruição da torre todos falavam a mesma língua e que a ambição do projeto era chegar até Deus. Agora, se pensarmos que o final deste capítulo se encerra com a imagem das pombas colhendo em seu vôo a luz do sol e "quando se afastam, por cima dos telhados, são como pássaros de ouro."[116], será difícil não ver aí a seguinte analogia: como as pombas em seu vôo buscam a luz do sol, assim também a passarola para alçar vôo precisa que o sol atraia o âmbar, esta última uma peça da engenhoca. O vôo da pomba pode ser associado ao da passarola nesse elemento que é a atração pelo sol. Mas qual o significado da pomba nos evangelhos? Ela simboliza o espírito santo, sendo que o dom deste é aquele falar em línguas que em Pentecostes se manifestara. Dever-se-ia averiguar as relações entre passarola, torre de babel e pomba, uma vez que no episódio de Pentecostes o espírito santo é representado como línguas de fogo. O dom de línguas proporciona aos discípulos pregarem à multidão perplexa "pois cada qual os ouvia falar em seu próprio idioma. Estupefatos e surpresos diziam: 'Não são, acaso, galileus todos estes que estão falando? Como é, pois, que os ouvimos falar, cada um de nós, no próprio idioma em que nascemos?'" (Atos dos Apóstolos 2, 6-8). Uma interpretação possível ao evento seria a restauração da unidade perdida em Babel. Pergunto-me até que ponto o vôo da passarola, a

[115] SARAMAGO, José. *Memorial do Convento*, p. 93.
[116] Ibidem, p. 98. Sobre o significado simbólico da expressão "pássaros de ouro", valeria a pena pensá-lo a partir das considerações de BACHELARD, Gaston. *Fragmentos de uma Poética do Fogo.* São Paulo: Brasiliense, 1990.

comparação ligeira com a torre de babel, não deita raízes neste imaginário da tradição judaico-cristã. Por conseguinte, há um duplo movimento desta escrita: **Saramago pensa com e contra esta tradição**.

Antes do final deste capítulo, temos o episódio da tourada do qual Blimunda e Baltasar participaram após a partida do padre voador para a Holanda. Na tourada vemos novamente a díade excitação erótica e violência: "[...] e lá vai o touro crivado de flechas, esburacado de lançadas, arrastando pelo chão as tripas, os homens em delírio apalpam as mulheres delirantes, e elas esfregam-se por eles sem disfarce, nem Blimunda é excepção"[117]. O fenômeno, ao misturar a histeria do público, excitação sexual e violência contra os animais, é simétrico à cena do auto-de-fé. Os foguetes amarrados nos touros assam em vida os animais do mesmo modo que a fogueira queima os hereges. A crueldade com os animais é minuciosamente descrita e captada pelos olhos de Blimunda:

> Sobe-lhe à cabeça o sangue que vê derramar-se, as fontes abertas nos flancos dos touros, manando a morte viva que faz andar a cabeça à roda, mas a imagem que se fixa e arrefece os olhos é cabeça descaída de um touro, a boca aberta, a língua grossa pendendo, que já não ceifará, áspera, a erva dos campos, ou só os pastos do fumo do outro mundo dos touros, como haveremos de saber se inferno ou **paraíso**.[118]

Mais uma vez aqui a transição para o próximo parágrafo se faz pela retomada da palavra "paraíso", outra anáfora: "**Paraíso** será, se justiça houver"[119]. Na seqüência, o narrador comenta que só poderá ser o paraíso, uma vez que o inferno os touros já o experimentaram na arena com os foguetes amarrados às suas costas. A carnificina não pára aí. Após a analogia entre auto-de-fé e tourada, temos a cena final dos bonecos de barro, ocos por dentro e contendo cada um no seu interior dezenas de coelhos e pombas. Bonecos que serão despedaçados pelos touros e motivo de gritaria por parte do público. É difícil não

[117] SARAMAGO, José. *Memorial do Convento*, p.96.
[118] Ibidem, p. 96. Os grifos são meus.
[119] Ibidem, p. 96. Os grifos são meus.

ver ressoar na imagem das pombas que escapam das mãos do público e voam colhendo a luz do sol o outro vôo da passarola. Difícil também não arriscar interpretar esta ressonância como contendo a chave de leitura para o próprio significado da passarola. A cena da tourada faz eco naquela da procissão. Os elementos em comum são: violência ao corpo e excitação sexual. Entretanto, na procissão vemos no sagrado a manifestação do profano; na tourada, espetáculo de resto profano, observamos na imagem da pomba uma possível epifania, ou, uma manifestação do sagrado.

2.4.10 "Em sonhos não há firmeza"[120]

A metáfora não pertence à narrativa, mas ajuda a pensar o movimento deste décimo capítulo. Como ondas se precipitando na orla marítima e depois recuando para o recesso do mar e novamente ensaiando o mesmo movimento, assim parece transcorrer o ritmo da narração do romance. A alternância entre movimentos fortes e suaves e vice-versa também encontra analogia na metáfora da boa acústica do sermão. A voz que fala ecoa não apenas exteriormente, pela disposição arquitetônica do espaço, mas no interior das pessoas. Também por disposição semelhante se dá a relação entre narrador e personagens. Eles, à semelhança do ritmo marítimo ou da acústica dos sons, de tal modo se constroem que um ecoa no outro, a tal ponto que as vozes se confundem, pois as personagens, assim como o narrador, se assumem oniscientes, diferindo apenas em grau, como o eco da voz ou como o ritmo, precipitado ou calmo, da onda. Vejamos agora como a metáfora da acústica, presente na própria narrativa, ou mesmo a das ondas, nos ajuda entender a organização interna deste capítulo do romance.

Do ponto de vista de um fluxo linear da narração, poder-se-ia estabelecer três marcas para este capítulo. *A primeira* diz respeito à chegada de Blimunda e Baltasar a Mafra. Ela se deflagra na fórmula "Regressou o filho pródigo", que remete à parábola do evangelho e que também deixa de antemão uma suspeita: haverá nesta parte da narração alguma lição ou mensagem que deva ser extraída ou a citação da parábola é apenas um expediente narrativo sem maiores implicações? E ainda, dizer "filho pródigo" não significa enxertar uma outra temporalidade, a saber, a do evangelho? Rigorosamente falando, não seria cabível dividir linearmente a narração, exceto como artifício para compreender o

[120] SARAMAGO, José. *Memorial do Convento* (décimo capítulo, p. 99-112).

fluxo das ações, sem esquecer o refluxo das significações e das analogias mencionadas na descrição do capítulo nono.

À primeira vista, a menção da parábola evangélica consistiria em um simples artifício estilístico, mas veja-se a frase que segue esta abertura do capítulo e que traz de chofre para o centro do próprio ato de narrar a questão do valor: "[...] se vem mais rico ou mais pobre não é coisa que se pergunte, pois todo o homem sabe o que tem, mas não sabe o que isso vale."[121] Lembro apenas que na parábola do filho pródigo a questão do valor ocupa o centro da narrativa, pois trata-se de decidir se tem mais valor o que gasta todo o dinheiro e retorna arrependido para a casa ou se aquele que permanece, obediente e fiel ao pai, mas que sente ciúme com o tratamento dispensado ao primeiro. Com a frase do narrador saramaguiano, o que se coloca na berlinda é a própria lição a se extrair da narrativa bíblica, pois é subvertido o sentido de pobreza material do filho pródigo e se recupera possivelmente a experiência negativa vivida. Poder-se-ia arriscar a interpretação de que, na volta do filho pródigo, não é apenas o pai o que tem a oferecer (festas, roupa e novo anel), mas também o filho rebelde, mesmo não sabendo o valor do negativo da experiência. Em suma, a condição de riqueza e pobreza não é tomada na frase do narrador em seu sentido estritamente literal para depois ser espiritualizado numa interpretação alegorizante; a frase, de imediato, joga com ambigüidade dos sentidos literal e figurado.

Compare-se a frase que vínhamos comentando com uma outra, localizada naquela *segunda marca* do ponto de vista de um fluxo linear da narração. Esta segunda marca já corresponde à etapa na qual a personagem, após regressar a sua casa, deve começar a rotina do cotidiano, sendo a principal a procura de trabalho por parte de Baltasar. Entre a alegria do reencontro de Baltasar com seus familiares e a rotina da conservação da vida, a

[121] SARAMAGO, José. *Memorial do Convento*, p. 99.

personagem vai tirando as suas lições, uma delas é a frase que indicamos como comparação, a saber, "Se o negócio é bom ou mau, isso depende, que o dinheiro não tem sempre e mesmo **valor**, ao contrário dos homens, que sempre **valem** o mesmo, tudo e coisa nenhuma."[122] O comentário do narrador se insere num momento no qual Baltasar após ter experimentado as dificuldades do trabalho do campo, por conta de sua deficiência física, dirige-se para o Alto da Vela, lugar de onde se pode ver toda a vila de Mafra e aquelas terras que foram desapropriadas para a construção do convento, inclusive a pequena propriedade que seu pai possuía. A questão do que é o valor e de como eu o estabeleço são dúvidas que já se anunciam na abertura do parágrafo e que repercutem no andamento da narração ao insinuar na frase citada que o valor não reside nas coisas nelas mesmas, mas na relação entre essas coisas e quem as possuem.

Porém, retornemos à primeira marca: o reencontro de Baltasar com os seus familiares. Veja-se que as cenas são organizadas em torno de dois pólos: de um lado, os pais de Baltasar se perguntam se Blimunda é ou não judia, o tema da verdade é aqui discutido em duas digressões ou comentários do narrador. De outro lado, não são as relações das personagens de um extrato social inferior o que está em causa, mas a relação destas últimas com as da nobreza, o que se faz mediante a menção dos filhos da irmã de Baltasar e os filhos da família real.

> Trouxeram os filhos, um de quatro anos, outro de dois, só o mais velho vingará, porque ao outro hão-de leva-lo as bexigas antes de passados três meses. Mas Deus, ou quem lá no céu decide da duração das vidas, tem grandes escrúpulos de equilíbrio entre pobres e ricos e, sendo, preciso, até às famílias reais vai buscar contrapesos para pôr na balança, a prova é que, por compensação da morte desta criança, morrerá o infante D. Pedro...[123]

[122] SARAMAGO, José. *Memorial do Convento*, p. 106. Os grifos são meus.
[123] Ibidem, p. 103.

Todavia, esta compensação divina, espécie de poder que iguala ricos e pobres na morte, é logo quebrada nos funerais que cabem ao menino pobre e ao da realeza. Do lado do rei, os protocolos que chegam a ser desumanos, porque impõem como ritual que o corpo do infante seja velado à distância dos pais, numa atmosfera de pompa e solenidade; do lado dos pais do menino pobre, a economia dos gestos e a proximidade ao morto. Falei de duas digressões e devo aqui recuperá-las. A primeira se refere à cena em que Blimunda é apresentada aos pais de Baltasar.

"Deveria isto bastar, dizer de alguém como se chama e esperar o resto da vida para saber quem é, se alguma vez o saberemos, pois ser não é ter sido, ter sido não é será, mas outro é o costume, quem foram os seus pais..."[124]

Problematiza-se a questão da identidade a partir do nome e sua relação com o tempo que por sua vez também aqui é objeto de dúvida. A identidade se faz no tempo, mas o tempo não cessa de se desfazer. Nestes casos, como formular o problema da verdade, como apreendê-la? A felicidade do reencontro já prepara as suspeitas da separação. Estes que chegaram, Baltasar, o mutilado de guerra, já não é o mesmo, fisicamente lhe falta a mão esquerda para poder ceifar o campo, esta que o acompanha, Blimunda, não se sabe se é cristã nova. Duas identidades em suspensão, cindidas no tempo que é e não é, destinadas a uma fusão pelo sonho ou pela verdade? Quem sabe?

"Ficava no ar a mentira de não ter Blimunda costela de cristã-nova, se mentira era, quando destes dois sabemos o pouco caso que fazem de tais casos, por salvar maiores verdades se mente às vezes."[125]

[124] SARAMAGO, José. *Memorial do Convento*, p. 100.
[125] Ibidem, p. 101.

Nem a perspicácia do pai de Baltasar ao dar a Blimunda um pedaço de toucinho se revela um estratagema eficaz para a apreensão da verdade:

"Blimunda acabou de comer e sorriu, não advinhava João Francisco que ela teria comido o toucinho mesmo que fosse judia, é outra a verdade que tem de salvar."[126]

Que verdade é esta? Guardemos a pergunta por instantes e proponho uma primeira síntese. O regresso do filho pródigo não é definitivo, tal como o apresentado na parábola. Aqui o regresso logo será novamente partida, num movimento incessante, à semelhança do fluxo e refluxo das ondas, da voz e do seu eco na metáfora acústica e do tempo que não cessa de se desfazer.

O sonho que Baltasar tem na primeira noite do reencontro familiar recoloca o problema da verdade a ser salva. Contudo, a coloca em termos poéticos.

> Nessa noite Baltasar sonhou que andava a lavrar com uma junta de bois todo o alto da Vela e que atrás dele ia Blimunda espetando no chão penas de aves, depois estas começaram a agitar-se como se fossem levantar vôo, capaz a terra de ir com elas, surgiu o padre Bartolomeu Lourenço com o desenho na mão apontar o erro que tinham cometido, vamos voltar ao princípio, e a terra apareceu outra vez por lavrar...[127]

Uma leitura primeira nos diria que o sonho é realização de dois desejos ou que supre duas carências. A primeira se refere ao fato de que Baltasar consegue lavrar o campo, a despeito de sua mutilação. A segunda se relaciona à própria metáfora do vôo, lavrar a terra e semear penas exprimem a fusão da terra, do trabalho penoso pela sobrevivência, com o céu. Aqui o valor do trabalho não é mais maldição, como na expulsão do paraíso, mas "salvação". Todavia, não se trata somente de transcendência, mas contraditoriamente de **imanência e transcendência**.

[126] SARAMAGO, José. *Memorial do Convento*, p. 102.
[127] Ibidem, p. 102.

Uma coisa é o sonho, outra a realidade cotidiana. Saindo da primeira e adentrando na segunda, momento no qual a personagem após a alegria do encontro deve se estabelecer na rotina, flagra-se justamente o olhar cético do narrador.

> Nestes dias primeiros ajuda Baltasar ao pai no trabalho do campo, outra terra de quem este é caseiro, tem de aprender tudo desde o princípio, é certo que não esqueceu os antigos gestos, mas agora como os fará. E para prova de que em sonhos não há firmeza, se foi capaz de lavrar, sonhando, o alta da Vela, bastou-lhe olhar outra vez o arado para perceber o que vale uma mão esquerda.[128]

"Em sonhos não há firmeza". Se na vida noturna e onírica a mutilação não é empecilho para que Baltasar lavre o campo, mas revela-se como desejo de fusão entre o céu e a terra, na vida diurna e prática a personagem se depara com os desafios da lavra e com a impossibilidade de assentar tijolos. Resta a Baltasar vadiar até o alto da Vela e dali observar a vila de Mafra e recordar sua infância. Recordação seguida das imagens do narrador:

> O mar está longe e parece perto, brilha, é uma espada caída do sol, que o sol há-de embainhar devagarinho quando descer no horizonte e enfim se sumir. São comparações inventadas por quem escreve para quem andou na guerra, não as inventou Baltasar, mas por alguma razão sua se lembrou da espada que tem guardada em casa dos pais...[129]

Na imagem do sonho, o movimento é de ascensão e o telos é a fusão do céu e terra. No devaneio ou na imagem inventada pelo narrador, o movimento é de queda e também de lenta fusão entre água(mar) e fogo(sol). Em ambas as metáforas estão em jogo a dialética dos contrários. Entretanto, passa-se no mesmo parágrafo da metáfora da espada, sentido figurado, para a espada instrumento de guerra, objeto que divide e separa. Em síntese: o procedimento de base do narrador é oscilar entre o devaneio, irrupção da metáfora, e a vigília, retorno ambíguo ao sentido literal, quase sempre em forma de comentário. Essa oscilação, insisto novamente, manifesta um procedimento recorrente: explorar ao máximo as possibilidades de associação das palavras (as similaridades).

---

[128] SARAMAGO, José. *Memorial do Convento*, p. 105.
[129] Ibidem, p.106.

É preciso dizer que a ocorrência da palavra "espada", com o sentido diverso da primeira, também tem a função de reintroduzir a dimensão irônica e dessacralizadora do narrador. O final disso que chamei de segunda marca do ponto de vista de um fluxo linear da narração retoma o tema da lassidão dos costumes por parte do clero. Agora o objeto da crítica são os frades franciscanos prestes a se instalarem em Mafra. É uma rápida retomada, pois, em seguida, com o retorno de Baltasar para a casa, depois do primeiro dia de trabalho em Mafra, flagra-se mais uma vez a irrupção de outra metáfora. Agora são os olhos e o pedido de benção de Baltasar os elementos que compõem uma outra atmosfera:

"[...]Deite-me a sua benção, minha mãe, Deus te abençoe, meu filho, não falou Blimunda, não lhe falou Baltasar, apenas se olharam, olharem-se era a casa de ambos."[130]

A metáfora dos olhos, recorrente na narrativa, fecha esta *segunda marca* apresentando ou enfatizando a qualidade ou a diferença da relação afetiva nestes personagens de estrato social inferior. Assim como na primeira marca, esta segunda se organiza nos dois pólos: a) relação entre as personagens de um estrato; b) relação entre as personagens de estratos sociais diferentes, veremos que a *terceira marca* começa pelo item "b". Preocupa-se o narrador em comparar os dois modos como se juntam homens e mulheres. O primeiro modo diz respeito a Baltasar e Blimunda, as circunstâncias do seu encontro no auto-de-fé. O segundo modo refere-se ao casamento arranjado e protocolar de D. João V e D. Maria Ana. A assimetria entre os dois modos se aprofunda mais, caso tenhamos em mente o que as ações, as digressões e as metáforas/símbolos relacionadas ao grupo de personagens significaram do início da narração até esta parte que estou analisando. Se há uma assimetria entre estes estratos em virtude do sistema social no qual eles se inserem, também há uma assimetria das personagens em virtude do sistema

[130] SARAMAGO, José. *Memorial do Convento*, p.107.

simbólico construído pela narração, isto é, o campo de imagens e símbolos promove claramente as personagens do estrato inferior.

A terceira marca não apenas irá mostrar uma rainha beata, peregrinando pelos lugares religiosos de Lisboa, rezando pelo reino português ou pela doença do rei que sofre de flatulências, mas também retomará o sonho transgressor da rainha com o infante D. Francisco. Acontecerá com o sonho da rainha processo semelhante ao de Baltasar, apesar de conteúdos diferentes, isto é, à medida que D. Francisco, na ausência do rei, confessar obsessivamente seu desejo pela monarquia, veremos D. Maria Ana frustrada e cabendo-lhe o mesmo raciocínio de Baltasar: "Em sonhos não há firmeza". Ou se quisermos ser fidedignos aos pensamentos do narrador:

"Adoeceu tão gravemente el-rei, morreu o sonho de D. Maria Ana, depois el-rei sarará, mas os sonhos da rainha não ressuscitarão."[131]

A voracidade sexual e a flatulência do rei, a beatice e o desejo sexual reprimido da rainha por D. Francisco são caracterizações assimétricas ao casal Baltasar e Blimunda se retomarmos a metáfora dos olhos. Se há três marcas dividindo este capítulo da narração não se deve esquecer que cada marca avança e recua em relação à outra. O desejo proibido da rainha em forma de sonho morre (terceira marca) ao mesmo tempo em que o infante D. Francisco explicita o desejo obsessivo da monarquia. O sonho de Baltasar também é posto em questão, quer no interior do próprio sonho com a intervenção do Pe. Bartolomeu, quer com o confronto com a realidade cotidiana do trabalho. A onisciência do narrador, manifestada na previsão de que o filho mais novo da irmã de Baltasar teria apenas *três*

[131] SARAMAGO, José. *Memorial do Convento*, p. 112.

meses de vida (final da primeira marca)[132], reverbera na fala da rainha D. Ana ao se convencer de que não seria desta vez que o rei enfermo morreria, pois "para a conta de seis filhos que está escrito terei dele, ainda faltam *três*..."[133]. Olhando atentamente o parágrafo no qual o fragmento se inscreve notar-se-á que a fala do narrador e da personagem confundem-se. A personagem, através deste comentário, reflete seu próprio estatuto na trama ficcional. Sua onisciência é antes consciência do seu estatuto ou desdobramento da consciência estruturante do narrador, este sim onisciente. Portanto, evocando a metáfora da boa acústica, a personagem da rainha é caixa de ressonância da voz onisciente do narrador, ela ecoa essa voz primeira que alterna entre o onirismo da imagem e a vigília da digressão irônica. Com as personagens do estrato inferior esta voz é solene mas não no sentido protocolar do rito teológico-político. Com as personagens do estrato superior, a voz do narrador é estrídula, dissonante, sarcástica e se produz eco é para, digamos por contaminação do lugar real e hierárquico, fazer valer ainda mais a onipotência deste narrador.

[132] Veja-se o seguinte comentário do narrador: "[...] o que maior interesse mostra no exercício é o mais novo, aproveite aproveite enquanto é tempo, só tem *três* meses para brincar. " (SARAMAGO, José. *Memorial do Convento*, p.105). Os grifos são meus.
[133] Ibidem, p. 111. Os grifos são meus.

2.4.11 “a vontade dos homens que Deus respira”[134]

Fixarei como ponto de partida a atenção na frase que dá seqüência à narração do regresso do Pe. Bartolomeu da Holanda. Viagem que tinha como objetivo descobrir o segredo alquímico do éter. Vejamos a frase: “[...] por ventura uma simples palavra bastará para encher as esferas da máquina voadora, pelo menos Deus não fez mais que falar e tudo com esse pouco se criou...”[135]

A palavra proferida se nutre de uma respiração. Ela pode ser o movimento de inspirar e expirar como a marcar o ritmo da própria vida ou ainda diástole e sístole (dilatação e contração). Deus cria o mundo com sua palavra; sopra no barro e faz o homem. Palavra e sopro instauram a criação. Nossos personagens imaginam que uma simples palavra fará a passarola voar.

A penúltima frase citada, "[...] por ventura...", e a primeira, "a vontade dos homens que Deus respira", compõem respectivamente as duas extremidades do capítulo. Início que narra o regresso do padre voador da Holanda e fim que revela os resultados dessa viagem: a composição do éter é a vontade humana. Antes de subir aos ares, de ser o elemento que sustenta as estrelas e o ar que Deus respira, o éter vive no interior dos homens e das mulheres na forma de vontade. Concluirá o padre, no final do capítulo: “[...] a vontade dos homens que segura as estrelas, é a vontade dos homens que Deus respira...”[136]

A explicação, que pode ser considerada fantasiosa, possui nesta etapa da narrativa uma eficácia simbólica. Ela agrega as três personagens e investe a personagem Blimunda de uma missão: capturar as vontades com seu poder “visionário”, uma vez que ela pode enxergar dentro dos corpos. Na verdade, precede a revelação do segredo do éter uma

[134] SARAMAGO, José. *Memorial do Convento* (décimo primeiro capítulo, p. 113-123).
[135] Ibidem, p. 113.
[136] Ibidem, p. 122.

atmosfera, uma disposição espacial e o deslocamento das personagens que evocam determinadas passagens evangélicas nas quais o ensino de alguma verdade aos discípulos se faz afastado das demais pessoas e num lugar alto; enfim, numa topografia com valor simbólico e de caráter iniciático. As três personagens atravessam as ruas escuras da vila de Mafra e sobem até o alto da Vela. De lá avistam os trabalhadores chegando para o trabalho de construção. O próprio narrador faz questão de enfatizar esta topografia com as expressões "alto" e "baixo". Quando descem do alto da Vela, Blimunda deverá cumprir sua missão de aprisionar as vontades, Baltasar ajudará na reconstrução da passarola e o Pe. Bartolomeu precisará, por ora, partir para Coimbra para dar prosseguimento aos seus estudos.

Se quisermos reatar as duas pontas, o fim (a revelação do segredo) com o início (a palavra divina criadora do universo e a possível palavra humana capaz de encher as esferas), deve-se atentar para duas questões: o que significa dizer que "Deus respira a vontade dos homens" e ser essa vontade que fará a máquina voar? Se o éter é a vontade que sustenta as estrelas e o ar que Deus respira, então entre este último e o homem não há transcendência, mas imanência. A relação entre o divino e o humano pode ser apreendida no diálogo entre o Pe. Bartolomeu e o vigário de Mafra, cena que precede o deslocamento das três personagens para o alto da Vela. Afirma o vigário: "Todo o saber está em Deus". Réplica do padre voador: "Assim é [...] mas o saber de Deus, é como um rio de água que vai correndo para o mar, é Deus a fonte, os homens o oceano, não valia a pena ter criado tanto universo se não fosse para ser assim, e a nós parece-nos impossível poder alguém dormir depois de ter dito ou ouvido dizer coisas destas."[137]

[137] SARAMAGO, José. *Memorial do Convento*, p. 120.

A sabedoria divina é como um rio de água. Se ela é um rio, logo possui uma fonte e deságua no mar. Deus é a fonte; o homem, o oceano. A composição da analogia lembra um silogismo retórico. A conclusão é provocadora: Deus e o homem participam do mesmo elemento: são uma só substância, água. Mas esta não é a única analogia deste capítulo. Façamos uma leitura retrospectiva a partir do diálogo entre os dois padres e vejamos como a construção de outras analogias busca persuadir o leitor desta radical imanência entre a criatura e o criador.

Para convencer o leitor dessa incrível identidade entre o humano e o divino, a narração é saturada de referências bíblicas. O encontro do padre voador com os familiares de Baltasar, mais especificamente, a fala de Marta Maria, mãe do soldado maneta, evoca indiretamente em sua hospitalidade, quer no tipo de enunciado, quer na pobreza contida da descrição do espaço, o próprio evangelho: a comparação da casa ao telheiro de Belém, a generosidade de Marta Maria que assaria o galo caso soubesse da vinda do Padre Bartolomeu e a própria revelação do segredo do éter aos personagens simples compõem uma atmosfera "evangélica".

No primeiro encontro do Pe. Bartolomeu com o vigário de Mafra, a questão da verdade é retomada. Às insinuações do vigário sobre a estranheza do nome de Blimunda e do estado matrimonial das personagens, Pe. Bartolomeu assegura ter sido ele mesmo quem celebrou o matrimônio do casal. Desfaz assim perante o vigário possíveis suspeitas ou complicações posteriores e ainda mantém sua consciência afastada dos escrúpulos da religião.

"[...] saiu a procurar os Sete-Sóis, contente por assim ter mentido à face de Deus e saber que Deus não se importava, um homem tem de saber, por si próprio, quando as mentiras já nascem absolvidas."[138]

Na chegada do Pe. Bartolomeu a vila de Mafra, dois aspectos interessam aqui ser sublinhados. O primeiro aspecto refere-se ao momento em que o personagem avista, na sua descida para o vale, uma centena de homens trabalhando. O narrador estabelece a seguinte analogia: "[...] não há diferença nenhuma entre cem homens e cem formigas"[139] Ambos transportam a terra para o buraco, "[...] no caso das formigas lugar de vida, no caso dos homens lugar de morte, como se vê não há diferença nenhuma."[140]

O aterro do solo, para a construção do convento, sugere ao Padre Bartolomeu a comparação entre os trabalhadores e as formigas. Esta analogia desdobra-se em uma outra (o segundo aspecto a ser sublinhado nessa seqüência narrativa). Prosseguindo sua descida ao vale, montado em sua mula, o padre voador, por intermédio do narrador, observa que os estrondos da artilharia não assustam o animal. O que vale o seguinte comentário: "[...] é o que faz não ser de raça pura, estes já viram muito, a mestiçagem tornou-os pouco espantadiços, que é a maneira melhor de viverem neste mundo as bestas e os homens."[141]

A formação de tais analogias obedece a uma certa lógica da narração. Ainda que irrompam abruptamente, elas não são um capricho da parte do narrador, elas organizam a própria estrutura, pois, embora possamos depreender dessas analogias o conteúdo, a matéria da própria narração, também é igualmente possível ver aí uma forma de concatenar ações, reflexões, descrições, tempo, espaço, personagens, etc. É o que vemos, por exemplo,

[138] SARAMAGO, José. *Memorial do Convento*, p.117.
[139] Ibidem, p.116.
[140] Ibidem, p.116.
[141] Ibidem, p. 116.

quando tais analogias trazem para o primeiro plano da narração o próprio sentido da identidade humana[142] ou quando deslocam o senso comum sobre o significado do próprio curso da história. Em sua viagem a Mafra, o Pe. Bartolomeu, pela boca do narrador, assim esquematiza o percurso a ser feito: até a vila de Mafra a viagem não tem história. Em seguida, o narrador corrige a última afirmação. As pessoas com quem o padre cruzar certamente têm suas histórias. E mais: a própria passagem do padre pode ser um sinal de coisas futuras. A conclusão desfaz justamente a típica máxima fundada no senso comum: "Não é verdade que o dia de amanhã só a Deus pertença, que tenham os homens de esperar cada dia para saber o que lhes traz, que só a morte seja certa, mas não o dia dela, são ditos de quem não é capaz de entender os sinais que nos vêm do futuro..."[143]

Porém, a máxima é desfeita por um tipo de raciocínio que, embora confira ao presente um grau de conhecimento, não deixa de, no frigir dos ovos, participar da mesma natureza do "senso comum". Pois o que justifica o entendimento destes sinais do futuro? É claro que o narrador se encarregará de esclarecer que o padre de passagem abençoando as pessoas é em si um sinal de acontecimentos futuros. A pessoa abençoada pelo padre poderá vir a trabalhar na construção do convento e ser soterrada por um muro. Mas veja-se: a série de eventos confirma o sinal porque o narrador, que estrutura a série do relato, não está circunscrito ao presente. Em síntese: o tempo inscrito nos enunciados é diferente daquele da enunciação. O narrador sabe mais que as próprias personagens e se lança tais dúvidas é para fazer ver a situação precária do homem quando este admite um poder que o transcende. Portanto, as analogias já referidas (homem/formiga, homem/besta) tocam na questão da

[142] As duas analogias (trabalhadores e formigas, homem e besta) servem para pensar a condição humana. Da comparação entre os trabalhadores e as formigas emerge a natureza do trabalho disciplinado: símbolo da dominação do estamento superior.
[143] SARAMAGO, José. *Memorial do Convento*, p. 115.

liberdade e da finalidade das ações humanas. Ao desfazer o dito há pouco citado e substituí-lo por um tipo de raciocínio cujo fundamento talvez ainda seja a religião, quer o narrador nos convencer de que a diferença entre "o a Deus tudo pertence" e "o entender os sinais do futuro" é que, no ato de interpretação, ainda que fundado em pressupostos religiosos, exerce-se a razão e se abandona a cegueira perante as temporalidades. Reatemos o fio da exposição: o procedimento básico das analogias produz diferenças simbólicas qualitativas. Pois, o efeito de comparar uma centena de homens a uma centena de formigas difere, por exemplo, daquele outro efeito, realizado na comparação entre o pardal e a passarola, a criação divina e a humana. O vôo do pardal é curto e baixo, o da passarola será longo e alto; a criação divina fez-se com a palavra que pode tudo; quanto à humana, adverte o narrador, nem tudo pode. "[...] nenhum ser humano pode ter tudo quanto deseja nesta sua única vida terrestre..."[144] Todavia, o narrador completa: "talvez sonhando". A dúvida quanto ao poder do sonho neste contexto, ainda que com o acento positivo para esta "faculdade humana", lembra a expressão já discutida "Em sonhos não há firmeza". De fato, o advérbio "talvez" é a marca de um estilo e de uma sintaxe que oscila entre a esperança e o pessimismo, a fé e a descrença, a afirmação categórica, a problemática e a hipotética. Para se ter uma idéia de como a palavra "sonho" assume um significado *sui generis* na narrativa, cito em seguida os períodos que abrem o capítulo 11: "Além da conversa das mulheres, são os sonhos que seguram o mundo na sua órbita. Mas são também os sonhos que lhe fazem uma coroa de luas, por isso o céu é o resplendor que há dentro da cabeça dos homens, se não é a cabeça dos homens o próprio e único céu."[145]

[144] SARAMAGO, José. *Memorial do Convento*, p. 114.
[145] Ibidem, p.113.

É difícil não relacionar esta passagem (início do capítulo) à revelação do segredo do éter (final do capítulo). O éter é aquilo que sustenta as estrelas no céu e também é o ar que Deus respira. Mas o éter é a vontade humana. Este é o segredo revelado por Pe. Bartolomeu. Agora fixemos a atenção na palavra "céu" (principalmente sua ocorrência no início e no final deste capítulo) e na função dos sonhos (presente também nas duas extremidades deste capítulo). A função dos sonhos e do éter (a vontade humana) é idêntica, quanto ao sentido da palavra "céu". Pergunto: se a cabeça dos homens é o próprio e único céu e se Deus respira o éter que sustenta o céu, haveria uma insinuação de que Deus é um sonho do homem e, portanto, não é radicalmente distinto deste, mas lhe é imanente? Duas possibilidades colocam-se para o intérprete, atento ao jogo de comparações entre as imagens do início e do fim do capítulo: Deus é imanente no homem e/ou Deus é uma invenção humana. Ensaiemos uma resposta.

O verbo "segurar" está presente nas duas extremidades deste capítulo.

- Início da narração: "são os sonhos que **seguram** o mundo na sua **órbita**" e "[...] se não é a cabeça dos homens o próprio e único **céu**."
- Final da narração: "[...] o éter é, portanto, a vontade dos homens que **segura** as **estrelas**, é a vontade dos homens que Deus respira"

A tendência é identificarmos sonhos e vontade humana, por um lado; se tais termos expressam o mesmo sentido, ou cobrem o mesmo campo semântico, então Deus respira os sonhos dos homens, o que simbolicamente quer dizer que Deus está para o homem como o pulmão para o ar. Deus precisa do homem, o que não deixa de ser uma provocação à teologia ou ao pensamento religioso em geral.

Vejamos um esboço de decomposição das frases citadas:

- No início do capítulo temos duas frases

1ª. os sonhos que seguram o mundo na sua órbita

2ª. se não é a cabeça dos homens o próprio e o único céu

A relação mais explícita entre as frases reside em seus complementos (objeto e predicado), mas também se pode pensar uma relação de correspondência entre o sujeito das duas frases.

- No final do capítulo temos estas duas frases

3ª. a vontade dos homens que segura as estrelas

Novamente temos uma correspondência desta frase com a 1ª.

a) **a vontade dos homens** com **sonhos**;

b) **estrelas** com o mundo na sua **órbita**;

Mas também temos uma relação desta 3ª. frase com a 2ª.

a) **vontade** dos homens com a **cabeça** dos homens;

b) **estrelas** com o próprio e único **céu**

4ª. é a vontade dos homens que Deus respira

Uma vez traçada a analogia entre a vontade dos homens com sonhos (3ª. frase com 1ª.) pode-se concluir:

a) *são os sonhos que Deus respira*.

Mas indicamos haver uma relação possível entre sonhos e cabeça dos homens (1ª frase com 2ª.), portanto, outra conclusão possível seria:

b) *são os sonhos que Deus respira na cabeça dos homens*.

Pois onde estariam os sonhos, senão na cabeça ou no cérebro humano? Contudo, dizer que Deus respira tais sonhos implica dizer que ele depende dos homens. Qual é o grande sonho das personagens? A construção da passarola, que para voar depende da

vontade humana, a mesma vontade que Deus respira e que segura as estrelas. Agora vejamos: as estrelas estão no céu e este último é a cabeça dos homens. Se Deus respira a mesma vontade que segura as estrelas e estas estão localizadas no céu (na cabeça dos homens), então Deus está no homem e depende deste. A palavra "céu" significa o espaço ilimitado (indefinido) em que se movem todos os astros e a região que se crê ser habitada por Deus, pelos anjos e pelos bem aventurados. Nas frases mencionadas, joga-se com este duplo sentido da palavra "céu", apenas corrigindo-se a idéia de um céu espiritual como local da transcendência. Na cabeça humana encontra-se a bem aventurança – a desgraça também – representada pelos sonhos (a imaginação). Mas, se o movimento dos astros obedece a um conjunto de leis físicas e que pode se conhecido pelos homens (o que significa dizer que há uma racionalidade), então o "movimento dos sonhos", a despeito de serem impulsionados pela imaginação, também contém um elemento de racionalidade.

As metáforas e as imagens, construídas nesse capítulo, reverberam ou ecoam umas nas outras. Ao término da leitura do capítulo, não deixamos de escutar os ecos do início (a metáfora da boa ou má acústica, dependendo do ângulo que julguemos a narração). Saramago não inventou a pólvora ao construir por este jogo intricado de imagens a idéia da imanência do divino no humano. Neste sentido, há razão em dizer que o escritor não é um pensador original, mas um bom romancista. Contudo, o que se obtém com a análise do capítulo é a compreensão do engenho, poderia dizer "retórico", do romancista. É neste trançado de frases e na arquitetura de uma caixa de ecos o local onde reside o grande invento de Saramago: fazer da analogia um princípio de organização estrutural da narrativa. E, contudo, não vou por isso proceder como alguns críticos que atenuam o peso especulativo de questões espinhosas lançadas à religião institucional, ao apontarem para o lado estético da empresa ficcional de Saramago, como a dizer: uma coisa é a literatura;

outra, a reflexão filosófica e teológica sobre a religião, arrematando com a seguinte frase: entre ateu e crente há um diálogo de surdos. Seria preciso confrontar este engenho e tais resultados com a ambição especulativa presente no romance, mas ambição que não se faz, obviamente, pela invenção do conceito, mas por intermédio do arranjo ou da disposição das ações dramáticas e dos comentários ao longo do percurso narrativo[146].

[146] Nesta Tese, as possibilidades e os limites especulativos da obra literária de José Saramago serão discutidas, nas análises dos seguintes romances: *O Evangelho segundo Jesus Cristo* e *História do Cerco de Lisboa*.

2.4.12 "Que os homens são anjos nascidos sem asas"[147]

Na descrição do capítulo anterior acredito ter mostrado que a existência de uma linha tênue entre o mundo físico e o espiritual, segundo o romance *Memorial do Convento*, se deve ao uso recorrente de metáforas, de analogias e de insinuações heterodoxas sobre a relação entre o humano e o divino. Como núcleo desta parte da narração, havia apontado a descoberta do segredo do éter, a saber, que este último é a vontade humana e esta antes de subir ao céu se encontra no interior do corpo humano como nuvem fechada. A representação da vontade em forma de nuvem fechada e o seu significado simbólico, qual seja, espécie de "combustível" capaz de fazer subir a passarola, constituiu-se numa imagem capaz de ressoar em outras imagens dispostas ao longo do mesmo capítulo. Como exemplo, volto a citar a seguinte: "é a vontade dos homens que Deus respira". Embora Blimunda possa enxergá-la em forma de nuvem, no interior dos corpos, o fato desta última ser fechada, apresenta ainda uma sutil resistência: se as vísceras e os órgãos se apresentam em sua saúde ou doença aos olhos da personagem, a nuvem guarda ainda algo de indevassável para a visão. Chamemo-lo de **mistério**.

A palavra não é arbitrária, se pensarmos que neste capítulo que vamos descrever ela aparece associada à própria metáfora da nuvem fechada. Esquematizarei as partes fundamentais deste momento da narrativa para, a partir delas, identificar a construção de novas similaridades.

Arriscaria a dizer que o núcleo do décimo segundo capítulo já está presente na primeira parte da narração. Blimunda, em jejum, comunga na missa. Ela procura enxergar, a despeito de seus antigos escrúpulos religiosos, se Cristo está na hóstia. Mas o que ela vê dentro desta última é uma nuvem fechada. De volta a sua casa, relata a Baltasar, entre

[147] SARAMAGO, José. *Memorial do Convento* (décimo segundo capítulo, p. 124-136).

estupefata e inquieta, o que havia visto. Desta confissão resulta um diálogo entre o casal que coloca no centro da narrativa o estatuto da religião.

> E Blimunda disse, Esperava ver Cristo crucificado, ou ressurrecto em glória, e vi uma nuvem fechada. Não penses mais no que viste, Penso, como não hei-de pensar, se o que está dentro da hóstia é o que está dentro do homem, que é a religião, afinal, falta-nos aqui o padre Bartolomeu Lourenço, talvez ele soubesse explicar-nos este mistério, Talvez não soubesse, talvez nem tudo possa ser explicado, quem sabe...[148]

Para a personagem Blimunda, a identidade do corpo de Cristo (a hóstia) com o humano, a partir da presença da nuvem fechada, é motivo de perplexidade. Para o casal, tal fato é misterioso e lhe valem a experiência de que na vida talvez nem tudo possa ser explicado. Embora Blimunda arremate o diálogo com a seguinte frase: "Entre a vida e a morte, [...] há uma nuvem fechada."[149]

A presença da nuvem fechada na hóstia me leva a fazer três considerações. Primeiro, assim como Blimunda captura a vontade/nuvem para depositá-la futuramente nas esferas da passarola, do mesmo modo o sagrado institucionalizado parece capturar a vontade humana e depositá-la na hóstia. Segundo, se o olhar de Blimunda dirigido à hóstia constitui-se uma transgressão (dessacralização), aquele que se endereça aos corpos humanos e que ajuda a capturar as vontades para armazená-las nas esferas refaz o percurso da religião: sacraliza não mais a hóstia, mas a passarola. Terceira consideração: a máquina de voar talvez seja um novo sacramento.

A segunda parte deste capítulo se organiza em torno dos preparativos e da visita do rei à vila de Mafra para a cerimônia da benção da pedra fundamental. Importa sublinhar as diatribes lançadas pelo narrador aos gestos que evocam a história sagrada no ato da benção da pedra. Fica patente o olhar distanciado deste narrador no que diz respeito ao ritual

[148] SARAMAGO, José. *Memorial do Convento*, p. 126.
[149] Ibidem, p. 126.

político-teológico e sobretudo aos eventos que o precedem, como por exemplo, a tempestade que destrói a capela de madeira na qual se dará a celebração. Sua reconstrução, vista como um milagre, a tempo de se realizar a cerimônia, é tributada pelo narrador às moedas de ouro distribuídas pelo rei: "multiplicaram-se as moedas, que foi bem melhor que terem-se multiplicado os pães."[150]

Junto com as diatribes[151] merecem destaque também, pelo efeito dessacralizador da própria narração, os comentários metanarrativos que colocam em suspeita a fidedignidade da memória do narrador e os próprios artifícios da ficção para persuadir o leitor dos fatos em questão. Portanto, não só a construção do convento é tensionada, mas igualmente a da escrita.

A terceira parte deste capítulo diz respeito à partida de Baltasar e Blimunda para Lisboa. Se na descrição do ritual flagramos um narrador que ridiculariza os gestos teológicos-políticos, ao evocarem a história sagrada, na despedida do casal há uma fusão das vozes narrativas no momento em que o próprio narrador se inclui entre as ações destas personagens. Diz o narrador (ou as personagens): "[...] na vida tem cada um sua fábrica, estes ficam aqui a levantar paredes, nós vamos a tecer vimes, arames e ferros, e também a recolher vontades, para que com tudo junto nos levantemos..."[152] E conclui imediatamente: "[...] que os homens são anjos nascidos sem asas, é o que há de mais bonito, nascem sem asas e fazê-las crescer, isso mesmo fizemos com o cérebro, se a ele fizemos, a elas faremos..."[153]

[150] SARAMAGO, José. *Memorial do Convento*, p. 128.
[151] Vejamos este fragmento: "[...] e o visconde da terra quer fazer como vê aos serventes de pedreiro, leva o cocho à cabeça, assim mostrando maior devoção, já que não foi a tempo de ajudar o cristo a levar a cruz..." (Ibidem, p.133).
[152] Ibidem, p. 134.
[153] Ibidem, p. 134.

Desta citação depreende-se a moderação de uma voz irônica e a emergência de uma voz poética ao afirmar que "os homens são anjos nascidos sem asas". Revelação talvez mais vertiginosa do que a presença da nuvem fechada (a vontade humana) na hóstia. Na seqüência da despedida, vemos o narrador mais uma vez fazer um dos seus comentários metanarrativos, ao dizer que as personagens não poderiam ter composto frases bonitas e elegantes, mas apenas disseram adeus. Contudo, "[...] passando tempo, sempre se encontrará alguém para imaginar que estas coisas poderiam ter sido ditas, ou fingi-las, e fingindo, passam então as histórias a ser mais verdadeiras que os casos verdadeiros que elas contam..."[154]. O comentário não apenas retarda a ação das personagens, na iminência de saírem de Mafra, ele retoma aquele "nós vamos a tecer vimes" ou aquela pseudo fusão que poderia até confundir o leitor ao tomar como palavras de Blimunda e Baltasar ("os homens são anjos nascidos sem asas") o que é um artifício deste narrador. Embora, o mesmo advirta que nem tudo numa narração é fingimento. Por exemplo: a despedida de Marta Maria e seu derradeiro olhar para o casal seguido da fala: "não os torno a ver" será "verdade estreme". Marta Maria irá morrer antes que possa rever o seu filho de viagem para Lisboa.

O tom melancólico da despedida com o anúncio da morte iminente de Marta Maria é contrastado com a viagem do casal e seu pernoite num palheiro de Morelena. A composição do ambiente e da relação sexual da Baltasar e Blimunda é antes de tudo uma celebração do corpo em estado natural ou ainda partícipe de uma força telúrica.

"Este é o melhor cheiro do mundo, o da palha remexida, dos corpos sob a manta, dos bois que ruminam na manjedoura, o cheiro do frio que entra pelas frinchas do palheiro, talvez o cheiro da lua"[155]

[154] SARAMAGO, José. *Memorial do Convento*, p 134.
[155] Ibidem, p. 135.

A celebração dos corpos será confirmada em seu valor simbólico desde os gestos de Blimunda ao dobrar a manta na manhã seguinte, do comentário do narrador ao dizer que "de Blimunda se pode afirmar que vê os seus próprios olhos vendo", até a pergunta faceira do caseiro aos bois "Digam-me cá, houve missa essa noite"[156]. O desfecho desta cena deixa claro nas palavras do narrador que os gestos do casal têm a mesma ou maior dignidade que aqueles realizados na missa: " [...] entre o amor dos que ali dormiram e a santa missa não há diferença nenhuma, ou, se a houvesse, a missa perderia."[157]

Com a chegada do casal a Lisboa (quarta e última parte deste capítulo), mais especificamente ao lugar onde se estava construindo a passarola, assistimos a uma retomada da imagem da nuvem fechada no momento que Blimunda compara esta última às nuvens do céu. A cena final da chuva caindo, ou melhor, do seu barulho, como a saudar as duas personagens, se opõe ao barulho dos ferros e arames que são incompreensíveis para Baltasar. A cena final do capítulo sintetiza o próprio ritmo da narração: do comunicável para o incomunicável e vice-versa; do sagrado para o profano e vice-versa; da morte para a vida; do gesto ritualístico da realeza (dessacralizado pela verve irônica do narrador) aos gestos de persignação de Blimunda e de sinal da cruz em Baltasar (gestos que consagram a relação sexual do casal) ou, ainda, no ato de dobrar a manta, após o pernoite do mesmo casal em Morelena, a evocar a retirada da toalha da mesa onde se celebra o sacrifício da missa. Deixemos, por um momento, o ritmo aludido e pensemos o significado do mecanismo da analogia nesta passagem:

"[...] e enfim começou a chuva a cair, e como havia algumas telhas partidas, a água escorria em fio por ali, discretamente, apenas murmurando, cá estou, chegaram bem. E quando

[156] SARAMAGO, José. *Memorial do Convento*, p. 135.
[157] Ibidem, p. 135.

Baltasar se aproximou da concha voadora e lhe tocou, rangeram os ferros, e os arames, é mais difícil saber o que queria dizer."[158]

A cena evoca o desejo antigo do homem religioso de que tudo que possa existir no cosmo seja traduzido na linguagem humana, mas é curioso que o próprio artefato construído pelo casal tenha uma linguagem difícil para Baltasar. O mecanismo da analogia, uma vez posto em funcionamento, não pára até que um termo derradeiro não seja ele próprio similar a um outro. Mas isto seria imaginar que na própria linguagem humana o absoluto está inscrito e fez sua morada, apenas à espera de ser reconhecido. O mecanismo da analogia, quando iniciado, parece revelar uma certa utopia de que, entre a linguagem e o mundo, nada será estranho um dia, mas o paradoxo é que, para superar essa estranheza e vencer a cisão entre a linguagem e o mundo, ela, a analogia, precise se multiplicar ao infinito numa espécie de desconfiança paranóica.[159]

[158] SARAMAGO, José. *Memorial do Convento*, p. 136.
[159] ECO, Umberto. *Interpretação e Superinterpretação*. São Paulo: Martins Fontes, tradução de MF, 1993.

2.4.13 Do círculo das estátuas ao corpo sacrificado: a lógica centrípeta da narração[160]

Em menos de uma semana deixou a máquina de ser máquina ou seu projecto, quanto ali se mostrava poderia servir para mil diferentes coisas, não são muitas as matérias de que os homens se servem, tudo vai é da maneira de as compor, ordenar e juntar...[161]

A descrição, realizada até o décimo segundo capítulo (p.124-136), abarcou quase a metade do romance *Memorial do Convento*. Caso continuássemos a análise dos vinte e três capítulos restantes do romance, concluiríamos que não são muitas as matérias de que o narrador se serve para compor a sua narrativa. É a maneira de compor, ordenar e juntar as matérias o que faz espichar a narração. O movimento desta última não deixa de ser homóloga aos movimentos de construção, desmonte e reconstrução da passarola. O motor que impulsiona estes três movimentos é a analogia. Ela é o princípio de organização estrutural da narrativa. Mas, como dizíamos há pouco, tal princípio, ao organizar a série de repetições e diferenças das ações dramáticas, das metáforas e dos comentários, poderia conduzir a escrita ao infinito. Se não conduz é porque o início e o fim do romance estão fortemente amarrados por uma ótica romanesca e, além disso, fecham um círculo dramático: no início da narração, Blimunda, Baltasar e Pe. Bartolomeu encontram-se no auto-de-fé e formam uma sugestiva trindade; no final da narração, Blimunda, após procurar Baltasar por nove anos, reencontra-o no auto-de-fé. Mas, agora, ele é réu e será queimado ao lado de outros hereges.

O tema da violência, onipresente na intriga romanesca, encerra o último capítulo do romance. Não se pode esquecer que Blimunda, no momento derradeiro, captura a vontade de Baltasar. Ela não deixa a vontade subir aos céus para se transformar no éter que segura as estrelas. A clausura da narração reafirma, com o gesto de Blimunda, a opção por um poder da imanência. Nada de uma instância que se arvora detentora da verdade e

[160] SARAMAGO, José. *Memorial do Convento* (vigésimo terceiro ao vigésimo quinto capítulo, p. 310-347).
[161] Ibidem, p. 137.

monopolizadora da violência é o recado que parece deixar-nos as últimas linhas do romance. Todavia, contra a violência e a lógica de uma instância unificadora (do poder do "Um") do estado teológico-político, o romance responde com a lógica centrípeta: uma Voz que recolhe a polifonia dispersa na narrativa[162]. No fundo, não há dispersão, ou melhor, inexiste o ideal autárquico, por exemplo, de que algumas dessas vozes formem uma comunidade autônoma, ou, de que cada voz seja plenivalente. A metáfora da nova trindade, representada pelo padre, o soldado maneta e a visionária, entra na economia do romance como um efeito da onisciência do narrador. O poder deste narrador é comparável ao poder de unificação do estado teológico-político. Em suma, a dialética do sagrado e do profano não é negativa. Ela reproduz na estrutura narrativa uma lógica centrípeta semelhante ao poder de unificação do estado teológico-político.

No vigésimo terceiro capítulo (p. 310-326) são narrados: o transporte das estátuas dos santos que irão preencher os nichos da igreja do Convento de Mafra, a viagem dos noviços de São José do Ribamar que irão ocupar as celas recém construídas do Convento, o encontro das estátuas e dos noviços "no ligar da estrada que vem de Cheleiros com a que

[162] É preciso notar que o romance saramaguiano foi caracterizado como dialógico em grande parte de sua fortuna crítica. Mesmo quando tal conceito não foi explicitado, a avaliação final dos críticos sublinhou a existência de um jogo de várias vozes narrativas definindo o estatuto do narrador. Veja-se, por exemplo, este comentário de Castelli: "La caratteristica dell'opera di Saramago è il ricorso a uno stile narrativo da lui definito 'orale'. Consiste nell'immettere nel discorso, eliminando interpunzioni e virgolettte, le battute dei personaggi e del narratore, in un *continuum* di domande, risposte, interventi e considerazioni di un io-narrante che non è sempre lo stesso. È come se lo scrittore registrasse una conversazione a più voci, in cui gli interventi degli interlocutori, immediati e talvolta sconnessi, si susseguono su ritmi diversi, in un diluvio di parole e in un intrico di storia, visionarietà, parabole e proverbi, scanditi da una semplice virgola cui segue una maiuscola." (CASTELLI, Ferdinando. José Saramago: tra storia, visionarietà e intemperanze. *La Civiltà Cattolica*, Roma, v. II, quaderno 3572, p. 150, 15 magg. 1999). O estilo oral, o eu narrador que não se mantém idêntico e a imagem do fluxo discursivo como um dilúvio são aspectos que, em um primeiro lance de olhos, sugeririam a presença de uma polifonia e de um dialogismo no romance de Saramago. Mas, esta Tese procura discutir a pertinência desses conceitos a partir das análises de alguns romances e do estudo da recepção da obra. É importante sublinhar que Castelli caracteriza a técnica estilística de Saramago, em *Memorial do Convento*, com a metáfora fluvial: "Dà l'idea di um fiume in piena che travolge uomini e cose, in un fragore di voci, di urla e di echi." (CASTELLI, Ferdinando, op.cit., p. 152).

vem de Alcainça Pequena..."[163], a visita noturna de Baltasar e Blimunda ao círculo das estátuas e, por fim, a ida de Baltasar ao Monte Junto para fazer reparos na passarola, seguido do vôo acidental da maquina de fazer voar. Este percurso ajuda na compreensão do que estou chamando de lógica centrípeta da narração, mais precisamente a seqüência em que se narra a visita dos personagens ao círculo das estátuas. Escutemos as palavras do narrador e de Blimunda:

> Saíram do *círculo* das estátuas, outra vez iluminadas, e, quando iam começar a descer para o vale, Blimunda olhou para trás. Fosforesciam como *sal*. Apurando o ouvido, percebia-se daquele lado um rumor de conversação, seria um concílio, um debate, um juízo, talvez o primeiro desde que partiram de Itália, metidos em porões, entre ratos e humidades, atados violentamente nos conveses, porventura a última fala geral que poderiam ter, assim à luz da lua, porque não tarda que sejam metidos em seus nichos, alguns nunca mais tornarão a olhar-se de olhos nos olhos, outros só de revés, e outros vão continuar a olhar o céu, parece castigo. Disse Blimunda, Devem ser infelizes os santos, assim como os fizeram, assim ficam, se isto é santidade, que será a condenação...[164]

O círculo das estátuas é a metáfora da imanência e o sinal de uma hermenêutica da e na obra. Por que? As estátuas dos santos, em seus nichos, são a catequese e a devoção para o olhar do cristão e representam o lugar hierárquico do corpo místico de Cristo. Em seus nichos, as estátuas são, no seu silêncio e na distância que ocupam do olhar que as contemplam, a metáfora da **transcendência.** Em contrapartida, no círculo das estátuas há a conversação, a partilha e o evento da palavra, seja na forma do juízo, do debate ou do concílio. Não há um poder externo às estatuas. Apenas o poder da linguagem. Sinal da hermenêutica da e na obra literária porque a oposição entre a imagem do círculo das estátuas e a dos santos em seus nichos não deixa de apresentar uma alegoria e uma crítica da sociedade cristã: o sofrimento das estátuas dos santos, presente na viagem da Itália para Portugal, é compensado pela quietude, a distância e o silêncio no nicho. Entretanto, aos olhos do narrador essa nova condição é semelhante ao castigo. E não apenas isso: se lermos

[163] SARAMAGO, José. *Memorial do Convento*, p. 316.
[164] Ibidem, p. 321. Os grifos são meus.

com atenção o percurso narrativo, perceberemos que o transporte das estátuas e a viagem dos noviços, futuros membros do estamento clerical, constituem as duas faces de uma mesma moeda: o ideal da cristandade. Ideal posto em questão desde as primeiras páginas do romance e, nesse final da narrativa, na fala de Blimunda. Uma fala que não deixa de ser desdobramento da descrição e do juízo do narrador. Afinal, antes que Blimunda tome a palavra, o narrador encerra a sua descrição com a frase "parece castigo". No vigésimo quarto capítulo (p. 327-342), o núcleo dramático é o desaparecimento de Baltasar, após o vôo acidental da passarola, seguido da busca do seu paradeiro pela personagem Blimunda. Ora, neste capítulo, na cena em que Blimunda procura por Baltasar no Monte Junto, há esta passagem:

> O Monte Junto está tão perto que parece bastar estender a mão para lhe chegar aos contrafortes, como uma mulher de joelhos que estende o braço e toca as ancas do seu homem. Não é possível que Blimunda tenha pensado esta subtileza, e daí, quem sabe, nós não estamos dentro das pessoas, sabemos lá o que elas pensam, andamos é a espalhar os nossos próprios pensamentos pelas cabeças alheias e depois dizemos, Blimunda pensa, Baltasar pensou, e talvez lhes tivéssemos imaginado as nossas próprias sensações...[165]

A afirmação do narrador explicita algo que é reiterado no romance: há uma instância narrativa que articula a ocorrência das várias vozes. É um poder do qual o narrador onisciente não abre mão, ainda que mitigue o atributo da onisciência. Haveria algum paralelo entre este poder articulador, que faz emanar de si próprio as diferentes vozes narrativas, e o poder do estado teológico-político?

Em um ensaio dos anos 70, Pierre Clastres, ao se perguntar porque o tema da violência nas sociedades primitivas estava ausente das discussões etnológicas contemporâneas, formulou a seguinte tese: a violência, ou, a guerra nas sociedades primitivas era o que impedia o surgimento do Estado (uma instância capaz de agregar a

[165] SARAMAGO, José. *Memorial do Convento*, p. 329-330.

dispersão de pequenas comunidades autárquicas). Pierre Clastres argumentava, em seu ensaio "Arqueologia da Violência"[166], que a lógica dessas sociedades era centrífuga. Clastres entendia o Estado da seguinte maneira:

> [...] a manifestação acabada da divisão da sociedade, enquanto órgão separado do poder político: a sociedade, a partir daí, acha-se dividida entre os que exercem o poder e os que o suportam. A sociedade já não é um Nós indiviso, uma totalidade una, mas um corpo fragmentado, um ser social heterogêneo. A divisão social, a eventualidade do Estado, são a morte da sociedade primitiva.[167]

No final do ensaio, encontra-se uma idéia que poderia ser relacionada, obviamente com cautela, ao tema do poder e da violência em *Memorial do Convento*:

> Incapaz de conceber o mundo primitivo como um mundo não natural, Hobbes, em contrapartida, foi o primeiro a perceber que não se pode pensar a guerra sem o Estado, que devem ambos ser pensados numa relação de exclusão. Para ele o vínculo social institui-se entre os homens graças a esse 'poder comum que os mantém a todos em respeito': *o Estado é contra a guerra*. Que nos diz paralelamente a sociedade primitiva como espaço sociológico da guerra permanente? Repete, invertendo-o, o discurso de Hobbes, proclama que a máquina da dispersão funciona contra a máquina da unificação, diz-nos que a *guerra é contra o Estado*.[168]

Parodiando a citação poder-se-ia perguntar: o que nos diz *Memorial do Convento* como espaço romanesco da analogia permanente? Repete a estrutura do poder teológico-político, a despeito de ensaiar uma crítica contundente a tal poder, proclama que a máquina da produção de similaridades é, no frigir dos ovos, uma mimesis invertida da máquina de unificação do estado teológico-político (ao invés de termos no topo da pirâmide a nobreza, teríamos o povo, embora no romance este último é tutelado pela voz do narrador...). O espaço romanesco é uma caixa de ressonância e de ecos na qual a Voz onisciente do narrador constitui o poder de parar a deriva das analogias. Tendo-se em vista a perspectiva desta Tese, como amarrar esta lógica centrípeta, que faz refluir para um centro as diferenças e as semelhanças produzidas ao longo da narração, com o tipo de hermenêutica que se

[166] CLASTRES, Pierre. Arqueologia da violência. In: ADLER, Alfred et alii. *Guerra, religião, poder*. Trad. João Afonso dos Santos. Lisboa: Edições 70, 1980, p. 11-45.
[167] Ibidem, p. 43.
[168] Ibidem, p. 45.

constrói em *O Evangelho segundo Jesus Cristo*? A minha tese é de que as primeiras páginas deste romance elaboram uma hermenêutica que debilita a instância unificadora da narrativa, ou, pelo menos tematiza o enfraquecimento de um narrador onisciente. Essa estratégia ficcional não é fortuita, afinal nesse romance a relação entre o sagrado (o cristianismo) e a violência constitui o núcleo dramático.

3. O princípio da glosa

A raiz da ironia, se podemos falar assim, situa-se na ignorância do processo e de sua fatalidade mais do que no enriquecimento, que aliás permite magníficas e insubstituíveis obras. [...] Se a história propriamente e verdadeiramente humana começa com o fim do mistério social, com a transparência da sociedade e das relações humanas, com o domínio dos processos, ela começa também com o fim da ironia. Enquanto durar a ironia, nós estaremos numa pré-história. Nós ainda não saímos dela...[1]

Os psicólogos insistiram muito sobre este ponto: como conhecemos o outro? O outro é sempre incompreensível, ele conta coisas, faz gestos, tem um aspecto físico; por trás de tudo, construo minha interpretação do outro: o Paulo de Pedro não é o Paulo de Júlio, e o Paulo de Pedro ou de Júlio não é o Paulo de Paulo, é óbvio. Como não acredito que exista um Deus, não creio que exista uma transparência das consciências umas em relação às outras. Talvez Deus veja o segredo dos corações, mas o homem permanece sempre no nível do simbólico. Como, a partir de um texto, percebo signos na forma como se manifesta a individualidade de alguém e, por meio desses signos, construo um outro que é seu suporte e que faz com que eles adquiram uma coerência relativa. Conhecer o outro é, em um dado momento, fazer uma espécie de aposta, simpatizar repentinamente com ele, procurar captá-lo por meio de todas as suas manifestações, seus signos, suas condutas, suas confidências... Essa é a condição humana, e não é muito diferente quando procuramos entender um texto.[2]

A ironia dialética abstém-se de dar preceitos? Dispensa-se de buscar uma espécie de sabedoria? Talvez não. [...] a ironia dialética retomaria voluntariamente o projeto inicial do pensamento marxista. Como mudar o mundo (terrestre) para que os objetos tornem-se objetos de prazer (e não objetos de poder), realidades estéticas ou no prolongamento da arte (antes que realidades técnicas)? Mas a ironia não se faz nenhuma ilusão. Se a história que é apenas pré-história, decide de outra maneira, se ela segue um outro curso, a ironia não se obstinará na nostalgia...[3]

[...] papel e tinta, mais nada.[4]

---

[1] LEFEBVRE, Henri. Sobre a ironia, a maiêutica e a história. In: ____. Introdução à modernidade. Trad. Rio Janeiro: Paz e Terra, p. 30-31, 1969.
[2] VERNANT, Jean-Pierre. A fabricação de si. In: *Entre mito & política*. Trad. Cristina Murachco. São Paulo: EDUSP, 2001, p. 67-68.
[3] LEFEBVRE, Henri. Sobre a ironia, a maiêutica e a história. In: ____. Introdução à modernidade. Trad. Rio Janeiro: Paz e Terra, 1969, p. 41.
[4] SARAMAGO, José. *Evangelho segundo Jesus Cristo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p.13.

3.1 O modelo retórico possível: a glosa da glosa

Que ficou aí a fazer a palavra 'salvação'? Nada mais retórico neste lugar e nesta circunstância, e eu detesto a retórica, embora dela faça profissão, pois todo o retrato é retórico: 'Retórica (um dos significados): Tudo aquilo de que nos servimos no discurso para produzir bom efeito no público, para persuadir os ouvintes.' [5]

A primeira pergunta que me faço ao deparar com o título, as epígrafes e as primeiras páginas do romance *O Evangelho segundo Jesus Cristo* é a respeito da relação de cada uma destas partes com o todo da narrativa ou, por exemplo, qual a função da descrição iconográfica do quadro de Dürer na economia do romance. Estas primeiras páginas desempenhariam que papel no conjunto da narrativa? Deve-se pensá-las na perspectiva de Beatriz Berrini[6] que as concebe como um pretexto e que entende as epígrafes funcionando como um pacto romanesco? Não se trata de uma estratégia elementar de análise, mas de uma intuição que se pretende provar na medida em que a descrição deste romance avançar. Explico: o título da obra em questão promete algo que em certa medida não se cumpre, portanto trai a expectativa criada inicialmente, embora teria que ser o leitor um pouco ingênuo para crer que de fato se trataria aqui de uma nova narrativa a ser acrescentada aos canônicos, quem sabe no limite aos apócrifos.

O olhar desconfiado que o narrador lança logo nas primeiras linhas do romance ao quadro de Dürer não se resume numa simples diatribe, num efeito de distanciamento, ainda que isto possa ser considerado legítimo, mas um pôr em causa o próprio estatuto da narrativa. Basta que se recorde a frase na qual diz "[...] essa cabeça tem um rosto que chora, crispado de uma dor que não remite, lançando pela boca aberta um grito que não poderemos ouvir, pois nenhuma destas coisas é real, o que temos diante de **nós**[7] é papel e

[5] SARAMAGO, José. *Manual de Pintura e Caligrafia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 12.
[6] BERRIN, Beatriz. *Ler Saramago: o Romance.* Lisboa: Caminho, 1998.
[7] Pequenas particularidades do discurso devem ser aqui assinaladas. O uso da primeira pessoa do plural não ocorre neste contexto arbitrariamente. Ela faz parte de uma estratégia de incluir o possível leitor. Pode-se ler

tinta, mais nada."[8] Ao que se poderia acrescentar: estas linhas que formularam tal raciocínio também são papel e tinta. E sobraria a dúvida: mais nada? Ora, a descrição iconográfica, precedida de epígrafes e do próprio título da obra, parece, num primeiro momento, estar ali para serem contrariadas, assim como será contrariado o olhar daquele que percorrerá as primeiras páginas do romance. Diante do quadro da crucificação, o leitor é instado a se resituar perante os fatos do cristianismo. Até este momento Saramago não faz nada mais do que atualizar um gesto que a arte do século vinte praticou intensamente: à medida que se faz coloca em causa este próprio fazer, seus próprios procedimentos. Portanto, não é um pretexto começar com uma descrição de um quadro e nele fazer vir à tona as convenções e ao mesmo tempo considerar criticamente toda uma tipologia construída há séculos pela iconografia cristã. A narrativa cristã, representada no quadro de Dürer, não deixa de ser representação de um evento[9]. Mas vejamos: para pintar seu quadro o artista não teve acesso ao evento em si[10], mas às representações longamente elaboradas pela cultura ocidental. O

---

nesta ocorrência o conceito de "pessoa amplificada" para o pronome "nós", segundo as considerações de Benveniste. O leitor não está contido virtualmente neste "nós"? Conferir: BENVENISTE, Émile. O Homem na Língua. In: *Problemas de lingüística geral*. Trad. Maria da Glória Novak e Maria Luiza Néri. Campinas: UNICAMP, 1991, p. 259.

[8] SARAMAGO, José. *Evangelho segundo Jesus Cristo*, p. 13.

[9] Para uma compreensão dos conceitos de evento, escrita, discurso e obra, conferir: RICOEUR, Paul. A função hermenêutica do distanciamento. In: _____. *Interpretação e ideologias*. 4. ed. Trad. Hilton Japiassu. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990, p. 43-59.

[10] Formular a idéia de um acesso ao evento em si já é habitarmos o terreno da metafísica, pois estamos sempre inscritos na própria linguagem e só por meio desta dizemos o evento. Embora, um espírito mais atento dissesse: e esta formulação de que "tudo é linguagem", não há nela certos pressupostos discutíveis. A análise estrutural levada a cabo por Roland Barthes acerca dos *Atos dos Apóstolos, 10,11,* vai direto ao núcleo deste modelo retórico que gostaria de testar como hipótese nestas primeiras páginas de *O Evangelho segundo Jesus Cristo*. Qual é a questão de Barthes, ao tratar do código metalingüistico, mais precisamente, sobre o estatuto do resumo no interior da narrativa de *Atos,10,11?* É, trocando em miúdos, saber se podemos postular para uma narrativa um referente absoluto, uma espécie de pré-narrativa, a partir da qual teríamos outras, como, narrativa 1, 2, 3....n. Ora, Barthes dirá que o referente do resumo no interior da própria narrativa já são as primeiras linhas dos *Atos*, mas este último tem como referente uma outra narrativa, Lucas possivelmente, portanto, e aqui sou obrigado a não recuperar todos os momentos que concatenam o raciocínio de Barthes, concluirá e em seguida perguntará o autor: "De fato, da narrativa dos *Atos*, isto é, da narrativa de Lucas para o suposto real, diríamos hoje que há, simplesmente, a relação entre um *texto* e outro *texto*. Aí está um dos problemas ideológicos capitais que se colocam, talvez menos à pesquisa do que aos grupos preocupados com o comprometimento da escrita (da escritura), é o problema do significado último: será que um texto possui de algum modo um significado último? Será que, decapando um texto das suas estruturas, se poderá chegar, em

que o narrador saramaguiano faz é iniciar uma narrativa a partir de uma representação do tipo pictórica. Esta é a *conditio sine qua non*: só há representação para quem se dispõe a contar a vida de outrem. Isto pode parecer um truísmo, mas talvez encerre um aspecto fundamental do procedimento narrativo: se representar é conforme a própria etimologia tornar algo presente, apresentar novamente, é evidentemente porque há uma ausência ou uma distância em relação aquilo que se pretende apresentar. E esta distância é que faz que quem escreve e lê possa produzir uma interpretação. Aliás, o gesto de retificar o que se convencionou na tradição cristã, é da parte do narrador um exemplo disso que estou argumentando. Esta constatação de que é papel e tinta, mais nada, além de "dessacralizar" o objeto de arte descrito, poderia não conquistar a adesão do leitor, seu interesse e curiosidade pelo que será narrado. Todavia, a frase além de instaurar o que logo mais chamarei de modelo retórico possível, contém em germe o tipo de leitor que ela postula. Um leitor implícito? É possível que sim, se levarmos em consideração que o leitor aqui não é convidado a se esquecer de que isto é ficção, pelo contrário, ele é advertido para o fato mesmo da natureza do relato. Mas ainda assim persiste a dúvida há pouco mencionada: este leitor que se embrenhar nestas 445 páginas encontrará apenas papel e tinta, *mais nada*? Se o mesmo vale para o quadro por que não valeria para o próprio ato narrativo[11]?

---

determinado momento, a um significado último, que, no caso do romance realista, seria a 'realidade'?" (BARTHES, Roland. A Análise Estrutural da Narrativa. A Propósito de Atos dos Apóstolos 10-11. In: ____. *A Aventura Semiológica*. Trad. Maria de Santa Cruz. Lisboa: Edições 70, 1987, p. 222). Barthes formula tais idéias no ano de 1969 em uma conferência proferida no II Congrès National de l'Association Catholique Française pour l'étude de la Bible. A conferência está publicada no livro *Exégèse et herméneutique. Parole de Dieu*. Paris: Seuil, 1971, p. 181-204. O congresso contou com a participação de Paul Ricoeur e nunca é demais lembrar que uma das questões deste filósofo consiste em pensar "o referente" na obra literária, sobretudo no romance. Isto está tematizado em: A Função Hermenêutica do Distanciamento, seção "O Mundo do Texto". In: *Interpretação e ideologias*, p. 54-57. Deve-se notar ainda que Barthes cita Derrida: o que há é "a escrita da escrita" ou em nossa terminologia "a glosa da glosa".

[11] Para melhor formular esta questão talvez fosse fundamental discutir a dialética do evento, obra e discurso. Como sugere Richard Palmer, a função da Teologia e mesmo da Crítica Literária é reconverter a escrita em discurso. Este ato de enunciação do narrador saramaguiano não realiza justamente isto: faz do papel e tinta a sua frente um discurso? Entretanto, tal reconversão tem sua consecução quando nós leitores repetimos o

Ao formular e insistir nesta questão, pretendo sublinhar que esse tipo de comentário cumpre uma determinada **função** no texto. E a partir da descrição iconográfica podemos realizar uma aproximação sobre o estatuto deste comentário. Para Booth[12], há três modos básicos de o comentário se constituir em relação à narrativa. Há um primeiro tipo que é o meramente ornamental. Um segundo é o que serve para um fim retórico mas não é parte da estrutura dramática. O terceiro é aquele tipo que faz parte integrante da estrutura dramática. A questão que se coloca imediatamente é como o comentário em *O Evangelho segundo Jesus Cristo* se estabelece. A frase irônica e a atitude parodística constituem um modo de construção formal do texto. Exemplo disso são os enunciados típicos da narrativa bíblica. A ocorrência de tais enunciados indica uma releitura de textos canônicos ou apócrifos, textos estes disseminados explicitamente ou ocultados nos interstícios das falas das personagens. Mais do que fazer um levantamento exaustivo de tais intertextos cumpre assinalar que na qualidade de paródia eles exercem uma função hermenêutica. Portanto, como função geral diria que tais comentários pretendem ao mesmo tempo convencer o leitor (função retórica) e interpretar (função hermenêutica). Estes dois aspectos, a me ver indissoluvelmente ligados no conceito de paródia, deverão ser explicitados neste esboço de leitura da descrição iconográfica e na relação dos elementos ali flagrados com outras partes do romance.

---

mesmo gesto saramaguiano, "salvando" desta forma o texto do seu silêncio, ao dirigir a sua escrita as perguntas que consideramos necessárias e importantes. O narrador saramaguiano transforma a obra (a gravura) em discurso, aquilo que é papel e tinta, mais nada, sofre uma primeira negação. Mas nós, leitores, que nos defrontamos com o discurso de Saramago convertido em escrita (descrição), também poderíamos dizer da sua obra o que o romancista postulou do quadro (apenas uma representação), exceto se também negarmos seu estatuto de escrita, apropriando-se dela em nosso discurso/obra. A descrição traz em si esta contradição de ser ao mesmo tempo uma obra, uma escrita, e um discurso. É um discurso enquanto nega o estatuto do quadro e o apropria, mas é obra no momento em que transforma o evento em significação, pois tanto na relação do narrador com a gravura quanto na relação do possível leitor com a descrição algo precisou acontecer, chamemos isso de evento. Conferir: PALMER, Richard. *Hermenêutica*. Lisboa: Edições 70, 1997.

[12] BOOTH, Wayne C. *A Retórica da Ficção*. Lisboa: Arcádia, 1980.



Figura 1 - Crucificação - Albrecht Dürer

3.2 A descrição iconográfica da gravura de Dürer[13]: uma *ekphrasis* moderna?

A *ekphrasis* é um fragmento antológico, susceptível de ser transferido de um discurso para outro: descrição regulada de lugares, de personagens (origem dos *topoi* da Idade Média). Assim aparece uma nova unidade sintagmática, o *trecho*: menos extenso que as partes tradicionais do discurso, maior que o período; esta unidade (paisagem, retrato) abandona o discurso oratório (jurídico, político) e facilmente se integra na narração, no contínuo romanesco: uma vez mais, a retórica 'morde ' no literário.[14]

Les discours de Philostrate ajoute, à l'illusion de voir un tableau, l'illusion même de la suppression de l'illusion, l'impression de participer à un événement qui se déroule effectivement.[15]

Por esta última citação, de Pierre Hadot, seria possível mensurar a distância entre o modelo retórico antigo e um texto descritivo como o de Saramago, isto porque centrando nossa atenção na frase em que o narrador afirma ser "o quadro, papel e tinta, mais nada", explicita-se uma atitude anti ilusionista, o que não nos impede de perguntar se o modo como são montadas as estratégias para não criar ilusão também não mordem na retórica. Se a descrição saramaguiana não é regulada por lugares, mas antes os quer problematizar a partir de uma recusa da tipificação, e tampouco ambiciona ser um fragmento antológico, apto a ser transportado de um discurso para o outro, não se pode ignorar que este discurso sobre o quadro cria seus próprios lugares a partir dos quais instaura a narração por vir. Portanto, não há na *descriptio* de Saramago um sistema regulando a prática discursiva, exceto o que a própria obra inaugura. Este gesto de autonomia ou de auto posição de suas próprias regras é talvez o que nos faça crer que ela, a obra, tenha a sua individualidade e não seja uma etiqueta a mais num conjunto de objetos estéticos. Porém, por que achamos que estamos sendo mais verdadeiros pelo fato de dizer que o objeto do qual falamos não é o real? Com certeza é porque presumimos o que é o real e disso que queremos convencer o

[13] SARAMAGO, José. *O Evangelho segundo Jesus Cristo,* p. 13-20. Para uma consulta dos detalhes da gravura de Dürer, conferir: KURTH, Willi (ed.). *The complete woodcuts of Albrecht Dürer*. New York: Crown Publishers, 1946, p. 17-18. A reprodução da gravura encontra-se na página anterior.
[14] BARTHES, Roland. *A Aventura Semiológica*. Trad. Maria Santa Cruz. Lisboa: Edições 70, 1987, p. 34.
[15] HADOT, Pierre. Preface. In: *Philostrate. La Galerie de Tableaux.* Paris: Les Belles Lettres, 1991, p. VIII-IX.

outro, iludido ou seduzido pelo encanto das palavras ou das belas imagens. Fixemos, por alguns instantes, nossa atenção neste comentário de Pierre Hadot:

> Pour Philostrate comme d'ailleurs pour les autres auteurs de descriptions de tableaux (ekphraseis) la parole peut peindre, aussi bien e mieux même que le trait du pinceau. Non seulement les sonorités du discours sont capables de faire surgir un tableau devant les yeux de l'imagination, mais elles peuvent révéler des significations qui resteraient invisibles à la simple vision et elles peuvent faire revivre par le spectateur la scène représentée en le mettant ainsi en présence de la réalité même.[16]

A arte do sofista não apenas rivaliza com a do pintor como é capaz de ser melhor do que a deste último. Claro que se poderia dizer que o quadro serve para emular a arte do sofista diante de seu público, mas uma emulação destinada a um propósito: convencer o ouvinte que ele está na presença da realidade mesma. Em Saramago sucede quase uma inversão: o leitor não é levado a se convencer de que está na presença da realidade mesma configurada pela gravura, mas na realidade configurada pelo discurso do narrador. Tanto lá no sofista, quanto aqui no romancista o desejo de realidade não cessa, mas enquanto no primeiro o desejo tem como pretexto a descrição do quadro para mostrar aí a força e o engenho de sua palavra, no segundo, abandona-se imediatamente o que haveria de um suposto real na gravura e se pede ao leitor que olhe o real e o verossímil do discurso. Mas a pergunta que me ocorre é: pode existir uma arte sem ilusão, ou, em outros termos, as correções feitas pelo narrador de Saramago corresponderiam a uma verdade que está dada além ou aquém do próprio discurso que a formula? Se for negativa, se não há uma leitura primeira ou última que garanta a verdade, então estaríamos aqui, guardadas as devidas proporções, à mercê do engenho do sofista, pois na falta do referente absoluto, se é que existe isto, estamos fadados ao verossímil.

[16] HADOT, Pierre. Preface. In: op.cit., p. XIV.

Uma comparação entre a *ekphrasis* antiga e a descrição romanesca de Saramago pode indicar diferenças abissais de finalidades. Como exemplo, poder-se-ia tomar o próprio estatuto da representação ou aquilo que Hadot chama de " l'illusion même de la suppression de l'illusion", na qual o ouvinte/espectador é levado a esquecer que está diante de uma espécie de simulacro ou de uma representação de segunda natureza, pois o discurso de Philostrate se pretende mais verossímil que o próprio quadro na representação do evento (isto que talvez um interlocutor platônico acusaria de "a cópia da cópia"). Suprimir a ilusão[17] ("l'illusion même de la suppression de l'illusion") não faz parte do projeto do narrador de Saramago, contudo, se o efeito visado não é proporcionar a ilusão de se estar diante da gravura de Dürer, não se pode ignorar que o procedimento de correção de um "topoi" da narrativa cristã, a esponja de vinagre e a sua representação discreta no quadro de Dürer, não deixa de fazer eco a um desejo de maior verossimilhança.

Um outro aspecto da *ekphrasis* não é como ela representa, mas o que e quem. Segundo Hadot, "Il faut ici insister fortement sur un point capital, l'importance de l'acte de parole dans ce processus de réactualisation du passé héroïque."[18] Enquanto o discurso de Philostrate é uma representação dramática de um passado heróico, o discurso do narrador saramaguiano é uma representação paródica de uma representação pictórica construída a partir dos "topoi" da narrativa cristã. Não é uma reatualização do passado heróico, pois os lugares ocupados pelas personagens no quadro são reinterpretados segundo uma lógica na qual as hierarquias são horizontalizadas, as convenções discutidas com base no argumento

[17] O problema da ilusão no romance moderno é discutido, por exemplo, por H. James e justamente o que está no centro da celeuma é o papel do comentário. Veja-se o seguinte juízo de H. James a propósito de um autor: "Recentemente me espantei, ao ler muitas páginas de Anthony Trollope, com sua falta de discrição quanto a isso. Numa digressão, num parênteses ou aposto, ele concede ao leitor que ele e esse amigo confiante estão apenas 'simulando acreditar'. Admite que os eventos que narrou não aconteceram realmente, e que pode mudar sua história do modo como o leitor preferir." *Arte da Ficção.* Trad. Daniel Piza. São Paulo: Imaginário, 1995, p. 22.

[18] HADOT, Pierre. Preface. In: op.cit., p. XV.

de natureza retórica e o ponto de vista da narração/descrição não é regulado por um conjunto de regras de um gênero artístico. Mas é de se perguntar, caso se inscreva Saramago na estética pós-moderna[19], se os princípios desta última não estão para a organização da narrativa como os lugares para a *descriptio.*

Ainda sobre o conceito de *ekphrasis*, vejamos o seguinte comentário de François Lissarrague:

> Le recueil d'*Images* de Philostrate relève d'un genre littéraire ancien, celui de l' ekphrasis, qui consiste à décrire un objet. Ainsi les figures qui couvrent le 'Bouclier d'Achille' sont longuement évoquées par Homère, dont la description fonde le genre. Le plus souvent l' *ekphrasis* s'applique à un objet travaillé, une arme, un vêtement brodé, par exemple, ou à une oeuvre d'art, peinture ou statue. L' ekphrasis cherche à vanter la virtuosité de l'artisan ou de l'artiste qui l'a produite, à animer l'oeuvre par la parole; à traduire par des mots l'effet qu'elle produit sur le spectateur.[20]

Saramago não pretende com sua descrição celebrar a virtuosidade de Dürer, mas não se pode negligenciar o fato de que as palavras do narrador injetam ânimo no quadro, por um lado; e por outro, apontam os virtuais efeitos deste quadro para a educação do olhar do espectador, a saber, confirmar os "topoi" da tradição. A estratégia retórica do narrador é instruir o leitor como tais efeitos são produzidos (a disposição dos planos, das oposições entre as personagens, do gesto retórico de João apontando para o grupo das personagens femininas). Sinteticamente diria: retomar o quadro não significa apenas fazer com que sua descrição seja tão ou mais verossímil, mas por intermédio de um olhar irônico apontar como este "verossímil" é construído, e, portanto, o relativo ou o arbitrário da composição da cena dramática. Embora não se coloque em causa sobre os procedimentos adotados para questionar este verossímil.

---

[19] Sobre a possibilidade de uma poética pós-moderna, consultar: BERTHO, Sophie. Temps, récit et postmodernité. *Littérature*, Paris: Larrouse, n. 92, p. 90-97, 1992.
[20] LISSARRAGUE, François. Introduction. In: *La Galerie de Tableaux,* Paris: Les Belles Lettres, 1991, p. 2.

Importa ainda registrar a finalidade da descrição em Philostrate e o tipo de citação presente em seus discursos. Quanto ao primeiro aspecto, esclarece Lissarrague:

> Ces descriptions ne visent pas non plus à porter un jugement de valeur. La seule réaction est l'admiration, jamais la critique; aucune peinture n'est meilleure ou pire; du reste Philostrate parle plus souvent du tableau - *hê graphê* - que du peintre - *ho zôgraphos*. En fait il vise à donner le moyen de comprendre les sujets (*hermêneuein*) et cherche avant tout à produire un effet sur son auditoire.[21]

Se pensarmos estas características em Saramago, veremos que sua descrição, embora sendo de apenas uma gravura, insinua sim um juízo de valor na medida em que ou retifica ou descreve um gesto da figura (a correção em Philostrate, quando por exemplo diz que as cores do fogo em Homero não correspondem às do quadro, tem por objetivo se aproximar mais da verossimilhança). Contudo, é notório o esforço da descrição em **interpretar** os temas dispostos no quadro (elaborar uma **hermenêutica**) e produzir um **efeito** (**retórico**) no leitor. Quanto à citação, um dos elementos da descrição, afirma Lissarrague: "Philostrate ne cherche pas la variante mythologique rare, mais au contraire, par des citations connues de tous, il met en place les moyens d'une remémoration poétique. Ainsi l'image absente est prise entre deux textes, le poème de rèfèrence et le discours de Philostrate."[22]

Em Saramago, a citação implícita e decisiva para o que será anunciado ao longo do romance é formulação do problema do mal a partir de Santo Agostinho. É o lugar clássico da formulação sobre o bem e o mal na filosofia cristã. Poder-se-ia dizer, com cautela, que no autor português também não há "a variante rara", mas um tipo de conhecimento partilhado pelo senso comum.

[21] LISSARRAGUE, François. Introduction. In: *La Galerie de Tableaux.* Paris: Les Belles Lettres, 1991, p.5.
[22] Ibidem, p. 5-6.

3.2.1 Visão do todo

A primeira pergunta a ser feita é como se desloca o olhar do narrador na gravura de Dürer. O movimento descritivo é aleatório, isto é, principia em um elemento determinado e logo segue os caprichos de uma imaginação literária? Ou o olhar que descreve se organiza, possivelmente não conforme a perspectiva do pintor, mas seguindo uma lógica própria? Se o ponto de partida da descrição é arbitrário, o mesmo não se poderá dizer da sua seqüência. O narrador descreve o primeiro elemento do canto superior esquerdo (o sol), em seguida o bom ladrão (ainda no plano superior), depois as personagens próximas a cruz, observando sempre o sentido da esquerda para a direita, prossegue então até fechar o primeiro plano com o canto superior direito (a lua). Após isto realiza o narrador a descrição do último plano da gravura, moinho e castelo e outras edificações, avança para o plano intermediário, o que está mais próximo das cruzes, o conjunto dos soldados. Ele retoma o plano superior com as figuras dos quatro anjos que circundam o protagonista da cena: o Cristo crucificado. O último elemento descrito pelo narrador é o homem com balde e que inclina a cabeça em direção à cruz. Este último elemento é decisivo na descrição, pois ele (o narrador) arremata as retificações feitas à tradição religiosa e à própria organização pictórica. Os procedimentos descritivos do narrador desestruturam os planos superiores e inferiores, as oposições entre bom e mau, céu e terra, pecado e virtude, sagrado e profano. Creio que isto está concentrado na figura do homem com balde. Segundo as palavras do narrador, ele não distingue hierarquias entre os três crucificados, nas faz diferença entre os condenados, "pela simples razão de que tudo isto são coisas da terra, que vão ficar na terra, e delas se faz a única história possível."[23]

[23] SARAMAGO, José. *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, p. 20.

Se consultarmos a gravura, veremos que o homem com balde constitui um detalhe na representação. Figura diminuta, quase ao centro da gravura, ligeiramente à direita da cruz de Cristo, para ser mais preciso, poderia passar desapercebido aos olhos do espectador. Contudo, tal homem serve de diapasão para o narrador afinar o tom da sua narrativa: ver os fatos na sua absoluta imanência. Mas, se a correção empreendida pelo narrador, acerca da injustiça que a tradição cometeu com este personagem, serve de ponto de inflexão para reler uma das narrativas fundadoras do homem ocidental, não se pode fazer vistas grossas para o fato de que o mesmo narrador não dá refresco para a personagem "Deus". Ao contrário, se imaginássemos a cena do próprio Deus crucificado não seria espantoso ver o narrador adicionando mais vinagre do que água na esponja. O tom da narração já se advinha: misto de jocoso e sério; o sabor, um travo amargo na boca, acre mesmo.

O narrador insinua paulatinamente na descrição do quadro o lado convencional das personagens, fixado nos tipos e nos caracteres. Cada personagem (o bom e o mau ladrão, a mãe de Jesus, a pecadora convertida, o discípulo amado, o amigo negociante) cumpre de início uma função nessa gravura de Dürer. Tal função consiste em que cada personagem represente concretamente a universalidade de uma idéia do sistema religioso cristão[24]. Inicialmente, o vínculo entre o traço físico e a qualidade moral da personagem é sublinhado na descrição. Em seguida, o *tipo* (por exemplo: cabelos encaracolados e olhar dirigido para o alto serão os traços do bom ladrão) é posto em dúvida pelo narrador. Este último realiza um duplo movimento descritivo e reflexivo: apresenta e problematiza o personagem

[24] Embora se deva tomar o devido cuidado com tal afirmação uma vez que Dürer está na charneira entre a Idade Média e o Renascimento. Portanto, a idéia do universal concreto, muito apropriadamente relacionada à figura dos santos, hagiografia e iconografia medieval, sofrerá profundas modificações com o advento dos tempos modernos. Para uma contextualização histórica e artística da gravura da crucificação de Albrecht Dürer sugiro a seguinte leitura: PANOFSKY, Erwin. Cinco años de productividad intensa, de 1495 a 1500. In: ___. *Vida y arte de Alberto Durero*. Trad. María Luisa Balseiro. Madrid: Alianza Editorial, 1989, p. 65-100.

tipificado[25]. Ele acrescenta aos personagens de papel e tinta do quadro determinados conteúdos que por um instante é como se pudéssemos assistir a movimentação da cena dramática. A descrição e o comentário dramatizam o que foi considerado "papel e tinta" nas primeiras páginas do romance. Para que o quadro deixe tal condição (uma simples representação), o narrador sugere que preenchamos a distância entre a gravura e nós com nossa própria releitura[26]. Ora, tal expediente é no mínimo curioso e vejamos o porquê.

Primeiro porque a gravura de Dürer situa-se na passagem de uma arte medieval a renascentista. Esta última difere do *modus operandi* do artista medieval, pois

> [...] trabalhando a partir do exemplum mais do que da vida, tinha primeiramente de chegar a um acordo com a tradição, e apenas secundariamente com a realidade. Entre ele e a realidade pendia, por assim dizer, uma cortina sobre a qual gerações prévias haviam delineado as formas dos homens e animais, edifícios e plantas, uma cortina que podia ser levantada de vez em quando mas não removida.[27]

Muito diferente será o trabalho do artista renascentista que deverá lançar mão da "boa experiência" e se ver confrontado com a realidade. É a situação artística de Dürer, apresentada neste trecho de Panofsky:

> A inovação decisiva da *perspectiva focalizada* resume uma situação que a própria perspectiva focalizada ajudara a formar e perpetuar: uma situação em que a obra de arte se tornara um segmento do universo como este é observado -, ou pelo menos, como podia ser observado - por um indivíduo particular, a partir de um ponto de vista particular, num momento particular. 'Primeiro é o olho que vê; segundo, o objeto visto; terceiro, a distância entre um e outro' diz Dürer parafraseando Piero della Francesca.[28]

---

[25] A descrição do narrador, recusando a tipificação das personagens, reconfigura pragmaticamente a gravura e realiza uma subversão ideológica. Conferir: WANLIN, Nicolas. Ekphrasis. Disponível em: http://www.fabula.org/atelier.php?Ekphrasis. Acesso em: 7 novembro 2003. Do mesmo autor pode-se consultar também: Littérature et peinture: de la méthode. *Revue des parutions en théorie littéraire*. Disponível em: http://www.fabula.org/revue/cr/283.php. Acesso em: 7 novembro 2003. Para uma síntese das principais características da *ekphrasis*, conferir: RIGOLOT, François. Ecphrasis; Ekphrasis. Disponível em: http://www.ditl.info/art/definition.php?term=1459 . Acesso em: 07/11/2003.

[26] É que o narrador fala de um quadro para um leitor possível. Este não tem o quadro, mas apenas a descrição do romancista. O quadro na qualidade de objeto está ausente e se faz presente num discurso dirigido a alguém.

[27] PANOFSKY, Erwin. *Significado nas Artes Visuais*, 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2001, p. 359-360.

[28] Ibidem, p. 360.

Portanto, Dürer se situa num momento histórico no qual o *exemplum*, o universal concreto, está sendo substituído pelo particular ou por este olhar circunscrito a um momento particular. Dizia há pouco que é curiosa a escolha saramaguiana dessa gravura. Primeiramente, pelo caráter histórico do artista em questão. Em segundo lugar, porque o narrador parece ler na gravura somente aquilo que a tradição iconográfica cristã consagrou ao longo dos séculos. Suas correções ou interpretações não levam em conta aquilo que é um momento particular na visão do próprio Dürer, pois o que haveria de não medieval na gravura do pintor alemão é ignorado. Deste modo, a hermenêutica em gestação nas primeiras páginas preocupa-se em apontar o que ainda não foi superado da tradição. Em suma, a descrição parece refazer o gesto ideal ou teórico do próprio pintor, a saber, olhar o objeto a partir do ponto de vista particular do narrador, deixando ver a distância entre um e outro justamente na correção dos fatos e das seqüências das personagens descritas. Mas se a leitura saramaguiana da gravura sublinha o caráter tipificado das personagens, não se deve esquecer que a característica da pintura nórdica do século XV, na qual se insere Dürer, tende a ser pintural e particularista. O conceito de *tipo*[29] de Dürer afasta-se da idéia de convenção ou da noção mais moderna de clichê, contemplada, por exemplo, na crítica do narrador endereçada às figuras da gravura[30]. Panofsky fará a seguinte afirmação:

[29] Sobre a noção de "tipos" ou tipificação ver o seguinte comentário: "Assim como o mundo do médico ou do entomologista abrange a soma total de eventos ou espécimes especiais, cada um dos quais é considerado apenas enquanto exemplifica ou uma lei ou uma classe, do mesmo modo o mundo do artista clássico compreende a soma total de tipos, cada um dos quais representa um certo número de casos individuais - 'particulares' reduzidos a 'universais' não por abstração discursiva mas por síntese intuitiva." (PANOFSKY, Erwin. *Op. cit.,* p. 348-349).

[30] A noção de tipo, presente na descrição de Saramago, deve ser pensada nos seguintes termos: "O tipo encerra virtualidades sígnicas evidentes, uma vez que a sua presença no sintagma da narrativa denuncia-se inevitavelmente pelo concreto de indumentárias, discursos e reacções com um certo cariz emblemático, remetendo para os sentidos de teor social e psicológico que inspiram a sua configuração, sentidos esses em que não raro se reconhece uma certa incidência temática. [...] De um ponto de vista funcional, o tipo pode corresponder a uma personagem plana, na medida em que se refira a entidades susceptíveis de identificação fácil e reconhecimento imediato nas suas diversas manifestações ao longo do relato" (LOPES, Ana Cristina M. e REIS, Carlos. *Dicionário de Narratologia*. 5. ed. Coimbra: Almedina, 1996, p. 412-413).

> Esse espírito subjetivo e particularizante da arte nórdica do século XV (que Dürer caracterizou em sua conhecida observação segundo a qual todo artista alemão quer 'um modelo novo, de um tipo nunca visto') podia operar em duas esferas, ambas fora da natureza 'natural' ou 'nobre' de Goethe e, por essa razão, complementares entre si: as esferas do *realístico* e do *fantástico*, o domínio do estilo do retratismo íntimo, natureza morta e paisagismo, de um lado, e o domínio do visionário e fantasmagórico, do outro.[31]

Como síntese provisória dessa discussão deve-se fixar como problema algo aparentemente simples: uma coisa é a representação da gravura de Dürer sobre o tema da crucificação de Cristo[32], isto é, o *modo* como o pintor alemão "leu" este momento da narrativa cristã a partir de um estofo cultural do ocidente, outra é o *modo* como Saramago descreveu o quadro, em suma, o que ele viu e o que lhe interessou na gravura. É o que Nicolas Wanlin chama de "o anacronismo da e*kphrasis*" e que está presente neste comentário do autor:

> L'oeuvre d'art et sa description sont le plus souvent produites à des moments différents, par des auteurs différents, voire dans des lieux différents. Elles ne s'inscrivent donc pas dans le même contexte culturel. Le regard du descripteur sur l'oeuvre d'art est donc essentiellement anachronique. Il faut tenir compte des effets de déchiffrement, interprétation et réévaluation qu'une telle distance implique. [33]

Haveria um termo de comparação para este procedimento descritivo levado a cabo pelo narrador saramaguiano. Penso no livro de Agustina Bessa-Luís intitulado *Apocalipse de Albrecht Dürer*. Uma breve contextualização histórica seguida de uma especificação do tipo de cristianismo presente no *Apocalipse de São João* abre o livro da autora. Ela faz esta abordagem para logo mais apresentar a visão cristã inscrita nas gravuras de Dürer.

"O Apocalipse de Dürer é mais o Apocalipse do pastor Böheim, que ele brandia na mão quando pregava aos miseráveis, recomendando-lhes penitência e revolta. Dürer capta este

[31] PANOFSKY, Erwin. *Op. cit.,* p. 352.
[32] Para saber como Dürer leu a narrativa cristã teríamos que compará-lo com as outras iconografias produzidas historicamente, algo que excede o escopo desta Tese.
[33] WANLIN, Nicolas. *Ekphrasis*. Disponível em: http://www.fabula.org/atelier.php?Ekphrasis. Acesso em: 7 novembro 2003.

espírito da Reforma com a sensualidade do tétrico que anda a par com a revelação do necessário."[34]

Da citação depreende-se claramente que Agustina vê uma sintonia entre as gravuras do pintor e o próprio espírito da Reforma, ou antes, tais gravuras são a leitura do livro do *Apocalipse* mediada pelo contexto histórico da Reforma Protestante e suas demandas espirituais. O comentário de Agustina aos Quatro Cavaleiros (*Apocalipse* 6, 1-8) explicita a importância do sentido histórico para a interpretação da própria gravura. A referência a Gregório Magno, a saber, a distinção de três inteligências presentes nas sagradas escrituras (histórica, alegórica e moral) orientará a autora na leitura dessa passagem bíblica. Mas não apenas desta última (texto bíblico) e sim da própria gravura. Se há um sentido histórico do Apocalipse, "[...] a rebelião dos judeus no Oriente, adaptada a um movimento nacional contra Roma"[35], também o há para as gravuras de Dürer: a Reforma Protestante. A questão que, possivelmente, interessa de perto a autora é por que Dürer desenha o *Apocalipse.* Ora, em São João é o problema do poder, da relação entre os judeus e Roma, as gravuras de Dürer também tematizam o problema do poder, só que entre alemães protestantes e a Roma Católica. Vê-se por aí qual é o interesse da autora em descrever partes da gravura valendo-se de um conhecimento historiográfico. Se compararmos tais procedimentos, sobretudo a fidelidade de Agustina ao princípio hermenêutico das três inteligências, veremos que, embora a autora faça juízos de valor sobre as gravuras, ao chamar a imaginação do pintor de medíocre, diferencia-se de Saramago justamente por esta vontade de partir do sentido literal do texto visual e do texto bíblico, relacionando-o com suas respectivas épocas. Dir-

[34] BESSA-LUÍS, Agustina. *O Apocalipse de Albrecht Dürer*, Lisboa: Guimarães Editores, 1986, p.21. Com base na distinção de Panofsky (as esferas do realístico e do fantástico na pintura nórdica), poderíamos dizer que as gravuras do Apocalipse de Dürer pertenceriam à esfera do fantástico (fantasmagórico).
[35] Ibidem, p. 33.

se-ia que a imaginação da autora cede espaço ao desejo de referências históricas. O procedimento interpretativo de Saramago está preocupado com as interfaces entre os textos bíblico, visual e ficcional na medida em que algum conhecimento histórico sirva para pôr em causa a própria representação ou, o que é mais radical, instalar um modelo de comentário no qual tudo é glosa da glosa, representação da representação, algo que, por exemplo, não está em jogo em Agustina, ainda que se possa objetar sobre a natureza distinta do texto saramaguiano e o de Agustina Bessa-Luís[36].

[36] Qual o fio condutor das análises de Agustina Bessa-Luís? Arriscaria dizer que é fazer ver as diferenças existentes entre o sentido histórico do Apocalipse de São João, o texto bíblico, e o de Dürer. Quanto ao primeiro devemos levar em conta o poder político de Roma; no que concerne ao segundo, vemos o poder do catolicismo romano *versus* a Reforma Protestante. E quanto ao próprio texto de Agustina, qual o sentido histórico pode ser pensado nele? Seria apropriado falar em sentido histórico do *Evangelho segundo Jesus Cristo?* O lugar de Dürer é a transição entre a Idade Média e a Moderna. E o lugar de Saramago? A transição de uma modernidade para uma pós-modernidade, tendo esta última como traço característico o retorno da religião? Essas questões serão discutidas no Epílogo desta Tese, *O signo à deriva*.

3.2.2 Visão das partes

A seqüência descritiva das personagens femininas persegue um fim: identificar dentre as quatro mulheres ao pé da cruz quem seria Maria Madalena. A tradição nos legou a imagem da pecadora arrependida, mas hipótese lançada matreiramente pelo narrador, só alguém de um passado dissoluto poderia se apresentar com decote numa hora tão grave[37]. Este raciocínio é formulado pelo narrador acerca da primeira mulher. Contrastando com esta última, a segunda personagem apresenta-se com o corpo todo coberto, índice indiscutível de recato e virtude cristã, ainda mais que possui uma aureola mais complexa do que as demais. O que indica certa hierarquia e precedência, apesar da ordem em que foi descrita ser a segunda, conforme nota o próprio narrador. Esta mulher é Maria, mãe de Jesus, e aqui primeira infração à ortodoxia, e de outros irmãos e irmãs do crucificado, porém não tão ilustres como este último. A terceira mulher possui dois aspectos que a qualificariam para ser Maria Madalena. Primeiro, por considerar o narrador que seus longos cabelos são loiros. Diz o senso comum que as loiras são instrumentos de perdição, a conclusão é desnecessária. Há neste momento da descrição o que eu chamaria de silogismo aproximativo.

Aqui estaríamos diante de um possível impasse: como decidir entre o decote (1ª mulher) e os cabelos loiros (3ª mulher)? A 4ª mulher tampouco solucionará a questão. Seus gestos piedosos são prova cabal de sua isenção moral. O gesto teatral do discípulo João não deixa de ser retórico, pois é como se chamasse atenção do espectador para a atmosfera de compaixão e piedade das quatro personagens. Ora, é a expressão fisionômica da 3ª Maria, seu olhar amoroso dirigido ao crucificado (a única das quatro mulheres da cena que olha

[37] O narrador estaria sugerindo que houve quebra de decoro? Mas hipótese a ser aventada: a quebra de decoro não seria proposital do próprio pintor ao representar uma mulher apresentando os seios decotados. Ou uma marca mesmo da Renascença/Modernidade.

para Cristo), o que estabelecerá sua identidade. Vale a pena chamar atenção para um detalhe da gravura. Os dois personagens que olham diretamente para o crucificado são a 3ª mulher e o homem de barbas longas, José de Arimatéia, o que na hora difícil mostrou-se generoso e, contudo, não foi contemplado com uma aureola.[38] E bem ao fundo, vemos o homem com balde de água com vinagre (aquele que será motivo de correção posterior do narrador) ligeiramente virar a cabeça na direção dos crucificados.

Ao problematizar a identidade de Maria Madalena, livrando-a da associação com o decote dos seios ou com a fama das loiras, não pretendeu o narrador instaurar uma simpatia em relação a tal personagem, predispondo o leitor a aceitar o relacionamento amoroso de Cristo, matéria precípua da narração que está por vir?

Tal raciocínio não é descabido. A seqüência descritiva dos outros crucificados já embaralha mesmo as noções de bom e mau ladrão. Mais uma vez parte-se do tipo físico. Os cabelos em caracóis e a direção do olhar para o alto são sinais inequívocos do bom ladrão, ao passo que o mau ladrão possui os cabelos lisos, rosto esquálido, magro e olha para baixo. Mas a convenção dos traços físicos do primeiro se funda na analogia com os anjos, afinal estes últimos também possuem os cabelos encaracolados. Contudo, os traços físicos são abandonados e se opera uma reconsideração do tipo "mau ladrão". Este último não temeu a situação presente, demonstrou com seu gesto retidão, autenticidade e coragem. Não teve medo e tampouco foi fraco diante da lei humana e divina. Estes atributos conferidos pelo narrador ao crucificado divergem da representação iconográfica, ao apresentá-lo abatido e olhos postos no chão.

[38] Veja-se o trecho: "É ele (Jesus), finalmente, este para quem apenas olham José de Arimatéia e Maria Madalena." (SARAMAGO, José. *Evangelho segundo Jesus* Cristo, p.18)

Vejamos agora a retificação do episódio do balde de água com vinagre. A tradição leu nos textos bíblicos o gesto do soldado como um instrumento suplementar de suplício. No texto saramaguiano, a mistura de água com vinagre visaria tão somente matar a sede do supliciado. Esta releitura é o terceiro momento da descrição em confronto aberto com a tradição. O segundo momento de confronto se dá na construção deste período:

"[...] este que ainda agora louvou o Bom Ladrão e desprezou o Mau, por não compreender que não há nenhuma diferença entre um e outro, ou, se diferença há, não é essa, pois o Bem e o Mal não existem em si mesmos, cada um deles é somente a ausência do outro."[39]

A conclusão do período é nada menos do que uma paródia da célebre formulação teológica de Santo Agostinho, "o mal é ausência do bem." Para o narrador saramaguiano, não apenas o mal, mas inclusive o bem.

Santo Agostinho nas *Confissões*, *Livro XII*, assim define as trevas:

"Que são as trevas senão a ausência de luz? Se houvesse luz, onde é que ela poderia existir se não iluminasse nem aclarasse a superfície da terra? E quando a luz ainda não existia, o que era a presença das trevas, senão a ausência da luz?"[40]

Pode-se fazer a mesma analogia para a discussão sobre o Mal e o Bem em Saramago. Não são substâncias e não se circunscrevem ao âmbito da ontologia, mas são pensados dialeticamente. O que permite a Saramago fazer tal leitura, ou, pensando a descrição iconográfica em seu conjunto tal afirmação é arbitrária? Assim como a passagem no qual o olhar amoroso da personagem é prova cabal para o narrador de ser ela Maria Madalena, sublinhando-se aí a força do amor carnal, aspecto importante no transcorrer da

[39] SARAMAGO, José. *Evangelho segundo Jesus Cristo*, p. 18.
[40] AGOSTINHO, Santo. *As Confissões*. 3. ed. Trad. Maria Luiza Amarante. São Paulo: Paulinas, 1984, p. 340. No *Ensaio sobre a Cegueira* (p.15), de José Saramago, encontra-se o mesmo tipo de raciocínio por **privação**, isto é, a escuridão dos cegos é simples ausência de luz. Não há um ser da cegueira.

narrativa, do mesmo modo a formulação das idéias do bem e do mal *antecipa* elementos centrais da narração: a dimensão ética e estética do amor (o encontro erótico de Jesus com Maria de Magdala) e a política e a teológica (a cena do nevoeiro).

A narração da vida de Cristo, que acompanharemos ao longo do romance, é uma **exegese** da *ekphrasis* da gravura de Albrecht Dürer. O narrador saramaguiano mata dois coelhos com uma cajadada só: a *ekphrasis* (a descrição) serve para pensar e afirmar a força do ato ficcional, mas ela também desfaz a pretensão de uma narrativa primeira, capaz de garantir a transmissão verdadeira do mistério da fé cristã (a encarnação do Verbo). A *ekphrasis* da gravura acentua o que está na base da constituição das narrativas cristãs, a saber, a dependência dessas narrativas do Antigo Testamento para estabelecer um sentido para os ouvintes da palavra. Isto significa que a relação fundamental não é entre texto e realidade, mas entre *dois textos*.

Em *Ensaios Sofísticos*[41], Bárbara Cassin afirma que o destino da *ekphrasis* está ligado ao do romance. A *ekphrasis* mais conhecida e da qual se tem notícia é a que Homero oferece (no final do canto XVIII da *Ilíada*) do escudo de Aquiles. Porém, esta primeira

> *ekphrasis* não somente é a descrição de um objeto fictício, como também é seguida no tempo por uma segunda *ekphrasis*, cujo modelo é dessa vez, como para um *remake*, a primeira *ekphrasis* ela mesma: trata-se do escudo de Heracles, atribuído a Hesíodo. Esse palimpsesto não se conforma então a um fenômeno, um escudo real, por outro lado, à própria natureza e às cidades, mas somente a um *logos*.[42]

Quais as conseqüências de uma descrição que não imita o objeto dado no mundo, mas plasma o objeto com a força ficcional?

---

[41] CASSIN, Bárbara. *Ensaios sofísticos.* Trad. Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Siciliano, 1990.
[42] Ibidem, p. 244.

> Nesse objeto transido de culttura, perde-se, com a referência natural, o que Aristóteles teria nomeado vida da narrativa. Como observa Paul Mazon, com os julgamentos de valor esperados: "Em tudo isso, nenhum gesto então que seja verdadeiramente 'visto', que dê a sensação da vida. Tampouco nenhuma palavra na boca dos personagens que torne um som franco e claro: todos falam uma linguagem de pura convenção". Inclusive as próprias metáforas que são mortas, já que, ao invés de as vagas se perseguirem como guerreiros, são dessa vez os guerreiros que rolam como pedras (374-379). O *ut pictura poesis* da metáfora 'como um quadro' toma assim um sentido completamente diferente: não se trata mais de imitar a pintura na medida em que ela procura colocar o objeto diante dos olhos – pintar o objeto – , mas de imitar a pintura enquanto arte mimética – pintar a pintura. Imitar a imitação, produzir um conhecimento, não do objeto, mas da ficção do objeto, da objetivação: a *ekphrasis* logológica é literatura.[43]

Qual a radicalidade que encontramos na construção da *ekphrasis*? O discurso não se conforma mais ao fenômeno. Este último torna-se um pretexto para "a representação literária de uma representação pictural"[44]. Segundo as palavras de Bárbara Cassin, "o fenômeno não é nunca mais dado à imediatidade da percepção, é quando muito encontrado ou suposto ao final de um procedimento narrativo: longe de o discurso se conformar a ele, é a seu respeito que se deduzirá finalmente que ele foi, com efeito, conforme ao discurso."[45] O percurso da *ekphrasis* vai da palavra à palavra. A *ekphrasis* de Saramago descreve a gravura de Dürer e nos faz ouvir uma narrativa da vida de Cristo (matriz da civilização ocidental) conforme a *força* ficcional da literatura. A *ekphrasis* não é um discurso que apenas fala *de* alguma coisa, mas *para* alguém. Ela almeja produzir um *efeito* para o homem. Se seguíssemos os passos argumentativos de Bárbara Cassin, a propósito da relação entre *ekphrasis*, literatura e sofística, concluiríamos que a descrição de Saramago é o antigo *pharmakon* dos sofistas (para alguns ouvintes é veneno; para outros, remédio). O discurso composto a partir da descrição não é um instrumento de conhecimento (*órganon*),

[43] CASSIN, Bárbara. op.cit., p. 245.
[44] Ibidem, p. 245.
[45] Ibidem, p. 245-246.

mas um remédio (*phármakon*)[46]. Bárbara Cassin desenvolve tal raciocínio nesta outra passagem:

> O sofista, como o médico, sabe utilizar o *phármakon* e pode transmitir esse saber; sabe e ensina como fazer passar, não segundo a bivalência do princípio de contradição, do erro à verdade ou da ignorância à sabedoria, mas, segundo a pluralidade inerente ao comparativo, de um estado menos bom a um estado melhor. Protágoras o afirma pela boca de Sócrates, que o defende: 'É de uma disposição à disposição que vale mais que deve se fazer a passagem, mas o médico produz essa passagem pelas drogas, o sofista pelos discursos' (*Teeteto*, 167a).[47]

A descrição da gravura de Albrecht Dürer constitui a melhor estratégia retórica para persuadir o leitor do poder da ficção. Pode-se discutir se este poder mantém sua força até a derradeira página do romance. Inclusive, deve-se perguntar se ele aniquila o seu rival (o poder da religião) ou se o que foi expulso pela porta, retorna sorrateiramente pela janela. Mas, reduzir tal poder a uma mera diatribe atéia significaria ignorar o que está na base do procedimento ficcional de Saramago: a glosa da glosa. Se ela foi bem ou mal sucedida, é o que procurarei discutir nos próximos tópicos.

[46]CASSIN, Bárbara. op.cit., p. 247.
[47] Ibidem, p. 255.

3.3 As possibilidades da dialética. A cura das feridas (A glosa ao *Cântico dos Cânticos*)

Se fosse possível falar em ressurreição neste romance, *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, apenas poderíamos tomá-la no sentido conotativo ou figurado. Uma metáfora plausível: morrer o homem velho e nascer o novo e isto quantas vezes fosse dado a este homem realizar a experiência amorosa. Um cuidado especial deve-se tomar ao apresentar tais raciocínios: o amor do qual se trata não é somente uma espiritualização, uma assepsia em relação aos tormentos da carne, pelo contrário é assumí-los. Ou melhor, a própria palavra "tormentos", a evocar culpa, não seria cabível na perspectiva que se descerra na experiência amorosa. O encontro de Jesus com a prostituta Maria de Magdala é a própria dialética[48] do sagrado e do profano. Primeiro, o encontro proporciona a cura no nível literal e próprio da palavra: Maria cuida da ferida no calcanhar de Jesus. Segundo, ela também tem uma ferida que não se cicatriza, de natureza diversa. O tratamento desta última envolve o desejo erótico recíproco, mas também uma dose de cuidado, o que está contido e se revela na primeira experiência da ferida física. Se numa visada moral esta última experiência cria vínculos para além da imediatidade do desejo, a segunda celebra o encontro. Mas no caso desta passagem da narrativa é notório que o amor não apenas celebra os desejos dos corpos mas regenera moralmente a doença psíquica/afetiva da prostituta Maria. Neste viés, "espiritualiza-se" o sentido primeiro ou se apresenta uma alegoria cujo sentido já está dado

[48] Segundo Enrico Rambaldi, "[...] o amor é dialético sobretudo porque a sua essência é a liberdade: o que verdadeiramente se ama é a autonomia do outro, a sua liberdade, o seu mudar e devir. O verdadeiro objecto de amor não é a pessoa objecto de uma labareda isolada, ou de uma relação opressiva, mas a pessoa objecto de um amor que se nutre de igualdade e sobrevive às vicissitudes; verdadeiramente amado não é o filho sempre domado, mas aquele a cujas incessantes mutações – até à sua autonomia – se sabe aderir. Esta complexa identidade do amor, que se conserva e enriquece através de infinitas variações e mutações, é uma realidade dialéctica, tal como o é qualquer outra forma de pensar, agir e sentir humano em que se manifeste a audácia de abraçar como fundamentalmente unitárias mutações, viragens, oposições." (RAMBALDI, Enrico. Dialéctica. In: *Enciclopédia Einaudi*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, vol. 10, 1998, p. 97).

na própria ação dramática. Há uma mudança, um divisor de águas na vida da personagem após o encontro com Jesus. O que produz sentido e investe de uma carga simbólica o encontro é preliminarmente a alteridade entre o que cuida e o que é cuidado e a inversão de lugares, agora não mais no sentido literal, mas figurado: Jesus é o amado, o verdadeiro ungüento para a ferida psicológica/existencial de Maria.

É difícil ler estas páginas e não lembrar um ensaio de Saramago, de março de 1991, intitulado "Os Três Nascimentos"[49]. Um ar familiar logo se vislumbra quando cotejamos os dois gêneros: o ficcional e o ensaístico. Aquilo que é *idéia* no ensaio torna-se *ação dramática* nestas páginas do romance. Ensaio e texto ficcional quando comparados se vasocomunicam. Resumiria desta forma minha hipótese de trabalho para estas páginas: o fio condutor da descrição deste "capítulo" é sublinhar os intertextos do Cântico dos Cânticos, produzindo os efeitos híbridos de "literalização" e figuração do próprio relato do encontro amoroso de Jesus e Maria de Magdala. Mas tais efeitos híbridos ganham uma discreta dimensão especulativa se remontamos a uma das suas possíveis gênesis, a saber, a noção de maiêutico amor presente no ensaio há pouco citado.

O ponto nevrálgico do ensaio de Saramago será postular a existência de três nascimentos, deixo claro que tal reflexão é motivada por alguns versos poéticos, objeto por sua vez de comentários do escritor. O primeiro nascimento é o físico, ou, o lugar onde nascemos; o segundo, intelectual, implica um olhar inteligente sobre si mesmo; o terceiro, afetivo, reside na experiência amorosa. Diz deste último, Saramago, que ele não escolhe idade para nos fazer viver. Como núcleo deste pensamento temos a idéia de que o

[49] SARAMAGO, José. Três Nascimentos. Hemeroteca do Centro de Documentação Alexandre Eulálio – (CEDAE) IEL - UNICAMP.

"maiêutico amor" nos faz nascer em qualquer momento da vida e a pergunta que ele provoca não é quanto vales, mas quanto sentes.

Após a primeira relação sexual e os cuidados de um para com o outro, Jesus e Maria de Magdala se dão conta de que uma nova vida havia se instaurado para eles:

> O homem que repousava a seu lado era, sabia-o, aquele por quem tinha esperado toda a vida, o corpo que lhe pertencia e a quem o seu corpo pertencia, *virgem* o dele, usado e *sujado* o dela, mas há que ver que *o mundo tinha começado*, o que se chama começar, faz apenas oito dias, e só esta noite é que se achou confirmado, oito dias é nada se os compararmos a um futuro por assim dizer *intacto*, de mais sendo tão *novo* este Jesus que me apareceu, e eu, Maria de Magdala, eu aqui estou, deitada com um homem, como tantas vezes, mas agora perdida de amor e *sem idade*.[50]

Observe o leitor como nas palavras grifadas três noções temporais e com conotações morais relacionam-se: um *passado usado* e *sujado* de Magdala é suprimido na virgindade do corpo de Jesus, este atributo funciona por assim dizer por contaminação semântica instaurando um *futuro intacto*[51]. E um presente na qual a personagem sente abolida a sua

---

[50] SARAMAGO, José. *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, p. 288 (os grifos são meus). Este tipo de cena paradigmática também se encontra, por exemplo, em *Levantado do Chão*, veja-se o seguinte trecho: "Em pouco tempo perdeu Faustina a sua donzelia, e, quando terminaram, lembrou-se João do pão e chouriço, e como marido e mulher o repartiram." (p.70). Em *Memorial do Convento*, temos a perda da virgindade de Blimunda. O ponto em comum, além da relação sexual e dos sentidos implícitos, reside no fato dessas cenas serem concluídas ou precedidas de uma refeição, algo que se repete também em *O Evangelho segundo Jesus Cristo*.

[51] A transformação de algo impuro em puro é um tema desenvolvido pela tradição tipológica do cristianismo. Apenas centrando nossa atenção nessa operação hermenêutica, realizada pelo texto saramaguiano, veríamos que a profanação da figura de Cristo, ocorrida no encontro erótico com Maria de Magdala, na verdade é uma reposição do próprio procedimento interpretativo da exegese católica. Obviamente, o sentido inscrito na alegoria do texto ficcional de Saramago não está institucionalizado e submetido à hierarquia do magistério eclesiástico que define qual o bom e o mau sentido. Mas, o gesto do romancista ainda é profundamente obediente à tradição, a despeito se o qualificamos de paródico ou não Para exemplificar a "obediência desse gesto", basta atentarmos para os comentários de Jean Danielou em *Sacramentum Futuri*, "Rahab figure de l'Église", quando afirma que a tradição tipológica entendeu a prostituta Rahab como figura da realidade essencial do Novo Testamento: a entrada dos pagãos na *ecclesia* verdadeira e da necessidade de pertencer a esta *ecclesia* para escapar do julgamento divino (DANIÉLOU, Jean. *Les figures du Christ dans l'Ancien Testament.* Paris: Beauchesne et ses fils, 1950, p. 217). O que interessa nos comentários de Danielou é a idéia de que a casa de uma mulher pagã e prostituta seja figura da Igreja virgem, lavada com o sangue do cordeiro de Deus. Devemos lembrar que Rahab esconde em sua casa os espiões de Josué – o episódio do Cerco de Jericó – e é poupada, quando a cidade de Jericó é sitiada, porque colocou, segundo as orientações dos espiões acolhidos, um cordão vermelho na janela da sua casa. Este cordão será relacionado, na tipologia dos padres da Igreja, ao sangue nas portas das casas dos hebreus – a páscoa e a libertação do povo judeu no Egito – e ao sangue de Cristo. Quando digo que o gesto do romancista permanece obediente à tradição é porque, mesmo se a narração do encontro erótico de Cristo e Maria de Magdala escandaliza as consciências mais católicas, o

idade, ou um *presente sem idade*. Para que um novo tempo se descerre para os amantes é preciso que um deles, no caso Jesus, perca sua virgindade. A fala de Jesus só vem confirmar este processo dialético no qual morre a inocência ou a virgindade masculina e nasce uma vida nova para o casal: "[...] e agora até me chega a parecer que **voltei a nascer**, aqui, em Magdala, De uma prostituta, Para mim, não és prostituta, disse Jesus, com violência"[52] Embora Jesus recuse reconhecer que "nasceu" de uma prostituta não deixará o narrador de lembrá-los que nestes poucos dias de convivência foram capazes de "talhar um mundo à simples imagem e semelhança de homem e mulher"[53]. Frase que nos remete diretamente para os versículos do Gênesis[54] na criação do mundo, portanto um novo Adão e uma nova Eva, e atente-se que é o pecado de Magdala (Eva) mais a virgindade de Jesus (Adão) o que instauram um mundo novo, ainda que poético, ainda que instantâneo. A cena fecha-se com o casal fazendo uma refeição e logo em seguida a despedida, em virtude do retorno de Jesus para a sua família em Nazaré.

A força desse movimento de ultrapassagem de um *passado sujado* para um *futuro intacto* reside na presença de intertextos. Eles conferem um tom elevado e levemente gracioso à descrição e à interlocução das duas personagens, oposto da cena que veremos no nevoeiro, isto por um lado. E por outro, é o que antecede o próprio encontro, a meu ver alguns episódios preparam a junção entre um gesto solidário de ajuda e o desejo erótico. Logo no primeiro parágrafo, o narrador descreve o retorno de Jesus para a sua família, uma

---

resultado final da glosa ao *Cântico dos Cânticos* repõe a figura do batismo (o nascimento espiritual). Afinal, é o Cristo de Saramago que afirma que voltou a nascer em Magdala.

[52] SARAMAGO, José. *Evangelho segundo Jesus Cristo*, p. 289.

[53] Ibidem, p. 290.

[54] Em *Gênesis* 1, 26-27, homem e mulher são criados a imagem e semelhança de Deus, mas nesta cena final que estou discutindo ocorre uma inversão: não é um princípio transcendente que cria, mas dialeticamente homem e mulher criam-se à imagem e semelhança, o que indica, por um lado, a negação da transcendência e a afirmação da imanência; mas por outro lado, a cisão de um espaço homogêneo no qual todas as coisas teriam o mesmo valor, isto é, a partir daqui, o casal Jesus e Maria de Magdala são fundamentais para a narrativa.

espécie de volta do filho pródigo. O retorno se dá justamente após o encontro de Jesus com Deus no deserto, episódio que explica o porquê da ferida nos seus pés. Nesta caminhada até Nazaré, lembrando sempre que durante a parada na cidade de Magdala é que se dá o encontro, Jesus ainda irá ouvir o dolente canto de uma mulher no rio que despertará sua imaginação e desejos. Ao conseguir vencer as tentações, fruto da voz feminina e da imaginação, o próximo encontro será com os pescadores no lago de Genesaré e o episódio da pesca milagrosa. Estes dois episódios servem como espécies de moldura para o encontro onde, volto a insistir, tanto o erótico quanto o fraterno estarão imbricados.

A citação de textos do *Cântico dos Cânticos* serve não apenas de licença poética para a cópula sexual de Jesus e Maria, o que nem precisaria, mas implica mesmo uma releitura do sentido alegórico que a tradição atribuiu a este livro. O que se segue, momentos antes do casal entrar no quarto e mesmo depois, é um diálogo intertextual no qual Jesus diz: "Os teus cabelos são como um rebanho de cabras descendo das vertentes pelas montanhas de Galaad."[55] E depois Maria, linhas adiante acrescentará: "[...] entre o meu amado no seu jardim e como dos seus deliciosos frutos"[56] A cena se desenrola num ritual minuciosamente descrito, no qual não falta o banho perfumado dado por Maria Magdala em Jesus e a inserção do seguinte trecho: "As curvas dos teus quadris são como jóias, o teu umbigo é uma taça arredondada, cheia de vinho perfumado, o teu ventre é um monte de trigo cercado de lírios, os teus dois seios são como dois filhinhos gémeos de uma gazela"[57]

Se até aqui os trechos que remetem explicitamente ao *Cântico dos Cânticos* entram na economia da cena dramática não apenas como ornatos, mas para celebrar mesmo a idéia do encontro amoroso erótico, após a cópula sexual, a citação de Salomão, a quem a tradição

[55] SARAMAGO, José. *Evangelho segundo Jesus Cristo*, p. 281.
[56] Ibidem, p. 281.
[57] Ibidem, p. 282.

teria atribuído a autoria do livro, entra com um sentido que prepara um segundo nível de interpretação do próprio encontro. Este começa com a sinalização da despedida de Jesus porque assevera ser imperioso retornar à família. Mas Maria insiste ao dizer que a vida dela naquele momento é Jesus, no que este último pergunta o motivo e recebe a seguinte resposta: "Respondo-te com as palavras do rei Salomão, o meu amado meteu a mão pela abertura da porta e o meu coração estremeceu" Porém não satisfeito indaga Jesus: "E como posso ser o teu amado se não me conheces, se sou apenas alguém que te veio pedir ajuda e de quem tiveste pena, pena das minhas dores e da minha ignorância" Continua Maria: "Por isso te amo, porque te ajudei e te ensinei, mas tu a mim é que não poderás amar-me, pois não me ensinaste nem ajudaste". Jesus irá contra argumentar que Maria Magdala não possui nenhuma ferida, mas ela ainda insistirá para que ele procure e então encontrá-la-á. A ferida é "Essa porta aberta por onde entravam outros e o meu amado não"[58]. Ora, com esta frase fica mais do que evidente de que a ferida é a ausência do amor, não exclusivamente o erótico/sexual, mas isto que está tematizado nas palavras ajudar e ensinar. Enquanto Jesus permanecer ao lado de Maria a ferida estará cicatrizada e fechada. *Ágape* e *Eros* parecem aqui estarem reconciliados, diríamos até que a sua junção construirá um sagrado não institucionalizado, o que já se mostrou na apropriação dos textos do *Cântico dos Cânticos*[59], ou seja, nesta releitura que embora não descartando um sentido figurado, não o subsume nas categorias espiritualizadas da Igreja, como esposa, e do Cristo, como noivo.

[58] SARAMAGO, José. *Evangelho segundo Jesus Cristo*, p. 284.

[59] Devo chamar atenção para o fato de que a natureza subversiva do livro bíblico *O Cântico dos Cânticos* é matéria polêmica na reflexão teológica. Duas leituras parecem-me esclarecedoras do que acabei de afirmar. A primeira, é o estudo de André LaCocque que defende a tese da autoria feminia do livro e da "natureza absolutamente irreligiosa do *Cântico*" (LACOCQUE, André. A sulamita. In: ___; RICOEUR, Paul. *Pensando biblicamente*. Trad. Raul Fiker. Bauru, SP: EDUSC, 2001, p. 257-286). Apenas uma observação: para LaCocque , "religioso" e "teológico" não são termos sinônimos. A segunda leitura, que irá discutir o papel fundamental do *Cântico* para a constituição de uma linguagem mística, pertence a Paul Ricoeur e podemos encontrá-la no seguinte ensaio: A metáfora nupcial. In: *Pensando biblicamente*, p. 287-326.

3.4 Os limites da dialética

Compreensão do bem[60]

Em si, como todas as coisas, o bem não existe:
Pelo mal se define e contradiz.

Cada ser se limita em outro território,
Onde sobrevive idêntico e contraditório.

Indivisos são DEMO/DIVINO,
Seres divididos de um só sentido.

E com o tempo poderemos um Deus tão puro,
Que o mataremos

Ao exterminar o demônio que traz em si,
Por se haver divino.

A lucidez dialética dos versos acima, aliás, expressão de Ênio Silveira presente na "orelha" de *Inquisitorial*, talvez nos possa servir como uma entrada no núcleo de uma concepção não ontológica das noções de bem e mal. Mas talvez mais do que isso o que tais versos apontam é para o próprio *modus operandi* de um pensamento estético que ambiciona ser dialético. E se estiver certo nesta espécie de intuição, da radicalidade gnoseológica do poema, então teria um bom termo de comparação com isto que estou chamando de dialética do sagrado e do profano no *Evangelho segundo Jesus Cristo*. Obviamente, as modalidades poesia e romance são distintas, basta evocar aqui o pensamento seminal de Gaston Bachelard quando, a propósito da diferença entre tais modalidades, diz que a prosa precisa de muitas palavras para dizer o que pensa, sobretudo o discurso filosófico, ao passo que a poesia, com pouco, diz muito e num átimo, se quisermos ser fiéis à nomenclatura do filósofo, num *instante*[61].

[60] CAPINAN, José Carlos. *Inquisitorial.* 2 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995, p. 98.
[61] BACHELARD, Gaston. Instant poétique et Instant Metaphysique. In: ___. *Le Droit de Rêver*. Paris: P.U.F, 1970, p.224-232.

O que há de ostensivamente compreensível logo de imediato nos versos citados há pouco? Não há o **bem em si**. Este se define na relação com o mal e a tentativa de no processo purificá-lo acaba por reintroduzir seu contrário. Isto significa uma visão autenticamente dialética e aberta, segundo as palavras de José G. Merquior[62]. Não há aqui no poema uma tranqüila vitória do bem ao superar o mal; há sim supressão e conservação ao mesmo tempo. Sublinho a expressão "visão autenticamente dialética e aberta" e proponho estendê-la a algumas passagens de *O Evangelho segundo Jesus Cristo*[63], para verificar se a elaboração aí é da mesma monta do poema citado, ou se, a paródia operada pelo narrador, ao tomar a célebre formulação agostiniana do mal, i.e, este último como privação do bem, não acaba por enfraquecer[64] a relativização em curso na narrativa da própria idéia de um Deus transcendente. Como resultado deste processo ter-se-ia uma caricatura de Deus e do Diabo, ficando manifesta a tentativa do narrador em provocar a adesão e a simpatia do leitor às idéias deste último. A narrativa procura dialetizar tais noções, mas com o custo de tornar Deus o "mau da fita" e o Diabo "o mocinho". Mas ao fazer isto não acaba por fechar tal processo e cessar mesmo a relativização? Quero dizer que ao revelar o que há de maldade em Deus e bondade no Demônio, não termina o narrador por tipificar tais personagens, e, como resultado, teríamos apenas inversão de lugares?

---

[62] MERQUIOR, José Cuilherme. Capinam e a Nova Lírica. In: CAPINAN, José Carlos. *Inquisitorial*, p. 11-29.

[63] Cito como exemplo a seguinte passagem na qual o problema do mal e do bem recebe sua formulação mais incisiva. "Não te aceito, não te perdôo, quero-te como és, e, se possível, ainda pior do que és agora, Porquê, Porque este Bem que eu sou não existiria sem esse Mal que tu és, um Bem que tivesse de existir sem ti seria inconcebível, a um tal ponto que nem eu posso imaginá-lo, enfim, se tu acabas, eu acabo, para que eu seja o Bem, é necessário que tu continues a ser o Mal, se o Diabo não vive como Diabo, Deus não vive como Deus, a morte de um seria a morte do outro." (SARAMAGO, José. *Evangelho segundo Jesus Cristo*, p. 392-393).

[64] Sobre os limites da especulação dialética do bem e do mal, conferir: CEIA, Carlos. Hermenêutica Humanística de *O Evangelho segundo Jesus Cristo* de José Saramago. In: ___. *De Punho Cerrado. Ensaios de Hermenêutica Dialética da Literatura Portuguesa Contemporânea*. Lisboa: Cosmos, 1997, p. 305-320.

3.4.1 O nevoeiro e a encenação dialética

Vou ao mar. Por trás do seu ombro, Maria de Magdala pergunta, Tens de ir, e Jesus respondeu, Já era tempo, Não comes, Os olhos estão em jejum quando se abrem de manhã. Abraçou-a e disse, Enfim, vou saber quem sou e para o que sirvo, depois, com uma incrível segurança, pois o nevoeiro não deixava ver nem os próprios pés, desceu o declive que levava à água[65]

Julien Green dizia que Deus não é um personagem de romance e que é extremamente raro ele manifestar-se na vida (*Journal*, V, 352). Poderia ter dito o mesmo do diabo. Poder-se-ia perguntar se os romances onde Deus e o Diabo agem por demais manifestamente não são (estética e humanamente) romances ruins! [66]

Acertada foi a analogia feita por Beatriz Berrini[67] quando viu a metáfora da "nuvem fechada" em *Memorial do Convento* ecoar na cena do nevoeiro do *Evangelho segundo Jesus Cristo.* Nos dois lugares trata-se de pôr em causa a relação entre o humano e o divino. A nuvem fechada que Blimunda vê na hóstia é a própria vontade humana. Quando analisei *Memorial do Convento* conclui que o sacramento da comunhão nada mais faz do que prender tal vontade, a contrapartida será o aprisionamento desta vontade nas esferas da passarola, mas visando o vôo. No *Evangelho segundo Jesus Cristo*, logo nas primeiras linhas, Jesus fala dos seus olhos em jejum logo em seu despertar. E é em jejum que ele irá adentrar o nevoeiro, porque a fala sugere que por estar assim poderá "enxergar" melhor. É difícil não evocar aqui o ritual de Blimunda, quando para aprisionar as vontades mantinha seu jejum. Mais do que a possível analogia, de resto muito bem realizada por Berrini, importa assinalar que os textos (romances) saramaguianos, ao apresentarem metáforas semelhantes ou até iguais, não apenas repetem procedimentos estilísticos, mas se explicam mutuamente. Assim como, guardadas as devidas proporções, o Novo Testamento se põe como interpretante do Antigo Testamento, também o texto saramaguiano coloca-se, a partir

[65] SARAMAGO, José. *Evangelho segundo Jesus Cristo*, p. 363.
[66] ROUSSEAU, Hervé. A Literatura: Qual é seu Poder Teológico? *Concilium*, Petrópolis, RJ: Vozes, n. 115, p. 497, 1976. O número da revista é dedicado aos estudos entre Teologia e Literatura.
[67] BERRINI, Beatriz. *Ler Saramago: O Romance*. Lisboa: Caminho, 1998.

de suas metáforas e ações dramáticas, na posição de interpretante em relação a si próprio ou a outro romance.

Duas questões irão amarrar essas seqüências narrativas da cena do nevoeiro. A pergunta pela identidade, curiosamente buscada por entre as névoas marítimas, e uma outra pelo sentido desta identidade, isto é, para que serve Jesus. A entrada em cena de Deus se dá por meio de uma descrição caricata e uma fala temperada com deboche e cinismo, mais à frente o leitor se defrontará até com uma arrogância e prepotência divinas. O narrador deixa claro tratar-se de um personagem mesmo este que assume a fala divina. A pergunta pela identidade será desenvolvida com a presença de Deus e Jesus, resolvida a questão, se é que se pode fazer uma afirmação tão categórica, passa-se sobre a finalidade da missão de Jesus, momento em que entra em cena a figura do Pastor/Diabo.

A descrição do narrador evoca uma figura patriarcal da divindade: barbas compridas, idade avançada, estatura alta, as roupas assemelham-se a de um judeu rico e as sandálias são rústicas, "o que mostra que não deve ser pessoa de hábitos sedentários."[68] O arremate da descrição deixa visível qual será o tom do diálogo: um misto entre jocoso e sério. Na conversa entabulada entre Deus e Jesus ocorrem questões do tipo: "Quem sou, És o filho de Deus, Como pode um homem ser filho de Deus, Se és filho de Deus, não és um homem, Sou um homem, vivo, como, durmo"[69]. A seqüência de perguntas e respostas pretende problematizar o credo religioso do cristianismo. Digamos que as questões são postas não para serem resolvidas, mas para contrariarem os princípios da crença (fenômeno semelhante ocorre também na descrição do quadro de Albrecht Dürer). A atitude do narrador e das personagens é retórica. O que está em jogo não é tanto a discussão sobre a

[68] SARAMAGO, José. *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, p.364.
[69] Ibidem, p. 365.

natureza de Cristo, mas a natureza de Deus. É o que se verifica quando Jesus, ao apelar para a onisciência de Deus, recebe como resposta que o saber divino vai até certo ponto. Jesus não se dá por satisfeito e interpela Deus: "Que ponto". A resposta divina é de um cinismo acachapante: "O ponto em que começa a ser interessante fazer de conta que ignoro"[70]

Jesus se recusa a fazer milagres e afirma que sem estes últimos o projeto de Deus é nada. A réplica divina é dada nos seguintes termos: para operar milagres Deus não precisa de mediadores (o que há nessa resposta é simplesmente a afirmação que Deus é onipotente)[71]. A tréplica de Jesus consiste nesta pergunta: se Deus pode curar, por exemplo, o enfermo solitário em sua cama, por que precisa da figura do milagreiro? A reposta de Deus é que para o que recebeu a graça não creia que foi por seus méritos próprios. Neste momento, Jesus apenas rubrica a idéia de que os milagres são mesmo propriedade divina. Ora, isto serve de pano de fundo para que Deus deixe claro que Jesus não tem **escolha**. Esta é a palavra chave, por sinal ganhará força ainda mais na metáfora do cordeiro de Deus. Porém, antes mesmo que ocorra tal metáfora, Deus dirá que mesmo que Jesus não queira fazer milagres ele produziria uma série enorme de feitos por onde o messias passasse até que, com a insistência das pessoas beneficiadas, reconhecesse sua missão. O diálogo nega o livre arbítrio e deixa como resultado a idéia de que contra a vontade divina não há argumentos: Deus quer e pronto.

O recurso ao terceiro interlocutor (Pastor/Diabo) é infrutífero. A resposta do Diabo, ao evocar o sacrifício da ovelha, deixa claro que Jesus podia tê-la deixado viver, mas por ambição sacrificou-a. Sem o auxílio do Diabo, resta a Jesus passar a questão seguinte: como convencer os homens que ele é o filho de Deus e com isso alargar o império divino.

[70] SARAMAGO, José. *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, p. 366.
[71] Ibidem, p. 373-374.

Deus afirma que é chamando os homens ao arrependimento, porque não há pessoa que não tenha pecado. Para Cristo isto é insuficiente, o que coloca o problema de como movê-los ao arrependimento. A resposta de Deus é para que Jesus use a imaginação. Aqui devo sublinhar que na resposta há uma alusão às parábolas e se explicita uma função básica da narrativa: persuadir o ouvinte, nem que para isso tenha que se torcer a lei. O jogo de perguntas e respostas entre Jesus e Deus reforça evidentemente o lado autoritário desta última personagem. Dir-se-ia que não é bem um diálogo, pois implicaria uma liberdade na formulação de idéias, o que não ocorre aqui, uma vez que a vontade divina suplanta as trivialidades do raciocínio dialético, isto é, se Deus é o fundamento, então ele sempre terá razão e, portanto, para que discutir com ele. Isto parece ser **o que** o narrador quer nos convencer, ainda que não façamos um escrutínio das sutilezas da interlocução. Todavia, o **modo** como ele quer nos convencer é que me faz perguntar se, no limite, ao autoritarismo[72] (a vontade de poder e a dominação divina) não se substitui uma voz narrativa de índole parecida. Digamos que é uma voz narrativa incapaz de se pôr em causa. Afinal, assim como a doutrina católica contestada, tal voz narrativa também possui suas verdades e suas crenças.

Após saber no que consistirá sua missão, "expansão de Deus entre os homens", Jesus interroga Deus sobre o futuro, ou, mais precisamente, sobre os efeitos dessa missão e seus custos em termos de vida humana. Aqui, Jesus faz a lógica dos atributos divinos voltar-se contra Deus, ou, assim como aquele não tem escolha diante da vontade divina, tampouco Deus: este sabia, desde a eternidade, que Jesus lhe faria a pergunta, que seria

[72] Veja-se, por exemplo, esta fala de Deus: "[...] o que a minha vontade quer torna-se obrigatório no mesmo instante" e depois a conclusão do parágrafo com a resposta de Jesus: "Faça-se então em mim segundo a tua vontade" (SARAMAGO, José. *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, p.377). Um arremate que não deixa dúvidas, para usar uma metáfora do próprio texto, que Jesus diante da vontade divina está acuado como o cordeiro que vai para o matadouro.

obrigado a responder. A visão dos fatos futuros abre espaço na interlocução para que a questão da **verdade**[73] seja novamente recolocada e uma contribuição do Diabo seja feita para tal tema. A interlocução pode se resumir nestes termos: Deus não pode mentir. Mas e o diabo? Vejamos as suas palavras:

"Posso, eu próprio, ver algumas coisas do futuro, mas o que nem sempre consigo é distinguir se é verdade ou mentira o que julgo ver, quer dizer, às minhas mentiras vejo-as como o que são, verdades de mim, porém nunca sei até que ponto são as verdades dos outros mentiras deles."[74]

Se o diabo é aquele que divide (D. Helder Câmara, em uma de suas homilias, pronunciou a seguinte frase: "Dividir, como pode um verbo ser tão diabólico e cristão ao mesmo tempo"), no trecho citado ele faz jus ao seu atributo, pois estraçalha a identidade entre Ser, Verdade e Bem, para postular, de uma forma sofística, que uma mentira esconde uma verdade, e vice-versa. O diálogo entre Deus e Jesus prossegue com mais uma arranhada na onipotência do primeiro. É que Jesus lhe pede que conte logo sobre o futuro para que não atrase seu processo de morrer. Mas, Deus responde que desde que nascemos começamos a morrer. Porém, Jesus contra argumenta dizendo que agora irá morrer mais depressa, dada sua missão. Após esta réplica, a voz do narrador se faz presente e insinua que, diante da situação humana de Jesus, Deus é tomado por um súbito *respeito* e sua figura parece se humanizar. Por alguns instantes, o autoritarismo divino nulifica-se e abre a possibilidade do *reconhecimento*, ou, em outras palavras, aquilo que é fundamental no diálogo: a alteridade.

[73] Na página 377 assim se dirige Jesus a Deus: "Tu és Deus, e Deus não pode senão responder com *verdade* a qualquer pergunta que se lhe faça, e, sendo Deus, conhece todo o tempo passado, a vida de hoje, que está no meio, e todo o tempo futuro" (grifos meus)

[74] SARAMAGO, José. *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, p. 378.

A encenação das falas das personagens, milimetricamente controlada pela figura do narrador, serve para apresentar os irredutíveis de cada discurso. Jesus insiste em que Deus lhe revele o futuro e os efeitos de sua morte na cruz e com isto a imagem de um Deus violento fique demonstrada. Como contrapartida, a imagem do cordeiro, animal acuado e à mercê desta vontade onipotente é acentuada. A oposição entre a violência divina e a mansidão do cordeiro ganha contornos extremos com a negação do dogma da santíssima trindade[75], pois se acentua ainda mais o caráter despótico e se descarta qualquer possibilidade de uma interpretação ou uma adesão mais simpática a qualquer simbolismo sobre a trindade, fundamentalmente a idéia de uma comunidade. A menção do pecado original, para explicar a causa da infelicidade humana, ocorre apenas para justificar que as atrocidades futuras não devem ser debitadas à vontade divina de se expandir ao mundo todo. Portanto, a construção da cena do nevoeiro (p.363-400), embora apresente uma labiríntica conversa entre as personagens, tem o seu fio de Ariadne: a verdade nua e crua do Deus cristão reside na expansão de sua vontade de poder. As sutilezas dialéticas do Diabo[76], os comentários meta críticos do narrador[77], os atributos de onipotência, onisciência e onipresença e a teimosia de Jesus ao insistir se este Deus é o único e verdadeiro, correspondem a uma ótica romanesca na qual, ao invés de um caleidoscópio, temos uma

[75] A negação implícita da Trindade reside nesta fala de Deus: "[...] porque eu já era antes que tu fosse e sempre o hei-de ser depois que tu deixes de ser o que és e o que serás, Fala claro, interrompeu Jesus, Não é possível, disse Deus, as palavras dos homens são como sombras, e as sombras nunca saberiam explicar a luz, entre elas e a luz está e interpõe-se o corpo opaco que as faz nascer..." (SARAMAGO, José. *O Evangelho segundo Jesus Crist*o, p. 379).

[76] A proposta do pacto feita pelo Diabo, essencialmente contida na renúncia ao mal e na submissão irrestrita a Deus, e a recusa deste último à proposta ao formular que para o Bem existir é preciso que seu contrário também, senão como saberíamos o que é um ou outro, embora sejam falam distintas, variações do ponto de vista, não deixam de revelar que este deslocamento de visões atende a necessidade de convencer o leitor do caráter intrinsecamente perverso do ideal de catolicidade do cristianismo.

[77] Numa mesma página encontram-se dois exemplos. Limites do saber: "[...] mas nós não conheceremos nunca as ligações profundas que existem entre todas as coisas e actos" (Ibidem, p. 378). Pluralidade de perspectivas sobre as mesmas coisas: "[...] embora, já se sabe, não vejamos sempre, nós, homens, as mesmas coisas da mesma maneira, o que, aliás, se tem mostrado excelente para a sobrevivência e relativa sanidade mental da espécie." (Ibidem, p. 378).

lupa para enxergar aquilo que, qualquer leitor crítico presume, a saber, o Deus do Catolicismo é uma figura do poder autoritário. Troque-se a lupa pela esponja de vinagre, presente no início do romance, e se verá que para matar a sede de um Deus cruel e sádico nada melhor do que uma boa mistura de água com vinagre. Mas se esta ótica fosse mesmo dialética, como se insinua na voz do Diabo e mesmo na de Deus, não apenas o negativo, o sofrimento e a morte, estariam sendo apresentados, mas o seu contraponto. Aqui é que a meu ver a ironia dramática do narrador falha: se ela existe na medida em que nós leitores e o narrador conhecemos mais das personagens do que elas próprias, também deveríamos ter ciência de que este saber é circunscrito, apanha um lado da questão. Pedir que a ironia volte contra si mesma, num movimento autofágico, seria uma petição de princípio da qual a organização estética da obra talvez não comporte.

A narração dos tormentos dos seguidores de Cristo é atravessada por um riso de escárnio, facilmente detectável no comentário jocoso sobre a situação ridícula do martírio. A imputação ao Diabo das tentações sofridas pelos homens e o expediente do medo como controle destes últimos não é arma exclusiva do demônio. É o próprio Diabo quem diz que quem inventou o pecado e o castigo não foi ele. Mais uma vez procura-se explicar o Mal pela ausência do Bem, com o acréscimo de um comentário típico a desqualificar a onipotência divina. Diz Jesus:

"E se não te encontra, a culpa, já se sabe, é do Diabo, Não, disso não é ele culpado, a culpa tenho-a eu, que não alcanço a chegar onde me buscam, estas palavras proferiu-as Deus com uma pungente e inesperada tristeza, como se de repente tivesse descoberto limites ao seu poder."[78]

[78] SARAMAGO, José. *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, p. 386.

Este Deus, que cogita sobre seus limites, que com desfaçatez cita a frase "os fins justificam os meios" e que se irrita com as interrupções seguidas de Cristo, é uma ficção – uma figura de papel, mais nada, para retomar a expressão das primeiras linhas da descrição iconográfica. Deus, o Diabo e Jesus são caixas de ressonância nas quais reverberam a voz atéia do narrador. É o que constatamos nesta passagem:

> [...] Mas então, perguntou Pastor, quem vai criar o Deus inimigo. Jesus não sabia responder, Deus, se calado estava, calado ficou, porém do **nevoeiro** desceu uma voz que disse, Talvez este Deus e o que há-de vir não sejam mais do que heterônimos, De quem, de quê, perguntou, curiosa, outra voz, De Pessoa, foi o que se percebeu, mas também podia ter sido, Da Pessoa. Jesus, Deus e o Diabo começaram por fazer de conta que não tinham ouvido, mas logo a seguir entreolharam-se com susto, o medo comum é assim, une facilmente as diferenças.[79]

O trecho é um exemplo do que o que está em jogo são as próprias representações do divino, isto é, esse Deus mais do que criador é criatura. Dessacraliza-se assim a própria representação, restando apenas o nevoeiro. Mas o leitor poderia perguntar-se: que voz irônica é esta que sai do nevoeiro? O leitor deve atinar para o fato de que justamente quando a ficção atinge seu maio grau de consciência sobre seus próprios procedimentos, ela se encontra num impasse, a saber, a incapacidade de ultrapassar suas próprias crenças.

[79] SARAMAGO, José. *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, p. 389-390.

3.4.2 Das luzes às trevas

Ninguém na vida teve tantos pecados que mereça morrer duas vezes...[80]

Antes de tudo é preciso precaver-se de tomar em sentido literal uma expressão figurada[81]

Dormiam onde calhava, sem mais preocupações de conforto que o regaço do outro, alguma vez tendo por único tecto o firmamento, o imenso olho negro de Deus crivado daquelas luzes que são o reflexo deixado pelos olhares dos homens que contemplaram o céu, geração após geração, interrogando o silêncio e escutando a única resposta que o silêncio dá.[82]

O padre saiu para o pátio, aspirou profundamente o ar, depois contemplou a estrada luminosa que atravessava a abóbada celeste de um lado a outro, caminho de Santiago, se não teriam sido antes os olhos dos peregrinos que, de tanto fixarem o céu, foram deixando nele a própria luz, Deus é uno em essência e em pessoa, gritou Bartolomeu Lourenço subitamente.[83]

Na *Doutrina Cristã*, *Livro III*, Santo Agostinho estabelece três condições de base para o candidato a exegeta: a) Temor a Deus e procurar a vontade divina; b) Conhecimento das línguas; c) "Identificar a natureza e as propriedades das coisas quando empregadas a título de comparação"[84]. Tais condições se relacionam a dois problemas fundamentais:

1. Como resolver as ambigüidades em textos tomados em sentido próprio
2. Como resolver ambigüidades em textos tomados em sentido figurado

Estas duas questões correspondem *ipsis literis* aos títulos das duas grandes partes do Livro III e está posto o cerne da operação hermenêutica: cuidar para evitar as ambigüidades entre o sentido próprio e o figurado. É escusado dizer o quanto esta estratégia implica uma concepção da linguagem ou de como esta última diz o mundo e o representa. Mas o que interessa aqui é que nas condições de base se estabelece que se cabe ao hermeneuta procurar a vontade divina, desde que mantenha o temor a Deus, é porque há no texto bíblico uma verdade que é pressuposta. A verdade está no texto, Deus é o fiador, ou

[80] SARAMAGO, José. *Evangelho segundo Jesus Cristo*, p. 428.
[81] AGOSTINHO, Santo. Sobre as dificuldades a serem dissipadas nas Escrituras. In: _____. *A Doutrina Cristã*, p. 165.
[82] SARAMAGO, José. *Evangelho segundo Jesus Cristo*, p. 407-408.
[83] SARAMAGO, José. *Memorial do Convento,* p. 166.
[84] AGOSTINHO, Santo. Sobre as dificuldades a serem dissipadas nas Escrituras. In: _____. *A Doutrina Cristã*, p. 157.

melhor, o garante desta verdade. Obviamente não basta crer, ter fé, acorrem aqui as capacidades intelectuais como conhecer línguas, para se ficar com um exemplo.

Observar as regras da fé e da autoridade da Igreja e, sobretudo, a premissa "não contrariar os sentidos da fé" são as fundações da exegese cristã agostiniana. O intérprete deve ler as Sagradas Escrituras não descuidando daquilo que é a sua prescrição por excelência: a caridade. Esta é a lente com a qual deve o exegeta julgar as passagens bíblicas e seu critério é "A vitória da caridade sobre a concupiscência". A partir desse critério, acompanhamos a formulação de seis princípios. Vejamo-los:

1. Constatar a destruição da concupiscência
2. Verificar com que intenção está realizada a ação. Deve o exegeta estar atento aos costumes da época.
3. Exortar o triunfo do reino da caridade. Dirigir a interpretação para este fim: o reino da caridade.
4. Tudo interpretar pelo critério da caridade
5. Não imitar atualmente os costumes do Antigo Testamento
6. Desculpar com humildade as faltas dos antigos

Porém, todos estes princípios estão subsumidos no mais geral, a saber, discernir se a expressão é própria ou figurada. Se a expressão é figurada, cabe ao interprete ficar atento aos significados diversos que podem ter termos idênticos. Por exemplo, diz Agostinho, "cada coisa pode significar algo diferente, de modo contrário, ou apenas de modo diverso."

Modo contrário: na Primeira epístola de Pedro 5, 8 a palavra "leão" designa "diabo"; em Apocalipse 5, 5 "leão" designa "Cristo".

Modo diverso: em Apocalipse17, 15 "água" está relacionada à palavra "povo"; no Evangelho de João 7, 38 "água" designa "Espírito Santo".

Ainda quatro aspectos chamam atenção neste capítulo em questão. O primeiro é a estratégia agostiniana em elucidar as passagens obscuras pelas claras; segundo, sua afirmação de que há na Escritura uma pluralidade de sentidos literais; terceiro, é que para resolver as dificuldades deve-se sempre buscar em outras passagens da escritura, ou seja, a idéia de que o conjunto ou a parte deste conjunto explica o que resiste a compreensão; quarto, a necessidade do conhecimento dos *tropos* ou figuras do pensamento, isto é, a presença de *tropos* na linguagem comum, das quais Agostinho diz que as fundamentais são a ironia e a antífrase.

Este excurso por um dos textos fundadores da hermenêutica ocidental justifica-se na medida em que, se considerarmos a passagem citada do *Evangelho segundo Jesus Cristo* sob os princípios aqui sintetizados, veremos que a personagem pede a Cristo que não realize o milagre da ressurreição de Lázaro porque se recusa ver no sentido próprio da expressão "ressuscitar" (afinal os Evangelhos afirmam que Lázaro voltou a viver depois de morto) o sentido figurado que se anuncia, ou seja, a ressurreição de Lázaro prefigurando o Reino de Deus. Portanto, a personagem não apenas descumpre o princípio base que é ver os acontecimentos narrados a partir da caridade, como diz textualmente que seria falta de caridade de Cristo ressuscitar Lázaro. Ressuscitar aqui seria apenas uma volta à vida sem nenhum tipo de transcendência. O milagre da ressurreição não alteraria a estrutura ontológica do ser humano: a sua condição de ser para a morte e finito. Vejamos isto com mais detalhes e também se, face a esse pessimismo, outra alternativa se propõe. Porém antes, vejamos como João 11, 1-43, diga-se que o único dos evangelistas que registra o episódio da ressurreição de Lázaro, construiu a cena dramática.

O episódio da ressurreição de Lázaro ocorre na narrativa de João num momento crucial. Após ter anunciado aos judeus que ele e o Pai (Deus) são um, Jesus é perseguido

pelos primeiros por blasfêmia: "[...] porque, sendo apenas homem, tu te fazes Deus"[85], acusam os judeus. A resposta dada por Jesus parece não convencê-los, pois João afirma que o procuravam para prendê-lo. A ida para o outro lado do Jordão, lugar onde João Batista o havia batizado, não apenas serve para refúgio das perseguições, mas também para confirmar sua missão. Pelo que faz supor o evangelista é neste ínterim que chega até Jesus a notícia da doença de Lázaro. São curiosos os pormenores, pois havia tempo útil para que Jesus chegasse a Betânia a fim de evitar a morte de Lázaro. Contudo, segundo as palavras de João, Jesus permanece e espera a morte do amigo que tanto amava. Qual a justificativa? "Essa doença não é mortal, mas para a glória de Deus, para que, por ela, seja glorificado o Filho de Deus."[86] Uma nota de rodapé da Bíblia de Jerusalém aponta para a centralidade desta passagem e do uso da expressão "glorificado" na narração da vida de Cristo. Vejamo-la: "Expressão com duplo sentido: Jesus será glorificado pelo próprio milagre; mas esse milagre provocará sua própria morte, que também será sua glorificação"[87] Portanto, ao ressuscitar Lázaro e o impacto que isto teria causado para os judeus, Cristo precipita a série de acontecimentos que levará a sua própria morte. Mas esta também será vencida com a sua própria ressurreição. Assim, a morte e ressurreição de Lazaro não apenas precipitam o desenlace como também prefiguram aquilo que é o sentido maior da narrativa cristã. Não é o apóstolo Paulo quem diz que se Cristo não houvesse ressuscitado em vão seria a sua própria fé? Pode-se duvidar do episódio, é óbvio para o que não crê, mas importa assinalar a maneira como foi construída a própria leitura do evento da ressurreição de Lázaro. Agora vejamos como o narrador saramaguiano construiu sua própria e *sui generis* versão do acontecimento.

[85] João 11, 33.
[86] João 11, 4.
[87] *A Bíblia de Jerusalém*. 7. imp. Trad. Euclides Martins Balancin et alii. São Paulo: Paulus, 1995, p. 2015.

As páginas que desembocam no episódio da morte de Lázaro (p. 401-428) podem ser divididas em quatro partes. Antes quero sublinhar que os acontecimentos que serão descritos foram precedidos pelo encontro de Jesus, o Pastor/Diabo e Deus no nevoeiro (p. 363-400). A primeira parte compõe-se dos milagres que realizou Jesus como forma de convencimento acerca da sua missão e filiação divina. O sermão da montanha (reescrito em algumas partes não prescinde da habitual dose de ironia, sobretudo na parte em que Jesus é praticamente obrigado pela vontade divina a falar dos futuros sofrimentos de seus seguidores), o envio dos apóstolos (descrito com uma dose de ceticismo quanto aos efeitos da investidura de Cristo em seus discípulos, para que em seu nome anunciassem os primeiros sinais da vinda do Reino) e a partida de Jesus e Maria de Magdala para a casa da família desta última, constituem a matéria precípua desta primeira parte. Mas é notório o lugar central que ocupa o reencontro de Maria de Magdala, ex-prostituta, com os irmãos Lázaro e Marta. É difícil não reconhecer neste reencontro da família um pouco daquela lógica da parábola do filho pródigo, aliás presente em outros momentos desta narrativa ficcional, e uma especulação acerca da relação entre o tempo e a identidade. Quanto aos vestígios da parábola pode-se identificar na reação de Marta, a dedicada, pura, e Maria, a pecadora, mas que mereceu a companhia de Jesus, o filho de Deus. A ponta de inveja, por parte de Marta, e de que seria mais digna de Jesus apenas põe em cena o típico raciocínio de quem procurou ser bom a vida toda e de repente se vê na desvantagem. Além é claro de explicitar o que há de egoísta, de mal mesmo, na pessoa vista como modelo de virtude. É notório, portanto, que mais uma vez aqui temos, em tamanho diminuto, a questão do bem e do mal, dramatizado no desejo de Marta em possuir o companheiro de Maria.

Mas deste reencontro o que se destaca é a formulação de Maria de Magdala acerca de seu passado de prostituta. Diz Jesus: "De quem te escondes, não é mais a mulher que

viveu a outra vida, *essa já não existe*, Não *sou* quem *fui*, é verdade, mas sou quem *era*, e aquela que sou e aquela que era ainda estão atadas uma à outra pela *vergonha* daquela que fui, Agora és quem és, e estás comigo, Bendito seja Deus por isso"[88] Presente, pretérito perfeito e imperfeito perfazem o jogo identitário de Maria de Magdala. Assinalo somente que nesse malabarismo fraseológico com os tempos verbais, a personagem reconhece que o passado ainda existe em forma do sentimento de vergonha e o que você é passa por aquilo que outro reconhece ser isto você. Não é à toa que Jesus, numa espécie de tautologia, afirma que Maria é quem é e está **com** ele. O que se segue depois disso é que a personagem deixa cair seu véu e ninguém do povoado, nas palavras do narrador, teria dito que aquela é irmã de Lázaro, a prostituta. Por que? Teria a vergonha, o passado inconcluso, se suprimido na afirmação categórica de Jesus "és quem és"? É possível ser a adesão a esta crença o que o narrador propõe ao leitor, resta saber se este último terá "fé" ou será convencido suficientemente. Afinal, este Jesus solidário, capaz de resgatar a dignidade da prostituta, será o mesmo que páginas adiante se sentirá impotente diante da própria interpelação de Maria de Magdala para que ele não ressuscite Lázaro.Com isto estamos na parte final deste momento da narrativa, apenas indico que a segunda parte diz respeito a retirada de Jesus para o Jordão a fim de se encontrar com João Batista e garantir sua confirmação como messias, a terceira é o episódio do tumulto provocado por Jesus contra os vendilhões do Templo de Jerusalém, no qual fica patente ser Jesus mais uma marionete da vontade divina.

Nesta espécie de trindade na cena dramática da morte de Lázaro, Marta é a expressão de fé, Jesus encarna a substância da própria narrativa cristã ao afirmar que é a ressurreição e a vida, porém Maria é a antítese da atitude de fé. Sua frase "Ninguém na vida teve tantos pecados que mereça morrer duas vezes..." encerra que tipo de especulação? Se o

[88] SARAMAGO, José. *O Evangelho segundo Jesus Cristo,* p. 408. Os grifos são meus.

pecado trouxe consigo a morte, o seu próprio merecimento, então a morte física é o início da expiação da culpa, é o castigo por termos nos afastados de Deus. A frase citada vincula pecado e morte, morrer duas vezes é igual pagar duplamente por uma quantidade "x" de pecados. Na contabilidade da personagem, Lázaro sai perdendo. Porém, a que se deve tal perda? A voz feminina é apenas 'tentação', estratégia de convencimento para impedir que o advento do Reino seja proclamado e prefigurado através de sinais? É uma voz que lê no gesto de Jesus uma manifestação de um Deus onipotente, portanto escova a contrapelo o ato de compaixão e a afirmação do dom da vida presente na frase "eu sou a ressurreição e a vida"? Para concluir, pergunto se a frase de Maria não é do mesmo naipe daquela do mau ladrão que se manteve firme nos estertores da cruz, tal como o narrador nos apresenta no início do romance.

Inclino-me a considerar que o final de cena dramática, ao Jesus deixar cair o braço e sair para chorar, sugere que ressuscitar Lázaro seria manifestação do poder divino e não do amor. A dilaceração de Jesus deságua na compreensão de que a cura milagrosa simplesmente adia a inevitável condição humana, a saber, a finitude.

> Mas estas obras de regeneração física, se não fica mal dizê-lo, sendo embora de misericórdia, máxima, deixavam no coração de Jesus um travo ácido, uma espécie de amargo ressaibo, porque, em verdade, não eram elas mais do que adiamentos das decadências inevitáveis, aquele que hoje se foi daqui sano e contente voltará amanhã chorando as novas dores que não terão remédio.[89]

O pessimismo de Jesus, escorado na voz irônica e mesmo cínica do narrador, e a meu ver radicalmente presente na expressão "adiamento das decadências inevitáveis", liquida de vez a idéia de transcendência. Conforta mais "o messias" a imanência poética da fala de Maria de Magdala do que a transcendência das curas milagrosas.

> Dias passados, Jesus foi juntar-se aos discípulos, e Maria de Magdala foi com ele, Olharei a tua sombra se não quiseres que te olhe a ti, disse-lhe, e ele respondeu,

[89] SARAMAGO, José. *O Evangelho segundo Jesus Cristo,* p. 431.

> Quero estar onde a minha sombra estiver, se lá é que estiverem os teus olhos. Amavam-se e diziam palavras como estas, não apenas por serem belas ou verdadeiras, se é possível ser-se o mesmo ao mesmo tempo, mas porque pressentiam que o tempo das sombras estava chegando na sua hora, e era preciso que começassem a acostumar-se, ainda juntos, à escuridão da ausência definitiva.[90]

Na exegese ortodoxa, a amada e o amado do *Cântico dos Cânticos* são vistos como prefiguração de Cristo e da Igreja. A relação de Cristo e Maria de Magdala é, num primeiro momento, um bom contra exemplo de leitura alegorizante, ou seja, a relação do casal evocaria o sentido próprio do livro bíblico e não o figurado, caso não fosse fora de propósito arriscar tal comparação. Quanto ao texto citado deve-se notar que a palavra "sombras" ocorre com duplo significado: falta de luz produzida pela presença de um corpo opaco, espaço privado de luz pela interposição ou presença de corpo opaco, sentido este que diríamos **literal**. Mas *tempo das sombras* significaria o tempo das tristezas, da privação, das dificuldades, se encaminhando para "*a escuridão da ausência definitiva"*, aqui podemos tomar esta expressão no sentido de morte, espécie de perífrase ou circunlóquio. Vale notar como, enquanto em *Memorial do Convento*, Blimunda e Baltasar prefiguram, mesmo com a morte deste último na fogueira, um além ou uma certa utopia da liberdade, o que se verifica na cena final quando Blimunda não deixa a vontade de Baltasar subir ao céu, neste romance, *Evangelho segundo Jesus Cristo*, embora Cristo e Maria de Magdala protagonizem também uma dialética do sagrado e do profano, a morte é um evento aniquilador. Poder-se-ia dizer que enquanto em *Memorial do Convento* a dialética do sagrado e do profano desemboca no seu momento positivo, de afirmação, em *Evangelho segundo Jesus Cristo* o que há é uma dialética negativa: a cruz como expressão pura e simples da onipotência divina. Mas não se pode deixar de dizer que é esta cruz que o narrador não quer carregar para si e para os leitores que atravessaram o texto ficcional.

[90] SARAMAGO, José. *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, p. 431.

3.5 O romance como ensaio

Proponho agora que mudemos a estratégia de análise pormenorizada de algumas partes dos romances, como, por exemplo, a que vínhamos realizando em *O Evangelho segundo Jesus Cristo*. O intuito é retomar uma afirmação feita a propósito das possibilidades da dialética no encontro amoroso de Jesus e Maria de Magdala. Propus a hipótese de que haveria uma relação estreita entre as idéias presentes em um ensaio de Saramago, "Os três nascimentos", e as ações dramáticas do encontro erótico das personagens. Espero não ter dado a impressão de que o romance seria simplesmente um veículo das idéias do autor pré-textual José Saramago. O que pretendi foi sugerir que o romance de Saramago trabalha na fronteira de uma outra modalidade discursiva, a saber, o ensaio. É justamente isto que gostaria de discutir e também propor, a partir das análises de *Todos os Nomes*, *Ensaio sobre a Cegueira* e *A Caverna*, uma primeira grande síntese dos procedimentos estéticos e hermenêuticos que permeiam a obra saramaguiana. A leitura da trilogia saramaguiana apresenta alguns elementos fundamentais para o exame desta afirmação feita no *Prólogo*: a consistência literária está ligada estruturalmente à consistência reflexiva. Verificarei em que medida a trilogia corresponde à afirmação.

Todos os Nomes, Ensaio sobre a Cegueira e A Caverna são aqueles romances nos quais o comentário e a digressão filosófica são praticados quase à exaustão. Há quem veja nisto um pretexto para um mau exercício de estilo. É como se Saramago, para citar uma frase antológica de um crítico[91] de fins do século XIX, produzisse uma complicação toda literária sem nenhuma complexidade interior. Tirando o que há de frase de efeito neste

[91] VERÍSSIMO, José. *Estudos de Literatura* Brasileira. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1977, p.12. (4ª série). É curioso observar que este petardo verbal tinha por fim discutir a presença ostensiva do ornamento na prosa de Coelho Neto, sobretudo seu ecletismo estético que oscilava entre códigos realistas, barrocos e simbolistas.

último juízo, não se pode deixar de vê-lo ressoar em afirmações como essa de Álvaro Cardoso Gomes, que a propósito de *A Caverna,* assim compreende o deslocamento de foco no percurso narrativo e suas conseqüências:

"O resultado disso é o diálogo pomposo (e mesmo inverossímil) dos personagens cheio de subreptícios, falsos filosofemas, a tentar tapar o buraco do vazio, ou quem sabe, a se constituir num preâmbulo para o gran finale, quando se dá afinal a revelação da alegoria que serve de base a todo livro."[92]

Estilo ornamental é a expressão adequada a um romance cujos defeitos remetem aos anteriores, sobretudo àquela simpatia do narrador em relação ao homem do povo e a um certo maniqueísmo ditando a psicologia das personagens, aspectos comprometedores da imaginação criativa, na opinião do crítico[93].

Mas há quem pense diferente acerca da centralidade da alegoria na estruturação do romance *A Caverna*. Adriano Schwartz, "O Mito do Cotidiano de Saramago"[94], rejeita as similaridades entre o enredo do romance e o mito da caverna em Platão. Deve-se buscar a relevância da leitura saramaguiana da condição moderna no diálogo do romancista com gente da estatura de um Kafka. Aliás, é o autor tcheco a presença decisiva nesta obra, segundo o jornalista. Índice desta presença seria a figura do cachorro Achado e o que ele representa para a própria condição das personagens. Portanto, a alegoria de base não seria a Caverna, mas o cão, ou, conforme arremata o crítico em seu texto "Aprofunda-se o vínculo,

[92] GOMES, Álvaro Cardoso. A catastrófica incursão de Saramago à Caverna. *O Estado de São Paulo*, 10 dez. 2000. Caderno 2/Cultura, p. D9.
[93] Opinião que não deixa também de ser compartilhada por outros críticos. Conferir: COSTA, Linda Santos. O Mundo segundo Saramago. *Público,* Lisboa, 11 nov. 2000.
[94] SCHWARTZ, Adriano. O Mito do Cotidiano de Saramago. *Folha de São Paulo*, p. E8, 18 nov. 2000.

impõe-se o paralelo: o cão, como um homem; o homem, de novo, como um cão."[95] Haveria uma leitura intermediária entre as duas críticas mencionadas há pouco?

É difícil ler *A Caverna* e ao término não ficar com um gosto de romance falhado[96], mas pode-se fazer a contabilidade das horas dedicadas à obra e extrair um saldo menos negativo, desde que nossa atenção se fixe em alguns oásis e releve a paisagem árida, apenas cuidando para que os primeiros não promovam ilusões de ótica. Para evitá-las, sugiro que, assim como se pode inventariar ou fazer a gênesis dos defeitos do livro, como de certo modo indica o crítico citado, também é possível proceder da mesma forma com as qualidades. Basta que o leitor atente para a ocorrência de três procedimentos de base na ficção de Saramago e da sua produtividade não apenas para a forma, mas para a matéria da narrativa.

O primeiro é a repetição de um procedimento localizável em *Memorial do Convento* e utilizado em *Todos os Nomes*: o efeito *dessacralizador* das pessoas famosas e o *sacralizador* da pessoa anônima, praticamente desconhecida, exceto por um punhado de informações. E no romance *A Caverna* tal efeito está virtualmente inscrito no súbito aparecimento do cão Achado.

Segundo procedimento, a idéia de *desvio* e *obstáculo* como condição da própria construção da identidade narrativa do protagonista de *Todos os Nomes*. De fato, embora apareça em *A Caverna* formulada na idéia de que a linha reta[97] não existe, exceto na

[95] SCHWARTZ, Adriano. O Mito do Cotidiano de Saramago. *Folha de São Paulo*, p. E8, 18 nov. 2000.
[96] Para uma análise mais pormenorizada deste romance, conferir a resenha de minha autoria: À Semelhança de um Cão. *Revista de Estudos Portugueses e Africanos (EPA),* Campinas: IEL-UNICAMP, n. 36, p. 95-102, jul./dez. 2000. Resenha de: SARAMAGO, José. *A Caverna*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
[97] Em *Todos os Nomes*, o Sr. José passa, por volta da página 137, de investigador a investigado por conta de seus delitos e transgressões. Isto que se verifica no nível das ações pode ser estendido a uma camada mais profunda da narrativa, qual seja, a busca do outro, empreendida em meio a tantos obstáculos e desvios, acaba por deflagrar sub-repticiamente o processo de busca de si mesmo. Este sujeito que busca, e perde o domínio preciso das conseqüências de suas ações, revela-se ao fim da narrativa como alguém que se pôs a si mesmo

matemática; comentário também presente quase que *ipsis literis* em *Ensaio sobre A Cegueira*, nestas ocorrências está em jogo o **modo** da narração e o próprio estilo do autor. Quero dizer: produzir desvios, caminhos oblíquos e reentrâncias servem tanto à forma literária em jogo quanto à matéria precípua da narração. Constrói-se o estilo do autor, a identidade das personagens e ainda fica como sugestão para o leitor realizar a sua no próprio périplo da leitura. Em síntese: o desvio não é um ornato ou somente um estratagema de adiamento das ações dramáticas.

Terceiro procedimento, a idéia de uma hermenêutica, sugerida na fala das personagens de *A Caverna*[98], quando afirmam que ler é atravessar a **si próprio**, noção cara a Paul Ricoeur[99], e toda em germe no fragmento de Proust citado pelo filósofo. Vejamo-la:

---

involuntariamente como objeto de uma procura. Corrobora para esta passagem de sujeito investigador a objeto investigado a ênfase do narrador em duas categorias fundamentais da narrativa. Primeiro o tempo, quando faz lembrar o narrador, numa espécie de paródia do Livro XI das *Confissões* de Santo Agostinho, a questão se é possível medir o tempo,ou, a própria solução agostiniana entre um tempo psicológico e físico. Neste momento (p.179 e ss.), está o personagem tentando situar a data da morte da mulher desconhecida com aquilo que ele fazia na ocasião. A sensação de estar desnorteado ou de não conseguir juntar os pedaços do tempo, como investigador e auxiliar de escrita, desemboca neste tipo de reflexão: "O Sr. José não se encontra nos últimos degraus de uma escada altíssima, olhando para baixo e observando como eles se vão tornando cada vez mais estreitos até se reduzirem a um ponto ao tocar o chão, mas é como se o seu corpo, em lugar de reconhecer-se uno e inteiro na sucessão dos instantes, se encontrasse repartido ao longo da duração destes últimos dias, da duração psicológica ou subjetiva, não da matemática ou real, e com ela se contraísse e dilatasse." (p.180) Se no tempo encontra-se o Sr. José desnorteado, no espaço, por uma recorrência da imagem do labirinto, também sucede o mesmo. Conservatória e a disposição dos túmulos do Cemitério possuem uma arquitetura que dificulta a localização do transeunte: "[...] mas **as linhas retas daqui são como as dos labirintos de corredores**, estão constantemente a interromper-se, a mudar de sentido, dá-se a volta a uma sepultura e de repente deixamos de saber onde estamos" (p.223) A noção de obstáculo e desvio encontram-se representadas na própria elaboração do tempo, como especulação de seu ser mensurável, e do espaço, como analogia do labirinto e do fio de Ariadne. Em *A Caverna* temos o seguinte comentário: "Em boa verdade a **linha reta só existe na geometria**, e ainda assim não passa de uma abstração." (p.197) Em *Ensaio sobre a Cegueira"* lê-se:"se atentarmos nas circunvoluções do espírito humano, onde **não existem caminhos curtos e retos**" (p. 36) O romance *Jangada de Pedra* também registra a seguinte idéia: "Em as várias artes, e por excelência nessa de escrever, **o melhor caminho** entre dois pontos, ainda que não próximos, não foi, e não será, e **não é a linha a que chamam recta**..."(p. 103). Os grifos são meus.

[98] Veja-se o seguinte diálogo entre as personagens em *A Caverna:* "[...] há quem leve a vida inteira a ler sem nunca ter conseguido ir mais além da leitura, ficam pegados à página, não percebem que as palavras são apenas pedras postas a atravessar a corrente de um rio, se estão ali é para que possamos chegar à outra margem, a outra margem é que importa, A não ser, A não ser, quê, A não ser que esses tais rios não tenham duas margens, mas muitas, que cada pessoa que lê seja, ela, a **sua própria** margem, e que seja **sua**, e **apenas sua**, a margem a que terá de chegar" (p. 77) Os grifos são meus.

[99] RICOEUR,Paul. L'identité narrative. *Esprit*, Paris, 1988, p. 295-304.

> Mais pour en revenir à moi même, je pensais plus modestement à mon livre, et ce serait même inexact que de dire en pensant à ceux qui liraient, à mes lecteurs. Car ils ne seraient pas selon moi mes lecteurs, mais les propres lecteurs d'eux-mêmes, mon livre n'étant qu'une sorte de ces verres grossissants comme ceux que tendait à un acheteur l'opticien de Combray; mon livre grâce auquel je leur fournirais le moyen de lire en eux mêmes.[100]

É justamente o "si", pronome reflexivo, figura talvez ínfima e que pode passar desatenta, o que está em causa numa narração, junto com a idéia de uma identidade como sinônimo do mesmo (mesmidade). Assim, tendo em vista estes três procedimentos, o dialético, o estilístico e o hermenêutico, tomando-os como que perfazendo uma unidade, pode-se chegar a esta trilogia e espiar aí o projeto de compreensão do outro e de si mesmo.

Resta-nos tocar ainda em um ponto: este projeto, levado a cabo nessa trilogia, é falhado ou não. Em caso afirmativo, deve-se averiguar a "causa mortis". Minha hipótese é que nos romances de Saramago a ironia não vai às últimas conseqüências. E por que não vai? Esta é uma questão que se encontra anunciada, por exemplo, no ensaio de Linda Santos Costa[101], que, ao considerar o sucesso dos romances de Saramago, afirma serem várias as explicações para tal fenômeno. Entretanto, a mais forte é a que aponta estar a obra saramaguiana em "consonância com o gosto dominante, mesmo se, aparentemente em ruptura com ele."[102]. Essa feição *up to date* de seus romances deve ser buscada, penso eu, no flerte com áreas fronteiriças à literatura, o caso, por exemplo, da história dos Anales. Mas Linda acrescenta um outro dado, este da própria estrutura da narrativa, a saber, "a cumplicidade entre o narrador e o leitor (narratário) tecida à base de uns tantos lugares comuns (provérbios e sentenças, versos que entraram na memória colectiva, mundividência

[100] PROUST, Marcel. Le Temps Retrouvé, apud RICOEUR, Paul. L'Identité Narrative. *Esprit*, Paris, 1988, p. 303-304.
[101] COSTA, Linda Santos. O Mundo segundo Saramago. *Público,* Lisboa, 11 nov. 2000. O artigo será objeto de análise no tópico sobre a Recepção de Saramago em Lisboa.
[102] Ibidem.

compartilhada)."[103] De certa forma, tais objeções remetem para a ausência de uma reflexão própria e original do romancista, o que me faz pensar se isto deve ser imputado apenas às escolhas estéticas e ideológicas do autor, ou se antes não diz respeito ao sistema literário ao qual o escritor pertence, ou seja, o lugar de Saramago na tradição ficcional portuguesa. Para esboçar tal questão, evoco um ensaio de Antonio Cândido, intitulado "Uma tentativa de Renovação", no qual se encontra formulado o problema da relação entre pensamento e forma literária em língua portuguesa. Nos idos de 1940, Antonio Cândido olhava para a literatura brasileira e mesmo a portuguesa com um certo pesar: "Em português, praticamente não tivemos um só pensador que, dotado de originalidade, fosse obrigado a dobrar o idioma às sutilezas de seu pensamento."[104] Mais abaixo arrematariа: "Entendeu-se por espírito filosófico, em Portugal e no Brasil, o do indivíduo que faz literatura em torno de certos grandes chavões do pensamento."[105] É o mesmo Cândido que em seguida irá desfazer possíveis equívocos ao se imaginar que ele esteja querendo que o romancista seja um *doublé* de filósofo. Um literato nem sempre pode forjar um pensamento original verdadeiro. Mas há aqueles que vitalizam um conjunto de idéias ou produzem "uma apresentação estética de certos lugares-comuns do pensamento" (Antonio Cândido dá como exemplo o caso de Anatole France com o pensamento francês e clássico). Sem querer nadar de braçadas na argumentação de Cândido, mas observando que não deixa de ser crucial esta relação entre pensamento e língua portuguesa, deixaria aqui como formulação de um problema se, para usar ainda as palavras do crítico brasileiro, em Saramago o pensamento afinou a língua e a língua sugeriu o pensamento por ela afinado. "Uma dupla corrente, da

[103] COSTA, Linda Santos. O Mundo segundo Saramago. *Público,* Lisboa, 11 nov. 2000.
[104] CÂNDIDO, Antonio. Uma tentativa de renovação. In: ____. *Brigada Ligeira.* São Paulo: Martins Editora, [194-?]. p. 99.
[105] Ibidem, p. 98.

qual saem as obras-primas, e sem a qual dificilmente se chega a uma visão profunda e vasta da vida dentro da literatura."[106]

Para responder à pergunta sobre a relação entre pensamento e língua portuguesa em Saramago, apostaria minhas fichas em dois romances: *Manual de Pintura e Caligrafia* e *História do Cerco de Lisboa*. Apresentarei as razões desta minha aposta nas análises desses dois romances, tendo-se em vista o eixo da tese: a dialética e a hermenêutica.

[106] CÂNDIDO, Antonio. Uma tentativa de renovação In: op.cit., p. 103.

4. A maiêutica

(*Manual de Pintura e Caligrafia*)

Toda arte é "feitura de imagens" e toda feitura de imagens se radica na criação de substitutos. Mesmo o artista de tendência "ilusionista" deve ter seu ponto de partida no feito-pelo-homem, na imagem "conceitual" de convenção. Por estranho que possa parecer, ele não pode simplesmente "imitar a forma exterior de um objeto" sem ter antes aprendido a construir essa forma. Se assim não fosse, não haveria necessidade de tantos livros sobre "como desenhar a figura humana" ou "como desenhar navios". Wölfflin observou certa feita que todos os quadros devem mais aos outros quadros do que à natureza.
E.H.GOMBRICH[1]

Mas Pádua [...] é sobretudo a Capella degli Scrovegni, onde Giotto pintou os frescos da *Vida da Virgem*, da *Vida de Jesus*, da *Paixão*, *Ascensão* e *Pentecostes* e um *Juízo Final*.

Talvez estas pinturas não tenham a frescura narrativa do ciclo da *Vida de S. Francisco*, também de Giotto, em Assis, mas não sei que melhor estilo poderia convir ao casulo tépido, à dimensão perfeita que é a Capella degli Scrovegni. As figuras mostram-se reservadas, algumas vezes hieráticas, pertencem a um mundo ideal, premonitório para Giotto. Num sentido assim descrito, o divino alastra serenamente sobre as coisas e as vicissitudes terrestres, como uma predestinação ou uma fatalidade. Ninguém sabe ali sorrir com os lábios, talvez por incapacidade expressiva do pintor. Mas os olhos, fendidos, de pálpebras longas e pesadas, são muitas vezes rebrilhantes de espírito e há neles uma sageza calma e benigna que faz pairar as figuras acima e além dos dramas que os frescos relatam.

Enquanto percorria uma vez, e outra, e outra ainda, a capela, seguindo pela ordem os três ciclos, surpreendi-me com um pensamento que ainda agora não consigo desdobrar e examinar. Mais do que um pensamento, foi um voto: poder dormir uma noite ali dentro, no meio da capela, acordar antes do amanhecer e ver surgirem da escuridão, pouco a pouco, como fantasmas, os grupos processionais, os gestos, os rostos, aquela cor azul de iluminura que é com certeza um segredo de Giotto, porque não existe noutro pintor. Ou não existe enquanto o olho a ele.

Não se vai cuidar que haja em mim um apelo religioso que deste modo se denunciaria. Trata-se, antes, e muito terrealmente, de querer saber como pode nascer um mundo.
JOSÉ SARAMAGO[2]

---

[1] GOMBRICH, E.H. *Meditações sobre um cavalinho de pau.* Trad. Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: EDUSP, 1999, p. 9.
[2] SARAMAGO, José. *Manual de Pintura e Caligrafia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 126.



Figura 2 - GIOTTO. Giudizio Universale. Padova, Cappella degli Scrovegni.

4.1 Narrar é preciso; nascer, quem sabe

Nascer é muito comprido[3]

O erro e o fato de se estar a caminho sem jamais poder parar transformam o finito em infinito. Ao que se acrescentam estes traços especiais: apesar de o finito ser fechado, é sempre possível esperar sair dele, enquanto que a infinita vastidão, por ser sem saída, é prisão; do mesmo modo que todo o lugar absolutamente sem saída se torna infinito. **O lugar do descaminho ignora a linha reta**: nunca se vai de um ponto a outro ponto; não se parte daqui para chegar ali; nenhum ponto de partida e nenhum começo para a caminhada. Antes de se ter começado, já se está a recomeçar; antes de se ter terminado, repisa-se; esta espécie de absurdo que consiste em regressar sem nunca ter partido, ou em começar por recomeçar, é o segredo da 'má' eternidade, correspondente à 'má' infinitude, e talvez uma e outra encerrem o sentido do devir.[4]

Produzir desvios seria simplesmente adiar o fim inevitável da chegada. (Penso na experiência mais corriqueira de alguém caminhando em direção a um ponto preciso.). Em determinadas circunstâncias, o desvio e o atalho, caso se possa ver algum tipo de sinonímia entre estes vocábulos, podem significar o caminho mais curto onde se quer chegar; se a geografia for uma incógnita para mim, posso me surpreender ao supor que o desvio tomado prolongará meu percurso. Por outro lado, há ocasiões nas quais, possuindo um certo conhecimento do espaço, tomo deliberadamente a decisão de não ir em linha reta ao destino desejado, mas de fabricar voluntariamente a experiência da perda. O narrador personagem de *Manual de Pintura e Caligrafia*, em sua tentativa de autobiografia, diz que apenas conheceu de fato Veneza quando se perdeu[5] na cidade, quando se desviou dos lugares

[3] MENDES, Murilo. Reflexão n. 01. In: ____. *Obras Completas*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 267.
[4] BLANCHOT, Maurice. O Infinito Literário: O Aleph. In: _____. *O livro por vir*. Trad. Maria Regina Louro. 1. ed. Lisboa: Relógio d'Água, 1984, p. 104. Embora a negação da linha reta ocorra em vários romances de Saramago, não se pode afirmar que os paradoxos aqui pensados por Blanchot sejam incorporados nas narrativas do escritor português, tampouco o par 'má' infinitude e 'má' eternidade, pelo menos na radicalidade formulada a partir de Borges. Exceto no romance *O Homem Duplicado* em que a idéia de um duplo perfeito, ainda que lembre o tema em voga da clonagem, parece ressoar no universo literário de Borges. Mas não se pode perder de vista que a negação da linha reta pelo narrador saramaguiano visa um dos aspectos apresentados por Blanchot: negar um primeiro começo e um fim último, estratagema para produzir o devir da narração, mesmo que tal aspecto não seja levado às últimas conseqüências. Os grifos são meus.
[5] O tema "perder-se para se encontrar" possui um alcance especulativo e uma justificação filosófica, por exemplo, nas considerações que Paul Ricoeur realiza em A função hermenêutica do distanciamento, na última seção, "Compreender-se diante da obra". Duas afirmações poderiam servir de base às análises que procurarei desenvolver neste capítulo da Tese. A primeira afirmação diz respeito à necessidade de uma mediação para que o sujeito tome conhecimento de *si* mesmo. "Contrariamente à tradição do *cogito* e à pretensão do sujeito de conhecer-se a si mesmo por intuição imediata, devemos dizer que só nos compreendemos pelo grande

tipicamente considerados pontos de atração turística. Então, ao se perder, de forma voluntária, o personagem se dá conta da "verdadeira Veneza".

A linha reta não existe, exceto na geometria, tese recorrente na ficção saramaguiana. E caso quisesse nesta linha fixar o lugar do meu nascimento, tal gesto seria pouco se comparado aos outros possíveis nascimentos, tomados no sentido figurado. A desconfiança de Saramago quanto às representações do tempo e do espaço em linha reta pode ser compreendida caso concorde que tal figura geométrica talvez seja a melhor forma de configurar a relação entre tempo e história no cristianismo. A história da salvação inicia-se com a criação e se dirige, embora não saibamos o momento preciso, para um fim: a reconciliação definitiva dos homens com Deus. Haverá uma transformação qualitativa, é o que promete os textos sagrados, com a chegada do fim dos tempos. O esquema teleológico do cristianismo franqueia uma percepção retilínea da história. A ressurreição dos mortos é uma espécie de segundo nascimento definitivo, incorruptível, para usar um termo do âmbito da teologia católica. Devemos lembrar que o tempo litúrgico é cíclico, sempre o fiel rememora os momentos cruciais dessa história da salvação. Contudo, para o católico não é o retorno do mesmo[6] (um eterno retorno) e sim o "kairós", o momento oportuno para

---

atalho dos sinais de humanidade depositados nas obras de cultura. O que saberíamos do amor e do ódio, dos sentimentos éticos e, em geral, de tudo o que chamamos de o *si*, caso isso não fosse referido à linguagem e articulado pela literatura? O que parece mais contrário à subjetividade, e que a análise estrutural faz aparecer como a textura mesmo do texto, é o próprio *medium* no qual, apenas, podemos nos compreender" (RICOEUR, Paul. A função hermenêutica do distanciamento. In: *Interpretação e Ideologias*, p. 58). A segunda afirmação encaminha-nos ao núcleo da função da leitura, considerada, evidentemente, de uma perspectiva hermenêutica: "Só me encontro, como leitor, perdendo-me. A leitura me introduz nas variações imaginativas do *ego*. A metamorfose do mundo, segundo o jogo, também é a metamorfose lúdica do *ego*." (RICOEUR, Paul. Op.cit., p. 59).

[6] Para uma definição da representação cristã do tempo, veja-se o seguinte comentário de Henrique C. Lima Vaz: "[...] podemos dizer que as civilizações não-filosóficas são *anacrônicas* pois remontam permanentemente à identidade de um tempo originário. A civilização filosófica – a nossa – é *diacrônica* pois faz constantemente de *modo* temporal, do *agora*, o mirante histórico privilegiado para medir e julgar o tempo. O Cristianismo é *catacrônico* pois recupera e salva o tempo que flui referindo-o à singularidade irrepetível e única – ao *agora* permanente – do evento salvífico." (VAZ, Henrique C. de Lima. Religião e modernidade filosófica. *Revista Síntese*, São Paulo: Loyola, v. 18, n. 53, p. 147-165, abr.-jun. 1991).

celebrar a sua fé e não se desviar do caminho reto, pensando-se com isso o seu compromisso moral.

Colocada, sucintamente, nesses termos a representação cristã da história, poder-se-ia dizer o quão longe estariam os romances de Saramago deste universo religioso. Afinal, o narrador dos romances de Saramago nega a via reta e retoma, em *Manual de pintura e caligrafia*, a questão dos vários nascimentos possíveis ao longo da existência. A frase de Yourcenar, "O verdadeiro lugar do nascimento é quando lançamos um olhar inteligente sobre nós mesmos", citada pelo narrador do romance, é muito mais que um motivo recorrente na escrita de Saramago. Pode-se afirmar que os romances são a prova cabal desta tentativa de nascer várias vezes ao longo da vida. Tanto narrador quanto personagem não apenas se esforçam em lançar este olhar inteligente sobre si próprios, mas também o olhar amoroso. A produção dos desvios, a fabricação voluntária da perda, não está destinada a negar a possibilidade de qualquer projeto humano, ou, a falta de sentido da própria existência. Antes, tais desvios estão fortemente conectados e conspiram para uma outra fabricação: a da identidade narrativa. O romance *Manual de pintura e caligrafia* é não apenas a afirmação de tal possibilidade, mas a base de um projeto literário, sujeito a reformas, modificações e desvios em seu percurso como qualquer empreitada humana e, contudo, sabedor de que a história tem um *telos,* um sentido.

4.2 Primeiras dores, primeiras linhas

Desta incongruência de não nascer[7]

As primeiras páginas de *Manual de Pintura e Caligrafia* são taxativas quanto ao fracasso do narrador-personagem em seu ofício de pintar. A autoconsciência exacerbada do narrador acerca de seus limites e de seu próprio talento, encaminha-o para a percepção exígua de a tela em branco constituir uma certidão de nascimento, cujo fruto parece sempre abortado (pode-se afirmar que a tela em branco também é um atestado de óbito). O que possivelmente está anunciado nestas primeiras linhas é a idéia, segundo a qual, mais do que produzir uma obra de arte individual, o que realmente conta nesta narrativa é a **produção de si**. O nascimento é não somente de um quadro, mas de uma identidade pessoal e narrativa. O lugar de destaque do narrador-personagem se justifica porque ele é o nó de um feixe de relações identitárias. Ele é uma espécie de *carrefour* para o qual se deslocam as personagens e do qual partem outros pedaços de estórias, sendo que não podendo tomar todas as direções ao mesmo tempo, cabe a escolha e o abandono de outras estradas possíveis. Será assim com a secretária Olga, caso sexual fortuito, fadado ao esquecimento. Ou antes, índice de vazio afetivo da personagem (um caso amoroso natimorto), de um estilo padronizado, tão previsível como os retratos pintados na tela. Na produção do quadro, há que se pensar que a repetição do modelo acadêmico guarda certa homologia com a estilização da vida amorosa. Domina-se uma técnica, ou, melhor seria dizer, o narrador personagem é dominado por ela, de tal forma que antes mesmo de pintar o quadro, este

[7] SARAMAGO, José. *Manual de pintura e caligrafia*, p. 06.

último já está pronto[8]. Será esta a questão crucial no romance: como superar a reprodução do mesmo (do idêntico) nos níveis artístico, pessoal e coletivo?

A narrativa inicia-se com a confissão de um fracasso: a pintura de um quadro. Prossegue com a possibilidade de um outro: o do próprio ato da escrita. Portanto, armam-se as primeiras relações entre a representação pictórica e a escrita. Relações sondadas exaustivamente ao longo do romance, sem que um quadro ou uma pintura em especial constitua o fio condutor. Exceto a descrição do afresco de Giotto (a menção ao *Juízo Final*), paradigmática para a narrativa por condensar o seu principal problema: como é possível o nascimento de uma obra de arte e da escrita? Em termos biográficos, teríamos uma outra do tipo: como é possível o nascimento de uma identidade pessoal?

O romance, em 1ª pessoa, à medida que acontece, tematiza o ser não apenas da pintura ("Mas isto que faço não é pintura"[9]), mas o da própria escrita. Note-se o paralelo entre a tela e a folha de papel em branco, retomada pelo narrador para marcar o impasse da criação artística. Contudo, não se pode afirmar categoricamente "papel em branco", pois o olhar, que captura o traço fisionômico e o transpõe para a tela com a ajuda do pincel ou do lápis que desliza pela folha (também na tentativa de representar isso que a linguagem consegue dizer do mundo), depende de um conjunto de regras ou de modelos de base. O sujeito a ser retratado e o mundo possível da página em branco são *a priori* determinados por um modo correto de representação. Tal modo correto é simplesmente a função do "manual". É o que pode ser constatado nesta afirmação: "Só eu sabia que o quadro já

[8] SARAMAGO, José. *Manual de Pintura e Caligrafia*, p. 08.
[9] Ibidem, p.07.

estava feito antes da primeira sessão de pose e que todo o meu trabalho iria ser disfarçar o que não poderia ser mostrado."[10]

Possivelmente, a ilusão da arte do retrato é a fixação ou imobilização de um instante. Se tal arte nos proporciona o domínio do tempo (a imobilização de uma instante), então ela provoca a sensação de que o quadro e não o pintor participa da eternidade. O caso individual (o executivo de uma empresa que será retratado) é ajustado ao modelo prescrito pelas regras do manual. Ora, este modelo controla e doma a multiplicação das diferenças individuais. O preço que estas últimas pagam por não serem devoradas pelo tempo (a ilusão de que o instante foi fixado) é o da repetição do idêntico.[11]

A questão latente nas primeiras páginas do romance (p.05-16) pode assim ser sintetizada: um quadro é a representação do real? E uma outra que estaria relacionada: o que pode a escrita e que não está ao alcance do quadro? "E tal como já disse logo na primeira página, andarei de sala em sala, de cavalete em cavalete, mas sempre virei dar a esta pequena mesa, a esta luz, a esta caligrafia, a este fio que constantemente se parte e ato debaixo da caneta e que, não obstante, é a minha única possibilidade de salvação e de conhecimento."[12] Se a escrita proporciona, a partir do fragmento citado, a possibilidade de salvação e de conhecimento, ainda que o narrador admita a inflexão retórica dada à primeira palavra, ao final deste capítulo ficará mais explícito o estatuto do quadro (isolado e autoritário): "É sobretudo a idéia do prolongamento infinito que me fascina. Poderei

[10] SARAMAGO, José. *Manual de Pintura e Caligrafia*, p. 08.
[11] Essa questão seria retomada explicitamente no romance *O homem duplicado*, de José Saramago. Conferir neste capítulo a seção *4.4 O cão Tomarctus...*
[12] Ibidem, p. 12.

escrever sempre, até ao fim da vida, ao passo que os quadros, fechados em si mesmos, repelem, são eles próprios isolados na sua pele, autoritários, e, também eles, insolentes."[13]

As palavras "erro" e "falha" são reiteradas no percurso narrativo. A escrita comparece na qualidade menos de desinstalar o pintor de seus erros, de livrá-lo ou salvá-lo de uma falha técnica. Ela parece ser antes o aprofundamento desta falha ou conforme as próprias palavras do narrador "o caminho desviado". Um caminho que não se mede ou cuja figura seja a linha reta, mas o prolongamento infinito.

Em síntese: o narrador confessa uma falha estrutural em seu ofício de retratar as pessoas. A escrita é invocada como um lugar de conhecimento desta falha e de experiência não autoritária. A escrita é pensada como mediação para a tomada de consciência desta falha. *Mediação dramática*, afinal trata-se de um narrador que ao desejar se tornar um calígrafo não deixa de suspeitar da própria arte.

[13] SARAMAGO, José. *Manual de Pintura e Caligrafia*, p. 16.

4.3 Um nó cego, um cordão umbilical

[...] que toda a verdade é ficção...[14]

As páginas 93-97 de *Manual de pintura e caligrafia* ambicionam um poder especulativo que deriva do modo como foram montados e cruzados os três fragmentos autobiográficos. Tal poder elege como objeto as questões relativas ao problema dos vínculos entre realidade e ficção, a linha tênue a separar esses dois universos, e a natureza do tempo (o seu ser) em relação ao próprio narrador, ao outro (o possível leitor) e aquele inventado aos outros (a ficção).

O que permite ao narrador embaralhar realidade, verdade e ficção no relato autobiográfico (os três fragmentos transcritos) é que há a recorrência de regras, lugares e expedientes retóricos presidindo o próprio ato da escrita. Todos os três fragmentos passam pela mediação da escrita. Data e local de nascimento, filiação, referências a fatos possivelmente ocorridos, para se ficar com algumas marcas do gênero, produzem o efeito da verossimilhança entre a realidade e a ficção. Todos se valem do artifício da escrita.

Após a transcrição do primeiro fragmento de Defoe, o qual basicamente dá conta do lugar e ano do nascimento do herói, das filiações deste último e das menções a fatos históricos, procura o narrador justificar o próprio ato da cópia. Poderiam ser várias as razões, adianta H, o narrador, mas no caso específico serve apenas para adestrar a mão, como alguém que estivesse a copiar um quadro. Contudo, tal finalidade é em seguida confrontada, afinal o narrador diz que ousa afirmar ser tudo mentira o que se conta no trecho. De uma afirmação categórica passa a uma outra no qual diz ser difícil "definir e

[14] SARAMAGO, José. *Manual de Pintura e Caligrafia*, p. 96.

marcar o grau de falsidade na verdade e de verdade na falsidade"[15]. Reconhecido o nó inextrincável entre verdade e falsidade no ato ficcional, procede agora o narrador a mais uma consideração. Esta, surpreendentemente, desnuda o que o gênero coloca a disposição do escritor, isto é, fórmulas e formas de enunciação que podem ser preenchidas por qualquer um.

> De quanto Daniel Defoe-Robinson Crusoé (o mais novo dos três irmãos) escreveu e aí ficou registado, só umas poucas e sóbrias palavras me convém e devo usar: 'Tal como meus pais nunca mais souberam do que me acontecia a mim.' Porque eu próprio os tivesse deixado? porque, pelo contrário, me hajam abandonado eles? por vontade da sua vida ou vontade da sua morte? Nada disto. Apenas porque qualquer de nós poderia assim falar dos pais, ou poderão os nossos filhos falar de nós.[16]

A questão do nó inextrincável cede vez às formas de enunciação, pois são nestas que posso inscrever o eu. Portanto, o falso e o verdadeiro são pronunciados por um narrador e a forma desta pronunciação é o que mais parece estar em causa. A segunda transcrição das *Confissões* de Rousseau opera no mesmo registro reflexivo. Poderia considerá-la mais verdadeira pelo fato de que posso comprovar local, data de nascimento e a filiação de Rousseau. Porém, considera o narrador "[...] ao copiar fielmente estas linhas, com a honesta intenção de aprender, não noto qualquer diferença, salvo na escrita, entre esta realidade e aquela ficção."[17] Mas assim como de Defoe pode o narrador usar a frase "Tal como meus pais nunca mais souberam do que me acontecia a mim.", por que ela encerra uma generalidade tamanha e uma forma de enunciação a ser preenchida por qualquer pessoa futura, também é aproveitável de Rousseau a expressão "nasci quase morto". E aqui vemos como é curiosa a argumentação do narrador ao dizer que no caso do filósofo tal consciência veio muito posteriormente e transmitida por outras pessoas. O

[15] SARAMAGO, José. *Manual de Pintura e Caligrafia*, p. 94.
[16] Ibidem, p. 94.
[17] Ibidem, p. 95.

narrador também não sabia pelas mesmas razões de Rousseau, mas não precisou que outras pessoas viessem contar. Por que? "Tendo nascido, nasci no princípio da minha morte, portanto quase morto. Ponho como hipótese que a aparadeira que me ajudou a sair do ventre de minha mãe terá dito: 'Esta criança vem cheia de vida.' Enganava-se."[18]

Em Rousseau a frase tem um sentido particular e se refere à criança com problemas de saúde, mas o narrador produz um outro sentido, mais geral e universal, talvez filosófico, no qual nascer e morrer são, como a falsidade e verdade na ficção, um outro nó inextrincável. Um nó difícil de ser desatado quando ao tomarmos os verbos nascer e morrer especula-se sobre a temporalidade humana.

O terceiro fragmento transcrito, de Marguerite Yourcenar, *Memórias de Adriano*, poderia sugerir um momento de síntese, sobretudo se retivermos das considerações do narrador às três transcrições a frase "toda a verdade é ficção". Mas, o narrador prossegue em suas dúvidas e estende a frase de Yourcenar "O verdadeiro lugar de nascimento é aquele em que, pela primeira vez, se lança um olhar inteligente sobre si mesmo"[19] aos sujeitos das narrativas transcritas e a si próprio. Por exemplo, onde nasceu assim Rousseau ou onde nasceu assim o narrador-personagem? E ainda mais uma questão assalta-o:

"Falta saber se, desta maneira descoberto o lugar do nascimento, poderemos recuperar e continuar o olhar do entendimento ou, pelo contrário, nos perderemos em novas geografias. Tudo, provavelmente, são ficções..."[20]

A aquisição da identidade se faz num percurso instável, lugar provisório e nômade, no qual um olhar inteligente sobre si mesmo não é garantia para o eu. E por que? Possivelmente porque "Tendo nascido, nasci no princípio da minha morte". Isto é, como

[18] SARAMAGO, José. *Manual de Pintura e Caligrafia*, p. 95.
[19] Ibidem, p. 96.
[20] Ibidem, p. 96-97.

poderei conservar esse nascimento se a morte lhe é imanente, vizinha, hóspede inevitável? Precisaria de vários nascimentos acompanhados de várias mortes até que a Morte derradeira ponha fim a este processo. Se o meu raciocínio está correto, então as últimas linhas deste capítulo, ao se debruçarem sobre a temporalidade de si mesmo, do outro (o possível leitor) e a inventada aos outros (a ficção), e ao formular as questões: "Que é hoje o tempo para Defoe, para Rousseau, para Adriano? Que é o tempo para quem neste exato momento morre, sem ter sabido, pelo saber do entendimento, onde nasceu?"[21], volto a dizer, o parágrafo final parece sugerir que o tempo humano só o é na medida em que é narrado, posto em relação com o outro. Entretanto, esse tempo humano, que se configura por meio da narrativa, também é para aquele que neste exato momento "sem ter sabido, pelo saber do entendimento, onde nasceu" uma incógnita, dispersão, apenas corruptível, sinal explícito da vitória da morte, uma desgraça. Que é hoje o tempo para Rousseau? Nada, exceto se neste hoje aquele que faz a pergunta se colocar em relação a Rousseau. Então, o Rousseau das *Confissões* torna-se um outro com quem existo no tempo e que pode servir de mediação para eu lançar um olhar inteligente sobre mim mesmo. Porém, o romance não é essa tentativa de se lançar um olhar inteligente sobre si mesmo?

A partir da página 99 do romance temos os exercícios de autobiografia. O primeiro exercício se dá na forma da narrativa de viagem à Itália. De olho ainda na frase de Yourcenar, poder-se-ia conjeturar que, ao descrever o patrimônio cultural, histórico e artístico da Itália, o narrador estaria lançando aquele olhar inteligente sobre si mesmo. O que corroboraria a frase, uma vez que o narrador sendo português irá nascer em local estrangeiro, familiar no que diz respeito ao seu ofício como pintor, mas estranho e diferente

[21] SARAMAGO, José. *Manual de Pintura e Caligrafia*, p. 97.

se comparado, por exemplo, o que são os castelos italianos aos portugueses[22]. O relato de sua viagem a Milão tem um tom de homenagem aos lugares consagrados. A identificação, entretanto, com o espaço e as obras inscritas neste último se faz mediante a celebração da beleza das formas e a consciência do tempo de sua existência. O comentário a *Ceia* de Leonardo da Vinci, Igreja de Santa Maria delle Grazie, expressa justamente esta existência material precária e corruptível das obras de arte. Condição que paradoxalmente exponencia o valor estético da obra. Mais uma vez o nó inextrincável entre nascer e morrer está subrepticiamente posto no processo contínuo de deterioração do quadro de Leonardo da Vinci "[...] já condenado à morte quando o pintor lhe pôs a última pincelada: a umidade do terreno começara imediatamente o seu trabalho de corrosão."[23]

E ainda que a posteridade tenha lutado por sua conservação "[...] a ceia agoniza, e, para além dos prestígios da arte incomparável de Leonardo, talvez seja essa morte próxima que nos torna ainda mais preciosa a pintura magnífica."[24] Essa morte próxima que ronda o patrimônio artístico de Milão acaba por tornar o quadro mais indispensável. Mas o que é a morte para o suporte material de toda obra de arte não é o mesmo para a atividade política na cidade de Milão. As linhas finais, ao mencionarem o ambiente fascista da política milanesa (a invasão da Universita degli Studi), expressam um outro lado da cidade, a saber, o seu presente marcado pelas lutas políticas.

O aspecto político dessa narrativa, o contexto histórico (o referente) se insinua, por exemplo, na menção ao regime da Itália. A menção a estes fatos só adquire relevância estrutural ao término do romance com a queda do regime salazarista. De certa forma, não seria descabido afirmar que a busca da identidade pessoal, aqui nestas páginas configuradas

[22] SARAMAGO, José. *Manual de Pintura e Caligrafia*, p. 101.
[23] Ibidem, p. 102.
[24] Ibidem, p. 103.

pela narrativa de viagem, marcada pelo relato autobiográfico, pede como corolário a própria identidade coletiva. Obviamente esta última não é objeto precípuo da narração, mas ao fazer coincidir, ao término do romance, o nascimento da relação amorosa do narrador e da irmã de Antônio, militante político, com o princípio de uma nova sociedade, liberta do salazarismo, pode-se estar associando estas duas identidades (pessoal e coletiva). O romance é, portanto, o lugar desta maiêutica e desta hermenêutica do sentido.

A produção literária de Saramago, desde o romance dos anos 70, *Manual de Pintura e Caligrafia*, até *O Homem Duplicado*, é atravessada, diria mesmo alinhavada por um problema vital: como se chega à identidade? A esta última podemos juntar alguns adjetivos, como por exemplo, individual, nacional, ou ainda, quando se flagra o processo dialético a que estão submetidas as categorias do sagrado e do profano, pois em praticamente todos os romances há sempre um espaço e um tempo que se subtraem ao fluir inexorável e perecível da existência física, social e psicológica das personagens. Em *Manual de Pintura e Caligrafia*, a identidade do narrador-protagonista, ameaçada na esfera profissional e afetiva, será formulada de maneira positiva apenas ao final do romance, quando ocorre na intriga a coincidência entre o nascimento de uma nova época para a sociedade portuguesa, a libertação do regime salazarista, e o nascimento de uma relação amorosa entre o protagonista e a irmã de Antonio, o militante político. A relação amorosa permite ao narrador articular na intriga as duas identidades: a coletiva e a individual. Algo que não se apresentará tão explícito nos romances do final dos anos 90. É o caso de *O Homem Duplicado*, romance que segue a tendência dos três últimos (*Todos os nomes*, *Ensaio sobre a cegueira* e *Todos os nomes*), isto é, uma universalização dos problemas na qual o traço cultural e mesmo a identidade do meio social parecem não ser a questão por excelência.

4.4 O cão Tomarctus e o sinal da aliança

(*O Homem Duplicado*)

De todos os romances de Saramago, *O Homem Duplicado* é o que mais combina ceticismo, crítica social, rarefação da intriga, problematização explícita da identidade pessoal e comentários meta ficcionais. A intriga talvez coubesse bem num conto ou numa novela, mas graças aos desvios constantes e conscientes do narrador[25] a narração se espicha até que, aproximadamente, nas últimas vinte páginas se preparem um rápido desenlace, no qual não falta a técnica, de resto abundante no cinema, de deixar em suspenso o fim, ou, o final reproduz uma das cenas fundadoras da intriga. Como a sugerir um círculo vicioso, ou ainda uma espécie de aporia do problema proposto pela narração. O núcleo da intriga, a existência de duas pessoas idênticas, é assim reposto. O fato de um anônimo telefonar para Tertuliano, agora na pele de Antonio Claro, dizendo-se ser parecido não apenas na voz mas em todos os detalhes fisionômicos, produz o efeito de que não se trata de um duplo, mas de um triplicado ou ainda de um multiplicado. Enquanto em outros romances o desenlace sugeria a possibilidade da personagem transcender a sua condição, possibilidade esta fortemente amarrada por um conjunto de metáforas/símbolos muito próximo ou parasitário do campo do sagrado, em *O Homem Duplicado* assiste-se a focalização da rotina sem sentido das pessoas dos grandes centros urbanos. O protagonista, Tertuliano Máximo Afonso, professor de história, vive a existência de um homem comum, divorciado e acometido por sinais de depressão. O desânimo do personagem (o "tedium vitae") parece ser sinal de uma época histórica e mesmo o caso amoroso, mantido sem grandes lances dramáticos com a bancária Maria da Paz, não proporciona um aumento de sentido ou de

[25] O que talvez ocorra aqui é uma sobreposição do tempo do discurso ao tempo dos acontecimentos, conferir: NUNES, Benedito. *O Tempo na Narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.

experiência. Será a partir de uma indicação trivial de uma fita cinematográfica, feita por um colega professor de matemática, que Tertuliano verá sua identidade (unicidade e singularidade) posta em causa. A descoberta de um duplo, de um outro homem semelhante a si nos mínimos detalhes, deflagrará o périplo da busca do outro, neste caso, do *mesmo*. Propositalmente, a busca será feita pelo caminho mais difícil, por um conjunto de desvios, a marca ostensiva da escrita saramaguiana, no qual a consciência do protagonista acerca das implicações da semelhança extrema pouco ajuda na solução do problema da identidade pessoal.

Esta semelhança extrema não é ponto pacífico ao longo da narração. Dois fatos irão insinuar que se chega à identidade por vestígios, como o sinal da aliança matrimonial no dedo de Antonio Claro, ou, o nome dado ao cão Tomarctus por Tertuliano. O sinal da aliança no dedo e o nome *sui generis* do cachorro são para a narrativa o que as marcas do criminoso são para os romances policiais. Da mesma forma que não há crime perfeito, também é pouco provável a semelhança absoluta entre os duplos. Mas por que? No caso do crime perfeito seria dominar todas as variáveis e possíveis conseqüências do ato praticado (ter consciência de todo o desdobramento de um ato praticado). No caso dos duplos seria postular uma identidade absoluta do tempo vivido pelos semelhantes, de tal forma que cada ato praticado por um dos semelhantes correspondesse simetricamente e simultaneamente ao outro. Porém, a própria narração se encarrega de marcar diferenças, talvez acidentais, como a de profissão e estado civil, por um lado; por outro lado, ela não aprofunda as conseqüências desta semelhança, isto é, explora muito pouco os equívocos que poderiam surgir do encontro das duas personagens, exceto o da troca da parceira (sexual), vingança que cada duplo realiza e que irá constituir o próprio "desenlace" problemático do romance.

Pode-se afirmar que o que se está colocando aqui na berlinda é noção de identidade como "mesmidade", no sentido de que um é substituível por outro, assim como roupas iguais são substituíveis entre si (troca). É possível que, quer por causas naturais, quer por causas científicas no futuro próximo, tenhamos cópias perfeitas, semelhança física extrema, o que o final do romance parece insinuar, mas esta é condição suficiente para marcar a identidade pessoal? Saramago não envereda por tais questões, antes parece apostar nos pequenos incidentes, acasos e detalhes para dar combustão a sua narrativa e fôlego ao problema proposto. É como se o narrador descrevesse mais a condição histórica atual na qual as diferenças são cada vez mais descartadas. O romance seria uma alegoria dos nossos tempos. Diga-se de passagem, uma leitura muito didática e fraca no seu rendimento crítico, pois apenas nos faz chegar ao que já sabíamos.

O que irá alterar o curso da narrativa não reside na decisão pessoal da personagem. Antes, são pequenos incidentes, plantados pela voz narrativa, alguns derivados das ações romanescas, mas acidentais, contingentes e 'imprevisíveis'. Inicialmente, os duplicados parecem menosprezar as implicações de dois seres idênticos. Mas, a narração se incumbe de mostrar que apenas um irá viver. O acidente de trânsito provoca a morte de Antônio Claro e Maria da Paz. Tertuliano Máximo Afonso sobrevive assumindo a identidade do seu duplo. No final da narrativa, ao receber um telefonema de alguém com voz idêntica a sua e se dizendo igual, Tertuliano, agora na pele de Antonio Claro, resolve ir armado ao encontro. Se o fim da narração sugere a possibilidade de haver "n" cópias, também não deixa de afirmar a inconformidade da personagem em ter um duplo. Isto pode expressar o desejo, ainda que egoísta, da personagem ser única e singular.

4.5 A escatologia: o cão Constante e a procissão de vivos e mortos

(*Levantado do Chão*)

Isto fazemos ao pão quando cai, tomamo-lo na mão, sopramos-lhe de leve como se lhe devolvêssemos o espírito, e depois damos-lhe um beijo, mas não o comerei já, parto-o em quatro bocados, dois maiores, dois mais pequenos, toma lá Amélia, toma lá Gracinda, este para ti, e este para mim, e se alguém perguntar para quem foram os dois pedaços maiores, é menos do que um animal, porque um animal sei eu que saberia.[26]

É possível que um dos efeitos visados pelo romance *Levantado do Chão* seja despertar o leitor para a compreensão do que é o tempo. Uma correção de imediato: tempos, plural e não singular. Há um tempo físico, exterior, marcado pela mudança das estações, cíclico, determinante no trabalho dos lavradores. Há também um tempo litúrgico amarrando simbolicamente a narração e cujo percurso se inicia com a criação e termina com a ressurreição. O tempo histórico, da República à Revolução dos Cravos, é amalgamado pelo litúrgico. Um conjunto expressivo de detalhes, de reminiscências da tradição bíblica, de mundividências compartilhadas por leitor e narrador em forma de ditos populares ou mesmo a inserção de relatos com fortes marcas de oralidade, encontram-se disseminadas no texto narrativo. O que poderia ser a narração de uma história profana, secularizada, é, para usar uma expressão de Eduardo Lourenço, a propósito de *Memorial do Convento*, uma história profana como santa.

A sacralização do alimento cotidiano, o pão, transfere gestos dos lugares sagrados (a consagração das espécies no sacrifício litúrgico da missa) aos profanos. O sacrifício aqui está em dispor dos pedaços maiores do pão em favor do próximo, em consagrá-los, antes da divisão, soprando o pedaço caído no chão, signo de que nada deve ser desperdiçado, e beijando-o numa expressão clara de afeto e comunhão. A passagem citada há pouco

[26] SARAMAGO, José. *Levantado do Chão*. 6. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998, p. 190.

constitui um dos muitos exemplos, em *Levantado do Chão*, daquilo que Beatriz Berrini chamou de **sacralização do profano**.

Como são caracterizados os personagens deste romance? A surdez de Faustina, os dentes estragados de Maria Adelaide, o itinerante e o suicida Domingos Mau Tempo, a perseverança de João Mau Tempo. Não há uma descrição exaustiva de caracteres ou um excesso de ações dramáticas como a conferir peso às personagens. É a repetição de um traço, de um gesto, um feito no passado, o que singulariza e estabelece um certo tipo de identidade à personagem. O mesmo raciocínio pode ser aplicado à alteridade. O que torna estável uma relação fraterna, política ou amorosa é a retomada de uma cena no percurso narrativo, por exemplo, o pão com chouriço partilhado por Domingos e Sara da Conceição, o causo do cão Constante contado por Canastro aos lavradores. Ambos reaparecem na cena final do romance como sinais poderosos da própria eficácia simbólica da narrativa. Tal eficácia deve-se também aos dispositivos de intertextualidade marcadamente notórios desde as primeiras páginas do romance. Se o início da narração começa por interrogar o lugar do homem numa paisagem que o precede, compondo uma espécie de hino litúrgico, um rosário profano de sons, bastando que o leitor atente para o uso de aliterações[27], rimas internas, vocativos e alguns enunciados próximos do sacrifício litúrgico da missa católica, ao término do romance o que é celebrado e redimido é a própria paisagem agora humanizada. Embora, a humanização desta já se encontre, em germe, nas analogias estabelecidas entre a palma da mão e o rio (superfície lisa) ou as linhas das mãos e os sulcos da terra[28]. Em suma, o espaço físico, geográfico, onde as personagens irão transitar está logo de início saturado de significações. As primeiras páginas, ao evocarem a ordem da

[27] Veja-se o seguinte trecho: "Volátil metal vário, aéreo como o espírito da flor ou o espírito do vinho: o dinheiro sobe, só para subir tem asas, não para descer." (SARAMAGO, José. *Levantado do Chão*, p. 13).
[28] Ibidem, p. 13.

criação no Gênesis, ou então ao focalizarem a ação dramática dos primeiros personagens numa travessia cujos elementos de composição da cena são reminiscências do casal José e Maria na fuga para o Egito ou ainda na ocorrência da palavra "dilúvio" para caracterizar o aguaceiro que caía sobre a família de Domingos Mau Tempo, constroem um ambiente narrativo de alto teor simbólico. A própria comparação da bosta seca de cavalo a um fruto maduro[29], sendo recolhida por um garoto, tanto pode ser sinal de invenção poética quanto este olhar extremoso do narrador capaz de celebrar a natureza em seus ínfimos detalhes.

[29] SARAMAGO, José. *Levantado do Chão*, p. 15.

4.6 Personagens, utopia e escatologia

Não seria descabido tomar como divisa a frase "Transcender sem transcendência" de Ernst Bloch para alguns dos personagens do romance de José Saramago[30]. Tampouco verificar se o método de leitura proposto pelo filósofo alemão, "[...] es urgente y necessario leer la Biblia *sub specie* de su *historia* de herejes, constantemente activa; necesario analítica y detectivescamente en virtud del quejido conocido y omitido voluntariamente."[31], ecoa em obras como *Levantado do Chão*, *Evangelho Segundo Jesus Cristo* e *Memorial do Convento*. A proposta de Bloch, que se recusa a considerar a religião sob a ótica de um materialismo vulgar, relegando-a ao lugar comum de "ópio do povo", procura refletir tanto os excessos de uma Ilustração que vaticinava o declínio progressivo da religião com o esclarecimento progressivo da humanidade através da razão, quanto o excesso de um niilismo. Liberar o que há de explosivo e revolucionário na Bíblia e que foi calado pelo poder da hierarquia é o núcleo da "exegese" ou da hermenêutica de Bloch a respeito dos textos bíblicos.

Bloch dirige uma espécie de provocação ao leitor quando afirma: "La posterior nominación romana era tan precisa como la cruz romana, pues: *Atheoi*, es como fueron primitivamente llamados los mártires cristianos en la Corte de Nerón."[32] Ao buscar este detalhe histórico, o filósofo apresenta a seguinte visada dialética: a negação dos deuses romanos, por parte dos cristãos, não deixava de ser uma recusa ao poder. Nomeados de ateus, por descrerem dos deuses romanos, os cristãos operam um tipo de desencantamento

[30] A partir de *O Evangelho segundo Jesus Cristo* tal divisa tornar-se-ia problemática. A medida que ocorre uma universalização da temática, penso sobretudo em *Todos os Nomes*, a visão do romancista se dirige para um franco pessimismo, embora ainda se procure fazer uma interpretação da condição humana, caso por exemplo do romance *A Caverna.*

[31] BLOCH, Ernst. *El Ateísmo en el Cristianismo*. Trad. José Antonio G. Ordeig. Madri: Taurus, 1983, p. 16

[32] Ibidem, p. 16.

do poder estabelecido, embora a contraparte seja o encantamento com suas próprias crenças. Isto porque não há neste processo uma supressão total do encantamento. Um outro exemplo será dado pelo autor. Agora os cristãos (século XVIII em diante) é que serão alvejados em suas crenças, mas perguntará o filósofo: este pensamento filosófico que toma para si a tarefa de emancipar os homens das crenças e que tem no século XIX um outro momento de combate não acaba por produzir um encantamento científico? No capítulo intitulado "También Prometeo es un Mito", ao discutir o pensamento teológico do século XX, principalmente em seus expoentes Barth e Bultmann, Bloch argumentará que a tentativa de demitologização, levada a cabo por Bultmann, e a idéia de um Deus *absconditus*, noção cara a Barth, desembocam numa **alienação**. Isto quer dizer que uma transcendência absoluta é instaurada a despeito do que pode significar a encarnação do Cristo, o que num rápido exercício de reflexão significaria a reconciliação entre céu e terra, o fim da cisão. Os argumentos de Bloch são mais sutis e não caberiam no limite deste trabalho, mas fica como idéia central a crítica blochiana de que a tentativa da teologia de raiz protestante em se afastar da noção teológica de escatologia implica, em última instância, a manutenção de um poder absolutamente transcendente, e o enraizamento fechado no presente, sem perspectiva para um futuro, coisa que, para o filósofo, a Bíblia, se lida segundo seu método, não corrobora.

A visionária Blimunda, o padre voador Bartolomeu, o pastor do romance *O Evangelho segundo Jesus Cristo* que não sacrifica suas ovelhas, o Diabo, que afinal não é tão ruim como pintam, pelo menos no diálogo travado com Deus na cena do nevoeiro, afinal o primeiro propõe uma reconciliação com o último, o casal Cipriano Algor e Isaura de *A Caverna*, constituem um grupo de personagens cujo horizonte último não deixa de

postular uma transformação das relações humanas, ainda que frustradas as ações das personagens em alguns de seus projetos[33].

As considerações feitas a partir de Bloch esboçam um problema relevante da perspectiva teórica desta Tese: qual o *horizonte último* daquele grupo de personagens que invariavelmente nos romances transgridem a norma ou o poder hierárquico? De *Levantado do Chão* ao romance *A Caverna* haveria alguma mudança profunda na visão de mundo das personagens e do narrador? Entre alguns críticos, há o sentimento de que nos últimos romances um olhar mais desalentado impregna não apenas as intromissões do narrador, o que provocaria uma visão geral mais pessimista da condição humana, mas até mesmo as atitudes das personagens. Um romance como *O Homem Duplicado* confirmaria a presença crescente de um ceticismo político e social. Porém, a força ficcional desses últimos romances não se equipara aos que foram produzidos na década de 80. As críticas à sociedade de consumo, ao mundo globalizado e às relações espúrias entre o poder político, religioso e econômico atravessam a obra de Saramago. Mas, nos romances dos fins dos anos 90, tais críticas parecem "requentar" antigos clichês de um pensamento de esquerda, ou, "flertar" com alguns lugares politicamente corretos do fim do século XX. O romance que, segundo a perspectiva desta Tese, melhor estabelece os vínculos entre reflexão e invenção estética é *História do Cerco de Lisboa*. Neste romance, como espero demonstrar no próximo capítulo, o que é da ordem da invenção estética é da ordem da especulação. Desde as análises de *Memorial do Convento* não foi outro o nosso intento senão apresentar razões e conferir consistência à afirmação que acabou de ser feita. O argumento que

[33] Dever-se-ia fazer uma distinção entre escatologia e utopia. Uma mudança das relações de poder, preconizada em *Memorial do Convento*, constituiu um dos lugares de análise da primeira recepção do romance. Há críticos que observaram tal leitura ser de cariz superficial e ingênua ou ultrapassada. Conferir: VENÂNCIO, Fernando. *José Saramago. A luz e o sombreado*. Porto: Campo das Letras, 2000.

gostaria de submeter à prova é o seguinte: em *História do Cerco de Lisboa* teríamos paródia gerando ficção na qual posso apreender determinados conteúdos filosóficos e teológicos. Portanto, paródia que resulta numa invenção e que é criação no interior da tradição do gênero romanesco. Um outro nome para o conceito de paródia seria o de "glosa da glosa". Na análise de *História do Cerco de Lisboa*, veremos como os conceitos de alegoria, escatologia e paródia são fundamentais para a compreensão da literatura de José Saramago. Passemos então ao momento derradeiro desta segunda parte da Tese: O cerco hermenêutico.

5. O cerco hermenêutico

(Metáfora e alegoria em *História do Cerco de Lisboa*)

Além disso, meu filho, fique atento: fazer livros é um trabalho sem fim...
ECLESIASTES 12, 12[1]

Em meu princípio está meu fim. Umas após outras
As casas se levantam e tombam, desmoronam, são ampliadas,
Removidas, destruídas, restauradas, ou em seu lugar
Irrompe um campo aberto, uma usina ou um atalho.
Velhas pedras para novas construções, velhas madeiras para novas chamas,
Velhas chamas em cinzas convertidas, e cinzas sobre a terra semeadas,
Terra agora feita carne, pele e fezes,
Ossos de homens e bestas, trigais e folhas.
T.S. ELIOT[2]

Se a Idade Média precisava de uma distinção entre a 'alegoria dos poetas' e a 'alegoria dos teólogos', nós modernos aparentemente precisaríamos de uma clara distinção entre a 'parábola dos poetas' e a 'parábola dos teólogos'.
J. H. MILLER[3]

---

[1] Eclesiastes 12,12. Português. In: *Bíblia de Jerusalém.* 7. imp. Trad. Euclides Martins Balancin et alii. São Paulo: Paulus, p. 1181.

[2] ELIOT, T.S. *Quatro Quartetos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, tradução de Ivan Junqueira, p.29, 1967. No original lê-se: "In my beginning is my end. In sucession // Houses rise and fall, crumble, are extended, // Are removed, destroyed, restored, or in their place // Is an open field, or a factory, or a by-pass. // Old stone to new building, old timber to new fires, // Old fires to ashes, and ashes to the earth // Which is already flesh, fur and faeces, // Bone of man and beast, cornstalk and leaf." London: The Faber Library, 1995, p. 13.

[3] MILLER, J. Hillis. Parábolas e perfomativos nos Evangelhos e na literature moderna. In: ____. *A ética da leitura. Ensaios 1979-1989*. Trad. Eliane Fittipaldi e Kátia Maria Orberg. Rio de Janeiro: Imago, 1995, p. 177.

5.1 *Incipit* e clausuras

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**, Faça-me aí o desenho, mas devagar, É facílimo, basta apanhar-lhe o jeito, quem olhar distraidamente cuidará que a mão vai traçar o **terrível círculo**, mas não, repare que não rematei o movimento aqui onde o tinha começado, passei-lhe ao lado, por dentro, e agora vou continuar para baixo até cortar a parte inferior da curva, afinal o que parece mesmo é a letra Q maiúscula, nada mais, Que pena, um desenho que prometia tanto, Contentemo-nos com a ilusão da semelhança, porém, em verdade lhe digo, senhor doutor, se me posso exprimir em **estilo profético**, que o interesse da vida onde sempre esteve foi nas diferenças, Que tem isso que ver com a revisão tipográfica, Os senhores autores vivem nas alturas, não gastam o precioso saber em despiciências e insignificâncias, letras feridas, trocadas, invertidas, que assim lhes classificávamos os defeitos no tempo da composição manual, **diferença e defeito**, então, era tudo um[4]

Um pequeno detalhe, um sinal de revisão tipográfica, deflagra, nas primeiras linhas de *História do Cerco de Lisboa*, um diálogo no qual estão imbricadas vozes, rastros ou outros sinais de textos bíblicos com forte apelo hermenêutico. O escritor procura explicar o referido sinal a partir de uma suposta semelhança com uma cobra, no que é quase confirmado pelo revisor, se não fosse a mudança tênue, mas expressiva, operada por este de cobra para serpente acompanhada pelo substantivo "eternidade". Instado pelo escritor a desenhar o sinal, o revisor acaba por dessacralizar a associação: afinal, nada mais é do que uma letra Q maiúscula. Isso apesar da expressão "terrível círculo", usada pelo escritor, que encareceria ainda mais o sentido de um reles sinal de revisão. Contudo, aproveita o revisor para – e temos aqui primeira ocorrência explícita da reescritura de um dos enunciados

[4] SARAMAGO, José. *História do Cerco de Lisboa*. Lisboa: Editorial Caminho, 1989, p.11 (os grifos são meus). Nas primeiras páginas de *História do Cerco de Lisboa* há o movimento de crença (escritor) e de ceticismo (revisor). As competências estão bem discernidas, apesar dos comentários do escritor sobre a capacidade filosófica do revisor. O leitor verá ao longo do romance uma quase inversão: o revisor passará a ser escritor, embora não se possa afirmar que o escritor torne-se revisor. Há que se observar, também, que o revisor, ao tornar-se autor, não abandona sua função primeira – a de fazer correções – como ocorre, por exemplo, nos episódios da escada de Santarém e das fontes de Tamarmá. Três discursos marcam fundamentalmente este início de narrativa. Primeiro, o histórico, representado na figura do escritor; segundo, o literário, mais no âmbito do revisor e com uma inflexão paródica dos textos sapienciais da bíblia e uma percepção acerca estatuto da literatura (p.15); terceiro, o filosófico, marca atribuída pelo escritor ao estilo do revisor ao compor raciocínios.

típicos dos *Evangelhos*[5] – retomar o tom elevado, pretensamente sapiencial e com inclinações filosóficas (aliás, o adjetivo *filosófico* é usado, linhas adiante, pelo próprio escritor ao se referir ao caráter do revisor). Um tom elevado que, embora não carregue a dramaticidade pretendida em "terrível círculo", coloca como eixo, numa leitura retrospectiva do romance, o sentido da narrativa em sua dupla acepção: o relato possui um *significado* e, apesar dos rodeios e desvios, tem uma *direção*. O que se verifica nas primeiras linhas do romance é, portanto, um jogo ou uma tentativa de saturar de significação algo que não passa de um simples sinal através do uso de analogias. Porém, observe-se que o diálogo, que oscila entre o entusiasmo e a decepção, juntamente com o aspecto sentencioso da frase "em verdade lhe digo" armam uma espécie de cerco hermenêutico no qual as personagens procuram ao mesmo tempo explorar as possibilidades e fechar o sentido de súbitas associações.

Dizia acima "forte apelo hermenêutico" porque o leitor, em sua mundividência, é incitado a prestar atenção logo de partida no movimento de apropriação e desapropriação de enunciados, imagens símbolos (a serpente) e de argumentos por parte dos personagens. Esse procedimento será recorrente nesta obra e está dado nestas primeiras linhas. Ainda que seja um truísmo assinalar isto, é importante sublinhar como o **Cerco**, **objeto** e **conteúdo** da narrativa, é também a **forma** de exposição do relato, a prática e o procedimento de construção do texto ficcional. O **Cerco** é a metáfora ou a alegoria a partir do qual se constroem os vários níveis de significação do relato. O fio condutor da minha análise será, ao escolher alguns capítulos, indicar que esse cerco hermenêutico, já esboçado na abertura do romance, é possível graças ao uso da figura da alegoria e de uma estilização paródica.

[5] Pode-se dizer que, além da imagem da serpente, com forte reminiscência dos textos sagrados, o primeiro intertexto, prática que estrutura este romance, é o enunciado "em verdade lhe digo".

5.1.1 A figura da serpente e o estilo profético

A primeira associação entre o sinal e a cobra arrependida de morder sua própria cauda contém um sugestivo poder de explicação não apenas do trabalho de um revisor mas do próprio estatuto da escrita de José Saramago. Em análises de romances anteriores pude observar que a ironia, procedimento recorrente na obra do escritor, não vai até as últimas conseqüências. A escrita de José Saramago, sinuosa em seus desvios e digressões, não chega a ser totalmente traiçoeira com o leitor e consigo própria. Não morde a sua cauda e tampouco ameaça tirar o leitor do seu Éden. Penso basicamente em que tipo de traição cometeria o narrador com as supostas expectativas do leitor; possivelmente nenhuma que seja decisiva para a economia do romance. Antes, oferece a seu leitor um mundo com significações bastante amarradas. É o que se verá com o estudo de *História do Cerco de Lisboa* a partir da hipótese de leitura de que haverá três cercos atravessando a narração. Primeiramente, há o cerco no **sentido literal**, isto é, o relato do cerco de Lisboa, embora aqui se possa aventar se no fundo não se trata de dois cercos: a Lisboa tomada pelos portugueses dos mouros e uma outra, situada no presente[6] e constantemente confrontada ou relacionada àquela primeira. Em segundo lugar, encontra-se o cerco **metaficcional**, entendendo-se por isso o movimento de uma escrita que se auto-interroga constantemente e busca prender suas significações ou discutir seus próprios procedimentos. Finalmente, há o cerco **amoroso**, ou o próprio fim do cerco, conforme sugere o personagem Raimundo em um dado momento da narração. Este último seria o cerco propriamente **alegórico** ou **figurado**. É possível ainda vislumbrar um outro cerco, proposto ao leitor na medida em que

[6] A Lisboa situada no presente emerge a partir da figura de um revisor preocupado em reescrever o passado e em conquistar a mulher amada.

o narrador[7] franqueia pouco espaço de interpretação da obra, característica, aliás, ostensiva se pensarmos no estilo profético de que a obra se reveste, pois o relato bíblico é acompanhado de uma explicação que arremata o sentido da história[8]. Por fim, uma outra conjetura que a obra demanda é a postulação da existência de um narrador hermeneuta, o narrador como um deus Hermes[9], capaz de agregar as três modalidades do cerco ou conferir-lhes a devida unidade. Considerando-se os três níveis do cerco e a presença do narrador hermeneuta poder-se-ia falar em "mundo de significações fechadas" ou "excesso de significação e sentido"[10].

---

[7] Sobre a atitude deste narrador veja-se o seguinte comentário de Linda Santos Costa: "O que ressalta é o papel monopolizador do narrador que tem sempre na mão os fios com que tece a história e com que **enreda o leitor**, fingindo não tecer, não enredar." (COSTA, Linda Santos. Trocar de Rosa. *Jornal de Letras, Artes e Idéias*, Lisboa, n. 359, p. 16-17, 23 maio de 1989). Os grifos são meus.

[8] Penso basicamente na parábola contada pelo profeta Natan ao rei Davi (2 *Samuel*, 12, 1-15). Após escutar a parábola dos dois homens, o rico e o pobre, e condenar veementemente o homem rico por ter sido impiedoso ao sacrificar a única ovelha do homem pobre, Davi clama a Iahweh por justiça. O profeta Natan afirma que o homem rico é próprio rei Davi que sacrificou Urias com o objetivo de tomar a sua mulher, Betsabéia. A interpretação da parábola é seguida da profecia da morte do filho de Davi com Betsabéia, uma punição pelo pecado cometido.

[9]Para uma síntese das principais características do deus Hermes, conferir: BRANDÃO, Junito de Souza. Hermes, O Trismegisto. *Revista de Cultura Vozes*, Petrópolis, v. 77, n. 09, p. 69-71, nov. 1983. Da caracterização empreendida por Brandão destaco o seguinte fragmento: "Possuidor de um bastão mágico, o caduceu; de um chapéu, que podia torná-lo invisível; de sandálias de ouro e de asinhas nos pés, ele é o deus que não se perde na noite, porque conhece todos os caminhos, tornando-se, destarte, o *mensageiro* dos deuses, dada sua discrição; sabia fechar-se (obra hermética), daí ser também o deus 'psicopompo', isto é, guia os mortos daqui para lá (Hades), como de lá para cá..." (p. 70). O narrador de *História do Cerco de Lisboa*, a despeito dos vários desvios fabricados no percurso narrativo, não perde o fio da meada: transita do presente para o passado e vice-versa.

[10]Para se entender, inicialmente, o que estou pensando com as expressões “mundo de significações fechadas” e “excesso de significação”, fenômenos decorrentes do efeito da alegoria, proponho o seguinte esquema do cerco hermenêutico: a) o cerco da cidade (literal/próprio) no passado e no presente; b) o metaficcional da escrita, ou seja, os desvios, rodeios e adiamentos simulam justamente uma espécie de combate do narrador/autor com a matéria da narração; c) o da experiência amorosa, o que pode ser visto em expressões como "cidade do corpo, mão invasora, invisível muro" e a mais direta, "o amor é o fim do cerco" (p. 330); d) o leitor, i.e., o sentido do relato é fortemente amarrado. O raio de interpretação do leitor é cerceado. Apenas um esclarecimento: separei o cerco ao leitor do metaficcional para precisar o problema do “excesso de significação” e para assinalar o papel do narrador hermeneuta . Poderíamos dizer que ao invés de um círculo hermenêutico, ou além deste, teríamos em *História do Cerco de Lisboa* um cerco hermenêutico. No plano da escrita, há o enfrentamento das palavras, a exposição das dificuldades do narrador em compor os caracteres das personagens; também há a estratégia narrativa de disseminação dos *desvios,* tentativa renitente de quebrar a linearidade da prosa e mesmo a temporalidade. No plano figurado, há o combate enquanto metáfora dos desejos femininos e masculinos. No literal, o cerco à Lisboa do passado medieval - a narração dos fatos - e o da Lisboa do século XX.

O estilo profético, expressão usada pelo revisor, ou estilização paródica, caso se queira apanhar com esta noção o princípio que estrutura esta narrativa, é o que nos permite pensar como o narrador e demais personagens saturam de significação pequenos detalhes do cotidiano. A autoridade da atitude profética funda-se num chamado, numa vocação divina; porém, ela se comunica na transmissão de uma mensagem cujo circuito de significação passa invariavelmente por uma espécie de analogia entre coisas terrestres e realidades transcendentes. Se na palavra profética há castigo e promessa de restauração, na paródica, presente em *História do Cerco de Lisboa*, há rasura e promessa de transformação.

Uma vez estabelecida a hipótese de interpretação de *História do Cerco de Lisboa,* analisarei os primeiros capítulos do romance (p.11-75) com o intuito de formular os elementos básicos de construção de cada um dos cercos (o da cidade de Lisboa, o amoroso e o metaficcional). Nesta análise tentarei apresentar as seqüências das ações dramáticas e o funcionamento de um possível sistema de metáforas. A ambição é compreender a construção da metáfora e da alegoria em cada um dos cercos, identificando a imagem que confere unidade de sentido ao conjunto da narração. Mas meu olhar estará mais atento àquelas metáforas capazes de realizar a transição entre os cercos, por exemplo, do cerco de Lisboa ao cerco amoroso. O que busco, em última instância, ao cumprir essas duas tarefas? A partir de uma descrição do funcionamento das metáforas em *História do Cerco de Lisboa*, desejo entender como se produz uma hermenêutica no próprio romance.

5.2 Contexto geral: o enredo do romance

O enredo de *História do Cerco de Lisboa* (1989) caberia em poucas linhas e, descontando o gesto inusitado de um revisor adulterar uma passagem de um texto histórico, isto é, substituir o "sim" dado pelos cruzados ao rei D. Afonso Henriques, por ocasião da tomada de Lisboa em 1137, por um "não", diria até que o leitor terá em mãos uma narrativa despida de grandes lances dramáticos, reviravoltas mirabolantes ou suspenses convencionais. Falemos de uma vez: o acontecimento mais dramático é o da própria escrita do romance.

Um personagem acima da casa dos 50 anos, Raimundo Benvindo da Silva, introduz voluntariamente um erro em um livro de história. A editora, ao descobri-lo, resolve, para evitar problemas futuros, contratar alguém responsável pelo conjunto dos revisores. A revisora-chefe, Maria Sara, recém-contratada e impressionada com o gesto de Raimundo, irá aconselhá-lo a escrever uma nova história do cerco. Essa sugestão contém o primeiro indício de um afeto recíproco entre as duas personagens e abre um horizonte de possibilidades insuspeitadas para o par amoroso. Principalmente para Raimundo, revisor condenado à rotina monótona de uma existência solitária. A partir deste momento da narrativa, duas histórias amorosas vão se construindo concomitantemente: a de Mogueime e Ouroana, situados na Lisboa de mouros e cristãos; e a de Raimundo e Maria Sara, pertencentes à Lisboa do século XX. Aqui encontra-se o núcleo dramático do que chamei de cerco amoroso. O outro núcleo será o narrar desde as dificuldades do revisor em compor o novo relato, por exemplo, em estabelecer a causa do "não" dado pelos cruzados ao rei ou comparar as diferenças das fontes históricas disponíveis (as versões sobre a tomada de Lisboa), até a tomada definitiva da cidade pelos cristãos.

As dificuldades de composição do relato são acompanhadas dos obstáculos que impedem, em um primeiro momento, o encontro amoroso de Raimundo e Maria Sara. Situação essa adiada por uma série de desvios, de suspensão das ações dramáticas e de inserções de comentários que, ora atingem diretamente a própria substância do afeto – isto é, se o amor é um combate que vale a pena –, ora produzem aquele fenômeno no qual a ficção olha para dentro de si própria, discutindo seus próprios procedimentos e motivações. Uma outra dificuldade reside no par Mogueime e Ouroana, afinal esta é barregã de um oficial; aquele, um simples soldado. Como juntá-los? A estratégia será fazer coincidir o desenlace dos dois pares amorosos com a tomada de Lisboa.

O final da história já está antecipado nos primeiro capítulos. É o próprio narrador que confessa que o "não" será incapaz de mudar um fato inconteste: Lisboa foi reconquistada pelos cristãos. Isso coloca para o leitor o seguinte problema: afinal, o que se alcançou com esta nova versão? Qual a diferença produzida pelo gesto do revisor? A promessa de uma nova história, tanto a do cerco quanto a amorosa, não se revelará como a repetição dos mesmos lugares dramáticos ou das mesmas inconstâncias da alma humana? Em suma: o que vemos é uma confirmação da sentença do *Eclesiastes*, citada nas primeiras páginas do romance ("Não havia nada de novo debaixo da rosa do sol"). Esta questão, a relação entre promessa e desilusão, por sinal presente na citação daquele texto bíblico, configura as primeiras páginas do romance e constitui o alicerce desta cerca hermenêutica.

5.3 Promessa e desilusão: a paródia do *Eclesiastes*

O primeiro capítulo de *História do Cerco de Lisboa* (p.11-16) é organizado a partir de uma conversa labiríntica entre um revisor e um escritor. Vou me deter, nesta etapa da análise, naquilo que considero a oposição de base das primeiras páginas do romance, a saber, a promessa e a desilusão. Por promessa entendo a expectativa do escritor em vislumbrar algum tipo de semelhança entre o sinal de revisão, o *deleatur*, e uma serpente que "teria se arrependido de morder sua própria cauda". A desilusão fica a cargo do revisor que diz ser tal sinal apenas algo parecido com um "Q". Esse primeiro movimento lança as fundações da empresa ficcional e arrasta consigo duas outras questões: o estatuto do erro e do desejo no processo de compreensão do mundo da escrita, do afeto e da história.

Na desilusão, retificação, correção ou emenda já se inscreve, volto a insistir, o próprio *leitmotif* da narração, evocado, de forma despretensiosa, na citação do versículo do *Eclesiastes* "cada dia traz sua alegria e sua pena"[11]. A referência ao livro bíblico, perceptível também pelo jogo de oposições semelhança/diferença, novidade/repetição, estilo profético/cético e, ainda, no par decisivo promessa/desilusão, conduz os primeiros parágrafos do romance a uma espécie de *mise en abyme*. Há, nas linhas iniciais do romance, um jogo de espelhos nesse movimento de intra e intertextualidade, no qual a duplicação e a disposição de imagens, ao serem efetivamente construídas ao longo da narração, perseguem uma finalidade essencial: inventar um sentido novo e dotar a obra de um poder de auto-interpretação[12].

[11] SARAMAGO, José. *História do Cerco de Lisboa*, p. 12. Primeira ocorrência explícita dessa reflexão paródica do livro bíblico.

[12] Lucien Dällenbach, em seu artigo Intertexte e autotexte, assim caracteriza o conceito de *mise em abyme*, ao considerá-la como uma citação de conteúdo ou um resumo intratextual: "En tant qu'elle condense ou cite la matière d'um récit, elle constitue un énoncé qui réfère à un autre énoncé – et donc un trait du code métalinguistique; en tant qu'elle est partie integrante de la fiction qu'elle resume, elle se fait en elle l'instrument d'un retour et donne lieu, par conséquent, à une répétition interne. Il n'y a donc pás à s'étonner

A produção da diferença, finalidade precípua inscrita no jogo da intra e da intertextualidade, depende do arranjo das palavras na frase. Disso nos quer convencer o narrador e também nos lembrar do caráter retórico presente no romance ou, para ser mais preciso, da relação entre *dispositio* e *inventio*[13]. A menção, feita pelo revisor, aos termos "tópico" e "lugar-comum" amarra já no início da intriga seu problema crucial: a relação entre discurso, evento e escrita. A novidade do evento, a sua qualidade de algo que acontece e surpreende o ouvinte, logo se esfuma na sua repetição. Se a escrita salva o evento do não-sentido ou do próprio esquecimento, ela o faz na condição de destruir isto que lhe é vital (ser único). O ceticismo amargo do revisor propõe esta sinuca de bico: como dizer a diferença se, em sua própria enunciação, corro o risco de torná-la lugar-comum, um enunciado apto a ser transportado para qualquer discurso?

O ceticismo do revisor, nestas primeiras páginas do romance, é, por um lado, uma ponderação da idéia de criação original; por outro lado, um gesto irônico de humildade no que diz respeito ao papel do revisor em obra alheia. No apólogo de Apeles e o sapateiro, recontado pelo revisor, o trabalhador aponta um erro na sandália feita pelo artista. Apeles reconhece o deslize, mas o sapateiro aventura-se a dar opiniões sobre a anatomia do joelho, o que não é bem recebido pelo artista. Ora, se o apólogo coloca um limite para o próprio sapateiro, o mesmo se deveria aplicar ao ofício do revisor. Porém, ele próprio afirmará que um anatomista teria condições de retificar algum possível defeito no joelho. Uma deixa

---

que la fonction narrative de toute mise em abyme se caractérise fondamentalement par un cumul des propriétés ordinaires de l'itération et de l'énoncé au second degré, à savoir l'aptitude de doter l'oeuvre d'une **structure forte**, d'en mieux **assurer la signifiance**, de la faire dialoguer avec elle-même et de la pourvoir d'un **appareil d'auto-interpretation**." *Poétique*, Paris: Seuil, n. 27, p. 284, 1976 (os grifos são meus).

[13] A propósito da *inventio* veja-se o seguinte comentário de O. Reboul: "Invenção inventário, que hoje se poderia deixar a cargo de um computador, ou invenção criação? Na realidade, talvez sejamos nós que criamos uma oposição onde os antigos não a viam. Não imaginavam *criação ex nihilo*, e achavam que qualquer invenção é feita, por um lado, a partir de materiais dados (lugares extrínsecos) e, por outro, de regras mais ou

para se postular que "o trabalho de emendar é o único que nunca se acabará no mundo". Conclui-se, portanto, que não há obra perfeita. Do caráter imperfeito da obra decorre a "infinitude" da sua correção (emenda). Caso eu pensasse o trabalho da emenda como uma atitude básica de interpretar, diria que a imperfeição da obra conduz-me ao infinito do trabalho hermenêutico. Essa relação entre obra imperfeita, emenda e interpretação infinitas será elaborada ao longo do percurso narrativo. Nestes primeiros parágrafos, o que o leitor pode observar é a montagem de mais uma oposição entre o original e a cópia. A cada frase, reconhecida como original pelo escritor, responde o revisor com a paródia do ceticismo do *Eclesiastes*, contida, por exemplo, neste diálogo: "Parece-me um ponto de vista bastante original, Não o creia, Senhor doutor, o rei Salomão, que há tanto tempo viveu, já então afirmava que não havia nada de novo debaixo da rosa do sol..."[14]

Este mesmo tom cético reaparece no final do capítulo, quando o revisor pergunta ao escritor se este acredita que a história foi vida real mesmo: "Então o senhor doutor acha que a história e a vida real, Acho, sim, Que a história foi vida real, quero dizer, Não tenha a menor dúvida, Que seria de nós se não existisse o deleatur, suspirou o revisor."[15] A conclusão do capítulo retoma o sinal do *deleatur* para, novamente em chave irônica, repropor a descrença ou a desilusão diante da convicção do escritor. No início, era a semelhança entre o *deleatur* e algum significado hermético (a cobra ou a *uiroboros*[16] nos

---

menos estritas (lugares intrínsecos)..." REBOUL, Olivier. *Introdução à Retórica*. São Paulo: Martins Fontes, 2000, p. 54.

[14] SARAMAGO, José. *História do Cerco de Lisboa*, p. 15.

[15] Ibidem, p.16.

[16] Acerca da figura hermética e mitológica da *Uiroboros* ou *Ouroboros* e seu significado na alquimia, recorremos a A. M. Amorim da Costa que a compreende como um símbolo unificador dos opostos: "[...] a serpente circular, o *ouroboros*, que morde a sua própria cauda, a coincidência do alfa com o ómega do universo; são expressões inequívocas do saber alquímico. Da conjugação dos opostos flui a vida; na conjugação dos opostos, a mesma se renova." (COSTA, A. M. da. *Alquimia, Um Discurso Religioso*. 1 ª edição, Porto: Vega, 1999, p.18). O mesmo sentido pode-se verificar em JUNG, C.G. *Psicologia e Alquimia*. Petrópolis: Vozes, 1991, p. 304-305. Veja-se o seguinte trecho: "Os alquimistas não se cansam de repetir que

tratados alquímicos) o que se arruinou. Ao final do capítulo, é a identidade entre história e vida real que é posta sob suspeita. Entretanto, ao se ler com atenção as próximas páginas do romance (p.17-75), penso que à desilusão do *deleatur* corresponderia um outro tipo de ilusão. Refiro-me à construção de metáforas capazes de propor um sentido para o que será narrado, salvando assim, ainda que momentaneamente, a ficção do ceticismo glosado do livro bíblico[17]. Se o primeiro capítulo vai desfazer semelhanças, como a do *deleatur* e da imagem da serpente, os demais capítulos irão sugerir semelhanças entre a cegueira do almuadem e a imagem do nevoeiro (situação do revisor na varanda de seu apartamento) ou ainda entre a muralha, o ventre grávido e o interior vazio. A análise detalhada dos próximos três capítulos tentará flagrar como a dialética da promessa e da desilusão está configurada em um grupo de metáforas.

---

o 'opus' provém de uma só coisa, devendo retornar ao *uno*, sendo portanto uma espécie de movimento circular, o do dragão que morde a própria cauda."(p. 304-305).

[17] Sobre a ausência de **mediação** no *Eclesiastes*, por sinal o traço distintivo e radical deste livro, sugiro a leitura do seguinte artigo: WILLIAMS, James G. Provérbios e Eclesiastes. In: ALTER, R. e KERMODE, F. *Guia Literário da Bíblia*. Trad. Raul Fiker. São Paulo: UNESP, 1997, p. 283-304. O ponto nevrálgico da interpretação de Williams sobre os dois livros sagrados encontra-se formulado no seguinte parágrafo: "Em *Provérbios* 10:31, a tradição oferece o poder da linguagem e um conjunto de suposições e metáforas que formam o mundo humano, lançando uma ponte entre o eu e o mundo. Nos poemas de *Provérbios* 1-9, a própria Sabedoria torna-se um **símbolo mediador** entre Deus e a ordem criada. Para Siraque, é o sacedórcio, os guardiães da tradição e a Sabedoria como Torá que oferecem direção e vida boa. Para a tradição rabínica a Torá, tal qual protegida e acalentada pelo povo da aliança, capacita o judeu a encontrar uma passagem para a vida através do caos do mal e das divisões humanas. Para a tradição cristã, é o Cristo, Jesus, o Ungido, que abre o caminho da condição humana à salvação divina. Mas Qohelet não pode articular nenhum caminho, nenhuma ponte ou **realidade mediadora** da condição difícil de vaidade inútil ao trabalho eterno de Deus. A sabedoria com S. maiúsculo é impossível para ele. O mundo é simplesmente excessivo para pensar e dizer (1:8)." (WILLIAMS, James G. op.cit., p. 303; os grifos são meus).

5.4 O cerco de Lisboa

5.4.1 O grito, a névoa e a sereia

Palavras § de Qohélet filho de Davi §§
rei § em Jerusalém

Névoa de nadas § disse O-que-Sabe §§
névoa de nadas § tudo névoa-nada
(*Eclesiastes,* tradução de Haroldo de Campos)[18]

gotículas de um nevoeiro infinito e sem remissão.
(José Saramago, *História do Cerco de Lisboa*)

O despertar do almuadem **cego**, a subida das escadas da almádena e o **grito**, logo ao amanhecer, de convocação dos mouros à oração é uma cena minuciosamente descrita no primeiro longo parágrafo do segundo capítulo do romance (p.17-29). O contraste, que salta aos olhos, é entre a clareza da almádena e a cegueira do almuadem. Em outros termos, aquele que deve despertar os fiéis das trevas do sono é, paradoxalmente, um cego. Esqueçamos, por alguns momentos, os demais parágrafos deste capítulo, que na minha hipótese de interpretação constituem os preparativos para o que chamei de cerco à escrita, e passemos imediatamente ao terceiro capítulo do romance (p.31-52). Neste, após apresentar o nome do revisor (Raimundo Benvindo da Silva), envereda o narrador pelo caminho das

[18] A tradução canônica de "tudo é vaidade", presente inclusive na *Bíblia de Jerusalém*, poderia ser objeto de discussão quando se trata de resgatar o solo poético de algumas expressões hebraicas. Aliás, em uma nota de rodapé da edição da *Bíblia de Jerusalém* encontramos a seguinte afirmação: "O termo que traduzimos aqui por 'vaidade', seguindo as versões tradicionais, significa antes de tudo, 'vapor', 'sopro', pertencendo ao repertório das imagens (água, sombra, fumaça, etc.) que na poesia hebraica descrevem a fragilidade humana. Entretanto, no uso de Coélet, o termo perdeu o seu sentido concreto, evocando apenas o ser ilusório das coisas e, por conseguinte, a decepção que elas proporcionam ao homem." *Bíblia de Jerusalém*. 7 imp. São Paulo: Paulus, p. 1167. A justificativa não deixa de ser um ato hermenêutico; compare-se, por exemplo, com a afirmação de James G. Williams: "A palavra hebraica por trás de vaidade é *hevel*, que significa 'vapor' ou 'respiração'. 'Vapor dos vapores', diz Qohelet. Se tudo é vapor, então a roda das gerações, e as voltas do sol e vento e águas não passam da reciclagem de uma névoa ou uma respiração cuja realidade é esta: ela desaparece." (WILLIAMS, James G. Provérbio e Eclesiastes. In: op.cit., p. 300, 1997). As opções dos tradutores indicam a compreensão do estatuto da metáfora na própria *Bíblia*, assunto discutido por N. Frye em *O Código dos Códigos: A Bíblia e a Literatura*. Trad. Flávio Aguiar. São Paulo: Boitempo, 2004. A tradução de *hevel* por "vaidade", se nos atermos à tese de Frye, explicita a adesão a um tipo de linguagem conceitual e a uma interpretação moral do enunciado.

divagações e de algumas tiradas irônicas. A insatisfação do revisor com o nome Benvindo é a deixa para o narrador fixar mais uma vez "a maneira desenganada de entender", ou o "ceticismo amargo". Na seqüência, o segundo parágrafo apresenta a Lisboa do século XX a partir do apartamento do revisor. De sua sacada ele avista uma Lisboa envolta em neblina e atravessada por um "rumor de vozes e sons indefinidos". O nevoeiro dessa Lisboa evoca, por contraste, a manhã luminosa da Lisboa dos mouros, imaginada por Raimundo no capítulo anterior. A posição topográfica das personagens (alto da almádena e sacada de um prédio) e a indicação temporal (despertar pela manhã) são os elementos básicos que me permitem esta comparação entre um presente enevoado e um passado inicialmente luminoso. Todavia, a diferença apontada comporta uma semelhança, um detalhe. Tanto o revisor quanto o almuadem avistam a cidade de Lisboa do alto e guardam, ainda, algo mais em comum: a cegueira. No primeiro, ela é causada justamente pela neblina/nevoeiro, um acontecimento exógeno. No almuadem, a carência, até onde a narração permite deduzir, é de nascença[19]. A cena de Raimundo na varanda de seu apartamento, contemplando uma Lisboa encoberta pela névoa, pode ser entendida como uma paródia ou glosa da cena em que o almuadem cego convoca, com um grito, os fiéis à oração[20]. O procedimento aqui é a

---

[19] Na verdade, a causa da cegueira do almuadem será objeto de interpretação por parte do narrador no romance.

[20]A cena que introduz, pela primeira vez, a imagem do nevoeiro e que associa explicitamente revisor e almuadem é a seguinte: "Raimundo Silva levantou-se menos cedo do que é seu costume, trabalhara pela noite adentro, um serão longo, arrastado, e quando, de manhã, abriu a janela, bateu-lhe este **nevoeiro** na cara, mais fechado do que o vemos a esta hora, meio-dia, quando o tempo vai ter de decidir se carrega ou alivia, de acordo com a voz popular. Então as **torres da Sé** não eram mais do que um borrão apagado, de Lisboa pouco mais havia que um rumor de vozes e sons indefinidos, a moldura da janela, o primeiro telhado, uma automóvel ao comprido da rua. **O almuadem**, **cego**, tinha gritado para o espaço duma manhã luminosa, rubra, e logo azul, a cor do ar entre a terra que aqui está e o céu que nos cobre, se quisermos acreditar nos insuficientes olhos com que viemos ao mundo, mas **o revisor**, **que hoje quase tão cego se vê como ele**, apenas resmungou..." (SARAMAGO, José. op.cit., p. 32-33; grifos meus). Atente o leitor para a comparação entre a situação presente do revisor e a do almuadem. Além disso, para a composição da cena vale observar a oposição entre as torres da Sé (borrão apagado) e o minarete, com seu perfil delgado na manhã luminosa.

ficção se glosando no seu interior, parodiando uma cena anterior, além das alusões aos outros textos bíblicos já mencionados. Entretanto, para a economia do relato, qual seria a finalidade desta glosa interna? Em uma interpretação figural[21] diria que o almuadem cego (passado) **prefigura** a cegueira do revisor (presente). Em que consiste tal cegueira ou qual o seu significado possivelmente alegórico é o que tentarei pensar ao seguir de perto as ocorrências das imagens do nevoeiro e do grito nos próximos parágrafos. O que posso conjeturar é que o rompimento dessa cegueira tem seu início com o "não" colocado pelo revisor (antitipo do almuadem). Proponho o seguinte raciocínio, tendo em mente o mecanismo da interpretação figural: se o batismo de Cristo é o antitipo do dilúvio do *Antigo Testamento*, uma vez que completa o sentido prefigurado, mas revela algo mais decisivo, a saber, com o batismo morre-se o homem velho e renasce o homem novo, em uma perspectiva não mais local, circunscrita a uma nação, e sim universal, em *História do Cerco de Lisboa*, o "não" do revisor é o antitipo do grito e da cegueira do almuadem[22]. Há tanto a

---

[21] Acerca do conceito de interpretação tipológica há uma bibliografia extensa. Para os propósitos desta tese, citaria algumas referências decisivas para a formulação da hipótese de interpretação de *História do Cerco de Lisboa*. No campo dos estudos teológicos a obra de DANIÉLOU, Jean. *Les Figures du Christ dans L'Ancien Testament*, '*Sacramentum Futuri'*, Paris: Beauchesne, 1950, principalmente o livro V Le Cycle de Josué, p. 203-256. Nos estudos literários, os trabalhos de HANSEN, João Adolfo. *Alegoria: Construção e Interpretação da Metáfora*, São Paulo: Atual, 1986; a revista *Poétique*, Paris: Seuil, n. 23, 1975, principalmente o artigo de STRUBEL, Armand. Allegoria in Factis et Allegoria in Verbis, p. 342-357; AUERBACH, E. *Figura*. Trad. Duda Machado. São Paulo: Ática, 1997; o livro de FRYE, N. *O Código dos Códigos: Bíblia e Literatura*. Trad. Flávio Aguiar. São Paulo: Boitempo, 2004. No capítulo intitulado Tipologia I, encontra-se a seguinte compreensão: "A tipologia é uma figura de linguagem que se move no tempo: o tipo existe no passado, o antítipo no presente; ou aquele no presente e este no futuro. A tipologia, enquanto modo de pensar, é na verdade uma teoria da história, ou mais precisamente do processo histórico: isto ela tanto pressupõe quanto sugere. Ela assim supõe haver algum significado ou fim na história, e que mais cedo ou mais tarde algo correrá, algum evento ou eventos que mostrarão este significado ou fim e assim tornar-se-ão um antítipo do que aconteceu antes. Nossa confiança moderna no processo histórico, nossa crença em que apesar da confusão ou mesmo do caos aparente, os eventos humanos conduzem a algum lugar e apontam para algo, são, provavelmente, um legado da tipologia bíblica. Pelo menos não consigo pensar em outra fonte para compor sua tradição."(FRYE, N. *op.cit*., p. 110).

[22] A idéia é entender o procedimento ficcional de Saramago próximo do que N. Frye demonstra em *O Grande Código*: a Bíblia é antes uma reescritura de suas próprias metáforas e alegorias do que uma Escritura, aliás este é o fio condutor das análises do crítico canadense. A reescritura saramaguiana se faria neste romance a partir de um jogo metafórico no qual, basicamente, as figuras decisivas seriam o nevoeiro, o grito, a rosa e o cão.

reafirmação da **crença** no poder da escrita (a esperança) quanto um chamado à **transformação** (o aspecto moral)**,** um despertar, no "não" e no "grito" das personagens. Entretanto, se há semelhanças possíveis entre o ato de rasurar um texto (colocar um não em lugar de um sim) e o grito do almuadem, a ficção se incumbirá de construir a diferença essencial, ou melhor, ela irá completar o sentido prefigurado dos tipos.

A primeira ocorrência da imagem do nevoeiro dá-se, como vinha discutindo, com o despertar do revisor. Um despertar lento, entrecortado por dúvidas técnicas sobre como seriam as fundas baleares, as máquinas de guerra dos cristãos; um cochilo de aproximadamente dez minutos e o retorno às armas de guerra, às espadas e cimitarras, estas agora explicitamente associadas a símbolos fálicos e denunciadoras do estado solitário do personagem em sua cama. O tempo arrastado, sugerido nesta cena, representa a rotina e a repetição dos mesmos afazeres do revisor. Rotina essa que evoca o ofício do almuadem em convocar todos os dias os fiéis, apenas com a diferença, apontada pelo próprio revisor, de que não há na Lisboa do presente uma voz desse gênero (diz o revisor: "Mais um dia, não ouvira o almuadem"[23]). Embora, após descobrir o significado etimológico das fundas baleares, apontando inclusive para o erro ortográfico da palavra em língua portuguesa, o revisor não deixe de sonhar com a possibilidade daquela voz moura, justamente no momento em que abre novamente a janela:

> [...] foi então que o nevoeiro lhe deu na cara, denso, cerradíssimo, se no lugar das torres da Sé ainda estivesse a almádena da mesquita maior, decerto não a poderia ver, por tão delgada que era, aérea, imponderável quase, e então, se essa fosse a hora, **a voz do almuadem desceria do céu branco**, directamente de Alá...[24]

A segunda ocorrência da imagem do nevoeiro agrega explicitamente duas temporalidades, o passado dos mouros e o presente do revisor. Há nesse procedimento a

[23] SARAMAGO, José. *História do Cerco de Lisboa*, p. 34.
[24] Ibidem, p. 36 (os grifos são meus).

primeira viga de sustentação do Cerco de Lisboa (passado e presente), ou a primeira peça da engrenagem do funcionamento da alegoria, que é montada na reescritura, substituição e contraste das imagens: torres da Sé e almádena, sacada de um apartamento e o alto de uma torre, o nevoeiro (a cegueira) da Lisboa de Raimundo *versus* a luminosidade da Lisboa do almuadem cego.

Após o devaneio, deflagrado pela imagem do nevoeiro (segunda ocorrência), e ao receber um telefonema da editora solicitando urgência na revisão do livro *História do Cerco de Lisboa,* Raimundo, não sem antes preparar metodicamente seu almoço[25], começa seu dia de trabalho: aventura-se na revisão do livro. Uma aventura árdua, sem nenhum embevecimento para o espírito, afinal "Em quatrocentas e trinta e sete páginas não se encontrou um facto novo, uma interpretação polémica, um documento inédito, sequer uma **releitura**."[26] Será esta a primeira avaliação ou interpretação lançada pelo revisor ao livro do escritor, algo que retoma, no contexto da escrita, a díade repetição/diferença. A partir deste momento, os primeiros intertextos das fontes históricas, utilizadas pelo escritor do Cerco, começam a ser citados. É o caso da primeira referência a Osberno e a narração sumária dos principais episódios do Cerco de Lisboa, inclusive a tomada da cidade. O arremate do parágrafo, precedido de uma tradução de um trecho de Osberno e de alguns comentários, tendo a figura do almuadem novamente como foco, é feito a partir da imagem do "mugido rouco de sereia", espécie de metáfora do grito do almuadem, citado justamente na descrição da tomada definitiva de Lisboa. Veja-se o seguinte trecho: "A intervalos,

---

[25] Um traço marcante desta narrativa é como, a partir de situações comezinhas, o narrador explora ao máximo as possibilidades especulativas, os paradoxos, em uma espécie de ginástica retórica. Veja-se o seguinte trecho como exemplo: "[...] é um homem ordenado, um revisor no absoluto sentido da palavra, se é que alguma palavra pode existir e continuar a existir levando consigo um sentido absoluto, para sempre, uma vez que o absoluto não pede menos."(SARAMAGO, José. *História do Cerco de Lisboa*, p. 38).
[26] SARAMAGO, José. *História do Cerco de Lisboa*, p. 39.

vindo do rio, ouve-se um **mugido rouco** de sereia, está assim desde manhã, a avisar a navegação, mas só neste instante é que Raimundo Silva deu por ele, talvez por causa do grande e súbito silêncio que dentro de si se fez."[27]

O mugido rouco de sereia retornará ao fim do capítulo juntamente com a imagem do nevoeiro e a referência a Fernando Pessoa. Mas, para se entender as demais seqüências deste capítulo, e possivelmente a associação dessas imagens, é preciso fixar basicamente dois aspectos decisivos para a economia do relato. O primeiro refere-se àquele procedimento já praticado nas primeiras linhas do romance. Ao terminar de ler a última página do livro sobre o Cerco, Raimundo encontra dois erros na descrição das bandeiras dos reinos de Portugal e dos mouros. Qual é o cerne desses erros? Eles exprimem um anacronismo. Por exemplo, não havia as quinas mencionadas pelo escritor na bandeira de Portugal, e a bandeira do crescente muçulmano é invenção do Império Otomano, três séculos mais tarde. O segundo aspecto consiste nas suspeitas do revisor ao reler o discurso de D. Afonso Henriques aos cruzados, segundo a versão de Osberno. Porém, ao apontar para o que haveria de absurdo e inverossímil no modo como foi composto o discurso, o narrador e Raimundo Silva estariam desqualificando as próprias fontes. Deste ponto para a inserção de um não em lugar de um sim a distância é mínima. Afinal, se a versão de Osberno não é o discurso tal como proferiu D. Afonso, ou se a obra de Osberno já implica uma distância do evento, isso revela que não temos um acesso preciso ao fato. Por conseguinte, o nosso acesso ao passado, ao evento, apenas se dá no encontro e na apropriação dos textos. Mas aqui já estou dentro do terreno que intitulei de Cerco da

[27] SARAMAGO, José. *História do Cerco de Lisboa,* p. 40 (o grifo é meu).

Escrita, aliás, essas desconfianças das personagens em relação ao discurso de D. Afonso são desdobramentos do que foi plantado nas primeiras páginas do romance.

A releitura atenta do discurso de D. Afonso aos cruzados terá seu clímax naquela passagem em que será fixada a atenção do revisor, a saber: "[...] os cruzados auxiliarão os portugueses a tomar Lisboa"[28]. Uma segunda passagem expressará a luta interna do revisor e o que ele chamará de disparate: "[...] muito menos porá um não onde o autor escreveu sim, este revisor não o fará"[29]. Por fim, o desenlace: "[...] 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..."[30] A tese heterodoxa de Raimundo – ou a heresia do seu gesto – sopra na letra morta de mais uma versão historiográfica o espírito vivificante. Em que pese a pertinência da alusão paulina (2Cor 3,6.), feita livremente por mim, não é descabido afirmar o que está no horizonte de tal atitude: uma utopia da escrita. O narrador, em uma tentativa irônica de desculpar o revisor, afirmará que é a primeira vez que Raimundo infringe "o código deontológico não escrito que pauta as ações do revisor na sua relação com as idéias e opiniões alheias."[31] Por um lado, os revisores estão atados a um código de proibições; por outro lado, se pudessem alterar as idéias dos autores "saberiam mudar a face do mundo, implantar o reino da felicidade universal..."[32] O que é isso senão uma espécie de utopia da escrita, alimentada pela própria idéia de que Deus cria o mundo pela sua palavra, o que assinala e presentifica o poder ontológico da linguagem na concepção bíblica. A limitação dos revisores e a descrença do narrador quanto ao poder da

---

[28] SARAMAGO, José. *História do Cerco de Lisboa*, p. 48.
[29] Ibidem, p. 49.
[30] Ibidem, p. 50.
[31] Ibidem, p. 50.
[32] Ibidem, p. 50.

linguagem devem ser lidas com cautela, no mínimo com a mesma desconfiança das personagens. Pois a inserção do não onde havia um sim não deixa de fundar esse gesto utópico. Essa utopia se escreve não apenas na narração das ações dramáticas no mundo da obra, mas ela é legível e sustentada pela glosa das imagens e pela construção da alegoria.

O capítulo encerra-se com o fim da jornada do revisor, deitado em sua cama e pensando na infração cometida. Retornam as imagens, pela segunda vez, da **sereia de aviso** dos barcos, agora calada, e também da névoa, na cena em que Raimundo imagina a voz da sereia assemelhar-se a um mugido rouco de um touro perdido entre a névoa, "bramindo para o céu branco, longe da manada..."[33]

O último ato de Raimundo é levantar-se e abrir a janela e se certificar de que o nevoeiro desaparecera. Em uma referência a Fernando Pessoa, a personagem diz que, se fumasse, acenderia um cigarro e pensaria como tudo é vago e vário. A menção a Pessoa e a recorrência da imagem do nevoeiro, associada nas últimas linhas à fumaça do cigarro (uma pequena névoa), trazem para o primeiro plano do relato o que possivelmente seja o dilema do revisor: como recontar o passado, distante dos nossos olhos, se o próprio presente está envolto em névoa? Mas, se a névoa fosse somente um obstáculo, a ser removido por um espírito mais esclarecido, então a metáfora seria apenas uma ferramenta didática. Ocorre que o obstáculo faz parte da própria natureza do objeto. A névoa, ao mesmo tempo em que dificulta a minha visão, também é a mediação para que eu possa me dar conta da natureza do próprio mundo no qual estou inscrito. O nevoeiro vela e desvela e, ao modo de uma profecia, promete que do obscuro é que brota o sentido verdadeiro, assim como, nas profecias do Bandarra, a figura do desejado emerge do nevoeiro. Entretanto, ao fazer alusão

[33] SARAMAGO, José. *História do Cerco de Lisboa*, p. 52.

à tradição portuguesa, perco de vista o arranjo das metáforas no interior do próprio romance. E o meu fito aqui é persegui-las na imanência da narração.

Tentarei uma primeira síntese desse sistema de metáforas. A imagem da cegueira está presente em um sentido literal no almuadem, uma vez que o narrador informa que ele é cego, e em sentido figurado no nevoeiro. E é aqui que as coisas se complicam, uma vez que a minha ambição é entender como essa mesma névoa produz uma unidade de sentido ao que se está narrando e não apenas o sentido conotativo consagrado pela tradição. Quais outros significados são enxertados no sentido legado pela tradição cultural portuguesa? A primeira funcionalidade dessa metáfora é a abolição das distâncias temporais entre passado e presente, isto é, ela realiza um corte sincrônico e "congela", estrategicamente, as diferenças históricas entre uma Lisboa dos mouros e a do revisor. O grito do almuadem **cego** prefigura o **olhar** do revisor diante de uma Lisboa coberta pela **névoa** e atravessada por um rumor de **vozes** e sons indefinidos, exceto a da sereia de aviso, comparada ao final do capítulo a um **mugido rouco** de um touro, este também encoberto pela névoa, segundo a imaginação do revisor. Até esse momento, o que se pode inferir a partir dessa relação entre imagens é a existência de dois grandes grupos:

1. **Névoa**[34]

1.1 fenômeno atmosférico

1.2 fumaça do cigarro (referência a Fernando Pessoa)

1.3 obscuridade/cegueira/sagrado

[34] As metáforas da névoa e da nuvem ocorrem em outros romances de Saramago. Em *Memorial do Convento*, a nuvem fechada significa a vontade humana e também está presente na hóstia consagrada. O romance *Evangelho segundo Jesus Cristo* contém a imagem do nevoeiro no diálogo entre Deus, Cristo e o Diabo; também em *Ensaio sobre a Cegueira*, a privação da visão é comparada a uma nuvem branca. Por fim, em *Manual de Pintura e Caligrafia* há a imagem da nuvem negra (figuração do desejo sexual) formada no centro do corpo.

2. **Grito**

2.1 do almuadem

2.2 do Rei D. Afonso na batalha de Ourique

2.3 da sereia de aviso comparada a um mugido rouco de um touro

Se o que se deseja narrar é o cerco de Lisboa, fato ocorrido no passado, um desejo que implica uma ação futura, então a névoa[35], que envolve o mugido rouco, é a aura de uma escrita ou de uma voz, sinal também de coisas futuras. Em um primeiro nível, a metáfora[36] pode estar expressando as dificuldades de cercar e se apropriar do passado, tendo-se em mente que o próprio presente está encoberto. Por esse ângulo, o cerco de Lisboa no século XII é também o do século XX, caso o nevoeiro seja uma alegoria. Ao estabelecer a sincronia e construir um sentido para o cerco das duas Lisboas, a metáfora – ou a alegoria – produz um fenômeno de contaminação semântica em um outro nível de reflexão do próprio romance. Trata-se do que chamei de Cerco à Escrita ou Metaficcional. Neste nível, a alegoria da névoa apresenta um problema hermenêutico fundamental, antecipado na

[35] É possível localizar na metáfora da névoa uma alusão à idéia de aura de uma escrita ou de uma voz. Pode-se pensar o "mugido rouco" na qualidade de um evento poético na prosa. Evento que quebra a linearidade da rotina e da vigília. Somos tentados a entender essa aura como a manifestação de algo da ordem do sagrado, ou, para falar mais precisamente a partir das idéias de W. Benjamim, no ensaio A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica, a perda da aura na modernidade seria "a substituição única da obra por uma existência serial". Tal fenômeno, para W. Benjamim, estaria ligado à técnica de reprodução no sistema econômico do capitalismo. A analogia possível entre névoa e aura, em *História do Cerco de Lisboa*, constituiria e retomaria um elemento de crítica à própria modernidade. Mais do que uma afirmação categórica, sugiro que o vínculo entre névoa e aura estaria formulando o problema da diferença e da repetição, algo que desde as primeiras páginas do romance é pensado na glosa ao livro do *Eclesiastes*. Para um aprofundamento desta imagem da aura, relacionada à escrita de Saramago, conferir: SILVA, Teresa Cristina Cerdeira da. Na Crise do Histórico, a Aura da História. In: *Literatura e história: três vozes de expressão portuguesa*. Porto Alegre: Ed. da Universidade/UFRGS, 1999, p. 109-118.

[36] Curiosamente, um efeito da metáfora é tornar coisas distantes muito próximas (o passado de Lisboa) e coisas muito próximas, distantes (o presente do revisor). Distância e proximidade são os termos que compõem o jogo dialético presente na metáfora do nevoeiro. Um jogo, por exemplo, praticado no quarto capítulo, mais precisamente, na busca de Raimundo do que restou da cerca moura. O despertar do revisor em seu apartamento, o périplo pela cidade e o retorno, ao final da tarde, para a residência é o exemplo mais contundente desse jogo entre distância e proximidade. Distância do local onde Raimundo escreverá e colocará um fim à história do cerco, proximidade dos vestígios do passado.

epígrafe “nevoeiro infinito e sem remissão” (o sentido anagógico ou escatológico da alegoria).

5.4.2 Ulisibona ou Lissibona moura

O eixo da narração, no quarto capítulo (p. 53-75), reside na entrega do texto revisado e na procura do que restou da cerca moura. A unidade temporal dos fatos narrados compreende um dia na vida do revisor, desde o seu despertar até o adormecer; de resto, este quarto capítulo tem a mesma duração do capítulo anterior. Vale dizer ainda que os dois procedimentos básicos para a produção do cerco às duas Lisboas (passado e presente) são:

1) a irrupção do devaneio. Com isso quero assinalar o passado emergindo, pela imaginação do protagonista, no próprio presente; é o caso quando Raimundo imagina um diálogo dos mouros com os clientes da Leitaria A Graciosa;
2) a redescoberta dos vestígios históricos, uma empresa que em dois momentos precisos estabelece as analogias entre a condição do revisor e a dos mouros do século XII. Uma dúvida constante neste capítulo é se Raimundo está na condição de sitiante ou sitiado.

Adianto que o quarto capítulo não resolve a oposição (sitiado/sitiante), antes a conserva, o que acirra a contradição, quer pensemos no nível moral, psicológico ou existencial, do protagonista.

Há pouco dizia que a unidade temporal do capítulo pode ser entendida como um dia na vida de Raimundo. Grosso modo, podemos dividir o capítulo em três partes: o despertar do revisor em seu apartamento, a visita a cidade de Lisboa e o retorno ao apartamento. Cada uma dessas partes é organizada por uma seqüência de ações, proteladas ou atravessadas por algumas reflexões. Vejamos cada uma dessas partes e, ao final, fornecerei uma síntese dos elementos estruturais deste momento da narração.

5.4.2.1 O despertar de Raimundo (primeira parte)

A primeira parte, constituída de três seqüências (p.53-59), parágrafo primeiro ao sétimo), inicia-se com a entrega do livro revisado por Raimundo ao Costa, responsável pela produção da editora. Um diálogo trivial entre as personagens é acompanhado do recebimento de um novo livro para a revisão e do remorso sentido pelo revisor, sentimento este que dá azo à personagem para se enveredar em questões espinhosas como, por exemplo, até que ponto são os homens responsáveis unicamente por suas ações, uma vez que o Costa está sendo portador de um erro que nem é seu:

> [...] e por tudo isso sente como um remorso de assim estar enganando a inocência do Costa, emissário e portador de um erro de que não é responsável, como acontece à maioria dos homens, que vivem e morrem ingénuos, afirmando e negando por conta alheia, mas as contas pagando como se suas próprias fossem, porém sábio é Alá, e o mais fantasmas da razão.[37]

Após a saída do Costa, Raimundo toma seu habitual café da manhã (segunda seqüência) e em seguida dirige-se ao espelho para se barbear. As duas ações produzem um contraste entre as sensações gustativas, visuais e olfativas, despertadas pelo hábito rotineiro de comer torradas, e os dissabores provocados pela visão diante do espelho ao se arrepender, o personagem, de ter tingido os cabelos. O desconforto de estar à mercê de um artifício para esconder a velhice, ou do fato de cada vez que pintar os cabelos brancos dar-se conta da decadência física, tornar-se-á, como o tópico da cegueira, um motivo recorrente na narração. Diga-se de passagem que essa imagem, a raiz branca dos cabelos, é uma das que compõem o sistema de metáforas do romance. Desse contraste entre as delícias das torradas e as dores do envelhecimento, passa o narrador a tecer considerações sobre o novo livro deixado pelo Costa para a revisão. Raimundo está curioso em saber qual a matéria do livro; se, por exemplo, é um novo livro de História de Portugal. Mas, ao examiná-lo, e

[37] SARAMAGO, José. *História do Cerco de Lisboa*, p. 55.

parece que com uma ponta fingida de decepção, constata mesmo que é "apenas um romance entre os romances". Digo fingida, porque a confirmação do gênero serve para um daqueles recorrentes exercícios de metalinguagem na narração, isto é, a narração refletindo seus próprios procedimentos. O revisor diz que não vai repetir o não em lugar do sim, porque no romance já há deliberadamente **o fingimento da verdade**. Além do estatuto da verdade, a relação entre tempo e romance é objeto de consideração e encerra esta segunda seqüência.

A decisão da personagem em tirar um dia de descanso (hábito do revisor toda vez que termina um trabalho) é o último momento desta terceira seqüência. Tal ação é acompanhada das hesitações e ponderações do revisor se não seria melhor desfazer o erro, evitando assim uma catástrofe, visto que haveria ainda tempo hábil. Os preparativos para a saída (o dia de folga) são interrompidos pelo **telefone**, comparado a um objeto negro, a uma bomba relógio ou a uma cascavel vibrante prestes a atacar[38], ao longo do percurso narrativo outras imagens serão associadas ao telefone. A estratégia narrativa, nesta altura, é dramatizar um pouco a fraude cometida pelo revisor e ao mesmo tempo indicar o inevitável: mais dia menos dia Raimundo terá que se defrontar com as conseqüências do seu ato. Nesse contexto, a paródia do enunciado bíblico – "[...] afastai de mim este cálice, disse o outro, e não lhe adiantaria nada, que outra vez lhe tornariam a impor."[39] – faz ver o que há de trágico tanto na figura de Cristo quanto numa situação comezinha como a do revisor, problematizando assim o livre arbítrio. Ora, essa questão não é de pouca importância, pois todo o empenho do narrador será fazer ver em que medida o não de Raimundo irá, na qualidade de um ato livre, modificar substancialmente a sua existência.

[38] SARAMAGO, José. *História do Cerco de Lisboa,* p. 5 8.
[39] Ibidem, p. 59.

5.4.2.2 Errância: a saída do apartamento e o périplo (segunda parte)

O sentimento de que poderia ainda evitar uma catástrofe é contraposto à sensação de liberdade experimentada por Raimundo ao se deslocar na cidade e se encontrar justamente nos lugares antigos da cerca moura. A **saída** do apartamento e o **périplo** da personagem pela cidade de Lisboa constituem, portanto, a **segunda parte** deste capítulo. O que se percebe é que a ansiedade gerada pelo medo de sua demissão é compensada por esta possibilidade de que algo novo aconteça na monótona vida do protagonista. Ainda que um devaneio ou uma promessa, um possível fragmento dessa nova história do Cerco de Lisboa, deflagrada pelo "não" de Raimundo, encontra-se inscrita, por exemplo, nesta afirmação: "[...] e até nova ordem ou até que Deus nosso Senhor doutra maneira o disponha, Lisboa continua a ser dos mouros."[40]

O cerco não terminou para a imaginação do revisor. Na entrada da Leitaria A Graciosa, duas temporalidades diversas, a de 1137 e a do século XX, cruzam-se nas falas das personagens, causando um efeito quase cômico e abolindo as distâncias históricas ou, antes, misturando os registros temporais. Trata-se de algo presente no diálogo entre o dono da Leitaria, o homem novo e a mulher gorda cujo período é arrematado com a frase epigramática do almuadem cego: "[...] Em pago, não, disse o dono da leitaria, que as contas das nossas vinganças nunca foram de menos que cem por um, Mas os meus olhos são como as pombas mortas que não voltarão aos ninhos, disse o almuadem."[41]

As personagens todas da leitaria colocam-se na posição de sitiadas e desejosas de vingança contra os cruzados e os portugueses. O coro é uníssono: eles, os habitantes de

[40] SARAMAGO, José. *História do Cerco de Lisboa*, p. 61.
[41] Ibidem, p. 62.

Lisboa, os que se encontram na leitaria, não se renderão, ainda que em tom de farsa e de comédia. Porém, a frase do almuadem causa um ruído na afinação das vozes, um desafino profético, ao sugerir que há coisas para as quais a vingança é impotente, o que equivale a dizer que há coisas que são irredimíveis.

Essa cena imaginada na frente da Leitaria irá se desdobrar com a entrada de Raimundo no recinto para tomar um café e reler algumas páginas do texto revisado da História do Cerco de Lisboa. Nesta seqüência, a sincronicidade dos tempos, via imaginação ou devaneio, será substituída por uma outra operação: a construção da metáfora do nevoeiro a partir das associações com o cruassã, exposto na montra, e o pastel de mil folhas, saboreado pela mulher gorda, aliás presente na cena anterior (o diálogo dos mouros com os clientes da Leitaria). Ao adentrar na Leitaria, Raimundo observa as iguarias arrumadas na vitrine e logo se fixa naquela que será o ponto de partida para a construção de uma alegoria, a saber, o cruassã, em forma de crescente,

> logo tornado decrescente à primeira dentada, minguante portanto, até não ficarem no prato mais do que migalhas, ínfimos corpos celestes que o gigantesco dedo de Alá, humedecido, vai levando à boca, depois não ficará mais do que o terrível vazio cósmico, se são compatíveis o ser e o nada.[42]

Em seguida, o café é trazido pelo garçom que faz o comentário metereológico: "Felizmente que hoje não temos nevoeiro..."[43] O revisor fica satisfeito com a previsão do garçom, mas a mulher gorda intervém na cena ao dizer que o boletim metereológico prevê neblina ao cair da tarde. A possibilidade de que o tempo mude, de luminoso para enevoado, provoca, via narrador, as considerações acerca da natureza inconstante do tempo, semelhante à fortuna. Algumas digressões são disparadas, como a própria pertinência da associação contida na frase, ou melhor, do caráter estúpido da frase sobre a inconstância do tempo. Estúpido

[42] SARAMAGO, José. *História do Cerco de Lisboa*, p. 62.
[43] Ibidem, p. 63.

porque há um pretenso caráter definitivo em sentenças desse tipo, mas o revisor adverte que o próprio tempo se encarrega, ao torná-las definitivas, de condená-las ao esquecimento: "quando o tempo tiver passado todo". Esta questão de um saber precário, de um esquecimento e de um tempo que "tiver passado todo" parece ficar suspensa pois o narrador logo diz que o empregado voltou "à lavagem dos copos, a mulher ao que resta do mil folhas"[44] como a dizer que essas questões são pura especulação filosófica, sem implicações práticas. Entretanto, esse piparote do narrador deve ser levado a sério? O gesto deselegante da mulher gorda, ao querer aproveitar todas as migalhas do bolo de mil folhas, ressoa naquela imagem ligada ao cruassã e encaminha o problema do tempo a um outro nível. Primeiro, vejamos a passagem na qual a falta de educação da mulher gorda é descrita:

> [...] por ser acto de má educação, ainda que irresistível, catará com o dedo indicador molhado as migalhas do bolo, mas não conseguirá recolhê-las todas, uma a uma, porque os fragmentos do mil-folhas, sabemo-lo por experiência, são assim como uma poeira cósmica, incontáveis, gotículas de um nevoeiro infinito e sem remissão.[45]

Uma reescritura do cruassã com um detalhe: Alá, com seu dedo gigante e *humedecido*, reduz as migalhas a um vazio cósmico, vale dizer, ele dá conta da totalidade do alimento. Entretanto, a senhora gorda é incapaz de tal ato. Essa incapacidade decorre da diferença entre os dois bolos ou apenas devido ao fato de um dedo ser divino e outro humano? Talvez seja um truísmo formular essa questão, contudo, se se relacionar a primeira imagem, "poeira cósmica", associada aos fragmentos do mil-folhas, com a sua primeira ocorrência na página 26, quando ela serve de metáfora para se pensar a condição das palavras dentro de um livro, então o circuito da alegoria se fecha e a imagem da poeira se resolve no círculo

[44] SARAMAGO, José. *História do Cerco de Lisboa,* p. 63.
[45] Ibidem, p. 63.

hermenêutico construído internamente na obra. Quero dizer que a compreensão do relato não se faz progressivamente, como se a sucessão de cenas e atos dramáticos fosse resolvendo o que ficou suspenso anteriormente, mas, numa espécie de sincronia das imagens, o que se reintroduz é a própria promessa de sentido e de uma luta contra o tempo que condena as coisas e os seres ao esquecimento; com isso, já entramos no Cerco à Escrita. Apenas ao tratar da especificidade deste último poderia dizer o que entendo por "resolução da metáfora".

O núcleo desta segunda parte do quarto capítulo está em construir a metáfora do nevoeiro associada aos fragmentos da refeição (cruassã/mil folhas). A primeira viga pode ser assim esquematizada: ínfimos corpos celestes = migalhas do cruassã + dedo *humedecido* e gigante de Alá = **vazio cósmico**. A segunda viga: poeira cósmica = fragmentos do mil folhas + dedo humedecido da senhora gorda = **nevoeiro infinito e sem remissão**.

O bolo de mil folhas, ao ser associado a um nevoeiro infinito e sem remissão, prefiguraria o próprio ato da escrita, ou o que estou chamando de Cerco à Escrita. Haveria nessa passagem o sentido escatológico da própria tarefa hermenêutica. Tarefa esta proposta também ao leitor da obra. O revisor dificilmente conseguirá restituir os miúdos pormenores do passado. O mesmo poderia se dizer do leitor em sua tentativa de desfrutar de todos os detalhes. Tanto para o revisor quanto para o leitor seria necessário um dedo gigante *humedecido* de Alá[46] e, mesmo assim, restaria após a refeição o vazio cósmico, ou o

[46] O parágrafo das páginas 62 e 63 (cruassã e bolo de mil folhas) possivelmente constitua um bom exemplo do que Frye chamou de construção metafórica na *Bíblia* – as imagem se completam e se reescrevem.

paradoxo, assim formulado pelo narrador: "depois não ficará mais do que o terrível vazio cósmico, se são compatíveis o ser e o nada"[47].

Se retomarmos o *Eclesiastes,* o livro bíblico parodiado neste romance, veremos que ele contém um paradoxo muito próximo da metáfora descrita há pouco, pelo menos é o que entendo ao ler a seguinte passagem de N. Frye:

> A palavra original, *hebel*, possui um núcleo que significa 'neblina', 'cerração', 'vapor', uma metáfora que reaparece no *Novo Testamento* (Epístola de S. Tiago Apóstolo, 4:14 e segs.). Assim, ela adquire um sentido derivado de '**vazio**', o significado de raiz da palavra *vanitas*, usada na versão latina da *Vulgata*. Daí podemos formular a intuição central de Kohelet como um paradoxo essencial: todas as coisas estão plenas de vazio.[48]

Um subtítulo que poderia ser dado a esta análise em curso de *História do Cerco de Lisboa* seria: O vazio do interior, a plenitude do exterior. Com isso estaria pensando o próprio efeito da alegoria, sobretudo, se relaciono esse vazio ao do interior da muralha – no sonho de Raimundo –, ao do desejo amoroso e ao da escrita. Falo aqui em efeito da alegoria porque a repetição das metáforas produz um excesso de significação, mas tal excesso parece originar-se de uma carência radical, apenas suspeitada na imagem paradigmática da narração, a saber, o sonho de Raimundo com o interior vazio da muralha, ocorrência única no romance. O desejo por um excesso e a constatação de uma carência incapaz de ser resolvida na existência humana também é um outro aspecto decisivo no livro do *Eclesiastes*[49]. Se, na opinião de Frye, o paradoxo essencial do *Eclesiastes* é "todas as coisas estão plenas do vazio"[50], no romance em questão, o paradoxo poderia ser assim formulado: todos os signos estão plenos do vazio[51].

---

[47] SARAMAGO, José. *História do Cerco de Lisboa*, p. 62.
[48] FRYE, N. op.cit., p. 155.
[49] Sobre essa questão indico o artigo de WILLIAMS, James G. Provérbios e Eclesiastes. In: op.cit., p. 301-302.
[50] FRYE, N. *op.cit*., p. 155.
[51] A idéia lukácsiana de alegoria é discutida por Davi Arrigucci Jr. em "Jornal, Realismo, Alegoria". In *Achados e Perdidos*. São Paulo: Polis, 1979, p. 79-115 (trata-se da transcrição de um debate ocorrido com

A repetição da imagem do nevoeiro produz, volto a insistir, o fenômeno da sincronicidade das metáforas. Elas são reescrituras, glosas de si mesmas, e seu sentido se amplia na medida em que umas ressoam nas outras. Se correto o raciocínio, então não se pode falar em uma progressão das metáforas ou de um uso relativo das mesmas, como uma espécie de ornato para determinada passagem. Sem querer abusar de uma noção recorrente em análises anteriores, eu diria que a metáfora do nevoeiro comporta uma dialética. Afinal, se inicialmente ela indica um obstáculo para o olhar diante de uma paisagem física, ao ser reescrita ou glosada em outras páginas, tal obstáculo transforma-se em mediação para que o revisor e o leitor entendam o próprio ato de narrar e interpretar. De turvadora do olhar, a imagem do nevoeiro passa a uma metáfora esclarecedora do próprio ato da escrita, ou melhor, do desejo da escrita. Contudo, o que havia de obstáculo para o olhar ainda é conservado, pois os fragmentos do mil-folhas são um nevoeiro infinito e sem remissão e o dedo *humedecido* não consegue recolher todas as migalhas. Vale dizer: assim como no nevoeiro o revisor não avista a cidade em suas múltiplas diferenças, também o leitor e o intérprete não recolhem todos os pormenores de uma obra. Em síntese: é impossível um ponto de vista da totalidade.

Carlos Vogt, Flávio Aguiar, Lúcia Teixeira Wisnik e João Luiz Lafetá). A discussão sobre o romance brasileiro nos anos 70 leva Arrigucci ao núcleo da idéia de alegoria e da questão do vazio: "A idéia central do Lukács, a respeito da alegoria, é de que ela corresponde ainda a um impulso religioso na arte. Ao longo da história da arte a alegoria esteve sempre ligada às formas de arte religiosa. E na luta libertadora da arte com relação à religião, na perspectiva do Lukács, a volta à alegoria representa ainda a volta aquele impulso religioso. Só que, na sociedade atual, este impulso não se preenche por nenhuma religião institucionalizada. Ou seja, a alegoria moderna corresponde a um conteúdo vazio, ela corresponde a uma posição niilista, no fundo a um individualismo anárquico e niilista. É um sentimento religioso que não se preenche, então há uma espécie de transcendência vazia na alegoria. O verdadeiro conteúdo alegórico é o nada, na visão lukácsiana. Como tudo alude a tudo, o objeto dessa coisa é um fundo perdido, que não se preenche nunca." (Davi ARRIGUCCI JR., op.cit., p.97-98). Eu diria que o "efeito da alegoria" em uma ficção como a de José Saramago é justamente a alusão quase que infinita presente no jogo metafórico, alusão apenas estancada com o impulso utópico, uma vez que este último sugere um *telos* ou um fim para a própria narração. Portanto, ao impulso religioso, não preenchido por nenhuma religião institucionalizada na sociedade atual, corresponderia o impulso utópico na ficção desse escritor português. Entretanto, na ficção de Saramago, os dois tipos de

Os instantes derradeiros, passados por Raimundo na Leitaria, são consumidos com a leitura das quatro páginas selecionadas da História do Cerco de Lisboa, acompanhada de um café e, também, do olhar desconfiado da mulher gorda que, conforme nos informa o narrador, agora sim pratica definitivamente aquele gesto deselegante, ao reunir as migalhas do bolo com a polpa dos cinco dedos. Tal situação serve para o narrador comparar o padrão de civilização dos mouros do século XII com o dos cristãos ou, conforme ele mesmo assinala, deslizar do assunto de uma mulher comendo um pastel de mil-folhas "Àquele que comer não precisa, mas que, ironicamente, pôs em nós mil desejos e necessidades."[52] Após esse comentário, com implicações para o modo como é constituído o ato narrativo e para o que é fundamento do nosso desejo – Aquele que, em suma, não deseja ou não precisa comer –, o protagonista prepara-se para deixar a Leitaria. Ao dirigir-se ao balcão, Raimundo nota a presença de um homem novo, a quem é servido um queque e um copo de leite. Em seguida, o revisor, sempre pela boca do narrador, envereda pelo campo da observação, atravessada, mais um vez, pela imagem dos mouros invadindo em coro a Leitaria com seus cantos de "venceremos"[53]. Essas interrupções ou erupções no fluxo narrativo dão bem a idéia da estratégia narrativa deste romance: passa-se abruptamente de um comentário de índole filosófica a uma espécie de "delírio" no qual, insisto, há uma fusão dos tempos históricos. Ou então, cada ação dramática produz uma pílula de reflexão para as personagens e para o leitor. Uma pílula que ora serve para sondar as possíveis reações desencadeadas, por exemplo, pelo gesto de Raimundo deixar com o empregado o maço das provas de revisão; ora é uma profilaxia para combater ou arruinar certa

impulsos estão amalgamados, pois a eficácia simbólica do impulso utópico, ainda que frustrado em vários romances de Saramago, depende do comércio ou da apropriação da tradição religiosa cristã.

[52] SARAMAGO, José. *História do Cerco de Lisboa,* p. 65.

[53] Ibidem*,* p. 65.

autoridade dos ditos populares. Em síntese, uma cadeia sem fim de correções, para fazer jus à frase do início do romance que dizia que a única coisa que não acaba no mundo é a emenda.

5.4.2.3 A saída da Leitaria (transição entre a segunda e a terceira parte)

A última cena na qual os mouros invadem a Leitaria entoando cantos de "venceremos" logo é desfeita não porque o narrador e o revisor acordem dessa espécie de delírio, mas devido ao fato de que, quando o revisor ganha as ruas, Lisboa está tomada por turistas e é impossível imaginar um cerco com tantas pessoas perambulando por praças e monumentos históricos. Portanto, o narrador desfaz o devaneio de uma Lisboa do presente sendo cercada como aquela do século XII. Todavia, a menção aos turistas se, por um lado, ajuda a desfazer momentaneamente a coexistência do cerco, por outro, serve para contrapor uma Lisboa vulgar do presente àquela na qual o chão sentiu o peso de Deus e cujas marcas ainda estão em algum lugar. Em suma: os turistas procuram um passado glorioso em um presente vulgar. Essa é a opinião do narrador, compartilhada também pelo revisor, caso se dê crédito à voz daquele; em última instância, o que se pretende nessa situação é apontar para as diferenças entre o olhar do revisor e o dos turistas.

A especificidade do olhar do revisor continua a ser construída em seu périplo pelas ruas. Ao continuar sua redescoberta da cidade, mais precisamente ao descer as Escadinhas de S. Crispim, Raimundo Silva encontrará um cão rafeiro que lhe chamará a atenção. Motivo recorrente na narrativa, o cão rafeiro e faminto será associado à situação dos sitiados do cerco de Lisboa. Pode-se dizer que sua figura também constitui uma metáfora cuidadosamente elaborada ao longo do relato. Ao final deste capítulo, o latido secular dos

cães precede o sonho enigmático de Raimundo com o interior vazio da muralha. Mas não adiantemos a resolução da metáfora e a unidade de sentido latente em suas ocorrências.

Sugiro que fixemos por alguns momentos nossa atenção nas descobertas de Raimundo ao atravessar as Escadinhas de S. Crispim. Mais uma imagem irrompe quando, ao se encontrar próximo de um muro, algo que talvez esteja no lugar do que era a cerca moura (apenas lembro que é nesta altura que o narrador revela o objetivo do périplo do revisor, isto é, buscar o que restou justamente da cerca moura), Raimundo afirma que na posição em que está situa-se fora da cidade, pertence ao exército sitiante. O revisor imagina então que uma das janelas se abre e uma mulher moura dirige-lhe algumas palavras. A cena lhe basta para associar a cidade de Lisboa a uma mulher. O canto da moura prediz que o cristão encontrará a perdição na Lisboa prezada, mas o revisor acredita, ao contrário do que as palavras ameaçam, que a perdição somente será amorosa. A metáfora de Lisboa como uma mulher e o canto, interpretado pelo narrador, de anúncio de uma perdição amorosa, a única e feliz perdição, em suas palavras, é a primeira alusão ao que chamei de Cerco Amoroso. Essa metáfora, ao modo da cegueira do almuadem, prefigura o combate amoroso de Raimundo com Maria Sara e de Mogueime com Ouroana. A composição da cena[54] e a expressão "feliz perdição" configuram o primeiro distanciamento discreto daquele tom paródico do *Eclesisastes*. Mas vale notar que a cena é interrompida com o retorno da figura

[54] A cena a que estou me referindo é a seguinte: "[...] Mas, aqui, diante dos olhos de Raimundo Silva, está precisamente um troço, se não da própria e incorruptível muralha, pelo menos um muro ocupa o exacto lugar do outro, descendo ao longo das escadas, por baixo duma fieira de janelas largas, acima das quais se alçam altas empenas. Raimundo Silva está portanto do lado de fora da cidade, pertence ao exército sitiante, não faltaria mais que abrir-se agora um daqueles janelões e aparecer uma rapariga moura a cantar. Esta é a Lisboa prezada, Resguardada, Aqui terá perdição, O cristão, e tendo cantado bateu com a janela em sinal de desprezo, mas, se os olhos do revisor o não enganam, a cortina de cassa foi afastada subtilmente, e este gesto simples bastou para quebrar-se a ameaça que estava nas palavras, na condição de as tomarmos nós à letra, porque bem poderia ser que Lisboa, ao contrário do que parecia, não fosse cidade mas mulher, e a perdição somente amorosa, se o restritivo advérbio aqui tem cabimento, se não é essa a única e feliz perdição." (José SARAMAGO, *História do Cerco de Lisboa,* p. 69).

do cão das Escadinhas de S. Crispim. Trata-se de um retorno estratégico porque retoma o cerco em seu primeiro sentido, ou seja, a magreza do cão evoca a fome vivida pelos sitiados no século XII, serve para o narrador discutir os usos da palavra entre mouros e cristãos e a própria arbitrariedade dos significados emprestados às palavras e, também, a figura do cão, neste momento do relato, confirma que o revisor não se equivocou ao imaginar o latido desses animais quando o almuadem subiu à almádena para chamar os crentes à oração, apesar de o cão ser considerado um animal impuro pelos mouros. Uma última função da figura do cão é o fato de que ele marca o início e o fim do percurso pelas Escadinhas de S. Crispim. Pois o cão rafeiro não se aventura a subir a escada de acesso ao adarve da cerca moura, local por onde o protagonista continua sua busca, sempre atento às correções, como a de que uma escada estaria no lugar daquela de origem, e aos vestígios históricos, como os do painel de azulejos, datado de 1774, com as figuras de "Santa Ana ensinando sua filha Maria a ler, e, em medalhões laterais, acolitando, S. Marçal, que protege dos incêndios, e Santo Antônio, restaurador de bilhas e supremo achador de objectos desencaminhados."[55]

Ao conferir e relacionar prédios a acontecimentos próximos ou distantes de sua época, Raimundo sente-se mais importante e menos ignorante que o conjunto daquelas pessoas dispersas anonimamente nas ruas. Tal sentimento evoca o momento de sua saída da Leitaria A Graciosa, quando o narrador procura diferenciar o olhar do revisor dos demais turistas da rua. A especificidade desse olhar de Raimundo seria então o seu conhecimento do passado *versus* a ignorância do turista vulgar (poder-se-ia dizer que, assim como, na cena do painel de azulejos, Santa Ana ensina sua filha Maria a ler, também narrador e revisor parecem perseguir o mesmo desejo em relação ao leitor [narratário], apenas cuidando para o fato de que, se no painel o livro, a "cartilha", possivelmente seja a *Bíblia*,

[55] SARAMAGO, José. *História do Cerco de Lisboa,* p. 71.

no caso das personagens do romance, o "material pedagógico" é heterodoxo e heterogêneo). Porém, o sentimento de superioridade logo é ponderado, ao ser associado com a cegueira do almuadem. Fato que desde o início da narrativa estava sugerido, a saber, a cegueira do almuadem prefigurava a própria ignorância do revisor diante da cidade de Lisboa.

> Afinal, que direito tenho eu de julgar os outros, vivo em Lisboa desde que nasci e nunca me tinha lembrado de vir ver, com os meus próprios olhos, coisas que algumas vezes olhei e tornei a olhar, sem ver, **quase tão cego como o almuadem**, se não fosse esta ameaça do Costa, provavelmente, nunca teria idéia de verificar o traçado da cerca, as portas, que estão aqui cuido eu que já serão da muralha fernandina, claro que quando chegar ao fim do meu passeio saberei mais, mas também é certo que saberei menos, precisamente por mais saber...[56]

A citação contém dois aspectos importantes para a construção da intriga do romance. O primeiro diz respeito à extensão do significado das metáforas e suas ressonâncias no espaço arquitetônico da narração. A imagem do almuadem cego, a privação da faculdade da visão, ressoa naquela do revisor em sua varanda, olhando para uma Lisboa envolta em névoas. Mas o grito do almuadem também ressoa no grito/mugido do boi encoberto pela névoa. Ora, a cegueira/névoa e o almuadem/revisor/boi são imagens que se resolvem ou confirmam o sentido prefigurado inicialmente quando o narrador, no trecho citado há pouco, compara o pouco saber do revisor à cegueira do almuadem. Fundamentalmente essa cegueira contém um certo paradoxo, pois em uma paródia do discurso filosófico, assim afirma o revisor: "[...] a consciência de saber mais conduz-me à consciência de saber pouco..."[57], como se, na emulação de tal discurso, o revisor quisesse formular a idéia de que, em última instância, nunca ficamos curados de nossa cegueira, nunca dissipamos totalmente o nevoeiro, ou ainda, para retomar a metáfora alimentar,

[56] SARAMAGO, José. *História do Cerco de Lisboa*, p. 72.
[57] Ibidem, p. 72.

nunca saboreamos todas as migalhas do bolo de mil-folhas. Essa paródia das sinucas de bico da reflexão filosófica é o segundo aspecto importante da intriga do romance trazido pela citação acima. Tal paródia afeta a própria fabricação da intriga, pois o que começa a se destacar é o modo como essas metáforas, emuladas pelo tom parodístico ou emparelhadas ao longo da narração, vão se alinhavando e compondo um tecido que não deixa de rivalizar com as próprias ações dramáticas.

Assim, o que eu chamava de "pílulas de reflexão" parece ganhar uma dimensão tal no romance que, um espírito menos afeito a esse estilo diria que o narrador é um hipocondríaco ou um maníaco obsessivo, capaz de ver em cada encontro uma alusão ao cerco de Lisboa. É o caso quando, ao cruzar a porta de um restaurante e se deparar com os olhos de uma cigana, assim reflete o narrador: "[...] hoje ninguém, em Lisboa, anda à caça de animalejos para comer, Mas o cerco não acabou, avisam os olhos da cigana."[58]

O périplo de Raimundo tem seu derradeiro momento no local onde ficavam as antigas Portas do Sol, assim chamadas porque eram "as primeiras a receber o rosado hálito do amanhecer". O encontro de Raimundo com as Portas propicia ao narrador a constatação da precariedade das obras humanas, pois "[...] agora não resta mais que o lago que delas tomou o nome, porém, não mudaram os efeitos especiais da aurora, um milénio, para o sol, é como um breve suspiro nosso..."[59] Essa seqüência de imagens não deixa de ser uma glosa da difícil questão plantada desde o início da narrativa: "não havia nada de novo debaixo da rosa do sol"[60]. Se tudo se repete ou está fadado a desaparecer, então do que aproveita ao escritor narrar uma história como a do cerco? Mais do que uma resposta a esta paródia do

[58] SARAMAGO, José. *História do Cerco de Lisboa*, p .73.
[59] Ibidem, p. 74.
[60] Ibidem, p. 15

Eclesiastes, o narrador oferece uma engenhosa metáfora ao descrever um outro ponto da cerca moura:

> A cerca continuava por estas bandas, em ângulo obtuso, muito aberto, direita à muralha da alcáçova, assim ficando rematada a cintura da cidade, desde o rente das águas, em baixo, até aos nós de encontro no castelejo, cabeça alta e robustos encaixes, braços arqueados, dedos entrelaçados, firmes, como de mulher sustendo o ventre grávido.[61]

O retorno da imagem feminina de uma cidade de Lisboa - "como de mulher sustendo o ventre grávido" – repropõe agora a questão da geração e do tempo, aquilo que é engendrado, a multiplicidade e diversidade dos povos que cruzaram o espaço geográfico de Lisboa. "O revisor, cansado, sobe à Rua dos Cegos, entra no Pátio de D. Fradique, o tempo abre-se em dois ramos para não tocar nesta aldeia rupestre, está assim, bem dizer, desde os godos, ou os romanos, ou os fenícios..."[62]

A questão do tempo, presente desde o comentário sobre as Portas do Sol, desenvolvida na construção da metáfora do ventre grávido, recebe seu arremate neste período final: "À noite, neste espaço entre as casas baixas, juntam-se os três fantasmas, o do que foi, o do que esteve para ser, o do que poderia ter sido, não falam, olham-se como se olham cegos, e calam."[63]

É um arremate que cria mais um clima obscuro, espécie de charada para o leitor, e que o obriga a relacionar o seu significado a uma outra passagem da própria narração. No caso aqui, meu palpite é que a terceira parte deste capítulo, o retorno ao apartamento de Raimundo, será a chave de leitura da passagem enigmática dos três fantasmas.

---

[61] SARAMAGO, José. *História do Cerco de Lisboa*, p. 74.
[62] Ibidem, p. 74.
[63] Ibidem, p. 74.

5.4.2.4 O retorno ao apartamento (terceira parte)

Fim do passeio: Raimundo consulta seus papéis e constata não haver nada mais para ser visitado. O céu começa a tornar-se branco, sinal de um possível nevoeiro. O revisor então deixa o local em que se encontra e ruma em direção da Porta de S. Jorge, de onde a

> menos de cinquenta metros, embora invisível daqui, está a sua casa, e, ao pensá-lo, apercebe-se, pela primeira vez com evidência luminosa, de que mora no preciso lugar onde antigamente se abria a Porta de Alfofa, se da parte de dentro ou da parte de fora eis o que hoje não se pode averiguar e impede que saibamos, desde já, se Raimundo Silva é um sitiado ou um sitiante, vencedor futuro ou perdedor sem remédio.[64]

A passagem me permite afirmar que o cerco de Lisboa é alegoria da condição presente do revisor. Não me parece casual ou arbitrário que o retorno da imagem do nevoeiro seja acompanhada dessas considerações sobre qual o verdadeiro estado de Raimundo: sitiado ou sitiante. A dificuldade do discernimento repropõe algo já discutido: não há um olhar luminoso (humano) sobre o passado ou sobre o presente. O que há é um olhar encoberto, uma cegueira, uma crença, uma certa esperança, a convocar os fiéis à oração ou os homens para a ação na história. O não do revisor é uma autoconvocação, um despertar, que não dissipa toda a névoa.

Antes de adormecer, Raimundo pesquisa, em seus livros, a "Lissibona Moura". Sai à varanda e constata que um nevoeiro não muito denso cobre a cidade. Na seqüência, o narrador nos informa que Raimundo ouviu ladrar dois cães e isso o deixou, inexplicavelmente, mais sereno. Depois, seguem-se estes comentários suscitados pelos latidos:

> Com diferença de séculos, os cães ladravam, o mundo era portanto o mesmo. Foi-se deitar. De tão cansado dos exercícios do dia, dormiu pesadamente, mas algumas vezes acordou, sempre quando sonhava e voltava a sonhar com uma muralha sem nada dentro e que era como um saco de boca estreita alargando o bojo até a margem do rio...[65]

[64] SARAMAGO, José. *História do Cerco de Lisboa*, p. 75.
[65] Ibidem, p. 75.

O trecho contém, de um lado, o retorno do tom parodístico do *Eclesiastes* com a imagem do cão e a identidade do latido através dos séculos. De outro lado, o repetido sonho com a muralha sem nada dentro. Esse sonho pode constituir uma espécie de profecia do que está em curso no relato, porém, na unidade deste capítulo e pensando-o em relação às imagens construídas, pergunto: qual o vínculo entre a metáfora do ventre grávido, a passagem enigmática dos três fantasmas e o interior vazio das muralhas? Não há posse de nenhuma obra produzida no tempo. A mãe não possui sua criação/criança. Passado o período da gestação, o ventre tornar-se-á vazio. Os homens não possuem definitivamente o que há dentro da muralha. O mesmo latido de séculos conduz à certeza de uma identidade. A repetição não se dá apenas com o ladrar dos cães, o próprio revisor sonha o mesmo sonho[66], mas aqui a repetição conduz ao estranhamento de um vazio, justamente do espaço que mais se deseja relatar na história do cerco. O sonho da muralha sem nada dentro seria então a alegoria do desejo de posse de uma escrita, de uma cidade, de um amor e de uma identidade que solicita a figura do outro[67]. Quem é este outro? A "Lissibona Moura", a mulher e a própria escrita?

[66] Há, nesta passagem, uma espécie de alusão, também paródica por certo, a um possível *cogito* do sonhador: eu que sonho não posso duvidar que sonho; pois cada vez que acordo lembro-me de ter tido o mesmo sonho.

[67] À *mesmidade* do latido canino talvez se contraponha a identidade pensada como *ipseidade*, conceito elaborado por Paul Ricoeur em L'Identité Narrative. *Esprit*, Paris, juil./août, p. 295-304, 1988. O parágrafo em que se encontra a distinção entre *mesmidade* e *ipseidade* é o seguinte: "Le cadre conceptuel que je propose de soumettre à l'épreuve de l'analyse repose sur la différence fondamentale que je fais entre deux usages majeurs du concept d'identité: l'identité comme mêmeté (latim *idem*, anglais *same*, allemand *gleich*) e l'identité comme soi (latin *ipse*, anglais *self*, allemand *selbst*). L'ipséité, dirai-je, n'est pas la mêmeté." (RICOEUR, Paul. op.cit., p. 296).

5.4.3 Esta é a Moura Lisboa: identidade e alteridade

5.4.3.1 Lições caninas e *kenósis*

Caso pensemos que o que está em curso na narrativa é a construção da identidade do protagonista, então podemos entender a recorrência da imagem do cão como aquela figura de alteridade necessária para equacionar tal problema. Tal imagem é objeto de várias associações. Ora serve para descrever a campainha do telefone de Raimundo (um cãozito alegre), ora para marcar o estado psicológico do revisor (um cão fugindo a pedradas)[68], e – talvez o ponto nevrálgico – o cão é uma personagem do próprio relato: o vira-lata das Escadinhas de S. Crispim[69]. Como se dá a inserção dessa personagem na narração? O cão serve de mediação entre a Lisboa do passado e a do presente (o latido dos cães na cena do almuadem, imaginada pelo revisor, e aquele outro antes do repouso de Raimundo, mais especificamente no sonho da muralha). Algumas passagens levam-me a pensar nessa função mediadora não apenas de duas temporalidades, duas cidades, mas entre um revisor fadado à rotina e um outro que deverá ser inventado no percurso da narração.

A situação de Raimundo, após o sonho da muralha, é no mínimo curiosa. Nos quatro primeiros capítulos, páginas 11 a 75, a metáfora do nevoeiro armou um problema crucial: a distância não reside somente entre o século XII e o do revisor. O próprio presente, a Lisboa avistada da janela, está distante de Raimundo. É preciso se apropriar dessas duas cidades. Mas como e para quê? Nos próximos capítulos, páginas 77 a 135 – e explico então o adjetivo "curioso", aplicado à condição de Raimundo – uma situação inicial de desvantagem da personagem é revertida sempre ao final de cada capítulo. Na verdade,

[68] SARAMAGO, José. *História do Cerco de Lisboa,* p. 112.
[69] Ibidem, p. 68.

desde a página 53 até a 75, a abertura de cada capítulo apresenta Raimundo às voltas com algum tipo de complicação.

Vejamos os seguintes exemplos:

Capítulo IV

Abertura: "noite difícil de breves e inquietos sonhos"[70]. A noite mal-dormida é acompanhada das dificuldades do revisor em atender à campainha, logo ao despertar.

Clausura: "Nevoeiro, mas não tão denso..."[71]. O latido dos cães deixa a personagem mais tranqüila e ela dorme pesadamente, embora acorde algumas vezes e se lembre da recorrência do mesmo sonho. A presença da imagem do nevoeiro ajuda a compor um ambiente de bem-estar.

Capítulo V

Abertura: "Treze longos e arrastados dias foi quantos levou a editora ou alguém por ela a descobrir a malfeitoria, essa eternidade viveu-a Raimundo Silva como se tivesse no corpo um veneno de acção lenta..."[72] A ansiedade do protagonista permite que o narrador, no segundo parágrafo, aplique a metáfora do cerco de Lisboa à própria situação da personagem.

Clausura: "A casa tornou-se subitamente pequena, até a própria janela aberta para as três vastidões, a da cidade, a do rio, a do céu, lhe pareceu como um **postigo cego**, e é verdade que **não havia nevoeiro**, e mesmo a frialdade da noite era retemperadora frescura."[73] No último parágrafo, que mais propriamente pode-se chamar de "clausura", o revisor adormece na letra "M" com o dedo no nome de Maria, o mesmo da mulher-a-dias, espécie de

[70] SARAMAGO, José. *História do Cerco de Lisboa,* p. 53.
[71] Ibidem, p. 75.
[72] Ibidem, p. 77.
[73] Ibidem, p. 96 (os grifos são meus).

brincadeira para se adivinhar o nome da revisora chefe, o que pode ser uma coincidência, "num mundo onde elas são tão fáceis", conclui o narrador.

Capítulo VI

Abertura: a dificuldade de Raimundo em redigir a carta de pedido de desculpas ao escritor leva aquele a se expressar deste modo: "Se os autores sempre assim sofrem, coitados, e achou algum contentamento em não ser mais que revisor"[74].

Clausura: Raimundo abre a janela, alguns borrifos da chuva salpicam-lhe o rosto e sente uma força plena e transbordante. Tal estado de espírito prolonga-se, por exemplo, na descrição que o narrador faz da paisagem contemplada:

> [...] se não fosse ser pardacento o ar deste dia de inverno distinguiríamos melhor os olivais da encosta que desce para o esteiro, e os da outra margem, agora invisíveis como se os cobrisse **uma nuvem de fumo**. Raimundo Silva olhou e tornou a olhar, o universo murmura sob a chuva, meu Deus, que doce e suave tristeza, e que não nos falte nunca, nem mesmo nas horas de alegria[75].

Capítulo VII

Abertura: o narrador formula um difícil problema: as relações entre causa e efeito. A expressão "ontológicas e paralisantes angústias"[76] sintetiza a situação psicológica inicial da personagem.

Clausura: o revisor descobre a causa do não dado pelos cruzados ao rei. "Agora Raimundo Silva sabe por que se recusaram os cruzados a auxiliar os portugueses a cercar e a tomar a cidade, e vai voltar a casa para escrever a História do Cerco de Lisboa"[77].

A causa da reversão momentânea de uma situação desvantajosa para o protagonista deve ser buscada na possibilidade de duas novas histórias: a do cerco, cuja escrita é

[74] SARAMAGO, José. *História do Cerco de Lisboa*, p. 99.
[75] Ibidem, p. 117 (os grifos são meus).
[76] Ibidem, p. 121.
[77] Ibidem, p. 135.

sugerida por Maria Sara, e a amorosa. Eros é uma das figuras centrais da alteridade na fabricação da intriga romanesca desta narrativa. Contudo, uma alteridade que se deixasse possuir absolutamente pelo desejo do outro ou pelo conhecimento passaria a ser simplesmente um objeto entre os inúmeros à disposição do sujeito da narrativa, algo como o mesmo ou o idêntico na absorção e fusão amorosa ou na especulação labiríntica das personagens. Portanto, para que essa alteridade se conserve e seja aquilo que permite a construção da identidade do protagonista, será necessário plantar nas seqüências das ações algo que ameace a própria realização amorosa ou a fabricação da escrita. Mais precisamente: o amor é uma promessa e, se sua metáfora é a rosa, lugar comum na literatura ocidental, há uma advertência ou ameaça inscrita na própria metáfora: apanhar uma rosa é apressar ainda mais o seu fenecimento, com o custo de que só trocando de rosas, ou se aqui quisermos pensar na função metalingüística da metáfora, só glosando o motivo da rosa mantém-se viva a ilusão da promessa.

A metáfora da rosa, que será discutida em lugar oportuno, contém em sua estrutura a própria contradição do amor: a esperança do encontro é ao mesmo tempo acompanhada do medo da perda. As sucessivas vantagens e desvantagens de Raimundo, algo como uma lógica binária nos capítulos há pouco mencionados, não deixam de repercutir essa contradição básica inscrita nas duas paixões: o medo e a esperança. Mas e no que diz respeito à própria história do cerco, a que será escrita por Raimundo, como pensá-la em relação a essas duas paixões? Precisando melhor a questão, como se coloca aí o problema da identidade e da alteridade, tanto no plano coletivo – a futura nação portuguesa em confronto com os mouros – quanto no individual – a existência comezinha de um revisor que se aventura a repensar um fato histórico consagrado como ato fundador da nacionalidade, apoiado, em parte, pela tradição historiográfica portuguesa?

Em um primeiro olhar, principalmente se lermos o romance a partir da imagem do "nevoeiro infinito", o que se observará é uma demitologização da versão canônica da história do cerco, das versões que serviram para legitimar e fundar o Reino Português e uma certa concepção de identidade coletiva. Porém, se a reescrita paródica do discurso do Rei D. Afonso explicita as estratégias retóricas na composição do verossímil, sendo esse verossímil a concordância lógica e retórica não entre o texto e a realidade, mas entre o texto bíblico e a versão de Frei Antonio Brandão[78], então o gesto da paródia consegue vencer o mito, emancipando a escrita desta história da triste sina dos amantes? A esperança contida na escrita paródica será atravessada pelo medo de que, no frigir dos ovos, esteja apenas se confirmando a velha sentença do *Eclesiastes*: não havia nada de novo debaixo do sol.

Antes de ser atravessada pelo medo ou de ser desfeita qualquer crença com o retorno do *Eclesiastes*, a escrita paródica tem, digamos, seu momento eufórico. A descoberta da causa do não dos cruzados impulsiona a redação da nova versão do Cerco de Lisboa. Essa escrita, como desde o início já sabemos, não será linear e tampouco progressiva. Ao contrário, ela será sempre suspensa ou adiada devido às limitações do revisor ou aos fatores externos como, por exemplo, uma campainha de telefone que toca, quebrando com isso a concentração e o vigor psicológico do escritor. Apesar disso, a escrita do cerco comporta um conjunto de acontecimentos devidamente articulados[79].

---

[78] Uma das fontes incorporadas no romance *História do Cerco de Lisboa* foi o capítulo II "Do aparecimento de Cristo, nosso Salvador, ao infante D. Afonso a noite antes da batalha; como foi levantado por Rei". In: BRANDÃO, Frei António. *Crônica de D. Afonso Henriques*. Porto: Civilização, 1945, p. 07-11.

[79]Os acontecimentos fundamentais compondo as seqüências das ações dramáticas caberiam na seguinte síntese: 1. Discurso do Rei D. Afonso. 2. A resposta dos cruzados. 3. A saída dos cruzados. 4. A permanência de alguns cruzados. 5. Os discursos de reconciliação entre o Arcebispo de Braga e o governador dos mouros. 6. As estratégias dos portugueses para a realização do cerco. 7. O rei convoca as tropas para a batalha. 8. As dificuldades dos portugueses para acamparem ao redor de Lisboa. 9.Lisboa é cercada. 10. As estratégias para a tomada de Lisboa. 11. A explicação dos painéis de azulejos da cidade de Lisboa. 12. O sepultamento dos soldados portugueses (a proximidade entre o cemitério e o bairro das putas). 13. A construção das torres de assalto e a morte do cavaleiro Henrique. 14 . O motim da tropa e o acordo entre D. Afonso e Mogueime. 15. O fim do cerco (retorno da figura do cão e da imagem da sombra).

O primeiro acontecimento é a invenção do discurso de D. Afonso aos cruzados. Iniciar a escrita com o discurso do rei revela os fins últimos que estão presidindo esta narrativa. Mais do que ressuscitar o passado ou os fatos históricos – aquilo que haveria de incorruptível, a sua verdade – o que importa ao narrador e ao revisor é pensar como, por que e para quem a história é escrita. Embora não se deva rapidamente descartar a possibilidade de que a busca da verdade não faça parte dos propósitos dessa nova versão. E por quê? Ao lermos o discurso do rei, a primeira impressão que salta aos olhos é a de que D. Afonso cometeu um erro retórico. Como pode o rei captar a benevolência de seu público convencendo os cruzados a lutar ao lado dos portugueses, se subestima a contribuição dos estrangeiros? Ao enfatizar a verdade da fé (a lógica que preside grande parte das narrativas do *Antigo Testamento* é a seguinte: Deus, querendo, faz de um pequeno exército o vencedor de uma grande batalha), D. Afonso, seguindo a mesma lógica bíblica, coloca a edificação cristã acima dos interesses e acordos políticos (o lado profano da guerra). Contudo, a primeira parte do discurso do rei (p.139), se politicamente foi incorreta, manifesta justamente o motivo econômico que movia os cruzados na luta contra os infiéis, motivo dissimulado nas versões eclesiásticas [80]. A inadequação do discurso – o erro retórico do rei – serve para o revisor dinamitar certas convenções retóricas de estilo das personagens, consagradas em parte pela historiografia portuguesa, e ainda suspeitar dos pressupostos historiográficos.

As duas partes do discurso (a primeira quando o rei subestima a ajuda dos cruzados, uma vez que Deus esteve do seu lado na tomada de Santarém; a segunda, com a transcrição

[80] Mas poderá o leitor perguntar: é verossímil que o Rei D. Afonso tenha cometido tal deslize? A questão poderia ser liquidada se retomássemos a própria descoberta de Raimundo, a saber, que ele terá de inventar o discurso, não estabelecendo-se assim nenhum compromisso com a verdade ou com a verossimilhança entre a

de um dos capítulos da obra de Frei Antonio Brandão) indicam que o projeto dessa nova escrita do Cerco de Lisboa é uma demitologização da versão eclesiástica do episódio. Neste sentido, a referência ao "grande Herculano", precedida das palavras "ceticismo moderno"[81], feitas em um momento do relato no qual o revisor quer retomar a narração do discurso do rei – o milagre de Ourique –, bem como a leitura canônica de D. Afonso Henriques por Frei Antonio Brandão, indicam[82]:

a) O relato histórico é uma reescritura de um fato da *Bíblia*. Ele tem, portanto, uma matriz de origem religiosa.

b) Tendo essa espécie de matriz, todo relato é sempre de segunda natureza ou, no caso da crônica citada, os acontecimentos são ocasiões oportunas para Deus manifestar a sua **providência** e seu poder na história. A narrativa histórica aqui praticada, ancorada e relacionada à narrativa bíblica, é repetição de um modelo e portadora de um sentido. Tem uma finalidade precípua: edificar o leitor. O caráter de edificação (tom solene) dessas narrativas e mesmo o que há nelas de inverossímil, quando comparadas aos padrões da modernidade, são contrapostos a um novo relato (marcado por um tom jocoso) feito de interrupções sucessivas (o tempo da escrita da história do cerco é interrompido, por exemplo, pela campainha do telefone) e de reflexões derivadas desses acontecimentos (as considerações do narrador sobre a velocidade com o que o tempo passou desde que se pôs a escrever).

---

narração que está em curso e o texto eclesiástico. Mas o verossímil reside entre a ficção e uma certa concepção da escrita da história, fabricada desde os primeiros capítulos do romance.

[81] SARAMAGO, José. *História do Cerco de Lisboa,* p. 145.

[82] A transcrição de um dos capítulos de Frei Antonio ocorre num momento em que o revisor não consegue avançar o relato após ter sido interrompido pelo telefonema de Maria Sara. A citação vem suprir a dificuldade em prosseguir, por conta própria, a narração do milagre de Ourique.

Duas noções estratégicas estão presentes no discurso do rei: a de providência divina e a de prefiguração (no fundo, são essas duas noções que estabelecem a verossimilhança entre o texto bíblico e o relato de D. Afonso). Na primeira parte do discurso, a proposta de remuneração simbólica aos cruzados e a manifestação da providência divina na tomada de Santarém são postas sob suspeitas na réplica do cruzado Guilherme Vitulo e na de Archelos. O primeiro afronta os raciocínios do rei, enquanto o segundo é mais diplomático e especioso no argumento. D. Afonso, em sua tréplica, a pedido dos próprios cruzados, irá narrar o acontecido na batalha de Santarém; mas nesse momento o narrador avisa-nos de que o revisor é interrompido pelo toque da campainha, ficando a frase do rei pela metade, ou no "ouvide", convenção retórica que assinala a grandiosidade do que se vai narrar. A retomada da escrita da narração do rei, adiada pelo incidente mencionado, só será possível com a leitura da crônica de Frei Antonio Brandão, afirma o revisor, uma vez que ele está com o cérebro vazio.

A leitura da crônica de Frei Antonio apresenta o modelo de interpretação figural presente na versão eclesiástica que, segundo minha tese, é parodiada neste romance. A crônica inicia-se com uma referência ao gesto de D. Afonso abrir a *Bíblia* na passagem da vitória de Gedeão – *Juízes* 7, 4-25[83] –; em seguida, confirmado pela leitura do trecho de que daria boa batalha contra os infiéis, o rei faz uma prece e é acometido por um brando sono. Ao dormir, sonha com a presença de um velho venerável, uma segunda confirmação de que irá ter boa batalha. O sonho se desdobra na vigília, pois João Fernandes de Souza entra na câmara e comunica ao rei que um homem velho deseja dar-lhe algumas palavras. Terceira

[83] Para um resumo do episódio da vitória de Gedeão e sua inserção na tradição bíblica da idade média em Portugal recomendo a leitura do capítulo VI Como Gedeon livrou o poboo d'Ysrarel dos Emijgos. In: *Bíblia Medieval Portuguesa. Historias d'abreviado Testamento Velho, segundo o Meestre das Historias Scolasticas*. Texto apurado por Serafim da Silva Neto. Rio de Janeiro: M.E.C e I.N.L, 1958, p. 173-177.

confirmação: o homem idoso repetiu as mesmas palavras que o rei teve em seu sonho e lhe prometeu um sinal: "[...] quando na seguinte noite ouvisse tocar um sino da sua ermida [...] saísse fora ao campo, porque lhe queria Deus mostrar a grandeza da sua misericórdia."[84] A coincidência do velho venerável do sonho com aquele que vem ter à tenda com algumas instruções e, por fim, o aparecimento de Cristo ao rei, confirmam uma promessa: o reino de Portugal já estava prefigurado em Gedeão e no cerco de Jericó (*Josué* 5, 13-25). A construção da narrativa do rei, presente na crônica de Frei Brandão, é um exemplo da alegoria dos teólogos: a vitória de Gedeão prefigura a vitória de D. Afonso no Campo de Ourique contra os mouros, assim como o cerco de Jericó prefigura o cerco de Lisboa. A aliança de Deus com os judeus é renovada na de Jesus Cristo, em sua glória, com os portugueses, o que significa dizer que a fundação do reino de Portugal tem por finalidade dar continuidade à universalização do Cristianismo.

A resposta dos cruzados à proposta do rei sabemo-la desde a fraude cometida pelo revisor, mas a causa do não, a miúda recompensa sugerida por D. Afonso, excetuando-se a incalculável salvação da alma, a espiritual, ficou patente na sucessão de réplicas e tréplicas ocorrida entre os cruzados e D. Afonso. A justificativa dada pelo cruzado Guilherme de Longa Espada[85] retoma a crítica da narração da história como transpassada pela **providência divina.** Mesmo o comentário do narrador de que qual fosse a resposta dos

[84]SARAMAGO, José. *História do Cerco de Lisboa*, p. 147. Na *Crônica de D. Afonso Henriques*, de Frei Antonio Brandão, a passagem encontra-se na página 8.

[85] Diz o narrador: "[...] Guilherme de Longa Espada, em postura de corpo e movimento de gestos que descaradamente brigam com a atitude de reverente subalternidade que deveria guardar, está dizendo que, gozando o rei de Portugal de tão eficazes e fáceis ajudas de Nosso Senhor Jesus Cristo, por exemplo, no perigoso aperto que foi ter sido a batalha de Ourique, mal haveria de parecer ao mesmo Senhor presumirem os cruzados que ali estavam em trânsito de substituí-lo na nova empresa, pelo que dava como conselho, se recebê-lo queriam, fossem os portugueses sozinhos ao combate, pois já tinham segura a vitória e Deus lhes agradeceria a oportunidade de provar o Seu poder, esta e tantas vezes quantas para isso vier a ser solicitado."(SARAMAGO, José. *História do Cerco de Lisboa*, p. 155).

cruzados seria "a mais proveitosa à glória de Deus" não deixa de ser uma leitura dessacralizadora das fórmulas canônicas, porque afinal

> [...] não podendo nós, obviamente, saber que é o que a Deus mais convém, deixamos ao seu critério a responsabilidade da escolha, competindo-nos tão somente ser humildes se ela vier contra os nossos interesses e não exagerar as expressões de contentamento se, pelo contrário, vem servir maravilhosamente as nossas conveniências.[86]

Aparentemente as dificuldades quanto à composição do discurso do rei foram superadas nesse misto de invenção e de leitura da versão eclesiástica. Esse combinado não deixa de ser uma interpretação do próprio texto de Frei Brandão, do mesmo modo que o que ficou até agora registrado passou pela ótica do narrador, advertência feita no próprio romance:

> [...] o que desde logo vem delatar que quanto aqui em seu nome se tem lido não passa, afinal de contas, de versão livre e livre adaptação de um texto que provavelmente poucas semelhanças terá com este e que, tanto quanto podemos prever, se manterá reservado até à última linha, fora do alcance dos amadores da história naïve.[87]

Ora, o que há aqui é um segundo nível de dessacralização, a saber, desfaz-se a ilusão de que o próprio ato narrativo proceda diretamente da voz do revisor. Em suma, o que sabemos dessa nova história é uma interpretação do narrador, uma glosa da imaginação do revisor. Os momentos em que a narração olha para o seu próprio interior são alternados, por exemplo, com uma seqüência dramática. O narrador recorda que é hora de Raimundo levar as provas da revisão para a doutora Maria Sara. A narração da ação da personagem envereda pelo campo das questões filosóficas, mais precisamente sobre a liberdade e a ética. O lugar que desloca o foco da ação dramática para o comentário é o retorno da figura do cão das Escadinhas de S. Crispim. O cão esfaimado evoca a fome, por ocasião do cerco, e os tabus dos mouros ao classificarem os cães de animais impuros e ao chamar,

[86] SARAMAGO, José. *História do Cerco de Lisboa*, p. 154.
[87] Ibidem, p. 157.

ofensivamente, os cristãos de cães. Raimundo apieda-se do cão e vai até a sua casa buscar comida para o animal. Ao retornar com o alimento – conforme descreve-nos o narrador – Raimundo tem a seguinte a visão:

> O cão não se movera, apenas deixara descair a cabeça, o beiço rente ao chão. As costelas salientes, **como de cristo crucificado**, tremem-lhe nos encaixes da espinha, este animal é um rematado idiota, com a teima de viver nas Escadinhas de S. Crispim onde tem passado fomes de rabo, desprezando as abundâncias de Lisboa, Europa e Mundo[88].

O gesto caridoso de Raimundo serve de ponto de inflexão para o narrador tecer considerações acerca da assimetria entre cão e homem, mas também para insinuar comparações do tipo: o cão está para o homem como este último está para Deus. A condição canina do homem tem seu lugar preciso na narração quando, ao reiterar a frase " Se nunca sai das escadinhas de S. Crispim"[89], o revisor se pergunta *quem* é o sujeito da frase, de quem ele próprio está a falar. A primeira resposta a tal pergunta parece desfazer o equívoco. Raimundo pertence ao país dos homens, prova disso é o fato de ele sair das escadas e ir para a editora. Mas é no elevador do prédio da editora que a analogia da condição humana com a condição canina volta à baila. Assim como subir as escadas de S. Crispim até o seu último degrau revelaria ao cão um mundo além dos recessos habitualmente freqüentados pelo animal, também para aquele homem que desejasse mudar de vida ou possuir uma biografia definitiva a tarefa seria **subir** "o rio dos pensamentos até a sua fonte primeira"[90]. O fato é que comentários de teor filosófico amarram a discussão anterior sobre a analogia sugerida entre a condição canina e a humana. As analogias

[88] SARAMAGO, José. *História do Cerco de Lisboa,* p. 162 (os grifos são meus).
[89] Ibidem*,* p. 164.
[90] O raciocínio não deixa de ser uma alusão à escrita de um revisor que, em um ato inusitado, resolve fraudar um dos textos que compõem uma longa cadeia intertextual. A questão é saber se a fonte primeira existe, pois no relato de Frei Brandão é o texto bíblico e a leitura tipológica que conferem legibilidade ao evento. Não havendo fonte primeira, como mudar de vida e possuir uma biografia definitiva? Como constituir uma identidade se a ação de remontar a essa presumível fonte primeira é uma espécie de ilusão?

parecem fazer troça de uma idéia fundamental da revelação cristã: a *kenósis*, isto é, Deus esvazia-se da sua onipotência e ***desce*** ao mundo humano. A *kenósis* diz respeito ao modo da encarnação de Cristo entre os homens, o fato de ele ter se despido de sua condição divina, ou melhor, de sua **transcendência**. Mas, na metáfora do cão como um Cristo crucificado, a **imanência** e os limites habitados pelo cão, as Escadinhas de S. Crispim, são despidos, em um primeiro momento, de qualquer acento positivo ou de fidelidade a uma leitura hermenêutica tradicional. Pelo contrário, o cão é chamado de idiota por se resignar no seu espaço. Se **subisse** as escadas, para além do último degrau, saberia que um outro mundo existe. O que se pede ao cão e ao homem é uma espécie de conversão. Mas a questão é: como mudar de vida? A expressão "gaiola mecânica"[91], ocorrida no momento em que o revisor encontra-se no elevador, traz subrepticiamente a questão da ***liberdade*** configurada no ato de decisão, como o de ir atrás de um outro pensamento até a sua origem. A imagem da gaiola mecânica ressoa na condição canina, aquela caracterizada há pouco nas Escadinhas de S. Crispim. Penso que o circuito da metáfora do cão amplia-se na alusão à *kenósis*, na comparação entre as costelas salientes do cão com as do Cristo crucificado, e suspeito de que um sentido ambíguo faça parte da sua natureza. Ambigüidade reforçada em outras metáforas. Observe-se os seguintes exemplos:

1. Nevoeiro: obstáculo e mediação para o conhecimento.
2. A voz/o grito do almuadem: despertar dos fiéis (vida) e sinal escolhido por D. Afonso para o ataque aos mouros (morte).
3. Cova: vagina das putas (*Eros*) e local de sepultamento dos cadáveres (*Tanatos*).

[91] SARAMAGO, José. *História do Cerco de Lisboa,* p. 164.

4. Torres: católica (uma só língua/não chegar ao céu) e de Babel (várias línguas/chegar ao céu).
5. Cão: animal impuro para os mouros e de estimação para os cristãos.
6. Branco: as raízes dos cabelos de Raimundo (velhice) e a blusa de Maria Sara (sensualidade); as rosas e a página vazia.
7. Negro: as linhas indecifráveis da escrita e o telefone.

Cada metáfora arma uma duplicidade do signo e possibilita a construção de um hipertexto. Tal fenômeno ocorre também, por exemplo, com um princípio moral. A saída dos cruzados de Lisboa (a retirada) propicia ao narrador, a partir da montagem de algumas cenas, comentários jocosos à noção de caridade cristã. Pode-se flagrar tal atitude no cuidado do mouro para com o almuadem cego que queria ter notícias da retirada dos cruzados. Tal cuidado, ou antes, tal virtude, presenciada no mouro, mostra não ser ela propriedade, monopólio, de uma moral religiosa, de uma crença em particular. Porém, o lado caridoso, flagrado no gesto do mouro, convive lado a lado com a praga rogada pelo almuadem, o que indica a ambigüidade humana. Da virtude e do vício, desliza o foco do narrador para a interpretação dada pelos mouros à retirada dos cruzados. Ao situar a retirada dos cruzados como obra de Alá, o narrador sugere ser a história uma questão de escolha de lugares, uma vez que para os cristãos ou foi vontade de Deus ou simplesmente cobiça humana. A própria cena final do romance (a clausura) apresenta Raimundo e Maria Sara permanecendo na cidade de Lisboa e Ouroana e Mogueime partindo para a região da Galiza. Nessa cena, Raimundo comenta com Maria Sara que, antes do casal Mogueime e Ouroana partirem, acharão em Lisboa um **cão escondido**, "que os acompanhará na

viagem."[92] O parágrafo final retoma, nessa escrita do cerco da Lisboa do passado, do presente e do futuro, a figura do cão e o alpendre da varanda do apartamento de Raimundo. Sob tal alpendre "respirava uma sombra"[93], imagem intrigante, instante poético e metafísico, para usar uma expressão de Gaston Bachelard[94], e que nos diz em uma única frase, em uma síntese, o que a narrativa gastou em 348 páginas: se a recolha das migalhas é impossível, se as palavras estão nos livros, como a poeira cósmica nas galáxias, o que sugere o caráter infinito da interpretação, ou a própria dificuldade de síntese para aquele que se aventurar a pensar os pormenores da história, a imagem da sombra repõe o paradoxo do infinito da interpretação: como de seres finitos, hálito e sombra, se chega à idéia do infinito?

[92] SARAMAGO, José. *História do Cerco de Lisboa*, p. 348.
[93] Ibidem, p. 348.
[94] BACHELARD, G. Instant Poétique et Métaphysique. In: *Le Droit de Rêver,* Paris: PUF, 1970, p. 224-232. Para Bachelard, "L'instant poétique est donc nécessairement complexe: il émeut, il prouve – il invite, il console – il est étonnant et familier. Essentiellement, l'instant poétique est une relation harmonique de deux contraires. (…) l 'instant poétique est la conscience d'une ambivalence."(BACHELARD, G. op.cit., p. 225).

5.4.3.2 *Kénosis*: a canina e a humana (a do interpretado e a do interpretante)

A construção da metáfora do nevoeiro, nos quatro capítulos iniciais, não é um ornamento no percurso narrativo, conforme venho insistindo ou apenas uma invenção poética incapaz de produzir algum tipo de conhecimento novo. Ela é uma modalidade diretiva do pensamento, para falar como N. Frye em *O Código dos Códigos*[95], capaz de condicionar o sentido do que se está narrando. Ao configurar uma dialética do próximo e do distante, do conhecimento e da ignorância, da visão e da cegueira, tal metáfora permite, por exemplo, que a recorrência da figura do cão (dos mouros e das Escadinhas) confirme o *telos* da narração, a precariedade da condição humana, e amplie a própria compreensão desse fim último do relato. Explico: a metáfora do nevoeiro contém em seu núcleo a noção de vazio. Essa é a realidade com a qual a mulher gorda, o comedor de cruassã ou o revisor terão que se deparar. Mas poder-se-ia perguntar: e daí, o que fazer com esse vazio? (Que constitui, por sinal, condição para que um excesso seja produzido, quer enchendo as páginas de palavras, quer o estômago de comida, ou o corpo de carícias.)

A figura do cão contém também uma outra dialética. Ela pode ser anúncio da condição final dos mouros e também do próprio revisor. Porém, arriscaria dizer que o cão traduz o esvaziamento do humano, assim como Cristo se despiu de sua condição divina para habitar o tempo. O enfraquecimento do humano, prefigurado na metáfora do cão, traz as palavras solidão, privação da liberdade e fome para o centro da narrativa. Esse acento negativo é apenas um lado da imagem. Pois não é demais lembrar que o revisor sente compaixão do cão das escadinhas e se preocupa em dar de comer ao bicho, ainda que o narrador trate com suspeita tal gesto.

[95] FRYE, N. Metáfora I. In: op.cit., p.81.

A figura do cão, antitipo do humano, lembrete da nossa porção animal, contrasta com a força e o poder de uma religião que eleva os fortes e humilha os pequenos[96]. Esse me parece o lado positivo do enfraquecimento do humano, uma espécie de glosa da *kenósis* cristã. Contudo, o modo de encarnação do humano no animal, mesmo que patrocionado por uma alegoria, traduz-se no esvaziamento de seu poder. A negatividade contida na privação dos atributos é superada não por uma reconciliação idílica ou utópica em que o poder é objeto de uma partilha eqüânime, mas numa exposição do enfraquecimento do ser humano (nesse sentido, o final do romance, "sob o alpendre da varanda respirava uma sombra"[97], reapresenta o par promessa/desilusão, expondo assim essa espécie de debilidade ontológica tanto daquele que se coloca como interpretante como daquilo que é interpretado). Esse enfraquecimento faz ver com tintas grossas o quadro desolador da luta pelo poder. Sitiados e famintos, como o cão das Escadinhas de S. Crispim, os mouros são derrotados pelos portugueses. Entretanto, visto pelo ângulo da alegoria do cão, a derrota dos mouros é a do próprio homem, não mais tomado em sua particularidade, mas em sua universalidade.

[96] Em *O Evangelho segundo Jesus Cristo* e *Memorial do Convento*, a crítica à religião católica parece-me muito didática. O contrário ocorre em *História do Cerco de Lisboa,* uma vez que, ao se apropriar dos procedimentos de interpretação consagrados pela hermenêutica cristã, Saramago faz uma crítica interna à própria religião, a partir dos seus próprios lugares, mesmo que, em várias circunstâncias, o narrador, ao se comportar de um modo irônico, lance um petardo aqui e acolá, numa espécie de distanciamento do padrão de leitura tipológica.

[97] SARAMAGO, José. *História do Cerco de Lisboa*, p. 348.

5.5 O cerco amoroso

Errante não mais perambule
(*Cântico dos Cânticos* 1, 7)[98]

As primeiras estrofes do *Cântico dos Cânticos* talvez queiram nos convencer de que o mundo é errância. Estamos no mundo na condição de criaturas nômades e encontrar o amor é tomar posse da terra prometida, ou melhor, do corpo prometido. Mas como? É possível ignorar a lição do *Eclesiastes* (2, 11) que seguidamente adverte: "nada é durável debaixo do sol?" A promessa decisiva do *Cântico* (8, 6) está em "O amor é poderoso como a morte" e pode-se entender essa afirmação como sendo uma reescritura do *Eclesiastes*, uma réplica ao ceticismo amargo deste livro e uma forma de superar e conservar ao mesmo tempo a errância humana.

A contradição manifestada nessa resposta da experiência amorosa pode ser pensada no modo de composição de cada episódio do *Cântico*. É o que entendo ao ler a seguinte afirmação de Francis Lady:

> [...] Cada episódio move-se em direção a um clímax que não pode ser realizado no poema. Há um padrão de expectativa e frustração, uma pressão narrativa no tempo que não pode ser exaurida. Conseqüentemente, o *Cântico* funciona também como uma seqüência; tem uma qualidade dramática à medida que os amantes alternadamente convergem e se afastam. Cada novo início e cada final impreciso promete e deixa um resíduo de esperança insatisfeita, uma dívida feita pela narrativa.[99]

Porém, se no plano das ações dramáticas a fusão é irrealizável, será no arranjo das metáforas que Francis Lady encontra a força e a razão de ser da frase "O amor é poderoso como a morte" (*Cântico* 8, 6). Ao discutir a metáfora do jardim, imagem central do poema, a autora mostrará como essa frase libera em um dado momento a pressão narrativa presente

[98] *Cântico dos Cânticos de Salomão*. Trad. do grego por Antonio Medina Rodrigues. São Paulo: Labortexto Editorial, 2000, p. 31.
[99] LADY, Francis. O Cântico dos Cânticos. In: ALTER, R. e KERMODE, F. *Guia Literário da Bíblia*, São Paulo: UNESP, 1997, p. 327-341.

no *Cântico*, ou seja, o processo de comparação e alternância, de promessa e adiamento. Vou direto ao raciocínio de Lady:

> É a afirmativa de que o amor é tão forte quanto a morte, que o ciúme/paixão é tão áspero ou duradouro quanto o abismo (Xeol), e que suas chamas de fogo são uma faísca de Iahweh (8:6). Nesse credo, o poeta parece falar com sua própria voz, e não por intermédio dos protagonistas. A imagem do fogo, elemento que não aparece em nenhuma outra parte do *Cântico*, faz contraste com a da água. Ambos são fluídos e beiram o transparente ou invisível; nesse lugar, o mundo, com toda sua multiplicidade, é reabsorvido na fala criativa da qual emergiu. É uma metáfora da poesia, a fusão dos fenômenos do mundo na voz e visão do poeta. Os amantes inflamam a chama divina entre si. Dessa maneira, o amor é forte como a morte, uma afirmativa que poderia ser facilmente entendida em referência à geração ou à transcendência de um momento breve, do qual todo o tempo e todas as criaturas participam e onde encontram seu valor, acima do que é transitório.[100]

O credo pronunciado pela voz do poeta – credo sustentado em um percurso de imagens – coloca em cena uma fusão (o mundo com toda a sua multiplicidade), conseguida mediante o trabalho de construção da metáfora, e um desejo de transcendência "de um momento breve", significado da própria afirmação do credo do poeta. O desejo de fusão é ao mesmo tempo o de transcendência.

Fundamentalmente, qual seria então a resposta do *Cântico* ao *Eclesiastes*?

> [...] à tese do Eclesiastes de que tudo é ilusório, o Cântico responde com sua única antítese possível. Como o Eclesiastes, é um trabalho de comparação, embora resulte não em confusão, mas em afirmação cumulativa. Como o Eclesiastes, ele usa a figura de Salomão como o tipo de homem mais afortunado. Mais centralmente, o Cântico é um reflexo da história do jardim do Éden, usando as mesmas imagens do jardim e árvore, substituindo a dissociação traumática de homens e animais por sua integração metafórica. Através dele vislumbramos, tardiamente, pela graça da poesia, a possibilidade do paraíso.[101]

À desilusão cética do *Eclesiastes*, o *Cântico* responde com a promessa poética de uma esperança do paraíso. Observe-se, porém, que a voz de enunciação não se furta aos malogros, às dificuldades e à própria errância da condição humana. O que talvez se esteja sugerindo é que, mais do que uma afirmação entusiasmada sobre o poder do amor, há sim uma consciência de como foi necessário um trabalho de construção da metáfora para que o

[100] LADY, Francis. O Cântico dos Cânticos. In: op.cit., p. 340.
[101] Ibidem, p. 341.

sentido se comunicasse ao leitor; do mesmo modo, também não estariam isentos os amantes de semelhante lide.

5.5.1 O motivo da rosa: vestígio e clichê

Um jardim de rosas é obra humana; o Éden, obra divina. Informação simples e elementar: a rosa, criação de um jardineiro, é uma flor cultivada como qualquer outra. Encontram-se rosas na literatura ocidental e nos jardins desde pelo menos o século XVI, segundo Laffont em Rose, Femme, Événement[102]. Pode-se verificar a presença do tema e da própria palavra também na Antiguidade Grega, o que mostra que, se a flor é efêmera, dotada de curta existência, o assunto ou o discurso sobre a rosa é longevo. As primeiras associações feitas pelos gregos dizem muito desse lugar comum e possivelmente contenham algum tipo de pista:

> On dit qu'*Éros* en personne fut piqué par une abeille dissimulée dans une rose, car en toute fleur un animal sommeille qui menace de sauter à la figure, si éculée soit-elle. Le même mot designe em grec une jeune fille vierge, une jeune abeille ou le calice de la fleur au moment où elle s'ouvre.[103]

O pequeno relato sobre *Eros* contém os ingredientes básicos para a formulação do problema teórico de Laffont sobre o clichê e o desejo. Apenas antecipo que é a essência do desejo o que se dissimularia na reiteração do *topoi* da rosa. Agora vejamos como a questão é formulada. À primeira vista, a repetição do tema poderia exaurir o poder persuasivo e mesmo especulativo da imagem, reduzindo-a a mera convenção literária. Mas Laffont se esforçará para arrancar do estereótipo uma verdadeira imagem ainda capaz de seduzir a imaginação dos escritores; Ronsard, Victor Hugo e Rilke serão os poetas escolhidos. O que está sendo sugerido logo nas primeiras páginas do artigo é que a retomada do motivo da rosa na literatura ocidental pode ser caracterizada como o ato de glosar. Porém, não se trata da reposição de um lugar da autoridade da tradição poética ou de um sentido garantido,

[102] LAFFONT, Suzanne. Rose, Femme, Événement. *Poetique,* Paris: Seuil, n. 106, p. 179-197, avril 1996.
[103] Ibidem, p. 179.

facilmente reconhecido e aceito pelo leitor (a rosa como signo da beleza efêmera da mulher e do próprio amor).

Qual a aposta da autora? "Le clichê garde cependant la trace de cet oubli: là est sa force et notre chance de lecteur."[104] Laffont não ignora que o conjunto de traços presentes no clichê constitui um modelo de pensamento, ou organiza alguns lugares comuns nos quais o pensamento trabalha.[105] Mas, assim como na narrativa de *Eros* há uma abelha que se escondeu em uma rosa, o que estará dissimulado sob o clichê aqui? Portanto, há uma aposta, o vestígio de algo esquecido no clichê; uma questão de fundo, o que se esconde na repetição; uma proposta metodológica:

> Analyser um thème, dans le domaine littéraire, consiste à construire, à partir d'éléments discontinus du texte, de récurrences, de similarités, de contrastes, une unité qui serait le signifié global du texte ou de l'oeuvre. Le thème, ce à propos de quoi on parle et qui permet d'en parler, ce qui assure la lisibilité du texte et la saisie d'un sens...[106]

Trata-se de uma proposta que pretende justificar o interesse do tema em uma perspectiva quase que fenomenológica. Para ser preciso, diria que Laffont quer suspender o sentido evidente do clichê para pensar como a metáfora é o lugar em que a subjetividade se revela.

"Nous avons choisi d'entendre le thème, avec J.-P. Richard, comme la relation du sujet au monde sensible, invitant à une lecture privilegié de cette rencontre, et, pour peu qu'elle ait quelque bizarrerie, elle devient le lieu où s'adresse à moi la singularité de l'autre."[107]

---

[104] LAFFONT, Suzanne. op.cit., p. 181.
[105] "Ainsi le thème de la rose est-il um poncif dans la littérature occidentale depuis les Grecs, il a généralement pour décor um jardin que l'on visite, de 'l'aurore aux doigts de rose' (cliché) jusqu'au soir fraîchissant, en méditant sur la fuite du temps, la fragilité du plaisir et la precariéte de la beauté feminine (lieux communs). A l'horizon se dessine le stéréotype de l'équation femme=beauté désirable=jeunesse=profitons-en-pendant-qu'il-en-est-temps." (LAFFONT, Suzanne. op.cit., p. 181).
[106] Ibidem, p. 181.
[107] Ibidem, p. 182.

Dois aspectos interessam-me na reflexão de Laffont. O primeiro diz respeito ao que permanece como vestígio de um esquecimento no clichê. Em Saramago, o procedimento ficcional de glosar outros textos e mesmo de repor certos clichês, como o motivo da rosa em *História do Cerco de Lisboa*, torna legível o conjunto da narração e favorece a apreensão de um sentido. Que tipo de vestígio, neste romance, encontra-se dissimulado no motivo da rosa, transformando-o inclusive em alegoria do romance?

O segundo aspecto relaciona-se diretamente com a análise do tema da rosa em Rilke, mais precisamente a questão da glosa. Vejamos: "Car la rose est d'abord un vocable contenant en lui ses propres variations, une glose de lui-même, qui pourtant nos permet de parler d'autre chose que du langage par le langage même."[108]

Esse movimento de glosar a si próprio, contido na repetição e aparição singular de cada rosa, pode ser, com cuidado, relacionado ao procedimento ficcional em *História do Cerco de Lisboa* (lembro que a rosa branca é um motivo recorrente no romance). Em Rilke, Laffont apreende o que se dissimula no clichê, a própria singularidade da rosa, no seguinte verso: "[...] rose qui infiniment possède la perte.", entendido pela autora como expressão da essência do desejo:

> Si la rose y distribue sa 'troublante odeur de sainte nue', c'est que, cent fois déflorée, elle est restée vierge, protege par son sommeil intérieur qui imite la mort pour mieux l'éviter, gainnée de clichés qui dissimulent sa singularité. Ardente et chaste, 'si loin d'Ève' et 'ultime amante' puis que 'infiniment (elle) possède la perte', c'est-à-dire l'essence du désir, la rose ne devient femme que peu à peu au fils des fragments et elle reste difficile à saisir pour qui s'en voudrait le maître.[109]

Não proponho, evidentemente, transferir de imediato o sentido dissimulado nas rosas de Rilke para o universo ficcional de Saramago. Contudo, essa idéia rilkeana, a rosa essência do desejo, na interpretação de Laffont, poderiam ser comparados à rosa branca,

[108] LAFFONT, Suzanne. op.cit., p. 191.
[109] Ibidem, p. 192.

glosando a si própria, e, sobretudo, o verso "[...] rose qui infiniment possède la perte", elemento estrutural na organização do cerco amoroso em *História do Cerco de Lisboa*. Afinal, o que pretendo? Minha estratégia será indicar as ocorrências do clichê, como este pode organizar a intriga amorosa, torná-la legível e produzir uma unidade de significação. Assumiria como fio condutor da minha análise o mesmo problema levantado por Laffont: "Quelle question sur le désir le lieu commun, avec son apparat de clichés, transporte-t-il intact dans sa gangue de stéréotypes, et que l'on sent poindre là où le sens vient à défaillir?"[110]

[110] LAFFONT, Suzanne. op.cit., p. 180.

5.5.2 A alegoria da rosa: os sentidos moral, tipológico e escatológico

[...] não havia nada de novo debaixo da rosa do sol[111]

Se uma rosa fenece, corramos, dirá o mais afoito, a apanhar uma outra e assim sucessivamente enquanto rosas houver e o desejo de apanhá-las. Porém, cada rosa é única assim como o gesto de substituí-la por outra? Trocar de rosa[112] é apanhar-se numa contradição: repete-se o desejo de desfrutar do seu viço e se confessa ser o tempo um destruidor. Do que aproveitaria uma rosa que durasse para sempre? O que faz de uma rosa uma rosa, ao contrário do ouro, por exemplo, não é sua raridade – pois pode-se cultivar rosas, bastam para isso técnica e meio físico adequado – , mas justamente o fato de ela ser perecível. Sua curta durabilidade, associada aos seus atributos visuais e olfativos, é o que permite à rosa tornar-se metáfora do amor.

Em *História do Cerco de Lisboa* a primeira ocorrência da palavra "rosa" dá-se no contexto em que escritor e revisor discutem sobre a precedência da literatura em relação às demais artes e à própria história. O escritor da história oficial elogia o revisor por este ter dado uma opinião bastante original, com matizes filosóficos, sobre a literatura já existir antes de ter nascido. Contudo, o revisor, com seu ceticismo, descarta haver algum tipo de originalidade no seu próprio ponto de vista e, citando Salomão, retoma o tom sapiencial da passagem inexorável do tempo. Rosa do sol sugere aqui o fenecimento, o morrer e o renascer do dia, a repetição incansável de dias e noites; por isso, o mais apropriado neste momento seria prosseguir nesse raciocínio sapiencial e afirmar que se trata aqui da representação de um tempo físico, exterior, no qual o homem é presa, vítima do movimento

[111] SARAMAGO, José. *História do Cerco de Lisboa,* p. 15.
[112] Para uma leitura sobre o motivo da rosa em *História do Cerco de Lisboa,* conferir*:* COSTA, Linda Santos. Trocar de Rosa. *Jornal de Letras, Artes e Idéias*. Lisboa, n. 359, p. 16-17, 23 maio 1989.

natural do universo. Ao trazer a palavra "rosa" para essa experiência do fluxo do tempo, o que se adensa é o próprio sentido da finitude, paradoxalmente representado por um movimento interminável do sol. Nada mais frágil, efêmero e diverso do que uma rosa e, também, nada mais constante, vital e sempre o mesmo do que o sol. Caso se queira ver na metáfora da rosa mais uma pilastra a sustentar essa arquitetura do texto ficcional de *História do Cerco de Lisboa,* terei que postular para essa primeira ocorrência da imagem da rosa a produção de uma virtualidade de significados da narrativa, virtualidade essa que se entremostra quando infiro que, da junção entre rosa e sol, se está a pensar a relação entre novidade/diferença e repetição, o outro e o mesmo. Em suma, três palavras resumem a significação da imagem referida: geração, alteridade e identidade.

Como passarei da compreensão da **rosa do sol** à **rosa branca** no solitário, a enfeitar a mesa da Doutora Maria Sara, responsável por zelar pelas regras de uma editora depois que um revisor, Raimundo Benvindo da Silva, colocou um não onde havia um sim na *História do Cerco de Lisboa*? No início da narrativa a ocorrência de **rosa do sol** traz virtualmente, como a semente para o fruto a ser germinado, questões relativas à alteridade e identidade, conforme já assinalei há pouco. Transcorrido um número expressivo de páginas, o retorno da imagem da rosa serve como **mediação** para uma relação amorosa em vias de nascer, entre Raimundo e Maria Sara. O primeiro signo de que um cerco amoroso está a se configurar ocorre com a citação dos versos de um poeta – "o íntimo rumor que abre as rosas"[113] – e a associação realizada entre "roçar inefável das pétalas" e "o roçar da manga contra a curva do seio"[114]. Ao tocar a rosa branca no solitário, Raimundo realiza, com tal gesto, a primeira investida desse cerco amoroso: "[...] foi como se o homem, ao tocar a

[113] SARAMAGO, José. *História do Cerco de Lisboa*, p. 170.
[114] Ibidem, p.170.

rosa, tivesse aflorado na mulher uma escondida intimidade, daquelas da alma, não do corpo."[115] A aproximação de Raimundo a Maria Sara se faz pela mediação da rosa. De certa forma, o contato entre seres ou coisas sempre é indireto, o que confirma o *modus operandi* da escrita, isto é, ela se faz por desvios, oblíqua, semelhante à relação de Raimundo e Maria Sara, na qual um terceiro elemento faz a transição. A rosa configura-se como dialética do outro e do mesmo, da proximidade e da distância, porque, ao mesmo tempo em que ela sugere, com a carícia feita por Raimundo, a aproximação deste à alguma coisa na alma, e não no corpo, de Maria Sara, a mesma rosa é signo da distância que ainda há entre os dois (Raimundo e Maria Sara//corpo e alma). A rosa, objeto de transição entre as duas personagens, ainda é o lugar por onde um não-saber se revela:

"Raimundo Silva olha a rosa, não são só as pessoas que não sabem para o que nascem."[116]

Pode-se ver na metáfora da rosa não somente um tema da narrativa tomado arbitrariamente para análise ou, melhor dizendo, um tema eleito afetivamente pelo leitor que, a partir dele, produz algum tipo de devaneio e conhecimento sobre a imagem poética. Além de uma função semântica para o que se está chamando de cerco amoroso, há na metáfora da rosa uma outra, estrutural, na medida em que a recorrência da rosa traduz a forma encontrada pelo narrador para recuperar a relação do revisor com Maria Sara e mesmo para fazer progredir a narração (mecanismo de progressão) quando se quer passar do relato da Lisboa dos mouros à do século XX. Enfim, a rosa é o que retoma, o que faz a transição entre as duas temporalidades e também ajuda na progressão da narrativa. É o que se infere a partir desta passagem:

[115] SARAMAGO, José. *História do Cerco de Lisboa*, p. 171.
[116] Ibidem, p. 172.

> Pelo meio da tarde, numa pausa entre as dificuldades do cerco e as futilidades do romance, o tal que a editora espera, Raimundo Silva saiu à rua, a espairecer. Não pensava mais do que isso, dar uma volta, distrair-se, arrumar idéias. Mas, tendo passado à porta duma florista, entrou e comprou uma rosa. Branca. E agora está voltando para casa, um pouco envergonhado por levar uma flor na mão.[117]

O capítulo encerra-se com a renovação da promessa amorosa, a compra da rosa branca, em meio às dificuldades do cerco e as futilidades do romance, como assinala o narrador no trecho citado. Mas, o que é o sentimento de vergonha de Raimundo, ao carregar a flor para casa, senão a expressão de uma dificuldade e a percepção, irônica na voz do narrador, do que há de fútil nessa esperança quase juvenil?

O que é uma renovação logo poderá se transformar em uma ameaça ou presságio de morte. Após a narração dos discursos de reconciliação do Arcebispo e do Governador Mouro (p. 195-207), a metáfora da rosa retorna em um percurso narrativo (p. 209-229) cujo núcleo consiste na descrição das táticas de guerra e no telefonema de Raimundo para Maria Sara, decisão difícil e adiada momentaneamente pelo protagonista. Como se dá a nova ocorrência dessa metáfora? Duas passagens fornecerão a exata medida deste movimento pendular, que oscila entre a esperança e o medo, presente na experiência amorosa.

A primeira passagem refere-se à rosa murcha no escritório de Maria Sara. O revisor, sempre mediado pela voz do narrador, imagina a seguinte cena:

> [...] sobre a secretária inclinava-se, desmaiada, uma rosa branca, duas pétalas já se tinham desprendido. [...] mas esta idéia do gabinete vazio, onde uma única vida, a da rosa, murchava lentamente, trespassando-se para a morte por um longo esvaimento das células, encheu-o de maus pressentimentos, de negros agoiros, tudo muito despropositado, pensará um pouco mais tarde[118].

[117] SARAMAGO, José. *História do Cerco de* Lisboa, p. 194.
[118] Ibidem, p. 213.

A segunda passagem é a presença da rosa de Raimundo no diálogo com a empregada. Pergunta a senhora Maria, a diarista, "[...] Posso atirar fora esta rosa que está murcha, Não, Não, deixe-a estar, eu trato disso"[119].

O capítulo que vai das páginas 209 a 229 contém em seu percurso cinco seqüências de imagens e ações fortemente relacionadas à idéia da morte, da doença e da passagem inexorável do tempo. Vejamos como isso está organizado:

1. A loção de tintura de Raimundo, abandonada por ele, e o surgimento dos primeiros **cabelos brancos** – diga-se de passagem que tal fato não causa nenhum dissabor em Raimundo, uma vez que há reciprocidade no sentimento amoroso dele para com Maria Sara.
2. A **doença** de Maria Sara e a **rosa desmaiada** em sua secretária.
3. A mulher-a-dias e a antecipação da faxina por ter de levar o sobrinho ao **médico**.
4. A indecisão e a insegurança de Raimundo em discar para Maria Sara e a **rosa murcha** em seu escritório.
5. O bilhete da mulher-a-dias com a costumada e desnecessária explicação e com o recado de Maria Sara (desenlace do capítulo).

Na quarta seqüência, encontra-se a confissão das contradições do protagonista. Raimundo foi capaz de há pouco ter descrito as mais audaciosas táticas de guerra e agora mal consegue pegar o telefone e discar para Maria Sara. Hesitação em parte justificada pelo revisor por desconhecer a vida particular da personagem – por exemplo, se é casada ou não. Uma frase arremata as conjeturas do revisor em torno do seu medo de discar, ao julgar os

[119] SARAMAGO, José. *História do Cerco de Lisboa*, p. 217.

atributos físicos de Maria Sara: "Os corpos só se sabe o que valem quando estão despidos, esta é a boa ciência, a das evidências, melhor ainda depois, quando já se conheceu o que está coberto e dele se gostou."[120] O desejo de Raimundo por Maria Sara mais os seus poderes da imaginação constituirão outra ponte para o cerco de Lisboa no passado, agora sendo Mogueime e Ouroana os protagonistas desse momento da narração[121]. Na passagem da excitação (o desejo de Raimundo por Maria Sara) à distensão (a imagem da maré que reflui acompanhada por aquela do caranguejo), o narrador reata o fio da narrativa sobre o cerco histórico. É o desejo de Mogueime pela barregã Ouroana (por sinal, subitamente recuperado pela imaginação de Raimundo ao imaginar o caranguejo) o que constituirá esse cerco amoroso do passado, figura do desejo do futuro casal Raimundo e Maria Sara.

O encontro dos olhares entre Ouroana e Mogueime, causado pelo grito do almuadem, marca explicitamente o signo desse cerco. Se com Raimundo e Maria Sara foi a rosa a mediação para o cumprimento do primeiro signo amoroso, com Ouroana e Mogueime é a voz do infiel, a convocação do mouro para o ofício sagrado. Tal voz faz com que, por um lado, Ouroana, ao virar sua cabeça mais para a esquerda, com o intuito de melhor escutá-la, acabe por enxergar Mogueime. Por outro lado, a seqüência leva a crer que assim como em Maria Sara são os recessos da alma os que foram tocados quando Raimundo acariciou a rosa, também em Mogueime algo da ordem do sagrado parece imobilizar o tempo e adensar o instante no qual os olhares se cruzam[122]. Ao ouvirem a voz

---

[120] SARAMAGO, José. *História do Cerco de Lisboa*, p. 225.
[121] Ibidem, p. 225 et seq.
[122] O encontro dos olhares está investido dos vestígios do sagrado. Veja-se esta passagem: "...Mogueime sente o peso todo do seu corpo, como se tivesse passado a fazer parte da pedra em que está sentado, bem podiam agora as trombetas reais tocar ao assalto que o mais seguro seria não as ouvir, o que sim lhe está ecoando na cabeça é o grito do Almuadem, continua a ouvi-lo enquanto olha a mulher, e quando ela enfim desvia os olhos o silêncio torna-se absoluto, é verdade que há ruídos em redor mas pertencem a outro mundo..." (SARAMAGO, José. *História do Cerco de Lisboa*, p. 227-228).

do infiel, Mogueime e Ouroana são surpreendidos pelo encontro dos olhares, mas para o soldado esse momento significará o desaparecimento súbito do desejo físico, ou melhor, seu desejo será superado e conservado paradoxalmente, nessa consagração do instante. Em síntese, a voz do almuadem é o signo amoroso inicial do casal, porém, ela também serve para o mouro chamar os fiéis à oração e será o sinal, na estratégia do rei D. Afonso, para que os cristãos ataquem os mouros. Signo amoroso, religioso e militar, a metáfora do grito é mais uma encarnação do movimento dialético e da própria contradição em curso nesta narrativa.

Assim como para renovar a oração dos fiéis a Alá, o almuadem deverá repetir o seu grito todos os dias, para conservar a esperança de um amor Raimundo deverá trocar as rosas. Insatisfeito com suas hesitações em não telefonar para Maria Sara e inquieto com o seu desejo de declarar seu amor, Raimundo joga no lixo sua rosa branca, mas se arrepende do gesto pouco tempo depois. Retira a rosa murcha do lixo e a deposita no solitário, tomando o cuidado de amparar a corola com livros sobrepostos, dentre os quais reconhece, "por interessante coincidência, tratar-se de um exemplar fora do mercado de *História do Cerco de Lisboa*"[123]. Coincidência ou não, tal passagem nos leva à primeira relação entre a rosa, signo amoroso, e o cerco de Lisboa, signo histórico. Há um encarecimento dessa relação se atentarmos para a palavra "marcenda", que aparece entre apóstrofes após o narrador chamar a rosa de flor inocente. A palavra "marcenda"[124] é uma alusão ao adjetivo

[123] SARAMAGO, José. *História do Cerco de Lisboa*, p. 232.
[124] No romance *O Ano da Morte de Ricardo Reis* (1984), uma das personagens principais chama-se Marcenda. Há, portanto, nesse signo de um topos clássico uma referência ao heterônimo de Fernando Pessoa, Ricardo Reis. Com isso produz-se mais um lugar de interpretação desse signo amoroso, além, conforme já mencionei, de estabelecer um vínculo com o cerco de Lisboa, ou com o livro de Saramago que narra tal fato histórico.

"marcescente" ou "marcescível", cujo significado é murchar, desfalecer, lentamente[125] – no caso presente significaria "o que está murchando".

Finalmente, Raimundo telefona para Maria Sara e, após um diálogo atravessado de farpas, equívocos e medo, declara seu amor. O narrador faz coincidir a convocação à guerra, feita por D. Afonso, arrematada na súplica, com "o cerco" de Raimundo a Maria Sara. A semelhança das situações estaria na súplica do rei "...que Deus nos proteja a todos, que em seu serviço vamos"[126]. O narrador diz que bastaria passar à primeira pessoa do singular e semelhante seria o ânimo de Raimundo em seu desejo de marcar o número do telefone da Doutora Maria Sara. Do diálogo entre as duas personagens, com aproximações súbitas de ambos os lados e alguns recuos, deve-se sublinhar o final, a fala de Maria Sara: "...só uma pergunta mais, Diga, Já começou a escrever a História do Cerco de Lisboa, Já, Não sei se continuaria a gostar de si se me respondesse que não, adeus."[127] A *conditio sine qua non* de Maria Sara enuncia o vínculo prefigurado desde o início da narrativa entre o cerco de Lisboa e o cerco amoroso. Em outras palavras, o cerco de Lisboa como alegoria do amor. Mas veja-se: a alegoria aqui abrange tanto o cerco amoroso quanto o da escrita. Após Maria Sara e Raimundo desligarem o telefone, o narrador especula sobre como estariam os ânimos do casal. Estando impossibilitado, o narrador, de uma descrição simultânea dos atos das duas personagens e, mais ainda, sabendo que elas não procedem autonomamente, mas estão à mercê dos caprichos de um narrador, este tomará a decisão de escolher algo "que o

[125] Caudas Aulete registra os seguintes significados para o adjetivo "marcescente": "adj. (bot) diz-se do cálice ou da corola de uma flor cujas partes murcham e secam depois da fecundação, persistindo contudo em volta do ovário. //Diz-se das folhas que murcham na haste e só caem quando se aproxima uma nova folhagem// Lat. *Marcescens*." Para o adjetivo "marcescível": "que murcha e dura pouco.// Que pode murchar." AULETE, Caudas. *Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa*. 3. ed. Lisboa: Parceria Antonio Maria Pereira, 1948.
[126] SARAMAGO, Jose. *História do Cerco de Lisboa*, p. 235.
[127] Ibidem, p. 239.

critério do leitor tenha por bem aceitar como essencial"[128]. Antes de concluir pela escolha inevitável de um traço, o narrador faz uma digressão sobre a sorte daquelas personagens secundárias da *Távola Redonda* ou da *Demanda do Graal* que uma vez referidas na narrativa são abandonadas na página enquanto nós, leitores, vamos atrás dos heróis ou dos protagonistas. Pergunta o narrador: "quanto mais nos gostaria saber que futuro tiveram estes, se ao ermitão, por amor, o foi retirar do eremitério uma rainha, se a donzela, em lugar de ficar no bosque à espera do próximo cavaleiro perdido, foi ela a ver se encontrava no mundo um homem."[129] O raciocínio do narrador não é tão ingênuo como à primeira vista parece. Ao contrário, ele reclama aquela lógica do pastel de mil folhas: não conseguimos devorar todo o pastel, sobram sempre os fragmentos; do mesmo modo, não juntamos todos os pormenores da história.

A escolha do narrador acerca das ações das duas personagens (Raimundo e Maria Sara) que devem ser descritas recai em dois tópicos recorrentes no relato. Em primeiro lugar, a linha branca da raiz dos cabelos de Raimundo deixa de incomodá-lo, por alguns motivos insinuados pelo narrador, dos quais o mais imediato seria o amor recíproco flagrado na conversa telefônica. O segundo aspecto é a decisão de Raimundo sair à rua, enquanto espera novo tempo oportuno para conversar com Maria Sara, para comprar quatro rosas[130].

Os cabelos brancos e as rosas, agora quatro, como quatro são os protagonistas do cerco amoroso, irão linhas adiante disparar um devaneio poético em Raimundo, mas as rosas, como venho insistindo, é signo amoroso e permite a transição entre duas

[128] SARAMAGO, Jose. *História do Cerco de Lisboa*, p. 240.
[129] Ibidem, p. 240.
[130] Observo que no capítulo anterior (p. 209-229) ficara suspensa a troca da rosa murcha e o telefonema de Raimundo para Maria Sara. Neste capítulo (p. 231-246) que estou examinando, a situação é resolvida.

temporalidades: após comprar as rosas e substituir as que estavam murchas no solitário, Raimundo, pela boca do narrador, confessa estar imerso em duas temporalidades, duas estações, "o julho ardentíssimo que refulge e inflama as armas que cercam Lisboa, este abril húmido, gris, com um sol às vezes dardejante que torna a luz dura, como um diamante liso e fechado."[131]

A metáfora da luz encontrará seu lugar mais intenso ao se associar à imagem da rosa. Raimundo com as pontas dos dedos roça a raiz branca dos cabelos. Ele está na penumbra do seu quarto:

> Erguidas no estreito solitário, as **duas rosas alvejam** no **escuro-azulado** do quarto, as mãos de Raimundo Silva pousam sobre a última folha escrita, umas **linhas negras indecifráveis**, talvez de arábiga língua, não estivemos atentos à voz do almuadem, em vão ele gritou, o sol demorou-se ainda um longo minuto, pousado sobre o horizonte nítido, esperando, depois deixou-se afundar, agora qualquer palavra viria tarde demais. O vulto de Raimundo Silva confunde-se a pouco e pouco com a espessura das sombras, as rosas é que ainda recolhem da janela o quase imperceptível luzeiro retido nas vidraças e nele se banham, ao mesmo tempo que soltam do coração profundo das corolas um perfume inesperado.[132]

O percurso da cena obedece o movimento das mãos de Raimundo que se deslocam da raiz branca dos cabelos, pousam na última folha escrita (linhas negras indecifráveis) e, finalmente, as mãos vão tocar as rosas brancas. Há nessa cena um jogo de imagens cuja oposição claro/escuro configura o conjunto do que está sendo narrado e até poderia ser classificada de trivial por um olhar desatento, mas tal jogo exprime uma dialética da luz e das trevas, do nascimento e da morte, da juventude e da velhice; vale notar como o branco é signo da velhice (a raiz branca dos cabelos), da juventude efêmera e das rosas que alvejam "no escuro-azulado do quarto". Claro e escuro constroem um círculo fechado de significações ou uma imanência dos objetos e seres na qual a transição de um elemento da

[131] SARAMAGO, José. *História do Cerco de Lisboa,* p. 242.
[132] Ibidem, p.243 (os grifos são meus).

cena a um outro desliza suavemente como a tarde que dá lugar à noite (a imagem do crepúsculo). Negro-azulado é o quarto como, por ligeira gradação, são as linhas negras indecifráveis inscritas na folha e também as espessas sombras nas quais o personagem Raimundo se confunde pouco a pouco. Brancas são as raízes dos cabelos de Raimundo como o são as rosas que alvejam no solitário e também o imperceptível luzeiro retido nas vidraças. Mas veja-se o círculo da metáfora se fechando: as rosas que no início da descrição alvejam agora se banham nesse resto de luz retido nas vidraças. O efeito poético dessa composição de imagens é confessado pelo próprio narrador nas linhas que se seguem, mas já posso adiantar que um elo inexorável constrói-se a partir delas: o nascimento e a morte:

> Agora o telefone não deve tocar, que nada venha interromper este momento antes que ele **por si mesmo se acabe**, amanhã os soldados reunidos no Monte da Graça avançarão com duas tenazes, a nascente e a poente, até a margem do rio, passarão à vista de Raimundo Silva que mora na torre norte da Porta de Altofa, e quando ele assomar ao eirado, curioso, trazendo uma rosa na mão, ou duas, gritar-lhe-ão de baixo que é demasiado tarde, que o tempo não é mais de rosas, mas de sangue final e de morte.[133]

Que ele por si mesmo se acabe: ser dono de sua existência e de sua própria morte parece-me ser o âmago da empresa ficcional de José Saramago, algo imaginado nessa cena que postula uma espécie de criação autógena. A rosa de Raimundo e a espada dos cruzados (as tenazes) representam a interseção dessas duas temporalidades, ao mesmo tempo que configuram uma dialética da vida e da morte, mais uma vez tematizada na seqüência narrativa quando o revisor, imaginando o diálogo de Men Ramires, o oficial, e Mogueime, o soldado, coloca na boca deste último frase não menos irônica, espécie de contraponto ao clima poético, e que diz "Se lá dentro tornarmos a ver-nos será sinal de que ganhamos ambos a guerra, mas se algum de nós faltar ao encontro, esse perdeu-a."[134] Vencedor e

[133] SARAMAGO, José. *História do Cerco de Lisboa*, p. 243-244 (os grifos são meus).
[134] Ibidem, p. 244.

vencido são reduzidos ao que é elementar: vence o que consegue preservar a sua vida. Após essa digressão pelo passado, Raimundo Silva, ainda em seu quarto,

> [...] acendeu o candeeiro da mesa, a rápida luz por um momento pareceu apagar as rosas, depois elas reapareceram como se a si mesmas se reconstituíssem, porém sem aura nem mistério, ao contrário do que se julga e pôs a correr foi um botânico o autor da célebre frase, Uma rosa é uma rosa é uma rosa, um poeta teria dito apenas, Uma rosa, o resto caberia no silêncio de contemplá-la.[135]

Em seu retorno ao presente, ao acender a luz, aquele momento que ele, o revisor, queria que não acabasse está por um fio. As rosas, que quase foram apagadas pela luz do candeeiro, retomam sua luz, mas sem aura nem mistério. Não é demais lembrar que num dado momento da narrativa o narrador, em tom irônico, também se refere à escrita como sendo o seu mistério não ter mistério. Mas, nessa passagem da rosa, o que salva é o olhar poético que a restitui ao seu silêncio ou no silêncio do próprio poeta a contemplá-la. O dilema deste narrador bem como de suas personagens é como preservar a diferença, a singularidade de um momento, da boca devoradora do tempo que talvez reduza a alteridade à mera repetição sem mistério. Por isso, ao juntar silêncio e mistério, quer o narrador preservar o que se furta à fala, porque dizer o evento já é repeti-lo e de certa forma dessacralizá-lo disso que o constitui enquanto tal: o ser um acontecimento único.

[135] SARAMAGO, José. *História do Cerco de Lisboa,* p. 244.

5.5.3 O impalpável nevoeiro : a aura e a rosa

Na cena de Raimundo em seu quarto com as rosas compradas, mostrei que o percurso figurativo está formulando uma questão, retomada insistentemente neste romance, sobre a díade repetição e acontecimento singular (a diferença). De fato, tal questão faz parte da natureza da própria alegoria, uma vez que ela promete uma interpretação do texto, mas deve haver algo de familiar na obra para que algum tipo de ligação eu possa estabelecer entre a minha situação de interpretante como leitor, ouvinte ou escritor e a do texto interpretado. Uma familiariedade que nada mais é do que um pressuposto de racionalidade e de sentido no meu encontro com o diferente do texto. Vista por esse ângulo, a alegoria deixa de ser apenas um método de exegese e passa a constituir uma condição do próprio entendimento[136]. Ao se alastrar no texto ficcional de *História do Cerco de Lisboa,* a alegoria não deixa de encarnar, em sua repetição obsessiva e associativa, o paradoxo do mesmo e do outro.

No último capítulo analisado, páginas 231 a 246, o gesto de trocar a rosa[137] recoloca e torna mais agudo ainda o paradoxo em questão. Por certo, ao renovar a esperança da promessa amorosa, a troca da rosa revela seu lado mais positivo, de afirmação da crença.

---

[136] Estou pensando precisamente nas formulações de Gerald L. Bruns, Midraxe e alegoria: os inícios da interpretação escritural. In: *Guia Literário da Bíblia*, p. 667-689. Veja-se as seguintes afirmações de Bruns sobre o estatuto da alegoria: "A queixa moderna contra a interpretação alegórica é que ela viola o princípio básico da crítica histórica, segundo a qual é preciso situar um texto em seu próprio lugar e época antes de começar a interpretá-lo. Mas a teoria de Davidson sustenta que não saberíamos como fazer isso, a menos que já tivéssemos entendido o texto de acordo com a lógica da interpretação radical (isso é, a lógica da alegoria), o que requer que já tenhamos descoberto uma boa dose de verdade e razão no texto que procuramos estudar historicamente. [...] Não pode haver entendimento do outro, exceto com base em uma interpretação que maximize ou otimize o acordo entre o outro e nós mesmos. E isso, por sua vez, é consistente com o princípio hermenêutico básico de que só podemos entender aquilo com que compartilhamos um profundo acordo comum, isto é, um terreno comum, uma pertinência mútua. [...] A alegoria não é um método de exegese, mas uma condição de entendimento como tal." (BRUNS, Gerald L. op.cit., p. 686).

[137] A imagem da rosa continuará aparecendo até o final do romance. Vejam-se as seguintes ocorrências:
a) Raimundo e Maria Sara: "... o prazer inexprimível de tocar-lhe, aqui, ali, docemente, como se todo ele fosse uma rosa" (p. 304); b) Ouroana e Mogueime: "... tocar-lhe como uma flor aberta" (p. 327).

Contudo, ao ser substituída, a flor torna um fato exasperante para a consciência: apenas repetindo a crença no signo conservo a diferença prometida na relação amorosa. No capítulo em que irá se narrar a primeira vez que Maria Sara visita o apartamento de Raimundo (páginas 247 a 275), o paradoxo do signo amoroso será relacionado ao da própria escrita e ao do cerco como fato histórico.

Um dos locais no qual posso identificar os três cercos é a passagem que narra as dificuldades e mesmo o paradoxo em produzir um relato diferente dos manuais a partir do "erro" do revisor. O que o "não", o erro, produziu foi o encontro de Raimundo e Maria Sara, admite o próprio revisor. E insinua também o de um outro possível: Mogueime e Ouroana. O quadro imaginado: Mogueime, na véspera do assalto em massa, diante dos muros de Lisboa, iluminado pelas fogueiras, e rezando a Deus para que não morra sem antes provar do gosto da vida (Ouroana). Tal cena e a pergunta de Raimundo sobre as semelhanças dessa cena com sua relação com Maria Sara constituem a invenção dessa releitura do cerco de Lisboa. Invenção que faz de um fato histórico (o cerco) alegoria da condição da escrita e da experiência amorosa. Raimundo diz haver como semelhança entre sua relação e a de Mogueime o desejo de possuir a mulher amada – porque as diferenças são culturais, finaliza ironicamente. Contudo, o desejo amoroso aqui encontra seu signo: os muros (as muralhas), as resistências e as distâncias, as diferenças do outro (seja mouro, Ouroana ou Maria Sara). Escrita, *Eros* e Guerra guardam em comum o elemento da alteridade. Dizer, possuir e combater o outro ou outrem: esse é o ponto de interseção dos três cercos.

Em sua primeira visita ao apartamento de Raimundo, Maria Sara, estando no quarto do revisor, local da escrita da nova história do cerco, acende o candeeiro[138]; com tal gesto a atmosfera adquire novamente um tônus poético, o que se depreende da expressão "impalpável nevoeiro", efeito este da luz se dissipando pelo ambiente. Algo de singular e irrepetível ocorreu com o casal. Há nessa cena mais um signo desse cerco amoroso (a iluminação do candeeiro e seus efeitos segundo a imaginação do narrador – o impalpável nevoeiro) e que pode ser relacionado àquela cena em que Raimundo, sozinho em seu quarto, na penumbra, olha a luz filtrada pela vidraça sendo absorvida e refletida pelas duas rosas. Mas lá, quando o candeeiro é aceso por Raimundo, as rosas perdem sua luminosidade, sua aura e seu mistério. O candeeiro serve tanto para dessacralizar como para sacralizar, algo sintetizado neste pensamento de Raimundo acerca do acontecimento: "não haverá nunca outro momento como este"[139]. Um pouco antes, imersos nossos personagens no silêncio, o narrador comenta que Maria Sara não desejava que ele fosse quebrado, mas contraditoriamente gostaria que Raimundo falasse algo. Que a morte não ferisse aquele

[138] Cito integralmente a longa passagem que contém as digressões antes do gesto de Maria Sara acender o candeeiro e o próprio acontecimento ocorrido: "Compreende que Raimundo Silva não falará, e, ela quereria e ao mesmo tempo não quer que ele fale, que nada venha interromper este silêncio irreal, mas que aconteça algo que impeça a irrupção de um outro mundo neste em que estamos, a própria morte, talvez, único outro mundo verdadeiramente, que entre marcianos e terrestres, encontrando-se, sempre haveria de comum a vida. No instante preciso afasta um pouco a cadeira e senta-se, com a mão esquerda acende o candeeiro, a luz cobre a mesa e espalha ao redor do quarto um halo como de tenuíssimo e impalpável nevoeiro. Raimundo Silva não se mexeu, tenta analisar uma difusa impressão de que com aquele gesto Maria Sara acabou de tomar posse material de alguma coisa já antes possuída pela consciência, e logo pensa que por muitos anos que viva não haverá nunca outro momento como este, ainda que ela volte a esta casa e a este quarto muitas vezes, ainda que, idéia absurda, aqui viessem a viver todos os momentos da vida." (SARAMAGO, José. *História do Cerco de Lisboa*, p. 263). A imagem do candeeiro tem três ocorrências no percurso narrativo. A primeira é quando Raimundo acende sozinho, em seu quarto, o candeeiro; um gesto que desfaz o instante poético (p. 244). A segunda ocorrência refere-se ao longo trecho citado, e apenas sublinho que a luz é acesa por Maria Sara na companhia de Raimundo, sendo que o ambiente aqui é o **quarto** e o resultado do gesto é "o impalpável nevoeiro". A terceira ocorrência se dá na página 265 e está relacionada ao momento em que as duas personagens olham Lisboa da janela do quarto do revisor. As luzes da rua são acesas e acompanhadas das vozes incompreensíveis, o ambiente é, portanto, externo. Arma-se um jogo triádico a partir da metáfora da luz artificial.

[139] SARAMAGO, José. *História do Cerco de Lisboa*, p.263.

momento de solidão entre os dois personagens é o que parece estar sendo representado no desejo de Maria Sara. A possibilidade da morte exponencia ainda mais o valor daquele instante. De fato, o grande combate da alegoria, seja o impalpável nevoeiro ou a rosa branca, é contra a morte[140], contra aquilo que ameaça destruir a promessa ou a própria ilusão. Todavia, a alegoria mesmo, e penso aqui, novamente, no sonho de Raimundo com o interior vazio da muralha, encarrega-se de reconhecer os limites da sua vitória. Mas caberá à morte, para retomar aquela imagem longeva que a representa com uma foice na mão, apenas esse papel de aniquiladora? Possivelmente, poderia se dizer desse momento o que Levinas, em um formidável raciocínio, diz da morte em *Le temps et l'autre*:

> La mort, c'est l'impossibilité d'avoir un projet. Cette aproche de la mort indique que nous sommes en relation avec quelque chose qui est absolument autre, quelque chose portant l'altérite, non pas comme une détermination provisoire, que nous pouvons assimiler par la jouissance, mais quelque chose dont l'existance même est faite d'altérité. Ma solitude ainsi n'est pas confirmée par la mort, mais brisée par la mort.[141]

A segunda visita de Maria Sara[142] ao apartamento de Raimundo constrói explicitamente a metáfora da relação amorosa como um combate. A cena do encontro amoroso, da relação sexual, entre Raimundo e Maria Sara contém um conjunto de imagens, de citações bíblicas, de associações súbitas de opostos, capaz de constituir uma síntese, um lugar privilegiado dos três níveis do cerco: da escrita, de Lisboa e amoroso. Uma leitura atenta do percurso figurativo (p. 290-295) oferece um quadro alegórico desse encontro sexual. Uma primeira camada de sentido é produzida por dois tipos de metáforas: de origem alimentar/religiosa, devorar e comunhão, e militar (o combate). Os dois tipos,

[140] Linda Santos Costa, em um artigo sobre o romance *Ensaio sobre a Cegueira*, faria o seguinte comentário: "A criação da alegoria dá ao escritor o conhecimento que salva o homem da morte, pois a alegoria não é senão o poder de dar significação e significar é proteger contra a mudança, escapar à morte." (COSTA, Linda Santos. A cegueira de Deus. *Público*, Lisboa, 04 nov. 1995. Leituras, p. 3).
[141] LEVINAS, Emmanuel. *Le temps et l'autre*. Paris: P.U.F., 1979, p. 62-63.
[142] O capítulo compreende as páginas 277 a 295.

preliminares do ato sexual, trabalham *Eros* dentro da tradição ocidental, pelo menos desde o *Banquete* de Platão, como **fusão**. Mas fusão irrealizável, pelo menos é o que diz o narrador ao se referir ao beijo como **devoração impossível**, **comunhão demoníaca** e **princípio de morte**. Com este último *Eros* associa-se a *Tanatos*.

A ambigüidade, este laço entre desejar o outro e principiar a destruição da própria alteridade, é conservada nas seqüências de imagens destinadas à expressão do **desnudamento dos corpos** e **carícias das mãos**.

Metáforas como "invisível muro" e "cidade do corpo" estão relacionadas à matéria precípua do relato: o cerco da cidade de Lisboa. No sentido literal ou histórico do cerco, os portugueses assaltam os muros de Lisboa com o intuito de penetrar na cidade e tomar posse dela. No encontro do casal Raimundo e Maria Sara, as mãos do primeiro são símiles das do soldado prestes a penetrar na cidade. **A invasora mão** de Raimundo[143] na região pubiana de Maria Sara logo é contraposta ao gesto delicado de Raimundo ao recolher o seio de Maria Sara na blusa. As lágrimas desta última diante do gesto sensível de Raimundo preparam uma segunda camada de significado para o encontro.

Sintetizando: na primeira camada, as preliminares da cópula sexual, *Eros* é configurado como fusão impossível; associado a *Tanatos*, principia a morte e está representado no gesto da mão invasora e delicada de Raimundo.

A segunda camada reside na imagem do quarto em **penumbra** sendo iluminado pelos raios de sol (fim de tarde lisboeta). O sentido sugerido do cerco amoroso está na dúvida do narrador diante da atmosfera gerada pela luminosidade: "... início de um mundo sem forças ou fim de um mundo velho de haver vivido muito, sem forças"[144]. A expressão

[143] SARAMAGO, José. *História do Cerco de Lisboa*, p. 294.
[144] Ibidem, p. 294.

"sem forças" prefigura o fim do cerco amoroso, deste combate presente nas metáforas do beijo e da carícia das mãos, ao mesmo tempo que a dúvida se é o **início** ou o **fim** de um mundo esboça a dialética do nascer e do morrer, do outro e de si mesmo, a linha tênue entre *Eros* e *Tanatos.*

Vencidas as resistências ("sem forças"), mas ainda nem todas, pois o beijo do casal ainda é descrito como devoramento, prepara-se uma terceira camada de sentido. Ela está contida em germe na palavra **inefável** e possui ressonâncias no campo do sagrado: "... esse antiquíssimo murmúrio que, por estas e outras palavras, mais doces ainda, ou cruas, ou toscas, ou brutais, persegue desde a noite dos tempos, seja-nos permitida a expressão uma vez mais, o ***inefável***."[145] Derradeira resistência ainda a ser vencida, antes do ato sexual, é o fecho do sutiã de Maria Sara. Ambos os personagens cooperam para que o desnudamento dos corpos se realize por completo: "Inábil, a mão de Raimundo Silva lutava com o fecho do sutiã, mas foi Maria Sara quem, com um simples toque e um movimento de ombros, se libertou, e aos seios libertou da prisão ..."[146]

A cidade do corpo é enfim libertada.

> ... a noite caía muito devagar sobre a cidade, parecia que o mundo exterior se pusera à espera de um milagre novo, porém ninguém deu por ele quando aconteceu, aqui, quando os sexos destes dois se sentiram pela **primeira vez**, quando pela **primeira vez gemeram** juntos, quando surdamente **gritaram**, quando todas as comportas do **dilúvio** se abriram sobre a terra e as águas da terra, e depois a calma, o largo estuário do Tejo, dois corpos lado a lado vogando, de mãos dadas, um diz, Oh, meu amor, o outro, Que nada no futuro seja menos do que isto, e de repente **ambos tiveram medo** do que disseram e abraçaram-se, o **quarto estava escuro**, Acende a luz, disse ela, quero saber se isto é verdade.[147]

Há nesse fragmento três referências bíblicas. A criação e nascimento de um mundo novo estão inscritos na palavra "milagre" e na reiteração de "primeira vez". O orgasmo/*Eros* está

[145] SARAMAGO, José. *História do Cerco de Lisboa*, p. 295 (os grifos são meus).
[146] Ibidem, p. 295.
[147] Ibidem, p. 295 (os grifos são meus).

associado à imagem do dilúvio, mas essa figura de linguagem, espécie de hipérbole, empresta ao ato sexual um valor simbólico ambíguo. Pois no texto bíblico, o dilúvio ocorre como castigo e promessa de uma nova humanidade em Noé, uma nova aliança; no texto ficcional, o dilúvio, metáfora do orgasmo, é expressão dessa cidade do corpo enfim libertada, mas não trazendo consigo o castigo bíblico – nem por isso, no entanto, deixa de ser paradoxalmente sinal de morte do desejo e promessa de um outro. Contudo, a fala de um dos personagens – "Que nada no futuro seja menos do que isto, e de repente ambos tiveram medo do que disseram e abraçaram-se" – não deixa de evocar, ainda que com sinal trocado, a cena do paraíso na qual Adão e Eva se reconhecem nus e se escondem com medo de Deus. Se há reminiscências do par Adão e Eva, e se a descoberta da nudez no paraíso é a da própria finitude, da inevitável morte, então o medo de Raimundo e Maria Sara também exprime certa consciência da finitude. O que está na base da promessa é a ilusão de conservar esse mundo novo, de saturá-lo de significado, quase que imobilizá-lo. O "não ser menos do que isto" significa não deixar que o tempo o envolva na decrepitude inevitável dos seres e das coisas, no "nada há de novo debaixo da rosa do sol." É notável que ali onde se germina a esperança, o fim do combate, o nascimento de um mundo novo, também espreita o desengano. É a existência de uma certa dialética, aqui configurada na relação amorosa e sexual, o que faz da cena comentada um dos lugares nos quais procura-se fundar um sagrado. Mas o pressentimento do desengano (o medo) presente na promessa de esperança há pouco feita pela personagem é o custo que se paga por uma narração que, ao cercar o sentido do relato, produzindo um jogo intrincado de metáforas que ressoam umas nas outras, acaba por se deparar com a falta de um termo absoluto capaz de garantir um sentido último para tal empreitada. O efeito de excesso de significação acaba por gerar um

outro: o que talvez pouco sentido ou quase nenhum exista quando o cerco cai, exceto o desejo, não havendo Deus ou o desejo dele (de que Ele exista).

5.5.4 O amor é o fim do cerco: alegoria escatológica (anagógica) e moral (tropológica)

Peut-on caractériser ce rapport avec l'autre par l'Eros comme un échec? Encore une fois, oui, si l'on adopte la terminologie des descriptions courantes, si on veut caractériser l'érotique par le 'saisir', le 'posséder', ou, le 'connaître'. Il n'y a rien de tout cela ou échec de tout cela, dans l'eros. Si on pouvait posséder, saisir et connaître l'autre, il ne serait pas l'autre. Posséder, connaître, saisir sont des synonymes du pouvoir.[148]

Fim no sentido de objetivo ou finalidade e também como término, cessação de uma circunstância. Dizer que com a realização do amor o cerco termina ou que o objetivo, a finalidade ou a meta do cerco é o amor parece ser uma única coisa. Mas dado sutil e contudo importante é o fato de que se combate o que se deseja. Várias são as razões de por que se luta por uma cidade ou por alguém, mas quer se pense no cerco em seu sentido próprio, a tentativa de tomada de uma cidade, ou no sentido figurado, o querer se apropriar de uma outra pessoa, ou melhor, vencer as suas resistências, há sempre a figura do desejo. Assim como não há amor sem cerco também é pouco provável este último sem o primeiro. São como duas faces de uma única moeda e nisso resiste o valor de ambos. Mais apropriado seria dizer que o valor dessa moeda é produzido por esta relação em que um precisa do outro para melhor dizer sua diferença. E no que consiste tal valor? Qual a sua função?

Se pensarmos no cerco em seu sentido literal, veremos que uma de suas funções foi servir de local fundador do que se chamou Reino de Portugal. Servia, portanto, para a construção de uma identidade e a atribuição de um sentido a um evento que custou, como toda guerra, vidas humanas. Esse sentido postula uma particularidade, o Reino de Portugal, e uma universalidade, a dilatação da fé católica. A imbricação desses dois elementos está presente nos excertos citados pelo narrador de fontes como a *Crônica de D. Afonso Henriques*, de Frei Antonio Brandão, ou as constantes referências à carta de Osberno, de

[148] LEVINAS, Emmanuel. *Le temps et l'autre*, p. 83.

Frei Rogério Gil. Porém, na *História do Cerco de Lisboa* levada a cabo por Raimundo Silva, há como que em filigrana a interseção de dois planos históricos num ponto preciso: a experiência amorosa de dois casais. De um lado, Ouroana, raptada pelo cavaleiro Henrique na região da Galiza, e Mogueime, soldado que cede suas costas para que um oficial suba e tenha acesso aos muros da cidade de Santarém. De outro lado, na Lisboa do século XX, Raimundo Silva, o revisor que rasura o livro de um escritor ao colocar um não no lugar de um sim, e Maria Sara, a coordenadora dos revisores, designada para tal função justamente depois que a editora descobre a rasura de Raimundo Silva. Será ela que irá sugerir a partir do erro uma nova história do cerco. A rasura ou erro modificará a existência daquelas personagens destituídas de importância nas crônicas oficiais. Por exemplo, nessa nova história D. Afonso está sujeito a dividir seu papel de protagonista no evento com o soldado Mogueime e a barregã Ouroana. O "não" de Raimundo Silva trará modificações substantivas para a sua vida de revisor exemplar e mesmo a reescritura da história confirma a idéia de que se reconta o passado para modificar o presente.

O amor é o fim do cerco[149]. A narrativa procura provar a veracidade da sentença, afinal o fim do cerco de Lisboa é quase concomitante ao encontro de Ouroana e Mogueime[150]. O que ocorre é que o narrador, por uma série de estratagemas – o mais explícito é o comentário metanarrativo – adia tal encontro desde os primeiros episódios. E se o faz é com o intuito de estabelecer uma espécie de alegoria do fato histórico. Os portugueses tomam dos mouros a cidade de Lisboa e isso está relatado na penúltima página do romance. Logo em seguida, último parágrafo[151] , o relato se fecha com a informação de

---

[149] SARAMGO, José. *História do Cerco de Lisboa,* p. 330.
[150] Ibidem, p. 326.
[151] Ibidem, p. 348.

que Ouroana e Mogueime foram para a Galiza e Raimundo e Maria Sara permaneceram na Lisboa do século XX. A cena final descreve estes últimos deitados na cama, sendo que a última frase não deixa de possuir um alto teor de sentido metafórico: "Não adormeceram logo. Sob o alpendre da varanda respirava uma sombra."[152] Que sombra é essa e qual o seu vínculo com o casal do século XX? Nota-se nas linhas finais do romance como a figura do narrador é a encarnação do deus *Hermes*. Intermediário dos dois mundos, a Lisboa dos mouros e a dos portugueses do século XX, esse narrador é um hermeneuta das frases pronunciadas pelas personagens. Em *História do Cerco de Lisboa* ocorre algo semelhante à narrativa de *Manual de Pintura e Caligrafia*. Neste último, observa-se também como o nascimento da relação amorosa entre duas personagens é acompanhado pelo nascimento de uma nova sociedade, o fim do regime salazarista. *História do Cerco de Lisboa* faz processo idêntico, isto é, se em *Manual de Pintura e Caligrafia* o amor prefigura uma nova identidade, em *História do Cerco de Lisboa* ele também prefigura o fim do cerco, tanto no sentido figurado (a relação amorosa, seus trâmites, pensada na metáfora do combate), quanto no literal (os portugueses venceram as resistências dos mouros). Paulatinamente se estabelecem relações entre as resistências de cristãos e mouros, de um lado; e os casais, Ouroana e Mogueime, Raimundo e Maria Sara, de outro lado. E o que permite estabelecer as relações entre os dois lados? O fato de haver em comum, nos dois cercos, o desejo de se apossar de algo. É quando o amor de Ouroana e Mogueime se realiza que se precipita o fim do relato com a queda de Lisboa. O fim do cerco e do seu relato representa para Ouroana e Mogueime, Raimundo e Maria Sara uma nova vida, uma transformação qualitativa da condição inicial da narrativa; anuncia-se e realiza-se no amor a promessa de transformação,

---

[152] SARAMGO, José. *História do Cerco de Lisboa*, p.348.

um dos atributos da vocação profética, aqui estilizada na relação dos dois casais. Poder-se-ia dizer que, enquanto entre o cerco de Lisboa e o "cerco do amor" há uma alegoria de ordem anagógica (escatológica) – nunca é demasiado lembrar a frase "O amor é o fim do cerco" – entre os casais acima mencionados ela, a alegoria, é da ordem tipológica, ou seja, o amor de Mogueime e Ouroana prefigura o de Raimundo e Maria Sara, relação explicitada pelo próprio revisor. Sugiro que tanto o narrador quanto o revisor procedem como se fossem espécies de exegetas.

CLAUSURA

A nossa vida é passagem de uma sombra
(*Sabedoria* 2,5)

Sob o alpendre da varanda respirava uma sombra
(José Saramago, *História do Cerco de Lisboa*)

Apenas trocando de rosa mantenho viva a ilusão da promessa. Assim sintetizaria o percurso das metáforas: as rosas compradas por Raimundo são brancas, como seria branco seu cabelo, se não houvesse a loção de tintura. Mas, em um dado momento, o revisor substitui o tingimento da loção pelas linhas negras da escrita. Assim reescreveria a primeira frase deste parágrafo: apenas trocando de metáforas mantém-se viva a ilusão do passado, do presente e do futuro. Rosa, nevoeiro, escrita e cão vadio contêm em seu microcosmo o jogo do pleno e do vazio, do poder e do enfraquecimento, da desilusão e da promessa.

5.6 O cerco à escrita

Diga-me cá, os outros sinais, também levam nomes latinos, como o deleatur, Se os levam, ou levaram, não sei, não estou habilitado, talvez fossem tão difíceis de pronunciar que se perderam, Na noite dos tempos, Desculpar-me-á se o contradigo, mas eu não empregaria a frase, Calculo que por ser lugar-comum, Nanja por isso, os lugares-comuns, as frases feitas, os bordões, os narizes-de-cera, as sentenças de almanaque, os rifões e provérbios, tudo pode aparecer como novidade, a questão está só em saber manejar adequadamente as palavras que estejam antes e depois, Então por que não diria você noite dos tempos, Porque os tempos deixaram de ser noite de si mesmos quando as pessoas começaram a escrever, ou a emendar, torno a dizer, que é obra doutro requinte e outra transfiguração, Gosto da frase, Eu também, principalmente porque é a primeira vez que a digo, à segunda vez terá menos graça, Ter-se-á tornado lugar-comum, Ou tópico, que é vocábulo erudito...[153]

Não me digam que eu nada disse de novo, a disposição da matéria é nova. Quando se joga a péla, é com uma mesma bola que um e outro jogam, mas um deles a coloca melhor. [154]

As palavras ordenadas de maneira diversa fazem um sentido diverso. E os sentidos diversamente ordenados fazem diferentes efeitos. [155]

A palavra é metade de quem fala, metade de quem a ouve. Este deve preparar-se para recebê-la de acordo com o impulso que ela toma – como, entre os que jogam péla, quem recebe recua e se prepara conforme vê mover-se quem lhe faz o lançamento e de acordo com a forma do lançamento.[156]

Na primeira citação, diálogo entre o revisor e o escritor, há uma idéia crucial, preocupação recorrente do narrador e do personagem Raimundo: a ***dispositio*** é ***inventio***, para usar dois termos da retórica; o que o revisor quer simplesmente dizer é que o modo como disponho ou organizo o discurso é que produz a novidade, a invenção propriamente dita. A diferença reside na arrumação e disposição dos termos ao longo de um relato, por exemplo. Contudo, o próprio revisor admite ser inevitável escapar do lugar-comum ou do

[153] SARAMAGO, José. *História do Cerco de Lisboa*, p.13.
[154] PASCAL, B. *Pensamentos*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2000, n. 696.
[155] Ibidem, n. 784. Na tradução de Giseh Vianna Konder ao texto de Lucien Goldmann, O todo e as partes, o fragmento 784 é citado pelo autor e recebeu a seguinte versão: "As palavras diferentemente dispostas têm uma **significação** diferente e as **significações** diferentemente dispostas têm efeitos diferentes." (GOLDMANN, Lucien. O todo e as partes. In: *Dialética e Cultura*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1967, p.11. Os grifos são meus). A tradução de Konder tem a virtude de explicitar o seguinte aspecto do fragmento: a própria frase é uma prova ou demonstração contundente da idéia de que a disposição é que faz a invenção, pois na segunda parte do raciocínio as palavras recebem uma outra disposição. Na edição da Gallimard, o fragmento de Pascal se encontra em "Mélanges", número 654: "Les mots diversement rangés font um divers sens et les sens diversement rangés font différents effets." (PASCAL, B. *Oeuvres Complètes*, Paris: Gallimard, v. II, 2000).
[156]MONTAIGNE, M. Da Experiência. In: *Os Ensaios. Livro III*. Trad. Rosemary Costhek Abílio. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 458.

tópico[157], provocativamente acompanhado do adjetivo "erudito". A questão nesta narrativa, nesta *História do Cerco de Lisboa*, seria, poder-se-ia pensar, distinguir, discernir e verificar o efeito ou a graça do que é tópico e do que é primeira vez; mas, se no varejo pode-se surpreender frases ou idéias absolutamente novas, no atacado o que se tem é um relato arquitetado a partir do já escrito. Mesmo o tom irônico e cético com o qual o revisor encerra o diálogo, ao mesmo tempo que é prova de sua idéia – o lugar das palavras é que produz a novidade – também não deixa de lembrar ou evocar uma linhagem bíblica, aqui em forma de estilização paródica do *Eclesiastes* e outros livros sapienciais. É preciso acrescentar que, após o revisor equiparar lugar-comum e tópico (vocábulo erudito), o escritor afirma ver nessas palavras uma certa amargura cética, no que é prontamente corrigido pelo revisor ao dizer que vê mais um "ceticismo amargo". Com isso este último está sustentando sua tese de que a diferença é produzida pelo arranjo dos termos, afinal ele contesta o escritor que pensa ser tudo a mesma coisa, amargura cética = ceticismo amargo.

Nessas primeiras páginas de *História do Cerco de Lisboa* há duas ocorrências que ecoam o texto bíblico do *Eclesiastes*, espécie de reescritura, glosa discreta, do tom cético e amargo do narrador do livro sagrado. Ao falar do próprio caráter do revisor, Raimundo, cujo nome saberemos apenas no segundo capítulo do romance, diz que "cada dia traz sua alegria e sua pena"[158]. Ao discutir as diferenças entre a literatura, as demais humanidades e a vida, o revisor cita Salomão, "não havia nada de novo debaixo da rosa do sol"[159]. A citação vem com o propósito de contestar a afirmação do escritor, segundo o qual seria bastante original

[157] O próprio romance se faz desde as primeiras páginas com citações eruditas e populares, clássicos da cultura portuguesa como a referência ao poeta Camões, da cultura ocidental como o comentário das quatro categorias de erro formuladas pelo filósofo Bacon, a narração do milagre do campo de Ourique, a aparição de Cristo a D. Afonso, ou o sonho do aio do rei. Enfim, a questão do tópico ou do lugar-comum é um exemplo do típico comentário metaficcional, isto é, a ficção pensando seus próprios procedimentos.
[158] SARAMAGO, José. *História do Cerco de Lisboa,* p. 12.
[159] Ibidem, p. 15.

a idéia do revisor de que "a literatura já existia antes de ter nascido"[160]. Esclareço que para o revisor não haveria diferença entre a literatura, a história, a música e a pintura, esta última nada mais seria do que "literatura feita com pincéis"[161]. Um pouco antes diria o próprio revisor que "tudo quanto não for vida, é literatura"[162]. O que pretendo sublinhar nessa passagem é o fato de que, ao mesmo tempo em que reflete alguns princípios da sua escrita, o próprio narrador, por intermédio do diálogo entre as personagens, pratica tais princípios. Exemplo: um dos tópicos mais importantes dos livros sapienciais bíblicos é o da vaidade do mundo, do homem que caminha para a morte, da repetição das estações e gestos humanos – o que não deixa de configurar uma visão sobre a própria história, ou postular um sentido para a mesma. Vê-se como nessas páginas iniciais arma-se o problema da narrativa: como produzir uma transformação significativa nessa recepção dos relatos históricos que parecem se glosar entre si? Se não há nada de novo debaixo da rosa do sol, do que aproveita então ao homem contar sua própria história se ela é sempre a mesma? Aqui vale a pena destacar como "rosa do sol" traz de chofre o caráter efêmero da existência, o que passa e é contingente. O motivo da rosa, conforme já discuti no cerco amoroso, é um outro fio da tecedura da narração.

O que as páginas iniciais do romance configuram como questão decisiva, a partir da glosa do *Eclesiastes*, será ripostada em todo o percurso narrativo. O clímax da especulação ou do paradoxo da repetição e da diferença ocorre com a menção a um dos tópicos da obra saramaguiana: o horror à linha reta. Esse tópico, ocorrência única neste relato, foi precedido da discussão sobre os três tipos de estratégias que seriam usadas pelos portugueses no

[160] SARAMAGO, José. *História do Cerco de Lisboa,* p.15.
[161] Ibidem, p. 15.
[162] Ibidem, p. 15.

assalto às muralhas. Após confrontar as diversas opiniões sobre as estratégias militares, o narrador faz o seguinte balanço da economia narrativa:

> A evidência da maior parte dos acontecimentos que constituíram, até agora, o mais substancial do miolo desta narrativa, tem vindo a mostrar a Raimundo Silva que não lhe serviu de nada tentar fazer valer os seus pontos de vista próprios, mesmo quando eles decorriam, por assim dizer em **linha recta**, obrigatoriamente, da negativa introduzida numa história que, até esse seu acto, se mantivera prisioneira dessa espécie de **fatalidade** particular a que chamamos factos, quer eles façam sentido na sua relação com outros, quer surjam como inexplicáveis em um determinado momento do estado do nosso conhecimento. Dá-se ele conta de que a sua liberdade começou e acabou naquele preciso instante em que escreveu a palavra não...[163]

O símile usado para explicar essa fatalidade ou esse paradoxo do não é o da máquina com suas engrenagens e mecanismos, cujo funcionamento autônomo faz do indivíduo à sua frente um simples operador de botões: "[...] botão ou alavanca por seu turno movido aleatoriamente pela emergência de impulsos não previsíveis, ou, se adivinháveis e até auto-estimulados, fora de toda a provisão no que se refere às suas conseqüências próximas ou remotas."[164]

Dramatiza-se aqui o problema arquitetado no início do romance: como escrever uma história que não seja mera **repetição** dos fatos? Raimundo vê-se diante de uma espécie de paradoxo: o que inicialmente confirmava sua liberdade, o ato de inserir um "não", tornou-se com o desenrolar do seu relato uma repetição dos mesmos fatos já arrolados nos manuais. Em suma, essa espécie de necessidade de concatenação dos fatos parece negar o ato de liberdade inicial. Raimundo quer se convencer de que o fruto do seu erro, da Ciência do Erro, foi ter conhecido Maria Sara, essa parece ser a única novidade. E essa "conclusão" transformar-se-á em uma artimanha narrativa do revisor: confessando-se cansado e incapaz de prosseguir o relato, ele não colocará um ponto final, mas apenas uma suspensão

[163] SARAMAGO, José. *História do Cerco de Lisboa*, p. 253 (os grifos são meus).
[164] Ibidem, p.253.

provisória, o que ele justifica por estar a imaginar se Mogueime, na véspera do assalto em massa,

> tendo diante dos olhos os muros de Lisboa resplandecentes de lumes nos eirados, se pusesse, ele, a pensar numa mulher algumas vezes avistada nestes dias, Ouroana, barregã de um cruzado alemão, e que a esta hora estará dormindo com o seu senhor, lá no Monte da Graça, certamente numa casa, sobre a esteira estendida nos ladrilhos frescos aonde nunca mais voltará a deitar-se o mouro. Mogueime abafava dentro da tenda e veio fora a desalterar-se, os muros de Lisboa, iluminados pelas fogueiras, parecem feitos de cobre, Que eu não morra, Senhor, sem provar o gosto da vida. Pergunta-se agora Raimundo Silva que semelhanças há entre este imaginado quadro e a sua relação com Maria Sara, que não é barregã de ninguém, com perdão da imprópria palavra, sem cabimento hoje no vocabulário dos costumes, afinal ela disse, Acabei há três meses uma ligação, não comecei outra, são situações obviamente distintas, supomos que de comum haja apenas o desejo, que tanto o sentia o Mogueime daquele tempo como o está sentindo o Raimundo de agora, as diferenças, que as há, são culturais, sim senhor.[165]

É notória a estratégia narrativa nessa longa citação. Por um lado, devo relembrar que ela é precedida por uma confissão explícita da dificuldade da escrita em dizer o novo. Mas veja: o novo (dessa escrita) está sendo gestado numa narração que configura uma cena, um quadro, apenas presente na cabeça do revisor. E isso por um motivo talvez prosaico: é que ele e seu personagem desejam uma mulher: Ouroana de Mogueime, Maria Sara de Raimundo. Lendo-se com atenção essas seqüências narrativas nota-se como o cerco de Lisboa, o desejo de dizer o passado, o cerco da escrita, como dizer o passado de um modo novo, e o cerco amoroso, como vencer as distâncias entre os corpos, estão unificados pela palavra "desejo". A pergunta de Raimundo Silva acerca das semelhanças entre o quadro imaginado (Mogueime) e a relação com Maria Sara aponta para o cerne da hipótese analítica desta obra: o par Mogueime/Ouroana é alegoria do casal Raimundo/Maria Sara, da mesma forma que se pode pensar o cerco de Lisboa como alegoria do desejo amoroso e da escrita da história.

[165] SARAMAGO, José. *História do Cerco de Lisboa*, p. 254-255.

O paradoxo do não e o horror à linha reta conduzem o relato à compreensão e à dramatização do desejo. Raimundo prossegue em sua escrita porque deseja Maria Sara e não quer decepcioná-la, uma vez que ela sugeriu a redação dessa nova história e, em um dado momento, condiciona seu afeto ao gesto heterodoxo do revisor. Para manter a promessa da novidade, contida inicialmente na introdução do não, feita pelo revisor, será necessário repetir esse "não" sem o sinal gráfico, isto é, criando uma série de desvios e suspensões. Tal estratégia não deixa de ser uma reposição do "não" inicial e, contudo, serve para dramatizar o próprio desejo da escrita e o amoroso. Entre a fatalidade trágica dos acontecimentos, que impõem uma ordem do exterior ao personagem, e a utopia do "não" transformador há a mediação irônica do desvio. Uma mediação que não é um *deus ex machina*, disposto a dar bom termo à díade ilusão e promessa, e sim o que possibilita o próprio jogo da ficção. O desvio é a dobradura entre o texto interpretante e o texto interpretado.

Em síntese: se relermos as páginas iniciais do romance (p. 11-16), veremos que elas contêm entrelaçadas uma teoria e uma prática embrionárias da escrita, os motivos recorrentes, a estilização paródica – como a formulação de questões filosóficas "antes de o ser já o era", a propósito da precedência da literatura em relação às demais práticas artísticas, o tom sapiencial presente em "Em verdade lhe digo", na expressão "ceticismo amargo", nas frases que parecem ressoar o *Eclesiastes* e no uso de provérbio, "se não tem cão caças com gato", ao querer argumentar que a humanidade começou a pintar porque não sabia escrever, como as crianças. O uso desse provérbio não deixa de retomar a discussão do tópico e do lugar-comum dos discursos. Neste caso, em especial, a citação do provérbio não é mera transcrição, pois ele recebe uma nova disposição na seqüência e poderia produzir ou colaborar para produzir uma idéia original. Digo poderia porque o revisor ele

próprio, com seu ceticismo, irá descartar tal possibilidade. Observe-se que esse ceticismo encontra-se abrandado nas linhas finais da página 16: "... Então o senhor doutor acha que a história e a vida real, Acho, sim, Que a história foi vida real, quero dizer, Não tenho a menor dúvida, Que seria de nós se não existisse o deleatur, suspirou o revisor." Contra o ceticismo amargo apenas a esperança da correção, do sinal "deleatur". E talvez fosse possível pensar "correção" em seu duplo sentido: da pessoa correta, sentido de uma qualidade ético-moral; ato ou efeito de corrigir ou, ainda, emenda.

5.6.1 A justificação retórica do erro

Errar é próprio do homem...[166]

Em seu conjunto, o segundo capítulo (p. 17-29) é uma justificação retórica do erro. Em parte, esse ato de justificar começou a ser montado nas primeiras páginas do romance, mais precisamente no conto de Apeles e o sapateiro, ao se mostrar como a correção pode ser infinita. Lembro que no primeiro e longo parágrafo da página 17 temos a descrição do despertar do almuadem e da convocação aos fiéis para as preces a Alá. O segundo parágrafo (p. 19) abre com uma retificação: o historiador não descreveu, com detalhes e pormenores, a cena há pouco narrada. Primeira distinção, por certo irônica, entre o trabalho do historiador e a imaginação, que logo saberemos ser do revisor. Contudo, se ao historiador não cabe narrar as miudezas da oração, mas se concentrar no episódio da guerra, mesmo assim, considera o narrador, não se pode deixar de mencionar o **grito** do rei na Batalha de Ourique, detalhe registrado no texto do historiador e até no poeta Camões. Nota-se com esse tipo de comentário a correção de uma prática da história, consagrada na crônica ou na poesia, a saber, uma leitura sacralizadora e edificante dos fatos. A correção ou a dessacralização de tal prática se faz ao glosar tais textos ou mesmo certas leis científicas, como o que está contido nesta frase em uma referência ao problema da criação na escrita: "[...] É bem verdade que na natureza nada se cria e nada se perde, tudo se aproveita."[167]

Dois atos interpretativos e de correção constituem o núcleo desse segundo parágrafo: a primeira releitura do milagre de Ourique e a segunda releitura do milagre

---

[166] SARAMAGO, José. *História do Cerco de Lisboa*, p. 20.
[167] Ibidem, p. 20.

concedido a D. Egas Moniz e do episódio bíblico dos porcos endemoninhados. O eixo do raciocínio é o seguinte: Deus poupa os demônios e os anjos que se rebelaram e que irão fazer muito mal à humanidade, mas trucida a vara de porcos no despenhadeiro (p.20-22).

O terceiro parágrafo (p.22-23) começa por interrogar quem teria escrito com detalhes a cena do almuadem convocando os mouros à prece. O narrador logo assevera que ninguém escreveu, mas que foi fruto da imaginação do revisor ao ler o texto do historiador (devo lembrar que o protagonista está revendo as provas da *História do Cerco de Lisboa*). Em seguida, o narrador corrige a si próprio ao utilizar a expressão "arraial inimigo", dizendo que isso é coisa de sitiante e não de sitiados. Mais uma correção é feita ao afirmar que Lisboa pertence aos mouros desde 714, data que pertence ao calendário cristão, uma vez que no calendário mouro seria uma outra data. Ao encerrar o parágrafo, o narrador conclui que o revisor cometeu três erros. Arma-se uma espécie de círculo: historiador, narrador e revisor corrigem-se mutuamente.

No quarto parágrafo (p.23-25) o narrador corrige os três erros cometidos pelo revisor: a) os sinais na pedra; b) o almuadem não procedeu às abluções rituais; c) a convivência entre cães e mouros. O cerco à escrita se faz inicialmente na confrontação entre os textos da história sagrada (o seu caráter de edificação), o devaneio (a imaginação) do revisor, a objetividade da historiografia contemporânea e as ponderações críticas do narrador.

A cadeia de emendas assinaladas constrói um clima propício para que no quinto parágrafo (p.25-26) ocorra a montagem de um silogismo retórico:

> Está demonstrado, portanto, que o revisor errou, que se não errou confundiu, que se não confundiu imaginou, mas venha atirar-lhe a primeira pedra aquele que não tenha errado, confundido ou imaginado nunca. Errar, disse-o quem sabia, é

> próprio do homem, o que significa, se não é erro tomar as palavras à letra, que não seria verdadeiro homem aquele que não errasse.[168]

Esse silogismo abre duas possibilidades de significado no que concerne à noção de erro. Em primeiro lugar, com a analogia entre os livros e uma galáxia pulsante (sexto parágrafo, p.26-27), chega-se ao núcleo de uma teoria que propõe uma relação entre obra imperfeita, correção e interpretação infinitas (a verdade como um momento da interpretação e da retificação, e não a estabilização de um saber). O erro de Aristóteles (a mosca possui seis patas e não quatro, conforme o filósofo afirmava) é um dado a mais para demonstrar como em um assunto da biologia, cujo erro as crianças seriam capazes de emendarem tão logo fizessem aquela brincadeira de arrancar as patas do inseto, conservou-se uma afirmação fundada mais no princípio da autoridade do que na observação empírica. Ora, no sétimo parágrafo (p.27-28), o narrador considera que essa entrada no assunto da mosca de Aristóteles foi uma "inesperada incursão". Essa expressão sugere que o relato ficcional é montado por um narrador errante, que anda a esmo. Portanto, o segundo significado do verbo "errar" está contido nessa idéia de errância, o modo pelo qual o próprio relato se organiza, sugerindo uma identidade entre forma e conteúdo a partir da própria noção de erro. O oitavo parágrafo (p. 29) repete esse mesmo gesto de retificação, apenas com o detalhe que será em favor da imaginação do revisor[169].

Errar é próprio do homem. Raimundo é homem. Logo, Raimundo erra. A premissa maior do silogismo legitima o ato narrativo do revisor e ao mesmo tempo relativiza sua empresa, ou melhor, introduz uma ambivalência essencial para a narração: se o erro não é

[168] SARAMAGO, José. *História do Cerco de Lisboa,* p. 25.

[169] Apesar dos três erros cometidos, o revisor acertou alguma coisa: o fato de o almuadem ser cego, restando apenas saber o motivo da escolha de um deficiente visual para o ofício da oração. Aqui a palavra "verdade histórica" parece afrouxar a seqüência de especulações em torno do papel do erro na constituição do conhecimento. Entretanto, o final do parágrafo reintroduz a dúvida sobre a interpretação da escolha dos cegos e da figura da alteridade (o Outro) e do inominável.

contingente, mas constitutivo das ações humanas, então o ato narrativo e o que se vai narrar partilham da mesma condição humana. Como poderei tomar posse da escrita se ela é obra humana, sujeita ao erro e à errância? O silogismo antecipa o que o sonho de Raimundo deixa como provocação radical: o vazio e o excesso. O vazio: a escrita não toma posse de uma verdade definitiva. O excesso: as inúmeras tentativas e correções da escrita. Porém, se a nova história do cerco de Raimundo inevitavelmente terá um ou mais erros, do que valerá o esforço da escrita, uma vez que sofrerá algum tipo de emenda ou correção? Raimundo será um *Sísifo*, condenado a uma tarefa sem fim, ou um *Hermes*, intermediário entre os deuses e os homens, a verdade e o erro, a esperança e a desilusão? Esse parece ser o problema fundamental formulado no cerco à escrita e de solução difícil, afinal é a questão da própria liberdade humana. Como a narrativa desenvolve o paradoxo do "não" colocado por Raimundo na história do cerco de Lisboa? Ao fazer do **desvio** ou do **rodeio** um tema da escrita e um princípio da organização da narrativa. O desvio tem ao mesmo tempo uma função prática e teórica, a saber, ele ajuda a pensar as condições de realização do ato ficcional, a sua articulação com questões éticas, sobretudo o problema da liberdade, e, ao fazer isso realiza o texto propriamente dito. Diria que o cerco à escrita configura três níveis:

1. As ciladas do pormenor
2. O efeito do verossímil
3. O jogo da interpretação

5.6.2 As ciladas do pormenor

5.6.2.1 As migalhas do mil-folhas

O "miúdo pormenor"[170] pode ser desde a descrição das escadas de uma mesquita até a palavra "não"[171] ou as primeiras considerações sobre o sinal do revisor, o *deleatur*. O pequeno, digno de atenção deste ensaio de escrita (p.17-19), ganha um estatuto diferenciado ao longo da narração. Ele pode ser alguns traços da paisagem, uma palavra, como dizia há pouco, mas sobretudo aquela pessoa anônima que na historiografia oficial mal tem seu nome citado. Tal pormenor está inscrito não apenas na categoria de extensão**/quantidade**, mas torna-se uma **qualidade** moral e ética. O pormenor é o vestígio por meio do qual reconstituo aquilo que do passado foi esquecido ou ainda o pequeno/miúdo. Penso no romance *O Homem Duplicado*, mais precisamente no sinal da aliança, presente em um dos dedos do protagonista, que faz a diferença na construção da identidade da personagem.

Mas a questão do pormenor também é pensada por meio de imagens e metáforas. Diria, para retomar o eixo de análise deste romance, que o pequeno pode estar contido numa alegoria. Discretamente formulada numa passagem cujo intuito primeiro parece ser estabelecer coesão com o que se vinha discutindo – no caso particular aqui, trata-se da quantidade de informações disponível a um revisor de livros com as novas tecnologias da

[170] SARAMAGO, José. *História do Cerco de Lisboa*, p. 19.
[171] O "não" do revisor não irá modificar o fato inconteste: Lisboa foi tomada dos mouros pelos portugueses. Mas a questão não reside aí, na alteração de um fato, porém na compreensão e interpretação do mesmo. A atitude do revisor trará conseqüências fundamentais para a armação da intriga da narrativa e, com isso, a modificação, a possibilidade do novo, ocorrerá na existência das personagens. Por exemplo, o ceticismo anunciado nas primeiras páginas como atributo do revisor, embora não totalmente suprimido como a sua visão do passado à medida que o relato transcorre, será contrabalançado pelo seu caso amoroso com Maria Sara e com o relato de um outro caso amoroso, passado no cerco de Lisboa, entre Mogueime e Ouroana.

informática – a imagem dos livros como uma galáxia pulsante e as palavras dentro deles na qualidade de poeira cósmica abre caminho para a tarefa do intérprete hermeneuta, pois essa poeira cósmica, que são as palavras, estão flutuando

> à espera do olhar que as irá fixar num sentido ou nelas procurará o sentido novo, porque assim como vão variando as explicações do universo, também a sentença que antes parecera imutável para todo o sempre oferece subitamente outra interpretação, a possibilidade duma contradição latente, a evidência do seu erro próprio.[172]

De certa forma, está sugerido aqui o caráter infinito da interpretação nas imagens da galáxia e da poeira cósmica. O olhar do revisor ou do intérprete fixa ou inventa na infinidade de partículas o sentido. Pode-se dizer que, ao surpreender o erro ou a contradição, o olhar do hermeneuta revisor fratura uma presumível totalidade estabelecida pela leitura anterior. Nota-se então que o cerco à totalidade do sentido, ao fechamento das significações de um livro, é posto em causa pelo infinito da interpretação. O trabalho do intérprete se faz no tempo, disso decorre a instabilidade ao se querer fixar o sentido das palavras. O revisor sabe disso:

> ... O tempo, como a fortuna, é inconstante, disse o revisor, consciente da estupidez da frase. Não respondeu o empregado, a mulher não respondeu, que essa é a mais prudente atitude a tomar perante as sentenças definitivas, ouvir e calar, esperando que o mesmo tempo as faça cair em pedaços, não sendo raro que as torne mais definitivas ainda, como as dos gregos e latinos, finalmente também condenadas ao esquecimento quando o tempo tiver passado todo. O empregado voltou à lavagem dos copos, a mulher ao que resta do mil-folhas, daqui a pouco, disfarçadamente, por ser acto de má educação, ainda que irresistível, catará com o dedo indicador molhado as migalhas do bolo, mas não conseguirá recolhê-las todas, uma a uma, porque os fragmentos do mil-folhas, sabemo-lo por experiência, são assim como uma poeira cósmica, incontáveis, gotículas de um nevoeiro infinito e sem remissão.[173]

Em menos de 40 páginas há uma segunda ocorrência da imagem da **poeira cósmica**, agora associada ao bolo de mil-folhas; lembro que a primeira ocorrência associou

---

[172] SARAMAGO, José. *História do Cerco de Lisboa*, p. 26.
[173] Ibidem, p. 63.

a poeira às palavras contidas nos livros e estes, por sua vez, às galáxias pulsantes. O retorno da imagem, a meu ver uma poderosa alegoria da condição hermenêutica, produz não apenas a coesão do relato, mas ao sugerir a identidade dos dois gestos, o olhar que não fixa definitivamente o sentido das palavras e o dedo indicador molhado incapaz de recolher todas as migalhas, por serem estas poeira cósmica e gotículas de um nevoeiro infinito e sem remissão, coloca um problema crucial para a própria narração: também o olhar do narrador ou o dedo indicador do hermeneuta revisor está fadado a não recolher todos os pormenores do passado. A alegoria é isto: se contamos o passado por meio das palavras, se estas são poeira cósmica, então o passado é um nevoeiro infinito e sem remissão. Como a mulher gorda da Leitaria A Graciosa, disfarçadamente e às vezes de modo deseducado, tentamos juntar todos os fragmentos, mas o intento está fadado ao fracasso e paradoxalmente é tal fracasso que abre espaço para que outros comensais recolham ou repitam o mesmo gesto com os fragmentos do passado. Impossibilitados de um ponto de vista da totalidade ou de uma recolha total, mas teimosos feitos uma senhora gulosa, insistimos em nos apossar do nevoeiro infinito que é o passado. E a alegoria – ou a analogia – não pára aí. O narrador, de olho agora nos maus modos da senhora gorda que recolhe os fragmentos do mil-folhas, aproveita a oportunidade para tecer considerações sobre as diferenças de modos entre cristãos e árabes. Ele considera que no período em que se passa o cerco, havia uma vantagem para os seguidores de Maomé no quesito educação. Contudo, o próprio narrador argumenta que as boas maneiras infiltrar-se-ão nos seguidores de Cristo quando ocorrer o "febrão do culto da Virgem Nossa Senhora". E arremata:

> E assim se evidencia, como, naturalmente, sem esforço, por um suave deslizar de assunto a assunto, se sobe do pastel de mil-folhas, comido por uma mulher na

> Leitaria A Graciosa, Àquele que comer não precisa, mas que, ironicamente, pôs em nós mil desejos e necessidades.[174]

O suave deslizar, preparado nas associações contidas na imagem da poeira cósmica, nos fragmentos do mil-folhas, no desejo, pouco civilizado dirão alguns, em não perder nem as migalhas do pastel, em suma, em comer todo o doce e, por fim, na ocorrência da figura de Deus, aqui referido com o pronome demonstrativo "Aquele", é o que singulariza a própria escrita saramaguiana. Essa construção de semelhanças em coisas aparentemente díspares (uma biblioteca com livros, uma mulher gorda numa Leitaria e Deus) e de diferenças em coisas aparentemente semelhantes (os relatos consultados assemelham-se ao fixarem determinados fatos, por exemplo, todos irão falar que Lisboa foi tomada dos mouros pelos portugueses e cruzados, exceto este novo relato do revisor ao excluir os cruzados da empreitada; mas em cada versão alguns pormenores serão diferenciados, por exemplo, o do soldado que subiu nas costas do oficial no assalto a Santarém, das águas amargas ou doces e para o revisor apenas salobras) é o mecanismo de funcionamento desta ferramenta chamada alegoria. Um suave deslizar que paulatinamente vai cercando a escrita ou, se quisermos, também procura fazer com que todas as palavras, as migalhas do mil-folhas, sejam recolhidas no gesto hermenêutico do narrador ou que produzam no leitor o efeito de desejar, no transcurso da leitura e com o dedo recém-molhado na ponta da língua, prosseguir na próxima página juntando o nevoeiro de impressões e significações das metáforas e alegoria disseminadas.

[174] SARAMAGO, José. *História do Cerco de Lisboa*, p. 65.

5.6.2.2 A narração sem fim: glosa e desvio

Comentários de índole filosófica são recorrentes em *História do Cerco de Lisboa*. Mas há um comentário sobre a não-linearidade entre causas e efeitos que me parece decisivo e esclarecedor sobre a paródia do discurso filosófico. O primeiro aspecto a ser sublinhado é o fato de o próprio narrador admitir não ter competência para desenvolver tal assunto. O que me faz questionar então qual o papel desse tipo de inserção. Para o narrador, o que interessa é narrar (p.119-135) o gesto de Raimundo jogando fora a loção de tintura de cabelos. Mas, após ter abandonado tão espinhosas considerações sobre causas e efeitos, retoma-as, o narrador, para saber o que causou tal gesto do protagonista. Ora, com esse procedimento de vaivém fica patente que o que de certa forma revela-se complexo e aparentemente sem saída no universo filosófico procura-se pensar no ato narrativo, na construção da intriga. A não-linearidade inscrita na relação entre causa e efeito é, em suma, o próprio modo como essa narração se constrói. É um típico comentário metanarrativo que visa, por um lado, e em chave retórica, a fazer com que a paródia do discurso filosófico sirva de emulação para o ato narrativo; por outro lado, no plano da organização interna da ficção, serve de tomada de consciência para aquilo que estrutura o romance ou o seu princípio de organização: a não-linearidade, o desvio e o rodeio. O narrador simula abandonar o plano especulativo, a relação entre causa e efeito, para retomar o fio da narrativa e, contudo, ao tomar tal decisão reencontra a espinhosa questão: o que é causa de que e efeito de quê (quanto ao gesto do revisor jogar fora a loção)? Como o narrador resolve isso? Ao apelar, em outro comentário metanarrativo, para o mistério das personagens, isto é, ao se desviar da própria questão, o que não chega a ser uma resolução, afinal será o próprio narrador que fará a seguinte advertência: tudo o que se tem lido em nome de Raimundo não passa de versão livre e livre adaptação. Ou seja, o relato atribuído

ao personagem Raimundo sobre o cerco de Lisboa passou pela voz do narrador que, até certo ponto, editou tal versão. Em suma: o que sabemos da história do cerco de Raimundo é uma versão e não um presumível texto primeiro. A noção desenvolvida aqui é de glosa da glosa. O narrador reescreveu o "texto" de Raimundo e com isso o problema da cadeia causal não só apresenta seu aspecto insolúvel, como também radicalizado, pois como indicar com precisão o que teria sido o texto primeiro? A reconstrução precisa do conjunto de causas e efeitos implicaria uma visão de mundo absolutamente racional ou, se o termo é pertinente, mecanicista.

A idéia do desvio e sua relação com a ética têm uma longa história na tradição filosófica e literária. Um exemplo preciso, no que concerne à origem do próprio termo desvio, é encontrado em um ensaio de José Américo Mota Pessanha, As Delícias do Jardim, um estudo sobre a ética em Epicuro. Ao explicar como nesse filósofo tenta-se conciliar uma física determinista com a noção de liberdade, Pessanha traduz a palavra grega *clinamen* por desvio:

> Se o peso dos átomos fundamenta a individuação, o *clinamen* justifica a efetivação das coisas percebidas. Mas também explica a possibilidade de o homem reorientar sua vida interior, desviando-se de sensações dolorosas para ir ao encontro do prazer. A liberdade – para ser feliz mesmo na adversidade – subentende o desvio, a recusa da fatalidade. A física epicurista procura, desse modo, explicar os mecanismos do mundo e também os mecanismos humanos, dar conta da existência efetiva do mundo e da liberdade humana, justificando as normas éticas. Ao corrigir os fundamentos da física de Demócrito, Epicuro torna viável o que em seu antecessor permanece como paradoxo: basear a normatividade ética, que sempre pressupõe a liberdade (para dirigir a vida nessa e não noutra direção, para viver desse e não daquele modo), numa física determinista. O *clinamen* introduz no mecanicismo determinista o espaço para o processo de libertação interior, que a ética epicurista prescreve: a liberdade é desviante, introduz nova direção a partir da reta (in)flexível da fatalidade.[175]

[175] PESSANHA, José Américo Mota. As delícias do jardim. In: NOVAES, Adauto (org.). *Ética*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 71-72.

Obviamente, não precisaríamos ir tão longe para discutirmos as resssonâncias da idéia de desvio no campo filosófico, bastava, por exemplo, tomarmos dois exemplos da tradição literária. Pegue-se o que se encontra em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis:

> Começo a arrepender-me deste livro. Não que ele me canse; eu não tenho que fazer; e, realmente, expedir alguns magros capítulos para esse mundo sempre é tarefa que distrai um pouco da eternidade. Mas o livro é enfadonho, cheira a sepulcro, traz certa contração cadavérica; vício grave, e aliás ínfimo, porque o maior defeito deste livro és tu, leitor. Tu tens pressa de envelhecer, e o livro anda devagar; tu amas a narração direta e nutrida, o estilo regular e fluente, e este livro e o meu estilo são como os ébrios, guinam à direita e à esquerda, andam e param, resmungam, urram, gargalham, ameaçam o céu, escorregam e caem...[176]

Compare-se o horror à pressa, ironicamente tratado pelo narrador machadiano, com a recusa da linha reta em Sterne[177], compreendida (a não-linearidade) pelo ensaísta Gustavo Bernardo[178] como crítica e resistência à modernidade:

> Pudesse um historiógrafo tocar para diante a sua história, como um arrieiro toca a sua mula, sempre em frente - por exemplo, de Roma até Loreto, sem jamais voltar a cabeça quer para a direita quer para a esquerda - , e teria condições de aventurar-se a dizer-vos, com uma hora de erro para mais ou para menos, quando alcançaria o termo de seu jornada; - mas tal coisa é, moralmente falando, impossível. Se for um homem com um mínimo de espírito, terá de fazer cinqüenta desvios da linha reta a fim de atender a esta ou aquela pessoa conforme for prosseguindo, o que de maneira alguma poderá evitar.[179]

No horror à linha reta, presente nos dois trechos citados e também uma preocupação constante nos romances de José Saramago, imbricam-se, segundo Gustavo Bernardo[180], um pressuposto ético, uma teoria da narrativa e uma teoria da leitura narrativa. Esse pressuposto ético bem como as teorias imbricadas não estão desgarrados do contexto

---

[176] ASSIS, Machado de. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. In: Romances. Rio de Janeiro: Garnier, v. 1, 1993, p.140.
[177] Para uma compreensão mais precisa desta questão, conferir: PAES, José Paulo. Sterne ou o horror à linha reta. In: STERNE, Laurence. *A Vida e As Opiniões do Cavalheiro Tristam Shandy*. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 07-40.
[178] BERNARDO, Gustavo. *Quem pode julgar a primeira pedra?: ou Ética e Literatura*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará/UERJ, 1993, p. 26-27.
[179] STERNE, Laurence. *A Vida e as Opiniões do Cavalheiro Tristam Shandy*, p.76 APUD BERNARDO, Gustavo. *Quem Pode Julgar a Primeira Pedra*, p. 26.
[180] BERNARDO, Gustavo. *Quem Pode Julgar a Primeira Pedra*, p. 26-27.

literário ao qual as obras citadas pertencem. O estatuto da digressão em Laurence Sterne e em Machado de Assis e o do desvio em José Saramago cumprem funções específicas. São essas funções em *História do Cerco de Lisboa* que me interessam ao discutir a glosa e as ciladas do pormenor.

A idéia de uma glosa sem fim ou de uma escrita infinita retorna com a narração da retirada dos cruzados de Lisboa e de como isso foi compreendido pelos mouros. O revisor envereda novamente em questões espinhosas no campo da teoria da literatura. O problema agora é sobre o mistério da escrita (ao discutir sobre as conexões entre causas e efeitos, o narrador introduz o "mistério das personagens", como solução provisória) e, ao se referir a um poeta, o narrador cita "que o mistério da escrita está em não haver nela mistério nenhum, verificação que, a ser aceite, nos conduziria à conclusão de que se não há mistério na escrita, tão-pouco o haverá no escritor."[181]

Pode-se dizer que é nesse parágrafo que o cerco da escrita revela seu rendimento crítico. Afinal, o que o revisor está fazendo é simplesmente dessacralizar o ato da escrita, embora o próprio reconheça estar praticando "um arremedo de meditação profunda". Um arremedo no qual Raimundo se diverte e que faz jus a um dos traços da paródia: substituir o tom comumente sério da filosofia ou de uma teoria por um tom jocoso. Note-se, na seqüência de raciocínios, como passa o revisor da **escrita sem mistérios** ao **mundo sem mistério** e arremata tal questão evocando um princípio posto no início da narração, qual seja, a mudança da ordem das coisas, palavras e discursos (a *dispositio* da matéria é *inventio*) é que altera a compreensão dessas próprias coisas. Mas, se algumas linhas antes tinha o revisor a sensação "de estar emerso no cosmo, apreendendo o perfeito significado

[181] SARAMAGO, José. *História do Cerco de Lisboa,* p. 181.

de tudo, sem mistério"[182], nas linhas finais tal sensação parece se defrontar com o infinito da narração[183]:

> Se Raimundo Silva pudesse alinhar, pela ordem certa, tudo quanto a sua memória contém de palavras e frases avulsas, bastaria ditá-las, registá-las num gravador, e teria assim, sem o esforço penoso de escrever, a História do Cerco de Lisboa que ainda está buscando, e, sendo outra a ordem, outra seria a história, outro o cerco, Lisboa outra, infinitamente.[184]

A partir desta tríade, a escrita sem mistério, o mundo sem mistério e a narração sem fim, o narrador procede a um balanço da economia narrativa e expressa a consciência das dificuldades de dispor em seqüências o relato. Dificuldades que se avolumam quando o próprio narrador diz não ser Raimundo nem Deus, nem historiador ou romancista. Em suma, não possui os atributos convencionais para o ofício de escrever. O que quer dizer que até para isso será necessária uma outra invenção. Mas o que faz o narrador é, como primeiro procedimento, deflagrar a suposta narração de Raimundo a partir do momento em que ele, ao abrir a janela, contempla na Lisboa de hoje a imagem daquela do cerco. A cena montada por sua imaginação é a dos soldados acampados à espera da hora de guerrear. Para passar o tempo da espera, o revisor decide escolher, e aqui temos o segundo procedimento, um personagem da multidão dos rostos que possa contar histórias; no entanto, tal escolha contraria o seguinte dito popular: "cada um é para o que nasce, diz-se, mas este ditado inventou-se para as oliveiras, não para homens."[185] O ato de contar histórias revela-se, pela escolha do narrador, ético, porque não confina o homem aos determinismos da natureza física. Após ter escolhido o soldado que irá narrar a tomada de Santarém, detém-se o revisor no pormenor do nome daquele, se é Mogueime ou Moigema.

---

[182] SARAMAGO, José. *História do Cerco de Lisboa,* p. 182.
[183] O tema da narração infinita ocorre também em *Manual de Pintura e Caligrafia*, outro romance de José Saramago, mais precisamente no contraponto entre a atividade do escritor e a do pintor.
[184] Ibidem, p. 182.
[185] Ibidem, p. 185.

A inserção do relato da tomada de Santarém atende a dois propósitos. Em primeiro lugar, resolve uma dificuldade do próprio revisor/narrador em dar seqüência ao relato, afinal com o relato constrói-se provisoriamente um dos protagonistas desse cerco, o soldado Mogueime – contrariando qualquer tipo de expectativa ingênua que poderia supor D. Afonso como protagonista. Contudo, e em segundo lugar, o relato da tomada de Santarém pelo soldado Mogueime coloca dificuldades de outra natureza, que é a verossimilhança ou veracidade dos fatos narrados. Na página 188, o narrador coloca em causa o discurso claro construído pelo soldado, notando ser ele, como militar não graduado, incapaz de tais sutilezas, o que mostra o relato ser mero construto ficcional. É na qualidade de construto que irá o revisor cotejar as fontes para averiguar se as informações ali prestadas estão corretas. Finalmente, o critério para desfazer os equívocos será optar pela versão mais antiga. Deste núcleo do cerco da escrita chamaria atenção para o aspecto ético embutido nesses procedimentos metaficcionais. Nas páginas 175 a 194 encontram-se duas passagens nas quais o comentário tem uma finalidade ética explícita. O primeiro é quando Mogueime contraria a opinião dos seus companheiros de que, uma vez tomada as infiéis por força, dever-se-ia passá-las na espada, desfrutando assim brutalmente dos seus corpos. Dizem os pajens que sempre as deverão matar, "fodidas ou não, para que não possam mais gerar desses perros mouros e danados."[186] Responde Mogueime:

> Pareceu que não saberia Mogueime dar resposta a razão tão radical, mas de um recesso oculto do entendimento tirou umas poucas palavras que deixaram os pajens sem fala, Porventura haveis matado dentro delas filhos de cristãos, foi caso de também a estes lhes terem faltado as palavras, pois bem podiam ter ripostado que filho de cristão só o é se de cristã for também, o que deve tê-los embuchado foi uma súbita consciência da sua importância de apóstolos, se onde quer que larguem semente deixam sinal de cristandade.[187]

[186] SARAMAGO, José. *História do Cerco de Lisboa,* p. 189.
[187] Ibidem, p. 189.

Se nessa primeira ocorrência há um argumento tipicamente retórico, valendo-se da metáfora da semente e explorando aí seu duplo sentido (vida biológica/vida espiritual e cristã), na segunda ocorrência, para tentar desculpar Mogueime dos erros históricos relatados, o narrador retoma a parábola da mulher adúltera, na qual os que queriam apedrejá-la se dispersam após a frase de Jesus "quem não tiver pecado atire a primeira pedra"[188], com isso argumentando o narrador saramaguiano que qualquer um pode errar, até os personagens. Mas o que ele pretende mesmo aqui é primeiro, por uso de um sofisma, dinamitar a necessidade da encarnação de Cristo e, depois, pensar a situação ética do presente, sugerindo subrepticiamente não haver progresso moral entre a época de Jesus e os homens de hoje, mas decadência.

> Ora, uma gente que foi capaz de reconhecer-se culpada publicamente, ainda que de modo implícito, não estaria de todo perdida, conservava intacto em si um princípio de bondade, autorizando-nos portanto a concluir, com mínimo risco de erro, que terá havido alguma precipitação na vinda do Salvador. Hoje, sim, que teria valido a pena, pois não só os corruptos perseveram no caminho da sua corrupção, como se vai tornando cada dia mais difícil encontrar razões para interromper um apedrejamento começado[189].

Além de possíveis conotações éticas, há no trecho citado um fragmento exemplar do estilo e do *modus operandi* da escrita de Saramago. No plano argumentativo, procura o revisor explorar uma contradição no próprio evento, a encarnação e a vinda do Salvador, pois, caso se pensasse na economia da história da Salvação, não estaria a humanidade de todo perdida para que Cristo se encarnasse naquela época. Ocorre que o revisor vincula a encarnação a uma situação irremediável do período. É uma leitura também fadada à objeção, pois a vinda do Salvador é promessa de redenção e *Kenósis*. No fragmento transcrito acima, nota-se como a releitura do episódio da mulher adúltera produz um outro

[188] SARAMAGO, José. *História do Cerco de Lisboa*, p. 193.
[189] Ibidem, p. 193.

sentido e subverte a leitura canônica, pois tal passagem nos *Evangelhos* tem por finalidade revelar uma nova face de Deus – aquele que perdoa – ao mesmo tempo em que atesta a necessidade da vinda do Cristo. Aqui, descartam-se as duas coisas: a necessidade e a revelação de que Deus é amor. Mas talvez, se lido em chave paródica e irônica, o que o fragmento quer é pôr em causa o que é verossímil no relato evangélico: que as pessoas tenham se persuadido com a frase de Cristo e abandonado o apedrejamento. Com isso, revela-se o que há de efeito retórico na própria composição do relato evangélico, assim como, não se poderia deixar de observar, o efeito retórico está presente nessa releitura. O próprio narrador afirma não passar de "digressões moralizantes" o que se observou sobre o episódio da mulher adúltera que, à primeira vista, pouco teria em comum com o fato de Mogueime ter mentido sobre o episódio das escadas de Santarém. Mas o narrador aprofunda as semelhanças entre a mentira de Mogueime e o ato do revisor pintar os cabelos, assinalando que o que há de comum entre os dois é a vaidade humana de aparecer sempre melhor do que se é.

5.6.3 As escadas de Santarém. O efeito do verossímil

Duas fontes: Alexandre Herculano e Frei Antonio Brandão

[...] mas devemos dar maior crédito às memórias mais antigas.
(Frei Antonio Brandão)

Prefiro rosas, meu amor, à pátria,
E antes magnólias amo
Que a glória e a virtude
(Ricardo Reis, *Odes*)

O relato do cerco de Lisboa em Alexandre Herculano apresenta, em grossas pinceladas, a ferocidade com que os invasores trataram os sitiados. Herculano, citando algumas fontes e mesmo colocando-as em dúvida acerca da autenticidade e veracidade das informações, não deixa de considerar o interesse material do cerco se sobrepondo à suposta causa mais nobre: a derrocada do infiel e a cristianização da Península. Em certo sentido, o relato do escritor português não faz apologia da tomada de Lisboa ou mitifica os cruzados e o rei D. Afonso como heróis. Antes, sempre ajudado por suas fontes, narra como o combate não era apenas contra os muçulmanos, mas dentro das próprias hostes cristãs se divergiam quanto aos interesses e estratégias adotadas. Numa leitura inicial não se pode deixar de observar certo espírito crítico de Herculano[190] que, não por acaso, é uma das fontes citadas

[190]Para Eduardo Lourenço, em seu livro *Labirinto da Saudade*, a historiografia portuguesa, **excetuando Alexandre Herculano**, revela "o irrealismo prodigioso da imagem que os Portugueses se fazem de si mesmos". Há, segundo o crítico português, um auto-engano de base, profundo, que impede que os portugueses se pensem mesmo na condição de povo inscrito na história. Propõe então o crítico: "um exame sem complacências que nos devolva ao nosso ser profundo ou para ele nos encaminhe ao arrancar-nos as máscaras que nós confundimos com o rosto verdadeiro." (LOURENÇO, Eduardo. *O Labirinto da Saudade. Psicanálise Mítica do Destino Português.* 4. ed. Lisboa: Dom Quixote, 1991, p. 18). O surgimento do Estado Português, segundo Eduardo Lourenço, foi do tipo traumático e a história de seu próprio nascimento é configurado por caracteres míticos: "A mistura fascinante de fanfarronice e humildade, de imprevidência moura e confiança sebastianista, de 'inconsciência alegre' e negro presságio, que constitui o fundo do carácter português, está ligada a esse acto sem história que é para tudo quanto nasce o tempo do seu nascimento. Através de mitologias diversas, de historiadores ou poetas, esse acto sempre apareceu, e com razão, como da ordem do injustificável, do incrível, do milagroso, ou num resumo de tudo isso, do **providencial**." (LOURENÇO, Eduardo. op.cit., p.18. Os grifos são meus). Este de ato de fundação de Portugal, aqui pensado por Eduardo Lourenço como sendo da ordem do providencial, traz como característica determinante o duplo complexo de inferioridade (congenital fraqueza) e superioridade (proteção absoluta da mão divina) do povo português, o que constitui a raiz dessa relação irrealista que os portugueses mantém consigo próprios.

em *História do Cerco de Lisboa*, de Saramago, onde o escritor do XIX é o menos desacreditado ou tratado com ironias.

Ao se tomar as páginas de 70 a 104 da *História de Portugal*, de Herculano, tendo em mente o romance em análise, poderá o leitor observar a existência de quatro diferenças básicas no tratamento dado à matéria narrativa. Em primeiro lugar, Herculano registra em seu texto o "sim" dos cruzados dado ao rei D. Afonso Henriques no cerco a Lisboa. Vale lembrar que, no romance de Saramago, o revisor rasura esse "sim" e coloca em seu lugar um "não". Em segundo lugar, ao narrar o episódio da tomada de Santarém e de como Men Ramires, oficial do exército, curva-se para que um soldado possa ganhar as muralhas da fortaleza[191], não se preocupa o historiador em tirar do anonimato essa personagem, algo diverso em Saramago, cujo revisor transforma o soldado em protagonista desta nova *História do Cerco de Lisboa*. Terceiro, a fonte de Tamarmá, "assim chamada pela doçura de suas águas", também sofre uma correção no romance; para o revisor tais águas são salobras[192]. Um último aspecto merece aqui ser mencionado. Trata-se das desavenças internas entre os invasores. Se o pacto dos cruzados com D. Afonso era mais vantajoso para

[191] Repare o leitor no seguinte trecho de Alexandre Herculano: "Pelo tecto da casa de um oleiro contíguo ao muro, Men Ramires coseu-se com este e procurou com a ponta da lança segurar uma escada às ameias; mas, falhando-lhe o tiro, a escada caiu com grande ruído. Não titubeou ele entre a vida e a morte e, curvando-se, ergueu sobre os ombros um soldado, que lançou as mãos à aresta da muralha, e, pulando acima, pôde amarrar a escada a uma das ameias." (HERCULANO, Alexandre. *História de Portugal*. Livro II, p. 71) Veja-se o relato de Mogueime, o soldado que subiu às costas de Men Ramires, em *História do Cerco de Lisboa*: "[...] chamou-me Mem Ramires por ser o mais alto e mandou-me que subisse aos seus ombros, e eu prendi a escada em cima, depois subiu ele" (SARAMAGO, José. *História do Cerco de Lisboa*, p.187). Agora observe-se que o narrador coloca em causa a veracidade do relato de Mogueime ao cotejá-lo com o narrado na *Crônica dos Cinco Reis*: "Raimundo Silva tem diante de si os dois textos, compara-os, nenhuma dúvida pode subsistir, Mogueime é indiscutivelmente mentiroso, tanto pelo que resulta da lógica das situações hierárquicas, ele soldado, o outro capitão, quanto pela autoridade particular de que se investe, como texto anterior que é, *A Crônica dos Cinco Reis*." (SARAMAGO, José. *História do Cerco de Lisboa*, p.192).

[192] "[...] são salobras, assim satisfazendo toda a gente, uma vez que do salobro se pode dizer que está a meio caminho entre o doce e o amargo." (SARAMAGO, José. *História do Cerco de Lisboa*, p. 191). Nota-se como ora o narrador, ora o próprio Raimundo, ao cotejar as diversas fontes da história do cerco, constatam haver diferenças quanto a alguns detalhes da narrativa. A intenção do narrador é mostrar como a questão da verdade do relato está condicionada às diferentes versões de um fato, forçando como conclusão e também jogando a favor do próprio gênero a necessidade de se inventar uma outra versão.

os primeiros, afinal eles ficariam com a maior quantia do saque, não deixa o historiador de assinalar que ao rei de Portugal interessava uma rendição negociada da parte dos árabes, o que diminuiria as perdas materiais com o assalto final. Em *História do Cerco de Lisboa*, conta menos a astúcia do rei em negociar uma rendição dos sitiados do que o motim deflagrado pelos soldados portugueses, representado justamente na figura do soldado Mogueime – motim este realizado com o intuito de haver uma justa repartição do espólio de guerra entre a gente local e os estrangeiros. A diferença, para a economia do romance, é crucial. Não se trata de um detalhe somente, mas de transformar o anônimo, o esquecido, em protagonista da narrativa, prática, por sinal, exaustivamente discutida na fortuna crítica do romancista: dar voz aos esquecidos.

Na *Crônica de D. Afonso*, de Frei Antonio Brandão, encontra-se a afirmação de que em caso de divergências sobre o fato ocorrido vale a regra: fiar-se nas memórias mais antigas. Ora, o personagem Raimundo, de *História do Cerco de Lisboa*, coloca, após narrar o episódio da tomada de Santarém, a pergunta se teria mesmo Mogueime, o soldado, subido nas costas do oficial Ramires ou se não teria, justamente, ocorrido o contrário. O revisor opta pelo texto mais antigo, *A Crônica dos Cinco Reis*. Curiosamente, se tomarmos a regra de Frei Antonio, veremos que ele mesmo fez vistas grossas ao episódio da escada de Santarém, isto é, não obedeceu ao seu próprio preceito, pois enquanto a crônica mais antiga afirmava ter Men Ramires subido nas costas de Mogueime, a de Frei Antonio registra o contrário. Portanto, o personagem de Saramago corrige Frei Antonio, valendo-se para tanto do próprio preceito deste último. Possivelmente, o desrespeito à memória mais antiga, em Frei Antonio, se deva aos interesses da fé: provar não somente a sageza do oficial Ramires, mas também sua virtude mais propriamente cristã, a humildade, afinal sendo ele superior, em matéria de hierarquias militares, abaixou-se, diria mesmo humilhou-se em sua condição

(como Cristo sendo Deus fez-se homem) para que o soldado Mogueime subisse em suas costas. Se for plausível esse raciocínio, a partir de tão ínfimo pormenor, então fica patente que a narração dos fatos e sua adequação à verdade do evento, na *Crônica de D. Afonso Henriques,* depende daquilo que é verossímil para o fim do relato ou para o seu interesse nessa versão eclesiástica de Frei Antonio Brandão. Dito de maneira direta: o verossímil é entre dois textos, o bíblico e o gênero crônica medieval.[193] O interesse do romance de Saramago, parece ser sugerir ao leitor as diferenças desses pormenores nos respectivos relatos, tanto nas crônicas quanto em Herculano, para que fique registrada não apenas a relatividade das versões, mas seu caráter de fabrico segundo interesses bem específicos de épocas distintas (poderíamos dizer também que as correções do revisor sugerem as leis

[193] Em texto de 1967, Introdução ao Verossímil, Todorov afirma que o estudo dessa noção "[...] equivale a mostrar que os discursos não são regidos por uma correspondência com seu referente, mas por suas próprias leis, e a denunciar a fraseologia que, nesses discursos, quer nos convencer do contrário. Trata-se de retirar a linguagem de sua transparência ilusória, de aprender a percebê-la e de estudar ao mesmo tempo as técnicas de que ela faz uso para, como o invisível de Wells engolindo sua poção química, deixar de existir a nossos olhos."(TODOROV, T. *Poética da Prosa*. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. 114). As palavras não são reflexos das coisas, o discurso contém suas próprias leis. São essas leis que nos permitem pensar o estatuto e o efeito causado pelo verossímil. Todorov parte de quatro usos dessa noção, embora admita esse autor que ela pode ser empregada de modos diversos. O mais elementar e ingênuo é pensar o verossímil conforme à realidade. O segundo, é tomar essa noção em relação à opinião pública ou a um outro texto difuso e implícito da tradição cultural. O terceiro é tomá-la como relação do texto "com as regras particulares do gênero que ele pratica". Isso equivale dize que o número de verossímeis é proporcional à existência dos diferentes gêneros. Por fim, o verossímil é "a máscara com que se disfarçam as leis do texto, e que deveríamos entender como uma relação com a realidade." (TODOROV, T. op.cit., p. 116-117). Se diversos são os empregos do verossímil, dois, seus níveis essenciais: 1) o verossímil como lei discursiva, absoluta e inevitável; 2) o verossímil como máscara, como sistema de procedimentos retóricos que tende a apresentar essas leis como submissão ao referente (TODOROV, T. op.cit., p. 118). A formulação desses dois níveis é decisiva para a compreensão do conceito de verossímil e tem um efeito bumerangue em relação à própria reflexão de Todorov, efeito reconhecido ao final do texto, que me parece o ganho teórico mais expressivo deste artigo e que poderia contribuir para o entendimento disso que chamei de "efeito do verossímil" em Saramago. Veja-se o seguinte trecho de Todorov: "Mas, independentemente desse caráter sério e imutável das leis do verossímil que estamos expondo, o verossímil nos cerca por todos os lados e não podemos escapar dele – não mais que o autor de romances policiais. A lei constitutiva de nosso discurso nos obriga a isso. Quando falo, meu enunciado obedecerá a uma certa lei e irá se inscrever numa verossimilhança que não consigo explicitar ou rejeitar sem fazer uso, para isso, de um outro enunciado cuja lei estará implícita. Pelo viés da enunciação, meu discurso estará sempre relacionado com um verossímil; ora, a enunciação não pode, por definição, ser explicitada até o fim: quando falo dela não é mais dela que falo, mas de uma enunciação enunciada, que tem sua própria enunciação e que eu não saberia como enunciar." (TODOROV, T. op.cit., p. 122). Para uma compreensão mais aprofundada desse conceito ver ainda: GENETTE, Gerard. Verossímil e Motivação, p. 07-34 e BARTHES, Roland. O Efeito de Real, p. 35-44. In: *Literatura e Semiologia*. Rio de Janeiro: Vozes, 1972.

internas que presidem cada um desses discursos). O procedimento do revisor Raimundo, ao corrigir a versão mais atual pela antiga, no que toca a esse episódio não deixa também de ter um efeito retórico, ou seja, conforme comentava há pouco, quer se convencer o leitor de que se até Frei Antonio Brandão, por causas que podem ser consideradas compreensíveis, desrespeitou ou ignorou a versão mais antiga, por que não poderia também o revisor produzir sua própria versão do relato, agregando aí as diferenças fabricadas pela sua imaginação? Afinal, não se deve esquecer, que o novo relato do cerco só ocorre porque o próprio personagem também transgrediu ao substituir o "sim" pelo "não". Ora, se essa é a nova lei do verossímil saramaguiano, isto é, que no limite todos os textos parecem formar uma "comunidade"de correção recíproca, na qual a verdade é constantemente derrogada, e mais, o que alimenta a narrativa é a defasagem entre a verdade e o verossímil[194], então poderíamos pensar tal procedimento a partir da diferença que Roland Barthes estabelece entre o verossímil clássico e o moderno?

> Esse novo verossímil é muito diferente do antigo, pois não é nem o respeito às leis do "gênero", nem mesmo sua máscara, mas provém da intenção de alterar a natureza tripartida do signo, para fazer da notação o puro encontro de um objeto e de sua expressão. A desintegração do signo – que parece muito bem ser o grande caso da modernidade – está certamente presente na empresa realista, mas de uma forma regressiva de algum modo, uma vez que se faz em nome de uma plenitude referencial, quando hoje, ao contrário, se trata de esvaziar o signo e de recuar infinitamente seu objeto até colocar em discussão, de maneira radical, a estética secular da 'representação' [195]

A epígrafe do romance, "Enquanto não alcançares a verdade, não poderás corrigi-la. Porém, se a não corrigires, não a alcançarás. Entretanto, não te resignes." atribuída a um certo *Livro dos Conselhos*, contém a própria lei do verossímil em Saramago. Não saberia dizer se neste romance o signo é esvaziado, conforme a aposta de Barthes em relação à

[194] TODOROV, T. Introdução ao verossímil. In: *Literatura e Semiologia*, p. 121.
[195] BARTHES, R. O efeito de real. In: *Literatura e Semiologia*, p. 44.

modernidade, mas, como Frye bem notou acerca do *Eclesiastes*[196], também aqui deparamo-nos com o paradoxo do vazio, isto é, em *História do Cerco de Lisboa* todos os signos estão plenos do vazio. Possivelmente, esse é o paradoxo que faz desta ficção o livro mais convincente de Saramago, capaz de combater tanto a tradição religiosa quanto a modernidade.

[196] Para N. Frye, em sua obra *O Código dos Código*s, o paradoxo do *Eclesiastes* residiria na idéia de que todas as coisas estão plenas do vazio.

5.6.4 O jogo: a hermenêutica no romance

[...]Ouviu ladrar dois cães, e isso, inexplicavelmente, ainda mais o serenou. Com diferença de séculos, os cães ladravam, o mundo era portanto o mesmo. Foi-se deitar. De tão cansado dos exercícios do dia, dormiu pesadamente, mas algumas vezes acordou, sempre quando sonhava e voltava a sonhar com uma muralha sem nada dentro...[197]

Nesta narrativa de Saramago tudo parece ser signo de outro signo. O sonho de Raimundo, cena descrita após o revisor se embrenhar durante o dia na cidade de Lisboa à procura dos vestígios da muralha, sugere que o relacionemos aos cercos do passado e do presente de Lisboa, do sentido da própria narração e da escrita do romance. Todavia, se a muralha a ser vencida nos reserva um vazio, então o cerco, quer literal ou figurado, é uma empreitada ilusória[198]. Há no sonho do revisor uma radicalidade anunciada, uma contradição insinuada, a que a própria escrita tenta se furtar: o excesso de significação não é, no limite, a falta de sentido. Num mundo onde cada coisa ressoa em outra coisa e no qual não há um referente último, como supõem as narrativas sagradas, o sentido se dissipa, multiplica-se numa associação de signos que não se fecham. Se o cerco da escrita é a tentativa de se apossar de um vazio, de produzir significações que paradoxalmente se defrontarão, em suma, com a ausência de sentido, qual é a função do romance? Este não é ao mesmo tempo o lugar por excelência de produção de algumas ilusões e desilusões?

História do Cerco de Lisboa talvez seja o livro mais ousado de Saramago. Bem mais do que o polêmico *Evangelho Segundo Jesus Cristo* e por um único motivo: tanto o

---

[197] SARAMAGO, José. *História do Cerco de Lisboa,* p. 75.

[198] Pode-se pensar também na passagem em que Maria Sara, temendo o desenrolar do encontro amoroso, afirma: "Ninguém deveria poder dar menos do que deu alguma vez, não se dão rosas hoje para dar um deserto amanhã" (SARAMAGO, José. *História do Cerco de Lisboa*, p. 245). Mesmo Raimundo afirmando categoricamente que não haverá deserto, a personagem feminina não deixa de expressar que isso não passa de uma promessa. Mas poder-se-ia perguntar se todo símbolo ou metáfora não é isso mesmo: uma promessa. E se o deserto, lugar da privação, não está contido na própria metáfora. Não há rosas eternas, o que se pode fazer é substituir uma por outra, mas isso não adia o inevitável: algum tipo de privação, de ausência, teremos que suportar um dia. É próprio da rosa fenecer rapidamente.

narrador quanto o revisor de *História do Cerco de Lisboa* insinuam o vazio que há nas muralhas, quer no sentido estrito, o cercamento de um território, quer no sentido conotativo, o fechamento de um sentido, o estabelecimento de um significado. O vazio interno da muralha, prefigurado no sonho de Raimundo, coloca em xeque idéias como nacionalidade, identidade e até Deus. Embora, no que diz respeito a este último, é como se o ato de narrar produzisse uma contradição, qual seja, a do narrador que procura criar um universo saturado de sentido, que produz explicações internas dos próprios fatos narrados, que explora possibilidades semânticas das palavras mas que, ao cabo de tudo, parece confessar que toda a empreitada pode ser um intento frustrado, pois na medida em que não há um referente absoluto, no qual tal referente não seria signo de outra coisa, mas de si próprio, toda essa maquinaria de produção de sentido pode se avariar. Para haver um sentido estável é possível abdicar da idéia de Deus? O vazio interno da muralha prefigura que "todo romance é isso, desespero, intento frustrado de que o passado não seja coisa definitivamente perdida." [199]

A empreitada em narrar o cerco de Lisboa não se resume a uma dessacralização de um evento histórico, capitaneado, na posteridade, tanto por católicos quanto por ateus ou agnósticos para marcar ou uma virada significativa na história da ocupação árabe da Península Ibérica ou da formação do Reino de Portugal. O narrador de Saramago parece não querer fazer um inventário das fontes do evento, ainda que sucinto, para iluminar com os olhos do presente o que há de profundamente mítico. A narração do cerco não é pois um capítulo a mais no processo de emancipação do homem moderno para se ver livre do medo e da esperança religiosos. Se o saldo final da narrativa não se mede pelo grau de

[199] SARAMAGO, José. *História do Cerco de Lisboa,* p. 56.

aproximação da verdade dos fatos, questão aliás tematizada no interior do romance, ou da crítica das fontes e pseudo fontes do evento, então o que talvez a narrativa pretenda seja algo mais ambicioso do que esmaecer as fronteiras entre o registro literário e historiográfico, ainda que isso esteja contemplado na obra em questão. E ainda, se o que conta no romance moderno, segundo comentário de João A. Hansen a propósito dos percevejos em *Memorial do Convento*, são os pormenores, lugares de interpretação à primeira vista irrelevantes para o leitor incauto, mas para o leitor crítico, chave de leitura da obra, então o que é intrigante neste *História do Cerco de Lisboa* é o sonho de Raimundo com o interior vazio das muralhas. É possível que o núcleo da intriga esteja em fazer concordar nos níveis dos três cercos, da escrita, o amoroso e de Lisboa, esta pequena discordância: o vazio do que desejamos. Discordância porque afinal promete-se em todo cerco tomar posse do que é supostamente do inimigo, do que está cercado pelas muralhas, mas se está vazio qual é o ganho? Postulo para esse sonho do personagem Raimundo o fio da meada para quem queira ver em *História do Cerco de Lisboa* uma hermenêutica que se constrói na própria na obra.

5.6.4.1 Protocolos de guerra e protocolos do discurso

O sonho de Raimundo, evento único em todo o relato – embora não possamos deixar de relacioná-lo com o de D. Afonso Henriques, na batalha de Ourique, notando apenas o contraste entre um sonho disfórico, o do revisor, e um eufórico, o do rei – e a presença constante dos cães produzem uma hermenêutica interna à narração. São as duas vigas[200] sólidas da hipótese dos três cercos e nelas se sustentam o conjunto dos pormenores, vestígios e detalhes do romance. Diria que a primeira viga, a do sonho, assume a posição vertical: é uma espécie de coluna única de concreto que garante a amarração dos outros materiais. A segunda viga, a dos cães, é propriamente o alicerce; em sua horizontalidade, é capaz de se repetir e de se distribuir ao longo de todo o relato, permitindo assim a coesão e a coerência na transição entre o passado e o presente, ou na possibilidade de um futuro, sobretudo se prestarmos atenção à cena derradeira do romance em que Ouroana e Mogueime partem para a região da Galiza com um cão. Mas, para cruzar essas duas vigas, encaixando-as corretamente, deverá o leitor tomar ciência de um aspecto importante na montagem do relato ficcional: os protocolos do discurso.

Vejamo-los a partir de um episódio no qual ação dramática e comentário metaficcional estão imbricados.

---

[200] Diria também que a ocorrência da imagem da linha reta constituiria uma outra viga vertical na amarração desse cerco da escrita, enquanto o motivo da rosa, assim como o do cão, em sua repetição, seriam outros elementos estruturais do alicerce, no eixo horizontal. Note-se como o signo "cão" adquire uma significação particular de acordo com o contexto em que ocorre: a) esfaimado, o cão rafeiro das Escadinhas de S. Crispim, alusivo à fome dos mouros; b) em um sentido moral, a maneira pela qual os mouros xingavam os cristãos, animal impuro para os árabes e de estimação para os cristãos; c) em um sentido erótico, os amantes e os guerreiros, ou melhor, as suposições do narrador na página 71 (a escavação do passado); d) em um sentido filosófico/existencial, "[...] com diferença de séculos, os cães ladravam, o mundo era portanto o mesmo." (SARAMAGO, José. *História do Cerco de Lisboa*, p. 75).

Os discursos do Arcebispo de Braga e do Governador Mouro (p.195-207), espécie de *ultimatum* antes de o cerco se iniciar, constituem o cumprimento de um protocolo de guerra, fadado ao fracasso em seu intuito de evitar o combate. Regra anacrônica para os tempos modernos essa de avisar o inimigo que dentro de tantos dias será atacado, pelo menos é o que sugere o narrador ao citar o ataque dos japoneses a Pearl Harbour. Mas cada época tem seus próprios protocolos e poder-se-ia buscar no próprio discurso do Arcebispo as regras de ordenação e mesmo de leitura do evento. Algo que poderia ser aplicado também à construção deste relato (p.195-207). O próprio discurso ficcional tem seus protocolos de leitura ou aproveita-se dos discursos das personagens para infiltrar questões e problemas próprios ao nosso contexto cultural. De certa forma, o narrador estabelece com o leitor possível algumas regras de compreensão do texto. Penso, por exemplo, quando na página 196 o narrador, após considerar que um dos protocolos de guerra é avisar o inimigo que será atacado, não deixa também ele de dar o seu recado:

> Ora, neste caso de que nos estamos ocupando, o cerco de Lisboa, qualquer aviso teria sido redundante, não só por, a bem dizer, estarem as pazes rotas desde a tomada de Santarém, como por serem evidentes e manifestas as intenções de quem juntou exército tão numeroso nas colinas de além e só não pôde acrescentar-lhe umas tantas divisões mais por causa de um erro tipográfico agravado de sentimentos de despeito e vaidade ofendida.[201]

A expressão "erro tipográfico agravado de sentimentos de despeito e vaidade ofendida" demonstra tratar-se aqui de uma representação, inclusive adulterada; ora, tal aviso maximiza o sentimento de que o que há à nossa frente é papel e tinta mais nada, para usar uma outra frase do romance *Evangelho segundo Jesus Cristo*. E, sendo o erro constitutivo da narrativa ficcional, pelo menos esse parece ser o protocolo primeiro deste romance, caberá tanto ao revisor quanto ao leitor cuidar se o que está dito é verossímil.

[201] SARAMAGO, José. *História do Cerco de Lisboa*, p. 196.

"[...] já que com o menear da mula se derramaria a tinta e esparramaria a letra, tudo isto, já se sabe, são suposições de um narrador preocupado com a verossimilhança, mais do que com a verdade, que tem por inalcançável."[202]

O que são suposições apenas na cena em que Rogério se prepara para registrar o discurso do Arcebispo aos mouros já não são mais em uma outra, a saber, aquela em que os emissários de ambos os lados aproximam-se uns dos outros a poucos passos de distância para proferirem as palavras. Diz o narrador:

> Portanto, indo contra o costume e convenção, e com uma infinita pena de ter de desmentir aplaudidíssimas tradições de espetáculo e de históricas cenografias, somos obrigados, por amor à simples verdade, a declarar que os emissários de um lado e do outro se encontraram a poucos passos de distância, e a esse fácil alcance é que falaram, como única maneira de se fazerem ouvir, ficando os circunstantes, tanto os mouros do castelo como os portugueses da companhia, à espera do desenlace do colóquio diplomático, ou do que, durante ele, viessem os alviçareiros comunicar à pressa, uns fragmentos de frases, uns arrebatamentos retóricos, umas súbitas angústias, umas duvidosas esperanças. Assim definitivamente ficará a saber-se que não ressoaram sobre os vales os ecos do debatimento nem de monte em monte saltaram, os céus não se comoveram, não tremeu a terra, o rio não tornou atrás, é que realmente a tanto não puderam alcançar até hoje as palavras dos homens, mesmo sendo de ameaça e guerras como estas, ao contrário do que imaginávamos por ingênua confiança nas exagerações dos épicos.[203]

O amor à simples verdade desacredita as convenções do gênero épico. Embora possa-se pensar que nessa passagem encontra-se um dos traços mais evidentes da empresa ficcional e discutidos na fortuna crítica de Saramago: realizar a crítica dos nomes consagrados pela historiografia e desmitificar os ídolos da pátria. É o que se pode constatar por meio das considerações céticas sobre a construção da identidade portuguesa e também pelo discurso de descrença do mouro sobre o direito dos portugueses às terras ocupadas[204]. O narrador não esconde sua simpatia para com os vencidos (os infiéis ou os mouros), afinal o revisor também é um infiel diante da historiografia oficial quando rasura, ou melhor,

[202] SARAMAGO, José. *História do Cerco de Lisboa*, p.198.
[203] Ibidem, p. 199-200.
[204] Ibidem, p. 203.

troca o "sim" dos cruzados por um "não". Infiel ao cânone histórico, fiel aos protocolos disseminados em sua própria escrita, este narrador sabe que parte do **efeito** de sua narração reside em afinar progressivamente, à medida que transcorre o relato, as ressonâncias entre os cercos de Lisboa (passado e presente), amoroso e da escrita. Para tanto, ele conta com uma ferramenta poderosa, como estou indicando ao longo da análise, a saber, a alegoria e um conjunto de metáforas: a rosa, o cão, a loção capilar.

5.6.4.2 Narração, vestígio e lacuna

[...] As primeiras luzes apareciam nas janelas ainda tocadas por um resto de claridade diurna, os candeeiros da rua acabavam de acender-se, alguém ali perto, no Largo dos Lóios, falou em voz alta, alguém respondeu, mas as palavras ficaram incompreensíveis. Raimundo Silva perguntou, Ouviu aqueles, Ouvi, Não consegui perceber o que disseram, Eu também não, Nunca saberemos até que ponto as nossas vidas mudariam se certas frases ouvidas mas não percebidas tivessem sido entendidas, O melhor, penso eu, seria começar por não fazer de conta que não percebemos as outras, as claras e directas, Tem toda razão, mas há pessoas a quem atrai mais o duvidoso que o certo, menos o objecto do que o vestígio dele, mais a pegada na areia do que o animal que a deixou, são os sonhadores, É, evidentemente, o seu caso, Até certo ponto, embora tenha de lembrar-lhe que não foi minha idéia de escrever esta nova história do cerco, Digamos que eu pressenti que tinha na minha frente a pessoa indicada, Ou que, prudentemente, prefere não ter a responsabilidade dos seus sonhos, Estaria aqui eu se essa fosse a verdade, Não, A diferença é que eu não busco pegadas na areia. Sabia Raimundo Silva que não precisava perguntar que era então que buscava Maria Sara, agora poderia pôr-lhe um braço sobre os ombros...[205]

No parágrafo acima encontra-se uma das muitas ressonâncias criadas entre o cerco amoroso e o cerco de Lisboa ou ainda, o próprio cerco à escrita. Dificuldades de composição do relato serão manifestadas até praticamente as últimas páginas do romance. No capítulo (p. 247-275) em que se insere a citação, a principal dificuldade é a aproximação entre Raimundo e Maria Sara, mas ela é acompanhada de uma outra, qual seja, narrar a história de amor entre Ouroana e Mogueime, ocorrida há séculos. As duas dificuldades parecem caminhar para um bom termo a partir da sugestão de Maria Sara para que o revisor inventasse uma história de amor sem palavras. Mas, além da sugestão inusitada, será o fim de tarde, a cena descrita no trecho citado, acompanhado por um diálogo renhido entre as personagens que irá resolver as dúvidas, os medos recíprocos e as hesitações. A topografia é a mesma de outros capítulos: da varanda do apartamento, Maria Sara, ao lado de Raimundo, avista a cidade de Lisboa. Na primeira parte da cena, destacam-se: a frase pronunciada pelos transeuntes, incompreensível para as personagens, as idéias de vestígio e pegada associadas à própria personalidade de Raimundo, sobretudo quando ele é adjetivado de sonhador. Sugere-se, portanto, que a escrita dessa nova história se nutre

[205] SARAMAGO, José. *História do Cerco de Lisboa*, p. 265-266.

do vestígio ou da necessidade de preencher uma lacuna, fato que será melhor caracterizado na elucidação da figura da mula no painel de azulejos. A segunda parte da cena, já presente na provocação de Maria Sara de que se deve começar por saber aquelas coisas que são claras, procura resolver as hesitações das duas personagens quanto ao sentimento amoroso.

Os painéis de azulejos, avistados por Maria Sara e Raimundo da varanda do seu apartamento, constituem mais um exemplo de lugar hermenêutico no romance. A presença de um elemento desconhecido no painel – a mula – ou a incerteza de a qual milagre estaria esse elemento se referindo propiciam ao narrador a prática da sua própria escrita; afinal, ao ir buscar no livro informações sobre o que se desconhece, o revisor produz uma releitura nada convencional do episódio e, sobretudo, adia a partida de Maria Sara. A inserção do milagre dos hereges atende aos seguintes fins:

a) preenche uma lacuna de Maria Sara;
b) adia o retorno da mesma para a sua casa;
c) coloca na berlinda os procedimentos do anedotário católico ao tratar com ar incrédulo o desfecho da narrativa, no qual a mula do herege, após ficar dias sem comer, recusa o alimento diante dos rogos de Santo Antônio – tudo isso efetuado com o intuito de que o animal adorasse a presença de Cristo na hóstia;
d) e, talvez o mais importante, configura uma prática de escrita que nasce do desejo de preencher uma lacuna – mas lembro que tal lacuna, para retomarmos o sonho da muralha vazia, nunca é satisfatoriamente resolvida.

O que é adiado não é apenas o retorno de Maria Sara, mas a própria progressão dos fatos da história do cerco, na medida em que ao se encaixar a narrativa do milagre dos hereges há um movimento de dessacralização dos heróis e do próprio gênero dessas histórias. Mesmo o encontro amoroso de Raimundo e Maria não é consumado ainda neste

capítulo; ele parece seguir o ritmo e as interrupções de outro encontro: o de Mogueime e Ouroana.

O que podemos concluir é que a interpretação na obra se faz neste encontro do vestígio com a lacuna da personagem, sendo que as interrupções sucessivas, a série de adiamentos, têm por função sincronizar a construção dos três cercos: o amoroso, o de Lisboa e o da escrita.

A outra forma de produzir uma hermenêutica na obra se dá com a reescritura de uma imagem, conforme assinalei na análise do cerco de Lisboa (a imagem do nevoeiro) ou no cerco amoroso (a imagem da rosa). Entretanto, e fato revelador do procedimento de base da ficção de Saramago, é a menção, uma única vez em todo o relato, ao conceito de alegoria o que confirma – para usar um termo de Umberto Eco – que a *intentio operis* pretende se impor a *intentio lectoris*. Vejamos isso com um pouco de detalhe.

5.6.4.3 Hermes, o narrador: a alegoria do cão

[...] Assustados pela algazarra, os cães ladram por estas ladeiras, buscam recantos e começam a enterrar ossos, para alguma coisa lhes há-de servir o instinto quando até as pessoas dotadas de juízo pressentem a aproximação dos dias maus.
Esta alusão aos cães mouros, isto é, os cães que com os mouros ainda então conviviam, é certo que na sua condição de impuríssimos animais, mas que daqui a pouco tempo começarão a alimentar com a sua suja carne o corpo enfraquecido das criaturas humanas de Alá, esta alusão, dizíamos, fez recordar a Raimundo Silva o das Escadinhas de S. Crispim, se é que, pelo contrário, não foi uma lembrança não consciente dele que deu pé à introdução do quadro alegórico, com que aquele breve comentário sobre juízo e instinto.[206]

A alusão aos cães mouros, no momento do assalto em massa dos cristãos aos portões de Lisboa, faz o revisor lembrar do cão de S. Crispim. Mas, inversão curiosa, não teria sido, pergunta o narrador, "uma lembrança não consciente dele que deu pé à introdução do **quadro alegórico**, com aquele breve comentário sobre juízo e instinto"[207]? O quadro alegórico refere-se ao fato de os cães mouros, assustados pela algazarra, buscarem recantos e começarem a enterrar os ossos, uma figura portanto da fome que iria assolar os mouros com o cerco contínuo dos portugueses. O narrador começa por sugerir que os cães mouros fazem Raimundo recordar do cão de S. Crispim, mas logo corrige-se, questionando se não se trata de uma **lembrança não consciente** que configura o quadro alegórico, uma vez que o cão das escadinhas estava esfaimado. Os cães dos mouros constituem o quadro alegórico da situação da gente moura, isso se pode ler com facilidade nesta passagem. Pode-se também dizer que o cão é uma alegoria não apenas para o "futuro" dos mouros no cerco, entendido aqui como aquilo que será ainda narrado, mas da própria condição humana narrada na obra; de certa forma a figura do cão é o elo de ligação entre as duas Lisboas (passado/presente), algo que já discuti na primeira parte da análise deste romance. Vê-se, a partir do trecho citado, como a própria narrativa produz lugares de interpretação para os fatos que irão ser narrados. O cão faminto das Escadinhas de S. Crispim (presente do

[206] SARAMAGO, José. *História do Cerco de Lisboa*, p. 281.
[207] Ibidem, p. 281 (o grifo é meu).

revisor) e assemelhado ao Cristo crucificado é alegoria de um fato do passado (a fome dos mouros) que será recontado na ficção romanesca (Armand Strubel, em seu artigo Alegoria in factis e Alegoria in verbis[208], afirma haver uma modalidade de interpretação na qual um fato do presente constitui uma alegoria de um fato do passado). O quadro alegórico, expressão do narrador, é a confissão nítida de que a própria narrativa se coloca na posição de texto interpretante de si mesmo, isto é, o texto saramaguiano repete à exaustão um gesto hermenêutico do Cristianismo, a saber: é texto interpretante ao se colocar em relação ao Antigo Testamento mas, ao fazer isso, constitui-se como texto interpretado, pois funda seu sentido a partir daquilo que está interpretando. Em Saramago, sempre guardando as devidas proporções, o jogo da interpretação faz-se ao buscar o efeito do verossímil e ao disseminar no texto ficcional as ciladas do pormenor. Por que não dizer que elas, as ciladas, são os vestígios e as pegadas do narrador hermeneuta?

Um derradeiro exemplo: iniciado o assalto às muralhas, começa-se a se contabilizar os primeiros mortos. Um fragmento do cotidiano da batalha é fixado pelo narrador ao colocar próximos, geograficamente e metaforicamente, o cemitério e o bairro da putaria. Encontra o narrador nessa proximidade um símile clássico: a associação entre *Eros* e *Tanatos*, não perdendo a oportunidade de desferir uma diatribe às resistências da Igreja ao símile. Importa dessa associação a idéia de que Hermes é o intermediário desses lugares, lembrando apenas que, no relato da história do cerco, os soldados vivos pagam os préstimos das putas com uma espécie de espólio dos soldados mortos, roupas e outros pertences[209]. É

[208] STRUBEL, Armand. Allegoria iin factis et Allegoria in verbis. *Poetique,* Paris: Seuil, n. 23, p. 342-357, 1975.

[209] "Não seriam precisos extremos de erudição para notar, agora, como já naqueles medievos tempos, apesar da resistência da Igreja aos símiles clássicos, andavam emparceirados Eros e Tanatos, neste caso com Hermes por intermediário, pois não poucas vezes com as mesmas roupas dos mortos se pagavam os bons serviços de mulheres que, por estarem na infância da arte e a principiar um país, ainda acompanhavam com verdade e alegria os transportes do cliente." (SARAMAGO, José. *História do Cerco de Lisboa,* p. 283-284).

da obrigação de enterrar o companheiro morto que o soldado se aproveita para desobrigar-se das suas necessidades e desejos físicos. Portanto, está insinuado aqui ser o soldado o que faz o trânsito entre o cemitério e as putas. Essa junção entre *Tanatos* e *Eros* está mais uma vez posta na metáfora da vala. Ela, ao mesmo tempo, serve para significar tanto a cova dos mortos quanto a vagina das putas. Mogueime assim como seus companheiros são incumbidos nessa narrativa de enterrar os mortos e, nesse ofício rotineiro, também realizam os seus desejos da carne, sem os requintes da civilização e da cultura, de forma nua e crua. O narrador diz que não é por Mogueime ser o herói da história que se diferenciará em matéria de sexo dos demais soldados. Mas a ocorrência da palavra "herói" leva-me a pensar que Mogueime é também Hermes. Chamo atenção também para o fato de que a metáfora da vala produz o efeito do excesso de sentido e a coesão da narrativa. Tal metáfora recupera o parágrafo no qual, ao se descrever o cemitério próximo do bairro da putaria, o narrador apresenta o símile clássico de *Eros* e *Tanatos*, tendo a figura de *Hermes* como intermediário. Pode-se dizer que, assim como Mogueime é o intermediário entre o cemitério e o bairro da putaria, também o narrador procede à maneira de um deus *Hermes* ao intermediar as duas temporalidades narradas (o passado do cerco de Lisboa, reconstituído a partir da emenda de Raimundo, e o presente, a Lisboa do século XX). Há ainda nesta passagem (as seqüências narrativas organizadas em torno do símile clássico) um outro aspecto relevante para a economia do relato e para o procedimento da própria escrita. Refiro-me ao ato do narrador recuperar os nomes dos soldados mortos na batalha (os anônimos) (p. 283-284) e das putas (p. 287). Tal ato propicia duas digressões curtas sobre o estatuto do nome. A primeira digressão, ao nomear um dos soldados mortos, conclui: "Vai na barca Bernardo, e serem trinta mortos com um nome só, nunca nos

cansaremos de repetir, um nome é nada, a prova podemos encontrá-la em Alá que, apesar dos noventa e nove que tem, não conseguir ser mais que Deus"[210].

A segunda, começa por retomar a pouca valia que tem o nome. As putas também possuem nomes iguais aos da mãe do rei ou da rainha; porém, dois nomes, preciosos para o narrador, Chamoa e Moninha, despertam a vontade "de tirá-las da vida e levá-las para casa, não como Raimundo Silva teria feito ao cão das Escadinhas de S. Crispim, por piedade, mas para tentarmos saber que segredo liga as pessoas ao nome que têm, mesmo quando ela parece tanto menos ainda do que ele."[211] Os dois trechos citados tematizam, por assim dizer, uma preocupação constante desta narrativa. Um nome é nada, mas esse nada é o meio de que "alguém" dispõe para conferir identidade a si mesmo ou a outrem, exceto se, com isso, estiver pensando que nessa relação entre nome e identidade o rendimento é muito pouco. Em suma, a identidade sendo nada está nesse contexto como a muralha com seu interior vazio no sonho de Raimundo: a **ausência de sentido**. Contudo, o segundo trecho citado, mesmo recuperando o valor relativo de um nome[212], termina por recolocar a questão do segredo, o vínculo que "liga a pessoa ao nome que tem." Se o nome fosse mesmo esse nada como está dito no primeiro fragmento, então por que o narrador fez questão de citar os nomes dos soldados mortos e os das putas? Pode-se pensar nessa questão do nome a existência de uma contradição: um nome é nada e um nome é, sim, alguma coisa. Mas talvez a verdade é que se esteja pensando no efeito causado pelo nome e não no nome *em si.*

[210] SARAMAGO, José. *História do Cerco de Lisboa,* p. 286.
[211] Ibidem, p. 287.
[212] Inicialmente, pode-se pensar que o valor irrisório de um nome deve-se a sua impotência diante da condição precária do nomeado. Entretanto, a ocorrência da palavra "segredo" parece estabelecer uma distinção entre o representante e o representado, entre o signo e a coisa, com uma autonomia para o primeiro. Ora, conjeturo se caso o narrador não postulasse isso como poderia haver o trabalho do intérprete, ou, haveria necessidade da figura de Hermes?

5.7 Clausura e *incipits*

> Nada nos agrada mais que o combate, mas não a vitória.
>
> Gosta-se de ver o combate dos animais, não o vencedor tripudiando sobre o vencido. Que não se queria senão o fim da vitória e logo que chega fica-se embriagado.
>
> Assim também no jogo, assim na busca da verdade. Gosta-se de ver, na disputa, o combate das opiniões, mas de contemplar a verdade encontrada, não. Para fazê-la contemplar com prazer é preciso mostrá-la nascendo da disputa. Assim também nas paixões, existe prazer em ver duas contrárias se chocar, mas quando uma domina a outra é só brutalidade.
>
> Não buscamos nunca as coisas, mas a busca das coisas. Assim, nas comédias, as cenas alegres, sem temor, não valem nada, nem as extremas misérias sem esperança, nem os amores brutais, nem as severidades ásperas.
>
> (PASCAL)[213]

> Vivere, mi Lucili, militare est.
> (SÊNECA) [214]

Pode-se ler a primeira citação como um comentário a uma das partes (funções) do discurso segundo a retórica: o *delectare*. Agradar a platéia depende de uma encenação dos falantes na qual a tensão, produzida pelo choque dos contrários, seja mantida em um certo equilíbrio. A regra que preside o andamento das ações ou dos discursos parece associar o estético (presente em "gosta-se" e "prazer") e o ético ("é só brutalidade"). O que Pascal talvez esteja formulando é a precedência do *delectare* ao *docere* (ensinar algo, o que poderia se relacionar com o que chamei de ético) e ao *movere* (princípio inscrito nos verbos "buscar" e "contemplar"). O excesso, a demasia, o tripudiar, a brutalidade, o riso destemperado ou a escassez causam o desinteresse; o que vale dizer que o desejo se alimenta de uma indefinição e da possibilidade. O desejo morre na distensão, na resolução do conflito ou na banalização da força do vencedor.

"Não buscamos nunca as coisas, mas a busca das coisas.", O que precisamente Pascal estará querendo dizer com essa frase? Por que não buscamos a verdade, a vitória, a alegria, as tristezas excessivas, a pessoa amada, o passado, a escrita, etc.? Porque na busca

---

[213] PASCAL, B. op.cit., n. 737.
[214] SÊNECA apud M. MONTAIGNE, Da Experiência. In: *Op.cit.,* p. 472. "Viver, meu caro Lucílio, é combater."

alimentamos a paixão pelo possível, de que um gesto ou uma palavra cause um revés na situação, ao passo que no encontro dessas coisas o desejo definha. É como se Pascal nos dissesse que a existência nos interessa apenas como um jogo de possibilidades e que o desejo é feito de contrariedades.

Parte do raciocínio de Pascal poderia ser relacionado à própria técnica, à forma e ao conteúdo de *História do Cerco de Lisboa*. Os combates com a escrita, com a história e com o amor possuem, grosso modo, três teceduras: o plano das ações dramáticas, o dos comentários e o das metáforas. Se pensarmos o combate na primeira tecedura, veremos que uma tensão é mantida ao longo de todo o romance por uma razão óbvia: sem o conflito, como narrar o mundo das personagens? Mas à tensão inscrita na ação dramática corresponderia a distensão do comentário? Por um determinado ângulo, a presença do comentário e da digressão significaria um certo afrouxamento da urgência das ações. Simplesmente ele adiaria a resolução do conflito. Porém, se pensar que muitos comentários dizem respeito ao próprio ato da escrita, então o que ocorre é outra tensão que basicamente elabora as dificuldades do revisor em compor seu relato. Nesse combate com a própria escrita, o narrador participa como um locutor de uma partida esportiva transmitida pelo rádio. O que sabemos do evento é o que a voz narradora nos informa. Os lances intensos e dramáticos da partida podem ser atravessados por um palpite, uma substituição de um atleta e o fim de um tempo, etc. O locutor é um pouco de técnico, ao tecer seu palpite, e um pouco de jogador, ao narrar o deslocamento do atleta em campo. O próprio narrador aproxima-se do evento e se distancia ao quebrar a seqüência da narração. Assim, se à tensão do evento narrado (a ação dramática) corresponde a distensão do evento comentado (o palpite, o dito espirituoso), também deverá haver algum outro tipo de evento capaz de reintroduzir a tensão. No caso da transmissão da partida esportiva, a hipótese, ainda que

grosseira, poderia residir no compromisso com o interesse do ouvinte em acompanhar o desenlace do jogo. No caso do relato ficcional, para se repor a tensão, o truque, em *História do Cerco de Lisboa*, será necessário fazer com que o comentário torne-se metacomentário. É como se o locutor esportivo e seus comentaristas discutissem no ar os próprios procedimentos de locução e de análise da partida em curso. Inevitavelmente uma decisão será tomada: continuar ou interromper a locução. A continuidade da locução seria, por um lado, a distensão (suspensão momentânea) das divergências; por outro lado, a reposição da intensidade dramática do evento.

Afirmei haver um terceiro plano no qual as metáforas são organizadas. Qual é o seu papel nesse jogo entre tensão e distensão, conflito e desenlace? Esta terceira tecedura das metáforas faz com que os contrários (morte/vida, *Eros/Tanatos*, desilusão/promessa) sejam mantidos até a última frase do romance[215]. O que vale dizer que a metáfora (alegoria) é uma promessa ou um signo efetivo de que a narração poderia continuar após o ponto final.

Na imagem da sombra que respira repõe-se a ambivalência presente em todo o percurso narrativo. Se no plano das ações há um desenlace (os mouros são derrotados pelos portugueses, Raimundo seduz e é seduzido por Maria Sara, o mesmo valendo para Mogueime e Ouroana: bem ou mal a 'nova' história do cerco foi narrada), no arranjo das metáforas o contraste não se resolve (como possivelmente não estarão de acordo o locutor e o comentarista sobre os detalhes e o conjunto da partida ao término do jogo, o que de certa forma implica dizer que o jogo continua agora em um outro nível, embora as análises não irão alterar o resultado). A tensão obtida por meio do jogo das metáforas, sobretudo a da

[215] Para se sair de alguns impasses provocados por esse movimento auto-reflexivo da narração, pode-se pensar o papel de algumas imagens poéticas constituindo um alívio para a tensão introduzida no comentário meta ficcional
.

clausura do romance, vinda à tona na última frase do livro, é o que faz com que agora o leitor provável se interesse pelo significado enigmático da imagem e se aproprie dela em sua leitura e em sua escrita.

O trecho de Pascal faz-me pensar em como a tecedura das metáforas e alegorias, feita ao longo do romance, produz um efeito matreiro: o término do romance não é propriamente um fim, a vitória simples do narrador ou do revisor em sua matéria ficcional. Para que continue agradando ao leitor, a construção da última metáfora avisa profeticamente: agora, leitor, o combate é consigo[216].

Ao término da leitura de *História do Cerco de Lisboa*, fico com a sensação de que, no acúmulo de referências intertextuais a organizar a narrativa, há duas fundamentais e que dialogam entre si – quando não exercem uma sobre a outra um movimento dialético. Uma é negação da outra. Refiro-me às referências ao *Eclesiastes*, com o seu motivo recorrente do desengano e da vaidade do mundo, e às feitas ao *Cântico dos Cânticos*[217], com a promessa

[216] O raciocínio poderia nos levar à idéia segundo a qual o desejo do combate, sugerido ao leitor, é plausível ao se mostrar como possibilidade de diversas interpretações, uma abertura para um jogo interdiscursivo entre obra e leitor. Contudo, as regras desse combate virtual, tarefa a cargo do leitor, foram produzidas no interior da narrativa. Esse jogo entre possibilidades de inúmeras interpretações e as regras para o mesmo constituem a meu ver a base desses três cercos na condição de alegorias.

[217] Para uma compreensão do estatuto do leitor na exegese antiga e moderna do *Cântico dos Cânticos* recomendo a leitura do artigo de J.P. SONNET intitulado 'Figures (anciennes et nouvelles) du lecteur' Du *Cantique des Cantiques* au Livre entier. *Nouvelle Revue Théologique*. Belgique: Casterman Editeurs, t. CXIII, p. 75-86, 1991. O artigo de Sonnet é um comentário extenso ao livro de A.-M. PELLETIER, *Lectures du* Cantique des Cantiques*. De l'Énigme du sens aux figures du lecteur.* Coll. Analecta Biblica 121, Roma: Ed. Pont. Instituto Biblico, 1989. Procurando destacar os aspectos mais relevantes da pesquisa de Pelletier sobre a figura do leitor na Antiguidade Cristã, na Tradição Judaica, e no mundo moderno, Sonnet arremata seu artigo afirmando a centralidade desse livro para a experiência religiosa: "Les traditions juive et chrétienne, en valorisant le *Cantique* par l'allégorie comme le dialogue matriciel de l'expérience croyante - 'Loin de demeurer en bordure, accroché fragilement par une hermenéutique de complaisance au corps canonique, il est au centre de l'expérience croyante' -, on sans doute rejoint la raison positive, la nécessité spirituelle la plus gratuite et la plus nécessaire, de la présence du Cantique au sein du canon. Cette raison positive ne serait autre que celle qu'exprimait F. Rosenzweig et qui sous-tend l'ensemble de l'étude d'A-M. Pelletier: dans la médiation de ses signifiants, le *Cantique* est, pour les lecteurs de tous les temps, la révelation du dialogue immédiat où s'accomplit l'Écriture. Dans sa pure forme de dialogue, le *Cantique* aurait ainsi au sein du canon la vertu d'une 'mise en abyme': il dessine le drame et le bonheur de la parole échangée, qu'il communique, de proche en proche, à toute Ecriture, dans le jeu de l'écoute et de la réénonciation." (SONNET, J.P. op.cit., p. 86). Sonnet ainda, em uma última nota de rodapé, esclarecerá o termo "mise en abyme": "La théorie littéraire

do encontro amoroso. É como se, em *História do Cerco de Lisboa*, ao desengano do Eclesiastes se afirmasse a promessa do Cântico. Digo afirmar, mas, olhando o processo da narrativa, o que percebo é que a promessa é tanto afirmação dos conteúdos do Eclesiastes quanto negação da matéria e forma do mesmo. Porém, o que faz de *História do Cerco de Lisboa* um livro instigante não é tanto o flerte com uma escrita da história ao modo dos Anales, mas o pôr numa intriga, rarefeita é bom dizer – uma vez que a reflexão parece levar vantagem em relação à ação dramática –, a necessidade de se vincular desengano e promessa, *Cântico* e *Eclesiastes*. O medo que espreita em toda promessa é que sejamos desenganados. Entretanto, só posso saber disso ou confirmar isso se algum tipo de crença mantiver, se acreditar na realização do meu desejo. Concluindo: engano e desengano, ilusão e desilusão, crença e descrença são aqui tecidos numa intriga cujo resultado é mostrar que tais antíteses são faces da mesma moeda: o desejo tríplice da escrita, da história do cerco, do amor dos casais – o que não deixa de ser desejo único de uma escrita que discute as condições de sua própria possibilidade, ainda que se equilibre no fio tênue entre o excesso e a falta, na vertigem do pormenor, ao se alastrar em forma de analogias, e na nostalgia da totalidade do sentido, talvez esta última mais como vestígio, porém, por certo presente no relato. Enfim, um teólogo no fio da navalha, este nosso romancista português.

* * *

Assim como em cada romance analisado procurou-se descrever um sistema de metáforas que em tese presidiria a lógica da narração, do mesmo modo poder-se-ia

---

appele 'mise en abyme' tout phénomène de réduplication d'une oeuvre (de son contenu, de l'acte de sa production ou de sa réception) au sein d'elle-même." (SONNET, J.P. op.cit., p. 86).

apresentar um modelo hipotético de sistema para o conjunto da obra de José Saramago. Neste modelo, haveria algumas imagens, metáforas e temas discretos ou incisivos. Pensemos em uma imagem discreta: o comentário à pintura de Giotto, no romance *Manual de Pintura e Caligrafia*, é até onde se verificou uma ocorrência única. Mas, a referência na pintura de Giotto aos grupos processionais evoca um dos temas fundamentais da Bíblia: o juízo final – a escatologia. A imagem da procissão alude ao que seria a vida eterna onde cada um ocupará seu justo lugar. O que se deve assinalar, na descrição feita pelo narrador das pinturas de Giotto[218], é a presença da idéia de escatologia que, por sinal, comparece no romance *Levantado do Chão*, na cena final da procissão de vivos e mortos. Um exemplo de um elemento incisivo é a negação da linha reta que pareceria, portanto, desacreditar qualquer inferência simbólica positiva da imagem da procissão para a narrativa ou para o conjunto da obra saramaguiana. Uma primeira leitura diria que procissão (a afirmação da linha reta) e desvio (a negação da linha reta) constituem uma lógica binária para o sistema da obra. De fato, é possível pensar uma oposição rígida entre os dois termos. Ocorre que, conforme tentou-se argumentar nas análises dos romances, negação e afirmação são momentos de uma dialética que configura a estrutura narrativa. É preciso pensar a organização desses elementos discretos ou incisivos no texto ficcional como a mediação que revelaria o próprio sentido da prática hermenêutica constituída no romance. O quadro que gostaríamos de apresentar é um exercício hermenêutico que pretende sugerir essa mediação e esse sentido. É o Rosário Profano.

---

[218] Conferir no capítulo 4 desta Tese, A maiêutica, a transcrição dos comentários do narrador aos afrescos de Giotto e a reprodução do *afresco Juízo Final.*

ROSÁRIO PROFANO

Mistérios Gozosos (As feridas demasiadamente humanas: sexo, comida e afeto)

Algumas Glosas do *Cântico dos Cânticos*

Primeiro Mistério: A Refeição em *LC*[219]
Segundo Mistério: Tempo e Virgindade em *MC*
Terceiro Mistério: A Cura das Feridas em *EJC*
Quarto Mistério: O Pastel de Mil Folhas em *HCL*
Quinto Mistério: Touro e Pomba em *MC*

Mistérios Dolorosos (Delícias demasiadamente divinas)

As glosas discretas do *Eclesiastes*

Primeiro Mistério: Identidade Pessoal e Criação Artística (*MPC*)
Segundo Mistério: A Rosa do Sol (*HCL*)
Terceiro Mistério: Ladram os cães como a mil anos (*HCL*)
Quarto Mistério: A pedra de mafra (*MC*)
Quinto Mistério: Das Luzes às Trevas (*EJC*)

Mistérios Gloriosos (Cães, pássaros e anjo)

As glosas escatológicas

Primeiro Mistério: O cão Constante e a procissão de vivos e mortos (*LC*)
Segundo Mistério: O vôo da passarola (*MC*)
Terceiro Mistério: Achado, o sagrado da contingência (*CV*)
Quarto Mistério: A pintura de Giotto (*MPC*)
Quinto Mistério: A oração de Padre Bartolomeu (*MC*)

Mistérios Glosados (Cerco hermenêutico e imanência)

As glosas das glosas

Primeiro Mistério: A nuvem fechada, o nevoeiro (*MPC, MC, HCL e EJC*)
Segundo Mistério: O interior vazio das muralhas (*HCL*) e do útero (*JP*)
Terceiro Mistério: Papel, tinta e mais nada (*EJC*)
Quarto Mistério: Palavras pedras ou as margens da leitura (*CV*)
Quinto Mistério: A linha reta e o desvio (*MPC, MC, HCL, TN,CV*)

[219] Estabeleço as seguintes abreviações para os romances: *CV - A Caverna*; *EJC - Evangelho segundo Jesus Cristo*; *ENC - Ensaio sobre a Cegueira*; *HCL - História do Cerco de Lisboa*; *JP* – Jangada de Pedra; *LC - Levantado do Chão; MC - Memorial do Convento*; *MPC - Manual de Pintura e Caligrafia*; *TN - Todos os Nome*s.

PARTE III

HERMENÊUTICA DA OBRA

> [...] mas a hermenêutica não é só a confrontação de um sábio e do texto, é também a confrontação com as interpretações coletivas; e são essas 'leituras' que animam o texto. Um pensador medieval disse que o texto crescia com seus leitores.
> Paul RICOEUR[1]

> Por mais originais que sejam as fábulas de José Saramago – e o seu sucesso mostra que elas exprimem uma exigência dos nossos tempos crepusculares –, a natureza do imaginário que de algum modo superlativamente ilustram é a mais conforme que é possível conceber com a estrutura intemporal do imaginário português. Em suma, com a sua vocação consciente ou inconscientemente *anti-realista*. A nossa primeira grande geração 'realista' – a de Eça – acabara também na alegoria, na lenda, no mito. Depois de uma tentativa quase secular para nos apropriarmos ficcionalmente do que *somos* e mais radicalmente, como diria Maria Gabriela Llansol, do que *há*, estamos aceitando que a ótica mitopoética, como nos tempos arquétipos do nosso barroco 'eterno', é ainda aquela que mais consentânea parece ser com os nossos dons e os nosso gosto de contornar a realidade ignorando-a, ou sonhando-a, sem cansaço, como a Aónia da *Menina e moça*.
> Eduardo LOURENÇO[2]

[1] RICOEUR, Paul. *O Único e o Singular*. Trad. Maria Leonor F. R. Loureiro. São Paulo: Editora UNESP; Belém, PA: Editora da Universidade Estadual do Pará, 2002, p. 19.
[2] LOURENÇO, Eduardo. Em torno do nosso imaginário. In: *A Nau de Ícaro e Imagem e miragem da lusofonia.* São Paulo: Companhia das Letras, p. 101.

6. A recepção portuguesa

6.1 Sobrevôo

Talvez a crítica mais rigorosa e acerba à obra de Saramago, notadamente aos romances *O Evangelho segundo Jesus Cristo* e *Memorial do Convento*, deva-se não aos que partilham dogmática ou heterodoxamente da fé católica, mas justamente aos incréus que insinuam ser o escritor português alguém a se levar muito a sério, não duvidando e tampouco desconfiando das suas convicções, leia-se: do seu ateísmo militante[3]. Os primeiros, os dogmáticos e fervorosos fiéis, farão uma crítica com o objetivo de tornar público o descontentamento religioso, a ofensa à moral e aos símbolos sagrados ou ainda à própria consciência religiosa. São textos raivosos, vazados de uma ironia bruta e para serem lidos no púlpito. Os heterodoxos, condescendentes com as transgressões saramaguianas, talvez sintam lá no fundo uma ponta de despeito, mas lograrão por fazer vistas grossas face à capacidade artística e literária do autor em construir e desconstruir símbolos. Um terceiro grupo, não muito numeroso, é justamente aquele dos incrédulos. Para estes últimos, pode-se buscar a causa da fé saramaguiana na própria obra: a ironia neste autor é falhada, não vai à raiz. É uma ironia que morde com voracidade, mas logo assopra, não deixando a estocada

[3] Sobre o excesso de convicção de Saramago não posso me furtar de transcrever um comentário de Maria Estela Guedes, em seu artigo, "A Culpa de José". Os primeiros parágrafos do texto apresentam a opinião da autora sobre *O Evangelho segundo Jesus Cristo.* Para Maria Estela Guedes, o romance apresenta um anacronismo e uma retórica inadequada. Mas vamos ao trecho conclusivo do artigo: "'Deus não é tirano', criticava um padre, *Expresso*. Resposta de Saramago: 'É evidente que é!' Seja ou não um tirano, o que ambos dizem, com a mesma convicção religiosa, é que Deus é. Deus existe, e não só para o vizinho do lado. Quem muito anda pelo sagrado, e do altar fala, converte-se. Como José." (GUEDES, Maria Estela. A culpa de José. *Diário de* Notícias, Lisboa, p.05, 15 dez. 1991). Deixando de lado o que há de espirituoso e mesmo de irônico no arremate das idéias de Guedes, embora o expediente se mostre muito perspicaz, o que importa é sublinhar o que uma situação discursiva pode conter de armadilhas na afirmação ou negação dos objetos apenas apreendidos por esse mesmo discurso.

ou a dentada doer. Apressa-se em colocar algo no vazio dos símbolos que ela mesma aponta. É francamente religiosa.

É necessário compreender tal atitude de Saramago. Para o romancista, o homem continua sendo um valor, a despeito de toda opressão gerada por ele mesmo. É, em última instância, uma crença no humanismo[4]. Obviamente tal crença tende a ir na contramão de certas teorias literárias que advogam justamente o fim de tal ideal. Curiosamente, tais perspectivas teóricas, chamemo-las desde já de pós-modernistas, fornecerão instrumentos de análise para a leitura da própria obra saramaguiana. Esta contradição, ou apenas aparente, é quem sabe o que há de mais instigante na história da recepção do escritor português. Se muitos são os leitores de Saramago, poucas as teorias que perspectivam tais interpretações. Digamos que o autor de *A Caverna* cai como uma luva para as principais teorias literárias classificadas de pós-estruturalistas. Em certa medida, a avalanche de estudos sobre sua obra deve-se não apenas ao interesse intrínseco do seu texto literário, mas porque certos expedientes narrativos são exemplos meridianos disto que se convencionou chamar imprópria ou apropriadamente de pós-modernismo. Veja-se, por exemplo, a afirmação de Ana Maria Camargo Seara sobre Saramago:

> Jangada is an example of what Hutcheon (1988) calls historiographic metafiction in the context of contemporary postmodernist fiction for several characteristics: the novel's use of ambiguity and irony in the presentation of the enigmas; the unreliability of the narrator; the intertextual references; and the parodic treatment of its main stylistic feature the proverb.[5]

[4] O humanismo de Saramago é temperado com uma certa dose de ceticismo. Em alguns momentos o escritor parece estar convencido de que a história humana é um verdadeiro açougue e que não há razão para muito otimismo. Ilustra bem esse olhar cético uma entrevista concedida por Saramago a Torcato Sepúlveda na qual o romancista afirmava que o homem não tinha remédio (SARAMAGO, José. Saramago: 'o homem não tem remédio'. *Público*, Lisboa, p. 10-11, 04 jan. 1991). Em contrapartida, inúmeras vezes o escritor reafirmará sua esperança em uma transformação da sociedade. Ver, por exemplo: SARAMAGO, José. O terrível mundo velho de Saramago. *Jornal da Tarde.* São Paulo, 11 abr. 1995. Entrevista concedida a Cristina R. Duran. Hemeroteca CEDAE.

[5] SEARA, Ana Maria Camargo. *Fictions of nationhood and the contemporary novel written in Portuguese: José Saramago, José Luandino Vieira, and João Ubaldo Ribeiro*. [ed.] UMI Dissertation Services – Ann Arbor, Michigan: University Microfilms International , 1997, p.57. Tese defendida em 1992.

Qualquer leitor que faça um sobrevôo na recepção de Saramago, que por sinal parece se multiplicar como aquela serpente da mitologia grega, a Hidra de Lerna, dificilmente ignorará a existência de uma teoria alimentando de forma exaustiva a leitura da obra. O que pode significar que Saramago, ao contrário do que gosta de afirmar, encontra-se mais afinado com aquilo que está na crista da onda[6]. Um casamento perfeito: um autor da moda com uma teoria da moda. Portanto, longe do comunista incorrigível, ortodoxo e ainda filiado ao Partido Comunista Português. Teria Saramago arrumado um jeito novo de dizer coisas antigas? Quem sabe seja isso o seu calcanhar de Aquiles, ou um expediente retórico para destilar sua ideologia, dirão os mais desconfiados, ou ainda simplesmente, um escritor que não faça parte do time dos genuinamente inventores, tais como Joyce, Proust ou Kafka, ou até o próprio Guimarães Rosa. Descartadas essas possibilidades, ainda permanece a sensação de ser um escritor que atende às demandas de seu tempo.

[6] Esta sintonia de Saramago com o seu tempo não deixa de ser percebida por seus leitores. Conferir: FERRAZ, Salma. *O Quinto Evangelista*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1998, p.18-19. A autora cita um número expressivo de historiadores de língua inglesa que , início da década de 90, se dedicaram ao estudo do Jesus histórico. O que faz a autora considerar que a escolha do tema em Saramago, coincidentemente ou não, acompanha uma certa voga de estudos e mesmo curiosidade pela figura do Cristo que data no mínimo desde a década de setenta. O que se deveria perguntar é por que também lemos Saramago a partir de alguns ângulos teóricos; como procede a autora ao aplicar a noção de "carnavalização" aos personagens do romance *O Evangelho segundo Jesus Cristo.*

6.2 Aterrisagem e conexões

Mal entendido e pouco lido, em todo caso muito menos lido do que criticado pelas suas heterodoxias religiosas ou as suas convicções ou intransigências comunistas, Saramago foi ele mesmo o intérprete e o **exegeta** da sua obra, o seu autor e o seu explicador, em muitas e variadas entrevistas e textos esparsos de jornais – **e aos jornais se deve o grosso e talvez o que de melhor e mais certo se escreveu sobre ele** - , aos quais já se refere laconicamente nos *Cadernos de Lanzarote***,** volume V. A propósito da publicação de *Todos os Nomes*, o escritor anota, em dias de monotonia: Entrevistas. Mais entrevistas.[7]

Em 1991, ao escrever um artigo para a *Folha de São Paulo*, Fernanda Scalzo assim compreendia o motivo do sucesso de Saramago: "Ele também sabe estar em dia com seus leitores, com a atualidade. Tem um pé em todas as vertentes de um romance de sucesso: o romance histórico, o biográfico, o realismo mágico, o misticismo." [8]

Nove anos depois, de Lisboa, Linda Costa Santos fazia uma apreciação próxima do raciocínio acima e aprofundava:

> [...] primeiro, há os temas ou idéias fortes inspiradoras dos romances que (descobrimo-lo depois) pertencem ao 'air du temps'; depois, há as estratégias narrativas que, se num primeiro tempo, parecem inovadoras e surpreendentes, logo se revelam de uma facilidade reconfortante; há finalmente, a cumplicidade entre o narrador e o leitor (narratário) tecida à base de uns tantos lugares comuns (provérbios e sentenças, versos que entraram na memória colectiva, mundividência compartilhada). O leitor de Saramago não corre o risco de ser surpreendido para além do limiar desejável.[9]

Também João Pedro George, ao procurar compreender a construção social do escritor português, argumentava na mesma direção. A atitude ficcional de Saramago estaria ancorada num conjunto de temas e práticas intelectuais do tipo: revisitar a história oficial, conferir um estatuto privilegiado às personagens femininas, problematizar as noções de espaço, tempo e identidade. Esses temas, sobretudo estes três últimos, mais a atitude "metodológica" e política (estatuto do feminino) seriam em parte responsáveis por sua projeção internacional, vale dizer seu sucesso, porque afinal constituem tópicos que "vão

[7] ALVES, Clara Ferreira. A Ode triunfal. In: CRUZ, Jorge (org.). *Saramago.* Feira do Livro de Braga, 1999, p.29. Os grifos são meus.
[8] SCALZO, Fernanda. Escritor está sempre em dia com a história. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 27 out. 1991. Ilustrada, p.05. Hemeroteca CEDAE.
[9] COSTA, Linda Santos. O Mundo segundo Saramago. *Público*, Lisboa, 01 nov. 2000.

de encontro às preocupações dominantes do nosso tempo, alguns deles no centro da reflexão daquilo que se tem denominado por pós-estruturalismo ou pós-modernismo, por outras palavras, a relação poder/conhecimento, muito ao gosto de autores como Michel Foucault."[10]

Tais temas, diria Linda Costa, não apenas se encaixam às preocupações de nossa época, como fazem parte daqueles valores intitulados "politicamente corretos". É o que constato quando leio as seguintes considerações no seu artigo:

> Por sua vez, o escritor também não tem dúvidas acerca do sucesso da obra realizada: ele acredita no que faz e alberga em si uma boa parte das convicções das massas leitoras (sim, sim, o 'comunismo' humanitário do autor Saramago com a sua denúncia do capital e da igreja, mais a superioridade da intuição feminina e da condição operária, e os valores ecológicos, à mistura, pertencem à panóplia dos valores partilhados por uma comunidade bem pensante, ou seja, são politicamente corretos).[11]

A questão de Linda Costa já havia sido colocada, em outros termos é claro, por críticos anteriores. É o problema do lugar ideológico do autor, que para alguns destes críticos se camuflava numa forma literária de "vanguarda", com experimentações estéticas sofisticadas, mas com um ideário social há muito conhecido.

[10] GEORGE, João Pedro.*O Meio Literário Português*. Lisboa: Difel, 2000, p .227-228.
[11] COSTA, Linda Santos. O Mundo segundo Saramago. *Público*, Lisboa, 11 nov. 2000. As considerações da autora são a propósito principalmente do romance *A caverna.*

6.3 Os primeiros leitores de *Memorial do Convento*: a recepção na imprensa

Certas metáforas críticas conduzem o leitor ao que há de ambíguo e contraditório em um romance e assinalam um problema de longa duração para a própria fortuna crítica do escritor. A propósito de *Memorial do Convento* assim expressava-se o crítico português Baptista-Bastos: "[...] mais do que um admirável exercício de claridade, a busca, quase supersticiosa, da nitidez."[12]

A metáfora da visão e da luz não é apenas um lugar comum com a qual o crítico forja a sua leitura da obra. Tal metáfora insere ambiguamente o romance de Saramago em uma tradição do tipo iluminista. Esclarecer e emancipar o homem, divisas caras ao século XVIII, comparecem subliminarmente na avaliação do crítico como sinal de que o romancista fez no seu momento histórico o que o século XVIII português foi incapaz de realizar: livrar os homens da superstição, do medo e da esperança religiosas. A ambigüidade fica por conta da expressão "quase supersticiosa", que empresta ao julgamento uma ponta de suspeita sobre o próprio alcance da metáfora do olhar e da luz. Afinal, na base da vontade de esclarecer e de libertar o homem do reino da superstição há a própria crença, também quase supersticiosa, nessa missão.

O escopo dessa missão, muito bem realizado em *Memorial do Convento*, segundo as palavras de Bastos, é "a procura obstinadamente lenta, silenciosa, da nossa própria identidade como pátria, do nosso próprio destino como povo."[13] Tal procura realiza-se no romance de um modo dialético: "[...] À morte e ao nada, José Saramago, com inusual

[12] Baptista-Bastos. Uma Visão Prometeica e Trágica. *Diário Popular*, Lisboa, p. 23, 07 fev. 1983.
[13] Ibidem, p. 23.

mestria, opõe história e razão; à metafísica ergue a metáfora – e à metáfora aproxima-a da épica. Nada há de falacioso nesta dialéctica dos incessantes contrários."[14]

Se há dialética no romance por que não haveria também no próprio impulso que deflagra a sua realização? O desejo de esclarecer os portugueses do século XX sobre a sua identidade e o seu destino como povo transformar-se-ia, por conta da natureza da própria narrativa, em um novo mito? Essas questões dizem respeito à inscrição de Saramago na tradição ficcional portuguesa. É meu intento apresentar como a recepção do romancista entende essa inscrição.

* * *

Os primeiros leitores críticos dos romances *Memorial do Convento* (1982) e *O Evangelho segundo Jesus Cristo* (1991), em Portugal, foram objeto de estudo de Maria Alzira Seixo[15], Francisco Venâncio[16] e José Leon Machado[17]. Na edição de 1988 do romance *Memorial do Convento*, patrocinada pela editora "Círculo de Leitores", consta uma introdução de Maria Alzira Seixo organizada em cinco partes: um ensaio sobre o romance, um perfil biobibliográfico, bibliografia, antologia crítica e cronologia comparada dos fatos históricos e da publicação das obras de alguns autores portugueses. A apresentação da crítica portuguesa é muito valiosa por conter três informações básicas. Primeiro, por colocar a par o leitor, de chofre, a respeito do estágio da recepção de Saramago em Portugal nos anos oitenta:

---

[14] Baptista-Bastos. Uma Visão Prometeica e Trágica. *Diário Popular*, Lisboa, p. 23, 07 fev. 1983.
[15] SEIXO, Maria Alzira. Introdução. In: SARAMAGO, José. *Memorial do Convento*. Lisboa: Círculo de Leitores, 1988, p. VII-LII. (Série: Romances Portugueses – Obras Primas do Século XX).
[16] VENÂNCIO, José Francisco. *Memorial do Convento*: um ano de crítica. In: _____. *José Saramago: a luz e o sombreado*. Porto: Campo das Letras, 2000, p. 57-69.
[17] MACHADO, José Leon. Conflitos de interpretação face ao romance de José Saramago *O Evangelho segundo Jesus Cristo*. *Letras & Letras*; *Projeto Geira da Universidade do Minho*; *Instituto Pedro Nunes*, 1998. Disponível em: <http://alfarrabio.um.geira.pt/vercial/letras/ensaio17.htm>. Acesso em: 15 jul. 1999.

> Assim, a produção novelística de José Saramago avulta, não só em termos de extensão [...], como no plano da recepção por parte do público e da crítica, que justamente o guindou a um lugar de primeiríssima plana nas letras portuguesas logo após a publicação do seu segundo romance (*Levantado do Chão*), lugar que tem vindo a consolidar-se durante estes anos oitenta através de uma consagração geral patente, nomeadamente, nos numerosos prémios recebidos e nas diversas traduções que os seus textos têm merecido...[18]

Essa primeira informação, a consagração geral do escritor, deve ser matizada se olharmos a crítica em seu varejo. A diversidade de leitores críticos opinando sobre um ou outro aspecto da obra saramaguiana dá-nos a sensação de que Saramago era um entre os melhores escritores na cena cultural portuguesa. O que pretendo argumentar é que haveria uma especificidade do meio literário português em relação ao brasileiro. Algo que fica muito explícito na recepção de *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, mas de que posso adiantar alguns aspectos relevantes. É difícil ignorar a condição do escritor português e a sua relação com o poder. Para ser mais preciso: a situação social do intelectual e as malhas do oficialismo do Estado, estas últimas legitimariam o status do escritor, a sua função social e garantiriam a sua sobrevivência – os prêmios literários ao serem patrocinados pelo Estado vinculariam o laureado à política cultural do governo em exercício. No Brasil, o contexto da recepção de Saramago é de outra natureza. Estávamos órfãos de grandes escritores nacionais ou portugueses na década de 80. A 'aparição' do fenômeno Saramago contribui para a afirmação do campo de estudos portugueses e envolve fatores de ordem mercadológica (produção e venda de livros) que estão fora do âmbito desta investigação. Mas, uma outra hipótese complementar, a ser confirmada ou não por uma sociologia da literatura, seria a existência no período de uma política cultural agressiva de Portugal ao tentar ocupar mais espaços no Brasil.

[18] SEIXO, Maria Alzira. Introdução. In: SARAMAGO, José. *Memorial do Convento*. Lisboa: Círculo de Leitores, 1988, p. VIII.

A segunda informação que considero relevante na introdução de Maria Alzira Seixo toca justamente neste ponto: a concorrência com outros escritores a que Saramago teve de se submeter no meio literário português. A cronologia comparada, principalmente os dois itens "obras de Saramago" e "a ficção portuguesa contemporânea", traz a seguinte informação: no ano de 1982, *Memorial do Convento* disputava a atenção dos leitores com outras obras, tais como: *Cais das Merendas*, de Lídia Jorge, *Balada da Praia dos Cães*, de José Cardoso Pires, *Rio Triste*, de Fernando Namora, *Fuga Imóvel*, de Urbano Tavares Rodrigues e *Pátria Sensível*, de Casimiro de Abreu. É importante esclarecer que Seixo escreve essa apresentação no final da década de 80, seis anos após *Memorial do Convento* ter sido publicado e após outros romances bem acolhidos como *O Ano da Morte de Ricardo Reis* e *História do Cerco de Lisboa*. Isso explicaria a afirmação da autora sobre a consagração geral do romancista.

Uma terceira informação e que reclamaria a atenção da crítica especializada diz respeito ao estilo do romance saramaguiano. Maria Alzira Seixo toma como ponto de partida a questão da pontuação em Saramago:

> Na verdade, é sensível para qualquer leitor o modo peculiar como José Saramago trata os diálogos, abolindo o processo pontual canônico dos dois pontos/parágrafo/travessão, para substituir por um outro, que sistematicamente explora: as vírgulas, que adquirem o valor de pontos finais quando seguidas de maiúsculas. Não é possível estudar aqui com demora este processo, que só uma **análise estlística** cuidada poderá considerar; mas vale a pena chamar a atenção para o que ele significa como elemento fundamental dos romances deste autor e da mundividência que os justifica.[19]

[19] SEIXO, Maria Alzira. Introdução. In: SARAMAGO, José. *Memorial do Convento*. Lisboa: Círculo de Leitores, 1988, p. XVII-XVIII (os grifos são meus).

Uma primeira conclusão feita a partir do modo *sui generis* da pontuação dos romances de Saramago aponta justamente para o aspecto ideológico[20] ou para aquilo que Seixo chamou de "mundividência":

> A ausência de marcação definida (acentuada aliás pela não numeração dos capítulos), quer no doseamento das pausas, quer na elevação ou abaixamento da voz, que a abolição do sistema "dois pontos/parágrafo/travessão" significa, proporcionada por um seguimento de cadências mais regulares, porque uniformizadas pelas vírgulas (sem recurso a qualquer outro sinal de paragem mais demorada ou de alteração da altura, como os dois pontos, o ponto e vírgula, o ponto de exclamação, o ponto de interrogação, etc.), dá conta, antes de mais, de uma escrita muito clara, que permite a desambiguização que por vezes só os sinais de pontuação possibilitam; dá conta ainda de uma toada litaníaca, ligada à seriação e não à hierarquização (a uma valorização da parataxe sobre a hipotaxe, da igualdade sobre o desnivelamento), que supera a dimensão de escrita do texto para o aproximar de uma fala de cariz ritual, repetitivo, popular, que pensa a sua própria progressão...[21]

A necessidade de tal empreitada, uma análise estilística da obra, também foi retomada por José Francisco Venâncio em um artigo de 1996 cujo título era "*Memorial do Convento*: um ano de crítica"[22]. Venâncio realiza nesse artigo uma síntese do primeiro ano da recepção do romance, as principais preocupações dos leitores críticos são apontadas com precisão, dentre as quais eu mencionaria a seguinte:

> Mas nos factos particulares, o crítico tinha razão (Luís de Souza Rebelo[23]), e continua a tê-la. Ainda hoje, passados mais doze anos, não existem os aprofundados estudos que ele ali sugeria: o dos pontos de fractura com as escritas do passado, o do reatamento da arte de contar ibérica. Isto não deverá, todavia, grandemente admirar-nos. Quer a Estilística quer a História Literária são hoje terrenos pouco pisados pela presente investigação em Portugal. Faziam hoje falta dois ou três Jacintos do Prado Coelho. Um deles deveria ocupar-se de Saramago.[24]

---

[20] Para os vínculos entre estilo e ideologia conferir: PICCHIO, Luciana Stegagno. Un Estilo como Ideologia, *Revista de Literatura en dos lenguas*. *Espacio, Espaço Escrito*, Badajoz, n. 09 e 10, Invierno 1993/1994, p. 135-139.

[21] Maria Alzira SEIXO. Introdução. . In: José SARAMAGO. *Memorial do Convento*. Lisboa: Círculo de Leitores, 1988, p. XVIII.

[22] VENÂNCIO, José Francisco. *Memorial do Convento*: um ano de crítica. In: _____. *José Saramago: a luz e o sombreado*. Porto: Campo das Letras, 2000, p. 57-69.

[23] REBELO, Luís de Souza. Os rumos da ficção de José Saramago, prefácio a José Saramago. In: SARAMAGO, José. *Manual de Pintura e Caligrafia*. 2. ed. Lisboa: Caminho, 1983.

[24] VENÂNCIO, José Francisco. *Memorial do Convento*: um ano de crítica. In: _____. *José Saramago: a luz e o sombreado*. Porto: Campo das Letras, 2000, p. 68.

A tarefa solicitada pelo crítico Luís de Souza Rebelo e endossada por Venâncio estava implícita naquele que talvez tenha sido o primeiro registro da recepção de *Memorial do Convento*. Refiro-me ao debate ocorrido entre quatro jornalistas (Miguel Serrano, José Jorge Letria, Pedro Garcia Rosado e A. Melo) e publicado pelo *Diário* com o título "*Memorial do Convento* na leitura(s) de 4 jornalistas"[25]. Uma nota explicativa dava conta da finalidade do registro da mesa redonda ocorrida entre aqueles leitores e arrematava da seguinte forma:

> Trata-se, como é evidente, apenas de impressões de leitores interessados e não de críticos especializados na matéria, por isso mesmo a sua curiosidade. A explicação era desnecessária, em todo o caso aqui fica. Cada leitor é sempre (quase sempre) um pouco desse livro ou cada livro um pouco desse leitor.[26]

As impressões desses leitores farão parte dos principais interesses dos estudos acadêmicos ou da crítica mais especializada. Basta dizer que o problema da filiação literária do romance de Saramago, seu ponto de contato com a tradição, receberá um palpite de Miguel Serrano, ao contrariar a hipótese mais imediata da inserção de *Memorial do Convento* em um tipo de literatura que remonta ao romance histórico de Alexandre Herculano. Para o jornalista, o romance não seria uma transcrição de um passado histórico, uma espécie de arqueologia da entidade nacional, mas a busca desta última pela via da imaginação.

A vivacidade com que esses leitores comentam o romance *Memorial do Convento* permite-nos perceber o impacto que foi a publicação da obra em Portugal. As referências iniciais para compreender a obra são o já citado Alexandre Herculano e o neo-realismo português. Entretanto, os debatedores se dão conta de que tais referências, ainda que relevantes, não circunscrevem precisamente a obra. Pedro Garcia Rosado irá afirmar que a

[25] *MEMORIAL do Convento* na leitura(s) de 4 jornalistas. *O Diário*, Lisboa, 12 dez. 1982. Suplemento, Lisboa, p. 06-07.
[26] Ibidem, p. 06.

obra tem um sabor à crônica medieval (Fernão Lopes) e se assemelha, em alguns procedimentos, ao romance *Cem Anos de Solidão*, de Gabriel Garcia Marquez. Por sua vez, A. Melo coloca o romance de Saramago ao lado de *A Obra em Negro*, de Marguerite Yourcenar e crê haver no romancista português uma simbiose entre o real e o imaginário. Em suma, no que concerne às filiações, os debatedores procuram rastrear os pontos de contato da obra com o passado literário português e com a própria produção contemporânea.

Outros aspectos são relevantes nesse registro. Primeiro, o problema da língua – Letria afirma que Saramago restituiu a beleza e a fluência da língua portuguesa. Segundo, a presença de uma poética no discurso romanesco e de uma forte oralidade para A. Melo. Por fim, o problema da identidade nacional de Portugal. José Jorge Letria assim o compreende:

> Penso que "Memorial do Convento" se inscreve num processo amplo de busca ou de reencontro de uma certa identidade cultural, oito anos depois de Abril. Pouco sabemos da nossa História de séculos, uma História que foi contada na perspectiva da classe dominante, privilegiando os seus interesses, a sua concepção da vida e do mundo.[27]

Pode-se sintetizar em dois grandes vetores a recepção destes primeiros leitores de *Memorial do Convento*: a preocupação com uma análise que dê conta do estilo e o problema da identidade cultural, política e nacional de Portugal após a Revolução dos Cravos (25 de Abril de 1974). Esse é basicamente o horizonte de expectativa a partir do qual são lidos os romances não apenas de José Saramago, mas de um conjunto expressivo de escritores, incluindo-se entre eles: Lídia Jorge, José Cardoso Pires e Lobo Antunes.

Nos primeiros anos de recepção de *Memorial do Convento* há a preocupação de situar o romance na História Literária de Portugal. É como se o romance de Saramago

[27]*MEMORIAL do Convento* na leitura(s) de 4 jornalistas. *O Diário*, Lisboa, 12 dez. 1982. Suplemento, Lisboa, p. 07 (os grifos são meus).

solicitasse ao crítico uma reorientação do seu olhar sobre o passado histórico e literário. Apenas essa solicitação seria um fato ou um sinal de que haveria algo de inovador na escrita do romancista português.

O pomo da discórdia será justamente em que reside fundamentalmente a contribuição de Saramago ao campo da literatura e ao do pensamento nacional, primeiramente entendido como expressão de Portugal, depois, na medida em que a obra é traduzida em vários países europeus e nos EUA, em termos universais ou "pós-modernos". Trata-se de entender como o estilo relaciona-se com a própria visão de mundo formulada pela obra – a sua ideologia. Os primeiros estudos irão privilegiar o aspecto da utopia, apostando suas fichas na oposição de base (o convento e a passarola) e situando o romance numa perspectiva emancipadora da humanidade. Vital Moreira em "O Triunfo da Utopia" encaminha sua análise nessa direção:

> Mas o significado último do romance, o sentido global está a vista. Trata-se de um confronto, uma contraposição entre duas lógicas, entre duas "leis". De um lado, está a lógica do poder, da ostentação, da opressão, do obscurantismo; o convento quer dizer a megalomania irresponsável do rei, as cavilações da omnipresente igreja, a inquisição, a opressão popular, o arrebanhamento forçado de camponeses para as obras. Do outro lado, está a lógica da libertação, da emancipação; a passarola quer dizer pensamento livre, romper de cadeias, criação profana liberta dos dogmas religiosos, utopia tornada realidade.[28]

A leitura do romance, como assinalou Fernando Venâncio a propósito de um artigo de Mário Ventura[29], é feita "à luz de uma ideologia candidamente libertária, e *Memorial do Convento* como uma epopéia de libertação."[30] Para Venâncio, poucos leitores hoje (década de 90) acreditariam que a primeira recepção do romance foi marcada por tal viés ideológico e, no entanto, muito do embate inicial se deu nessa perspectiva.

---

[28] MOREIRA, Vital. O triunfo da utopia. *Vértice*, Lisboa, 1ª. série, n. 452, p. 93, jan./fev. 1983.
[29] VENTURA, Mário. *Memorial do Convento* – o fantástico da realidade. *Diário de Notícias*, Lisboa, 28 abr. 1983. Cultura, p. 15-16.
[30] VENÂNCIO, Fernando. *Memorial do Convento*: um ano de crítica. In: ____. *José Saramago: a luz e o sombreado*. Porto: Campo das Letras, 2000, p.62.

Enquanto para Vital Moreira e Mário Ventura é o aspecto político o foco de interesse em *Memorial do Convento*, para Elvira S. Presedo "[...] o caráter inovador e mesmo revolucionário do *Memorial do Convento* não reside tanto [...] na proposta ideológica como no hábil aproveitamento dos diferentes elementos que estruturam o discurso para veicular esses valores."[31] Acrescentaria ainda a autora que é nisto – o hábil aproveitamento – que esse romance "avança claramente sobre as obras anteriores."[32]

Posicionamento oposto aos autores citados será representado por Álvaro Pina, militante histórico do Partido Comunista Português, em uma recensão ao romance de Saramago. O cerne da crítica se dirige ao estatuto do narrador, falhado segundo Pina.

> [...] enquanto em *Levantado do Chão* a ambigüidade consciente do narrador e cronista é esteticamente produtiva, pois que a voz narrativa se constrói como consciência estética do real narrado, em *Memorial do Convento* a voz que se nos dirige hesita entre o relato e a tentativa de ficcionar, entre a transmissão de informações e a *tremulação* (para dizer com D. H. Lawrence) romanesca, não indo além de uma pesada ominisciência capaz de efeitos retóricos mais ou menos fáceis mas incapaz de nos guiar para a participação estética no material tematizado, em si mesmo fragmentário e desconexo e só a espaços precariamente ordenado como ficcional. Dito de outro modo: o A. imitou aqui, qual epígono de si próprio, o narrador construído no romance precedente, o que se revela um maneirismo esteticamente estéril.[33]

Praticamente essa é a única avaliação negativa dada ao romance de Saramago nos primeiros anos de recepção. É curioso que no mesmo ano (1983) em que Pina desqualifica o romance, uma outra crítica, de Urbano Tavares Rodrigues, "Um romance realista e fabuloso"[34], inscreve *Memorial do Convento* não apenas em uma tradição do romance realista como também em uma outra marxista.

> Este freqüente diálogo entre passado e futuro, que concorre, tanto como os excursos e os sarcasmos do enunciador, para destruir a "ilusão romanesca" tradicional, opondo-se assim à "maneira" do naturalismo de escola, não contradiz

[31] PRESEDO, Elvira S. O romance de intervenção nas literaturas portuguesa e galega actuais. A propósito de *Memorial do Convento*, de José Saramago. *Vértice,* Lisboa, 1ª. série, n. 461, p. 40, jul./ago. 1984.
[32] Ibidem, p. 40.
[33] PINA, Álvaro. *Memorial do Convento*. *Colóquio-Letras*, Lisboa, n. 76, p. 83-84, nov. 1983.
[34] RODRIGUES, Urbano Tavares. Um romance realista e fabuloso. *Jornal de Letras*, Lisboa, n. 52, p. 26, 15 fev. 1983.

> o realismo, tal como Engels o definiu ("personagens típicas em típicas condições históricas") senão que acentua, segundo o processo brechtiano, fazendo repercutir uma época noutra época. Aliás, se **Levantado do Chão** era uma gesta dos trabalhadores alentejanos, **Memorial do Convento** é, de certo modo e amiúde sob a forma de uma listagem, de uma ladainha, um pranto pelos servos da terra[35]

Em uma das entrevistas concedidas à imprensa[36], talvez a primeira por ocasião do lançamento de *Memorial do Convento*, Saramago se anteciparia aos principais aspectos discutidos pelos críticos de sua obra. Em um primeiro plano o romancista formula o seu projeto de romance: criar uma fusão entre mito e realidade, o ontem e o hoje, a narração com o narrador. Mas tal projeto visa uma finalidade ou possui uma vocação: explicar a cultura portuguesa a partir de um olhar situado no presente ou num passado recente. É ilustrativa a associação que Saramago faz entre o Santo Ofício e a PIDE (a polícia política salazarista) ou quando estabelece o 25 de Abril na qualidade de marco revolucionário no âmbito social, político e literário para se pensar um anacronismo proposital e encravado em muitas das vozes narrativas de seus romances. O projeto e a missão do romance estão bem delineados na fala do escritor, basta ver sua afirmação segundo a qual os portugueses têm fome de mitos, sendo que *Memorial do Convento* e *Levantado do Chão* corresponderiam a esse desejo. É formidável o modo como Saramago intervém na cena cultural e na própria recepção do romance, além de ser preciso ao constatar a fome de mitos no período pós revolucionário. Preciso porque será justamente a dificuldade em construir mitos distintos daqueles do antigo regime salazarista o que em parte comprometerá a transformação efetiva do campo cultural segundo Eduardo Lourenço. Contudo, a fome de mitos deve-se a que

[35] RODRIGUES, Urbano Tavares. Um romance realista e fabuloso. *Jornal de Letras*, Lisboa, n. 52, p. 26, 15 fev. 1983. Vale a pena destacar que a palavra "ladainha", sinônima de "toada litaníaca", será utilizada por Maria Alzira Seixo, em estudo citado de 1988, para assinalar o vínculo entre a marca estilística e a ideologia da obra. Quanto à comparação do processo ficcional de Saramago com o teatral de Brecht, outros críticos farão o mesmo juízo, o mesmo para a associação entre os procedimentos artísticos de Marguerite Yourcenar, feita por Urbano T. Rodrigues, e os de Saramago.

[36] SARAMAGO, José. José Saramago fala de *Memorial do Convento*. *O Diário*, Lisboa, 21 nov. 1982. Suplemento, p. 06-07. Entrevista concedida a José Jorge Letria.

impulso? É o próprio Saramago que confessa o cerne de sua empresa ficcional nessa entrevista: "Estou afinal a exprimir aquilo que somos".[37] Como é possível tal crença do romancista?

Eduardo Lourenço formula em seu ensaio, "Da literatura como interpretação de Portugal"[38] aquilo que seria a missão por excelência da história literária portuguesa há pelo menos um século e meio: descobrir a identidade dos portugueses. A crença de Saramago de que estaria expressando o "ser" português e as coordenadas que oferece para a crítica, em várias entrevistas concedidas à imprensa, nada mais são do que uma inscrição em uma tradição cultural. Ora, Saramago insere-se nessa tradição ficcional na medida em que o seu romance ajuda explicar Portugal e, portanto, não estaria se antecipando à interpretação dos leitores. Essa virtude interpretativa que os primeiros leitores na imprensa enxergam em *Memorial do Convento* nos ajuda a entender os motivos de uma recepção consagradora. Esse é o primeiro pressuposto que determina o olhar desses primeiros leitores, atribui sentido à própria leitura do romance e legitima este último em sua função até mesmo social e política.

Essa inserção pode na leitura de um Miguel Urbano Tavares Rodrigues receber a seguinte consideração:

> Na grandeza do **Memorial** tudo se encadeia com tamanha harmonia que puxar da meada os fios desagrada, quase dói. Pelo que me toca experimentei – e creio que igual serão sentir dos outros – uma sensação agônica ao identificar nas meditações de El Rei e no sermão do frade sobre a Pedra o mesmo tipo de atitude e mentira que hoje, passados dois séculos e meio se prolonga e transmite em arengas ministeriais sobre as indulgências da austeridade ou os benefícios miríficos da CEE (Comunidade Económica Européia).[39]

---

[37] SARAMAGO, José. José Saramago fala de *Memorial do Convento*. *O Diário*, Lisboa, 21 nov. 1982. Suplemento, p. 06-07. Entrevista concedida a José Jorge Letria.
[38] LOURENÇO, Eduardo. Da literatura como interpretação de Portugal. In: _____. *O labirinto da saudade. Psicanálise do destino mítico português*. 4. ed. Lisboa: Dom Quixote, 1991, p. 79-118.
[39] RODRIGUES, Miguel Urbano. Mafra, a explicação de Portugal e o Memorial de Saramago. *O Diário*, Lisboa, Lisboa, p.03, 31 ago. 1983.

O comentário de Rodrigues assinala com precisão como a explicação do romance refere-se prioritariamente a um Portugal do século XX em um momento específico. Não por acaso, Clara Rocha apontará essa sincronia entre o século XVIII e um determinado momento do XX, o que nos sugere que sendo um romance alegórico podemos relacionar uma de suas partes àquelas situações históricas nas quais o poder é exercido de forma autoritária. Atente o leitor para essa afirmação de Clara Rocha:

> Certos episódios narrados provocam forçosamente uma aproximação com situações actuais: assim, ao lermos que o rei foi pomposamente colocar a primeira pedra do convento, lembramo-nos porventura das inaugurações oficiais do Estado Novo; ou ao chegarmos ao momento em que as freiras organizam uma manifestação contra o decreto régio que as proíbe de falarem e se encontrarem com outros homens que não os familiares, evocamos uma manifestação de prostitutas numa qualquer capital européia...[40]

A questão da alegoria dissemina-se nas análises dos críticos da imprensa. Ela pode estar presente no título de uma recensão, como é o caso de "A Alegoria das Vontades", de Margarida Sérvulo Correia[41], texto que toma a vontade do narrador como o elemento fundamental na composição da estrutura narrativa e nos efeitos causados no leitor virtual. Tais efeitos testemunhados pela autora portuguesa colocam a leitura do romance na perspectiva utópica dos ventos soprados pela Revolução de Abril.

Em Clara Rocha, Miguel Urbano Rodrigues e Margarida Sérvulo Correia é o efeito da alegoria que seduz o olhar do leitor. Encantados com o efeito dos signos literários e com o seu referente mais plausível, o presente histórico e político de Portugal, e também com a

[40] ROCHA, Clara. O palácio do rei pavão. *Diário de Notícias*, Lisboa, p. 05, 09 nov. 1983. O caráter alusivo da alegoria no romance saramaguiano, podendo inclusive multiplicar-se exaustivamente, parece-me ser o aspecto decisivo para o que poderíamos chamar de uma "globalização" da leitura desse escritor. O conteúdo dessa alegoria pode ser preenchido e associado a qualquer situação reconhecidamente autoritária. Encaixa-se de maneira exígua nessa situação o fenômeno ocorrido com a tradução de *Memorial do Convento* na Romênia em pleno regime de Ceausescu em 1988. Os tradutores Dan e Miora Caragea para burlarem a censura atribuiram a autoria do livro a um José Saramago do século XVIII. É quase desnecessário dizer que a edição rapidamente esgotou-se e quando os órgãos perceberam o descuido já não havia muito o que fazer, o livro havia caído nas graças do público. Conferir: TELES, Viriato. Saramago: autor do século XVIII. *Jornal de Letras, Artes e Idéias*, Lisboa, p. 30, 12 jun. 1990.

[41] CORREIA, Margarida Sérvulo. A Alegoria das Vontades. *Diário de Notícias*, Lisboa, p. 4, 09 nov. 1983.

possibilidade ou a esperança de transformação da realidade social, alguns desses primeiros leitores não se detém em como é feito o texto. Por um lado, *Memorial do Convento* confirma os aspectos positivos da Revolução dos Cravos, o romance é quase que expressão ou fruto do 25 de Abril; por outro lado, *Memorial do Convento* propaga a centelha da transformação social.

Pode-se dizer que é essa perspectiva utópica, horizonte inicial da recepção da obra, que possibilita uma oposição muito esquemática entre opressores e oprimidos, entre o pesadume do convento e a leveza do vôo da passarola. Ora, se lido com cuidado o jogo simbólico, o leitor poderá perceber que algo negativo, em um primeiro momento, torna-se mediação para uma realidade positiva. Um exemplo contundente é o da peste que assola os habitantes. Tal epidemia possibilita a Blimunda recolher as vontades, "combustível" indispensável para a máquina voar. Apenas esse detalhe nos mostra que entender a construção do convento como alegoria da opressão monárquica e eclesiástica, sem escavar no negativo a centelha da esperança é reduzir a estrutura do romance a uma polaridade mecânica. É canonizar o lugar social do povo e anatematizar os lugares do clero e da monarquia. Em uma leitura esquemática o povo aparece como uma espécie de entidade pura e vítima dos vilões do poder[42].

Contudo, não seria exagero afirmar que a construção das personagens no romance endossa essa distinção clara e moral entre a base da pirâmide social e o seu topo. Oscar

[42] Contra essa visão redutora da construção do convento como apenas um símile da opressão intemporal dos poderes estabelecidos é que Eduardo Lourenço afirma: "O Convento não é só a antipassarola, a anti-História, totalmente negativa e privada de qualquer sentido humanizável; é uma obra humana não pela vontade super-humana e arbitrária que a decidiu mas como acto sacrificial – um dos muitos que a humanidade sempre dedicou a si mesma – através da qual 'o inumano' não fica confinado ao puro desespero ou decepção sem resgate da aventura colectiva da humanidade." (LOURENÇO, Eduardo. Memorial, Terrestre e Divino. *Jornal de Letras, Artes e Idéias*, Lisboa, p. 24, 29 maio 1990).

Lopes comentaria em "Os Sinais e os Sentidos"[43], por sinal um dos poucos ensaios publicados na imprensa que sondaram os elementos estruturais do romance e a inserção de *Memorial do Convento* na prosa ficcional portuguesa, a macro oposição estrutural do romance:

> A estrutura narrativa é claramente dramática ou conflitual, com dois grandes antagonistas e uma linha potencial de resolução dos conflitos, que atribui sinal negativo a um dos antagonistas e positiva [*sic*] ao outro, através da exemplaridade individualizada de um conjunto de certas personagens com um sentido que extravasa das instituições de então. Os antagonistas são a classe opressora (corte e alto clero) e a classe oprimida; as personagens potencialmente resolutivas do antagonismo são o casal popular Baltasar/Blimunda, Alexandre Lourenço (de Gusmão) e Domenico Scarlati...[44]

É o caráter de "exemplaridade individualizada", presente em personagens situados na base da pirâmide social, o que irá distinguir *Memorial do Convento* do romance histórico praticado no século XIX. É o que assinala Oscar Lopes no seguinte comentário:

> O que neste conjunto de evocações há de mais inovador em relação ao historicismo romântico é a emergência de caracteres populares individualizados no seio de uma grande movimentação multitudinária como que em busca de sentido próprio. Já referimos o casal Baltasar/Blimunda, cujo amor serve de *fil rouge* a toda a narrativa e raia pelo mito da plenitude exemplar.[45]

Em grande medida, o escopo da investigação de Oscar Lopes, no que concerne ao romance *Memorial do Convento*, será entender qual o sentido do amor do casal Baltasar e Blimunda e sua função para a economia da narrativa.

> Na lógica da construção do romance, o lento retardamento e faseamento da separação (a parte da narrativa em que Blimunda e Baltasar separam-se) corresponde à resistência do amor à morte e à objectivação; e o amor transfigura-se, por fatalidade externa e interna, numa indeterminada esperança, todavia imanente à terra e à ainda obscura história das pessoas.[46]

Para contrabalançar a intencionalidade mítica do romance, apreendida no modo como a relação amorosa do casal configura-se na narrativa, há a feição satírica que, segundo Oscar Lopes, constrói-se a partir de um mimetismo do estilo barroco. Com esse

[43] LOPES, Oscar. Os sinais e os sentidos. *O Diário*, Lisboa, 26 jan. 1986. Suplemento Cultural, p. 06-09.
[44] Ibidem, p. 06.
[45] Ibidem, p. 06.
[46] Ibidem, p. 07.

ensaio do crítico português, principalmente se nos ativermos a descrição de Oscar Lopes de alguns lugares do romance nos quais os traços do barroco são mimetizados, explicando-se assim o débito de Saramago com o passado literário, a reivindicação de Luis de Souza Rebelo sobre os pontos de contato e de ruptura com a tradição ficcional portuguesa parecia ser atendida. Contudo, um aspecto importante que a análise de Oscar Lopes deixava aos futuros leitores era do entendimento preciso dessa relação entre feição satírica e intencionalidade mítica. Se para o crítico português a primeira predominava no romance sobre a última, o que de certo modo garantiria o potencial crítico e o distanciamento irônico do material narrado, para outros leitores a feição satírica estava limitada aos estratos privilegiados da sociedade. A base da pirâmide social era poupada das investidas ácidas do narrador, o que de certo modo explicitava a identificação afetiva com os oprimidos e a própria ideologia da ficção. Mas o problema poderia ser pensado para além dos termos "predomínio" ou "ideologia" e situado na própria história da literatura portuguesa. É o que tentarei discutir ao abordar a recepção acadêmica dos romances de Saramago, mais especificamente a relação entre mito e história. Porém, antes importa compreender como a crítica e outros segmentos da sociedade leram aquela que seria a cartada mais ousada de Saramago ao enfrentar o mito fundador da nação portuguesa: a figura de Cristo.

6.4 A recepção na imprensa de *O Evangelho segundo Jesus Cristo*

6.4.1 Uma pequena moldura: O caso Souza Lara

O clímax da polêmica em torno d'*O Evangelho segundo Jesus Cristo* ocorreu com o veto de Souza Lara, subsecretário de Estado da Cultura de Portugal, à indicação do romance de Saramago para concorrer ao Prêmio Literário Europeu de 1992[47]. A questão do veto, qualificado pelos principais órgãos culturais como um ato de censura, de retrocesso, ou melhor, de retorno a um período inquisitorial, deve ser compreendida na interface conflituosa e problemática entre o poder político e a reivindicação histórica de autonomia por parte dos produtores culturais da sociedade portuguesa. Precede o veto de Souza Lara um fato político de extrema relevância que uniu o conjunto dos escritores e que foi objeto de reflexão de João Pedro George em *O Meio Literário Português* (1960/1998)[48]. Trata-se de um amplo movimento de oposição à política da SEC (Secretaria de Cultura) representado pela criação da Frente Nacional para a Defesa da Cultura (FNDC)[49]. A FNDC "[...] congregou diversos intelectuais e personalidades ligados à cultura nacional, alguns deles inimigos confessos do período revolucionário. 'Malhas que a cultura e a política tecem', afirmaria Eduarda Dionísio."[50] O objetivo da Frente era repudiar a

---

[47] Para se ter uma idéia do clima polêmico, da mobilização dos intelectuais contra o veto e dos desdobramentos na cena cultural portuguesa ver as seguintes referências: VASCONCELOS, José Carlos de. O Evangelho segundo Souza Lara. *Jornal de Letras*, Lisboa, p. 03, 12 maio 1992. PRÉMIO Literário Europeu. Novo júri depois do 'caso' Saramago". *Jornal de Letras*, Lisboa, p. 03, 12 maio 1992. No que diz respeito à opinião dos desafetos políticos do romancista vale a pena consultar a carta de Eugenio Lisboa. A outra face de Saramago. *Letras & Letras*, n.110, p. 05-06, jul. 1993.

[48] GEORGE, João Pedro. O Caso Saramago: a exclusão do *Evangelho Segundo Jesus Cristo* da candidatura ao Prêmio Literário Europeu (1992). In: ____. *O Meio Literário Português* (1960/1998). *Prêmios literários, escritores e acontecimentos.* Algés, Portugal: Difel, 2002, p.192-203.

[49] REESTRUTURAÇÃO da SEC debaixo de fogo. *Jornal de Letras*, *Artes e Idéias*, Lisboa, p. 03, 17 mar. 1992.

[50] GEORGE, João Pedro. O Caso Saramago: a exclusão do *Evangelho Segundo Jesus Cristo* da candidatura ao Prêmio Literário Europeu (1992). In: ____. *O Meio Literário Português* (1960/1998). *Prêmios literários, escritores e acontecimentos.* Algés, Portugal: Difel, 2002, p.193.

> [...] visão economicista do governo PSD, a falta de diálogo e algumas das medidas anunciadas pela SEC: a aplicação da taxa de 5% de IVA sobre o preço de capa dos livros e, principalmente, a reestruturação da SEC, que previa a fusão da Biblioteca Nacional e do IPLL (Instituto Português do Livro e da Leitura), a extinção da Direção-Geral da Acção Cultural, dando lugar ao Instituto de Artes Cênicas e do Bailado e, finalmente, a extinção do Instituto Português de Arquivos, dissolvendo-o na Torre do Tombo.[51]

Se por um lado, o clima de contestação política às medidas administrativas da SEC favoreceu o repúdio imediato do veto ao romance de Saramago; por outro lado, o mesmo veto de Souza Lara apenas confirmava a necessidade de uma Frente Nacional para a Defesa da Cultura. Em suma, o "Caso Saramago" tornava ainda mais agudo um problema crucial na relação entre produtores culturais e poder político, por sinal muito bem assinalado, mais uma vez, por João Pedro George:

> Este caso do *Evangelho* revela quão ténues, sensíveis e tensas são as fronteiras que distinguem e separam o literário do político. E, neste contexto, os prêmios literários podem ser mecanismos privilegiados de mediação entre os escritores e a vida política, principalmente quando são subsidiados pelo Estado, como acontece com a grande maioria em Portugal. Por essa razão, tornam-se objecto de lutas simbólicas e políticas, não só entre os escritores e o poder político, como também no interior do próprio mundo literário, o qual vive permanentemente ameaçado na sua autonomia, ou é esse, pelo menos, o argumento mais invocado na contestação política dos escritores, porque é também esse o argumento em que assenta grande parte da sua legitimidade social.[52]

A análise sociológica de George é valiosa quando se trata de entender porque, apesar da recepção exitosa de *Memorial do Convento*, nas principais páginas da imprensa portuguesa, a sensação que o leitor estrangeiro tem é de que Saramago ainda não gozava de um reconhecimento público semelhante ao que ele alcançou rapidamente, por exemplo, no Brasil. É a especificidade do meio literário português, como já sugeri no início desse capítulo, sobretudo a importância dos órgãos e dos prêmios culturais, além é óbvio de outros aspectos – o mais relevante talvez seja justamente a quantidade e a qualidade de

[51] GEORGE, João Pedro. O Caso Saramago: a exclusão do *Evangelho Segundo Jesus Cristo* da candidatura ao Prêmio Literário Europeu (1992). In: ____. *O Meio Literário Português* (1960/1998). *Prêmios literários, escritores e acontecimentos.* Algés, Portugal: Difel, 2002, p. 193-194.
[52] Ibidem, p. 202.

escritores disputando o mesmo espaço literário – o que deve ser levada em conta, caso queiramos saber as razões das diferenças de recepção e consagração de Saramago em relação aos outros países em que foi publicado.

Ao raciocínio de João Pedro George acrescentaria que também são tênues, tensas e sensíveis as fronteiras entre o literário, o político e o religioso. Em parte, a justificativa dada por Souza Lara para vetar o romance de Saramago não é tão grosseira e despropositada quando confrontada com a própria construção da identidade nacional de Portugal. Segundo Souza Lara, o romance de Saramago "ataca os princípios que têm que ver com o património religioso dos cristãos e, portanto, longe de unir os portugueses desunia-os naquilo que é o seu património espiritual."[53] A compreensão da identidade portuguesa deita suas raízes na idéia de povo eleito e vocacionado a cumprir uma missão cristã. Portanto, a idéia de que o nascimento e a origem da nação portuguesa deve-se à providência divina. A justificativa de Souza Lara recoloca o lugar da identificação por intermédio da religião. Ou melhor, o poder desta última em ser um elemento na construção da identidade coletiva. Se tal função encontra-se desacreditada ou se essa imagem de povo escolhido e à mercê da providência divina entrou em crise, sobretudo a partir do fim da ditadura salazarista, então o mínimo que se pode dizer é que a justificativa do veto é anacrônica e regressiva. Porém, o veto é sinal contundente de uma aliança de longa duração entre o teológico e o político na fundamentação do próprio estado nacional português.

O veto de Souza Lara ao romance de Saramago antes de ser somente um ato político-administrativo atabalhoado é fundamentalmente a exposição de um dos lugares fundadores do imaginário nacional português. Mas, pela reação dos produtores culturais tal

[53] SOUZA LARA apud GEORGE, João Pedro. O Caso Saramago: a exclusão do *Evangelho Segundo Jesus Cristo* da candidatura ao Prêmio Literário Europeu (1992). In: ____. *O Meio Literário Português* (1960/1998). *Prêmios literários, escritores e acontecimentos.* Algés, Portugal: Difel, 2002, p. 192.

ato tornou-se mais uma fratura exposta do eixo e da estrutura seculares da nação portuguesa. Eduardo Lourenço, em *Mitologia da Saudade*[54], afirma que "a sacralização das 'origens' faz parte da história dos povos como mitologia."[55] Portugal, segundo o crítico, tomou ao pé da letra esse ato de sacralização. O resultado foi a produção de uma singularidade da nação portuguesa:

> O singular no povo português é viver-se enquanto povo como existência miraculosa, objeto de uma particular predileção divina. Dizer-se que vive como 'povo de Deus' seria irrelevante, sobretudo hoje que esse conceito tomou um sentido mais vago. É como povo de Cristo e não meramente cristão, que desde a sua irrupção na história medieval, como reino independente, os responsáveis pela sua primeira imagem e discurso míticos o representam. [...] De Ourique, onde, como a Constantino, mas na sua aparência de Crucificado e não apenas como signo, Cristo se mostra ao primeiro Rei de Portugal, até Fátima, a configuração simbólica do destino de Portugal como destino crístico condiciona não só a imagem do povo português como ator histórico, mas subdetermina a trama do imaginário nacional e a dramaturgia da cultura portuguesa no seu conjunto.[56]

Por esse ângulo – a questão da sacralização das origens e seu resultado singular na cultura portuguesa –, o romance de Saramago e sua declaração de que toda a tradição cristã ocidental não se baseia em algo verdadeiro, mas em um vazio, em uma fraude colossal, com isso querendo afirmar justamente a não existência de Deus, exceto e fundamentalmente o uso político da idéia de transcendência, podem ser lidos como uma tentativa de pá de cal no mito da fundação da nação portuguesa. Entretanto, a demitologização presente no romance *O Evangelho Segundo Jesus Cristo* não contém ela também em sua base um outro tipo de crença? Se o veto de Souza Lara simbolicamente apresenta-se como uma fratura exposta da própria identidade portuguesa, misto de oportunismo, revanchismo, bufonaria política e fidelidade às mais lídimas tradições lusitanas, o romance de Saramago, não sendo uma prótese para uma fratura comprometida

[54] LOURENÇO, Eduardo. Portugal como destino. Dramaturgia cultural portuguesa. In: ____. *Mitologia da Saudade*, São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 89-152.
[55] Ibidem, p. 91.
[56]Ibidem, p. 92. Para uma crítica da idéia de destino ver: SANTOS, Boaventura de Souza. Onze teses por ocasião de mais uma descoberta de Portugal. In: _____. *Pela mão de Alice. O social e o político na pós-modernidade*. 2. ed. São Paulo: Cortez, 1996, p. 53-74.

irremediavelmente, principalmente em tempos de Comunidade Econômica Européia, poderia ser visto como uma tentativa de psicanálise do mito da identidade. A destruição da idéia de origem ou a revelação do desejo de poder na base da ilusão identitária, formulada pelo romance (basta ver a cena do nevoeiro e a revelação do projeto divino de expansão do seu **nome**), coloca duros óbices para a substituição da escatologia cristã pela utopia humanista-socialista. Deve ser por isso que o romance termina na crucificação e não em uma procissão de vivos e mortos como em *Levantado do Chão* (1980). Mas o fato de o romance terminar na crucificação não nos deve fazer perder de vista a elaboração do mito em uma outra instância. Afinal, nem tudo é ceticismo e desolação na reescritura do texto bíblico levada a cabo por Saramago.

6.4.2 A recepção católica portuguesa (*O Evangelho segundo Jesus Cristo*)

Saramago diz disparates, mas em nome próprio, ao passo que os escritores bíblicos em nome de Deus[57]

A citação acima de "Maria da Luz" põe um grão de sal na polêmica toda que cercou o romance *O Evangelho segundo Jesus Cristo*. A afirmação da autora, que se denomina espírita, é que alguém escreveu a Bíblia e se arrogou o direito de ser o escrivão genuíno da palavra divina. O que será questionado por "Maria da Luz" (pseudônimo) é a idéia de que os textos bíblicos foram inspirados e revelados por Deus. Tal suspeita toca no "nervo" da crença católica de ser a depositária da tradição e a zeladora da interpretação verdadeira por meio do seu magistério. Afinal, tal zelo não seria estritamente pela palavra de Deus, mas uma conservação do poder de uma crença humana e da sua própria justificação, legibilidade e interpretação, com todos os disparates que a crença possa conter. Nessa perspectiva, Saramago teria, no limite, ofendido os homens e não Deus, uma vez que o próprio texto é obra humana. A singela afirmação de "Maria da Luz" descomplica as posições beligerantes a favor e contra o romance de Saramago e, ao mesmo tempo, sugere que a complicação toda de uma leitura católica deriva da relação entre literatura, Bíblia e teologia. Quem possui a primazia no discurso sobre Deus? Qual o estatuto das artes no confronto com a teologia e com o próprio texto bíblico?

A recepção católica de *O Evangelho segundo Jesus Cristo* divide-se nitidamente em dois blocos. O primeiro é formado por um grupo beligerante, pode-se dizer mesmo truculento, e pouco preocupado com questões estéticas. Para desqualificar o romance vale até vocábulo chulo ou apelar para os possíveis erros políticos do romancista. Dentro ainda

[57] Maria da LUZ (pseudo.) *Saramago Gigante*. [s.l.]: Editora do autor: Guilhermina do Rosário Marques, 1999.

deste primeiro há uma parte do clero conservador que irá discutir os erros crassos de teologia e história bíblica do escritor. Um segundo grupo, próximo disso que no Brasil chamou-se Teologia da Libertação, irá relativizar algum excesso cometido na obra e tentará lê-la naqueles aspectos em que o autor resgatou o lado humano do próprio Cristo.[58] Ainda neste segundo grupo deve-se matizar um pouco, quero dizer, há também aqueles que não se dizendo progressistas irão considerar os aspectos estéticos da obra e ponderar sem anátemas os erros de interpretação de Saramago.

Haveria algum elemento comum unindo esses dois grupos há pouco citados? Em 1994, José Leon Machado concluía um ensaio sobre a recepção católica de *O Evangelho Segundo Jesus Cristo* da seguinte maneira:

> Saramago apropriou-se desses textos (os textos bíblicos) e construiu um novo texto, produto de uma leitura e de uma interpretação que sai fora daquilo que é tido por certo dentro da Igreja Católica. O problema da legitimidade, se Saramago tinha ou não o direito de o fazer, parece ter sido fundamental nas críticas que lhe fizeram. O principal argumento utilizado foi o da inviolabilidade dos Evangelhos e o da intocabilidade das figuras bíblicas, em especial Deus, Jesus, Maria e José. A regra é clara: os Evangelhos têm uma leitura única, a emanada do magistério da Igreja, e todo aquele que se desviar dela incorre no erro da falsidade e da heresia.[59]

Em seu ensaio, Machado dividiu a recepção católica portuguesa em dois grupos: os radicais e os moderados. A diferença mais substantiva entre esses grupos não residiria, por exemplo, no fato de os moderados serem mais condescendentes com o conteúdo narrativo ou valorizarem algum problema teológico formulado pelo romance. Mas, apenas em uma tolerância (os moderados) para com a forma literária de Saramago e, no limite, com a especificidade do trabalho ficcional. Uma frase que apanharia bem o espírito dessa diferença seria: Saramago não é um teólogo, mas *apenas* um romancista. Porém, no frigir

[58] Para se ter uma idéia destes dois grupos de recepção católica ver o artigo: VILLAS-BOAS, Manuel. Evangelho de Saramago: 'Não é honesto mas é comercial'. *O Jornal,* Lisboa, p. 05, 15 nov. 1991.
[59] MACHADO, José Leon Conflitos de interpretação face ao romance de José Saramago *O Evangelho segundo Jesus Cristo*. *Letras & Letras*; *Projeto Geira da Universidade do Minho*; *Instituto Pedro Nunes*, 1998. Disponível em: <http://alfarrabio.um.geira.pt/vercial/letras/ensaio17.htm>. Acesso em: 15 jul. 1999.

dos ovos todos esses leitores assumiam como autoridade inconteste de interpretação do texto bíblico a tradição e o magistério vivo da Igreja Católica. Em parte, José Leon Machado tem razão quando vê essa unidade na diversidade de intervenções públicas protagonizadas pelos leitores católicos. Porém, e talvez por constituir um número pequeno de interpretações, há algumas leituras e registros de debates ocorridos entre Saramago e alguns membros do clero português que demonstram não apenas boa vontade de ambas as partes para o diálogo, tampouco um proselitismo católico, a intenção de converter o romancista, mas o desejo, por parte dos teólogos, de flagrar a presença do sagrado na literatura profana. Não é um número expressivo de textos, podemos contá-los nos dedos das mãos. Entretanto, eles servem para matizar a coesão hermenêutica estabelecida em torno da recepção católica de *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*, por exemplo, no ensaio de José Leon Machado. Darei inicialmente um quadro sucinto das principais diatribes lançadas ao romancista e em seguida comentarei aquelas leituras católicas mais amistosas e que sugerem a procura de uma reinvenção do sagrado no romance.

No que concerne ao primeiro grupo, os beligerantes, tomarei alguns exemplos *sui generis* e que fornecem uma idéia exata da reação conservadora do catolicismo português.

O livro *O que é o 'Evangelho Segundo Jesus Cristo' de José Saramago*[60], de M. Luís-Pereira do Barral é francamente um libelo contra Saramago. As razões aventadas pelo autor variam da impropriedade da visão histórica e estética à mera diatribe atéia marxista e leninista de Saramago. Explicitamente, há no livro uma defesa do ponto de vista da ortodoxia católica. É um texto que serve para demarcar a recepção católica em sua frente proselitista. O autor afirma categoricamente que o êxito do romance em Braga se deve ao

[60] BARRAL, M. Luís-Pereira do. *O que é o 'Evangelho Segundo Jesus Cristo' de José Saramago*. Braga: Edição do autor, 1992.

marketing e ao "Estado-de-Incultura-Geral do País..."[61]. Além disso, Barral é taxativo naquilo que considera as confusões do romancista:

> Ninguém estranhe, pois, que Saramago tenha feito uma confusão dos diabos na interpretação do seu *romance-Evangelho*, que ele chama 'Segundo Jesus Cristo', mas que é mesmo 'Segundo a sua visão vesga e térrea' e lhe sobe do seu fundo materialístico-marxista de Ateu convicto. Desculpe-se-lhe, portanto, este tremendo lapso afectivo. O que se lhe não pode nem deve-se desculpar é a confusão, de mestre, literário-estética, em chamar *Romance-Histórico*, ou *Evangélico*, a uma *Diatribe Atéia* e *Anti-Cristo*.[62]

Entre um misto de sarcasmo, desmoralização e arrogância, José Moura de Bastos[63] assim se dirige ao romancista:

> O Senhor D. Duarte Pio resumiu o livro de J.S. em três palavras: "uma grande merda!".Quando alguém consegue, desta forma, sintetizar o conteúdo de 445 páginas, bem merecia o prêmio europeu da crítica. Um livro a que se vê atribuir uma tal classificação, se atentarmos no número de exemplares vendidos, deveria ser distinguido com o galardão do livro mais poluente da literatura portuguesa e entrar no livro dos recordes.[64]

É um texto de intervenção político-religiosa ou se quisermos um outro desagravo em nome dos católicos. Bastos não se preocupa em analisar a obra, mas sublinha aquilo que ele considera os escândalos do livro. A tecla batida por Bastos consiste em afirmar que o livro de Saramago é uma ofensa à consciência dos católicos. Para se defender dos ataques feitos à Igreja, o autor insiste que essa instituição é formada por homens e, uma vez que estes são imperfeitos, nada mais natural do que haver incorreções ao longo da história do catolicismo.

Manuel Vieira Mendes em *O Evangelho da História e o Jesus da Fé, contra as Ficções Romanescas de José Saramago*[65] retoma o mesmo tom de desagravo público da fé católica. Alguns equívocos são patentes, tais como: ao defender o secretário Souza Lara por este ter vetado o romance de Saramago para concorrer ao Prêmio Literário Europeu,

[61] BARRAL, M. Luís-Pereira do. *O que é o 'Evangelho Segundo Jesus Cristo' de José Saramago...* p. 05.
[62] Ibidem, p. 13.
[63] BASTOS, José Moura de. *Deus é grande e José Saramago o seu evangelista.* Lisboa: [s.n.], 1993.
[64] Ibidem, p. 14.
[65] MENDES, Manuel Vieira. *O Evangelho da História e o Jesus da fé, contra as ficções romanescas de José Saramago.* Porto: Livraria Fátima, 1992.

Mendes não se dá conta de que tal secretário não está no cargo para responder pela consciência religiosa dos católicos, uma vez que o estado é laico e não teológico político. Mendes afirma ter Saramago ofendido a verdade histórica da vida de Jesus. Eis aqui o pomo da discórdia: o que vem a ser a verdade histórica? Tudo o que Jesus disse o fez pela letra dos discípulos, ou melhor, esta verdade histórica ficou registrada pelo testemunho dos seus seguidores e reinterpretada ao longo dos séculos pela instituição religiosa. Portanto, tem razão o autor ao reivindicar para os cristãos o direito de zelar pela história de Jesus e até mesmo invocar os princípios da democracia para salvaguardar tal direito. Contudo, a acusação de falta de princípio ético por parte do escritor, ainda que compreensível, não leva em conta a origem e o local a partir do qual são construídos os discursos favoráveis ou não ao catolicismo. Por fim, para desqualificar a autoridade daqueles que alegam ser Saramago vítima de censura, o autor do livro evoca o fato de o próprio romancista ter demitido nos anos 70 um conjunto de jornalistas do Diário de Notícias por estes não seguirem a orientação ideológica do jornal. Em suma, Saramago, no passado, foi um censor à altura dos que hoje vetam a sua obra literária.

Do conjunto vasto de leituras católicas em Portugal sobre *O Evangelho Segundo Jesus Cristo* destaco três artigos[66] publicados em importantes revistas confessionais e que estimo serem de circulação corrente nos meios acadêmicos. Trata-se da *Revista Humanística e Teologia* da Universidade Católica do Porto, da *Revista Brotéria* da Companhia de Jesus e *Estudios Franciscanos*, *Revista de Ciências Eclesiásticas de Las*

[66] SILVA, Carlos do C. Reflexão crítica sobre o romance *O Evangelho segundo Jesus Cristo*. *Humanística e Teologia*, Porto, Universidade Católica do Porto, n. 13, 1992, p. 73-81. SIMÕES, Manuel. Saramago: Evangelista do Ressentimento. *Brotéria*, n. 134, p. 407-421, 1992. BOERO, Mario. La Cristologia de José Saramago en el *Evangelio Según JesuCristo*. *Estudios Franciscanos*. *Revista Cuatrimestral de Ciencias Eclesiasticas de Las Provincias Capuchinas Ibericas*, v. 95, n. 409, p. 187-194, enero/abr. 1994.

Províncias Capuchinas Ibéricas[67]. Tais artigos apresentam-se como estudos sérios da obra literária, embora os textos publicados em *Humanística* e *Brotéria* ainda ressumam à polêmica beligerante e à desqualificação apressada do romance. Em geral, pode-se dizer que há o desejo dos autores de interpretar e distinguir o texto ficcional face ao discurso teológico. Procura-se também nesses artigos: a) situar o romance em uma certa tradição de crítica à religião (por exemplo, o anticlericalismo português do século XIX); b) assinalar que a obra literária atende a uma demanda contemporânea em matéria religiosa (o retorno do sagrado), porém, demanda estimulada pelo marketing de uma sociedade consumista; c) apontar a retomada da heresia sem que ocorra uma nova interpretação significativa[68].

O que irrita profundamente Carlos do C. Silva[69] (*Revista Humanística*) e o faz ser implacável em sua crítica ao romance de Saramago? O subtítulo do artigo "O Kakangélion de J. Saramago" é um neologismo inventado pelo autor e com o seguinte significado:

> Teve-se a ousadia, neste texto de intervenção, de inventar este neologismo, pois como se sabe "evangelho" (do grego 'eu' = 'bem', 'bom' + *angélion* = 'anúncio', 'nova') é no contexto deste romance o seu justo oposto: a 'má notícia', 'o presságio ruim'... Por isso formou-se ainda a partir do grego: *kakós* = 'mau', 'nocivo' + *angélion*, já referido. Cacofónico, e, para mais como epígrafe, talvez seja este o irônico prémio daquele outro seu pretencioso e falso título![70]

A explicação do neologismo e o primeiro parágrafo do artigo fornecem a moldura para o olhar crítico e satírico do teólogo português. O tom inicial do primeiro parágrafo deixa claro tratar-se o texto de uma defesa do lugar católico. Vejamos:

> Tem Saramago o direito a dizer-se ateu, se não encontrou a fé, (talvez por demais a buscar como 'coisa' verificável), mas não, pela palavra, a intrometer-se na sensibilidade alheia e de toda uma tradição sagrada – ao tornar pública a sua (numa expressão que é o inevitável social da linguagem) como um 'pasquim' anti-cristão. Não é apenas uma sua inocente ficção interpretativa do 'Evangelho', mas uma intencional atitude de '*verve*', já não só daquele anti-clericalismo do

[67] Incluo a revista espanhola *Estudios Franciscanos* no âmbito da recepção católica portuguesa pelo fato do artigo de Mario Boero ter sido incorporado na fortuna crítica de *O Evangelho segundo Jesus Cristo*.
[68] Apenas esclareço que os três itens aplicam-se rigorosamente aos artigos de *Brotéria* e *Humanística*.
[69] SILVA, Carlos do C. Reflexão crítica sobre o romance *O Evangelho segundo Jesus Cristo*. *Humanística e Teologia*, Porto, Universidade Católica do Porto, n. 13, 1992, p. 73-81.
[70] Ibidem, p. 73.

> passado, mas um anti-cristianismo primário, não menos passadista e sempre efêmero.[71]

Dois aspectos negativos estão presentes inicialmente nessa afirmação de Silva. O primeiro aspecto diz respeito ao problema **ético** da obra de Saramago: ela é um desrespeito à crença dos católicos, "não é apenas uma inocente ficção interpretativa". O segundo aspecto relaciona-se à própria densidade, consistência ou estofo cultural do romancista. Explico: a obra é uma **reflexão insuficiente** sobre o fenômeno religioso. O ateísmo de Saramago não estaria à altura da tradição crítica européia. A crítica do romancista apropria-se dos lugares comuns dessa tradição e não poderíamos emparelhar Saramago com um Goethe, um Guerra Junqueiro ou mesmo um Nietzsche. É o que Silva qualifica de "anti-clericalismo do passado" e "anti-cristianismo primário".

As objeções de Silva não se detém somente nesses dois aspectos (o ético e o filosófico), mas outros três são apontados como falhos no romance de Saramago. Haveria um problema de natureza propriamente **social** (terceiro aspecto), a saber, a blasfêmia, o escândalo e o lado iconoclasta da ficção saramaguiana inscrevem-se em uma lógica da sociedade de consumo: a produção de bens culturais vendáveis, tal como o filme de Martin Scorcese como "A Última Tentação de Cristo". **Teologicamente** (quarto aspecto) o humanismo de Saramago parece dialogar, mesmo que criticamente, com a Teologia da Libertação e desconsiderar o lado divino de Cristo. Esta desconsideração é o núcleo do escândalo e do desrespeito à sensibilidade religiosa, uma vez que, para Silva, Jesus Cristo não era igual ao ser humano e a condição humana, segundo o cristianismo, não é trágica. **Esteticamente** (quinto aspecto) haveria um realismo ingênuo e positivista incompatível

[71] SILVA, Carlos do C. Reflexão crítica sobre o romance *O Evangelho segundo Jesus Cristo*. *Humanística e Teologia*, Porto, Universidade Católica do Porto, n. 13, 1992, p. 73.

com a dialética marxista. Vale lembrar, segundo Silva, as preferências socialistas ou comunistas do escritor português.

Manuel Simões, em seu artigo "Saramago: Evangelista do Ressentimento"[72], considera que a generalização do fenômeno "Saramago" deveu-se, em Portugal, "graças à publicidade metódica e insistente. Deverá acrescentar-se que os louvores e reservas expressos, sem aprofundarem demasiado o problema, como é nosso hábito, foram ajudando eficazmente a moção de vendas, já que o escândalo, sobretudo religioso, como primo direito do Diabo, costuma ser bom tendeiro!"[73] A estratégia de Simões é convencer de partida o leitor de que não fará uma condenação ou um julgamento do romance, mas procurará compreender a polêmica formada em torno da obra. Contudo, à medida que avançamos na leitura, e em que pesem as estratégias acadêmicas do autor, como por exemplo, uma síntese da primeira recepção do romance, ficamos com a sensação de que o ressentido é o próprio Simões, contrariando assim o título do artigo que diz ser o romancista uma pessoa frustrada. Ao final do seu texto, Manuel Simões recupera a crítica de Camilo Castelo Branco ao livro *A Vida de Jesus*, de Renan, como um bom exemplo de um escritor que soube ser sensível com as questões religiosas. Fixemos nossa atenção nas seguintes palavras de Simões:

> Por fim sublinha [Camilo] a 'má fé e insciência do livro' [*A Vida de Jesus*] e que nele [Renan] 'a ousada blasfémia corre parelhas com o desatino'. Se quiséssemos, por antecipação, uma crítica ao *Evangelho segundo Jesus Cristo*, em português legítimo e conciso, não poderíamos encontrar melhor.[74]

O que faz Manuel Simões, ao citar Camilo, senão ridicularizar José Saramago a partir de um lugar marcadamente religioso (má fé, blasfêmia e desatino)? E mais: ao citar Camilo, Simões lança mão de um argumento de autoridade. Afinal, ele compara, numa

[72] SIMÕES, Manuel. Saramago: Evangelista do Ressentimento. *Brotéria*, n. 134, 1992, p. 407-421.
[73] Ibidem, p. 407.
[74] Ibidem, p. 420.

questão religiosa semelhante, um escritor português consagrado (Camilo) a Saramago. Em suma, o crítico não cumpre a promessa de compreender o romancista sem julgá-lo.

Briga e polemiza quem se sente ameaçado em sua identidade e em seu território cujos bens, propriedade ou patrimônio são o conjunto de crenças, sentimentos e valores que legitimam ou dão razão de ser ao próprio nome da instituição ou agrupamento humano qualquer. Brasas são sopradas na fogueira das contendas porque o que está em jogo é o poder da própria crença em manter coesa uma comunidade.

O Evangelho segundo Jesus Cristo de Saramago é muito útil a um catolicismo de índole conservadora, sobretudo aquele que se reconfigurou no pontificado de João Paulo II[75]. As idéias e as blasfêmias veiculadas pela narrativa aguçam na instituição o fervor em zelar por sua tradição. Coincidentemente no ano de 1991, data de publicação de *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, embora este último só estivesse à venda no final do segundo semestre do ano mencionado, Portugal recebeu a visita do sumo pontífice da Igreja Católica. O jornal *L'Osservatore Romano*, em sua edição de 19 de maio de 1991, noticiava a viagem do Papa, transcorrida entre os dias 10 e 13 de maio de 1991. Do discurso de despedida do Papa há um trecho que, a despeito dos ritos de formalidade, mostra explicitamente o modo como a Igreja Católica representa a história de Portugal.

> Quando, em mensagem de 31 de outubro de 1942, o Papa Pio XII, de gloriosa memória, consagrou o mundo ao coração de Maria, Rainha da Paz, não deixou de assinalar a **gesta heróica** de Portugal, como povo crente e missionário, que rasgou com a sua **ciência náutica** e **'cristãos atrevimentos'**, novas rotas oceânicas até os confins da Terra, entrando assim para sempre na história da civilização. Levo comigo, no meu regresso a Roma, a mais viva lembrança do que Portugal fez a bem da **cristandade** e da **Família Humana**. Portugal, Deus te faça feliz na confirmação dos teus feitos **heróicos** e **cristãos**![76]

[75] Sobre a reorientação conservadora pós-conciliar do catolicismo, conferir: KÜNG, H. *A Igreja Católica*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000, p. 211-247.

[76] *L'OSSERVATORE ROMANO*. Edição Semanal em Português. Cidade do Vaticano, ano XXII, n. 20, 19 maio 1991, p. 15. A consulta integral ao ano de 1991, sobretudo o segundo semestre, não revelou nenhuma notícia sobre as possíveis reações da cúpula da Igreja Católica ao romance *Evangelho Segundo Jesus Cristo*, exceto a mencionada viagem do Papa a Portugal no primeiro semestre (os grifos são meus).

As últimas palavras de João Paulo II dirigidas aos católicos portugueses, naquele ano de 1991, retomavam, por assim dizer, os lugares fundadores da identidade portuguesa. Três atributos são apresentados: gesta heróica, ciência náutica e 'cristãos atrevimentos'. De um lado, subentende-se a particularidade de Portugal, aquilo que o fez ser uma nação, de outro lado a universalidade deste feito presente nas palavras "cristandade" e "Família Humana". Tais atributos são os alvos preferenciais de uma releitura crítica do passado histórico de Portugal tanto em textos ficcionais de Saramago quanto na produção ensaística, por exemplo, de Eduardo Lourenço, ao chamar atenção para os caracteres míticos inscritos no nascimento da identidade portuguesa[77].

A reação truculenta do clero português às heresias do romance saramaguiano quer convencer o fiel e o público leitor do caráter datado das interrogações heterodoxas. É como se as heresias fossem matérias vencidas e há muito elucidadas pelo magistério da Igreja. Parte da hierarquia católica de Portugal acusa Saramago de não possuir um cacife intelectual à altura dos temas levantados pela ficção, como já pude observar a partir dos artigos de Manuel Simões e Carlos H. da Silva. No catolicismo ortodoxo venceu a noção da dupla natureza de Cristo: a divina e a humana. Mas, tal vitória foi e é expressão de um poder hierárquico capaz de expulsar a heresia do corpo da doutrina oficial. A questão não é difícil de entender: a verdade da dupla natureza de Cristo não foi aceita pacificamente e possui uma história de intepretação.

[77] Essa questão percorre grande parte da reflexão de Eduardo Lourenço sobre a cultura portuguesa e ela está presente nos seguintes livros: *O Labirinto da saudade*. *Psicanálise mítica do destino português*. 4. ed. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1991. *Mitologia da saudade: seguido de Portugal como destino*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. *A Nau de Ícaro e miragem da lusofonia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

O que parece ser uma conquista definitiva ou um sentido fixado pela autoridade da tradição na perspectiva teológica de Carlos H. Silva, aparece em Mário Boero[78], teólogo espanhol, como um processo contínuo de tradução do mistério da fé (a questão é como dar uma linguagem *compreensível* do mistério à criatura humana, mistério esse que é o da encarnação da transcendência). A leitura de Boero acerca do romance de Saramago é mais diplomática, menos polêmica e mais "ecumênica" porque para o teólogo, se a verdadeira natureza de Cristo é matéria elucidada para o magistério da Igreja, a pergunta pelo sentido dessa dupla natureza ainda é legítima. Aliás, essa pergunta tem uma história e esta última não chegou ao seu fim.

Dos intelectuais católicos europeus que se dispuseram a analisar o romance de Saramago, Mario Boero é sem dúvida o que possui mais *fair-play* no jogo tenso das interpretações. O objetivo de seu artigo é preciso:

"Contemplar que hay de cristológico en literatura profana sobre Jesús hoy, especialmente em Jose Saramago con su reciente y discutida obra *El Evangelio segun JesuCristo*."[79]

A primeira estratégia do teólogo espanhol é assinalar que a origem das inquietudes narrativas de Saramago relaciona-se a uma questão cristológica recorrente na Igreja: qual é a natureza de Cristo? Saramago não abandona o âmbito do cristológico, do mesmo modo que a Igreja Católica necessitou ao longo de sua história – veja-se os Concílios de Nicéia (325), Constantinopla (381), Éfeso (431), Calcedônia (451) – assegurar um conteúdo preciso ao dogma de Cristo. Boero argumenta em seu artigo que Saramago repete o gesto hermenêutico do catolicismo ao buscar o sentido da natureza de Cristo. A história das

[78] BOERO, Mario. La Cristologia de José Saramago en el *Evangelio Según JesuCristo*. *Estudios Franciscanos*. *Revista Cuatrimestral de Ciencias Eclesiasticas de Las Provincias Capuchinas Ibericas*, v. 95, n. 409, p. 187-194, enero/abr. 1994.
[79] Ibidem, p. 188.

heresias é fundamentalmente o distanciamento e a ruptura da concepção ortodoxa que afirma haver de forma simultânea a divindade e a humanidade em Jesus. O teólogo espanhol sabe que o Cristo de Saramago é heterodoxo e que algumas personagens do romance adquirem contornos próprios se comparadas aos Evangelhos canônicos. A construção da personagem, em particular a de José, será o fio da meada para Boero pensar o que há de cristológico no romance. É a morte de José na cruz, aos 33 anos, e o seu sentimento de culpa por não ter salvo os inocentes da matança de Herodes, exceto seu filho Jesus, o eixo para uma reflexão sobre a natureza de Cristo. Isso porque o próprio Jesus tentará corrigir a culpa de seu pai e nesta busca de redenção e compreensão da culpa o que se revela é comportamento ético muito profundo do Cristo de Saramago.

Mario Boero é cuidadoso em suas considerações sobre a presença de uma teologia no romance. Se por um lado, ele afirma:

> La mayoria de los pensamientos teológicos existentes en esta novela de nuestro autor portugués guardan relación con Jesús. Por todo ello existe una cristologia cristocéntrica muy especial que emerge desde 'abajo', es decir, se produce una revelacion de Dios desde la humanidad del proprio Cristo. En lugar de consideraciones ahistóricas (cristologia desde 'arriba') que dan por sentado criterios teológicos que divinizan la persona de Cristo, aquí en la novela todo resulta muy terrestre.[80]

Por outro lado, o próprio Boero adverte:

> Como es natural, no es pensamiento teológico lo que nos quiere mostrar Saramago con esta obra, aunque sí se insinúan muchas cosas de este razonar gracias a las extraordinarias huellas que nos imprime este Jesús digno de Evangelios apócrifos. Existen, en efecto, en este libro como revelaciones ocultas de un Cristo terrestre que se empeña a toda costa en conocer a su Padre. Pero este Dios no es descubierto por medio de gnosis, sino por medio de comportamientos y conductas humanas de Cristo que van preparando su proprio destino.[81]

A idéia sutilmente construída pelo teólogo é a de que o Cristo terrestre da ficção saramaguiana possibilita uma experiência de um sagrado imanente. Cristo descobre sua

[80] BOERO, Mario. La Cristologia de José Saramago... p. 193.
[81] Ibidem, p. 193.

natureza no contato com os demais seres humanos. É no nível das relações humanas, sobretudo na amorosa, que algo da ordem do sagrado manifesta-se:

> Hay aqui uma cuestión creativa en la novela, tematizada de forma profana, que sugiere de un modo muy sutil el empeño que tiene nuestro autor por hacer notar nexos profundos entre los hombres. Haciendo mención de ese acontecimiento bíblico de la maternidad, Saramago parece querer manifestar que la existencia humana adquire una cualidad especial cuando mantenemos vínculos con asuntos de propriedades sacrales. La carne de María, y toda la corporalidad del proprio Cristo engendrado se transan en una correlación extraña y honda de dos naturalezas. Lo mismo ocurre, a mi juício, entre esa cercanía física de Jesús con Magdalena donde los cálidos sentimientos de afecto entre ellos condensan de forma secreta un amor que parece que no es de este mundo.[82]

Poucos leitores do meio eclesiástico português ou europeu conseguiram identificar na experiência amorosa de Jesus e Maria de Magdala algo da ordem do sagrado ("un amor que parece que no es de este mundo"). Alguns dos debates patrocinados pela própria Igreja e registrados pelos órgãos de imprensa mostram claramente uma divisão entre o clero conservador e o progressista na avaliação do romance. Com o título "Evangelho de Saramago: 'Não é honesto mas é comercial'", Manuel Vilas-Boas[83] apresentava ao seu público as opiniões de Joaquim Carreira das Neves, teólogo franciscano e professor das universidades Católica e Nova de Lisboa, e de Carlos Alberto Moreira Azevedo, teólogo pela Universidade Gregoriana de Roma e diretor da revista *Humanística e Teologia*. Qual a diferença essencial entre esses dois leitores?

Carreira das Neves considera o livro de Saramago "estupendo e agradável sob um ponto de vista literário". Contudo, teologicamente e como resultado final em termos especulativos o romance deixa a desejar: "[...] José Saramago merece mais para não ser apenas um mestre de literatura mas também um bom mestre do pensamento." Carlos Alberto M. Azevedo afirma que a obra é um produto de mera ficção e que "[...] faltam às

[82] BOERO, Mario. La Cristologia de José Saramago... p. 193-194.
[83] VILAS-BOAS, Manuel. Evangelho de Saramago: 'Não é honesto mas é comercial'. *O Jornal*, Lisboa, p. 05, 15 nov. 1991.

interrogações de Saramago verdade e densidade humana", o que significa dizer, segundo o teólogo, que são apenas um "jogo de ironia". Fato digno de nota é a recolha do depoimento do Padre Mário de Oliveira, diretor do *Jornal Fraternizar*, órgão das Comunidades de Base do Norte, em que afirma haver "mais proximidade entre um ateu assumido que um católico tradicionalista."[84] (proximidade entre Saramago e as Comunidades de Base, fique esclarecido).

Raciocínio próximo daquele formulado por Carreira das Neves é o do Padre jesuíta Antonio Vaz Pinto. Em um debate com José Saramago, o clérigo faria a seguinte avaliação: "quanto à forma acho um livro fantástico. Quanto ao conteúdo, acho-o horrível."[85] A franqueza do padre, expressa logo no início do debate, poderia dar a falsa impressão de que haveria entre o teólogo e o romancista um diálogo de surdos. Todavia, ao lermos com atenção os registros do debate veremos que se o Padre Vaz Pinto procurará argumentar para o romancista que é preciso fazer uma distinção entre a coerência do texto evangélico e o uso incoerente do texto levado a cabo pela Igreja em sua história; em contrapartida, José Saramago, em vários momentos, com sua ironia habitual dará indícios de que o seu romance, a despeito de não ser obra teológica ou uma outra versão dos Evangelhos, ao propor certas incongruências ou incoerências sobre os textos canônicos, ajuda a repensar o próprio sentido destes últimos. Uma passagem é ilustrativa a respeito do que acabei de afirmar. Trata-se do momento do debate em que o tema da ressurreição torna-se objeto de

[84] VILAS-BOAS, Manuel. Evangelho de Saramago: 'Não é honesto mas é comercial'. *O Jornal*, Lisboa, p. 05, 15 nov. 1991.
[85] POR AMOR de Deus. *O Independente*, Lisboa, p. 18, 06 dez. 1991 (transcrição de parte do debate ocorrido entre José Saramago e o Padre Vaz Pinto). Um juízo semelhante ao do Padre Vaz Pinto (validade da forma literária e restrição ao conteúdo da obra) pode ser encontrado no seguinte autor: CASTELLI, Ferdinando. José Saramago: tra storia, visionarietà e intemperanze. *La Civiltà Cattolica*, Roma, v. II, quaderno 3572, p. 148-161, 17 apr. 1999.

interpretação por parte dos dois interlocutores. Considera o Padre Vaz Pinto a seguinte questão:

> Além do amor, há uma outra grande ausência no seu livro, fundamental: é a ausência de ressurreição. [...] A ressurreição de Jesus é de uma importância teológica enorme. Se não houvesse ressurreição eu passava-me para o seu lado. [...] Esse Deus que ressuscitou Jesus não o ressuscitou somente por ele, mas porque ele é a promessa viva de que a ressurreição é aquilo que nos espera a todos nós.[86]

A essa afirmação responderá Saramago: "Claro que o meu livro não podia ir até à ressurreição. Por uma razão muito simples: essa ressurreição seria como que uma deslealdade (a palavra não seria exacta). Jesus ressuscita para a eternidade, não morreu outra vez."[87] O Padre Vaz Pinto concordará com esse raciocínio formulado por Saramago. É preciso esclarecer que o romancista está também nesse momento do diálogo justificando porque em seu "Evangelho" não ocorre a ressurreição de Lázaro. Para Saramago, o fato de Maria de Magdala solicitar a Jesus para que este não ressuscite Lázaro é expressão máxima de um ato de amor.

Prossegue Saramago em sua justificativa do papel central de Maria de Magdala e da ausência da ressurreição:

> O Padre Vaz Pinto pôs Magdala como periférica e marginal, mas eu discordo de si. Ela é fundamental em toda a economia do livro, porque a verdade é que se Lázaro ressuscitar terá de morrer outra vez, e ele é homem, só homem e nada mais que isso. Se a ressurreição de Jesus anuncia a ressureição de todos os homens, anuncia essa ressurreição num plano que não é o humano. Porque a morte do homem é definitiva, Jesus não ressuscita Lázaro a fim de evitar que ele morra outra vez.[88]

A questão muito simplesmente posta por Saramago é que a organização dos eventos em sua ficção obedece a uma lógica interna da narração e está livre de qualquer glosa que necessite ser fiel a letra dos textos canônicos. O próprio romancista afirmará, nessa mesma entrevista, "que é um livro escrito não só como **glosa negativa** mas também à luz de tudo o

[86] POR AMOR de Deus. *O Independente*, Lisboa, p. 22, 06 dez. 1991.
[87] Ibidem, p. 22.
[88] Ibidem, p. 23.

que aconteceu desde então até hoje. À luz da visão que tenho desse mundo feito pelo Cristianismo, na sua negatividade."[89] Além da questão da lógica interna da narração, o fato de Lázaro não ressuscitar pode tanto ser uma rasura dos textos canônicos (gesto presente, por exemplo, em *História do Cerco de Lisboa*, basta lembrar que o revisor coloca um "não" em lugar do sim dado pelos cruzados ao rei de Portugal), quanto uma crítica à compreensão mais ingênua e imediata do significado da ressurreição de Lázaro, compreensão que tenderia a se fixar no sentido literal – a recuperação da vida física ou biológica. Há nesse episódio um sentido escatológico que só se confirmaria com a própria ressurreição de Cristo. A ressurreição de Cristo revelaria o verdadeiro e definitivo sentido da ressurreição de Lázaro, sentido para o que poderia chamar o plano bíblico da economia da salvação. Em uma exegese mais atenta, o episódio da ressurreição de Lázaro não se resumiria a uma manifestação do poder divino, algo que, por sinal, está na mira de Saramago. Mas, em todo caso, ao contrariar o texto evangélico, o romancista obrigaria o crente escandalizado ou o teólogo empedernido, caso estes estivessem dispostos ao diálogo, a repensar o próprio sentido atribuído à ressurreição de Lázaro.

A recepção católica portuguesa do romance *O Evangelho segundo Jesus Cristo* manifesta a relação tensa entre religião, teologia e literatura vigente pelo menos desde o fim da identidade entre cultura burguesa e cristandade, para formular o problema nos termos do teólogo alemão Karl-Josef Kuschel.[90] O desagravo encampado por fiéis católicos expressa o momento histórico do catolicismo e a sua inserção na cultura portuguesa. O processo de

[89] POR AMOR de Deus. *O Independente*, Lisboa, p. 23, 06 dez. 1991 (os grifos são meus).
[90] KUSCHEL, Karl-Josef. *Os escritores e as escrituras. Retratos teológico-literários*. Trad.. Paulo Astor Soethe et alii. São Paulo: Loyola, 1999. Sobre as relações entre literatura e teologia, conferir: *Concilium. Revista Internacional de Teologia*, Petrópolis, RJ: Vozes, n. 115, 1976. PIRES, Maria João. Literatura e teologia: a melhor forma de recontar Babel. *Línguas e Literaturas. Revista da Faculdade de Letras do Porto*, Porto, v. 12, p. 359-370, 1995. Para uma reflexão teológica sobre a narração nos textos bíblicos, consultar: *WEINRICH*, Harald. Teologia narrativa. *Concilium. Revista Internacional de Teologia*, Petrópolis, RJ: Vozes, n. 85, p. 569-592, 1973.

secularização e a emancipação da arte em relação à religião, fenômenos que conferem uma voz própria à literatura, são questões indispensáveis para situarmos com precisão tanto os disparates verbais, quanto as ponderações teológicas dirigidas aos romances de Saramago.

A maior parte desse tipo de recepção contém implicitamente uma metodologia de um diálogo teológico com a literatura. É o que Kuschel chamou de método confrontativo, presente inicialmente em uma crítica protestante à estética ou em uma teologia católica neo-escolástica. Como tal atitude metodológica considera a arte?

> Ela considera a crítica feita pelos escritores ao cristianismo algo deturpado por fatores individual-biográficos, as visões de mundo de cada um deles, ecléticas, e a compreensão de religião que aí se apresenta, subjetivista. E refutará todas essas coisas. Na melhor das hipóteses, permitirá que a religião dos escritores tenha alguma validade como um 'negativo', em contraste com o qual pode surgir de maneira ainda mais cabal a verdade da revelação divina em Jesus Cristo.[91]

Nos artigos acadêmicos e da imprensa, a recepção católica implicitamente guiou-se pelo método confrontativo. Ela reduziu o diálogo entre teologia e literatura ao conflito entre ideologia e verdade[92]. Algumas opiniões dadas pelo clero progressista português foram orientadas por uma teologia pós-conciliar e poderiam ser classificadas no método correlativo, ainda segundo a terminologia de Kuschel. Carreiras das Neves ou Frei Bento Domingues estavam dispostos a ouvir o texto literário de Saramago. Porém, o possível diálogo entre arte e especulação teológica é configurado por um esquema de perguntas e respostas e um conjunto de expectativas nos quais a autonomia do texto ficcional, embora seja reconhecida, continua sobredeterminada pelo conteúdo da revelação cristã. Uma

[91] KUSCHEL, Karl-Josef. *Os escritores e as escrituras. Retratos teológico-literários*. Trad.. Paulo Astor Soethe et alii. São Paulo: Loyola, 1999, p. 218-219.

[92] Para um exemplo de leitura confrontativa na recepção católica italiana, conferir: CASTELLI, Ferdinando. Il Vangelo secondo José Saramago. *La Civiltà Cattolica*, Roma, v. II, quaderno 3574, p. 338-350, 15 magg. 1999. Atente o leitor para o seguinte trecho: "Saramago nella Bíblia trova soltanto quanto vuole trovare; la lege e la comprende secondo gli schemi marxisti, con sconfinamenti nel freudismo; è totalmente sprovvisto di cultura per quanto concerne la teologia dogmática e ascética; la sua raffigurazione di Dio è banale e scipita, anche letterariamente; il suo Gesù, anche sotto il profilo umano, è figura medíocre, dai tratti burattineschi[...] Concludendo: romanzo blasfemo? dissacratorio? Lo diremmo piuttosto un *Kitsch* e un malaugurato scambio di persone: Dio scambiato per un despota e Gesù-Salvatore per la vittima di un inganno." (CASTELLI, op.cit., p. 350).

terceira possibilidade metodológica é o que Kuschel intitula de "analogia estrutural".[93] Seria um exercício tenso de reconhecimento das ligações e contradições entre o campo artístico e o teológico. Reconhecimento que passa por um diálogo com o diferente, o outro, sem que ocorra uma apropriação indébita dessa diferença. O texto de Boero[94] sobre *O Evangelho segundo Jesus Cristo* estaria a meio caminho entre o método correlativo e o da analogia estrutural.

[93] KUSCHEL, Karl-Josef. *Os escritores e as escrituras. Retratos teológico-literários*. Trad.. Paulo Astor Soethe et alii. São Paulo: Loyola, 1999, p. 226.
[94] BOERO, Mario. La Cristologia de José Saramago en el *Evangelio Según JesuCristo*. *Estudios Franciscanos*. *Revista Cuatrimestral de Ciencias Eclesiasticas de Las Provincias Capuchinas Ibericas*, v. 95, n. 409, p. 187-194, enero/abr. 1994.

6.4.3 O Evangelho de Saramago e a Imprensa Portuguesa

Linda Costa[95] tinha razão quando afirmou que o grosso da crítica ao romance *O Evangelho segundo Jesus Cristo* infelizmente ficaria restrito às idéias polêmicas do ateu Saramago. Os comentários escandalizados ou laudatórios promoverão a venda do livro, segundo Linda Costa, porém pouco "contribuirão para a sua fruição como obra artística". O aspecto propriamente literário da obra ficaria relegado a um plano secundário, perdendo-se de vista aquilo que seria a tarefa por excelência do romance: apresentar ao leitor que "[...] a verdade não é só uma e escapa sempre ao homem."[96] A tarefa do romance saramaguiano, assinalada nesta última frase, poderia soar contraditória diante do que a própria autora temia da recepção da obra. Mas, o que Linda Costa estava querendo sublinhar é o modo ficcional utilizado para se chegar a essa idéia de uma busca fracassada da verdade, ainda que tal afirmação aspire a ser um enunciado verdadeiro – aqui poder-se-ia fazer uso da velha armadilha lógica da enunciação que se auto contradiz: a afirmação "a verdade não é só uma e escapa sempre ao homem" poderia ser acompanhada da pergunta se ela própria aspira a ser verdadeira. Se tal firmação aspira a ser verdadeira, então a própria força da enunciação está comprometida com o que o enunciado declara. Mas, nunca é demais lembrar, como fazem vários críticos, que as interrogações de Saramago sobre a verdade da religião são feitas por intermédio do discurso ficcional. Em síntese: em várias circunstâncias da narrativa o narrador dá mostras do caráter precário e problemático do próprio ato de narrar.

Dos textos publicados na imprensa, o artigo de Linda Costa é o mais sóbrio e construído a partir de uma análise das categorias da narrativa. O papel decisivo do

[95] COSTA, Linda S. O Cristo segundo Saramago. *Público*, Lisboa, p. 15, 29 nov. 1991.
[96] Ibidem, p. 15.

narrador[97] e os dois tipos de temporalidade construídos no romance, a concatenação linear dos eventos sendo acompanhada subrepticiamente por uma imagem circular que acaba por se impor ao fim da narrativa, são os dois elementos mais importantes que constam na leitura de Linda Costa. A imagem circular da temporalidade traz para o centro da narrativa o lugar do mito na construção da intriga romanesca e a figura do narrador estabelece um contraponto com o elemento mítico ao afirmar o uso da razão.

A sondagem dos elementos estruturais do *Evangelho segundo Jesus Cristo* dariam mesmo lugar a uma gangorra de opiniões na imprensa. De um lado, para se ficar com um exemplo, haveria críticos como Cecília Barreira[98] afirmando que aquele romance seria o melhor de Saramago desde *Memorial do Convento*, inclusive superando este mesmo. De outro lado, José Souza Monteiro afinaria seus comentários naquele diapasão católico no qual denuncia-se a ignorância cultural do romancista. Ao comparar Saramago com Dostoievski, Monteiro não poupava o primeiro: "Intelectualmente e de um ponto de vista teológico, o romance de Saramago é notoriamente obscurantista."[99] E concluiria o seu artigo afirmando que "nos países de atraso cultural terceiro-mundista trabalha-se assim. O romance de Saramago é mais uma prova de que em Portugal desde o Antero açoriano das Conferências do Casino, em matéria de literatura teológica não se avança."[100]

Maria Estela Guedes em "A Culpa de José"[101] qualificaria o romance de Saramago de anacrônico, de ter sido composto com uma retórica inadequada e apresentar falha de

[97] Veja-se a afirmação da autora sobre o papel do narrador: "[...] interpela o leitor, convida-o a participar na narração, desinstala-o da sua condição de passividade, desperta-lhe o sentido crítico; [...] Em momento algum nos podemos alhear da presença do narrador e o 'sentido' que descobrimos nos eventos narrados é o 'sentido' que neles encontra um sujeito que vive no final do século XX, em Portugal." (COSTA, Linda S. O Cristo segundo Saramago. *Público*, Lisboa, p. 15, 29 nov. 1991).
[98] BARREIRA, Cecília. Uma Reivenção de Deus. *Diário de Notícias*, Lisboa, p. 05, 17 nov. 1991.
[99] MONTEIRO, José Souza. Saramago, Evangelista. *Diário de Noticias*, Lisboa, p. 10, 29 nov. 1991.
[100] Ibidem, p. 10.
[101] GUEDES, Maria Estela. A Culpa de José. *Diário de Notícias*, p. 05, 15 dez. 1991.

altura e profundidade na construção dos personagens. E fazendo valer para si, na qualidade de intérprete, o que presumivelmente Saramago institui como princípio, raciocinaria da seguinte maneira:

> Saramago tem todo o direito a dizer o que entende, por vivermos em democracia, e a tradição literária consente que interprete a Bíblia livremente. Mas nós, cidadãos, por vivermos na mesma democracia, e na mesma tradição literária, temos iguais direitos: o de criticar o que ele disse, e o de interpretar o seu livro em liberdade de pensamento.[102]

Guedes pratica essa liberdade de pensamento ao associar a descrição do personagem Deus, na cena do nevoeiro, ao retrato do próprio Marx:

> Aquele Deus que aparece na barca, judeu, rico, de cara larga, boca grossa, barbudo e de grande cabeleira desgrenhada, o leitor conhece-o perfeitamente, pelo menos de fotografia. Esquece-me o nome... Será Marx? Se o leitor prefere o Charlton Heston de *Os Dez Mandamentos*, está no seu direito de interpretar livremente o livro.[103]

As páginas do jornal *Letras e Letras*, no ano de 1992, prolongariam o coro de descontentes e entusiastas do romance *O Evangelho segundo Jesus Cristo*. O que indicava que após quase 5 meses de lançamento da obra ainda havia muito o que comentar e deslindar na acalorada recepção do romance. Entretanto, esses artigos, possivelmente já auxiliados pelos erros e acertos dos anteriores, forneceriam pistas sugestivas para um trabalho mais demorado de análise e obviamente dificilmente de ser realizado no espaço da crítica das páginas da imprensa.

Daniel de Sá, "A Exegese segundo Saramago", afirmaria que uma leitura cuidadosa de alguns pormenores considerados heréticos na narrativa seriam na verdade formulações aceitas pela teologia moderna: "[...] a ignorância inicial de Cristo a respeito da Sua

[102] GUEDES, Maria Estela. A Culpa de José. *Diário de Notícias*, p. 05, 15 dez. 1991.

[103] Ibidem. Guedes e outros críticos portugueses afirmam ironicamente haver uma correspondência entre a crítica à religião cristã e a própria experiência dos paises comunistas, basicamente o elemento utópico e a questão da expansão do poder totalitário, n'*O Evangelho segundo Jesus Cristo*. É uma espécie de leitura a contrapelo na qual se flagra a contradição do próprio romance e se pratica a própria liberdade de interpretação reivindicada por Guedes. Mas vejamos: tais comentários de críticos como Guedes insinuam a presença da ideologia política do romancista, não apenas em seu momento eufórico, mas disfórico, tendo-se em vista os reveses da história do socialismo.

divindade tem sido admitida por teólogos modernos, e não sei se é destes ou de si mesmo que Saramago tira a idéia."[104] Para o crítico não haveria originalidade nesse romance, mas uma parábola sobre o bem e o mal "construída com os preconceitos de um ateísmo convicto, que relega para o plano do absurdo os problemas da fé." [105]

O que para Daniel de Sá configura-se no romance como um grosseiro desdém pela crença religiosa ou mesmo falsa heresia, para Cristino Cortes[106] é o melhor de Saramago:

> A originalidade da proposta de José Saramago é, afirmemo-lo desde já, muito considerável. Admitir que Jesus de Nazaré, não sabia até determinada altura, que era filho de Deus (e daí a surpresa quando o endemoinhado gadareno, sem o conhecer de parte nenhuma, lho afirmou com as letras – Pág. 354) e sobretudo jamais saber que isso significava ser Deus como o Pai; interpretar a sua missão evangélica como sendo feita contra a sua mais íntima vontade e de algum modo como quem escolheu o menor dos males são em nosso entender, as duas traves essenciais do seu "Evangelho".[107]

Em uma nota de rodapé, Cristino Cortes daria ênfase "a alta complexidade intelectual da obra", expressão que vai na contramão de outros críticos quando estes observam a ignorância cultural do romancista ou o oportunismo temático[108] do romance. Francisco Martins, "O Inverosímil segundo Saramago"[109], abrirá seu artigo com esta consideração:

> Se há livros que desencadeiam desde o início uma série de expectativas é *O Evangelho* de Saramago. Para além da projecção do autor, é o título que de imediato incita a curiosidade ou o interesse do leitor: não só sugere a profanação da tradição do sagrado ou do mito, como (por ser um título temático) "responde" à tendência recente do revivalismo do fenômeno religioso.[110]

---

[104] SÁ, Daniel de. A Exegese segundo Saramago. *Letras e Letras*, Lisboa, n. 69, 15 maio 1992.
[105] Ibidem.
[106] CORTES, Cristino. A Coragem de Afirmar em José Saramago. *Letras e Letras*, Lisboa, n. 66, 04 mar. 1992, p. 13.
[107] Ibidem, p. 13.
[108] Esse tipo de crítica comumente endereçada aos romances de Saramago foi objeto de estudo por parte de Luís de Souza Rebelo em "A Consciência da História na Ficção de José Saramago", *Revista Vértice*, n.52, 1993. Para mostrar que o romancista não está à deriva dos temas do momento, mas que uma coerência interna atravessa a sua ficção, Rebelo toma como ponto de partida a análise de *Manual de Pintura e Caligrafia*, e sublinha o problema da mimese como um núcleo teórico de extrema relevância posto pelos romances de Saramago, inclusive *O Evangelho segundo Jesus Cristo*.
[109] MARTINS, Francisco. O Inverosímil segundo Saramago. *Letras e Letras*, Lisboa n. 66, p. 13, 04 mar. 1992.
[110] Ibidem, p. 13.

A afirmação inicial de Francisco Martins poderia dar a falsa impressão de que o artigo retomaria um dos lugares comuns da crítica ao denunciar o conluio entre o oportunismo temático e o êxito comercial da obra. Uma denúncia que visava desqualificar as pretensões especulativas e críticas do romance ao quadro histórico contemporâneo ou à própria tradição cultural do ocidente. Ao invés disso, Martins discutirá um aspecto falho da própria construção da intriga e que foi considerado o nó górdio do romance: o episódio em que José sabendo que os soldados, a mando de Herodes, iriam executar as crianças inocentes, apenas salva o seu próprio filho Jesus. Segundo a leitura do crítico, existiria na organização desse episódio uma falta de verossimilhança, pois a montagem da cena não ofereceria condições de saber se José teria tempo hábil para avisar os outros pais entre o momento em que ele (José) sabe da ordem do assassinato das crianças e a chegada da personagem ao local onde estava Jesus. A leitura de Martins não se restringe ao detalhe do inverossímil do episódio da culpa de José e tampouco pretende relativizar a obra por sua inserção estratégica no "air du temps". Ao apontar para a função da descrição do quadro de Dürer nas primeiras páginas do romance, Francisco Martins chamava a atenção dos leitores para aquilo que é o núcleo da hermenêutica de Saramago ou o que nessa tese foi chamado de "O Modelo Retórico da Glosa da Glosa". Vejamos integralmente a passagem:

> Mas deixemos o macro-texto evangélico para retomarmos o texto–romance. Esta perspectiva integralmente humanizante (profana), esta visão do lado de cá (que pode legitimar muita coisa como a crítica e a ironia), explica a ausência da ressurreição de Lázaro e do próprio Jesus, apesar de ela integrar muitos dos seus milagres e parte do seu ministério. É curioso que esta ausência já está anunciada no 1º capítulo onde Saramago se serve dum álibi que se constitui em **homologia estruturante do romance**. Aí, a descrição de uma pintura da Crucificação de Cristo prenuncia os limites da acção romanesca que coincidirá com a morte de Jesus no Gólgota. Mas creio que podemos ir mais longe: a leitura que Saramago faz desse quadro também anuncia alguns núcleos narrativos como a natureza da relação entre Maria de Magdala e Jesus que ocupará boa parte do livro.[111]

[111] MARTINS, Francisco. O Inverosímil segundo Saramago". *Letras e Letras*, Lisboa, n. 66, p. 13, 04 mar. 1992 (os grifos são meus).

Junto com o artigo de Linda Costa Santos, eu incluiria esse outro de Francisco Martins no rol daqueles textos críticos capazes de, respeitando os limites de uma crítica na imprensa, pensar como o código literário funciona na economia do romance e como se relaciona com outros códigos estéticos, como por exemplo, a indicação de Martins sobre o papel que a descrição do quadro de Dürer exerce para a estrutura da narrativa. Tais artigos percebem que o código da narrativa não se restringe à imanência da linguagem, mas está inscrito em uma formação social e mantém um vínculo complexo com o econômico, o político e o religioso[112]. É a complexidade desse vínculo que não está contemplada na maioria dos textos publicados na imprensa. Santos e Martins estão sensíveis tanto ao funcionamento interno da narrativa quanto à relação desta última com o meio social.

[112] Para o conceito de código da narrativa na linha do que acabei de formular sugiro: BELO, Fernando. O que Pretende a Leitura Materialista? *Concilium. Revista Internacional de Teologia*. Petrópolis, Editora Vozes, n.158, p. 22-31. Apenas um esclarecimento: não estou sugerindo que a qualidade crítica dos artigos de Santos e Martins deve-se a uma leitura materialista dos romances de Saramago. O que há de importante nesses críticos é o fato de suas leituras não interpretarem o romance como expressão imediata das opções políticas do autor Saramago. Um exemplo de uma leitura minimamente atenta ao confronto do código narrativo com o pictórico é quando, em uma nota de rodapé, Martins afirma que a escolha de Dürer, "pintor cuja obra está ligada ao espírito da Reforma", não é gratuita na construção do primeiro capítulo do romance. A sugestão de uma presença iconoclasta e anti católica na escolha saramaguiana do quadro de Dürer é mais pertinente do que a taxação imediata do romance de anti cristão. Pertinente porque não toma a obra como espelho ou realização pura e simples da intenção autoral.

6.5 Recepção didática pedagógica (*Memorial do Convento*)

Tratando-se de um tipo de recepção que em tese viria facilitar a leitura da obra, poderíamos supor nestes textos aquilo que é um risco em tal empreitada, ou seja, o acesso à obra mesma não ocorreria, uma vez que ao aluno interessaria a absorção de elementos que o habilitasse a seus exames, ficando a leitura do romance em segundo plano. Uma consulta a tais "manuais" pode nos deixar com este pressentimento, porém a esta categoria de leitores são endereçados não apenas esquemas interpretativos das obras, mas algumas questões relevantes. Penso, por exemplo, em António Moniz[113] que em seu livro opera com uma noção teórica chave de interpretação do romance, a saber, o paralelismo antitético. Também procura o autor discutir as filiações estéticas de *Memorial do Convento* e chega a uma formulação importante, isto é, há no romance em questão duas vertentes que se relacionam: o Neo realismo e o *Nouveau Roman*[114]. Note-se a partir daí a contradição apontada pelo autor em Saramago a respeito de seu estilo, um formalismo de vanguarda, e as intenções socializantes do romance. Também observe-se o conceito de romance expresso por Saramago e transcrito por Moniz na conclusão: o romance não tem que narrar histórias (isto o faz o cinema e a televisão), com isso deslocando a ênfase para a dimensão **argumentativa** do romance e aproximando-o do ensaio. Ora, uma leitura atenta mostra que Moniz apanhou e comunicou a um público jovem duas questões que estão na base da primeira recepção de *Memorial do Convento*: o conceito mesmo de romance, sua finalidade precípua, e a inserção da obra na própria história do gênero e na tradição da ficção

[113]MONIZ, António. *Para uma Leitura de Memorial do Convento* de José Saramago. *Uma proposta de Leitura crítico-didáctica.* Lisboa: Editorial Presença, 1995.
[114] Para um estudo aprofundado da presença do *Nouveau Roman* ver: JUBILADO, Maria Odete Santos. *Saramago e Sollers: Uma (Re)escrita Irônica?* 1. ed. Lisboa: Vega, 2000.

portuguesa. Vale ainda dizer que será justamente esta dimensão argumentativa o pomo da discórdia entre os críticos.

Outro aspecto presente nestas obras didáticas é a preocupação em discutir o papel da ironia nos romances de Saramago. Maria Joaquim Nobre Júlio[115] assim o compreende: "E vamos à análise do passo do romance em questão, em que a ironia atinge os limites do sarcasmo, do sacrilégio, podendo querer significar um desejo de purificação da noção de Deus."[116] Interpretando por um outro viés, mas sublinhando a importância da ironia em *Memorial do Convento*, Maria Almira Soares procuraria convencer o leitor de que o êxito e a força deste romance reside no modo como o livro é narrado. E com certa ênfase anotaria que o romance seria paupérrimo caso expulsássemos as idéias, em número expressivo dirá a autora, dos eventos. A conversação, os diálogos, enfim, o conteúdo contribuiria decisivamente para a robustez da narração. E ainda sobre os comentários afirmaria Soares:

> Mas o volume de comentários irónicos, de falas trocistas, é também um assomo de vida, de vitalidade interrogando a História. É um riso com sentido, legível, interpretável, como uma segunda língua, cúmplice da escrita. A correspondência imaginária trocada entre o Rei e Sete-Sóis legitima-se, não como o acrescentar de ficção, mas como um processo de ironização no discurso. É assim, com grande à-vontade, que se discreteia sobre homens, sobre países, sobre História, em 'tradução moderna do português de sempre'. Institui-se uma voz que se arroga a habitação do sempre, **a anulação do tempo**.[117]

A ironia em Saramago, apontada pela autora, encontra-se em seu estado puro? É um riso capaz de fazer troça de si mesmo? Como diz a autora, a ironia em Saramago produz o efeito de um riso com sentido, legível e interpretável. Tal legibilidade nos faz pensar que a ironia está a serviço de uma escrita comprometida com o presente:

> A História por si não é importante. A História só é importante para dela se falar no presente e para o presente, ou antes, para o amanhã, já que o presente...

[115]JÚLIO, Maria Joaquim Nobre. *Memorial do Convento. José Saramago. Subsídios para uma leitura.* Lisboa: Ed. Replicação, 1999.
[116] Ibidem.
[117] SOARES, Maria Almira. *Memorial do Convento de José Saramago. Um modo de narrar.* Lisboa: Editorial Presença. Coleção Texto de Apoio, s.d., p.39 (os grifos são meus).

> Desinveste-se da fixação num só tempo e pertuba-se a História, ficcionando uma voz palpável, com gosto, com malícia, sensual, visível, opaca, que não está presa a **nenhum tempo**.[118]

A questão é se tal **desprendimento do tempo**, por sinal duas vezes retomado pela autora na mesma página, é mesmo possível ou se não é uma estratégia retórica do narrador ou ainda uma das tópicas do pós-modernismo. Não menos polêmica é a relação entre ficção e história, binômio recorrente em quase todas estas obras didáticas, além dos conceitos de dialogismo e intertextualidade[119].

[118] SOARES, Maria Almira. *Memorial do Convento de José Saramago. Um modo de narrar.* Lisboa: Editorial Presença. Coleção Texto de Apoio, s.d., p.39 (os grifos são meus). "Anulação do tempo" e "nenhum tempo" são expressões muito próximas da idéia de "neutralização da temporalidade", efeito causado pela presença da alegoria nos romances de Saramago. Conferir: LOURENÇO, Eduardo. Metamorfoses da Ficção Portuguesa. Temporalidade e Romance. *Vértice*, Lisboa, 20 nov. 1989, p. 73-80.

[119] Tais noções são as ferramentas básicas, por exemplo, de análise deste outro livro: GONÇALVES, Maria Neves et alii. *Memorial do Convento de José Saramago. Análise da Obra.* 1. ed. Lisboa: Texto Editora, 2000. Não posso deixar de assinalar o entusiasmo da recepção no que diz respeito às possibilidades especulativas e aos valores pedagógicos do romance. Um exemplo desse entusiasmo pode ser encontrado na obra coletiva do GRUPO de estudos literários. *Um olhar sobre os valores em Memorial do Convento: uma proposta de análise*. Lisboa: Caminho, 2000, p. 31, 33-34. Na perspectiva de uma inserção de *Memorial do Convento* nos conceitos pós-modernistas sugiro: COELHO, Teresa Azinheira C. *Uma Leitura de Memorial do Convento de José Saramago*. 2. ed. Venda Nova, Portugal: Bertrand e Nomen, 1997. Para uma classificação desse romance na categoria de romance ucrônico, segundo a terminologia de Elisabeth Wesseling em seu *Writing History as a Prophet.* Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 1991, consultar a seguinte leitura pedagógica: RAMOS, Ana Margarida. *Memorial do Convento: da Leitura à Análise*. Porto: Edições Asa, 1999, p.48.

6.6 Estudos acadêmicos, teses e ensaios

É possível indicar, a partir de uma triagem dos estudos universitários, as linhas de força que estimulam ou conduzem a interpretação dos romances de Saramago. Isto de certa forma já havia comentado no início deste trabalho quando fiz menção às teorias pós-modernistas e pós-estruturalistas que alimentam a análise da obra do escritor português. Métodos como o da Literatura Comparada, conceitos oriundos de Bakhtin, aproximações com a historiografia dos *Anales*, sobretudo no que diz respeito ao par "ficção e história", constituem grandes canteiros de obras nos quais os interessados por Saramago vão colocando seus tijolos, estabelecendo com isto uma paisagem da recepção acadêmica que, se considerada com atenção, não deixa também de dialogar com o que é produzido na imprensa.

Duas linhas mestras orientarão a recepção acadêmica da obra de Saramago ao longo das décadas de 1980 e 1990. A primeira irá pensar a inserção da ficção do autor no quadro político e social pós-revolucionário (Revolução de Abril de 1974) de Portugal. Pode-se dizer que na década de 80 tratou-se de compreender Saramago situando-o no plano nacional da segunda metade do século XX. A redescoberta da História pela ficção lusitana será entendida como um fenômeno particular dessa sociedade e expressão de uma necessidade também histórica de *desocultar* o passado e de descobrir a 'verdade' desse passado não para exumar daí uma imagem ideal da nação, mas para confrontar as temporalidades com o objetivo de forjar, via imaginação, uma outra identidade possível. Esse é, ainda que muito resumidamente, o principal foco de leitura dos intelectuais portugueses ligados ao ambiente acadêmico nacional ou às universidades estrangeiras, como da Inglaterra (Luís de Souza Rebelo) ou da França (Eduardo Lourenço).

A segunda linha mestra tomaria uma feição própria nos anos 90. Ainda tem fôlego o problema da natureza da relação entre ficção e história, mas agora tratar-se-á de pensar a ficção de Saramago não apenas no âmbito local, porém, sobretudo, universal. A ficcionalização da história não será vista somente como um caso particular de uma literatura nacional, desejosa em repensar os antigos mitos fundadores de sua identidade ou os desacertos e injustiças históricas dos poderes políticos, econômicos e teológicos. Com a penetração dos estudos pós-modernistas nas universidades portuguesas e mesmo a sua institucionalização, o que se verifica é que a reescritura do passado diz respeito a um movimento mais amplo da cultura ocidental e globalizada. É um traço de época e no qual se pode ler o seu significado mais radical[120]. Se nos anos 80 tentou-se entender o significado da produção literária de Saramago na literatura portuguesa, os anos 90 ampliam o próprio alcance da obra saramaguiana face a literatura mundial.

[120] Por significado "radical" entenda-se a caracterização do pós-modernismo como o fim das grandes narrativas (a crise do conceito teleológico de história), o enfraquecimento ou a obsolescência da própria idéia de utopia e de verdade.

6.6.1 A inserção de Saramago no romance português contemporâneo

O leitor que se dispusesse a abrir alguns jornais lisboetas situados na passagem dos anos 80 aos 90 encontraria títulos como, por exemplo, "A Derrocada da Utopia", de Eduardo Lourenço[121], "Utopia: O Percurso Atribulado de um Conceito", de Leonor Sá[122] (este último referia um recente Colóquio Internacional sobre o tema da utopia ocorrido em Lisboa), "Deus Passa ao Ataque", entrevista de Gilles Kepel, sociólogo francês, concedida a Chantal de Rudder[123]. Tais textos indicavam duas grandes questões que a ficção portuguesa enfrentou: a crise do ideário utópico, para alguns o fim das utopias, e o retorno do sagrado, fenômeno presente na expansão do islamismo e das denominações evangélicas (pentecostais) ou, no caso do catolicismo, na figura midiática de João Paulo II nos primeiros anos de seu pontificado (1978). Há um problema bastante sensível para alguns estudiosos da formação da sociedade européia desde a década de 70, isto é, trata-se da incapacidade de o estado laico do ocidente conjurar os poderes da transcendência nos limites de uma sociedade que se diz auto instituída e secularizada. Quando a experiência histórica comunista das ex-repúblicas da URSS e de alguns países do Leste Europeu der mostras de sinais inequívocos de exaustão do modelo em curso, ou, no momento em que as esperanças utópicas se virem reduzidas à dinâmica global do capitalismo, aos impasses e à crescente falta de oportunidades para as classes sociais, o retorno da religião tornar-se-á uma espécie de imperativo moral e a via imediatamente disponível para dar expressão a um

[121] LOURENÇO, Eduardo. A Derrocada da Utopia. *Jornal de Letras, Artes e Idéias*, Lisboa, p. 04-05, 09 jan. 1990.
[122] SÁ, Leonor. Utopia: o percurso atribulado de um conceito. *Jornal de Letras, Artes e Idéias*, Lisboa, p. 09-09, 23 jan. 1990.
[123] RUDDER, Chantal de. Deus Passa ao Ataque. *Jornal de Letras, Artes e Idéias*, p. 24-25, 11 fev. 1991.

descontentamento com as estruturas econômicas, políticas e sociais consideradas injustas.[124]

Essas duas grandes questões (derrocada da utopia e retorno do sagrado) assumem na sociedade portuguesa uma feição muito peculiar. A experiência revolucionária, cujo período mais intenso e dramático foi de 1974 a 1975, criou algumas condições para uma reelaboração de um passado histórico marcado ostensivamente pela presença do catolicismo, mas nos anos que se seguiram à Revolução de Abril se, por um lado, sepultava-se o sonho do império ultramarino, principalmente com a independência das colônias africanas, por outro lado, a mitologia que dava voz e corpo a esse sonho não desaparecera por completo do horizonte cultural.

O caráter *sui generis* da história portuguesa, principalmente no século XX, não passará desapercebido, por exemplo, aos olhos de uma recepção internacional dos romances de Saramago. Em um artigo publicado inicialmente no jornal *Los Angeles Time*, "Saramago: 'Um Humor Feroz'", em que se discutia a tradução do *Evangelho segundo Jesus Cristo* para a língua inglesa, Richard Eder afirmava não apenas que a temática do

[124] Para uma compreensão aprofundada do florescimento dos movimentos religiosos no anos 70 consultar: KEPEL, Gilles. *A revanche de Deus. Cristãos, judeus e muçulmanos na reconquista do mundo*. Trad. J.E. Smith Caldas. São Paulo: Siciliano, 1991. A perspectiva de Kepel encontra-se delimitada no seguinte trecho: "A nossa hipótese de trabalho será de que o discurso e a prática desses movimentos são portadores de um sentido; não são produto de um desregramento da razão nem de uma manipulação por forças obscuras, são o testemunho insubstituível de um mal social profundo que as nossas categorias tradicionais de pensamento não permitem decifrar." (KEPEL, Gilles. *A revanche de Deus. Cristãos*..., p. 22). Em grande parte, o romance de Saramago tornou-se um fenômeno mundial por assumir uma atitude beligerante face ao renascimento dos discursos e práticas dos movimentos religiosos. Entretanto, essa atitude beligerante não deixou de reconhecer que na base "de toda a vontade de dominação e transformação há um impulso religioso." (PASSERO, Carlos Alberto. Religião e História nos textos de José Saramago. *Cadernos. Revista de Teatro*. Almada, Portugal, jul. 1999, p. 22). Segundo Passero, peças teatrais como *In Nomine Dei* e *A segunda vida de Francisco de Assis* não visam desqualificar o poder da crença, mas criticar o fanatismo, a distorção desse impulso religioso. Essas peças encenariam justamente a vontade de dominação e transformação do impulso religioso. É a força transformadora da crença religiosa que é apropriada e reivindicada nessas peças e em vários romances de Saramago. Uma apropriação e uma reivindicação que se realiza numa dialética do sagrado e do profano, conforme discuti na segunda parte da Tese.

romance em questão e o tratamento dado à matéria religiosa estavam deslocados das principais tendências ficcionais do momento, como também a própria história de Portugal.

> É a voz de um país [R. Eder está se referindo ao estilo saramaguiano enraizado na essência de Portugal] cuja vastidão imperial, há muito perdida, o deixou envolto num manto enevoado que o tem conservado estranhamente alheio à história moderna. Nada de dialéticos confrontos para Portugal: nem uma revolução francesa, nem uma revolução russa, nem mesmo uma guerra civil do género da de Espanha. Quando muito, a singularmente simpática Revolução dos Cravos do início dos anos setenta, que sacudiu os restos da ditadura de Salazar muito à maneira de alguém adormecido que semiacorda para afastar um cobertor de que não necessita. [...] "O Evangelho Segundo Jesus Cristo" parece, do mesmo modo, estar singularmente fora do seu tempo. Trata-se de uma obra de ficção céptica... [...] É o tipo de exercício de excentricidade filosófica e de floreios engenhosos que, há cento e tal anos, figuravam em diversos escritos como a cena do Grande Inquiridor em "Os Irmãos Karamazov", o "The Mysterious Stranger", de Mark Twain, e "Don Juan in Hell", de Shaw. Actualmente, isto não é já muito praticado – as "Screwtape Letters", de C.S. Lewis, foram escritas há 50 anos – mas talvez constitua o privilégio de um autor português.[125]

A avaliação de Richard Eder é instigante. Ela apresenta o romance e a história de Portugal deslocados do concerto geral das nações, tanto as centrais como as periféricas. Ao fazer pensar desse modo a relação entre história nacional e romance, Eder fornece pistas para o entendimento de um romance com um corte ideológico e estilístico tão próprio e também de como a literatura ajuda interpretar a própria sociedade portuguesa. Romance e história mutuamente explicam-se. Fato digno de atenção é que o atraso histórico português tenha uma vantagem: a excentricidade do caráter nacional português, presente na ficção de Saramago, não impediu que *O Evangelho segundo Jesus Cristo* e outros romances em menos de duas décadas se globalizassem. Há algo de muito particular e universal nessa

[125] EDER, Richard. Saramago: Um Humor Feroz. *Público*, Lisboa, p. 03, 05 fev. 1994. Uma boa parte da recepção internacional dos romances de Saramago (França, Itália, Espanha e EUA) irá pautar-se pela seguinte questão: a obra ficcional do romancista é uma reescrita do passado com vista à crítica do presente. Irwin Stern em uma curta recensão ao romance *Memorial do Convento* afirmaria: "As he describes eighteenth-century Portugal, Saramago symbolically discusses the Portuguese present. The narrator's digressions touch on 'eternal'characteristics of the Portuguese and their nation. The people's sacrificies and difficulties brought on by Mafra were echoed once again in the recent past – during a dictatorship and during warfare, in which reality clashed with national fantasy." (STERN, Irwin. Fiction. *World Literature Today*. University of Oklahoma, v.. 58, n. 01, p. 78, Winter 1984). A reescrita do passado é uma história do ponto de vista dos oprimidos. Essa é uma idéia consensual na recepção de Saramago e que estará presente, por exemplo, na seguinte autora: DESTI, Rita. Nota all'Edizione Italiana. *Memorial do Convento*. Milano: Feltrinelli, 1987.

ficção. Paradoxalmente, o anacronismo e a excentricidade do romance e da história de Portugal revelariam a atualidade e a centralidade da renovação do discurso religioso em várias partes do mundo. Parece-me que existe um dado mais sério nos dois atributos em discussão (anacronismo e excentricidade): é a relação entre temporalidade, modernidade e sistema capitalista, ou, caso queira fazer um diálogo com o marxismo, a idéia de como o sistema capitalista desenvolve-se desigualmente em várias partes do globo e de como essa desigualdade é fundamental para o funcionamento da economia do próprio sistema. Nações periféricas ou semi-periféricas, anacrônicas, quando confrontadas com a temporalidade hegemônica de outros países, ou ainda subdesenvolvidas, atrasadas economicamente não são uma excrescência do sistema, mas uma peça estratégica na engrenagem do capitalismo. Porém, não prossigo nessa perspectiva de análise uma vez que excede minhas capacidades teóricas. Isto, além do fato mais significativo de que a idéia de um sistema pressupõe uma outra: a categoria de totalidade. Alvo privilegiado das estratégias de leitura pós-modernistas.

Um dos problemas cruciais formulados pelos estudiosos da cultura portuguesa, após a Revolução de 74, será entender a relação entre mito e história no campo da ficção. A questão, para dizer o mínimo, é complexa[126] e carrega consigo também uma outra, a saber,

[126] A questão é complexa porque há um conflito de interpretações (algo que pode ser considerado salutar por tornar possível a existência de epistemologias concorrentes) ao se caracterizar a Revolução como um corte abrupto com o passado, uma consciência radical da própria temporalidade e da história, ou ao se pensar a própria idéia de revolução como uma mitologia da modernidade ou ainda uma secularização do esquema temporal judaico-cristão: um acontecimento único que cinde a história em duas grandes metades. Douglas Davies dá-nos um bom exemplo para se entender o conflito de interpretações quando afirma: "A distinção entre mito e história transformou-se num problema deveras importante para as sociedades ocidentais durante os séculos XIX e XX, quando os estudiosos compreenderam serem muitas as formas de interpretar determinados acontecimentos, os quais adquirem significados diferentes consoante os povos que os interpretam. Alguns investigadores, como o antropólogo Claude Lévi-Strauss, cujo trabalho sobre o mito é particularmente extenso, consideram que a história acabou por ocupar o lugar do mito nas sociedades modernas, ao passo que outros, entre eles o historiador das religiões Mircea Eliade, entendem a disseminação do cinema fantástico como mais um exemplo da capacidade de criar mitos inerentes aos seres humanos. Os próprios cientistas, sobretudo os físicos com as suas teorias a respeito da origem e do fim do universo, e os

as tendências predominantes na ficção após o período revolucionário e o grau de ruptura e conservação quer com o passado imediatamente anterior ao 25 de Abril, quer com o próprio projeto literário do final do século XIX, principalmente a ficção de Eça de Queirós. Um conjunto de estudos dessas duas décadas (80 e 90) procurará definir os caracteres da ficção portuguesa contemporânea, sendo que Saramago será referência obrigatória. Tais estudos constituem fontes indispensáveis para pensarmos o sentido da ficção saramaguiana e sua inserção na história literária portuguesa. O modo como o romance de Saramago respondeu às duas questões mencionadas – derrocada da utopia e retorno do sagrado – é o que lhe dará uma fisionomia particular diante de outros escritores como Lídia Jorge, Augusto Abelaira, M. Cláudio, Maria Grabiela Llansol e Carlos de Oliveira.

A inserção de Saramago no romance contemporâneo dependerá do grau de compreensão de cada leitor da história literária de Portugal e das estratégias teóricas de análise dos textos ficcionais.[127] Os recortes podem ser amplos, como no caso de Eduardo

---

biólogos, defensores da teoria de que o núcleo dos genes é formado por substâncias químicas, contribuíram de forma decisiva para a idéia de se considerar a ciência como uma espécie de mitologia sobre o sentido da vida."(DAVIES, Douglas. Abordagem do tema. In: HOLM, Jean e BOWKER, John (coord.). *Mito e História*. Trad. Lucília Rodrigues. Portugal: Publicações Europa-América, 1997, p.18). É bom lembrar que o próprio Lévi-Strauss estava atento a esse retorno do mito na tradução do conhecimento científico para o mundo cotidiano quando no prefácio de *História de Lince* afirmava: "Para o homem, volta a existir, portanto, um mundo sobrenatural. Os cálculos e experiências dos físicos certamente demonstram sua realidade. Mas essas experiências só adquirem sentido quando transcritas em linguagem matemática. Aos olhos dos leigos (ou seja, de quase toda a humanidade), esse mundo sobrenatural apresenta as mesmas propriedades que o dos mitos: tudo acontece de um modo diferente do que no mundo comum e, freqüentemente, ao inverso. Para o homem comum – todos nós – esse mundo permanece inatingível, exceto pelo viés de velhos modos de pensar que o especialista consente em restaurar para o nosso uso (e às vezes, infelizmente, para o seu próprio). Do modo mais inesperado, é o diálogo com a ciência que torna o pensamento mítico novamente atual." (LÉVI-STRAUSS, Claude. *História de Lince*. Trad. Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p.12).

[127] Em solo brasileiro, as tendências ficcionais da literatura portuguesa contemporânea seriam compreendidas por Álvaro Cardoso Gomes em duas grandes vertentes: "De um lado, muitas vezes, o romance 'cola-se' ao real exterior, num fingimento de crônica de costumes ou do fazer histórico; de outro subverte ou vira do avesso a história." (GOMES, Álvaro Cardoso. O romance português contemporâneo. In: _____. *A voz itinerante*. São Paulo: EDUSP, 1993, p. 84). Para Álvaro Cardoso Gomes, o grande traço do romance português contemporâneo será a **revolução formal** que ele irá realizar na narrativa. Contudo, o crítico observará que, de um conjunto de autores do período pós-revolucionário, Saramago é o que pratica uma literatura engajada, marcada ainda por um certo maniqueísmo e retoricismo (GOMES, Álvaro Cardoso. Op.cit., p. 121).

Lourenço[128] que toma o romance do século XIX naquilo que lhe seria definidor e acompanha suas metamorfoses até o final do século XX. Porém, alguns estudos são temáticos e elegem, quase sempre, uma tríade de autores contemporâneos. É o caso de Maria Alzira Seixo em seus ensaios "Alteridade e Auto-Referencialidade no Romance Português de Hoje (A Propósito das obras de J. Saramago, M. Cláudio e Maria Gabriela Llansol)"[129] e "Escrever a Terra"[130], no qual são comparados os romances *Finisterra* de Carlos de Oliveira, *Cais das* Merendas, de Lídia Jorge e *Memorial do Convento*, de José Saramago. Também Ellen W. Sapega em seu artigo "Aspectos do Romance Pós-Revolucionário Português: O Papel da Memória na Construção de um Novo Sujeito Nacional"[131] elege para a análise os seguintes romances: *O Cais das* Merendas, de Lídia Jorge; *Memorial do* Convento, de José Saramago; *Balada da Praia dos* Cães, de José Cardoso Pires. Uma última referência é fundamental. Trata-se do estudo de Isabel Pires de

[128] LOURENÇO, Eduardo. Metamorfoses da Ficção Portuguesa. Temporalidade e Romance. *Vértice*, Lisboa, p. 73-80, 20 nov. 1989.

[129] SEIXO, Maria Alzira. Alteridade e Auto-Referencialidade no Romance Português Hoje (A Propósito das Obras de J. Saramago, M. Cláudio e Maria Gabriela Llansol). In: _____. *A Palavra do Romance*. *Ensaios de Genologia e Análise*. Lisboa: Livros Horizonte, 1986, p. 21-27.

[130] SEIXO, Maria Alzira. Escrever a Terra – Sobre a Inscrição do Espaço no Romance Português Contemporâneo. *Revista da Faculdade de Letras*, Lisboa: Universidade de Lisboa, n. 02, 5. série, p. 19-28, dez. 1984. De um modo bastante sintético, Seixo também procura, a partir da categoria de espaço, indicar como a literatura portuguesa articula-se em torno de alguns eixos. O neo-realismo entende "o universo textual como um universo existencial por excelência" e propõe que este último seja uma "[...] arma de denúncia e de combate, [...] um espaço estratégico de transformação". Mas "[...] o lugar do romance, antes e depois da revolução (porque o antes incluiu muitas viagens: interferências determinantes da teoria, Maio de 68 em França, convulsões no Leste, peripécias de ordem deceptiva no mundo ocidental), começou a ser fundamentalmente o espaço da reflexão que o orientou predominantemente para o universo textual e para uma organização sui-referencial que o postulava como construção do seu próprio mundo, autonímico e literal." (SEIXO, Maria Alzira. Escrever..., p.21) É a partir desse segundo eixo (espaço de reflexão) – o primeiro eixo seria o espaço de transformação – que Maria Alzira Seixo caracterizará os romances de Carlos de Oliveira (a via da textualização: "[...] onde o romance deixa de remeter para a terra para ser ele mesmo o texto delido dessa terra, a deterioração de um processo romanesco ameaçado por turvações várias..."); de Lídia Jorge (a via da ironia) e de José Saramago (a via do fantástico). Esta última via constitui uma característica que "[...] cobre a generalidade da ficção portuguesa contemporânea..." (SEIXO, Maria. Escrever..., p.27). Ao entender o romance português contemporâneo como um espaço de reflexão e discernir as três vias citadas, Maria Alzira Seixo estaria em certa medida construindo uma história da literatura portuguesa do período pós-revolucionário que nos anos 90 será assumidamente discutida nos termos do pós-modernismo.

[131] SAPEGA, Ellen W. Aspectos do Romance Pós-Revolucionário Português: O Papel da Memória na Construção de um Novo Sujeito Nacional. *Luso Brazilian Review*, University of Wisconsin System, v. 32, n. 01, p. 31-40, 1995.

Lima cujo título é "Traços Pós-Modernos na Ficção Portuguesa Actual"[132] e no qual são discutidos também os romances de Lídia Jorge, *A Costa dos Murmúrios*; Augusto Abelaira, *Deste Modo ou Daquele*; José Saramago, *Ensaio sobre a Cegueira*. A importância desse estudo deve-se ao fato de a autora não considerar a existência de um romance português pós-moderno[133]. Ao final do artigo Isabel Pires de Lima afirma categoricamente:

"*Ensaio sobre a Cegueira* confirma-se então como romance metapós-moderno, isto é, um romance que pensa a condição pós-moderna recorrendo a estratégias pós-modernas, mas que lê e rejeita o discurso pós-moderno como alegoria da nossa cegueira."[134]

O que há de comum e de diferente nesses quatro críticos da ficção portuguesa? A diferença entre os quatros críticos deve-se ao sentido que cada um imagina que essa ficção contemporânea[135] assume em relação ao passado cultural e ao próprio presente. De comum existe o problema do sujeito – individual ou coletivo –, melhor, o seu estatuto no romance português contemporâneo. Para esses críticos, o romance de Saramago não enfraquece

---

[132] LIMA, Isabel Pires de. Traços Pós-Modernos na Ficção Portuguesa Actual. *Semear.Revista da Cátedra Padre António Vieira de Estudos Portugueses*. Rio de Janeiro: Nau, p. 09-28, 2000.

[133] Tratarei desse problema na seção 6.6 sobre o Pós-Modernismo. Posso adiantar que esse será o problema dos estudos acadêmicos na década de 90 no que diz respeito ao romance de Saramago. Maria Odete Santos Jubilado em sua dissertação de mestrado *Saramago e Sollers: Uma (Re)escrita Irônica*. (1. ed. Lisboa: Vega, 2000), já se perguntava sobre a inserção de Saramago na história literária: "Um dos aspectos a tratar, e a que talvez não tivéssemos dado a devida atenção, é a inserção destes autores no seio da história literária, questionando-nos nomeadamente sobre a pertença de Saramago e Sollers ao Modernismo e/ou ao Pós-Modernismo." (JUBILADO, Maria Odete Santos. Op. cit., p. 159). É curioso notar que se nos anos 80 o narrador de Saramago é tido como uma figura que beira ao autoritarismo, sobretudo ao controlar a ficção com mão de ferro, nos anos 90, e penso no trabalho citado de Jubilado – a dissertação foi defendida em 1996 – , o narrador é caracterizado como um maestro discursivo. A metáfora possui ressonâncias claras no conceito de dialogismo, melhor, ela é um efeito da aplicação do próprio conceito.

[134] LIMA, Isabel Pires de. Traços Pós-Modernos na Ficção Portuguesa Actual. *Semear.Revista da Cátedra Padre António Vieira de Estudos Portugueses*. Rio de Janeiro: Nau, p. 28, 2000. O que Isabel Pires de Lima sugere é que o romance de Saramago parodia os próprios procedimentos pós-modernos e com isso desconstrói o discurso pós-moderno a partir dos lugares que o constituem. É uma crítica feita do interior desse discurso.

[135] Um outro crítico literário como Miguel Real, em seu livro *Geração de 90. Romance e sociedade no Portugal contemporâneo*, insere a ficção de Saramago na passagem da fase desconstrucionista (os romances experimentais dos anos 60 e 70) à nova geração dos anos 90. Para Miguel Real, Lobo Antunes e Saramago seriam patriarcas da geração dos anos 90. Essa geração dividir-se-ia em quatro vertentes: 1. Realismo urbano total; 2. o memorialismo rural; 3. o novo romance histórico; 4. mito-narrativas de refundação da língua e da história. Saramago seria incluído nesta última vertente. Conferir: REAL, Miguel. *Geração de 90. Romance e sociedade no Portugal contemporâneo.* Porto: Campo das Letras, 2001, p. 113-114.

radicalmente o papel da instância subjetiva. Enquanto nos outros romancistas é posta em causa a existência de um sujeito central – uma crise de identidade após a Revolução de 1974 –, algo que se verificaria em *O Cais das Merendas*[136], no romance de Saramago há uma correção da imagem do passado português ao se reavaliar a própria institucionalização da história. Mas essa correção, ainda que leve em conta o que Isabel Pires de Lima chamou de "instabilidade ontológica do sujeito", traço característico dos tempos pós-modernos, é feita por um discurso ficcional montado com a ferramenta da **alegoria**[137]. Esta última garante, como vimos nas análises dos romances levadas a cabo na segunda parte dessa tese, o sentido da narrativa e é sinal explícito de um combate contra a morte, condição inescapável de todos os seres, objetos e construtos culturais. Essa luta da alegoria contra a morte exprime a consciência aguda que a própria ficção possui da temporalidade. Quero dizer que há na montagem da alegoria ao mesmo tempo um surto de esperança e a confissão de um certo fracasso, ou, para usar um termo caro a Eduardo Lourenço, uma desilusão[138].

Para Eduardo Lourenço, o elemento decisivo dos grandes romances do século XIX é a consciência aguda da temporalidade, presente magistralmente em Balzac, em Flaubert e em Eça de Queirós. E o que significa essa consciência aguda?

---

[136] SAPEGA, Ellen W. Aspectos do Romance Pós-Revolucionário Português: O Papel da Memória na Construção de um Novo Sujeito Nacional. *Luso Brazilian Review*, University of Wisconsin System, v. 32, n. 01, p. 31-40, 1995.

[137] Sobre a presença da alegoria em outros romances de Saramago, notadamente em *Todos os Nomes*, conferir: GARCÍA-POSADA, Miguel. El Pesimismo Alegórico de Saramago. *El País*, Espanha, p. 07, 31enero 1998.

[138] LOURENÇO, Eduardo. Metamorfoses da Ficção Portuguesa. Temporalidade e Romance. *Vértice*, Lisboa, p. 73, 20 nov. 1989.

"[...] a ilustração cada vez mais pertinente de que a existência humana imaginariamente como um destino que se cumpre no tempo e nele adquire qualquer espécie de sentido é uma pura *ilusão*." [139]

Os grandes romances do século XIX encenam a existência como um "cemitério de ilusões" e nisso residiria a essência do realismo:

> É esta, no fundo, a tão celebrada essência do *realismo* – menos a desocultação de nova face da realidade que a descoberta do *tempo* como seu sósia – aquela de que Flaubert é a encarnação arquetípica e o converte no primeiro romancista da *ilusão*, não da mera decepção balzaquiana diante de uma sociedade implacável, mas da vida morna como *ilusão pura* salva apenas pela consciência mágica dela que chamamos *escrita*, quando ela é o memorial sem complacência dessa visão sem Deus no horizonte, nem tempo humano inteligível.[140]

O par ilusão e desilusão será o fio condutor das investigações de Eduardo Lourenço sobre o que foi sugestivamente intitulado "Metamorfoses da Ficção Portuguesa". Vale dizer que Eça de Queirós será situado a meio caminho entre um Balzac e um Flaubert. A análise do crítico basicamente discutirá como entre os fins dos séculos XIX e XX o que está em jogo na ficção portuguesa é como ela enxerta ou retoma em sua consciência aguda da temporalidade a dimensão mítica. Não por acaso, ao discutir a ficção de Almeida Faria e os rumos da ficção após a Revolução dos Cravos, Lourenço afirma aquilo que é uma tese recorrente em seus ensaios: uma dialética do mito e da história.

> O Mito começa a substituir-se à História e é interessante verificar que isso aconteça em autores tão atentos à dramaticidade da mesma História como Cardoso Pires ou Almeida Faria. [...] essa mudança de registro significa que é a ficção que a si mesma se ficciona. Da temporalidade *realista* passamos à *subjectiva*, da subjectiva à *imaginária* e à *mítica* e desta a uma variante dela que parecendo clássica na aparência – uma história que tem um começo, um meio, um fim e sobretudo uma *intenção* – é essencialmente alegórica, como é o caso do *Memorial do Convento*. A ficção radicalmente mítica de Maria Gabriela Llansol, a autora do mágico *Livro das Comunidades*, constitui com a virtualmente alegórica de José Saramago, um único sistema, articulado em volta da neutralização simbólica da temporalidade.[141]

---

[139] LOURENÇO, Eduardo. Metamorfoses da Ficção Portuguesa. Temporalidade e Romance. *Vértice*, Lisboa, p. 73, 20 nov. 1989.
[140] Ibidem, p. 73.
[141] Ibidem, p. 79.

A neutralização simbólica da temporalidade, exercida pela alegoria, é a resposta ao romance como o lugar radical da desilusão e da ilusão, entendido e levado a um grau de excelência nos romances de Flaubert. A alegoria não deixa de ser uma tentativa de vencer a instabilidade ontológica do sujeito, a percepção de que tudo que está sujeito ao tempo padece da corrupção ou da desagregação. Como buscar uma identidade nacional ou coletiva em um tempo que não cessa de se desfazer? Podemos tomar como ponto de partida a definição de B. Anderson[142] de nação como "comunidade imaginária". Contudo, o que os membros dessa comunidade imaginam como sendo aqueles elementos de coesão nacional? O território? Mas este último não é um dado, e sim um construto histórico, fruto das decisões e negociações políticas. As narrativas, os mitos e a história seriam outras alternativas se elas não se tornassem reféns de grupos dominantes ou hegemônicos no poder.[143] O romance encarnaria um lugar negativo, semelhante às teologias negativas que dizem o que Deus não é, e um confronto radical entre as imagens do passado e do presente? A resposta individual de cada ficcionista à pergunta sobre a identidade pessoal, narrativa ou coletiva é o que vai diferenciá-lo no conjunto da ficção portuguesa contemporânea. Para alguns críticos o romance de Saramago seria esse lugar de confronto entre antigas e novas mitologias; para outros, o que estaria mais comprometido com uma ideologia de extração marxista.

[142] ANDERSON, B. *Nação e consciência nacional*. Trad. Lolio Lourenço de Oliveira. São Paulo: Ática, 1989.
[143] No comentário de Álvaro Cardoso Gomes, a propósito do romance *Cavaleiro Andante*, de Almeida Faria, a visão desalentada do ficcionista sobre a Revolução de Abril é sintetizada nos seguintes termos: "Percebe-se que os velhos mitos ainda permanecem intactos; mudaram foram os pontos de vista ideológicos que, por sua vez, implicaram modificações no plano da linguagem. Tanto o jargão da direita quanto o da esquerda são marcados pelo ufanismo, que leva a um xenófobo e estéril amor ao país. Desse modo, as mudanças, se ocorreram, não tiveram o condão de alterar as estruturas profundas da sociedade." (GOMES, Álvaro Cardoso. O romance português contemporâneo. In: _____. *A voz itinerante*. São Paulo: EDUSP, 1993, p. 101).

6.6.2 Revolução e modernidade de *Memorial do Convento*

> O pensamento e a ação dos séculos XIX e XX são governados pela Idéia de emancipação da humanidade. Esta Idéia elabora-se no final do século XVIII na filosofia das Luzes e na Revolução Francesa. O progresso das ciências, das técnicas, das artes e das liberdades políticas emanciparia a humanidade inteira da ignorância, da pobreza, da incultura, do despotismo, e não fará apenas homens felizes, mas, nomeadamente graças à Escola, cidadãos esclarecidos, senhores do seu próprio destino. [...] Entre o liberalismo político, o liberalismo econômico, os marxismos, os anarquismos, o radicalismo da III República, os socialismos, as divergências, mesmo violentas, pesam pouco relativamente à unanimidade que reina quanto ao fim a atingir. A promessa de liberdade é para todos o horizonte do progresso e a sua legitimação. Todos levam, ou pensam levar, a uma humanidade transparente a si própria, a uma cidadania mundial.[144]

O entendimento da recepção acadêmica em Portugal, nos anos 80, de *Memorial do Convento* requer, como condição de base, um conhecimento do que significou o impacto da Revolução dos Cravos de 1974 para a cultura daquele país. Como a literatura interpretou a Revolução? Como os intelectuais pensaram o 25 de Abril de 1974? O modo como será compreendida a relação entre Literatura e Revolução determinará, em larga escala, a acolhida de uma obra como *Memorial do Convento*. Esta última afirmação poderá soar demasiadamente genérica, afinal poucos negarão que a leitura de um romance está condicionada historicamente – embora essa segunda afirmação também poderia se inserir no rol das platitudes teóricas – e desse modo, algum leitor atento poderia reclamar: que tipo de rendimento crítico se alcança ao estabelecer tal marco político para o conjunto de textos publicados na década de 80? O rendimento só se aufere ao realizarmos um balanço das duas décadas (1980 e 1990) e assinalarmos que a Revolução de 74, ao condicionar, orientar e constituir um horizonte de expectativas (as transformações das estruturas e relações sociais) para a recepção de *Memorial do Convento*, possui algo específico e é portadora de um significado muito caro à modernidade e necessário para a sociedade portuguesa.

---

[144] LYOTARD, Jean-François. *O Pós-Moderno Explicado às Crianças*. 2.ed. Lisboa: Dom Quixote, 1993, p. 101.

Significado muito caro à modernidade? A Revolução de 74 pode ser entendida como um daqueles últimos espasmos da onda socialista que havia varrido nas décadas anteriores uma parte da Europa.[145] Espasmo porque se de um lado o Abril de 74 de Portugal colocava uma pá de cal nos últimos resquícios de um fascismo, de outro lado fazia uma espécie de atualização tardia do que significou a divisão do mundo após a segunda grande guerra (comunismo versus capitalismo). Atualização tardia (ou revolução que chegou tarde segundo as palavras de Eduardo Lourenço) caso tenhamos em mente o modo como Hobsbawm interpreta o século XX e, sobretudo, o que o historiador intitula de as décadas de crise após os anos 70.

Significado necessário para a sociedade portuguesa? Há naqueles intelectuais de esquerda, pelo menos em parte, a convicção de que a Revolução contribuiria decisivamente para a emancipação tanto individual quanto coletiva de um tipo de autoridade política fundada no tripé "família, nação e religião". O próprio termo "revolução" nos endereçaria ao âmago ou a um dos emblemas da modernidade: a emancipação do sujeito, a mudança das estruturas e das relações sociais e a ruptura com um passado. Ao se ler *Memorial do Convento*, motivado por um desejo de compreensão dos próprios desdobramentos da Revolução de Abril, um desses desdobramentos é o que se chamou de crise da identidade portuguesa, provocada justamente pela tentativa de dissolução de uma mitologia do antigo regime salazarista, estar-se-ia inscrevendo o romance, ambientado no século XVIII, em uma perspectiva crítica do presente e na própria história da modernidade. Em suma: o

[145] Conferir: HOBSBAWM, Eric. Terceiro mundo e revolução. In: *Era dos extremos. O breve século XX: 1914-1991*. Trad. Marcos Santarrita. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 436. A interpretação da Revolução Portuguesa no quadro histórico da modernidade do século XX poderá receber uma outra leitura que não privilegie o viés socialista. Ver neste sentido a seguinte interpretação: HUNTINGTON, Samuel P. *A terceira onda. A democratização no final do século XX.* Trad. Sérgio Góes de Paula. São Paulo: Ática, 1994. Huntington compreende o levante revolucionário de Portugal como o início da terceira onda de democratização no ocidente.

romance seria a busca dessa identidade não mais alicerçada naquela imagem idealizante e nostálgica. Os artigos saídos nos anos 80 e que irão fazer um balanço da transformação social ocorrida em uma década de Revolução não hesitarão em caracterizar *Memorial do Convento* como um romance moderno.

Em "Os Rumos da Ficção de José Saramago"[146], Luís de Souza Rebelo abria seu extenso estudo com uma afirmação categórica: o romancista português "[...] ocupa um lugar cimeiro e de excepcional distinção."[147] Porém, o reconhecimento do público leitor ainda não apanhava o que havia de verdadeiramente inovador na ficção desse romancista. Por mais de uma vez, Rebelo irá lamentar a desatenção da crítica diante da originalidade de uma obra como *Memorial do Convento*. Em parte, para o crítico radicado em Londres, o problema devia-se à formação de jovens críticos universitários, treinados na mais sofisticada metodologia estruturalista, mas ainda muito tímidos no enfrentamento de uma obra literária como a de Saramago. O próprio Rebelo afirmará em seu estudo aquilo que ele considerava decisivo e inovador em *Memorial do Convento*: "Um dos rasgos mais originais deste romance de Saramago está precisamente em mostrar, ao nível mais banal do cotidiano, o potencial do futurível que nele vive como lume de **transformação**."[148]

A palavra transformação seria retomada ao longo da exposição de Rebelo para sugerir a imbricação entre os novos rumos da arte portuguesa e os desdobramentos políticos e sociais após o 25 de Abril. Contudo, tal palavra ainda guardava seus vínculos, melhor seria dizer a afirmação "o potencial futurível que nele vive como lume de transformação",

[146] REBELO, Luís de Souza. Os Rumos da Ficção de José Saramago. In: SARAMAGO, José. *Manual de Pintura e Caligrafia*. 5. ed. Lisboa: Editorial Caminho, 1998, p. 07-38. O texto de Rebelo é datado de 1983 e constitui um prefácio à obra citada.
[147] Ibidem, p. 07.
[148] Ibidem, p. 16 (os grifos são meus).

com uma outra inserção que o crítico, agora valendo-se das reflexões de Walter Benjamim, apontava para *Memorial do Convento*. Vejamos o trecho:

> Todo este desenvolvimento do discurso romanesco toma como tema o trabalho do homem e a complexa problemática que com ele se conexiona na teia da vida social. Focando a essência e a patologia dessas relações e não os seus mecanismos objectivos, o Autor trata essa realidade no plano da **alegoria** (dando ao termo a plenitude de sentido que lhe atribui Walter Benjamin), modo que é caracteristicamente específico de toda a grande **literatura moderna**. [149]

A caracterização de *Memorial do Convento* como um modo alegórico da arte moderna dava os primeiros passos para responder a uma pergunta formulada desde o início da publicação do romance: quais os pontos de contato e ruptura da obra com a tradição literária européia e especificamente portuguesa (influências neo-realistas, heranças do romance histórico ou realismo fantástico?). Da indicação de Rebelo o que se sobressaiu mesmo na crítica dos anos 80 foi um dos aspectos desse modo alegórico: o romance como crítica do presente e promessa de uma transformação futura – algo que ecoava no recente acontecimento político de 74. O que esse modo alegórico significava para a própria organização estrutural do romance e que concepção de modernidade ele carregava consigo é um problema que só seria discutido com a recepção dos estudos pós-modernistas em Portugal a partir da década de 90.

A moldura histórica na qual muitos críticos encaixaram o romance de Saramago está explícita em um colóquio ocorrido em 1984 na Universidade de Coimbra, cujo título era: "Colóquio Portugal 1974-1984. Dez Anos de Transformação Social." Considero os textos publicados de Lídia Jorge, Eduardo Lourenço e Carlos Reis fundamentais para a questão que estou caracterizando nesses anos 80. Antes, devo dizer que o balanço de uma década de revolução levantava a seguinte questão: o que efetivamente mudou na sociedade?

[149] REBELO, Luís de Souza. Os Rumos da Ficção de José Saramago. In: SARAMAGO, José. *Manual de Pintura e Caligrafia*. 5. ed. Lisboa: Editorial Caminho, 1998, p. 18-19 (os grifos são meus).

Facilmente poder-se-ia dizer que as opiniões dividiam-se entre pessimistas e otimistas. Mas, a qualidade desses textos reside em *complexificar* os extremos dessas posições e, o que importa de fato para esse trabalho, o lugar de um romance como *Memorial do Convento* ou *O Ano da Morte de Ricardo Reis* nesse cenário.

A escritora Lídia Jorge, em um título que colocava notoriamente o trabalho literário em uma perspectiva política, a saber, "Escrita e Emancipação", assim se dirigia ao público:

> Quero dizer, em primeiro lugar, que durante este ano de 84 algumas vezes fui chamada a fazer balanços sobre o mesmo tema que nos reúne hoje aqui. E que várias vezes me defrontei de perto com opiniões e balanços feitos por pessoas nas mais variadas áreas. Pois a idéia com que sempre fiquei foi de que o tom dominante, quando repensamos na mutação operada desde o 25 de Abril, é de acentuado pessimismo quanto ao futuro e de forte culpabilização quanto ao passado e ao presente. Acho mesmo que alguém que não nos conhecesse, que não soubesse que esta forma de nos dizermos desalentados é a nossa forma de mostrar alento, haveria de julgar que Portugal é uma espécie de *Titanic* condenado, com uma inscrição no bojo que dissesse – "Deus mesmo o afundará". Esta foi uma imagem colhida de um dos imensos artigos publicados pela imprensa portuguesa durante a passada Primavera.[150]

Contrariando o pessimismo há pouco assinalado, a escritora portuguesa não hesitaria em dizer que houve sim transformações e prosseguiria:

> Ora a nível literário, de facto alguma coisa mudou depois do 25 de Abril e que não tem apenas a ver com o inexorável correr do tempo e a mutação dos sucessos, e sim com o povoamento do imaginário português por outros valores, outros mitos, outros horizontes. Simplesmente porque a Literatura é apenas uma extensão da vida e a vida, realmente, essa mudou. Eu diria que o espaço interior da sociedade portuguesa mudou, sobretudo na direcção de dois pólos antagônicos ainda que indissociáveis, dois vectores antitéticos entre os quais se joga a dramatização mais funda dos nossos dias que correm. Dum lado o sentimento da amputação, da redução dum império, o que desembocou numa sintomatologia da exigüidade, diria mesmo a sintomatologia da nossa *pequeninidade*, enquanto corpo colectivo. Do outro, a verbalização da mitologia da liberdade e da libertação, da emancipação pessoal e individual. Diga-se de passagem que também o sentimento da amputação corresponde e coincide com a emancipação colectiva. O que fica de permeio, entre esses dois pólos, são as necessárias variações.[151]

A substituição de uma mitologia do antigo regime por uma outra e o desalento progressivo sobre os rumos da Revolução seriam objetos de reflexão de Eduardo Lourenço

[150] JORGE, Lídia. Escrita e Emancipação. In: COLÓQUIO PORTUGAL 1974-1984. DEZ ANOS DE TRANSFORMAÇÃO SOCIAL, 1984, Coimbra. *Anais...* Coimbra: *Revista Crítica de Ciências Sociais*, Universidade de Coimbra, fev. 1986, n. 18-20, p. 57.
[151] Ibidem, p. 57-58.

nesse mesmo colóquio. As afirmações de Lourenço contrastavam e polemizavam em parte com as idéias de Lídia Jorge. O crítico português adotava como estratégia, em sua comunicação[152], confrontar a situação cultural pós-revolucionária com a ambigüidade cultural do antigo regime salazarista, incapaz, por exemplo, de impor aos estudantes de Letras um manual de sua própria lavra ideológica – Lourenço esclarecia que o principal manual de literatura para os estudantes, durante o período do antigo regime, foi *História da Literatura* de Oscar Lopes e de Antonio José Saraiva, "informada por um ideário de intenção progressista e marxista."[153]

O fio condutor do texto de Lourenço é o argumento de que a mitologia da esquerda não foi capaz de substituir aquela outra do antigo regime salazarista. Haveria um desencanto progressivo "manifestado na prática cultural portuguesa, não impedindo isso que essa prática tenha produzido, fundamentalmente nos últimos anos, expressões culturais extremamente válidas..."[154] Os romances de Saramago estariam incluídos nestas expressões culturais. Aliás, tais romances, e Lourenço está pensando precisamente em *O Ano da Morte de Ricardo Reis* (1984), fariam uma crítica do Portugal do presente e de um certo espírito contra-revolucionário desejoso de reinstalar o antigo sistema de valores. O desencanto progressivo em relação aos frutos revolucionários seria maximizado pela ausência de mestres que justificassem o 25 de Abril. Eduardo Lourenço estabelecia pontos de contato entre tal desencanto e próprio romance há pouco citado:

> É estranho que alguém que em 1974/75 protagoniza a ideologia, o ideário militante, eufórico, de uma revolução que parece estar em vias de acontecer em Portugal, seja o mesmo autor que, pretextando o regresso de Ricardo Reis a um

[152] LOURENÇO, Eduardo. Da contra-epopéia à não-epopéia: de Fernão Mendes Pinto a Ricardo Reis. In: COLÓQUIO PORTUGAL 1974-1984. DEZ ANOS DE TRANSFORMAÇÃO SOCIAL, 1984, Coimbra. *Anais...* Coimbra: *Revista Crítica de Ciências Sociais*, Universidade de Coimbra, fev. 1986, n. 18-20, p. 26-35.
[153] Ibidem, p. 29.
[154] Ibidem, p.33.

> Portugal de 1935, faz de uma maneira metafórica o retrato do nosso próprio desencanto na hora actual.[155]

Se nesse texto Eduardo Lourenço concluía suas considerações categoricamente afirmando a incapacidade da esquerda portuguesa de oferecer uma resposta, no campo cultural, "para aquilo que o país efectivamente se transformou ou se está transformando..."[156] e ainda acrescentava que tal incapacidade também dizia respeito aos próprios problemas postos antes e depois do 25 de Abril, problemas estes relacionados ao encontro de Portugal consigo próprio, algo proporcionado pela Revolução, mas infelizmente não realizado na "ordem cultural", em um outro artigo, do mesmo ano de 1984, o crítico era mais otimista e colocava nos trilhos a contribuição de alguns romances, dentre os quais os de Saramago, para se pensar o problema da identidade cultural portuguesa:

> Entre outras coisas a Revolução inventou-nos, não só no presente como no passado, uma outra memória de nós mesmos que tem no *Mosteiro* e no já **clássico** *Memorial do Convento*, obra prima de **ironia dialéctica**, as suas expressões míticas, e em *O Cais das Merendas* e em *Lúcialima* a sua versão realista, do realismo compatível com as das escritas mais estruturalmente inventivas da nossa literatura contemporânea. Mas com elas, e por causa desse poder autônomo do tecido ficcional e verbal, nós saímos – mais com *O Cais das Merendas* que com *Lúcialima* – do conúbio Revolução-reflexo escrito para entrarmos em cheio na revolução da escrita...[157]

O que Eduardo Lourenço chamava atenção nesse texto publicado na *Revista Colóquio Letras* era simplesmente para o fato de que em um segmento da cultura, o da escrita literária, houve uma crítica conseqüente à antiga mitologia e ao passado histórico. Mas isso ainda era pouco, se considerarmos a afirmação do crítico no "Colóquio Portugal 1974-1984". O que se esperava era, além de uma revolução da escrita, uma transformação

---

[155] LOURENÇO, Eduardo. Da contra-epopéia à não-epopéia: de Fernão Mendes Pinto a Ricardo Reis. In: COLÓQUIO PORTUGAL 1974-1984. DEZ ANOS DE TRANSFORMAÇÃO SOCIAL, 1984, Coimbra. *Anais...* Coimbra: *Revista Crítica de Ciências Sociais*, Universidade de Coimbra, fev. 1986, n. 18-20, p.34.
[156] Ibidem, p. 35.
[157] LOURENÇO, Eduardo. Literatura e revolução. *Colóquio Letras*, Lisboa, n. 78, p. 16, 1984 (os grifos são meus).

na forma de pensar e produzir a cultura. Em outro ensaio de 1997, "Em Torno do Nosso Imaginário"[158], Eduardo Lourenço, ao indicar o sucesso sem precedentes que foi a publicação de *Memorial do Convento*, afirmou que a perspectiva alegórica desse romance era exorcizar "num passado sempre presente, um obscurantismo e uma opressão intemporais."[159] E arrematava com um raciocínio que revelava o verdadeiro nó górdio da ficção saramaguiana: a imbricação entre uma vontade de esclarecimento e a metáfora (também o mito) como matéria prima desse impulso esclarecedor: "Uma ficção tão ostensivamente mítica e tão consciente de o ser dava ao seu criador um estatuto *mítico*. "[160]

O caráter positivo e bem realizado de uma crítica de extração ficcional à história de Portugal será também assinalado por Carlos Reis em "*Memorial do Convento* ou A Emergência da História"[161]. O estatuto dessa crítica reside em uma reformulação do romance histórico ou na superação do complexo do historicismo romântico, entendendo-se por isso a fixação em determinados lugares do passado medieval sem a devida perspectivação crítica do presente. Apesar disso, Carlos Reis observará que a objeção comum ao caráter evasivo dos romances de Alexandre Herculano não faz jus ao impulso estético e ideológico que estava na origem do projeto desse romancista português.

Qual o aspecto fundamental, segundo Carlos Reis, que deve ser sublinhado na empreitada ficcional de Saramago, sobretudo nesse *Memorial do Convento*, e que estaria em consonância com alguns teóricos que pensam a relação entre narrativa e história?

> Trata-se, em última instância, de recuperar a condição primordialmente histórica de todo o romance, enquanto gênero remotamente ligado à História, nas origens

[158] LOURENÇO, Eduardo. Em torno do nosso imaginário. In: ____. *A Nau de Icaro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 89-101.
[159] Ibidem, p. 99.
[160] Ibidem, p. 99.
[161] REIS, Carlos. *Memorial do Convento* ou A Emergência da História. In: COLÓQUIO PORTUGAL 1974-1984. DEZ ANOS DE TRANSFORMAÇÃO SOCIAL, 1984, Coimbra. *Anais...* Coimbra: *Revista Crítica de Ciências Sociais*, Universidade de Coimbra, fev. 1986, n. 18-20, p. 91-103.

> da sua consolidação sociocultural; e trata-se também, para um pensador como Paul Ricoeur de revalorizar tanto o sentido positivo da distância histórica como a capacidade de 'referência desdobrada' atribuída à ficção, no quadro da contestação de paradigmas teórico-epistemológicos (como o greimasiano) afectados por uma concepção marcadamente autotélica da narrativa.[162]

A questão a meu ver decisiva nesse artigo de Carlos Reis é como o romance de Saramago formula a relação entre história e ficção[163] e também como se dá a inserção desse autor na tradição literária portuguesa. Veja-se o seguinte comentário do crítico:

> Não é difícil reconhecer que a sobrevivência, em *Memorial do Convento*, do legado ideológico neo-realista de certo modo é acompanhada por um refinamento de estratégias literárias, por um lado abandonando o primarismo documental do Neo-Realismo primordial, por outro lado solicitando atitudes receptivas à altura desse refinamento, quer dizer, entendendo-o como *práxis* que estético-literariamente revaloriza uma mensagem ideológica cuja eficácia injuntiva não se deseja substancialmente afectada.[164]

A passagem citada retoma uma idéia cara ao artigo de Carlos Reis: o romance de Saramago conserva e supera a tradição neo-realista portuguesa. Supera ao se apropriar das experimentações formais das vanguardas artísticas, ao refinar as estratégias literárias e reformular o conceito de romance histórico. Conserva aquele impulso estético e ideológico de crítica à formação social portuguesa, presente no neo-realismo. Embora, tal impulso ou o caráter programático de tal movimento deve ser visto não como algo monolítico, mas em suas diferenciações, segundo nos diz o crítico em um outro momento de seu artigo.

Passados dez anos do *Colóquio Portugal 1974-1984*, Carlos Reis retomaria a relação entre revolução e literatura em um artigo intitulado "Romance e História depois da

---

[162] REIS, Carlos. *Memorial do Convento* ou A Emergência da História. In: COLÓQUIO PORTUGAL 1974-1984. DEZ ANOS DE TRANSFORMAÇÃO SOCIAL, 1984, Coimbra. *Anais...* Coimbra: *Revista Crítica de Ciências Sociais*, Universidade de Coimbra, fev. 1986, n. 18-20, p. 100.

[163] Vários estudos dos anos de 1980 irão discutir a relação entre história e ficção. Por exemplo: LEPECKI, Maria Lúcia. Aspectos da narrativa de preocupação histórica em Portugal, hoje. PRIMEIRO CONGRESSO INTERNACIONAL DE LUSITANISTAS, 1984, Poitiers. *Actas do Primeiro Congresso*, Universidade de Poitiers, 1988, p. 387-394. ROUANET, Maria Helena. Em pedaços de encaixar. Leitura de *Memorial do Convento* de José Saramago. In: *Colóquio Letras*, Lisboa, n. 101, p. 55-63, jan.-fev. 1988. MACNAB, Gregory. A Interface História-Invenção em Três Romances de José Saramago. *Revista Letras.* Universidade Federal do Paraná, n. 38, p. 134-143, 1989.

[164] REIS, Carlos. *Op. cit.*, p. 100.

Revolução. José Saramago e a Ficção Portuguesa Contemporânea"[165]. Basicamente, o crítico exemplificaria, a partir de alguns comentários sobre *História do Cerco de Lisboa*, uma das tendências ficcionais consolidadas ao longo das duas décadas após 1974: a redescoberta da História. O significado dessa redescoberta não difere muito dos comentários feitos por Carlos Reis em seu texto de 1984, mas uma afirmação merece destaque por constituir um dos lugares problematizados ao longo da década de 90. Trata-se da relação entre sujeito e História e que o crítico português, ao analisar *História do Cerco de Lisboa*, a compreende da seguinte maneira:

> É a própria lógica interna da narrativa que orienta o rumo do relato; o que permite dizer também o seguinte: que o sujeito que repensa a História através da sua reescrita, é afinal conduzido por uma *fatalidade* (é este, recorde-se, o vocábulo que no texto se encontra), que é a do desenvolvimento imparável dessa mesma História em movimento; ou ainda, em termos mais radicais: o sujeito é *pensado* pela História em vez de a pensar como seu demiurgo.[166]

Os significados desse sujeito e dessa História, no romance de Saramago, serão objetos de intenso debate nos anos 90. O fio condutor desse debate será, volto a insistir, a pergunta: *Memorial do Convento* é um romance moderno ou pós-moderno? A questão não se circunscreve somente ao ambiente acadêmico português, mas ela é enfrentada nas universidades do Brasil e dos EUA. Por isso, farei dessa questão uma transição para a recepção acadêmica dos romances na universidade brasileira.

---

[165]REIS, Carlos. Romance e História depois da Revolução. José Saramago e a Ficção Portuguesa Contemporânea. In: COLLOQUE FRANCO PORTUGAIS, 27-28 mai 1994, Talence. *La Littérature portugaise*. *Regards sur deus fins de siècle (XIX – XX)*. Bordeaux: Maison des Pays Ibériques, Lisbonne: Instituto Camões, 1996, p. 43-55.

[166] REIS, Carlos. Romance e História depois da Revolução. José Saramago e a Ficção Portuguesa Contemporânea… p. 53.

6.6.3 Autor, narrador e pós-modernidade em *Memorial do Convento*

Um artista, um escritor pós-moderno está na situação de um filósofo: o texto que escreve, a obra que realiza não são em princípio governadas por regras já estabelecidas, e não podem ser julgadas mediante um juízo determinante, aplicando a esse texto, a essa obra, categorias conhecidas. Estas regras e estas categorias são aquilo que a obra ou o texto procura. O artista e o escritor trabalham portanto sem regras, e para estabelecer as regras daquilo que foi feito.[167]

O leitor que investigar a recepção acadêmica de Saramago nos anos 80 constatará que o romancista foi objeto de artigos, comunicações e conferências por parte de intelectuais e professores ligados às universidades portuguesas ou estrangeiras. Entretanto, não há referências em Portugal de dissertações de mestrado ou teses de doutorado sobre a sua obra nessa década. Saramago terá que esperar os anos 90 para ser institucionalizado de fato nas universidades de Portugal. Fenômeno que no Brasil ocorre já nos anos 80, basta citar um dos trabalhos pioneiros de Teresa Cristina Cerdeira Silva[168]. A tese que defendo é que essa institucionalização é acompanhada de uma outra: a dos estudos pós-modernistas. O ganho fundamental para a leitura e a análise dos romances de Saramago, ao se utilizar tal suporte teórico, será uma reorientação do significado da função da crítica à religião feita pelos romances, fundamentalmente *Memorial do Convento* e *Evangelho segundo Jesus Cristo*. Além de uma compreensão do ateísmo do romancista, não circunscrito de imediato

[167] LYOTARD, Jean-François. *O pós-moderno explicado às crianças*. 2.ed. Lisboa: Dom Quixote, 1993, p. 26.

[168] SILVA, Teresa Cristina Cerdeira da. *José Saramago entre a história e a ficção: uma saga de portugueses*. 1.ed. Lisboa: D. Quixote, 1989. Trata-se de uma tese de doutorado defendida em 1987 na Universidade Federal do Rio de Janeiro. O argumento central desse trabalho é o seguinte: Saramago estaria realizando com os seus romances uma " 'nova história' dos portugueses (e não mais de Portugal), apresentada, agora, com roupagem literária, pela ótica desse poeta/historiador que enriquece o dito com a especificidade própria da literatura." (SILVA, Teresa C. C. da. Op.cit., p.28) Valendo-se das propostas teóricas da Nova História, a autora procuraria nessa tese apontar para a linha tênue existente entre a história e a ficção na obra de Saramago. Tal problema fará parte das preocupações de um conjunto de estudos, teses e dissertações produzidas em Portugal e em outros países nos anos 90. A *Revista Vértice*, n. 52, 1993, contém uma seção de artigos dedicados ao tema da história e da ficção na obra de José Saramago. O fato é que o próprio romancista várias vezes fez questão de opinar sobre tal temática, como demonstra, por exemplo, um texto de sua autoria publicado no *Jornal de Letras, Artes e Idéias*, com o título "História e Ficção", p. 17-20, 06 mar. 1990.

ao anticlericalismo português do século XIX, há também nesses estudos[169] dos anos 90 em Portugal uma pesquisa sobre o estatuto da escrita ficcional e das categorias narrativas, como, por exemplo, a categoria de narrador nos romances de Saramago.

Até o final dos anos 80 o Pós-Modernismo era *persona non grata* no ambiente acadêmico português. Creio que um acontecimento institucional significou uma virada na apreciação e nas resistências ao conceito de pós-modernidade. Refiro-me ao seminário "O Pós-Modernismo na Literatura Européia"[170], realizado pelo Instituto de Estudos Europeus e pela Associação Portuguesa de Literatura Comparada na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Era o ano de 1991 e nas atas do Seminário o leitor encontraria um estudo de Maria Alzira Seixo com o seguinte título: "Modernités Insaisissables – Remarques sur La Fiction Portugaise Contemporaine"[171]. Nesse texto, Seixo expôs primeiramente as dificuldades da recepção do conceito na sociedade portuguesa. O Pós-Modernismo teria ficado restrito, na década de 80, às discussões sobre a arquitetura de Tomás Taveira, ao livro *A Condição Pós-Moderna* de Jean F. Lyotard e às analises desse livro feitas por Eduardo Prado Coelho na imprensa portuguesa.

As condições para a recusa do Pós-Modernismo na literatura portuguesa deveriam ser pensadas, segundo Seixo, a partir do caráter que assume o modernismo antes, durante e depois da queda do regime salazarista. Também o Neo-Realismo, o Surrealismo tardio e o

[169] O eixo temático desses estudos continua sendo a relação entre história e ficção. Porém, nota-se uma sondagem dos elementos estruturais da narrativa com a finalidade de entender os custos e os benefícios para a economia da narrativa, ao serem esmaecidas as fronteiras entre ficção e história.

[170] Para uma síntese das principais questões abordadas no seminário consultar: CARNEIRO, João Sampayo. A literatura européia entre o Modernismo e o Pós-Modernismo. *Jornal de Letras, Artes e Idéias*, p. 11-12, 16 abr. 1991. Uma das questões assinaladas por Carneiro seria a seguinte: uma vez que a caracterização periodológica das obras literárias corresponde ao desejo de compreensão progressiva e linear da história (isto significa dizer que há um modelo epistemológico que comanda a percepção do fenômeno literário), em que medida o termo "pós-moderno" repõe esse desejo?

[171] SEIXO, Maria Alzira. Modernités insaisissables – Remarques sur la fiction portugaise conteporaine. In: *O PÓS-MODERNISMO NA LITERATURA EUROPÉIA*, 04-05 abr. 1991, Lisboa. *Actas do seminário...* Lisboa: Dedalus. Revista Portuguesa de Literatura Comparada, n. 01, 1991. *Dedalus*, n. 01, Lisboa, 1991, p. 303-313.

Nouveau Roman entrariam no cômputo para se avaliar como uma história literária portuguesa do século XX foi construída e quais os significados de modernidade foram legados para o período pós-revolucionário, influenciando inclusive as novas gerações. Mas, se Maria Alzira Seixo tenta entender as resistências à idéia de Pós-Modernidade em um amplo arco da cultura portuguesa do século XX, também irá sublinhar a recusa institucional do termo. Com exceção de algumas revistas acadêmicas publicadas no final dos anos 80 (*Revista Crítica de Ciências Sociais*, Coimbra, março de 1988 e a *Revista de Comunicação e Linguagens*, Universidade Nova de Lisboa, fevereiro de 1988) a reflexão esteve limitada à verve de um ou outro crítico do Pós-Modernismo e, na maioria dos casos, com um sentido pejorativo. A exposição de Maria Alzira Seixo encaminhava-se para uma legitimação do conceito no âmbito dos estudos literários. Ao partir de três aspectos característicos do Pós-Modernismo, a reelaboração da história, a paródia e a metaficção[172], a intelectual portuguesa incluiria, entre alguns autores dos anos 70 e 80, os romances de Saramago nessa corrente estética, não sem antes ponderar o modo particular da inserção desse autor:

> Chez Saramago, le caractère postmoderne est plus ambigu, car il y a toujours dans ses romans un sens bien determiné où situations et personnages convergent vers un centre d'explication fictionnelle: la raison du people ou celle des artistes, la sanction du future: mais c'est ici même, à mon avis, que passé et future dialoguent pour retrouver des sens jusqu'ici inconnus de l'Histoire, dans un dialogue implicite et éventuellement sans clôture, ou sans décision, qui 'ouvre' le texte et le temps (surtout le temps de la lecture) à des potentialités multiples, à l'indétermination.[173]

[172] O conceito de metaficção historiográfica seria aplicado à obra de Saramago por Helena Kaufman em seu artigo "A Metaficção Historiográfica de José Saramago", *Colóquio Letras*, n. 120, abr.-jun. 1991, p. 124-136. Segundo Horácio Costa, é em um artigo de Vasco Graça Moura, "O Ano do Prêmio de Saramago", *Jornal de Letras, Artes e Idéias,* Lisboa, 28 jul. 1986, que menciona pela primeira vez o termo "pós-moderno" associado à escrita de José Saramago. Conferir: COSTA, Horácio. Sobre a Pós-Modernidade em Portugal. Saramago Revisita Pessoa. *Colóquio Letras*, Lisboa, n. 109, maio-jun. 1989, p. 47.

[173] SEIXO, Maria Alzira. Modernités insaisissables – Remarques sur la fiction portugaise conteporaine. In: *O PÓS-MODERNISMO NA LITERATURA EUROPÉIA*, 04-05 abr. 1991, Lisboa. *Actas do seminário...* Lisboa: Dedalus. Revista Portuguesa de Literatura Comparada, n. 01, 1991. *Dedalus*, n. 01, Lisboa, 1991, p. 308.

Em outro texto de 1992, "Le Fait de La Fiction en Littérature – Ricardo Reis et Pessoa chez Saramago"[174], Maria Alzira Seixo continuaria inserindo Saramago na ficção pós-moderna. Mas agora, tratar-se-ia de descrever mais de perto os procedimentos de base dos romances de Saramago, como por exemplo, a caracterização da forma romance:

> La forme-roman de Saramago, constituée par un type de discours très particulier, mettant en forme une organization de sens spécifique, insiste, d'aprés les relations entre l'écriture et le social qu'elle propose, sur un modèle de lecture de l'Histoire, tout en ayant une conception de l'Histoire qui la confond avec la notion même de société. En effet, Saramago a l'habitude de dire, quand il parle de ses romans, que tout est Histoire et que tout récit est le récit du passé. Ce qui revient à hypostasier l'énonciation avec la référence (comme on l'a remarqué tout à l'heure), et à considérer le texte en procès d'écriture comme une sorte de paradigme passé/présent (c'est-à-dire, um système de choix qui fait du présent la grille de lecture d'un passé susceptible de créer, par des altérations fictives, un present où l' effet esthétique devient correction éthique), ou plutôt comme un effet de lecture de monde, dont la lecture possible fait ce monde lui-même; ou encore, tout en réorganizant les concepts, comme un monde possible dont l'effet de réel consiste à articuler une lecture face à l'autre (lecture ou lecteur), et par là justement à instituer le temps du vécu, et donc l'illusion, non plus de référence, mais de fiction. Par où les rapports entre le fait et la fiction se trouvent, pourrait-on dire, partiellement inverses.[175]

Além de indicar como a forma romance elabora a relação entre fato e ficção, Maria Alzira Seixo irá, no derradeiro parágrafo desse estudo de 1992, inverter um problema da recepção de Saramago nos anos 80. Desde o início os críticos tentaram situar o romancista na história literária portuguesa. Ao realizar isso eles partiam do seguinte pressuposto: o passado literário ajudava na compreensão da obra, dava-lhe um sentido. Mas, o que Seixo afirmará é o inverso: a obra do romancista reorienta a visão que a crítica ou os demais leitores possuem do passado literário:

> [...] la fiction littéraire peut, em elle-même, constituer un fait défini qui change l'Histoire (littéraire), et que ces faits sont susceptibles de réécritures nouvelles et divergentes, produisant des fictions, déplaçant ainsi les horizonts d'attente, et reconstruisant les protocoles de lecture, que non seulement la critique, mais aussi

[174] SEIXO, Maria Alzira. Le fait de la fiction em littérature – Ricardo Reis et Pessoa chez Saramago. In: FACTO E FICÇÃO NA LITERATURA E NA TEORIA LITERÁRIA, 01-04 jun. 1992, Madeira. *Actas do V Colóquio...* Lisboa: Dedalus. Revista Portuguesa de Literatura Comparada, n. 02, 1992, p. 85-93.
[175] Ibidem, p. 87.

> la théorie, sont obligés de suivre dans le changement des temps et des perspectives.[176]

As possibilidades estéticas e teóricas do romance de Saramago eram promissoras nesses textos acadêmicos do início da década de 90. A leitura pós-modernista substitui a importância da utopia como impulso transformador da sociedade, algo que esteve presente na recepção inicial de *Memorial do Convento*, por uma ênfase na noção de texto sem fim (textualização do mundo), intertexto, indeterminação e imanência. Se a utopia é uma escatologia secularizada, a noção de texto pós-modernista aproxima-se da idéia de desejo infinito, escritura que se reescreve sem término, exceto as duas pontas que ligam o desejo: a vida e a morte.

Quando se lê o artigo de Douwe Fokkema, "How to decide whether *Memorial do Convento* by José Saramago is or is not a postmodernist novel?"[177] percebe-se justamente a alteração do horizonte de expectativa. É o que se pode constatar no seguinte trecho:

> In this novel I see moreover a notion of quase-nonselection, a beautiful story without a basis in clearly defined norms, a story that transcends hypothesis and despair and tells us of a life independent from the great ideologies and *métarécits*. This postmodernist reading, I believe, is capable of explaining the various components of the story and their interrelationship.[178]

Em parte a crença pós-modernista seria confirmada por um conjunto de dissertações acadêmicas defendidas na década de 1990. Contudo, uma advertência, feita pelo próprio Fokkema, precisa aqui ser apresentada: a alteração de um horizonte de expectativa e a construção de novos protocolos de leitura do romance não dependem exclusivamente do texto, como parece estar sugerindo Maria Alzira Seixo. O texto não é neutro e as suas regras de interpretação são fornecidas pelo contexto. Elas são regras do comportamento

[176] SEIXO, Maria Alzira. Le fait de la fiction em littérature... p. 92.
[177] FOKKEMA, Douwe. How to decide whether *Memorial do Convento* by José Saramago is or is not a postmodernist novel? In: *O PÓS-MODERNISMO NA LITERATURA EUROPÉIA*, 04-05 abr. 1991, Lisboa. *Actas do seminário...* Lisboa: Dedalus. Revista Portuguesa de Literatura Comparada, n. 01, 1991. *Dedalus*, n. 01, Lisboa, 1991, p. 293-301.
[178] Ibidem, p. 300.

comunicativo e válidas para uma certa cultura. Contudo, o que ocorre quando tais regras ultrapassam a cultura local e são incorporadas em diversas localidades? (basta compararmos a recepção da obra de Saramago em diversos países europeus, nos EUA e no Brasil). A "universalização" desses protocolos de leitura ou regras de interpretação contradiz a própria idéia de um relativismo cultural ou de uma multiplicidade de leituras postuladas por uma certa pós-modernidade. Determinados conceitos como dialogismo, polifonia, intertextualidade, metaficção historiográfica e escrita paródica ao serem exaustivamente aplicados aos textos ficcionais de Saramago acabam por sofrer uma espécie de processo inflacionário, cujo rendimento crítico torna-se suspeito, uma vez que ocorre uma diluição da teoria que articula tais conceitos e o mais grave: se, por exemplo, o narrador em *Memorial do Convento* configura ou se aproxima daquilo que Bakhtin diz a propósito do romance de Dostoiévski, então pergunto: qual é afinal de contas o problema relevante e *sui generis* do romance saramaguiano? Resumindo: o caráter ilimitado da interpretação, sugerido por algumas concepções pós-modernistas, revela-se muito bem comportado quando cruzamos as diversas recepções. Há surpresas e darei alguns exemplos. Mas também há um círculo vicioso de interpretações e tentarei compreendê-lo na subseção 6.6.3.2 Polifonia, dialogismo e teologia.

6.6.3.1 Pós-modernismo e regresso de Deus

Uma surpresa: passados sete anos da publicação do romance *O Evangelho segundo Jesus Cristo* de Saramago, a leitura acalorada das páginas dos jornais dá lugar à reflexão acadêmica. Em 1998, Vanda Maria Gouveia Fernandes Gouveia[179] defendia uma dissertação de mestrado na Universidade Católica Portuguesa em que ficava mais do que claro ser o ateísmo de Saramago uma conseqüência da secularização de longa data no ocidente cristão e que, ao invés de contradizer os valores dessa religião, retomava-os mais radicalmente. O diabo não era tão ruim como pintaram alguns críticos na imprensa, por ocasião do lançamento da obra. Valendo-se do conceito de secularização positiva, discutido por Gianni Vattimo em seu livro *Acreditar em Acreditar*, Gouveia argumentava que o polêmico romance apresentava o "regresso divino num discurso secularizado". O conceito de secularização positiva de Vattimo constituía uma ferramenta teórica capaz de justificar a compatibilidade entre o humanismo de Saramago e os valores cristãos. O objetivo da tese de Gouveia indicava o seu horizonte de interpretação e sugeria a vantagem do ateísmo de Saramago para o próprio cristianismo, a despeito do catolicismo português ter rejeitado o romance.

Mas, caso queiramos buscar os antecedentes desse tipo de inserção do romance de Saramago na temática do regresso de Deus, é fundamental retomar aquela que, em minha opinião, foi a leitura mais refinada de *Memorial do Convento* e *O Evangelho segundo Jesus Cristo*. Estou pensando em "Sobre Saramago"[180], ensaio de Eduardo Lourenço que tem por

[179]GOUVEIA, Vanda Maria Gouveia Fernandes. *O Discurso religioso em 'O Evangelho segundo Jesus Cristo' de José Saramago*. 1998. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia de Braga, extensão do Funchal., Universidade Católica Portuguesa.

[180] LOURENÇO, Eduardo. Sobre Saramago. In: *O Canto do Signo. Existência e Literatura*. Lisboa: Editorial Presença, c. 1994, p. 180-188. Este estudo de Eduardo Lourenço foi publicado em outros lugares com algumas modificações. A que mais importa é a referência ao *Evangelho segundo Jesus Cristo*, presente na

subtítulo "O Memorial ou da História Profana como História Santa" – primeira parte. Nesse ensaio, Eduardo Lourenço elabora, mas não desenvolve todas as implicações para o romance de Saramago, o raciocínio segundo o qual o que é considerado habitualmente profano revela-se, na obra *Memorial do Convento*, como algo sagrado e santo.

Pode-se afirmar que o núcleo das reflexões desse estudo de Lourenço reside na idéia de que a poética e a escrita do romance de Saramago visam resgatar e transfigurar toda a experiência humana. Temos aqui, de início, o lugar de onde está sendo pensado este sagrado: o próprio campo da experiência histórica e, neste campo, uma escrita e uma poética que ao mesmo tempo que fazem uma crítica do sagrado institucionalizado, reinventam este sagrado na própria existência individual dos seres humanos.

Entenderemos precisamente o significado dos verbos "transfigurar e resgatar" se pensarmos o papel e o lugar da música, representada pelo personagem Scarlatti, na economia da obra. A experiência musical propicia a fusão de dois mundos: o profano e o divino. Ao realizar isto, ela revela à percepção humana que não há outro mundo ou outra harmonia fora daquilo que os próprios homens se encarregaram de humanizar.

Ao deter-se na metáfora da música e no seu significado em Scarlatti, Eduardo Lourenço sublinha aquilo que ele considera ser decisivo para uma interpretação do *Memorial do Convento*, a saber, pensar a amplitude histórico-metafísica desta narrativa. A epígrafe, retirada do *Memorial do Convento* e citada pelo crítico em seu estudo, apanha num só golpe de vista ou numa síntese poética tal amplitude: "a música é um rosário profano de sons, Mãe nossa que na terra estais." Portanto, a sacralização do profano é a amplitude histórico-metafísica revelada pela música. Seguindo a linha deste raciocínio,

---

versão intitulada "Saramago: um teólogo no fio da navalha" e publicada na *Revista de Literatura en dos Lenguas.Espacio. Espaço Escrito*. Badajoz, n. 09 y 10, invierno 1993/1994, p. 131.

concluiremos que em *Memorial do Convento* não haveria uma dessacralização da história ou uma emancipação racional do indivíduo conforme o projeto iluminista[181] e tampouco a redução dos conflitos a uma oposição semântica do tipo "oprimidos *versus* opressores", isto é, uma espécie de marxismo vulgar. Ao invés disso, encontraremos em *Memorial do convento* dois planos constitutivos da narrativa, o divino e o humano, que dialogam de tal forma que um se reconhece no outro. Diálogo presente no vôo da passarola e na coincidência dos nomes de três personagens: Baltasar, Blimunda e Bartolomeu, uma nova trindade, ou, esta aventura redentora da humanidade que transforma o profano em santo. O vôo possibilita ao personagem Bartolomeu uma "visão divinamente terrestre ou terrestremente divina". O que faz Eduardo Lourenço inferir a partir dessa imagem um raciocínio com ressonâncias teológicas:

"A condição humana é condição não só metáforica mas realmente angélica. Este pensamento é mais vertiginoso que todos os voos, passados e futuros."[182]

O que está em jogo neste raciocínio é a possível indentidade entre o divino e o humano. Na segunda parte do seu ensaio, intitulado sugestivamente "Saramago: um teólogo no fio da navalha"[183], Eduardo Lourenço irá desenvolver tal questão tendo em mira a própria especificidade do discurso ficcional de Saramago.

Inicialmente encontraremos no ensaio uma reflexão sobre "o retorno de Deus" neste final do século XX. Após "a morte de Deus", frase enunciada não sem certa ironia

[181] Para o sentido da história em Saramago ver o seguinte comentário do crítico: "Mas o *Memorial* é menos essa sátira - que o objeto próprio, embalsamado pela História, até poderia tornar inócua - do que a tentativa coroada de sucesso, de dar corpo visível a uma leitura global da aventura humana como aventura redentora, mas não no sentido iluminista de um Voltaire que conhece o santo e a senha da História e por isso a podia *dessacralizar*, torná-la *profana* ao ponto de a separar de todo o seu mistério e todo o seu enigma, *enquanto*, mistério e enigma indissoluvelmente ligados à nossa condição." (LOURENÇO, Eduardo. Sobre Saramago. In: *O Canto do Signo. Existência e Literatura*. Lisboa: Editorial Presença, c. 1994, p.182).

[182] LOURENÇO, Eduardo. Sobre Saramago. In: *O Canto do Signo. Existência e Literatura*. Lisboa: Editorial Presença, c. 1994, p.184.

[183] Ibidem, p. 185-188.

pelo crítico, Deus regressa a um mundo marcado pela derrocada das grandes narrativas universais. O que faz o crítico perguntar pelo sentido deste regresso e pela situação histórica-religiosa deste final de século. Por conseguinte, é neste mercado espiritual finissecular ou neste contexto histórico no qual a idéia de Deus mobiliza ainda a ação humana, conferindo-lhe um sentido que não se esgota no presente, que Eduardo Lourenço localiza parte da ficção saramaguiana.

Após circunscrever o romance *Memorial do Convento* dentro da problemática do "regresso de Deus"[184], discute Eduardo Lourenço propriamente a questão do gênero, as relações do romance com a tradição literária e a compreensão de parte da crítica literária que o classifica como "romance histórico".

São as objeções feitas pelo crítico português a esta categoria e a resposta ou a alternativa a esta última que nos parecem explicitar, junto com a questão do divino e do humano, um ponto nevrálgico e mesmo a envergadura crítica da ficção saramaguiana, a saber, que a re-escritura de uma história já escrita problematiza a nossa própria noção de verdade e realidade, categorias estas centrais no pensamento ocidental. Para Eduardo Lourenço, o que é peculiar a Saramago é justamente o propósito que ele manifesta em seus romances de re-escrever "uma história que já está escrita". Uma re-escritura configurada numa *ficção não inocente*. Pois, "a realidade – no passado ou no presente – não é nunca acessível na sua opacidade ou transcendência, é sempre e já uma *narrativa* e é essa narrativa que devemos revisitar, recriar para ter acesso virtual ao *eterno presente* do sentido

[184] A pertinência ou mesmo validade desta discussão no âmbito da filosofia podem ser encontradas em alguns autores contemporâneos. Gianni Vattimo em seu estudo intitulado *Acreditar em acreditar* rediscute a figura de cristo à luz de uma crítica à teologia de extração paulina e a partir de uma interlocução com Heidegger e Nietzsche. Vattimo propõe a hipótese se a *Kenosis* cristã (o rebaixamento) não teria algum ponto de contato com o niilismo da modernidade. André Comte-Sponville em *Bom dia angústia* recupera nos evangelhos a frase "O Reino de Deus está em vós" (*entos humôn)*. Esta "imanência do divino" na qualidade da experiência amorosa, a revelação de que Deus é amor (*Théos agapè estin*), seria o melhor contraponto crítico à religião institucional fundada no poder da transcendência divina.

dela para nós, o centro fora do tempo onde tudo conflui, de onde tudo reflui. Só que tal centro não é um lugar, nem uma substância, realidade que possa ser circunscrita de uma vez por todas, mas a própria invenção dela, o seu sonho, em suma, a sua ficção."[185]

Desta citação devemos reter aquele momento no qual o crítico português afirma ser a ficção saramaguiana uma compreensão da realidade sempre mediada e apreendida por intermédio da linguagem. Isto é, o acesso à realidade do passado ou do presente só é possível através de uma narrativa. O que temos é, portanto, uma glosa da glosa: "Assim que nada pode ser dito sobre 'os fins' que nesta ficção estão já visíveis ou que invisíveis a comandam, que não sejam glosa da glosa permanente com que José Saramago acompanha uma narração que é ao mesmo tempo uma história e um conto."[186]

Entretanto, esta glosa da glosa visa um determinado fim. Podemos localizá-lo no vôo da passarola, a saber, o desejo de escapar ao tempo e à morte (um outro nome para esse fim seria o de "neutralização simbólica da temporalidade").[187] Desejo que também exprimiria a condição divina do homem. Problema elaborado no *Memorial* através do personagem Bartolomeu, o padre voador. O sermão que este deveria pronunciar *Et ego in illo* (e eu nele) apresenta e desenvolve esta relação entre o homem e Deus. A conclusão a que chega o padre voador é a da "nossa incrível identidade com Deus". Ora, esta intuição - a da identidade entre o divino e o humano - mais a dificuldade de torná-la um discurso apto a ser compreendido pelos outros e por si próprio é que faz Pe. Bartolomeu se perguntar de que modo atravessará a salvo sobre o fio da navalha.

---

[185] LOURENÇO, Eduardo. Sobre Saramago. In: *O Canto do Signo. Existência e Literatura*. Lisboa: Editorial Presença, c. 1994, p. 187.
[186] Ibidem, p. 187.
[187] LOURENÇO, Eduardo. Metamorfoses da Ficção Portuguesa. Temporalidade e Romance. *Vértice*, Lisboa, p. 79, 20 nov. 1989.

A intuição central de Saramago: "da história profana como santa" e o discurso ficcional que a desenvolve, sugestivamente presente no título do ensaio de Eduardo Lourenço "Saramago: um teólogo no fio da navalha", discurso este configurado na prática do glosar - glosa da glosa -, são como as faces de uma única moeda ou formam a unidade de um problema que chamarei de hermenêutico. Devo esclarecer este último ponto.

Se o sagrado em Saramago não é reduzido à ilusão e à falsa consciência é porque a sua experiência não se esgota nos limites da religião institucional. Esta contém parte apenas da verdade do sagrado ou o manipula como um poder que, por pertencer ao divino, transcende a finitude humana. Este poder do transcendente que o torna diferente do humano é que será objeto de crítica e interpretação, por exemplo, no *Evangelho Segundo Jesus Cristo*. Poder alienado do homem, mas nas mãos de *alguns homens*.

Agora retornemos ao penúltimo parágrafo: se a história não é apenas profana, se entre Deus e o homem há uma identidade, o que se está negando é a *transcendência* do sagrado[188]. Mas vejamos: a negação desta *transcendência* não se faz apenas na relação com *o objeto da fé*, mas o próprio modo como o discurso ficcional elabora a realidade coloca em curto circuito a noção de uma verdade e de um relato primeiro e último. Relato este que teria a pretensão de captar a realidade em sua opacidade ou transcendência. Deste modo, o próprio discurso e o modo como ele pretende dizer a realidade é solidário com esta imanência do sagrado, isto é, ao relativizar a verdade e sua validade na idéia de Deus, relativizo a pretensão de o meu discurso ser a última palavra e a síntese derradeira sobre determinado fato do passado. O que queremos dizer é que a negação da transcendência e

[188] Para a questão do sentido do sagrado na ficção de Saramago consultar: REAL, Miguel. *Narração, Maravilhoso, Trágico e Sagrado em Memorial do Convento de José Saramago*. Lisboa: Caminho, 1995, p. 61-96. Também a crítica brasileira esteve atenta para o problema do regresso de Deus e sua inscrição nos romances de Saramago. O estudo que melhor apanha a noção de imanência do sagrado na ficção do romancista português é de Beatriz Berrini, *Ler Saramago: O Romance*. 2. ed. Lisboa: Caminho, 1998, p. 29-51.

dos poderes que ela representa, tal como a própria idéia de hierarquia, não se faz de um discurso em relação a um objeto, relação de exterioridade, mas afeta a própria organização deste discurso. Enfim, produz uma outra modalidade discursiva: a glosa da glosa.

6.6.3.2 Polifonia, dialogismo e teologia

O título da dissertação de Maria Luísa Raimundo Mesquita, *Do Estatuto Polifónico do Narrador em História do Cerco de Lisboa de José Saramago*[189], anunciava o viés teórico que se consolidaria nas análises da ficção de Saramago: o conceito de romance polifônico[190] tal como fora estudado por Bakhtin em Doistoiévski. A aplicação de tal conceito resultaria em comentários dessa natureza:

> Efectivamente, o que Saramago propõe é um narrador, cuja omnipresença pretende conciliar simultaneamente duas grandes formas de narração – os múltiplos pontos de vista e a omnisciência. E desta interferência, que aparentemente procura não privilegiar nenhum componente, surge uma entidade não confiante, nem segura no conhecimento e domínio das informações, mas uma voz narrativa que permanente debilita a autoridade, a objectividade e os limites dos conceitos, através de um discurso "evanescente", relativizado e profundamente incerto.[191]

O alcance desse discurso "evanescente" para a própria economia da narrativa não era devidamente avaliado em um conjunto de dissertações dos anos 90. Tomava-se o debilitamento das vozes narrativas, principalmente aquelas identificadas com os estratos sociais privilegiados, como uma promessa de inovação formal e de pensamento (uma crítica contundente à formação social portuguesa). A identificação apaixonada, em alguns casos, entre leitor e texto desandava numa apreciação extremamente confiante nas potencialidades especulativas[192] do romance. Saramago conseguiria com seus romances não

---

[189] MESQUITA, Maria Luísa Raimundo. *Do Estatuto Polifónico do Narrador em História do Cerco de Lisboa de José Saramago.* Lisboa, 1993. 261p. Dissertação (Mestrado em Literatura e Cultura Portuguesas – Época Contemporânea) – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas – Depto. de Estudos Portugueses, Universidade Nova de Lisboa.

[190] O conceito de dialogismo aplicado ao romance de Saramago fez fortuna nos meios acadêmicos internacionais. Conferir, por exemplo: CECCUCCI, Piero. Il *Memoriale del Convento* nell'Itinerario Narrativo di Jose Saramago: Storia, Finzione e Fantastico come Elementi Costitutivi della Realtà. In: VIAGGIO INTORNO AL CONVENTO DI MAFRA, 17-18 maggio 1990, Milano. *Atti del Seminario Italo-Portoghese*. Milano: Guerini, 1991, p. 44.

[191] MESQUITA, Maria Luísa Raimundo. *Do Estatuto Polifónico do Narrador...* p.06.

[192] Um exemplo de uma leitura apaixonada do romance *O Evangelho segundo Jesus Cristo* é a dissertação de mestrado de Conceição Madruga, *A Paixão segundo José Saramago. A Paixão do Verbo e o Verbo da Paixão*. Porto: Campo das Letras, 1998. A "orelha" do livro informa que a tese foi defendida em 1994 na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Expressão do otimismo da autora

apenas esmaecer as fronteiras entre a verdade histórica e o verossímil ficcional, mas também plasmar uma nova identidade para os portugueses[193].

Adriana Alves de Paula Martins afirmaria na conclusão de sua dissertação de mestrado:

> Ao conseguir articular a narração de um acontecimento histórico – o cerco de D. Afonso e seu exército aos mouros em 1147 – com a produção de um texto ficcional também ele centrado no cerco de Lisboa – a história do cerco escrita por Raimundo Silva – Saramago desvenda os processos que envolvem a elaboração dos discursos histórico e ficcional. Através desta exposição, o autor demonstra a ineficácia da oposição que isola ambos os discursos, **revolucionando**, sobretudo, a concepção do discurso histórico como o da verdade objectiva.[194]

A expressão "revolucionando" exprime um arroubo da intérprete diante dos efeitos do texto ficcional de Saramago. Mas Adriana Martins não estava sozinha, ao reconhecer o

---

reflete-se no derradeiro parágrafo do livro quando Madruga reproduz uma citação de Eduardo Prado Coelho: "Para concluir com estas palavras decisivas: 'o humor: o relâmpago divino que descobre o mundo na sua profunda ambiguidade moral e o homem na sua profunda incompetência para julgar os outro; o humor: o delírio da relatividade das coisas humanas, o prazer estranho que resulta da certeza de que não há certeza'. Verdade, a 'acidentalidade nómada' de Deleuze." (MADRUGA, Conceição. Op.cit., p. 143) Simplesmente a autora identificava esses atributos no romance de Saramago.

[193] A questão da busca da identidade de Portugal mereceria a atenção dos estudos acadêmicos nos anos 90. Dado relevante nessas abordagens é que tal busca não será pensada exclusivamente a partir da Revolução de 1974, mas no horizonte de um pós-modernismo. Veja-se nesse sentido os seguintes trabalhos: SEARA, Ana Maria Camargo. *Fictions of nationhood and the contemporary novel written in Portuguese: José Saramago, José Luandino Vieira, and João Ubaldo Ribeiro*. 1992. Tese (doutorado em Filosofia) Univ. of North Carolina. [ed.] UMI Dissertation Services – Ann Arbor, Michigan: University Microfilms International, imp. 1997. – edição facsimilada da cópia microfilmada da edição original de 1992. Conferir também: SUISSE, Abdelilah. *Alejo Carpentier y José Saramago. Historia y Ficción en Los pasos perdidos y Memorial do Convento*. Lisboa, 1999. 134p. Tese (Mestrado em Literatura Comparada) – Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa. Os dois elementos comuns às narrativas em questão são o mito de Sísifo e o do mundo melhor (utopia). Suisse estabelece as proximidades entre a obra de Carpentier e a de Saramago a partir dos modos de tecer relações entre a história e a ficção e daquilo que se chama de busca das essências humanas. Nos dois autores haveria a **desmistificação da história pátria** através da ironia e do resgate dos esquecidos. As diferenças fundamentais entre Carpentier e Saramago (no que diz respeito à questão do gênero "romance histórico") seriam: "En lo que atañe al discurso, se constata en la novela de Carpentier una visión romántica y nostálgica en la evocación de la historia de la humanidad similar al sentimiento nacional de la "novela histórica". Además, en esta obra de Carpentier se hace patente, también, la crítica a la época de Felipe II. En lo que concierne a *Memorial do Convento*, esta obra respeta algunas características de la "novela histórica": es el caso de la reproducción exacta y precisa tanto de los espacios como de los acontecimientos evocados. No obstante, en muchos momentos de la narración, el discurso crítico e irónico intencionado de Saramago se empeña en contradecir la "História Pátria" y en mitificar las figuras desconocidas o olvidadas de la historia, y esto si marca una ruptura con el género de las novelas históricas."(SUISSE, Abdelilah. Op.cit., p.114-115).

[194] MARTINS, Adriana Alves de Paula. *História e Ficção*: *Um Diálogo*. Lisboa: Fim de Século, 1994. A dissertação de mestrado foi defendida em 1993 na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra (os grifos são meus).

caráter inovador da ficção de Saramago, sobretudo em *História do Cerco de Lisboa*. Ana Paula Arnaut, em *Memorial do Convento: História, Ficção e Ideologia*[195], partilhava desse mesmo sentimento e considerava que a inovação no escritor português realizava-se em uma prosa não linear e que exigia a cooperação do leitor na descodificação dos sentidos disseminados ao longo dos incontáveis desvios e das inúmeras digressões do narrador. Mas a tese propriamente dessa dissertação de Arnaut consistia em afirmar "[...] a emergência de um narrador ideologicamente empenhado em desmitificar a 'grandiosidade' da História."[196] A questão que salta aos olhos quando acompanhamos a argumentação da autora, principalmente se temos em mente a pluralidade de sentidos e o empenho exigente de interpretação desses sentidos que a narrativa de Saramago coloca para o leitor, é a seguinte: todo o trabalho de cooperação, solicitada ao leitor para a exegese do texto, não é orientado por este gesto de desmitificação da História? Ora, tal gesto não acaba por impor uma visão de mundo ao leitor? Em suma, aquilo que inicialmente aparece como dificuldade e exigência dessa escrita – o seu caráter imbricado e a estratégia narrativa do desvio – para que o leitor construa os sentidos não é ao cabo da narração de uma facilidade reconfortante, visto que ao empenho do leitor corresponderia um outro mais efetivo: a desmitificação da História e a identificação do narrador com as classes sociais desfavorecidas[197]. No fundo, se levarmos em consideração que o lugar ideológico desse narrador não é posto em dúvida no percurso narrativo, mas que visa persuadir o leitor da legitimidade do seu empenho,

---

[195] ARNAUT, Ana Paula. *Memorial do Convento*: *História, Ficção e Ideologia*. Coimbra: Fora do Texto, 1996. Dissertação de Mestrado apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

[196] Ibidem, p. 116.

[197] O que eu perguntaria é se o efeito estético da obra ao se tornar correção ética, segundo o raciocínio de Maria Alzira Seixo, não impõe um limite à multiplicidade de leituras. O trecho de Maria Alzira Seixo referido é o seguinte: "[...] un système de choix qui fait du présent la grille de lecture d'un passé susceptible de créer, par des altérations fictives, un present où l'effet esthétique devient correction éthique." (SEIXO, Maria Alzira. Le fait de la fiction en littérature – Ricardo Reis et Pessoa chez Saramago. In: FACTO E FICÇÃO NA LITERATURA E NA TEORIA LITERÁRIA, 01-04 jun. 1992, Madeira. *Actas do V Colóquio...* Lisboa: Dedalus. Revista Portuguesa de Literatura Comparada, n. 02, 1992, p. 87).

teríamos então uma hermenêutica na obra a serviço dos valores morais e estéticos do autor Saramago. Haveria então um controle da própria interpretação disfarçada de polifonia, de pluralidade de sentidos e de relativização da verdade. Não é absurdo propor o controle da interpretação pelo narrador saramaguiano caso tenhamos no horizonte a seguinte questão de Arnaut:

> A criação de um mundo possível, onde o histórico se mescla com o ficcional, ressalta não apenas do modo como se organiza a escrita e se trabalha a linguagem, mas também da forma como é encarada a História com as suas contradições sociais e, essencialmente, no facto de o narrador presentificar, na trama narrativa, o próprio autor, dessa maneira lhe servindo de álibi.[198]

E a autora ainda acrescentaria alguns parágrafos adiante:

> A mencionada identificação entre a personalidade e os valores do narrador e de Saramago é perfeitamente plausível se enquadrada no âmbito do quadro ideológico por que se norteia o autor, freqüentemente assumido e defendido quer em artigos, quer em várias entrevistas e reportagens. É assim que, por exemplo, Bartolomeu Lourenço, por quem a instância narrativa manifesta evidente empatia no que diz respeito ao questionamento dos ideais religiosos, interpreta, em última análise, a mensagem ideológica do autor face a esta temática da cultura ocidental cristã.[199]

O prejuízo dessa identificação entre narrador e autor para a exegese do romance não é muito difícil de avaliar: trata-se de repor a idéia do autor como dono do sentido da sua obra, cabendo ao intérprete identificar a intenção realizada na obra – no caso aqui a ideologia. Porém, o conceito de polifonia não desapropria o romance da idéia de um autor que comanda com mão de ferro o sentido final da ficção? Manter essa identificação entre autor e narrador significaria alijar a figura do outro da estrutura narrativa, invalidando assim o que há de mais radical na teoria proposta por Bakhtin: a idéia de vozes plenivalentes. Portanto, o problema é como dar crédito à figura do narrador sem torná-lo um boneco de ventríloco do autor.

---

[198] ARNAUT, Ana Paula. *Memorial do Convento*: *História, Ficção e Ideologia*. Coimbra: Fora do Texto, 1996, p. 116.
[199] Ibidem, p. 117.

Não se pode afirmar que com o conceito de polifonia há simplesmente a destruição de um outro: o de autor. Paulo Bezerra em seu "Prefácio à segunda edição brasileira" do livro *Problemas da Poética de Dostoiévski*[200] é categórico:

> No Brasil já houve quem afirmasse haver pouca sociologia em Bakhtin. Paciência! Felizmente Bakhtin não é bíblia. Mas há quem consiga fazer pior: incluir Bakhtin no besteirol pós-moderno, descobrindo em sua obra coisitas originalíssimas e atuais como a morte do autor. [...] É ainda de Bakhtin a afirmação segundo a qual o autor é o novo sujeito da criação que substitui os sacerdotes, os profetas, os juízes, os pais patriarcais, etc., i.e, só existindo o sujeito da criação é possível transformar a coisa, o objeto, o mundo material em discurso. [...] sendo a arte semelhante à criação do próprio homem, matar o autor-sujeito da criação equivaleria a matar a própria arte.[201]

Bakhtin formularia a categoria de um autor criador não circunscrito ao enfoque monológico, antes postularia "uma consciência que abrange a consciência do herói e seu mundo"[202], mas tanto o autor criador como "consciência da consciência", quanto as consciências dos heróis ganham autonomia nesse processo de criação. Consigo entender tais afirmações ao relacioná-las ao universo religioso: Deus cria o homem à sua imagem e semelhança, mas este é livre em suas escolhas, até para o pecado. Deus e o mundo criado são distintos, apesar das intervenções providenciais da divindade no mundo. Ocorre que, mesmo sendo duvidosa a exigüidade da analogia – criação divina e artística –, o conceito de romance polifônico de Bakhtin situa-se no âmbito do universo ficcional de Doistoiévski, universo marcado pela teologia ortodoxa[203], e valeria a pena interrogar-se sobre as semelhanças de um autor russo do século XIX com um português do século XX. O que há no romance polifônico de Dostoievski que ajuda a pensar a singularidade da ficção de Saramago?

---

[200] BEZERRA, Paulo. Prefácio à segunda edição brasileira. In: BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da Poética de Doistoiévski*. Rio de Janeiro: Forense, 1997, p. V-XII.
[201] Ibidem, p. XI.
[202] Ibidem, p. X.
[203] PONDÉ, Luis Felipe. *Crítica e Profecia. A Filosofia da Religião em Dostoievski*. 1 ed. São Paulo: Editora 34, 2003.

Arriscaria um paralelo entre a aplicação que Gouveia faz da noção de secularização positiva, para explicitar que a crítica à religião em *O Evangelho segundo Jesus Cristo* está em conformidade com os valores cristãos, com a que Luis Felipe Pondé utiliza – a de polifonia – para, apoiado nas teses de Bakhtin, trazer à tona uma tradição teológica ortodoxa escondida nos romances de Doistoiévski. Por que faço esse desvio? Por um motivo simples: se o conceito de secularização positiva de Gianni Vattimo aponta para um enfraquecimento das estruturas fortes do ser, como a idéia de verdade, por exemplo, inclusive inscrevendo esse processo no que se pode chamar de pós-modernismo, a aproximação feita entre polifonia e teologia ortodoxa por Pondé, se não leva o rótulo de pós-modernismo, pelo menos encaminha-se para uma das idéias que não é estranha a tal rótulo: a fragmentação e a ausência de uma interpretação última. Vejamos essas afirmações de Pondé:

> Segundo Bakhtin, nas obras de Doistoiévski não existe nenhuma subjetividade, já que seus personagens não têm unidade identitária; não há subjetivismo, sua poética parte de uma visão de mundo como se este fosse um espaço essencialmente contraditório ou controverso. É a idéia de que no regime da natureza não existe síntese, isto é, não há possibilidade de unidade alguma, como já foi apontado anteriormente. Esta imagem descreve muito bem o universo de Dostoiévski: o ser humano é um ser despedaçado.[204]

O fundamento da idéia de polifonia no escritor russo (a impossibilidade de síntese e a fragmentação do ser humano) é de natureza religiosa. Não há o fim da polifonia porque o ser humano é um ser despedaçado pelo **pecado original**. Para Pondé, essa relação entre a polifonia interna da consciência e a doutrina do pecado original parece não estar em conformidade com as idéias de Bakhtin uma vez que o lingüista assinala na obra do romancista um "grande feito do pensamento russo."[205] Porém, adverte Pondé que ao invés

[204] PONDÉ, Luis Felipe. "A Polifonia em Dostoiévski" in: *Crítica e Profecia. A Filosofia da Religião em Dostoievski*. 1 ed. São Paulo: Editora 34, 2003, p.125.
[205] Ibidem, p.129.

de realizarmos uma leitura marxista, devemos interpretar teologicamente o romancista, pois a escrita de Dostoiévski, embora revele uma preocupação socialista, possui em sua base a crença de que a salvação reside no retorno à religião.[206]

Dessa relação entre polifonia e teologia Luis Felipe Pondé explicita uma outra conseqüência um pouco ao gosto do espírito pós-modernista:

> É uma idéia sutil e não muito fácil de entender, pois nosso pensamento (a idéia de que não há como superar a agonia do despedaçamento do ser humano) é dominado por outra idéia que lhe é oposta: a de que em algum momento chegaremos a sair da polifonia. Isso só é possível na condição sobrenatural ou na morte, que é a decomposição total. A polifonia é algo como a tensão que mantém as partes conectadas, que faz com que a decomposição do ser humano não ocorra de uma vez por todas. Por isso, é, de alguma forma, a marca de Deus na desgraça.[207]

A marca de Deus na desgraça: esta afirmação indica que não há horizonte utópico possível. A noção de polifonia endereça-nos a uma epistemologia "encravada na teologia, na religião", segundo as palavras de Luis Felipe Pondé. Suspeito que, ao analisar o conceito de polifonia e escavar os fundamentos de uma teologia ortodoxa no romancista russo, o que o autor traz à lume são os próprios vínculos entre religião e pós-modernismo, tema que abordarei no epílogo dessa tese.

O que pretendo aqui é apontar para dois aspectos. Primeiro, é que a aplicação acadêmica do conceito de polifonia no romance de Saramago aposta que a ausência de um narrador monologante é sinal de liberdade de pensamento, inovação formal e ousadia política. Mas, basta uma leitura atenta para flagrarmos em *História do Cerco de Lisboa* um padrão de exegese muito próximo da alegoria dos teólogos católicos, conforme discuti na análise do "Cerco Hermenêutico". Se há um romance que ensaia um relativismo radical é o mencionado há pouco. Se há polifonia em *História do Cerco de Lisboa* não é em sua versão

[206] PONDÉ, Luis Felipe. A Polifonia em Dostoiévski... p. 129.
[207] Ibidem, p. 135.

otimista, mas naquilo que ela tem de problemática e quase trágica ou na tensão mantida até o fim da narrativa: a desilusão do *Eclesiastes* e a ilusão do *Cântico dos Cânticos*. Esse embate entre necessidade e liberdade não é estranho ao romance de Dostoiévski, na leitura de Pondé. O segundo aspecto diz respeito ao amor como um limite para a ausência de critério de verdade, para a interpretação infinita e a impossível síntese. Um princípio ético? Sim.

> O ser humano vive no pavor da liberdade absoluta do átomo: por exemplo, quando o inquisidor fala que Jesus errou ao achar que o ser humano queria liberdade, é a isso que se refere. O ser humano não quer liberdade; o ser humano quer um critério. Não é à toa que a idéia mais concreta de liberdade que temos na filosofia, mas também a mais terrível, é a de contingência: não existe necessidade, tudo é possível. O que é Deus então? O único modo de Deus não se transformar numa contingência insuportável é a idéia de *caritas*, expressa por Agostinho: o amor é que dá, de alguma maneira, uma certa substância que faz com que a pessoa não se dissolva. Evdokimov diz que, para Dostoievski, o ser humano só se constitui quando ama e é amado; senão ele não é ninguém, ele se desmancha, não existe.[208]

Não pretendo cristianizar Saramago. Porém, a ambigüidade que atravessa o romance desse autor, ao misturar dialogismo com voz monologante, faz-me pensar nas seguintes questões: como situar esse narrador que "nunca perde o controlo narrativo", segundo Ana Paula Arnaut, na perspectiva de um romance que revolucionou a relação entre história e ficção, na opinião de Adriana Martins? Em síntese, será mesmo que há um narrador polifônico em Saramago? Tais questões permitem realizar uma transição para a recepção brasileira e discutir como essa última respondeu à inserção dos romances de Saramago na pós-modernidade.

[208] PONDÉ, Luis Felipe. A Polifonia em Dostoievski... p. 138.

7. A recepção brasileira (Universidade e Imprensa)

7.1 Breve excurso: modernidade e pós-modernidade no Brasil

No capítulo sobre a recepção portuguesa afirmei que nos anos 90 duas linhagens teóricas foram combinadas, o dialogismo e o pós-moderno, para se interpretar o romance de Saramago. A aplicação desses conceitos não deixava de apresentar alguns inconvenientes e levantar algumas suspeitas. Afinal, qual seria precisamente o estatuto do autor e do narrador presente na ficção do escritor português, uma vez que na opinião de alguns críticos se era legítimo classificar o procedimento de base do ficcionista de pós-moderno, o mesmo não se poderia afirmar da visão de mundo configurada no romance? Em síntese, o que estava em jogo para os intérpretes portugueses era como relacionar a ideologia do autor com a forma do romance, supondo-se que o conceito de ideologia ainda fosse válido no interior das formulações pós-modernistas, pois para alguns teóricos o próprio conceito tornara-se problemático face às transformações históricas após a dissolução do comunismo soviético. A dificuldade de parte da crítica será como sustentar a feição pós-moderna do romance de Saramago e ao mesmo tempo não fazer vistas grossas para aquilo que é escandalosamente óbvio em muitos dos seus romances: uma identificação da ótica romanesca com a classe social oprimida.

A questão do lugar de Saramago na literatura contemporânea – a coexistência de procedimentos pós-modernos e de uma visão de mundo marcadamente de extração marxista – também seria enfrentada em solo brasileiro. Desde o início dos anos 80 a discussão sobre o pós-modernismo já havia sido incorporada, por exemplo, nos cadernos culturais da imprensa. Basta o leitor consultar o *Folhetim do Estado de São Paulo* de

02/10/1983 intitulado "Pós-Modernismo: Um Começo de Discussão"[1]. Apesar desse debate inicial ter-se circunscrito ao universo das artes visuais e da música, e ter sido um começo muito pouco otimista quanto às propostas do Pós-modernismo, a recepção das idéias encontrou um contexto cultural mais favorável do que em terras lusitanas. Quais teriam sido os principais motivos? Em um dos artigos do *Folhetim*, "Pós, Pré, Quase ou Anti", de Ronaldo Brito, encontram-se discutidos dois tipos de Pós-Moderno. O primeiro, minoritário e marginal, pode ser classificado de utópico e está presente nas formulações de Mário Pedrosa dos anos 60 e 70:

> Quando, há vinte anos, Mário Pedrosa o mencionou, o fez para dar conta dos novos procedimentos que, em última análise, trocavam a obra pelo ato, lutavam para fundir arte e vida. O Pós-Moderno marcava assim, pensando bem, o triunfo das vanguardas... [...] O que era furor utópico legítimo, duas décadas depois existe apenas como sintoma melancólico e nostálgico. Nada mais museológico, num certo sentido, do que este utópico. A essa espécie de pós-moderno, paradoxalmente, a modernidade sobreviveu.[2]

A essa noção de Pós-Moderno de Mário Pedrosa, circunscrita a um debate sobre os rumos e a crise da arte moderna em uma sociedade de consumo nos anos 70[3], Ronaldo Brito apresenta uma outra, menos utópica e francamente oposta aos rumos da arte moderna:

> O fim das vanguardas, a descrença na lógica da história da arte moderna, estão na raiz do pós-moderno agora em evidência. Ele tem algo de sumária afirmação – opta pela realidade imediata da arte. E esta realidade, como se sabe, é ... um mercado, uma modalidade de lazer, um exercício superior da fantasia. Com maior ou menor consciência, esse pós-moderno recusa a

[1] Três artigos constituem o início dessa reflexão: VENÂNCIO FILHO, Paulo. A Música sem Música; ZILIO, Carlos. A Difícil História da Arte Brasileira; BRITO, Ronaldo. Pós, Pré, Quase ou Anti? PÓS-MODERNISMO: um começo de discussão. *O Estado de São Paulo,* São Paulo, 02 out. 1983. Folhetim, p. 02-07.

[2]BRITO, Ronaldo. Pós, Pré, Quase ou Anti? *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 02 out. 1983. Folhetim, p. 06. Segundo HEARTNEY, Eleanor. Pós-Modernismo. São Paulo: Cosac & Naify, 2002, o termo já se encontra nas reflexões de Arnold Toynbee em 1938.

[3]Para uma compreensão mais detalhada do uso da expressão "arte pós-moderna" em um ensaio do crítico de 1970, conferir: PEDROSA, Mário. A Bienal de Cá para Lá. In: ARANTES, Otília (org.) *Política das Artes*. São Paulo: EDUSP, 1995, v. 1, p.283-284.

> negatividade moderna, o seu obsessivo sentido histórico e o seu radical antiilusionismo.[4]

Portanto, se pesquisarmos alguns estudos que procuram justamente dar conta dessa lógica da história da arte moderna, e penso basicamente em outro ensaio dos anos 70 de José Guilherme Merquior, "Kitsch e Antikitsch"[5], na qual o crítico brasileiro, ao mesmo tempo que reafirma suas convicções liberais no projeto moderno de emancipação universal do sujeito, não deixa de assinalar uma reação conservadora e nostálgica na apropriação de procedimentos pré-modernos na arte da década de 70 ou mesmo na valorização de autores acadêmicos anteriores ao modernismo brasileiro, como dizia, se dermos crédito a esses ensaios entenderemos que o rótulo de pós-moderno relaciona-se tensamente, na cultura brasileira, com a institucionalização do modernismo. Ao se consultar parte da bibliografia sobre o Movimento Modernista quase sempre se encontra uma assertiva, de curso generalizado, de que a Semana de 22 teria um caráter paradigmático e fundador de um Modernismo "autêntico e verdadeiro" – Modernismo basicamente paulista. As estratégias para validar tal assertiva são várias e os caminhos teóricos trilhados podem oscilar de um José Guilherme Merquior, ao buscar um instrumental conceitual na história da cultura[6], a um Alfredo Bosi, ao afirmar que nem tudo que é moderno necessariamente é modernista[7].

---

[4]BRITO, Ronaldo. Pós, Pré, Quase ou Anti? *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 02 out. 1983. Folhetim, p. 06.

[5]MERQUIOR, José Guilherme. Kitsch e AntiKitsch (Arte e Cultura na Sociedade Industrial). In: ____. *Formalismo e Tradição Moderna. O Problema da Arte na Crise da Cultura*. Rio de Janeiro: Forense – Universitária; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1974, p. 07-48.

[6]MERQUIOR, José Guilherme. A Estética do Modernismo do Ponto de Vista da História da Cultura. In: _____. *Formalismo e Tradição Moderna. O Problema da Arte na Crise da Cultura.* Rio de Janeiro: Forense Universitária; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1974, p. 77-102 (o ensaio foi escrito em 1971).

[7]BOSI, Alfredo. Moderno e Modernista na Literatura Brasileira. In: _____. *Céu, Inferno*. *Ensaios de Crítica Literária e Ideológica*. São Paulo: Editora Ática, 1988, p. 114-126.

A discussão sobre o Pós-moderno no Brasil antecede à própria moda do conceito em voga a partir dos anos 80, o que me permite conjeturar que a classificação de José Saramago como um autor pós-moderno não deveria causar estranheza, uma vez que o fenômeno classificado de Pós-Moderno remontava, pelo menos, aos dilemas e embates entre a cultura de massa e a arte de vanguarda na passagem dos anos 60 aos 70. Entre nós brasileiros, a idéia de pós-moderno, quando desponta com força nos anos 80, já contava algumas velinhas. Na pena dos críticos de arte ou ensaístas da cultura brasileira tal fenômeno ganhava uma certa complexidade, como se pode notar no ensaio citado de Ronaldo Brito, ao mostrar as diferenças entre a sua suposta primeira aparição em Mário Pedrosa e a feição muito particular tomada no início da década de 80.

Esse pequeno parêntese em torno da ocorrência do termo "Pós-Moderno" na cultura brasileira apenas quis assinalar que seu uso esteve determinado não somente por uma mania atávica de importação de idéias estrangeiras, algo até compreensível se pensarmos que entre nós também a discussão entrou e se oficializou por intermédio da cultura francesa, mais especificamente com o livro *A Condição Pós-Moderna* (1979)[8], de J. F. Lyotard, mas pelo também suposto esgotamento do projeto modernista brasileiro e pelos acertos e desacertos da historiografia literária modernista em sua avaliação do passado literário. Não por acaso nos anos 80 teremos vários estudos, encravados nas instituições universitárias do eixo Rio-São Paulo, dispostos a realizar uma revisão do fim do século XIX com o intuito de verificar os pontos de contato com o fim do século XX[9].

[8]Até onde pude averiguar, a primeira edição da tradução brasileira de *La Condition PostModerne* é aproximadamente de 1984.

[9] O período revisionista da nossa historiografia literária, iniciado por volta da década de 80, prometia uma interpretação da literatura "Pré-Modernista" (1870-1920) que não levasse em consideração apenas o peso paradigmático e fundador de um novo momento cultural assumido pelo Modernismo brasileiro. Citaria como exemplo os seguintes estudos: SUSSEKIND, Flora. *Cinematógrafo de Letras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987; SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como Missão*. *Tensões Sociais e Criação Cultural na*

Da perspectiva hermenêutica desta tese as questões mais importantes colocadas ao romance de Saramago por um conjunto de leitores críticos brasileiros são as seguintes:

1) O narrador de alguns romances do escritor português seria monológico ou dialógico? Qual o estatuto do autor e do narrador?

2) A especulação (os comentários digressivos das personagens e do narrador) estaria à altura da invenção estética?

3) Saramago é um autor moderno ou pós-moderno?

Substancialmente as questões não diferem daquelas colocadas pela recepção portuguesa na vertente acadêmica ou nas páginas da imprensa. Um dos primeiros textos acadêmicos, publicado no Brasil, sobre *Memorial do Convento*, faz menção ao conceito de alegoria e ao problema da identidade portuguesa para caracterizar a forma e o conteúdo do romance.[10] O que deve ser matizado é o grau de adesão dos leitores e críticos brasileiros à proposta estética de Saramago. Uma idéia consensual é da "canonização" bastante rápida do romancista português na década de 80 em terras brasileiras. Penso, como venho insistindo nessa parte da tese, que é importante entender como isso foi possível e quais as conseqüências para a interpretação da obra do autor. Situarei a primeira questão – o estatuto do narrador – no âmbito das preocupações acadêmicas, embora ela não esteja restrita aos estudos universitários e apareça nos textos

---

Primeira República. São Paulo: Brasiliense, 1983. Não estou sugerindo que esses estudos fossem pós-modernistas, apenas afirmo que alguns desses trabalhos procuraram não pensar a relação entre história e literatura do ponto de vista de um modelo historiográfico linear e teleológico. Outros estudos, por sua vez, procuraram aproximar o final do século XIX ao XX. É o caso de Helena Cunha Parente que afirmaria: "XIX e XX, final dos dois séculos. Mesma crise de utopias, mesmo pessimismo. Mesmíssimas estratégias discursivas, com ponto de partida na exaustão da literatura: consciência textual da escritura, despedaçamento do sentido, do tempo, dos gêneros literários." (CUNHA, Helena Parente. Em Tempos de Decadência. In: MUCCI, Latuf. *Ruína e Simulacro Decadentista: Uma Leitura de Il Piacere, de D'Annunzio*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1994, p. 13-14).

[10] AGUIAR, Joaquim Alves. Um convento e uma passarola. *EPA. – Estudos Portugueses e Africanos*, IEL – Instituto de Estudos da Linguagem, UNICAMP, Campinas, n. 02, p. 125-131, 1983.

publicados na imprensa. No que diz respeito às potencialidades especulativas do romancista, darei mais atenção às análises feitas nos cadernos culturais da imprensa. Por fim, a terceira questão vincula-se à segunda na medida em que o alcance desse potencial especulativo e o seu fim visado fornecem pistas da pertinência ou não de classificar o romance de Saramago no pensamento pós-moderno. O ensaio que melhor enfrentou esse problema pertence a João Adolfo Hansen[11] e será objeto de análise nessa parte do trabalho.

[11] HANSEN, João Adolfo. Experiência e Expectativa em *Memorial do Convento*. In: LOPONDO, Lílian (org.). *Saramago segundo Terceiros*. São Paulo: Humanitas/FFCHL/USP, 1998, p. 15-30.

7.2 Morte, exumação e autopsia do autor? O autor Saramago na recepção acadêmica brasileira

[„„] o autor está no livro todo, o autor é todo o livro, mesmo quando o livro não consiga ser todo o autor.[12]

Sabemos agora que um texto não é feito de uma linha de palavras a produzir um sentido único, de certa maneira *teológico* (que seria a "mensagem" do Autor-Deus), mas um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escrituras variadas, das quais nenhuma é original: o texto é um tecido de citações...[13]

Uma idéia recorrente nas intervenções de Saramago é a concepção de que seu romance deveria realizar a fusão do autor, do narrador, da história contada e das personagens num discurso intitulado "globalizante", sendo necessário destacar o fato de que cada um desses elementos teria uma parte igual em tal discurso. Saramago propõe um tipo de autor que não se distanciaria daquilo que estaria sendo narrado. Portanto, pelo menos nas intenções do escritor, um autor e um narrador que não estariam enquadrados nos moldes do romance realista do século XIX. Mas, a questão do autor também pode ser pensada a partir do ateísmo confesso do escritor com suas implicações no texto ficcional, principalmente se acatarmos a hipótese de alguns críticos de que as personagens saramaguianas seriam *alter egos* do romancista. Todavia, uma tarefa fundamental para discernir o estatuto desse autor é relacionar as afirmações de Saramago com algumas linhagens teóricas representativas do século XX. As propostas de Saramago acerca do narrador dialogariam criticamente com qual teoria literária? Quem estaria sendo colocado na berlinda com as interrogações de Saramago em seu ensaio "O Autor como

[12] SARAMAGO, José. O Autor como Narrador. *Cult*. *Revista Brasileira de Literatura,* São Paulo, n. 17, p. 27, dez. 1998. Para uma consideração crítica das idéias desse ensaio de Saramago ver: BATISTA, Abel Barros. O tubo de cola, Saramago e a idéia de autor. *Ler – Livros e Leitores.* Lisboa: Círculo de Leitores, n. 43, p. 92-95, 1998.
[13] BARTHES, Roland. A morte do autor. In: ____. *O rumor da língua*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988, p. 68-69 (os grifos são meus).

Narrador"[14]? As teorias pós-modernas ou as chamadas estruturalistas? Entendam-se estas teorias na perspectiva adotada por João Adolfo Hansen ao afirmar que elas "substituem a metafísica da origem e da presença por conceitos como estrutura, escritura, imanência do discurso, falácia intencional, intertextualidade, textualização, diferença, traço, no apagamento sistemático da representação como 'natureza', 'sujeito', 'teleologia', 'verossimilhança'."[15]

Em "Autor", artigo de João Adolfo Hansen, encontramos três posições conflitantes e "opostas todas elas à do autor-presença romântico."[16]. Tais posições são: 1) **o autor-defunto** (formalistas, estruturalistas e pós-estruturalistas); 2) **a função-autor** (Michel Foucault); 3) **o autor-contradição** (tradição marxista). No tópico "O Estado da Questão", procurará o ensaísta fazer um apanhado sintético destas três linhagens teóricas que se opõem ao conceito romântico de autor. Lembro apenas que o ponto nevrálgico desta concepção romântica reside na idéia da autoria como presença do indivíduo nas obras. Problematizando tal presença e a própria autonomia do indivíduo em sua expressão artística, tais linhagens irão, cada uma a seu modo, definir o autor transindividualmente (Robert Weimann e a tradição marxista), negá-lo como princípio estruturante do texto (formalistas e estruturalistas) ou propô-lo como princípio de classificação e descrição (Foucault).

O artigo de Hansen não se limita a refazer sinteticamente o percurso destas linhagens mencionadas; o crítico irá recuperar, além do sentido etimológico das palavras

---

[14] SARAMAGO, José. O Autor como Narrador. *Cult*. *Revista Brasileira de Literatura,* São Paulo, n. 17, p. 25-27, dez. 1998.
[15] HANSEN, João Adolfo. Autor. In: JOBIM, José Luis (org.). *Palavras da Crítica*. Rio de Janeiro: Imago, 1992, p.13.
[16]HANSEN, João Adolfo. Autor. In: JOBIM, José Luis (org.). *Palavras da Crítica*. Rio de Janeiro: Imago, 1992, p.14.

auctor e *auctoritas* e artífice, as ocorrências destas últimas nos diálogos de Platão, mostrando como elas se ligam ao problema da verdade e à crítica a ação dos sofistas: "Os diálogos podem ser lidos, por isso, como uma teatralização astuciosa e antiteatral que visa, entre outros fins, a anular a ação do sofista e a fundamentar a autoridade do filósofo como autor do discurso da verdade, alétheia."[17]

O problema da verdade nos endereça ao âmago da noção de autor: "E, contudo, só agora o discurso tem autor, quando se define um jogo retórico como poder de expurgar os falsos pretendentes, lançados fora do círculo familiar em que a boa semelhança define os laços de parentesco."[18]

Se após discutir a questão do autor na Antiguidade, sobretudo em Platão, Hansen passa a um exame desse problema, de noções correlatas na *Retórica* de Aristóteles e de outros autores da Antiguidade é para num momento posterior fazer ver as diferenças entre a noção de *auctoritas* antiga e a de autor-subjetividade dos tempos modernos. Está na mira do ensaísta mostrar como a noção romântica de autor projeta, anacronicamente, nos textos da Antiguidade uma subjetividade que não observa a norma retórica da *auctoritas*. O nome do autor é um especificador de gênero, um uso e uma disciplina: "'Ovídio', como se disse, classifica um verossímil lascivo de elegia erótica, não um homem."[19] A partir dessa definição, Hansen procurará aproximar a categoria de *auctoritas* com a idéia de Foucault dos autores "fundadores da discursividade"[20]

---

[17] HANSEN, João Adolfo. Autor. In: JOBIM, José Luis (org.). *Palavras da Crítica*. Rio de Janeiro: Imago, 1992, p. 20.
[18] Ibidem, p. 22.
[19] Ibidem, p. 26.
[20] Atente o leitor para o seguinte comentário de Hansen: "Como exemplaridade de *auctoritas*, lembre-se também que a categoria antiga do *auctor* podia ser transdicursiva, na medida mesma que o nome designasse uma doutrina, uma teoria, uma tradição. É neste sentido transdiscursivo que Foucault propõe uma classe específica de autores, que chama de 'fundadores de discursividade'." (HANSEN, João Adolfo. Autor. In: JOBIM, José Luis (org.). *Palavras da Crítica*. Rio de Janeiro: Imago, 1992, p.29.)

Mas será o tópico intitulado "A destruição da presença" o melhor contraponto para o tipo de proposta estética reiterada por Saramago em suas intervenções nos cadernos culturais ou nos colóquios promovidos pelas instituições universitárias. De fato, a partir da noção de *escritura* observam-se dois movimentos: o primeiro, negativo, visa anular o autor como subjetividade na obra e opor-se radicalmente à idéia de criação; o segundo, positivo, definirá tal termo – escritura – como "atividade de transformação textual que, como o desejo, não tem fim: processo contínuo, propõe-se a apagar toda origem…"[21]. Diante do que foi exposto, segundo as considerações de Hansen, como fica a questão do autor em Saramago? Ele não é apenas uma função (Foucault), isto é, o nome Saramago não inaugura um discurso, uma doutrina ou uma tradição em que outras vozes iriam filiar-se. Contudo, o tipo de ficção praticada por Saramago não encaminha a figura do autor para um apagamento sistemático de si mesmo, ainda que o autor seja problematizado nos romances. Tampouco o autor é um especificador de gêneros. A alternativa seria postular a hipótese, um pouco canhestra quem sabe, de um autor híbrido: um misto de autor/criador romântico com o autor/contradição marxista.

Procurando responder à questão de se *Memorial do Convento* é um romance moderno ou pós-moderno, Hansen acaba por abordar, em artigo intitulado "Experiência e Expectativa em *Memorial do Convento*", o estatuto do autor e do narrador em Saramago. Adiantamos que o primeiro (o autor) não abdica de sua função crítica e se encontra projetado naquilo que o ensaista chamaria de o plano da enunciação da obra:

> No entanto, como disse, a enunciação de *Memorial do Convento* é dupla e se posiciona criticamente frente aos enunciados do 'Antigo Regime' que ela mesmo produz, oferecendo ao leitor certos índices, como incongruências irônicas e intervenções do presente da enunciação no passado produzido no

[21] HANSEN, João Adolfo. Autor. In: JOBIM, José Luis (org.). *Palavras da Crítica*. Rio de Janeiro: Imago, 1992, p. 30.

> enunciado, que propõem a perspectiva ou os modos que o leitor deve adotar para entender adequadamente a representação efetuada.[22]

Obviamente, o crítico não estaria identificando o autor/escritor em "carne e osso" ao narrador sem as devidas mediações. Mesmo porque o lado projetivo daquele não se encontra disseminado apenas no plano da enunciação, mas ao nível das personagens também. É o que constatamos quando Hansen diferencia um grupo de personagens próprios do universo do Antigo Regime e aqueles quatro personagens de exceção (Bartolomeu, Baltasar, Blimunda e Scarlatti). Estes últimos personagens são "todos eles caracterizados por um princípio de diferença que os faz transcender seu próprio tempo, tornando-se espécies de refletores da opinião do autor sobre a estória que conta."[23]

Para Hansen, Saramago não é um autor pós-moderno.[24] Tal afirmação encerra o ensaio e pretende mostrar que o qualificativo de moderno diz muito da especificidade desse narrador e autor saramaguiano. Pode-se reconsiderar retrospectivamente esse qualificativo de moderno, sobretudo naquela passagem onde se encontram vinculados o estético e o político. É nessa vinculação que visivelmente reside a questão do autor.

---

[22] HANSEN, João Adolfo. Experiência e Expectativa em *Memorial do Convento*. In: LOPONDO, Lílian (org.). *Saramago segundo Terceiros*. São Paulo: Humanitas/FFCHL/USP, 1998, p. 25.

[23] Ibidem, p.26.

[24] Para uma visão diferente das idéias de Hansen, consultar: COSTA, Horacio. O Lugar de José Saramago na Literatura Contemporânea. *Folha de São Paulo,* São Paulo, 27 abr. 1988. Ilustrada, p. A33. O crítico insere a prosa de Saramago no Pós-Modernismo. Contudo, é com *O Ano da Morte de Ricardo Reis* que os procedimentos pós-modernos ficariam mais nítidos, sobretudo no ajuste perfeito entre ficção e história. Segundo Horacio Costa, o romance *Levantado do Chão* seria um "livro de sumarização e de superação de uma corrente estética (o neo-realismo)", *Memorial do Convento* recuperaria uma sensibilidade lingüística de origem barroca e também constituiria um "exercício de fôlego sermônico, expandido até suas máximas potencialidades" e *Jangada de Pedra* continuaria "o movimento de perscrutação da alma portuguesa, ou peninsular, que vem caracterizando sua obra desde *Levantado do Chão,* numa arqueologização – no sentido foucaultiano – do caráter nacional..." Ao centrar sua análise em *Jangada de Pedra*, Horacio Costa afirmaria que os sinais de superação de uma corrente estética já estariam presentes nos contos do livro *Objecto Quase*: "De fato, é necessário retroceder à escritura dos contos 'Objecto Quase' (1978) para encontrar na obra de Saramago um momento em que sua veia para análise social se exercitasse a partir de situações absurdas e à distância de eventos históricos específicos, e em que fosse o futuro – ou melhor, uma atemporalidade futura – a matéria prima de sua escritura."

Primeiro vejamos a passagem aludida na qual o crítico aponta para o tipo de reconstrução fictícia do século XVIII feita em *Memorial do Convento*:

> Isso não significa sua neutralidade, contudo, nem seu descompromisso com determinada noção iluminista de 'verdade', pois o presente da enunciação que é o tempo da nossa leitura, indica que, ao usar os materiais do arquivo, Saramago aplica um ponto de vista autoral determinado como uma intervenção que, sendo estética, também é política.[25]

Este ponto de vista autoral situa-se no horizonte da modernidade e para Hansen esta última pode ser pensada e demonstrada por meio de algumas articulações básicas do seu texto. A enunciação de *Memorial do Convento* distancia-se ironicamente dos eventos narrados. Ela é organizada a partir de um duplo padrão: "é mimética, ou representativa, e simultaneamente judicativa ou avaliativa"[26] É justamente este duplo padrão que a diferencia de uma noção pós-moderna, onde encontramos, segundo o ensaísta, a ausência da idéia de futuro e "uma espécie de presente contínuo onde desaparecem as noções críticas de 'negação', 'transformação', 'superação' ou 'revolução'."[27] Em síntese, é a própria negação da idéia de utopia.

Há um outro aspecto ainda a ser considerado nesse qualificativo "moderno", aplicado à obra de Saramago. Trata-se da conservação da diferença entre história e poesia, ou um distanciamento daquelas atitudes extremas que ao tornar equivalentes a poesia e a história produzem graves conseqüências políticas,

> pois significa também assumir que os eventos metonimizados nos resíduos nunca ocorreram, apagando-se a existência da barbárie anterior como ficção ou como irrealidade na barbárie de hoje. Recentemente, vimos isso acontecer em afirmações de que não houve os campos de concentração nazistas.[28]

Por conseguinte, Saramago se situa no horizonte de uma modernidade comprometida com a noção de verdade. Deve-se entender que tal comprometimento se realiza nesse autor como poeta e não como historiador. De fato, Hansen tem razão: há um limite entre

[25] HANSEN, João Adolfo. Experiência e Expectativa em *Memorial do Convento*. In: LOPONDO, Lílian (org.). *Saramago segundo Terceiros*. São Paulo: Humanitas/FFCHL/USP, 1998, p. 24.
[26] Ibidem, p. 23.
[27] Ibidem, p. 23.
[28] Ibidem, p.22.

rasurar um fato da história em um romance, como o que ocorre em *História do Cerco de Lisboa*, e negar os campos de concentração nazistas. O limite é ético e não deixa de ser o princípio da caridade, para dizer o essencial sobre esse compromisso com a verdade no registro poético/ficcional. Pode-se dizer que a voz autoral, pensada nessa junção entre o estético e o político, inscreve-se em uma tradição marxista.

7.3 Voz monológica e dialogismo: o narrador saramaguiano

Consultando algumas dissertações de mestrado e tese de doutorado[29], produzidas nas universidades brasileiras, sobre a obra de Saramago, podemos verificar que o estatuto do narrador e seu papel na economia da obra são enfocados a partir de certa matriz teórica comum. Trata-se do conceito de dialogismo de Bakhtin, também presente, conforme indicamos anteriormente, nos estudos universitários de Portugal. Como veremos neste tópico os resultados das análises dos autores parecem confirmar em conjunto a presença de um dialogismo a estruturar o texto ficcional. Todavia, merece destaque, justamente por partir dessa matriz, mas sinalizar outra perspectiva, o estudo de Ceres Costa Fernandes[30].

Fernandes discute em suas "Notas Introdutórias" o problema do lugar ideológico do autor na ficção de Saramago. Ela já assume, logo nos primeiros parágrafos de seu trabalho, um *part-pris* teórico. Dizendo parafrasear Paul Ricoeur, a autora afirma não

[29] Os trabalhos consultados foram os seguintes: 1)BASTAZIN, Vera Lúcia. *A Personagem em Saramago: Poética e Mito*. São Paulo, 1994. 200p. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica. Destacamos nesse trabalho o capítulo intitulado "Objeto em Análise", p. 44-80, principalmente a descrição da relação entre as personagens e a recorrência dos conceitos de paródia e intertextualidade para caracterizar o texto ficcional. 2)BRAGA, Miriam Rodrigues. *A Concepção de Língua de Saramago: O Confronto entre o Dito e o Escritor*. São Paulo, 1997. 157p. Dissertação (Mestrado em Língua Portuguesa) – . Pontifícia Universidade Católica. Acerca desse trabalho ver a seguinte passagem na qual a questão do autor é enfrentada: "A entidade autor, como a entendemos nesta dissertação, é a do escritor que assume uma posição de comprometimento não só com a sociedade da qual faz parte, mas também com a Literatura, no sentido de que sua obra cria um produto verbal como um todo único, porém constituído com enunciados heterogêneos." (BRAGA, Miriam Rodrigues, p. 10-11). 3)FREIRE, Maria Cecília de Salles. *A dança das Vozes no Evangelho Poético de José Saramago*. São Paulo, 1996. 155p. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica. Ver o capítulo II intitulado "A Paródia", p. 30-53. 4)FERNANDES, Ceres Costa. *O Narrador Plural na Obra de José Saramago*. São Luís – MA: CORSUP/EDUFMA, 1990. 127p. (Dissertação de mestrado defendida em ago. 1989, Rio de Janeiro, Pontifícia Universidade Católica). 5)OLIVEIRA FILHO, Odil. *Carnaval no Convento. Intertextualidade e Paródia em José Saramago*. São Paulo: Editora da UNESP, 1993. 118p. (Dissertação de mestrado defendida em 24 jun. 1988, Faculdade de Ciências e Letras de Assis – Universidade Estadual Paulista).

[30]FERNANDES, Ceres Costa. *O Narrador Plural na Obra de José Saramago*. São Luís: CORSUP/EDUFMA, 1990. 127p

existir "um lugar não-ideológico de onde se possa pensar o discurso literário."[31] Tal paráfrase irá formular o problema do narrador e do seu discurso, sendo que o conceito de ideologia será estratégico, pois por intermédio dele será possível indicar a presença do autor no texto ficcional. Mas uma presença que não é expressão imediata de uma subjetividade, uma vez que a ideologia não é criação de um indivíduo, mas (ainda que não usemos o sentido rigoroso desse conceito) de um grupo ou classe social.

Ao adiantar aquilo que será objeto de estudo no primeiro capítulo, Fernandes apresenta o núcleo de sua dissertação: ela promete uma análise do narrador saramaguiano ao utilizar a noção de intertextualidade e o conceito de dialogismo. Entretanto, sua conclusão explicita que a função das vozes narrativas é produzir ambigüidades e exprimir a própria ideologia do autor. Enquanto no primeiro capítulo, valendo-se das noções de paródia e de desconstrução do mito, a autora procura discutir a questão do gênero romance histórico em Saramago, esboçando aí as primeiras características desse narrador, na segunda parte, "Narrador deslizante", observamos Fernandes afirmar que a onisciência do narrador principal de *Levantado do Chão* é contrabalançada pelos pontos de vista de outros personagens. A onisciência sofre uma limitação pelo surgimento de vozes narrativas, sendo que tal fenômeno é descrito como "o processo de transferência do sujeito da enunciação"[32].

Em tal processo apanhamos a tensão entre a tríade autor, narrador e personagem. É o que depreendemos do seguinte comentário:

> Sobre essa definição do que é a voz do narrador principal ou de personagem, chama atenção o próprio autor, num determinado trecho de *Levantado do Chão*, quando, num evidente exercício de metalinguagem, abdica da intermediação do narrador e, dirigindo-se diretamente ao leitor, comenta o

[31] FERNANDES, Ceres Costa. *O Narrador Plural na Obra de José Saramago*. São Luís: CORSUP/EDUFMA, 1990, p.15.
[32] Ibidem, p. 33.

> próprio texto com estas palavras: 'Distinga-se o que é reflexão do narrador e o que é pensamento de João Mau-Tempo, mas vote-se que tudo seja uma mesma certeza, e se houver erros, partilhados sejam.'[33]

Se o próprio narrador torna-se personagem em *Levantado do Chão*, segundo Fernandes, também o autor será ficcionalizado na própria narrativa. Nos dizeres da autora: "invertem-se os papéis, em vez do narrador/criação do autor, o autor passa a ser criatura do narrador"[34]. Esta *complexificação* das categorias narrativas produzidas pelos dispositivos ficcionais de Saramago não elimina a pertinência do problema ideológico do narrador/autor. A *complexificação*, ao invés de produzir somente uma alternância de focos[35] ou a presença de múltiplas vozes, acaba por gerar em *Levantado do Chão* e *Memorial do Convento* um aumento do poder de onisciência maior do que no início da narrativa. Portanto, há o uso de determinado expediente com o fito de disfarçar os propósitos do narrador principal. Como consegue tal narrador lograr tal êxito? A técnica do distanciamento nomeada de casual é o que disfarça as tendências afetivo-ideológicas do narrador/autor, segundo Fernandes. O casual sintático irá se desdobrar no casual semântico e ideológico, isto quer dizer que o mecanismo de aparente espontaneidade, aparente invenção espontânea, aparente prolixidade presentes no texto saramaguiano terão um efeito de sentido no nível semântico/ideológico. O retraimento do narrador será seguido de um discurso casual das personagens, mas o seu caráter excessivo ocultará algo central: tal discurso pertence falsamente às personagens.

---

[33] FERNANDES, Ceres Costa. *O Narrador Plural na Obra de José Saramago*. São Luís: CORSUP/EDUFMA, 1990, p. 35.
[34] Ibidem, p. 37.
[35] Sobre a questão da alternância de focos ver o seguinte comentário de Hansen: "É justamente pela alternância de focos que a enunciação relativiza a matéria da hierarquia, introduzindo nela um princípio paródico que produz mesclas estilísticas satíricas." (HANSEN, João Adolfo. Experiência e Expectativa em *Memorial do Convento*. In: LOPONDO, Lílian (org.). *Saramago segundo Terceiros*. São Paulo: Humanitas/FFCHL/USP, 1998, p. 27).

Articulada à técnica do distanciamento está o uso intensivo da ironia a revelar também o estado afetivo-ideológico do narrador/autor. Nas palavras de Fernandes, A "ironia, como sabemos, é uma das mais poderosas denunciadoras da subjetividade implícita em um discurso. Mesmo afetando distanciamento, o narrador/autor se faz presente e revela sinais de sua afetividade e de seu estatuto ideológico."[36]. Concluirá a autora que é essa disseminação da ironia ao longo do texto o que provocará a destruição da "polivalência esperada de um texto que se quer dialógico"[37]. Por conseguinte, "a estrutura externa do texto é dialógica. Mas, se aprofundarmos a análise do mesmo texto veremos que sua estrutura real não o é."[38]

Se em Fernandes é a técnica do distanciamento, classificada de "casual", o que produz em superfície as múltiplas vozes narrativas, não esquecendo o que tal expediente oculta, a saber, a voz monológica crítica do narrador/autor, em contrapartida temos na análise de Odil José de Oliveira Filho, *Carnaval no Convento*, um outro modo de pensar o narrador. Digamos que as linhagens teóricas requisitadas pelos críticos são iguais, mas os resultados sensivelmente diferentes. Oliveira Filho lança mão da idéia de perspectivação carnavalesca, reconhece haver uma oposição estrutural no *Memorial do Convento* entre "os de pança repleta" e "os de barriga agarrada às costas" e, sobretudo, uma aderência à visão das classes dominadas.

O contraponto entre estas duas leituras acerca do problema do narrador em Saramago traz como resultado as seguintes conclusões: primeiro é preciso assinalar que os dois autores não irão negar o lugar ideológico do qual partem ou as vozes narrativas

[36]FERNANDES, Ceres Costa. *O Narrador Plural na Obra de José Saramago*. São Luís: CORSUP/EDUFMA, 1990, p.54.
[37] Ibidem, p. 54.
[38] Ibidem, p. 55.

(Oliveira Filho) ou a voz monológica crítica (Fernandes), a saber, as classes dominadas. Sendo dialógica ou monológica a estrutura narrativa, nem por isso o ideológico deixa de ser os de "barriga agarrada às costas". A diferença reside na integração deste ideológico à forma artística. Para Fernandes, entendemos não estar tanto a altura da qualidade estética, ao passo que em Oliveira Filho os dois níveis são inseparáveis. Pensamos que este último formula corretamente a questão: estético e ideológico estão imbricados e não há uma excelência da forma se sobrepondo aos conteúdos políticos e ideológicos. Todavia, é preciso considerar os resultados da análise de Fernandes, a voz monológica crítica, e precisar melhor este lugar ideológico.

Para equacionar este problema cremos ser oportuno retomar algumas considerações de Maria Lúcia Dal Farra em *O Narrador Ensimesmado*[39]. O capítulo I intitulado "Autor e Narrador" passa em revista as linhas teóricas expressivas deste século. Para irmos direto ao coração deste capítulo digamos que o percurso teórico feito pela autora, denso e sintético, se levarmos em conta a presença de três autores como Kayser, Lukács e Booth, parece deixar como saldo comum às teorias discutidas a existência de um poder articulador das várias instâncias da narrativa; poder este que se diferencia da categoria de narrador (primeira ou terceira pessoa), mas que precisa deste último para efetivar a **ótica romanesca**. Maria Lúcia Dal Farra esclarece ao longo do capítulo a diferença entre **ponto de vista** do narrador e a ótica do **autor-implícito**. Para a autora, a compreensão do leitor diante da obra não se dá fundamentalmente pelo ponto de vista do narrador, mas por aquilo que a autora definiu por **ótica**: "(…) um conjunto de pontos possíveis de observação que, regulados, conferem à lente determinada tessitura. O jogo

[39] Dal FARRA, Maria Lúcia. Autor e Narrador. In: _____. *O Narrador Ensimesmado*. São Paulo: Ática, 1978, p. 17-25.

de pontos de vista que ele (autor-implícito) põe em prática na abordagem do universo são instrumentos que asseguram a executabilidade da sua avaliação."[40]

Insistamos nesta idéia da autora de que há na narrativa uma mente detentora dos poderes romanescos e que tal mente recebe o nome de autor-implícito. Lembremos também que no enfrentamento da questão autor-narrador, Dal Farra estabelece conexões conceituais entre os tipos de narradores presentes nas teorias de Kayser, Booth e Lukács.

> Talvez resida aqui um dos equívocos teóricos de maior importância na questão do ponto de vista: o de não considerar que o ângulo de visão conferido ao narrador seja um dos possíveis ângulos formadores da 'ótica ' do autor-implícito (Booth) ou do 'criador mítico do universo' (kayser) ou do 'narrador onisciente' (Lukács) ou de qualquer que seja o nome que se dê a esta mente detentora dos poderes romanescos.[41]

Poder-se-ia traçar um paralelo entre o **jogo de pontos de vista** com aquilo que tanto Fernandes quanto Oliveira Filho chamaram em Saramago de multiplicidade de vozes narrativas. Porém, uma advertência deveríamos fazer: tal multiplicidade não é captada por um "gravador" que registrasse os sons mecanicamente e os dispusesse imparcialmente. Inclinamo-nos para uma compreensão do tipo de Dal Farra, qual seja, uma ótica preside ou alinhava tais pontos de vista e dela nos chega uma avaliação do que está sendo narrado. Vejamos que uma pista ou um vestígio desta avaliação encontra-se, por exemplo, no movimento de auto interrogação do narrador presente no *Evangelho Segundo Jesus Cristo*. Esta auto reflexividade do narrador saramaguiano coloca em cena seu próprio estatuto na estrutura narrativa. Ele parece fazer a crítica do narrador onisciente, como de fato o faz, porém como Kellog e Scholes[42] devemos lembrar que "a

---

[40] DAL FARRA, Maria Lúcia. Autor e Narrador. In: _____. *O Narrador Ensimesmado*. São Paulo: Ática, 1978, p. 23.

[41] Ibidem, p.23. Um outro termo que poderia ser aproximado ao de autor-implícito é o de autor-modelo de Umberto Eco. Conferir: ECO, Umberto. *Seis Passeios pelo Bosque da Ficção*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994, p. 07-31.

[42] SCHOLES, Robert; KELLOG, Robert. O Ponto de Vista na Narrativa. In: _____. *A Natureza da Narrativa*. Trad. Gert Meyer. São Paulo: Mcgraw-Hill do Brasil, 1977, p. 169-198.

onisciência inclui o divino atributo da onipresença a ela relacionado. Deus *sabe* tudo porque Ele *está* em toda parte - simultaneamente. Mas um narrador na ficção acha-se engastado num artefato limitado pelo tempo. Ele não 'sabe' simultaneamente mas consecutivamente."[43] Para saber consecutivamente tal narrador deverá se deslocar no tempo e no espaço, este ato de se deslocar proporcionar-lhe-á múltiplas percepções aglutinadas numa única realidade e numa única verdade. Assim para os autores "enquanto concebemos a onisciência e a onipresença de Deus como sendo funções de uma qualidade indivisível de deidade, podemos separar o narrador onisciente na ficção em um elemento multifário e um elemento monístico."[44]

Kellogg e Scholes verão no romance realista do século XIX a predominância de um monismo autoritário do narrador onisciente, ao passo que no romance moderno do século XX é o aspecto multifário que irá sobressair. As causas desta predominância serão buscadas pelos autores na própria natureza do ponto de vista. Eles sublinharão não apenas o aspecto estético de tal natureza, mas também o epistemológico. Com isso os autores visam a mostrar que o ponto de vista não é a mesma coisa para criador e observador/leitor. A argumentação se dirige para as implicações do desenvolvimento cultural e científico no conceito de ponto de vista: há uma mudança do monismo do século XIX para o multifário do século XX porque as condições sócio-culturais não são as mesmas. Em suma, a expectativa do público moderno em relação ao narrador já não se encaixa mais no tipo onisciente/monismo autoritário. Mas no que consiste esta expectativa?

---

[43] SCHOLES, Robert; KELLOG, Robert. O Ponto de Vista na Narrativa. In: _____. *A Natureza da Narrativa*. Trad. Gert Meyer. São Paulo: Mcgraw-Hill do Brasil, 1977, p. 191.
[44] Ibidem, p. 192.

> O narrador que não é de certa maneira suspeito, que não está sujeito ao escrutínio irônico é o que o sujeito moderno acha menos suportável. Não é a narração do narrador que incomoda o leitor moderno, nem seu emprego de perspectivas múltiplas. Estamos dispostos a deixar o Dowell do Ford ou o Marlow de Conrad ou o Quentin de Faulkner ou o Marcel Proust prosseguirem indefinidamente, porque todas as suas tentativas no sentido de esclarecer as múltiplas facetas de seu relato se passam diante de nossos olhos. Neste gênero de ficção, o autor não desapareceu. Muitas vezes encontra-se altamente visível atrás de seu substituto. Mas, dando a si mesmo um formato ficcional, ele penetrou no abismo da ironia, que agora se localiza não entre o autor e o narrador e os personagens mas entre a compreensão limitada que é real e um ideal de verdade absoluta que em si já é suspeita.[45]

O autor e o narrador de Saramago não penetram no abismo da ironia. Eles caminham no fio da navalha por sobre o abismo. Ceres Costa Fernandes já indicava que é a disseminação da ironia no texto saramaguiano a responsável pela 'destruição' das múltiplas vozes em proveito de uma voz monológica crítica. Mas, o tipo de ironia encontrado pela autora em *Memorial do Convento* não instaura um relativismo radical. Penso que os melhores momentos de Saramago, a despeito dessa voz monológica crítica, e refiro-me ao que procurei explicitar nas análises dos romances, possuem essa consciência da limitação do saber e diria mesmo que a figura desse autor que se ficcionaliza é uma constante. Todavia, se o autor ensaia um *pas de deux* no abismo é mais para chamar atenção para a necessidade de um fio tênue de esperança. O rótulo de marxista, utilizado para caracterizar o lugar ideológico do autor Saramago, deve ser devidamente repensado. A função da ironia no romance saramaguiano não está fadada a ser portadora de uma ideologia camuflada do autor, mas expressão tensa e problemática desta mesma ideologia. Com isso não se nega a ideologia ou um horizonte utópico, mas se submetem as duas instâncias ao crivo da experiência, ficcionalizada por certo, mas nem por isso menos autêntica do que os impasses e as contradições da história. A ironia

---

[45] SCHOLES, Robert; KELLOG, Robert. O Ponto de Vista na Narrativa. In: _____. *A Natureza da Narrativa*. Trad. Gert Meyer. São Paulo: Mcgraw-Hill do Brasil, 1977, p. 194.

antes de significar *lato sensu* a destruição de um sujeito portador de uma verdade absoluta, talvez mostre que tal sujeito não é dado imediatamente, mas construído no enfrentamento de si e do mundo. Pensemos na tríade de personagens do *Memorial do Convento* (Baltasar, Bartolomeu e Blimunda). Eles não são meros invólucros da ideologia do autor Saramago. Possivelmente, sejam *alter egos* do autor, pois ao mesmo tempo que são construídos por este último, também o constituem. Aproximaria, com cautela, o saber limitado do autor, que se ficcionaliza na obra, da atitude hermenêutica. Tanto o autor, mergulhado no abismo da ironia, quanto aquele tipo de hermeneuta que pratica a glosa da glosa, partilham da limitação do saber. Não possuem nem a primeira e nem a última palavra, vale dizer, suspeitam das origens e da verdade absoluta. Agora tal situação não nos permite dizer que abdicaram da verdade e da condição de sujeitos.

7.4 Invenção estética e especulação (Algumas notas sobre a recepção de Saramago na imprensa brasileira)

[…] a paródia é, neste século, um dos modos maiores de construção formal e temática de textos. E, para além disto, tem uma função hermenêutica com implicações simultaneamente culturais e ideológicas.[46]

Odil de Oliveira Filho, em *Carnaval no Convento*, argumenta que a paródia em Saramago não significa uma atitude saudosista ou regressiva, mas apresenta-se como uma autêntica forma de reflexão. A função hermenêutica realizar-se-ia em um tipo de ficcionalização da história cujo fim último seria uma crítica à ideologia da história oficial de cunho positivista. Tal função hermenêutica também seria exercida no tratamento que é dado ao sagrado oficial em *Memorial do Convento*. Para o ensaísta, a paródia na obra citada "age em toda sua força dessacralizadora, executando uma verdadeira profanação no sagrado dogmático e oficial."[47] Flagra-se nessa força da paródia e nas suas conseqüências (profanação do sagrado) algo mais do que uma relação formal entre dois textos. Para falar como Linda Hutcheon, deveríamos adotar uma perspectiva teórica que fosse simultaneamente formal e pragmática, entendendo por esta última o estudo dos efeitos práticos dos signos. É justamente essa perspectiva pragmática que a autora pretende desenvolver junto à paródia moderna:

> Quando falamos de paródia não nos referimos apenas a dois textos que se inter-relacionam de certa maneira. Implicamos também uma intenção de parodiar outra obra (ou conjunto de convenções) e tanto um reconhecimento dessa intenção como capacidade de encontrar e interpretar o texto de fundo na sua relação com a paródia. É aqui que a semiótica pragmática de um teorizador como Umberto Eco apresenta as ferramentas que permitem ultrapassar o formalismo de Genette. A paródia seria um dos 'passos inferenciais', nos termos de Eco, que têm de ser dados pelo receptor: 'não são meras inciativas caprichosas da parte do leitor, mas são antes suscitadas pelas estruturas

[46] HUTCHEON, Linda. *Uma Teoria da Paródia. Ensinamento das Formas de Arte no Século XX.* Trad. Teresa Louro Pérez, Lisboa: Edições 70, 1985, p.13.
[47] OLIVEIRA FILHO, Odil. *Carnaval no Convento. Intertextualidade e Paródia em José Saramago*. São Paulo: Editora da UNESP, 1993. p.52.

> discursivas e previstas por toda a estratégia textual como componentes indispensáveis da construção' da obra.[48]

Entender a paródia como um dos "passos inferenciais" que devem ser dados pelo receptor é preservar o ato hermenêutico do risco da deriva. É postular, ainda que de forma sofisticada, que há uma intenção no texto e que nem toda interpretação é válida. Essa questão é decisiva quando se trata de investigar o rendimento crítico da parodia de Saramago.

No ano de 1991, Leyla Perrone-Moisés publicava um artigo a propósito de *O Evangelho segundo Jesus Cristo* no qual, após deixar claro que a tese do romance seria a opressão manifestada na vontade do poder divino, considerava: "Saramago não é um grande pensador, é um grande romancista."[49]

A afirmação visava desarmar um tipo de crítica que solicitava do romance uma releitura original da narrativa fundadora do Cristianismo. Em que pese o acerto dessa afirmação, o fato é que se tomarmos, por exemplo, alguns textos publicados na imprensa e conservados na pasta "José Saramago" da Hemeroteca do Centro de Documentação Alexandre Eulálio (CEDAE), será difícil não perceber que uma parte expressiva dos cadernos culturais saudava com entusiasmo as intervenções públicas de Saramago e o pendor "filosofante" dos seus romances.

O primeiro aspecto que salta aos olhos numa leitura atenta dos documentos da pasta "José Saramago" é o tom demasiadamente respeitoso da imprensa e da própria crítica ao romancista. Dificilmente os textos discutem suas idéias, que são reiteradas e reproduzidas em vários jornais, embora tenhamos nessa pasta apenas quatro

[48] HUTCHEON, Linda. *Uma Teoria da Paródia. Ensinamento das Formas de Arte no Século XX*. Trad. Teresa Louro Pérez, Lisboa: Edições 70, 1985, p. 34.
[49] PERRONE-MOISÉS, Leyla. O Evangelho segundo Saramago. In: BERRINI, Beatriz (org.). *José Saramago: uma Homenagem*. São Paulo: EDUC, 1999, p. 245.

representantes, a saber, *a Folha de São Paulo, O Jornal do Brasil, O Estado de São Paulo* e alguns poucos artigos do *Jornal de Letras, Artes e Idéias*, de Lisboa. Há algumas inflexões irônicas feitas por alguns jornalistas sobre o ateísmo convicto do escritor ou mesmo acerca de sua profissão de fé no comunismo. Porém, em geral a imprensa mais celebra, noticia ou cobre os eventos de projeção nacional do eixo Rio-São Paulo, às vezes dando destaque ao sul do país, como Porto Alegre, do que propriamente avalia o que é ou não pertinente na **visão geral** do romancista. Pode-se dizer que Saramago comparece nestes textos quase sempre como um provocador cultural, um iconoclasta, para usar um termo da própria imprensa. Tomo um exemplo: Saramago diz, num estilo de resto próximo da retórica militante, que o capitalismo não decepciona porque não promete, ao contrário do comunismo. Mas, bastaria um pouco de atenção do jornalista para, sem fritar seus miolos, dar-se conta de que o capitalismo promete sim e muito, mas são promessas que não vão de encontro aos valores e crenças do romancista.

Para uma análise preliminar da recepção de Saramago na imprensa, a partir do material existente na pasta de recortes do CEDAE, resolvi classificar os documentos em quatro grandes categorias: *entrevistas*, *transcrição de debates, notícias biobibliográficas, artigos/resenhas*. Cada seção é uma descrição sumária desses documentos agrupados em suas respectivas categorias e afinidades temáticas. Um dos objetivos foi observar como o binômio informar e formar são constituídos no interior de cada uma destas práticas jornalísticas. Identificar em cada seção as temáticas hegemônicas, alguns procedimentos de análise, o perfil do romancista legado ao longo dos anos, as diferenças de recepção entre, por exemplo, o *Jornal de Letras,* de Lisboa, e os demais jornais brasileiros, uma estatística sobre o tipo de documento que predomina na imprensa (resenha, notícia ou

entrevista) para flagrar como uma espécie de moldura interpretativa vai se firmando com os lançamentos sucessivos dos romances, foram também as preocupações básicas que tive ao analisar tais textos. Uma classificação mais pormenorizada o leitor poderá consultar nos anexos dessa tese. Não pretendi nessa parte do trabalho realizar uma descrição exaustiva dos documentos, o que seria contraproducente, mas a partir da síntese dos documentos agrupados em cada categoria, almejei constituir um **inventário** ou uma amostragem da recepção de Saramago na imprensa escrita do Brasil. O eixo da descrição foi entender os motivos de Saramago ser investido da função de intelectual de esquerda, capaz de lançar alguma luz nos impasses e nas transformações históricas por que passavam as duas últimas décadas do século XX.

7.4.1 Entrevistas

7.4.1.1 Cultura Ibérica

As relações culturais entre Brasil e Portugal são estúpidas[50]

Como é possível que dois países falem a mesma língua e continuem tratando-se como estranhos, como se não houvesse laços históricos que os unem culturalmente? Os obstáculos existentes nas relações políticas e culturais entre Brasil e Portugal são insistentemente sondados nas entrevistas do romancista dadas à imprensa. A presença forte do escritor português na cena cultural brasileira provoca no entrevistador essa volúpia em querer decifrar os motivos da falta de comunicação entre os dois países. A ausência de uma política cultural efetiva é o diagnóstico recorrente na interlocução entre romancista e imprensa. Mas é de se perguntar por que tal problema merece a atenção em grande parte das entrevistas concedidas aos jornais. É como se, por existir um Saramago, houvesse outras oportunidades que tanto lá, Portugal, como aqui estão deixando de serem desfrutadas. O que os meios de comunicação e escritor talvez não atinassem naquelas circunstâncias é que a própria interlocução já era uma promessa de novos tempos. Porém, o mais óbvio é que inscritas numa época na qual a hegemonia é norte-americana as relações bilaterais possíveis entre Brasil e Portugal insinuam justamente um respiro nessa atmosfera globalizada, uma tentativa de não sucumbir tão ligeiramente aos mercados comuns ou ainda a busca tensa de uma **identidade** ameaçada. O problema da unificação da língua portuguesa e dos estrangeirismos desnecessários apontados tanto por entrevistadores como pelo entrevistado devem ser lidos dessa perspectiva de uma nova

[50] SARAMAGO, José. Portugal e Brasil, desunião cultural. *Pau Brasil*, [s.l.], mar./abr. 1986, p. 52. Entrevista concedida a Ana Maria F. de Carvalho. Hemeroteca CEDAE.

ordem mundial[51]. O simples fato de Saramago ser convocado nesses diálogos a dar sua contribuição indica que os leitores possuíam a expectativa acerca de sua capacidade de reflexão sobre o mundo. Aliás, o próprio escritor definia com essas palavras a função do seu romance: "Se este mundo é como eu o escrevo – e é – , acho que se não houvesse ainda dentro de cada um de nós a capacidade de ter esperança, então não valia a pena continuar."[52]

Livros como *A Jangada de Pedra* (1986), qualificado por parte da crítica como romance de idéias, correspondem e alimentam esse horizonte de expectativas. As entrevistas de Saramago não traem o compromisso de sua literatura com o seu tempo, antes estimulam em várias frentes – ética, estética e política – o engajamento do escritor com um certo ideal de escrita. Diria que essas várias frentes encontram-se organicamente realizadas em alguns romances do escritor. Caso, por exemplo, do livro *A Jangada de Pedra* que na opinião geral da imprensa e também compartilhada pelo autor é a defesa de um certo iberismo. A afirmação de que a península ibérica tem uma identidade própria em relação aos demais países europeus relaciona-se com os motivos da opção de o escritor em fazer beber sua escrita nessa cultura ibérica. Saramago defende a especificidade da península ibérica e enfatiza o esgotamento cultural da Europa. O futuro de Portugal e Espanha residiria num diálogo com os países da América Latina e da África, o que Saramago chamou de "bacia do atlântico sul".

[51] Veja-se o seguinte raciocínio de Saramago: "Se Portugal e Brasil e também a Espanha considerassem que o seu lugar cultural profundo é este, o trabalho de aproximação entre as culturas ibéricas e ibero-americanas podia ter uma importância, a meu ver, decisiva como fator, não só de equilíbrio, mas também de **independência**, na disputa cultural." (SARAMAGO, José. Portugal e Brasil, desunião cultural. *Pau Brasil*, [s.l.], mar./abr. 1986, p. 52. Entrevista concedida a Ana Maria F. de Carvalho. Hemeroteca CEDAE).
[52] SARAMAGO, José. Saramago lança seu diário íntimo das Ilhas Canárias. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 12 abr. 1994, p. D2. Entrevista concedida a Cristina Durán. Hemeroteca CEDAE.

7.4.1.2 Incursões filosóficas: o problema ético

há dentro de nós uma coisa que não tem nome e essa coisa é o que somos[53]

São mais do que notórias as tiradas filosóficas de Saramago tanto em seus romances, em forma de tom digressivo, quanto contrariando as máximas populares e arrematando com sentenças, ao estilo muito próximo dos moralistas do século XVII, os diálogos das personagens. Vale dizer que são sentenças na maioria das vezes de caráter não conclusivo. Isto por um lado deixa no ar a sensação de que, caso tivesse forças, a personagem, molestada em suas opiniões, poderia disparar uma outra resposta, também provisória[54]. Por outro lado, se a relativização das respostas deixa em aberto o conhecimento sobre o que está se discutindo, não se pode daí concluir que estamos no reino do vale tudo. O que é provisório tem por fim provocar a própria reflexão.

A diversidade de questões filosóficas estaria amarrada por algum problema em comum? Penso ser o horizonte ético o fio de Ariadne a guiar as perplexidades e provocações do escritor no espaço público, desde o uso das entrevistas, artigos, palestras até propriamente os romances. A reflexão está destinada a dialogar com o campo da moral, da construção de uma identidade e de um caráter não apenas circunscrito ao indivíduo, mas à coletividade. Temas como o amor, a finitude e o ateísmo ganham

[53] SARAMAGO, José. Somos cada vez menos um nome. *Jornal do Brasil,* Rio de Janeiro, 18 nov. 1997. Caderno B. Entrevista concedida a Marili Ribeiro. Hemeroteca CEDAE.

[54] No capítulo intitulado "Arguments et Principes de la Persuasion", *La Rhétorique,* Olivier Reboul, ao diferenciar argumentação de demonstração a partir de uma retomada sintética das análises de Perelman, assim se refere ao caráter da conclusão: "Il en resulte que la conclusion est rarement invincible, qu'elle peut être réfutée par une autre argumentation, celle du procureur par celle de l'avocat. Cela ne signifie en rien que toutes se valent, mais seulement qu'une argumentation est plus ou moins valable, sans qu'aucune le soit absolument." (REBOUL, Olivier. *La rhétorique*. 6. ed. Paris: P.U.F., 1998, p.67) Se pensarmos que muito dos comentários e intromissões do narrador ou personagens nos romances e mesmo, tomando o devido cuidado, as intervenções públicas de Saramago, podem trabalhar no registro da persuasão, então não seria descabido pensar estes dois lugares de produção do seu discurso, seja a obra ficcional ou ensaística, como inscritos na retórica e com este caráter aparentemente inconcluso.

importância e mesmo legitimidade na qualidade de lugares de onde pensamos o que **devemos ser**.

É curioso como a expressão "uma coisa que não tem nome" evoca a tradição bíblica do problema do nome de Deus (basta lembrar que Moisés interroga Deus sobre em nome de quem deveria pressionar o faraó para libertar o povo de Israel) e cria ressonâncias nas discussões pós-estruturalistas sobre a morte do autor e da identidade em termos de subjetividade romântica. Assim, a expressão "uma coisa que não tem nome" aproxima-se de um tipo de sentença breve que nos força pensar e desentranhar o sentido após a conjectura de outros possíveis. O que significa dizer que somos uma coisa que não tem nome?

Em primeiro lugar, acreditamos que ter um nome significa meio caminho para postular a identidade do que se está pensando. Mas aquilo que somos não tem nome e é uma coisa. Portanto, em segundo lugar, deveríamos perguntar: o que é uma coisa? O dicionário Aurélio assinala 12 significações para o substantivo feminino "coisa". Claro que as significações são pensadas em contextos e para usos específicos. Para a frase de Saramago, o significado mais pertinente é aquele que afirma que uma "coisa" é aquilo que existe e que pode existir. Nota-se, a partir disso, que a afirmação "**somos uma coisa**" é uma primeira determinação com vários possíveis. Isso de um lado problematiza a noção de identidade fundada na imediatidade do nome de batismo. Por exemplo: "Este Pedro, sou eu mesmo"; "aquela Pedrina, é ela mesma". Mas o **mesmo** (o *idem)* é muito pouco ainda para circunscrever o que somos no curso da nossa existência. Não ter nome essa coisa que somos pode implicar que teremos de nos inventar, mas se assim podemos fazer é porque de alguma forma somos livres, ou seja, não apenas somos, **mas devemos ser**.

7.4.1.3 Finitude: obra e indivíduo

Para um homem, confessadamente ateu, seria difícil de escapar, por parte de seus interlocutores, de perguntas acerca da morte e da finitude. Com Saramago a regra se confirma e se torna até uma oportunidade para o romancista lançar ao entrevistador um sorriso irônico. Interrogado pelo jornalista sobre o medo da morte, responde com um certo humor: "Às vezes digo que quem morre com 20 anos morre na sua velhice e não sabia. Se podendo ter morrido aos 20 anos eu puder acrescentar pelo menos mais 50, é quase uma eternidade!"[55] O lado cômico que discretamente se deixa insinuar na resposta evoca uma fala de Saramago do ano de 1986[56] quando ao distinguir as duas maneiras ibéricas de encarar a morte, a trágica (insolúvel) e a cômica, afirmava categoricamente ser nada místico em tais assuntos. Também o fato de pensar a eternidade como o tempo apenas mais dilatado não deixa de problematizar o próprio conceito. No que diz respeito a esse assunto Saramago não transige: nem as obras literárias são eternas.

"Para mim, está claro que não há eternidade e duração literária de qualquer obra. Os homens que a fazem esquecem-se. Há os que são ressuscitados tantos anos mais tarde. Podemos dizer que Homero, tantos séculos depois, existe. Resta saber quantas pessoas o lêem hoje. Assim como Camões."[57]

---

[55] SARAMAGO, José. José Saramago: 'Deus é o mau da fita'. *Jornal de Letras, Artes e Idéias,* Lisboa, 05 nov. 1991. Entrevista concedida a José Carlos Vasconcelos. Consultar ainda: SARAMAGO, José. Saramago escreve 'em nome de Deus' contra o fanatismo e a intolerância. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 30 abr. 1993. Ilustrada, p. 01. Entrevista concedida a Plínio Fraga. SARAMAGO, José. As Fábulas Políticas de Saramago. *Jornal do* Brasil, 27 nov. 1994. Caderno B. Entrevista concedida a Norma Curi. Hemeroteca CEDAE.

[56] SARAMAGO, José. Na Rota da Latinidade. *Folha de São* Paulo, São Paulo, 02 dez. 1986. Entrevista concedida a Ângela Pimenta. Hemeroteca CEDAE.

[57] SARAMAGO, José. O Cerco à Lisboa de José Saramago. *O Estado de São Paulo,* São Paulo, 11 mar. 1989. Caderno 2, Leitura, p. 06. Entrevista concedida a Cristina Duran. Hemeroteca CEDAE.

A dilatação do tempo dá-se em termos ficcionais com o uso do "desvio", a negação da linha reta, o estatuto da própria negação (a atitude transformadora do advérbio) e do amor (o maiêutico amor que "não escolhe idade para fazer-nos viver"[58]). Em relação à finitude apenas podemos contar com esses dispositivos elaborados pela obra literária: o ficcional (criador do desvio) e a utopia contida no advérbio "não" e no verbo "amar". Essa dialética entre negar e afirmar não resolve a finitude, antes parece amplificá-la ou exasperá-la, principalmente se dermos crédito a uma fala de Saramago quando interrogado sobre se não existiria experiência da vida. Responde o romancista português: "Nada é semelhante, estamos condenados a viver cada nova experiência desarmados como da primeira vez."[59]

Compare o leitor a citação acima com este trecho de Montaigne:

> A conseqüência que queremos extrair da semelhança dos eventos é pouco segura, porquanto eles são sempre dissemelhantes: não há nessa imagem das coisas nenhuma qualidade tão universal quanto a diversidade e a variedade. [...] A dissemelhança ingere-se por si mesma em nossas obras; nenhuma arte pode chegar à similitude.[60]

O tipo de opinião expressa por Saramago sobre a experiência parece inscrevê-lo em uma tradição ensaística que remonta a Montaigne. Repetidas vezes o romancista afirmou que escreve romances porque não sabe compor ensaios. Essa inabilidade confessa de Saramago possui seu grão de verdade. Se o procedimento de base do romancista, como procurei demonstrar nas análises de *História do Cerco de Lisboa*, é o desvio, algo fundamental nas origens do ensaio de Montaigne ou no romance inglês de Laurence Sterne, o resultado a que se chega com tal procedimento nem sempre parece ser

[58] Para maiores esclarecimentos da idéia de "maiêutico amor" ver: SARAMAGO, José. Os Três Nascimentos. *Jornal de Letras, Artes e Idéias*, Lisboa, p. 43, 12 mar. 1991. Hemeroteca CEDAE.
[59] SARAMAGO, José. *Leia*, [s.l.], 1986. Entrevista. Hemeroteca CEDAE.
[60] MONTAIGNE, M. Da Experiência. In: _____. *Os Ensaios*. *Livro III*. Trad. Rosemary Costhek Abílio. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 423.

tão radical como a afirmação de Montaigne: "nenhuma arte pode chegar à similitude". Afinal, basta recuperar uma outra afirmação de Saramago para nos darmos conta de que o provável ceticismo do romancista tem sua contrapartida: "Se este mundo é como eu o escrevo – e é – , acho que se não houvesse ainda dentro de cada um de nós a capacidade de ter esperança, então não valia a pena continuar."[61]

A afirmação de que nada é semelhante, que visa persuadir o leitor da fraqueza da idéia de autoridade que uma experiência poderia conferir ao indivíduo e mesmo às instituições, tendo-se em vista que possui experiência quem viveu alguns anos ou esteve submetido à passagem do tempo, é o lugar de intersecção de um discurso político, literário e com pretensões filosóficas em Saramago. Poder-se-ia considerar a frase como um artifício meramente retórico, mas o seu alcance revela-se quando identificamos nas entrevistas de Saramago uma disputa pela própria interpretação dos romances. Essa disputa trava-se prioritariamente com as teorias literárias em voga.

[61] SARAMAGO, José. Saramago lança seu diário íntimo das Ilhas Canárias. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 12 abr. 1994, p. D2. Entrevista concedida a Cristina Duran. Hemeroteca CEDAE.

7.4.1.4 Teoria literária: estilo, gênero e categorias da narrativa

Você diz, que nisso de escrever, o melhor caminho entre dois pontos, mesmo próximos, não é e nunca será a linha reta. Você se considera um **escritor barroco**? [62]

[...] em boa verdade a linha recta só existe na geometria, e ainda assim não passa de uma abstracção.[63]

As duas citações acima possibilitam sugerir um cruzamento entre a voz do escritor Saramago e a voz do narrador de seus romances. Não quero com isso cometer a imprudência de postular uma identidade para essas duas vozes, mas indiciar esta interface autor, obra e público que se configura em várias entrevistas. Há quem quisesse ver aí um gênero literário, de envergadura tão respeitável quanto os demais[64]. Quanto a mim, apenas chamo atenção para o fato de que se uma obra cria os seus leitores, não é impensável que estes últimos a recriem num jogo permanente de perguntas e respostas. Penso que na avalanche de entrevistas concedidas pelo autor pode-se flagrar muita tagarelice, às vezes aquela curiosidade de quem quer saber se o escritor mantém uma rotina de trabalho ou outras veleidades; mas, e aqui se justifica essa seção, numa passada de olhos apenas nessas interlocuções, verifica-se uma quantidade expressiva de problemas que dizem respeito à própria reflexão estética.

Onze temas circunscrevem essa reflexão. Eles transitam desde questões sobre a filiação estética do romance, aliás este é um ponto insistentemente retomado pelos leitores críticos, até problemas que demandariam uma sociologia da literatura, como por exemplo, a relação entre escritor e sociedade. O que procurei fazer aqui é uma listagem desses temas, fornecendo assim um painel de sugestões e de possíveis intersecções com a

[62]SARAMAGO, José. *Leia*, [s.l.], 1986. Entrevista. Hemeroteca CEDAE.
[63] SARAMAGO, José. *A Caverna*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
[64] A proposta está formulada em MELO e CASTRO, E.M de. Saramago entrevisto. *Jornal de Letras, Artes e Idéias*, Lisboa, p. 18, 04 ago. 1992. Hemeroteca CEDAE.

análise dos romances estabelecidos no *corpus* da tese. Isto porque, pensando a obra de Saramago, na posição de texto interpretado, não é o leitor somente o convocado a realizar tal tarefa, vê-se nestas entrevistas que o próprio Saramago se faz intérprete de seus romances e tais intervenções, ainda que discutíveis, precisam entrar no cômputo de uma hermenêutica da obra, conforme o estabelecido nesta tese. A leitura atenta desses tópicos indicaria as razões de Saramago ter sido guindado à figura estelar da literatura portuguesa. Os tópicos relativos à Teoria e História Literária são os seguintes:

1. Filiação estética da obra e tradição literária portuguesa
2. O Conceito de romance
3. Categorias da Narrativa
4. Depuração estilística e processo criativo
5. Formação do leitor e do escritor
6. Intertextualidade
7. Temáticas recorrentes nos romances
8. Romance e outros códigos estéticos
9. Situação histórico-cultural do gênero "romance"
10. A recepção dos romances
11. O escritor e a sociedade

Uma descrição pormenorizada desses tópicos o leitor poderá encontrar nos anexos desta tese. A menção dos tópicos serve para indicar que houve um escrutínio avassalador da crítica jornalística sobre as relações dos romances de Saramago com a própria teoria e história literárias.

7.4.2 Artigos e resenhas

[...] Saramago mostra que é possível filosofar, também em português, sem sequer se perder os contornos de sensualidade do idioma. Nisso deve residir o seu sucesso.[65]

[...] uma idéia, também, de que toda a apreensão do mundo e da vida é ficcionante, histórica para o Passado, caótica para o Presente, utópica para o Futuro.[66]

A primeira frase transcrita acima insinua um pouco a dimensão de porque a presença de Saramago se estende das colunas sociais aos apontamentos e análises de economistas[67], médicos e movimentos sociais como os dos Sem Terra. Suas tiradas filosóficas, dosadas com um ajuste perfeito de bom senso, tornaram-se moeda corrente nas discussões dos variados campos da atividade cultural; digamos que elas servem de respaldo para a formação da opinião pública. Aliás, Saramago aparece nas entrevistas e nas reportagens tanto acadêmicas quanto jornalísticas como um homem que sabe ocupar seu lugar no espaço público. Nas duas citações pode-se sintetizar um pouco o espírito que marcará a recepção de Saramago nas páginas dos jornais brasileiros. A primeira frase, de Marcelo Fagá, tirada de uma resenha do romance *História do Cerco de Lisboa*, explicita um aspecto recorrente nos cadernos culturais da imprensa. Os romances de Saramago caracterizam-se por uma **ausência** de ações na trama ficcional e por uma **presença**

---

[65] FAGÁ, Marcelo. O Sal da Terra. Portugal sintetiza o mundo na literatura de Saramago. *Isto é/Senhor*, [s.l.], p. 88-89, 10 maio 1989. Hemeroteca CEDAE.

[66] SARAMAGO, José. Literatura e Presente. *Suplemento Literário de Minas Gerais*, [s.l.], p. 10, 01 set. 1990. Hemeroteca CEDAE.

[67] Para se ter uma idéia desta absorção de Saramago nos vários tipos de discursos veja-se o texto de TAVARES, Maria Conceição. Votos para o Início do Novo Milênio. *Folha de São Paulo,* São Paulo, 31 dez. 2000. Dinheiro, **B.** 2. A economista relaciona a temática de *Ensaio sobre a Cegueira* com a política de "ajuste fiscal" do presidente Fernando Henrique Cardoso. Também Marcelo Gleiser, ao discutir questões ecológicas, preservação ambiental, inteligência artificial, viagem tripulada a outros planetas, e ao lembrar a condição finita do nosso planeta, em termos de recursos naturais, assim cita o romancista: "Como disse o grande escritor português José Saramago, tolerância apenas não basta precisamos respeitar as diferenças no outro, sejam elas políticas, econômicas, culturais ou religiosas." (GLEISER, Marcelo. O Futuro é nossa responsabilidade. *Folha de São Paulo,* São Paulo, 31 dez. 2000. Mais, Seção + Ciência, p. 26). O que dá uma idéia de que quando um autor torna-se "moeda corrente", a multiplicação dos usos e das interpretações aponta para a conseqüência mais evidente: a própria **institucionalização do escritor**.

intensiva de tiradas filosóficas. Diz ainda Marcelo Fagá, no mesmo artigo, que os romances daquele autor são "[...]construídos à base de muito requinte formal, tiradas filosóficas com remissões ao senso comum e praticamente despojados de ação."[68] Na verdade, essa será a principal crítica ao escritor português. Farão coro com essas idéias intelectuais como Álvaro Cardoso Gomes que afirmará de forma quase categórica ser *A Jangada de Pedra* um romance falhado, pois o comprometimento político explícito na obra prejudica o seu andamento, isto é, o romance torna-se uma ferramenta para o autor apresentar uma idéia e com isso por em cena sua ideologia de forma nua e crua.

A segunda frase, "toda a apreensão do mundo e da vida é ficcionante", pertence a um ensaio do próprio Saramago no qual o tema principal é a questão do tempo. Matéria cara e de difícil tratamento, mas que para o romancista constitui mais um exercício especulativo ou um modo de arpoar os possíveis leitores, talvez confirmando a sua índole mesmo de romancista ensaísta. Digo arpoar porque ao afirmar o autor que a apreensão do mundo e da vida é ficcionante está corroborando e estimulando um tipo de leitura que interpretará seus romances a partir do binômio "ficção e história". Aqui se encontra um outro filão que será enormemente explorado nas abordagens da obra literária do romancista. Basta que se consultem alguns artigos catalogados neste trabalho, para que se tenha uma idéia da força desta interpretação, tanto em textos de análise, quanto nos debates promovidos pelos órgãos de imprensa ou universidades.

Podemos agrupar os artigos em três grandes grupos. O primeiro grupo se caracteriza por apontar na obra a presença intensa dos **comentários** e as conseqüências deste procedimento para a própria estrutura do romance. O núcleo desta crítica reside em

[68] FAGÁ, Marcelo. O Sal da Terra. Portugal sintetiza o mundo na literatura de Saramago. *Isto é/Senhor*, [s.l.], p. 88, 10 maio 1989.

mostrar a sobreposição dos discursos às ações dramáticas e isto tanto nos romances quanto nas peças teatrais. O segundo grupo de artigos enfrenta basicamente a relação entre **ficção e história** no autor português. O problema de base é discernir o rótulo de romance histórico aplicado ao romancista. Um terceiro grupo, em número menor, irá discutir **aspectos estilísticos** e alguns traços marcantes da escrita, como por exemplo, a construção de uma prosa poética. Verifica-se ainda um número significativo de artigos publicados no ano de 1992, em virtude da polêmica da retirada do livro *O Evangelho segundo Jesus Cristo* de Saramago, pelo secretário de cultura de Portugal, à candidatura do Prêmio Literário Europeu. Em parte, as análises do romance refletem a contenda, mas há alguns artigos que fazem uma ponderação equilibrada do romance.

7.4.3 Notícias. Saramago: um homem de idéias

O dado mais óbvio, já antecipado em minhas considerações anteriores, mas nem por isso desprezível, desse volume de notícias, diz respeito à função desse tipo de texto, ao realizar a interface entre leitor e obra literária. Por um lado, ficaram registrados nesses textos um pouco da vida literária e intelectual do Brasil, os eventos acadêmicos, sociais, como Congressos, noites de autógrafos, polêmicas e brigas intestinas entre escritor, instituição acadêmica e política. Por outro lado, estas notícias colocam em circulação, de um modo rápido e acessível, as temáticas em jogo na interpretação da obra do romancista. Assim, ficamos sabendo que uma das linhas de inserção do romancista é o chamado "Pós Modernismo", ou, que o romancista tem como projeto estético produzir uma *épica social*. Nos dois casos vemos serem lançadas pistas e uma espécie de terraplanagem por onde a recepção vai trilhar. E é um trabalho vertiginoso este o das páginas culturais da imprensa, afinal em 1989, Saramago já era, por ocasião do lançamento de *Historia do Cerco de Lisboa*, um autor consagrado no Brasil. Títulos não faltaram para colocar em relevo tal fato, como por exemplo um que se intitulava "Celebração de um sucesso". Até o *Jornal de Letras, Artes e Idéias* de Lisboa (1989) noticiava: "José Saramago: 'Best Seller' no Brasil"[69].

Enquanto em terras brasileiras Saramago colhia os louros do sucesso, em Portugal amargava mais uma derrota no *Grande Prêmio de Romance e Novela* de 1989. Por este acontecimento pode-se ter uma idéia das diferenças de recepção entre os dois países. As indicações frustradas para o Nobel foram acompanhadas do êxito da recepção e

[69] Não é por acaso que Lobo Antunes anos mais tarde diria, com um certo despeito, para imprensa da 52ª Feira de Livros de Frankfurt: "Deixem o Brasil para o Saramago. É o único lugar que ele tem" (ANTUNES, Antonio Lobo. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 21 out. 2000. Ilustrada, p. **E**12. Entrevista).

transposição de seus romances para outros códigos estéticos. Caso da Ópera Blimunda (1991), da peça teatral em palcos brasileiros a partir de *O Evangelho segundo Jesus Cristo,* da tentativa de se filmar em 1994 o romance *História do Cerco de Lisboa* e da versão operística da peça *In Nomine Dei* em 1995.

O ano de 1992 é de tribulação e ao mesmo tempo de bem-aventurança. Primeiramente é o veto de Souza Lara, secretário da cultura em Portugal, ao livro *Evangelho segundo Jesus Cristo* para que este representasse o país no *Prêmio Literário Europeu*. A recusa apenas disparou a curiosidade pela obra, aumentou as vendas do romance, estimulou as análises de críticos brasileiros e catapultou ainda mais a fama do romancista. Títulos como "A Via Crucis de Saramago" (*Jornal do* Brasil) sugerem como o escritor soube capitanear o impacto do veto em benefício da projeção da obra. Nesse ano chega finalmente, com um pouco de atraso e má fé política, segundo alguns comentários do *Jornal de Letras*, o prêmio da *Associação Portuguesa de Escritores*. No segundo semestre desse mesmo ano (1992), ocorre um outro dissabor: Saramago se diz ter sido vítima de um calote por parte de uma comissão organizadora de um evento na USP. No ano de 1993, Saramago parece cair nas graças do público português, o título da matéria de Rattner, "Livro é sucesso em Portugal"[70], a propósito da peça *In Nomine Dei,* oferece uma pitada do gostinho destes tempos de bonança do escritor em casa própria. Finalmente "santo de casa fazia milagres" e em 1996 Saramago recebe o Prêmio Camões no Brasil e em 1997 anuncia-se a possibilidade de ganhar o Nobel.

Mas quando se olha no atacado esse conjunto de informações, o que sobressai mesmo é a impressão de que as notícias serviram para sublinhar alguns cavalos de

[70] RATTNER, Jair. Livro é sucesso em Portugal. *Folha de São Paulo,* São Paulo, 30 abr. 1993. Ilustrada, p. 01. Hemeroteca CEDAE.

batalha do romancista. O ateu convicto e comunista no âmbito político, a negação da figura do narrador, diatribe endereçada aos teóricos da literatura, e a idéia da recriação do passado com o auxílio da ficção. Se muitos foram os "engenheiros" que se dispuseram a aplainar os caminhos da recepção dos romances do autor, também não se pode negar que Saramago teve um pouco de arquiteto nesta empreitada.

7.4.4 Debates: algumas vozes e o diapasão

Quatro textos localizados na pasta CEDAE podem ser incluídos na categoria de "debates". Todos podem ser amarrados por um aspecto em comum: o ofício do escritor. No debate datado de 1988[71] caberá ao romancista indagar o passado. Em 1989[72], Saramago diz textualmente que encara o ofício do escritor como um ato prosaico, sem aura ou determinado por uma vocação. Ainda lhe sobra tempo para avisar qual é o ofício do crítico: intermediar a obra entre o autor e o público e não dar lições de como se deve ou devia ter feito o romance. No ano de 1991[73], a discussão não se estabelece por este viés do estatuto do escritor/intelectual, mas o que está em foco é o contraponto entre a visão de um padre católico que se dispõe discutir o polêmico *Evangelho segundo Jesus Cristo* e o próprio Saramago. Por fim, o debate datado de 1996[74] retoma a questão do compromisso moral do intelectual com o seu tempo e nos dá a conhecer a opinião de alguns críticos que consideram a prosa de Saramago truncada e prolixa.

[71] SCALZO, Marília. Saramago diz que romancista deve indagar o passado. *Folha de São Paulo,* São Paulo, 30 abr. 1988. Livros, p. D 3. Hemeroteca CEDAE.
[72] Saramago conversa sobre o ofício do escritor. *Folha de São Paulo,* São Paulo*s,* p. G 6, maio 1989. Transcrição de trechos do debate ocorrido entre o romancista e vários convidados do jornal, dentre eles a matéria destaca Lygia Fagundes Telles, Horácio Costa, José Silvério Trevisan, Maria Aparecida Santilli e Wilma Arêas.
[73] PRAÇA, Afonso. O Evangelho de Saramago na capela do Rato. *Jornal de Letras*, *Artes e Idéias*, Lisboa, p. 5, 03 dez. 1991.
[74] SPERANDIO, Ivana. Saramago. *Rio Artes*, [s.l], n. 21, 1996.

7.5 A recepção católica: algumas pistas

Ao consultar as principais publicações de revistas acadêmicas de instituições católicas[75] tinha em mente estabelecer um contraponto com recepção católica em Portugal. Ao contrário da pesquisa da recepção portuguesa não foi encontrado nenhum artigo que polemizasse por ocasião do lançamento do romance *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*, exceto uma resenha na *Revista de Cultura Vozes*[76], que trazia uma notícia do romance recém publicado e se preocupava o crítico em apontar para um certo desconhecimento da produção teológica contemporânea por parte de Saramago, mas isso sem desdenhar o seu feito literário.

Consultando os principais periódicos da produção intelectual católica, décadas de oitenta e noventa, nota-se mesmo que as diatribes do narrador saramaguiano, presentes em *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*, foram há muito digeridas por uma teologia pós-conciliar, fato notado na própria recensão há pouco citada. As revistas católicas consultadas ajudam a compreender porque a amistosa recepção de *O Evangelho Segundo Jesus Cristo* no meio intelectual católico do Brasil deve-se, em grande parte, à própria

---

[75] A pesquisa de artigos na Biblioteca do Mosteiro dos Jesuítas em Itaici – São Paulo – durou dois meses e teve por objetivo rastrear a existência de uma recepção católica brasileira de romances como *Memorial do Convento* e *O Evangelho Segundo Jesus Cristo.*

[76] ALVES, Ephraim Ferreira. O Evangelho Segundo Jesus Cristo. *Revista de Cultura Vozes*, Rio de Janeiro, v. 85, p. 759-765, nov./dez. 1991. Note-se a avaliação do autor da recensão: "Boa literatura, não posso negar, mas fraca exegese e sombria teologia! Fraca exegese, principalmente por ignorar toda a 're-leitura' que se vem fazendo da mensagem bíblica, na ótica dos pobres e através de toda teologia da libertação que bate com vigor e insistência nesta tecla: Deus é o Deus da vida; o Deus de Jesus é o Pai de misericórdia e o Senhor da História; Deus é Aquele que se compraz na vida e quer o homem vivendo na abundância e não na miséria e no 'aperreio'. E sombria teologia, porque por incrível que pareça (e insisto neste 'incrível'), se um ateu confesso, como o romancista J. Saramago, se mete a fazer teologia, é bom que se areje, se atualize um pouco e leia os melhores autores contemporâneos, ou troque alguma idéia com a teologia pós-conciliar. E logo verá que esse Bicho-Papão habita apenas em uma catequese totalmente anacrônica e coberta de poeira ou ferrugem intelectual". (ALVES, Ephraim, op. cit., p. 763). Paradoxalmente, os bons ventos da teologia pós-conciliar e mesmo a invenção teológica de Leonardo Boff foram incapazes de no pontificado de João Paulo II impedir que o teólogo franciscano fosse instado pela Santa Sé ao silêncio obsequioso e perdesse o direito de lecionar nas principais instituições católicas. O que talvez mostre que a crítica de Saramago ao poder do sagrado institucionalizado não é assim tão anacrônica.

configuração do catolicismo brasileiro pós-conciliar (Concílio Vaticano II), desaguando na contribuição da Teologia da Libertação. Aliás, os artigos consultados e computados na bibliografia fornecem alguns elementos para pensarmos como o ateísmo saramaguiano, o tipo que se encontra disseminado nos romances, sofre de um certo anacronismo, de um atraso, quando comparado ao esforço de reflexão teológica tanto de europeus quanto de latino-americanos após os anos setenta, muito a propósito chamado de época pós-atéia[77]. Isto mostra o quanto a crítica ao sagrado institucional presente na obra de Saramago dialoga com um catolicismo português de índole conservadora. Enfim, nutre-se deste meio sócio cultural, o que me faz pensar que se, daqui a algumas décadas, tal catolicismo sofrer uma transformação na sociedade portuguesa, como algumas outras esferas dão sinais de mudanças, é possível que o impacto da leitura do romance para as novas gerações seja menor. Se plausível tal raciocínio, tanto o ateísmo da ficção de Saramago quanto o catolicismo português sofrem de um anacronismo[78].

Se tomarmos a *Revista Concilium* como uma espécie de exemplo das possibilidades especulativas da teologia cristã (católica), notar-se-á que o diálogo com o quadro conceitual da filosofia, sociologia e psicologia contemporâneas é inevitável. E mais: com a própria literatura. Ainda que possa parecer um lugar comum afirmar isso, o

---

[77]NEUSCH, Marcel. *Aux sources de l'athéisme contemporain. Cent ans de débats sur Dieu*. Paris: Editions du Centurion, 1977. É difícil pensar a relevância das considerações dos intelectuais católicos sobre o ateísmo, principalmente no período que sucede o pós-segunda guerra, se não levarmos em conta o "fantasma" de uma ameaça comunista universal, imaginado, sobretudo, a partir da Revolução Russa e nutrido na utopia redentora da classe trabalhadora. Portanto, é de se notar que estudos do final dos anos 70 já falem de um período pós-ateísta, marcadamente de indiferença religiosa.

[78] Para se entender o descompasso da sociedade portuguesa em relação às demais nações européias e mesmo sua inserção no que se convencionou chamar de pós-modernidade pode-se consultar: SANTOS, Boaventura de Souza. Portugal e o Desafio da Pós-Modernidade. In: _____. *Pela Mão de Alice. O Social e O Político na Pós-Modernidade*. São Paulo: Cortez, 1986, p. 93-101.

que talvez seja relevante é sublinhar os custos e os benefícios desse diálogo[79], obviamente tendo-se em conta tratar aqui de uma amostragem e de uma escolha de um lugar produtor de reflexão teológica. Ao consultar alguns números da revista citada, o leitor irá se defrontar com questões de gênero, de ecologia, da terceira idade, de identidade narrativa, de sexualidade e de moral cristã. Ora, se pensarmos o quanto a reflexão teológica, no século XX, é desafiada a um diálogo com as demais ciências humanas, tendo que em alguns momentos repensar sua própria tradição, caso notório da Teologia da Libertação, cujos débitos com um certo marxismo explicitam-se em sua ênfase na categoria do social e das assimetrias entre opressor e oprimido, veremos que parte de uma possível crítica de extração católica aos romances de Saramago e à literatura de um modo geral constitui-se nesta interlocução tríplice entre a obra artística, a exegese do texto bíblico e os suportes teóricos interdisciplinares. Quero dizer que, em certa medida, uma acolhida mais ou menos positiva do texto literário depende do grau de assimilação das próprias práticas hermenêuticas de outras disciplinas. Para se voltar ao exemplo da Teologia da Libertação, tanto a prática hermenêutica, que faz uma crítica do sagrado como expressão de um poder violento, quanto a eclesial, ao absorver esta nova compreensão do texto bíblico e vivenciá-la cotidianamente, são capazes de uma recepção amistosa de um romance como *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*. Isto por um motivo: elas se nutrem de fontes muito próximas daquelas que no romance servem para fazer, a partir da modernidade, a crítica do sagrado. Aliás, um teólogo ou um cristão de uma Comunidade Eclesial de Base poderia ler o romance e achar que a própria crítica ali

[79] Excede os propósitos dessa tese avaliar os custos e os benefícios do diálogo da teologia com o quadro conceitual das ciências humanas do século XX. Uma discussão sobre tal diálogo o leitor poderá encontrar em MILBANK, John. *Teologia e Teoria Social*. *Para Além da Razão Secular*. Trad. Adail Sobral e Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Loyola, 1995.

presente já está defasada quando comparada ao seu contexto[80]. Há, por assim dizer, um horizonte de expectativas que é comum tanto aos teólogos quanto aos romancistas. A recepção católica em Portugal, ao menos de uma parte dessa instituição, foi virulenta porque o próprio diálogo com a modernidade talvez seja mais de recusa do que de assimilação crítica. Porém, se em terras portuguesas o suposto ateísmo da narrativa talvez seja necessário e dependente da própria configuração do catolicismo local, quero dizer, pode-se ver tanto o ateísmo quando o catolicismo conservador como expressões defasadas de uma cultural ocidental que se coloca em uma época pós-atéia, mas repito, em terras portuguesas, tal ateísmo até se justifica e se compreende porque ele seria expressão de um atraso, de uma recusa de um catolicismo tradicional em enfrentar a modernidade, em terras brasileiras este suposto ateísmo, ou o que há nele de dessacralizador, já foi incorporado como elemento de crítica a uma igreja hierárquica. O que pretendo afirmar é que no Brasil a visão humanista do Cristo de Saramago poderia escandalizar não por afetar os dogmas da religião, mas quando muito por fazer vistas grossas à própria crítica interna de segmentos da instituição católica pós-conciliar.

[80] Talvez isto explique, em parte, o fato de na pesquisa aos principais periódicos apenas encontrar uma única resenha ao romance *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*.

7.6 Síntese de um percurso

O leitor ficará com a impressão de que o estudo da recepção de Saramago encaminhou-se para uma descrição exaustiva dos vários intérpretes do romancista. Não foi meu propósito desenterrar as miudezas e as preciosidades acumuladas ao longo da história de leitura da obra literária. Procurei apresentar aquelas questões com as quais a ficção forjou uma tentativa de resposta.

Haveria duas questões que o romance de Saramago nos anos 80 e 90 procurou responder. A primeira diz respeito a uma das teses de Eduardo Lourenço presente em sua conferência "A Literatura como interpretação de Portugal":

> [...] desejamos insinuar que a nossa história literária dos últimos cento e cinqüenta anos (e se calhar todas as nossas outras "histórias"...) poderão receber desta idéia simples, a saber, que foi orientada ou subdeterminada consciente ou inconscientemente pela preocupação obsessiva de descobrir *quem somos e o que somos como portugueses*, uma arrumação tão legítima como a que consiste em organizá-la como *caso particular* (e em geral pouco relevante) da Literatura Ocidental.[81]

Obras ficcionais como *Memorial do Convento*, *O Evangelho segundo Jesus Cristo* e *História do Cerco de Lisboa* situam-se em um horizonte de expectativas muito preciso: qual é ou deve ser a identidade portuguesa após a Revolução de Abril? Mas note o leitor que tal problema não é uma formulação original do romance saramaguiano e tampouco circunscreve-se a um período histórico específico. É "O Problema da Literatura Portuguesa", caso esposemos a tese de Eduardo Lourenço. Na recepção portuguesa de uma obra como *Memorial do Convento* há um pacto entre autor, obra e público que se explicaria da seguinte maneira: Saramago não se anteciparia às análises dos críticos. É claro que em parte pode-se postular um controle hermenêutico de Saramago sobre a sua

---

[81] LOURENÇO, Eduardo. Da Literatura como Interpretação de Portugal. In: _____. *O Labirinto da Saudade. Psicanálise Mítica do Destino Português*. Lisboa: Dom Quixote, 1991, p. 91.

obra ficcional. O romancista português, ao formular as possibilidades de interpretação de seus romances, apenas estaria se inscrevendo em um horizonte da crítica portuguesa que é pensar o sentido da obra a partir da sua inserção em uma tradição. Esta última preocupada com a questão da identidade e da correção insistente de tudo aquilo que foi realizado no passado da nação.

Como a literatura portuguesa respondeu a questão da identidade? De Almeida Garrett a Fernando Pessoa várias foram as tentativas, segundo o crítico Eduardo Lourenço. É o modo como a ficção de Saramago enfrentou essa questão, posta pela tradição literária portuguesa, o que irá constituir uma fisionomia particular desse romancista. E aqui entramos na segunda grande questão. Explico: para se formular essa identidade qual deve ser o peso do mito e da história na sua composição? Essa segunda questão atravessa um número expressivo de leitores, principalmente os portugueses, e ressoa em uma outra colocada por Eduardo Prado Coelho em seu artigo sobre a peça *In Nomine Dei*. É o estatuto da crítica de Saramago à religião. Tal crítica é colocada nos devidos termos por Coelho e simplesmente mostra que se o romance do escritor português falhou ao tentar respondê-la, isto é, se o ateísmo disseminado nos romances é apenas uma retomada do anti-clericalismo aos moldes do século XIX, pelo menos a ficção de Saramago apresentou o que é decisivo para o final do século XX:

> [...] a idéia de uma "sociedade civil" ou do que, noutros tempos se chamava "a companhia dos homens", propõe-nos uma sociedade que, no domínio da pura imanência, se mostrava capaz de se instituir a si mesma (é o tema da "auto-instituição da sociedade" que Castoriadis preconizou em múltiplos textos), mas nós não sabemos se uma sociedade pode subsistir sem um núcleo de transcendência, isto é, sem uma fonte de crença e um princípio de utopia. [...] Mas como conciliar o princípio da crença com o princípio da tolerância? Seremos nós capazes de viver em crença, para sermos um pouco mais do que coisa nenhuma, e aceitarmos a pluralidade inconciliável das crenças. Poderá a sociedade viver, na pura e intransigente imanência, a transcendência dos Nomes dos quais os discursos se erguem, imaginam, expandem e caminham? Que Saramago coloque o problema de um modo tão persuasivo e despojado é

> já uma contribuição preciosa para aqueles que consideram fundamental a defesa da sociedade civil contra todos os fanatismos e fantasmas fantásticos.[82]

É possível uma identidade coletiva sem a matéria prima do mito, seja ele de extração religiosa ou revolucionária? Qual o princípio que garante essa identidade? Com essa questão sobre a imanência e a transcendência, o romance de Saramago, ao enfrentar localmente um dilema cultural e histórico da sociedade portuguesa, a sua fundação a partir do mito da providência divina, estaria abrindo-se para algo de universal, algo que extrapolaria os limites da produção de uma literatura preocupada com o problema da nacionalidade. O elemento de conexão nessa gangorra entre o particular (a interpretação de Portugal) e o universal (a compreensão da imanência e da transcendência com o retorno do religioso em várias partes do mundo) é a figura da alegoria.

[82] COELHO, Eduardo Prado. A Companhia dos Homens. *Público,* Lisboa, 23 abr. 1993. Leituras, p. 12.

EPÍLOGO

O SIGNO À DERIVA?

Mas é impossível que o movimento se gere e se corrompa, porque ele sempre foi, e também não é possível que se gere e se corrompa o tempo, porque não poderia haver o antes e o depois se não existisse o tempo. Portanto, o movimento é contínuo, assim como o tempo: de fato, o tempo ou é a mesma coisa que o movimento ou uma característica dele. E não há outro movimento contínuo senão o movimento local, antes, propriamente contínuo só é o movimento circular.
ARISTÓTELES[1]

[...] que nome finalmente tem o que a tudo move, de uma extremidade da cadeia à outra, ou cadeia não existirá e o universo talvez seja um anel... que nome tem o que a seguir a nós vem, Com o homem começa o que não é visível, foi a resposta surpreendida de José Anaiço, que a deu sem pensar.
JOSÉ SARAMAGO[2]

A matéria certamente não pode mover a si mesma, mas é movida pela arte de construir; e tampouco o mênstruo ou a terra movem-se a si mesmos, mas o germe e o sêmen os movem. Por isso, alguns admitem uma atividade eterna, como Leucipo e Platão. De fato, eles sustentam que o movimento é eterno. Todavia, eles não dizem a razão pela qual o movimento é e como é, nem dizem a razão pela qual ele é deste ou daquele modo. Entretanto, nada se move por acaso, mas sempre deve haver uma causa: por exemplo, isto se move agora desse modo por natureza, aquilo daquele modo pela força, pela inteligência ou por outra razão. E de que espécie é o movimento primeiro?
ARISTÓTELES[3]

Maria Guaivara, por ser a menos instruída, foi a primeira a falar, Ao não visível daríamos o nome de Deus, mas é curioso como se introduziu na frase um certo tom interrogativo, Ou vontade, a proposta veio de Joaquim Sassa, Ou inteligência, acrescentou Joana Carda, Ou história, e este remate foi de José Anaiço. Pedro Orce não tinha qualquer sugestão a fazer, limitara-se a perguntar, quem julgue que isso é o mais fácil está muito enganado, não tem conta o número de respostas que só está à espera das perguntas.
JOSÉ SARAMAGO[4]

---

[1] Aristóteles. *Metafísica*, XII, 6-8, 1071b.
[2] SARAMAGO, Jose. *A Jangada de Pedra*, p. 256.
[3] Aristóteles. *Metafísica*, XII, 29-38, 1071b.
[4] SARAMAGO, Jose. *A Jangada de Pedra*, p. 257.

Paródia e Metafísica

Após as análises dos romances de José Saramago, concluo que o aspecto decisivo de sua ficção é a função que a metáfora e a alegoria exercem devido ao fato de substituírem uma expressão institucionalizada do sagrado por uma outra, fundada em enunciados perfomativos, isto é, através de metáforas e alegorias Saramago coloca, no lugar do sagrado, um outro poder creacional: a linguagem e a própria ficção. Mas tal operação não deixa ileso o seu produto: a obra literária torna-se rival e vampiriza[5] os locais consagrados de uma tradição filosófica, teológica e artística. Assim como o vampiro nutre uma dependência total em relação à sua vítima, também o procedimento saramaguiano encontra-se refém da tradição religiosa e da maneira como esta última compreendeu questões de âmbito filosófico. A força especulativa do romance de Saramago depende da vitalidade do texto bíblico e da apropriação histórica deste último por parte de uma comunidade de leitores. Para que a suposta descrença do narrador saramaguiano mostre toda a sua força, é preciso uma contrapartida da mesma envergadura. Para usar o dito popular: "não se bate em cachorro morto". No fundo, vampirizar uma tradição ou, para usar o termo técnico, "parodiar" os textos canônicos é tanto uma forma irônica de lhe render homenagem quanto um gesto ambíguo de assegurar a essa tradição um potencial crítico face aos dilemas do presente. Gesto ambíguo porque como tentei argumentar nesta Tese, o romance de José

---

[5] João Adolfo Hansen, ao discutir as diferenças entre a alegoria retórica e a alegoria dos poetas, sugere a existência de um grau de parentesco entre a alegoria retórica e a paródia. A alegoria, segundo as análises etimológicas de Quintiliano, pode apresentar: "a) uma coisa (*res*) em palavras e outra em sentido; b) algo totalmente diverso do sentido das palavras". Prossegue Hansen: "Conforme *a*, Quintiliano alinha a metáfora, a comparação, o enigma; conforme *b*, discute os *asteísmos* ou sarcasmo, o provérbio, a contradição. Sua definição de alegoria inclui também a ironia, como tropo de oposição, uma vez que ela afirma para dizer outra coisa, isto é, para negar, e vice-versa. Na linha dessa definição, ainda, **a paródia** transformada hoje no verossímil neo-anti-pós-moderno, é também alegórica, bastando pensar que ela é representativa sempre, mimética, fazendo falar o outro texto que **vampiriza** e nega." (HANSEN, João Adolfo. *Alegoria: construção e interpretação da metáfora*. 1. ed. São Paulo: Atual, 1986, p. 13). Os grifos são meus.

Saramago, ao dessacralizar os textos da tradição cristã do Ocidente, reveste-se da mesma eficácia simbólica veiculada pelos signos desses textos. Obviamente essa eficácia simbólica não é do tipo daquela que está à disposição dos interesses da instituição religiosa, mas é justamente essa simbologia cristã e sua eficácia que fortalecem a crença na ficção, proposta pelo texto de Saramago. Ao transferir o poder do símbolo dos locais institucionalizados pela religião para aqueles lugares considerados profanos, a ficção de Saramago manifesta com essa operação uma recusa à resignação histórica muitas vezes professada por um catolicismo conservador.

As citações da *Metafísica* de Aristóteles e de *Jangada de Pedra* (colocadas como epígrafes deste epílogo) indicam de partida a dependência dessa ficção – bem como o seu comércio – com a tradição filosófica, por sinal filtrada pela experiência religiosa. A imagem do círculo e a negação da linha reta, tema analisado ao longo desta tese, a pergunta aristotélica sobre a natureza e a espécie do movimento primeiro e a pergunta do personagem "que nome finalmente tem o que a tudo move" são escolhas temáticas ambiciosas e que instauram uma certa familiaridade com o leitor por articularem um consenso sobre questões disputadíssimas da tradição cultural do Ocidente.

Contudo, é curioso que esses lugares da metafísica ocidental sejam justamente revisitados em uma época que proclama o seu término. Época esta intitulada de "pós-moderna", por exemplo, por Gianni Vattimo. O esforço derradeiro deste epílogo será pensar como a ficção de Saramago equilibra-se no fio tênue estendido entre a tradição religiosa e metafísica e a proclamação do seu próprio fim. Trata-se de entender o problema do ateísmo na ficção de José Saramago e os vínculos entre imanência e hermenêutica construídos na sua obra.

Ateísmo e pós-ateísmo: reabilitação do discurso sobre Deus

Em meados do século XX a situação que encontramos é a seguinte: se na Idade Moderna tinham sido a irreligiosidade ou a arreligiosidade a trazer o estigma da atipicidade, na Idade Contemporânea a atipicidade teria enfim passado a assinalar o comportamento e as convicções autêntica e profundamente religiosos. Se a divergência religiosa era dantes uma questão privada, para a qual se invocava a tolerância ou a liberdade, agora é a confissão religiosa que passa a ser questão privada, com as mesmas preocupações. No espaço de um século e meio, o caminho da laicização teórica e prática tornou-se tão impetuoso e tão vasto que pareceu **irreversível.** Depois de ter suportado, até ao grande deísmo moderno, o papel de ponto de referência fundamental e primário na organização da visão humana do mundo, quer no calor tomista de uma fé total e vigorosa, quer ainda na esquemática construção conceptual do racionalismo iluminista, a idéia de Deus voltou a encontrar-se progressivamente marginalizada do debate cultural.[6]

O diagnóstico acima, de Giuseppe Galasso, entende a história do ateísmo no mundo contemporâneo na perspectiva de um processo irreversível de laicização teórica e prática. Tal compreensão, no entanto, parece-nos ser devedora do próprio projeto das Luzes ou de uma visão da emancipação do homem única e exclusivamente pela razão[7]. Essa vitória do ateísmo, escorada em grande parte no avanço indubitável das ciências da natureza (ou expressão dessas últimas), mas também na autonomia progressiva da esfera política em relação à religiosa, na qual transferiu-se para a política a tarefa de enfrentar o mal na sociedade dos homens, enfim, essa espécie de liquidação da questão Deus não deixa de ressoar em outros autores contemporâneos, dos quais tomamos, como exemplo, Marcel Neusch[8]. Escrevendo possivelmente um pouco após o autor italiano, Neusch afirma que o processo contra a idéia de Deus na modernidade, com seus julgamentos, condenações, pena de morte, funeral e luto, encontra-se acabado praticamente na primeira metade do século XX. Depois disso, constata o autor, vivemos – e ele está pensando sobretudo no caso europeu – uma época de indiferença religiosa. Estamos nos anos 70, para precisar

[6]GALASSO, Giuseppe. Ateu. In: *Enciclopédia Einaudi*. Lisboa: Imprensa Nacional e Casa da Moeda, 1987, v. 12, p. 361.

[7] Veja-se a propósito esta afirmação de Galasso: "(...) a implicação inevitável do ateísmo não se põe no plano ontológico, mas sim no plano lógico-gnosiológico; não é uma qualquer conotação metafísica, mas o assumir de um integralismo racionalista como modo único de ser e de operar o pensamento humano." (GALASSO, G. op.cit., p. 340).

[8] NEUSCH, Marcel. *Aux sources de l'athéisme contemporain*. Paris: Le Centurion, 1977.

historicamente o lugar de análise do autor, e o momento é pós-ateu. O interesse de Neusch em rediscutir o ateísmo não se circunscreve a uma indagação de natureza estritamente acadêmica; esse autor pretende mostrar a validade da discussão da idéia de Deus tanto no plano especulativo quanto no plano prático da ação, sobretudo, aliás, neste último. Assim, para Neusch, como também para um autor brasileiro do século XXI, Luis Felipe Pondé[9], não haveria irreversibilidade na laicização teórica e prática; antes, a hipótese de Deus seria um elemento crítico da religião na aquisição do conhecimento ou no campo da ação moral. É bem verdade que esses dois autores não escondem sua orientação religiosa ou sua profissão de fé, mas, pelo menos em Neusch, não se trata de uma atitude apologética da fé cristã.

O diagnóstico de Neusch é de que vivemos uma época pós-atéia, caracterizada fundamentalmente por descrença, indiferença e recusa prática de Deus, ao contrário de uma outra época de recusa consciente e motivada de Deus. Nas palavras do próprio autor: "Au fond, pour se battre avec tant de passion contre Dieu, il fallait des convictions religieuses."[10] Ora, justamente são as crenças de um ateísmo do século XIX que foram sepultadas com a idéia de Deus. Reexaminar as peças de um processo rapidamente liquidado a partir de uma reflexão acerca dos dogmas do ateísmo moderno e como eles configuraram a descrença atual são os objetivos centrais de Neusch. Tal proposta de análise também quer sondar o rigor e a fraqueza no interior das próprias construções teóricas desse ateísmo, não sem antes reconhecer o lado prático de um ateísmo moderno: o homem ser responsável por seu próprio destino. "Dieu écarté, l'homme reste seul responsable du destin

[9] Conferir: PONDÉ, Luis Felipe. *Crítica e Profecia*. São Paulo: Editora 34, 2003. Idem, A religião como crítica: a hipótese de Deus. *Revista Cult*, São Paulo: Editora 17, n. 64, p. 07-19, dez. 2002.
[10] NEUSCH, Marcel. *Aux sources de l'athéisme contemporain*, p. 08.

de l'humanité. Dans bien des cas, c'est la redécouverte de l'homme qui est à l'origine de la négation de Dieu."[11]

Pode-se dizer que a questão central para Neusch e que está além do problema prático que toca cristãos e descrentes é justamente *o que e quem é esse homem*. Esse é o problema que deveria engajar o intelectual cristão em um diálogo com a indiferença atual para com Deus ou para com a religião. O homem seria uma paixão inútil, segundo Sartre; ou paixão pelo possível, conforme Kierkegaard?

Mas, segundo Marcel Neusch, o ponto central das construções teóricas do ateísmo moderno encontra-se na frase lapidar de Nietzsche: "Deus está morto". Uma tal frase significa que Deus deixou de ser a idéia reguladora da estrutura social e econômica. Para compreender como o ateísmo encontra seu ápice nessa formulação do filósofo alemão, Neusch propõe uma abordagem global do ateísmo a partir das seguintes questões:

1. Como o ateísmo se impôs? Quais os obstáculos teve que vencer para obter o direito de cidadania? De que lugar ele tira sua força e seu vigor? Trata-se de refazer um panorama da **história** do ateísmo.
2. Quais as estratégias intelectuais de que o ateísmo se utiliza para anular a questão de Deus? Este momento quer dar conta dos **argumentos** para a tese do ateísmo moderno.
3. Quais são os valores defendidos pelo ateísmo? Tais valores são justificáveis? Esta última questão discute a **atualidade** do ateísmo.

Neusch compreende a história do ateísmo dividida em três grandes etapas. A primeira diz respeito aos séculos XVI e XVII e pode ser pensada como um ateísmo clandestino e discreto, isso por conta do risco de vida que corria quem se confessasse ateu

[11] NEUSCH, Marcel. *Aux sources de l'athéisme contemporain*, p. 10.

em uma sociedade em que a unidade entre o teológico e o político ainda vigia. Nesses séculos, o ateu é associado à figura do libertino ou à do herege, também sendo enquadrado como um ser moralmente pervertido e intelectualmente fraco. Como combatê-lo? A prisão ou a pena capital. A partir disso é fácil deduzir ser essa uma época de intolerância, maximizada sobretudo pela situação da religião após a Reforma. A segunda etapa é a do ateísmo público, século XVIII, e tem como divisa iluminista o "saber ousar". Militante, passional e violento são os atributos centrais ou o modo como o ateu se apresenta à sociedade. Sua principal acusação à religião reside no caráter irracional desta última. Em síntese: a luta contra a religião é em nome de uma ideologia política e ser ateu não é sinônimo de perversão ou de debilidade intelectual. A terceira grande etapa, centro precípuo de interesse do autor, é o ateísmo do século XIX, ou o que ele chama de "O homem criador de Deus". Dois aspectos chamam atenção logo de partida nesse momento. Em primeiro lugar, o fato de ocorrer um novo fenômeno percebido por Marx: o ateísmo desce das classes altas ao proletariado – pode-se encontrar uma espécie de ateísmo popular; o segundo aspecto observado por Neusch é a existência de uma aliança entre os mestres pensadores desse ateísmo e o próprio proletariado. Na conclusão de Neusch sobre esse ateísmo do século XIX encontramos uma síntese das respostas dadas ao problema da religião:

> La conclusion à laquelle aboutit l'athéisme est claire: il ne considère pas la religion comme une erreur, qu'il réfeterait par un examen intrisinsèque de ses affirmations (les dogmes): peu lui importe la cohérence interne de la foi; ni comme un mensonge: il ne cherche pas derrière la religion une volonté perverse qui veut tromper les autres; mais comme une illusion, c'est-à-dire un produit engendré inconsciemment par un être affronté à des impasses et qui trouve dans la religion un intérêt subjectif, une réponse à l'angoisse, mais aussi et du même coup un frein pour sa volonté.[12]

[12] NEUSCH, Marcel. *Aux Sources de L'Athéisme Contemporain*, p. 32-33.

O trecho citado resume o principal **argumento** do ateísmo do século XIX sobre o estatuto da religião, deixando como legado para o próximo século a idéia da religião como ilusão, mas não no sentido de erro e sim de desejo. O conteúdo programático desse ateísmo consiste em liberar o homem da ilusão religiosa. Para conseguir tal empreitada é necessário um duplo movimento: fazer a genealogia da idéia de Deus e uma desmontagem desta última ao relacioná-la às suas bases psicológica, sociológica ou econômica.

A situação do ateísmo pode assim ser formulada: até a aurora dos tempos modernos, o ateu estava no banco dos acusados. Sua obstinação se devia a dois fatores: perversão moral ou reflexão filosófica insuficiente. Atualmente é o ateu que está no banco dos acusadores. "[...] la religion relève de l'ignorance ou de la méconnaissance de ses racines humaines, et elle ne peut que pervertir la volonté. L'athéisme est un effort de réappropriation par l'homme de tout ce qui est humain et dont il s'est dépouillé en l'attribuant à Dieu."[13]

Para Neusch, no ateísmo moderno, a luta contra a religião orienta-se por uma certa idéia de homem e um projeto de emancipação. Disso decorreria inicialmente um aspecto positivo inegável, mesmo para os cristãos, a saber, a autonomia das realidades humanas. Parece-me que aqui reside o núcleo das discussões de uma época pós-atéia, afinal é no momento em que essa idéia de homem e esse projeto perderem sua força no mundo atual que a imagem do ateu convicto dará lugar à indiferença religiosa. Isso pode ser compreendido da seguinte maneira: a situação do homem de fé e do descrente na contemporaneidade apresenta-se como tendo algo em comum. Nem o crente professa o triunfalismo da Igreja no mundo, nem o ateu aposta todas as suas fichas no progresso da ciência. É o que se encontra nesta passagem de Merleau-Ponty, citada por Neusch:

[13] NEUSCH, Marcel. *Aux Sources de L'Athéisme Contemporain*, p. 33.

> Il est frappant de constater qu'aujourd'hui, on ne prouve plus guère Dieu, comme le fasait Saint Thomas, Saint Anselme ou Descartes. Les preuves restent d'ordinaire sous-entendues et l'on se borne à réfuter la négation de Dieu [...]. La philosophie, elle, s'établit dans un autre ordre [...]. Elle ne dit pas qu'un dépassement final des contradictions humaines soit possible et que l'homme total nous attendre dans l'avenir: comme tout le monde, il n'en sait rien.[14]

Das provas ontológicas sobre a existência de Deus aos limites epistemológicos da filosofia no século XX, o que está em causa é o próprio estatuto da razão. Pode-se olhar esse processo histórico menos como o gradual ou rápido processo de liquidação da idéia de Deus (o que depende do ponto de vista ser do ateu ou do crente) e mais como uma reformulação da idéia de razão, o que não deixa de implicar a própria idéia que o homem faz ou fez de si mesmo ao longo dos séculos, até a situação paradoxal de após a morte de Deus dar-se uma outra morte, agora a do próprio homem.

Nas páginas finais do seu livro, "Uma palavra humana sobre Deus", Neusch argumenta ser no campo da ação que a questão de Deus é recolocada na segunda metade do século XX. O campo da especulação não deixa de dar a sua contribuição, mesmo porque se especula sobre a ação moral, num esforço de compreendê-la e situá-la dentro do que a modernidade pensou a respeito. Ocorre que a reflexão orienta-se não para uma prova metafísica da existência de Deus – trajeto bloqueado desde as três críticas de Kant – mas para a ação moral do homem no mundo. O lugar comum ao crente e ao descrente seria justamente o da ação moral ou, mais precisamente, de uma busca do fundamento do agir moral[15]. É preciso esclarecer que esse ponto de chegada do autor exige toda uma interlocução com a filosofia kantiana, a teologia de K. Barth (sua compreensão do papel purificador do ateísmo), o existencialismo de M. Blondel e suas formulações sobre a ação.

[14] MERLEAU-PONTY, M. *Elogio da Filosofia apud* NEUSCH, M. *Op. cit.*, p. 40.

[15] A questão da moral não passa desapercebida em vários romances de Saramago, sobretudo em *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*, no qual a idéia de um deus moral, em grande medida elaborada pelo catolicismo, é arruinada no episódio do nevoeiro, quando Deus, o pastor e Jesus travam uma espécie de jogo dialético. Sobre a significação do ateísmo como destruição da idéia do deus moral conferir: RICOEUR, Paul. Religião, Ateísmo e Fé. In: ___. *O Conflito das Interpretações.*Trad. M. F. Sá Correia. Porto: Rés, [199-?], p. 430-456.

Restaurar a validade de um discurso sobre Deus na modernidade é em última instância confrontar tal discurso a partir dos seus próprios argumentos.

O ateísmo em Saramago: algumas ponderações

Parafraseando uma *boutade* que circulava há algum tempo, poderíamos começar esta discussão sobre o humanismo reconhecendo que, no mundo contemporâneo, 'Deus morreu, mas o homem não vai muito bem'. É uma *boutade*, mas também algo mais, já que, no fundo, capta e assinala a diferença que opõe o ateísmo contemporâneo ao classicamente expresso por Feurbach. Essa diferença consiste precisamente no fato macroscópico de que a negação de Deus, ou o registro da sua morte, não pode dar lugar hoje a nenhuma 'reapropriação' pelo homem de uma essência alienada no fetiche divino.[16]

Ao formular no projeto de pesquisa a dialética do sagrado e do profano em romances de José Saramago, perguntava-me qual era a mediação capaz de realizar a passagem entre essas duas instâncias. O ateísmo se colocava naquele momento inicial da pesquisa como o lugar da contradição. Por um lado, ao se insinuar na matéria ficcional provocava a negação do sagrado oficial, ortodoxo e católico. Mas, se o ateísmo implicava uma atitude dessacralizadora, não podia deixar de notar que ocorria uma transferência de lugares: o ritual da comunhão católica migrava para a cópula sexual, quase sempre seguida ou precedida de uma refeição – os exemplos estão em *Memorial do Convento*, *Levantado do Chão* e *Evangelho segundo Jesus Cristo*. O ateísmo não era, portanto, uma simples diatribe lançada à religião, ele cumpria uma função na própria estrutura do relato. Espécie de fé invertida, para usar os termos de Henri Arvon[17], a sacralização do profano aparentava algo próximo de uma purificação da própria experiência do sagrado e da idéia de Deus.

[16] VATTIMO, Gianni. *O fim da modernidade*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2002, p. 17.

[17] Veja-se, por exemplo, este longo comentário de H. Arvon sobre a figura do ateu em Dostoievski: "Contudo, esta tríplice revolta (contra o sofrimento, o terror e Deus) assemelha-se a um sopro violento que voltado contra uma chama mais a atiça. Apesar das violências extremas às quais por vezes leva, mais não é que uma **fé invertida** contra Deus, tendo aliás pouca importância que esteja ao serviço dos instintos mais baixos ou seja inspirada por uma procura desesperada do absoluto. Ela reconhece aquilo mesmo que pretende negar, do mesmo modo que a abundância de blasfêmias numa língua é testemunha do sentimento religioso do povo que a fala. Por uma espécie de **dialética**, a ruptura momentânea, em vez de conduzir a uma separação definitiva, é o prelúdio dum reconhecimento aprofundado. 'O perfeito ateísmo', precisa Dostoievski, 'situa-se no cimo da escada, no penúltimo degrau que leva à fé perfeita." (ARVON, H. *O ateísmo*. 2 ed. Trad. M. de Campos. Lisboa: Publicações Europa-América, [198-?], p. 14. Os grifos são meus).

Mediação entre a religião e uma nova fé, segundo P. Ricoeur[18], "reapropriação pelo homem de uma essência alienada no fetiche divino", para Vattimo[19], a próxima questão era simplesmente: posso pensar a presença do ateísmo nos romances de Saramago cumprindo ainda o programa do XIX, a saber, a reapropriação da essência humana alienada na esfera religiosa? Caso a resposta fosse afirmativa, deveria em seguida responder a uma outra pergunta: a convivência desse tipo de ateísmo, a crença em um certo humanismo, com um conjunto de expedientes pós-modernos é pacífica? E sobretudo quando se entende que tais expedientes organizam o texto ficcional de José Saramago?

Nos primeiros romances de Saramago, penso especialmente em *Levantado do Chão* e *Memorial do Convento*, o espaço e o tempo romanesco estão nitidamente inscritos na sociedade portuguesa. A política institucional ou o desenvolvimento científico não é o lugar onde o mal da sociedade (entendido aqui no âmbito das relações humanas ou das forças assimétricas da natureza) pode ser superado. As assimetrias sociais, políticas e econômicas são legitimadas por uma Igreja que é unha e carne com o grande latifúndio. *Levantado do Chão* é um romance capaz de apontar essa longa duração de uma aliança entre o político e o teológico; não é, pois, descabido afirmar que esse romance é aquele que melhor soube fazer uma conexão entre uma ideologia e uma utopia de esquerdas; talvez mesmo a palavra utopia pudesse ressoar em uma outra: escatologia, se não fosse justamente o peso da tradição cristã criando certos óbices para uma luta que visa libertar o humano ainda em um tempo histórico. Poder-se-ia formular a hipótese de que o ateísmo surge como reapropriação de uma essência nesse contexto, o mesmo valendo para o papel da heresia em *Memorial do Convento*. Tal atitude anti-religiosa é compreensível se pensarmos o vínculo

[18] RICOEUR, Paul. Religião, ateísmo e fé. In: *O conflito das interpretações*, p. 430-456.
[19] VATTIMO, Gianni. A crise do humanismo. In: *O fim da modernidade*, p. 17-36.

teológico e político presente no Salazarismo e que vai perdurar até a Revolução dos Cravos. Essa atitude encontra-se defasada e é sinal de atraso político e econômico de Portugal, se o compararmos a alguns países europeus, mas ela é necessária como um momento de ruptura e de modernização. Romances como os citados ganharam o público fora de Portugal menos por seu afrontamento à idéia de Deus, mas por uma reposição de outras crenças (visão do feminino e da identidade nacional, por exemplo)[20].

Fenômeno diverso ocorrerá com os romances da trilogia: um outro tipo de ateísmo – a atitude ostensiva presente nos romances anteriores à crença religiosa – dará lugar a outros problemas. Nesses textos ficcionais, o espaço e o tempo da sociedade portuguesa cedem vez a um corte mais universalista. Os romances *A caverna* e *O homem duplicado* pretendem pensar isto que é o homem, abstraindo, na medida do possível, as particularidades do contexto nacional. Em *O homem duplicado*, um certo pessimismo talvez se inscreva nisso que Vattimo afirma em seu ensaio: se no século XIX acreditava-se na reapropriação de uma essência, no ateísmo contemporâneo não há sequer algo a ser reapropriado. Essa ausência do próprio homem é possível de se verificar nesse último romance de Saramago no qual a possibilidade de duplicar o indivíduo ao infinito produz um

[20] Há duas possibilidades, creio que não excludentes, de se situar a interlocução da ficção de Saramago com a religião. A primeira, talvez a mais prudente, seria entender as questões levantadas pelo romance no quadro da cultura portuguesa. Em uma palavra: cruzar os temas ficcionais de índole crítica ou especulativa sobre o sagrado com o modo histórico de representação desse mesmo sagrado em Portugal, avaliando-se não apenas a prática devocional de ontem e hoje, o peso da instituição católica na política salazarista, mas mesmo confrontando o texto ficcional de Saramago com outros textos ficcionais dessa mesma cultura. No que diz respeito a esse confronto, remeto o leitor para a dissertação de mestrado de Maria Tereza CARVALHO, *Literatura e religião: três momentos de aproveitamento do Novo Testamento na Literatura Portuguesa*. Campinas, 1995. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Estudos da Linguagem, UNICAMP. A outra possibilidade seria não apenas circunscrever as diatribes saramaguianas à religião católica como uma espécie de resquício anticlerical aos moldes do século XIX ou, ainda, tomar essa crítica como um anacronismo se comparado ao atual estágio das relações entre religião e sociedade em alguns países europeus, como o faz, por exemplo, Gilberto de Mello KUJAWSKI em *O sagrado existe*. São Paulo: Ática, 1994; mas apostar as fichas numa reflexão acerca disso que comumente se chamou de "retorno do religioso". A primeira opção seria uma análise microeconômica, endógena; a segunda, macroeconômica, exógena. Combinadas essas análises teríamos uma melhor compreensão das diferenças de recepção dos romances de Saramago em Portugal e em outros países.

paradoxo: de um lado, insinua-se com isso a conquista de uma eternidade, infernal ou má infinitude; de outro lado, perde-se o que é único e singular.

Ao olhar o conjunto da obra de Saramago, diria que a presença do ateísmo modifica-se à medida que o foco do romance desloca-se do caráter nacional e do tratamento ficcional dispensado à matéria histórica de Portugal para uma visada abrangente do homem. Curiosamente, e se a proposta for plausível, é quando o romance saramaguiano ensaia vôos mais especulativos acerca do que é o homem que a tal essência humana se dissolve, seja em termos nacionais, seja naqueles considerados universalistas. O ateísmo, como atitude configurando o próprio romance, perde seu estatuto? O que havia proposto para a compreensão de Saramago, a hermenêutica e a dialética, em romances como *Memorial do Convento*, *Levantado do chão*, *Evangelho segundo Jesus Cristo* e *História do Cerco de Lisboa*, não seria mais pertinente para as obras escritas na virada do século XX? O ateísmo já não seria a mediação principal? Em certa medida a resposta deve ser formulada em um confronto com duas noções: imanência e utopia. Com a primeira, as assimetrias entre o divino e o humano são atacadas em seu núcleo duro: um poder estranho e absoluto em relação aos próprios homens, ou seja, a idéia de transcendência. Mas, se a imanência do sagrado é uma apropriação ou uma desalienação de uma suposta essência humana projetada em uma região metafísica, e se ela constitui uma condição de possibilidade para um tipo de hermenêutica que se furta ao estabelecimento de um sentido primeiro e último para a matéria da narração (pois caso contrário seria apenas repor esta transcendência), é porque essa imanência não se define como pura e absoluta, mas também como uma espécie de estratégia, método, para se chegar à formulação de uma utopia. Se os homens se encerrassem na pura imanência, então estaria se repetindo aqui, apenas com sinal trocado, o

que a transcendência fazia ao desestimular qualquer ação humana com vistas à transformação do presente histórico.

Por esse ângulo, a imanência do sagrado é ela própria um momento de constituição de uma atitude hermenêutica, por sinal com as marcas expressivas de uma certa pós-modernidade. A imanência é meio, do mesmo modo que o texto ficcional e a leitura dele também o são. Lembro a passagem de *A caverna*, o diálogo entre Cipriano e a filha, na qual se encontra a finalidade da leitura: ler é ir de uma margem à outra; as palavras são pedras dispostas em uma correnteza para que o sujeito a atravesse. A leitura do romance se oferece como uma possibilidade para o leitor fabricar a sua identidade. O fim último da obra romanesca residiria em fazer ver a nós mesmos: leitores diletantes, aficionados ou especialistas. Essa visão proporcionada pela obra seria tanto um reconhecimento quanto um confronto com as crenças e os valores de nossa época? Saramago aposta suas fichas no confronto.

Notas para o conceito de imanência na ficção de Saramago

Si diligamus invicem, Deus *in nobis manet*, et charitas ejus in nobis perfecta est. In hoc cognoscimus quoniam *in eo manemus*, et ipse in nobis, quoniam de spiritu suo dedit nobis.(1 João, IV, 12-13)[21]

Se nos amarmos uns aos outros, Deus *permanece em nós*, e o seu Amor em nós é levado à perfeição. Nisto reconhecemos que *permanecemos nele* e ele em nós: ele nos deu o seu Espírito. (1 João, IV, 12-13)[22]

[...] Em alguns casos, o fim último é o próprio exercício da faculdade (por exemplo, o fim da vista é a visão, e não se produz nenhuma obra diferente da vista); ao contrário, em outros casos se produz algo (por exemplo, da arte de construir deriva, além da ação de construir, a casa). (*Metafísica*, Aristóteles, Livro IX, 1050a 20-30)

Segundo André Lalande o trecho citado da *Metafísica* de Aristóteles seria o lugar em que a escolástica distinguiu uma ação imanente (exemplo da visão) de uma ação transitiva (a arte de construir casas). Essa distinção seria o local mais provável de um uso técnico e rigoroso do vocabulário filosófico; em contrapartida, mesmo que a título de hipótese e ainda segundo Lalande, o trecho bíblico da carta de João nos daria uma compreensão mais frouxa do conceito de imanência, algo muito próximo do uso no senso comum, com a vantagem de guardar o sentido primitivo de imanência em um domínio do religioso, ao passo que o trecho de Aristóteles teria sido apropriado pela escolástica para conferir à idéia uma precisão conceitual.

Uma hipótese para a compreensão do conceito de "imanência" nos textos ficcionais de Saramago seria tomar tal conceito no sentido sugerido em João, IV, 12-13. A exegese pode tergiversar sobre o sentido de "permanecer em", mas não seria plausível pensar este último como "algo que participa de algo"? Assim formulado, mesmo que um pouco toscamente, a noção de imanência, sem uma precisão técnica do vocabulário filosófico, apontaria para o fato ou para a experiência possível de que um ser transcendente habite o

[21] Citado em LALANDE, André. *Vocabulário Técnico e Crítico de Filosofia*. Fátima Sá Correia et alli. São Paulo: Martins Fontes, 1993, p. 521.
[22] 1 João, IV, 12-13. In: *Bíblia de Jerusalém.* 7. imp. Trad. Euclides Martins Balancin et *alii*. São Paulo: Paulus, 1995, p. 2290.

nosso interior, despojando-se de sua distância ou estranheza. Porém, é difícil se furtar à pergunta: o que se deve entender por participar? E aqui começam as trilhas sinuosas para quem, sem querer reduzir o Outro ao mesmo, ao postular a imanência de Deus no homem, ou anular a simples alteridade, deseja trilhar o caminho ortodoxo da fé cristã: a afirmação da onipotência, onisciência e onipresença divina. Afinal, se Deus está em nós e vice-versa, não seria de se supor que também nós participaríamos dos atributos divinos citados acima? Portanto, ao se postular a imanência do sagrado, uma primeira dificuldade surge: o que são essas coisas modificadas por esse sagrado, tendo-se em vista que ele é o poder por excelência? Se os seres são modificações desse sagrado, então ao homem, em sua vida, caberia uma ação de apenas conhecer a cadeia de causas e efeitos do poder do sagrado. A questão simplesmente seria: valeria a pena ainda falar de liberdade humana? De uma ação transformadora no mundo? De individualidades?

Com as perguntas formuladas acima pensei encontrar uma transição para isso que chamei de imanência do sagrado no universo ficcional de Saramago e penso que o ponto de transição está, por um lado, em mostrar como a narrativa, ao embaralhar as categorias de narrador, personagem e autor e ao postular que não há uma transcendência, coloca em xeque a noção de um referente exterior à própria obra. Os lugares de interpretação na obra de Saramago apontam para a finalidade imanente presidindo o próprio ato ficcional: uma crítica a uma instância superior detentora da verdade e monopolizadora do poder. Ao fazer isso, a obra ganha autonomia, mas perde alteridade, afinal para fazer jus ao princípio que ela mesma põe, qual seja, o de que não há um texto primeiro bem como a Verdade, torna-se o texto mais uma glosa na interminável empreitada de interpretação. Ora, é aqui, a meu ver, que entra a noção de utopia no texto de Saramago, caso contrário a narração seria uma

espécie de adesão aos propósitos pós-modernos ou ainda aquilo que F. Jameson[23] vê na prática artística e cultural da pós-modernidade, a saber, a utopia pós-moderna (o sujeito descentrado e os símiles com a esquizofrenia) seria na verdade a transcrição do próprio estágio do sistema capitalista atual, em uma palavra, seria sua **ideologia**. Em Saramago a noção de utopia, devedora de uma certa tradição marxista e contrária ao ideário pós-modernista, embora reconhecendo a situação histórica e as condições sociais limitativas ao sujeito, parece não abrir mão da possibilidade de uma ação transformadora, mesmo que frustrada em dado momento.

[23] JAMESON, F. *Pós-Modernismo*. *A lógica cultural do capitalismo tardio*. 2. ed. Trad. Maria Elisa Cevasco. São Paulo: Ática, 2002.

Imanência e utopias

Mas o que realmente vale a pena indagar hoje, em pleno pós-modernismo, a respeito dessa visão aparentemente utópica e irrealizável de uma existência autêntica ou 'textualizada', é se ela já não foi em certo sentido socialmente realizada e se não pode ser precisamente uma das transformações da vida cotidiana e do sujeito psíquico designadas pelo próprio termo pós-moderno. Nesse caso, a crítica das sombras e resíduos metafísicos que persistem na modernidade paradoxalmente se transforma em uma duplicação do triunfo verdadeiramente pós-moderno sobre os remanescentes metafísicos do moderno, no qual a chamada ao abandono de quaisquer ilusões sobre a identidade psíquica ou sobre o sujeito centrado, em favor do ideal ético de um modo de vida molecular e 'esquizofrênico', do abandono da miragem da presença, pode acabar se revelando uma descrição de nosso modo de vida atual, em vez de seu repúdio ou subversão. A vida de Adorno chegou ao fim no limiar desse 'novo mundo', que ele prevê apenas de forma intermitente e em modalização profética, mas sua posição a respeito da impossibilidade da transcendência e da metafísica é ainda instrutiva, pelo menos para tornar claro que o lamento a respeito do desaparecimento dessas coisas não precisa necessariamente ser nostálgico ou conservador: pois ele via na perda da vocação metafísica e especulativa da filosofia não um programa para restaurar esta última na modalidade do 'como se', mas antes um sintoma histórico supremo da tecnocratização da sociedade contemporânea.[24]

Dois aspectos devem ser realçados dessa longa citação de Jameson. Primeiramente, a crítica do pós-modernismo à metafísica ocidental, antes de ser um golpe de mestre nos poderes da transcendência é uma descrição da própria condição atual ou seja, indica o confinamento do homem na imanência sórdida do sistema capitalista – embora se deva trocar o adjetivo "sórdida" por "infernal", isto é, sem possibilidade de abertura ou de transformação. O segundo aspecto a ser considerado é a afirmação de que a mesma metafísica e os poderes da transcendência podem cumprir um papel crítico se confrontados com o atual estágio do capitalismo, afinal a bateria de argumentos de Jameson visa a esclarecer quais os vínculos entre o sistema capitalista e o próprio Pós-Modernismo. Este último visto não como uma excrescência, mas um elo na cadeia produtiva do sistema.

O conceito de imanência – tanto quanto o de transcendência – traz em si uma certa periculosidade. Se a transcendência nos torna reféns de um algo mais além ou de uma projeção da nossa essência, para retomar brevemente a formulação de um ateísmo do século XIX, a imanência absoluta nos enclausura em um presente eterno. Sem transitividade, exceto entre os limites do que esse mesmo sistema colocou como princípio e fim, fica

[24] JAMESON, F. *Pós-Modernismo. A lógica cultural do capitalismo tardio*, p. 340-341.

prejudicado um outro conceito: o de liberdade ou de livre-arbítrio. Mas a questão é, para retomar novamente Vattimo, se em um determinado tipo de ateísmo a crítica à transcendência visava uma reapropriação daquilo que foi alienado do homem, no ateísmo contemporâneo não há mesmo do que se reapropriar. O romance saramaguiano, em especial *História do Cerco de Lisboa*, lembra-nos essa nossa condição atual: **o vazio interior da muralha**, presente no sonho de Raimundo, seria, guardada a devida proporção, essa ausência de uma essência ou essa percepção radical do que encerra o desejo humano. Apressadamente, diríamos tratar-se aí de um dos lugares pós-modernos ou de uma adesão ao "credo pós-modernista"; porém o leitor perderá a produtividade dessa "alegoria" (o vazio interior da muralha) produzida no interior da narrativa e fio condutor para a interpretação da mesma, se descuidar que existe também aí uma contradição: contra a ilusão do cerco há fundamentalmente uma outra, a saber, a promessa amorosa que, aludindo ao versículo do *Cântico dos Cânticos* "O amor é forte como a morte", coloca-se em pé de igualdade com a ausência e o vazio que toda morte inevitavelmente causa (tendo-se em vista que a morte é a desapropriação radical de toda e qualquer essência atribuída ao homem). O casal Raimundo e Maria Sara que permanecem na Lisboa do presente e Ouroana e Mogueime que estão na Lisboa do passado são indicações precisas de que, se há o fracasso de uma utopia da escrita ao se pretender reler o passado ou ao se produzir uma nova interpretação dos fatos, uma vez que todo acontecimento da escrita logo poderá vir a ser glosado, modificado e até mesmo contrariado em sua versão, não há a descrença radical de que **novos começos** são impossíveis. Isso é uma crença? Um pressuposto? Sim, ambos, mas apenas em certa medida. Afinal, se for apenas um pressuposto, então um novo começo se torna muito difícil, algo semelhante a um paradoxo, porque sempre se parte de algo

dado. Estamos naquela situação descrita por Paul Ricoeur em Entre Filosofia e Teologia II: Nomear Deus:

> Admitir-se ouvinte, é, logo de início, romper com o projeto caro a determinados filósofos - talvez a todo filósofo - de começar o discurso sem pressuposições. (Seria preciso dizer simplesmente: com projeto de começar, pois é a mesma coisa pensar sem pressuposições e começar o pensamento.) Ora, é sob uma certa pressuposição que me mantenho na posição de ouvinte da pregação cristã. Suponho que essa fala é dotada de sentido, que vale a pena sondá-la e que seu exame pode acompanhar e conduzir a transferência do texto para a vida onde ela se verificará globalmente.[25]

Em Saramago, a estratégia hermenêutica em "ouvir" aqueles textos já prenhes de sentido, mesmo que para serem contrariados, talvez manifeste esse grão de esperança na prática da própria escrita. Não é demais perguntar o porquê das escolhas temáticas de Saramago incidirem justamente nos textos bíblicos.

[25] RICOEUR, Paul. Entre Filosofia e Teologia II: Nomear Deus. In: _____. *Leituras 3. Nas Fronteiras da Filosofia*. Trad. Nicolas Nymi Campanário. São Paulo: Loyola, p. 181.

Imanência e interpretação infinita

Les critiques déconstructivistes de cet universalisme fondées sur une négation de toute signification objective du sens, ne vont nullement dans la direction d'une légalisation de l'interprétation intempérante; bien au contraire, elles représentent une mouture de plus, et encore plus radicale, de la thèse de l'illimitation, mais rivale des précédentes. La tentative de rechercher une signification ultime, inaccessible, conduisait l'hermétisme du II siècle à une dérive ou à un glissement sans fin de la signification, rendant ainsi l'interprétation infinie. La Déconstruction aboutit exactement à la même conclusion, mais en prenant le chemin inverse: c'est le refus d'une signification ultime qui amène à l'idée d'une dérive e d'une transformation incessante de la signification. Hermétisme et herméneutisme son à rapprocher autrement que par leur nom."[26]

Quem quer algo infinito não sabe o que quer. Mas a recíproca não é verdadeira.[27]

O narrador saramaguiano sabe o quer. Parece uma situação confortável assistir ao desenrolar de uma intriga basicamente armada com materiais de extração pós-moderna (o uso da intertextualidade, a paródia recorrente, para ficarmos com dois exemplos), afinal, tanto o leitor provável quanto a ótica organizadora do relato ficcional instalam-se num reconhecimento recíproco, em uma confirmação das crenças em circulação. Parte-se do que já faz sentido para uma comunidade – talvez não pudesse ser diferente – e, contudo – ponto nevrálgico desta discussão –, deseja-se para esse leitor e obviamente para o próprio narrador que não sejam vítimas do moedor infinito de palavras, que eles possam se furtar às armadilhas do tempo e da sua imanência que a todos devora. Mas será isso possível? O romance de Saramago aceita as regras do jogo da interpretação infinita e incorpora um receituário politicamente correto: a defesa do papel redentor do feminino e dos esquecidos pela historiografia oficial. Ao assumir a causa dos oprimidos, a ficção saramaguiana impõe um limite à glosa infinita. Pode-se considerar que se trata de um limite próximo ao princípio da caridade, defendido por Santo Agostinho em *A Doutrina Cristã*. Quando o conhecimento histórico de um termo ambíguo e os livros bíblicos (o conjunto da *Bíblia*)

[26] ÉLISSALDE, Yvan. *Critique de l'interprétation*. Paris: Vrin, 2000, p.26.
[27] SCHELEGEL, F. *O dialeto dos fragmentos*. Trad. Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1997, p. 28.

não esclarecem o significado de uma parte das Escrituras, cabe ao intérprete a regra de ouro: tudo interpretar com base na caridade, a razão da própria vocação cristã.

A caridade, como um limite para o excesso de interpretação, não é uma regra confinada no passado hermenêutico do Cristianismo. Gianni Vattimo a retoma em suas reflexões sobre o pós-modernismo. Para o filósofo italiano, a ausência de um sentido último, o enfraquecimento das estruturas do ser e da idéia de verdade – o fim da metafísica ocidental e a morte de Deus – não constituem um fato negativo para o homem do século XXI. A tese de Vattimo é conciliar a idéia cristã de *Kenósis* (o esvaziamento da transcendência na encarnação de Cristo) com o conceito de niilismo e "ontologia débil", provenientes do pensamento de Nietzsche e Heidegger. Em *Acreditar em acreditar*, Vattimo assim compreende a relação entre secularização, ontologia débil e Cristianismo:

> Secularização como fato positivo significa que a dissolução das estruturas sagradas da sociedade cristã, a passagem a uma ética da autonomia, à laicidade do estado, a uma literalidade menos rígida na interpretação dos dogmas e dos preceitos, não deve ser entendida como um decréscimo ou uma despedida do cristianismo, mas como uma realização mais plena da sua verdade que é, recordemo-lo, a *Kenosis*, o rebaixamento de Deus, o desmentir dos traços "naturais" da divindade.[28]

Na perspectiva de Vattimo, a secularização é um fato positivo e a possibilidade de uma fé purificada. Tal compreensão reorienta o julgamento das posições consideradas atéias ou blasfemas em relação à religião: "[...] talvez o próprio Voltaire seja um efeito positivo da cristianização (autêntica) da humanidade e não um blasfemo inimigo de Cristo."[29] Tendo-se em vista as análises realizadas dos romances de Saramago, eu afirmaria que o mesmo raciocínio é válido para a ficção desse escritor português. Aquilo que é considerado blasfêmia em *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, por exemplo, a humanidade excessiva de Cristo, a relação erótica com Maria de Magdala, a recusa do milagre como

[28] VATTIMO, Gianni. *Acreditar em acreditar.* Trad. Elsa C. Neves. Lisboa: Relógio d'Água, 1998, p. 39.
[29] Ibidem, p. 33.

expressão de um sagrado que intervém de modo violento na existência terrena, constitui não apenas um traço da secularização, mas, para falar como Vattimo, é a própria essência do Cristianismo: a destruição da idéia de um sagrado violento e natural.

Há pouco afirmei que o princípio de caridade é um limite à interpretação ilimitada e considerei que, na ficção de Saramago, esse princípio realiza-se, por exemplo, na adesão do narrador à causa dos oprimidos. Essa adesão, além de expressar os sentimentos básicos de piedade pelo sofrimento alheio e de justiça social, visaria a um horizonte de transformações históricas e políticas. O romance que, a meu ver, sugere o tema da interpretação infinita e a necessidade de um limite para ela é *Jangada de Pedra*. Proponho que se leia esse romance como utopia do signo na fronteira com a escatologia cristã. Vejamos, na encenação da deriva de uma península e dos signos da ficção (a glosa das referências bíblicas), uma alegoria da escrita ou do poder da linguagem de se pôr em movimento e de cessá-lo.

A *Jangada de Pedra*: apocalipse e utopia

Vimos já que a visão tradicional do versículo – "E Deus disse: faça-se a luz, e a luz se fez" – é de que a palavra de Deus é que cria. Portanto Cristo, que é identificado com a Palavra de Deus no Evangelho de João e em outras passagens, é o Criador original. Mas falar já é penetrar no reino das convenções da linguagem, que são parte da consciência humana da morte: se levarmos a imagem a seus limites, chegaremos à possibilidade de que tão logo Deus tenha falado e se transformado na Palavra de Deus ele mesmo já se condenou à morte.[30]

Criar um mundo pela fala já é condená-lo a um término. Ouvir a palavra de Deus, praticando-a ou interpretando-a é, de certo modo, recriar esse mundo. Só constantemente falando é que o mundo se sustenta – mundo entendido como produto de uma criação divina.[31] Em certa medida, é na passagem de um instante a outro, mediante o ato de enunciação, que a obra, o romance mesmo, dura. *Jangada de Pedra* é um romance sobre o movimento. Alguns adjetivos poderiam acompanhar o substantivo: utópico, revolucionário e escatológico. Para ser preciso, direi que é um romance sobre o movimento e o repouso, algo já dado no próprio título da obra.

Ao caracterizar *Jangada de Pedra* como um romance sobre o movimento, creio ser oportuno introduzir a idéia de esperança e sua relação com a fala. G. Steiner, em *Gramáticas da Criação*, propõe a seguinte reflexão:

> 'Ter esperança' é um *speech-act* essencialmente comunicativo que sempre 'presume'um ouvinte, mesmo que ele seja o próprio sujeito. Em relação à esperança, a prece é um caso exemplar. A fundação teológica é o que possibilita e requer o *desideratum*, e a especulação futura; é também o que justifica o endereçamento a ouvintes divinos na 'esperança', precisamente, de apoio, ou, no mínimo, compreensão. A garantia metafísica implica uma organização racional do mundo; Descartes, por isso, é necessariamente obrigado a apostar na suposição de que nossos sentidos e nosso intelecto não são o simples passatempo de um ilusionista maligno – e é obrigado também a incluir em sua aposta, de forma ainda mais urgente, a crença numa moralidade de justiça distributiva. A esperança não teria sentido sob uma ordem totalmente irracional ou submetida a

[30] FRYE, N. *O Código dos códigos. A Bíblia e a literatura*. Trad. Flávio Aguiar. São Paulo: Boitempo, 2004, p. 141.

[31] N. Frye está levando às últimas conseqüências a metáfora do verbo criador. Em uma perspectiva teológica tomista, tratar-se-ia muito simplesmente e rigorosamente de discernir a palavra divina da humana e, para tal operação, haveria de se mobilizar um pesado aparato técnico e conceitual. É o que se verifica nas questões disputadas de São Tomás de Aquino. Conferir: AQUINO, São Tomás. Sobre a diferença entre a palavra divina e humana. In: *Verdade e Conhecimento*. Trad. de Luiz Jean Lauand e Mario Bruno Sproviero. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p. 283-297.

> uma ética arbitrária e absurda. Da forma como a estruturou a psique e o comportamento humano, a esperança só é operante em termos triviais nos casos em que o prêmio e a punição são definidos por uma loteria (a esperança dos jogadores de roleta deriva precisamente dessa ordem vazia).[32]

Na experiência da traição (por sinal, um tema crucial na *Bíblia*, basta lembrar o rompimento das alianças feitas entre Deus e homem no *Antigo Testamento*, sempre caracterizado a partir dos sentimentos de ciúme, tristeza e raiva), a relação entre esperança e fala apresenta seu vínculo fundamental. O amante traído sente uma necessidade quase compulsiva em falar para o outro (o amigo, o vizinho, o colega de trabalho) do seu ciúme e da sua dor, provocada pela ausência do amado. Ao falar para esse outro, aquele que foi traído atribui aos fatos que precederam o rompimento do laço afetivo uma ordem racional, segundo o seu desejo, é claro. Mas, na busca dessa ordem ou da conexão entre causas e efeitos, o que se renova, no desabafo que aporrinha o interlocutor, é a esperança de que o passado tenha remissão. Na fala repetitiva do traído emerge a necessidade da figura do outro e a natureza da própria esperança: ela só dura se for criada continuamente em um ato de fala. Pensemos isso a propósito do romance *A Jangada de Pedra.* Se não há a garantia metafísica de que o mundo possui uma ordem racional, então como se fundamenta a esperança utópica? Estará ela muito próxima do que Steiner chama de "ordem vazia", presente na experiência dos jogadores de roleta, uma espécie de loteria? É justamente a tensão entre uma ordem vazia (uma esperança trivial) e uma outra racional e religiosa (uma esperança utópica ou escatológica) que está em questão em *A Jangada de Pedra*. O narrador saramaguiano não se furtará ao enfrentamento dessa questão e veremos como isso é formulado.

[32] STEINER, G. *Gramáticas da Criação*. Trad. Sérgio Augusto de Andrade. São Paulo: Globo, 2003, p. 15-16.

Com a análise de outros romances vimos que a repetição de temas, metáforas e até nomes de personagens (o cão Constante, o nome "Marcenda") são marcas contundentes da esperança. O que confere à *Jangada de Pedra* algum interesse narrativo e crítico, se comparada às demais obras de Saramago, é o mosaico de alusões[33], caprichosamente elaborado nas palavras do narrador e nas ações das personagens. As primeiras páginas armam uma sucessão de acontecimentos insólitos, conferindo imediatamente à narração o caráter fabuloso anunciado na epígrafe do romance: "Todo futuro es fabuloso" (Alejo Carpentier).

Cinco acontecimentos constituem uma atmosfera misteriosa e carregada de presságios. O *incipit* do romance apresenta um clima apocalíptico, mesmo que em tom paródico. Aliás, o primeiro acontecimento já anuncia o tipo de narração a ser construída:

> Quando Joana Carda riscou o chão com a vara de negrilho, todos os cães de Cerbére começaram a ladrar, lançando em pânico e temor os habitantes, pois desde os tempos mais antigos se acreditava que, ladrando ali animais caninos que sempre tinham sido mudos, estaria o mundo universal próximo de extinguir-se.[34]

Fato curioso esse de os cães serem mudos e, mais ainda, o de ladrarem com o gesto aparentemente sem sentido de Joana Carda. As primeiras referências ao fim dos tempos, imagem por excelência apocalíptica e cristã, associadas ao ato de riscar o chão com a vara de negrilho, se pensadas cuidadosamente, remetem à própria substância da narrativa bíblica[35]. Afinal, em *Êxodo* 17, 1-7, Moisés bate com uma vara em uma rocha da qual brotará água para o povo em travessia pelo deserto do Sinai em direção à *terra prometida*. A vara de Joana Carda, além de sulcar a terra, sinal que, observe-se, não se apagará nem

[33] Três referências básicas são associadas aos personagens em trânsito pela Península. A primeira é a alusão aos romances de cavalaria e a menção a D. Quixote. A segunda é a referência aos navegadores da época das descobertas marítimas. Por fim, a figura do peregrino de São Tiago de Compostela serve para caracterizar a condição dos personagens.
[34] SARAMAGO, José. *A jangada de pedra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 07.
[35] Note-se que a palavra "êxodo" ocorre explicitamente ao longo da narrativa; para se ficar com uma indicação basta se abrir a página 223 do romance *A jangada de pedra*, primeira linha do primeiro parágrafo.

com a chuva, vento e esforço humano[36], deflagra o latido dos cães secularmente emudecidos. Joaquim Sassa, outra personagem do romance, ao caminhar ao longo da praia, apanha uma pedra de peso considerável e a atira distraidamente ao mar. Nova surpresa, que ficará por conta do movimento reduplicado de ascensão e queda da pedra e também da força desconhecida que a personagem possuía. Joaquim Sassa lembra, nesse gesto de atirar a pedra pesada, um pouco da figura de Sansão.

O arremesso da pedra (2º acontecimento) é seguido pelo tremor de terra apenas sentido pelo espanhol Pedro Orce (3º acontecimento) e, segundo o narrador, um dia após o tremor de terra, um homem chamado José Anaiço, ao atravessar uma planície, é surpreendido por um bando de estorninhos que o acompanham em sua caminhada. Deste 4º acontecimento passa o narrador para o 5º: Maria Guaivara, no sótão de sua casa, ao desfazer um velho pé-de-meia de lã azul, dá-se conta de que o fio de lã não cessa de aumentar, ao mesmo tempo em que o "pé" continua do mesmo tamanho. Maria Guaivara tem um pouco de Penélope e de Ariadne, ainda que o raciocínio do narrador contrarie esta última alusão: "Maria Guaivara não se chama Ariadne, com este fio não sairemos do labirinto, acaso com ele conseguiremos enfim perder-nos. A porta, onde está."[37]

Esses cinco acontecimentos iniciais conspiram para a formulação ou a ocorrência daquele que será o mais inusitado: a separação da Península Ibérica do restante do continente europeu. Contudo, tanto esse último acontecimento inusitado quanto os demais estão alinhavados pela idéia de escatologia. A figura do cão é o lugar escatológico retomado ao longo da narração: "[...] Estava escrito, quando eles ladrassem acabava-se o

[36] SARAMAGO, José. *A jangada de pedra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 123.
[37] Ibidem, p. 16.

mundo..."[38] Se o cão de Cerbére, ao latir, é sinal de coisas futuras, também o aparecimento súbito de um outro animal aos quatro personagens (Joana Carda, Joaquim Sassa, Pedro Orce e José Anaiço), animal batizado de Constante, homônimo do cão do romance *Levantado do Chão*, constituirá um outro sinal. Será esse cão que guiará as personagens até Maria Guaivara, nossa falsa Ariadne ou verdadeira Penélope.

Todo o trabalho da narração e a montagem da intriga terão por fim reunir esses cinco personagens dispersos na Península Ibérica. Dois movimentos são constitutivos da narração: o deslocamento das personagens pela Península e o desta última no mar. Inicialmente, o deslocamento da Península é lento, enquanto o das personagens é rápido. Vale lembrar que até a reunião das cinco personagens na casa de Maria Guaivara, na região da Galiza, o meio de transporte é um carro apelidado de "Dois Cavalos". Após um pouco mais da metade da narrativa[39], as personagens se dirigem ao centro do território, trilhando o caminho de São Tiago de Compostela com o auxílio de uma galera (carroça) puxada literalmente por dois cavalos. Mas, se a velocidade dos viajantes diminui[40], por razões óbvias, acelera-se o ritmo da deriva da jangada, algo que já precipita o próprio desenlace da narrativa. Para os propósitos finais desta Tese, gostaria de sublinhar os seguintes aspectos:

- O título do romance
- A expansão da lógica do fabuloso
- A relação entre perífrase e signo à deriva
- A relação entre metáfora, signo, vazio e interpretação, termos que configuram de forma decisiva as páginas finais do romance.

[38] SARAMAGO, José. *A jangada de pedra*, p. 28.
[39] Ibidem, p. 198.
[40] A questão da aceleração e da desaceleração são constitutivas da própria escatologia ou utopia pensadas no romance. A lentidão e a rapidez remetem à própria crítica das ideologias do progresso que fazem acelerar o tempo e encurtar as distâncias. Para esse problema e sua relação com o romance dito pós-moderno, conferir: BERTHO, Sophie. Temps, récit et postmodernité. *Litterature,* Paris, n. 92, p. 90-97, déc. 1993.

O título do romance

Como pode uma jangada de pedra flutuar e deslizar na água? O título coloca uma suspeita, uma ruga no canto do lábio do leitor, como se este último desconfiasse ou duvidasse do bom gosto da escolha da imagem. Por um ângulo, dir-se-ia do bom senso, a escolha é péssima. Afinal, uma jangada de pedra está destinada ao naufrágio. Porém, deixando de lado o inverossímil (o que poderíamos chamar de uma primeira leitura literal do título), há o pesadume e a possibilidade de movimento inscritos na metáfora. As primeiras páginas do romance querem convencer o leitor de que as coisas são possíveis porque são ou, no melhor dos casos, porque há um poder criador da palavra:

> É que, e neste ponto fatal a mão hesita, como irá ela escrever, de plausível maneira, as próximas palavras, essas que tudo sem remédio irão comprometer, tanto mais que muito difícil se vai tornando já destrinçar, se tal se pode em algum momento da vida, entre verdade e fantasias. É que, concluamos o que suspenso ficou, por um grande esforço de transformar pela palavra o que talvez só pela palavra possa vir a ser transformado, chegou o momento de dizer, agora chegou, que a Península Ibérica se afastou de repente, toda por inteiro e por igual, dez súbitos metros, quem me acreditará...[41]

A expressão "quem me acreditará" conduz-nos ao cerne do raciocínio que pretendemos sustentar: a impossibilidade lógica (uma jangada de pedra flutuar e deslizar na água) desnuda, tendo-se em mente a metáfora e a alegoria dada no título, o mecanismo de construção da narrativa e, por que não dizer, do signo. De que modo é possível juntar a fragilidade de uma jangada à resistência e à força da pedra, o repouso ao movimento? O "péssimo" título revela a substância da narrativa: *credo quia absurdum*. Que uma jangada de pedra possa flutuar é algo a que poucos darão crédito, mas, ao pensá-la como uma alegoria política da Comunidade Econômica Européia, principalmente se nos detivermos no fenômeno extraordinário da separação física da Península Ibérica do continente europeu, verifica-se sua própria função: uma crítica aos blocos econômicos das nações hegemônicas,

[41] SARAMAGO, José. A *jangada de pedra*, p. 34.

à globalização. A possibilidade de Portugal e Espanha retomarem seus antigos laços com a África e a América Latina é contrariada historicamente pela adesão daqueles países à Comunidade Econômica Européia.

O procedimento alegórico é ostensivo desde o título do romance e, conforme venho insistindo, capaz de agredir o bom senso ao escancarar o inverossímil da construção metafórica. Contudo, ao produzir uma expansão do inverossímil, a narrativa acaba por criar internamente uma lógica própria, verossímil agora segundo as finalidades da narração. Uma finalidade muito próxima daquilo que N. Frye chama de mitos de libertação nos textos bíblicos:

> [...] mas deve-se considerar que o mito central da Bíblia é um mito de libertação, de qualquer ponto de vista que se a leia. Há outros mitos, como as grandes tragédias do teatro grego, que se voltam para intensificar e iluminar nossa consciência da condição humana. Mas mesmo estes nos levam muito além do reflexo habitual que contrasta o real ou o que acontece de fato com ilusões auto complacentes sobre ambos, reflexo que vê o sonho apenas como um desejo impotente, e a vida desperta como o censor invencível que o reprime a cada passo. Uma vida humana levada a sério, pouco importando a 'religião' que invoque, não começa de fato enquanto não veja um traço de ilusão no que ali se encontra, nem enquanto não se veja algo de real nas fantasias sobre o que ali possa quem sabe se encontrar. É neste ponto que o imaginativo e o empenhado começam a se unir. [42]

Frye afirma que os mitos de libertação falam de coisas que a própria história não nos encorajaria a crer. O título "Jangada de Pedra" é pouco crível. Todavia, a imagem traduz mais o empenho do romancista, ou seu credo político, para alguns críticos da obra.

A expansão da lógica do fabuloso

No que consiste o fabuloso desta narrativa? Como ele é construído? Para que o fabuloso exerça sua função e fascínio, deverá haver na mesma proporção a credulidade e o seu inverso. Não vou mensurar exaustivamente os lugares opostos de ceticismo e fé –

[42] FRYE, N. "Mito I". In: *O Código dos códigos*, p. 77.

tarefa de resto cumprida na análise de *História do Cerco de Lisboa* – construídos ao longo da narração. Basta dizer que esse jogo de opostos atravessa o romance e que caberá ao narrador, na maioria das vezes, assumir o lugar do distanciamento irônico ou provocar um ruído toda vez que a adesão lírica dos personagens aos sentimentos amorosos ameaçar a duração da prosa. Por exemplo, no capítulo em que se narra a busca do espanhol Pedro Orce, empreendida por José Anaiço e Joaquim Sassa, ocorre a inserção de uma voz narrativa que comenta a própria montagem da cena. Estão os dois personagens na fronteira entre Portugal e Espanha e temem que os guardas impeçam o prosseguimento da viagem. Mas os estorninhos, que acompanham fielmente José Anaiço, fazem uma revoada na alfândega causando pânico nos guardas e possibilitando assim a passagem tranqüila dos viajantes para as terras da Espanha. Conclusão do narrador: "[...] por tantos caminhos se tem atravessado clandestino, assim é que nunca tinha acontecido, Hitchcock dá palmas na platéia, são os aplausos de quem é mestre da matéria."[43]

Situações como essa, em que o narrador manifesta a própria trucagem ficcional e a incredulidade, multiplicam-se ao longo da narrativa. A expressão que resumiria com precisão o nó entre crer e descrer é "Ainda que muito vos custe acreditar." Ela está presente na obstinação de Roque Lonzano em verificar com seus próprios olhos, ainda que tenha que atravessar toda a Espanha, a rachadura dos Pirineus. Também na figura do cão ao conduzir quatro seres racionais para um destino[44] provável ou ainda na força do mesmo cão, capaz de espantar os lobos que rondam o acampamento dos viajantes[45]. Ceticismo revigorado encontra-se na cena em que a ação das personagens, após roubarem um cavalo no campo e emparelhá-lo com um mais velho, é atravessada por esta voz dissonante do narrador: nas

[43] SARAMAGO, José. *A jangada de pedra*, p. 66.
[44] Ibidem, p. 268.
[45] Ibidem, p. 281.

parábolas ocorre de a partir de duas fraquezas se fazer uma força, mas com esse dois cavalos será possível transportar em uma carroça cinco pessoas mais os seus pertences indispensáveis?

Por fim, as últimas páginas do romance nos fazem pensar que o mais fabuloso não é a ocorrência de cada evento em si, mas sim o fato de que todos possuem uma conexão do tipo causa e efeito[46], ou seja, o mais fantástico é a própria tessitura da intriga. "Ainda que muito vos custe acreditar", poderia dizer o narrador em sua derradeira frase, uma vara de negrilho, fincada no túmulo de Pedro Orce, está verde e "talvez floresça no ano que vem."[47]

Deriva, perífrase e devir

A perífrase é uma amplificação intensiva, que exprime o carácter vário e compósito da realidade.[48]

Dois Cavalos atravessa a ponte devagar, à velocidade mínima autorizada, para dar ao espanhol tempo de admirar a beleza das paisagens de terra e mar, e também a grandiosa obra de engenharia que liga as duas margens do rio, esta construção, falamos da frase, é perifrástica, usámo-la só para não repetirmos a palavra ponte, de que resultaria solecismo, da espécie pleonástica ou redundante. Em as várias artes, e por excelência nessa de escrever, o melhor caminho entre dois pontos, ainda que não próximos, não foi, e não será, e não é a linha a que chamam recta, nunca por nunca ser, modo este enérgico e enfático de responder as dúvidas, calando-as.[49]

Em seu *Manual de Retórica*[50], Garavelli afirma que a característica essencial do mecanismo perifrástico é "el ser um dispositivo que há de llenarse con figuras diversas."[51] Tal dispositivo possui, ainda, a função predominante de "la elección, que consiste en poner de relieve una característica, un aspecto particular de los indivíduos, objetos, hechos, etc., que se nombram."[52] A perífrase é dispositivo retórico, judicativo, uma vez que avalia o

[46] SARAMAGO, José. *A jangada de pedra*, p. 315.
[47] Ibidem, p. 317.
[48] LAUSBERG, Heinrich. *Elementos de Retórica Literária*. Trad. R.M. Fernandes. Lisboa: Gulbenkian, 1966, p. 147.
[49] SARAMAGO,José. *A jangada de pedra*, p. 102-103.
[50] GARAVELLI, Bice Mortara. *Manual de Retórica*. Madrid: Cátedra, 2000.
[51] Ibidem, p. 196.
[52] Ibidem, p. 197.

termo ao qual se relaciona, e, ainda, segundo Garavelli e a lingüística textual, elemento de coesão no interior de um texto. Na qualidade de *tropos*, ela é empregada como *ornatus,* para provocar estranhamento, e como *necessitas*, imposição por conveniência social, a fim de evitar *verba obscena*, *sordida*, *humilia*.[53] O que todas essas referências importam para a apreciação do fragmento citado de A *jangada de pedra*?

A substituição da palavra "ponte" por "grandiosa obra de engenharia" garante a coesão textual e, além disso, produz um acréscimo de sentido à própria palavra, uma vez que a repetição implica um julgamento de valor sobre um objeto particular (a ponte). Na qualidade de um *tropos*, a perífrase saramaguiana, ao ser empregada como *ornatus*, não produz nenhum estranhamento decisivo. O que há é uma designação comum sem que a força do engenho se mostre. É uma perífrase muito pedestre, exceto se se tomá-la como objeto de reflexão no interior da própria narração, revelando uma espécie de coerção e de conveniência social que julgam a boa escrita a partir da adequação a determinadas regras. Ao ser tomada como objeto de reflexão – e aí sim o engenho do romancista se faz presente –, o que vem à tona na perífrase é a ligação entre *ornatus* e *necessitas*. Mas é o caráter impositivo e autoritário da língua, cujo álibi reside em evitar a redundância, que se revela na construção da perífrase e que, paradoxalmente, será relacionado às demais artes, especialmente à escrita. Se, para evitar o solecismo ou a redundância, o escritor submete-se à regra de construção perifrástica, para narrar algo de diferente, aquilo que é imposição, em um nível microestrutural, torna-se escolha e libertação no macroestrutural (a obra em seu conjunto). Mas o que isso tem a ver com o signo e com o fato de ele estar à deriva?

Posso pensar que no trecho em questão três funções são elaboradas:

[53] LAUSBERG, H. *Elementos de Retórica Literária*, p. 149.

1. a função literal da ponte é ligar duas margens, permitindo assim que o transeunte vença o obstáculo natural;
2. a função lingüística da perífrase é evitar a repetição da mesma palavra, concatenando as duas frases;
3. a função metalingüística da palavra "perífrase" é justamente permitir à narração a expansão da dúvida e da própria voz (por meio do desvio dar voz à dúvida e expandi-la).

A literatura não é uma ponte ou uma linha reta entre duas margens opostas, a saber, a subjetividade do leitor e a objetividade do mundo. Não sendo uma reta (uma ponte) que corta transversalmente o tempo ou o devir, cuja metáfora apropriada é a do rio, a obra é uma perífrase do signo à deriva. O que significa tal afirmação?

A obra literária não é um reflexo ou o duplo do mundo refletido, uma redundância, semelhante a um olhar que espelhasse em sua pupila a fluência inexorável do rio-tempo. Assim como a ponte é um artefato que pede o consórcio das mãos e do cérebro para ser realizada, do mesmo modo a frase e a obra literária se constituem. De comum entre elas há, além do que foi mencionado, também uma finalidade geral: superar um obstáculo, vencer uma distância e estabelecer uma comunicação entre as margens. Trata-se, em suma, de chegar ao outro, à outra margem do rio, à outra frase e à outra linguagem capaz de se furtar "ao modo enérgico e enfático de responder as dúvidas, calando-as." Enquanto *ornatus*, o estranhamento seria o local do outro, o meio de evitar a redundância; mas, como *necessitas*, a perífrase saramaguiana, ao tematizar a imposição da própria regra (evitar a redundância), faz de algo externo, costume ou convenção social, um princípio interno, isto é, empenha-se em produzir um sentido novo e um discurso próprio (devo salientar que isso só é possível graças ao procedimento narrativo do desvio). Se para a literatura não há a linha reta, é

porque a própria metáfora da ponte é inadequada para pensá-la. Não há margens explicitamente delimitadas nem o fluxo do rio. A própria obra e o sujeito fazem parte deste elemento: a linguagem. A perífrase poderia ser o outro nome para a glosa. E o desvio, o caminho para se chegar a si mesmo com a ajuda do outro.

Metáfora, signo e vazio

Por um lado, a relação entre metáfora, signo e vazio retoma o que acabou de ser pensado sobre os significados de 'deriva' e 'perífrase', o que poderia levar ao equívoco de que há uma simples paráfrase. Ocorre que, e este será o outro lado, a construção de um sentido novo e de um discurso próprio, frutos do empenho do narrador, não estão garantidos como numa relação de propriedade e proprietário. O final de *Jangada de Pedra* estabelece a relação entre a matéria narrativa e a questão do vazio. O narrador confessa que se não fosse a metáfora inventada pelo poeta, ao comparar "a revolução e descida da península à criança que no ventre de sua mãe dá a primeira trambolha da sua vida"[54], estaria a matéria narrativa fadada a uma descrição prosaica de uma viagem oceânica. Mas, se o símile salva a narração de um naufrágio na banalidade, ele não deixa de estar contaminado de um antropomorfismo, "que tudo vê e tudo julga em relação obrigatória com o homem, como se, de facto, a natureza não tivesse mais que fazer que pensar em nós."[55] A censura do narrador ao caráter antropomórfico da metáfora escancara o fosso entre a linguagem e o que chamamos de natureza. O antropomorfismo seria o derradeiro refúgio do vínculo necessário entre as palavras e as coisas, ou da crença de que o ser humano ocupa um lugar

[54] SARAMAGO, José. *A jangada de pedra*, p. 304.
[55] Ibidem, p. 304.

privilegiado na escala da evolução biológica. Mas as suspeitas do narrador apontam para o que se revela no símile:

> Seria tudo mais fácil de entender se confessássemos, simplesmente, o nosso infinito medo, esse que nos leva a povoar o mundo de imagens à semelhança do que somos ou julgamos ser, salvo se tão obsessivo esforço é, pelo contrário, uma invenção da coragem, ou a mera teimosia de quem se recusa a não estar onde o **vazio** estiver, a não dar sentido ao que **sentido não terá**. Provavelmente, o **vazio** não pode ser preenchido por nós, e isso a que chamamos sentido não passará de um conjunto fugaz de imagens que num certo momento pareceram harmoniosas, ou onde a inteligência em pânico tentou introduzir razão, ordem, coerência.[56]

O distanciamento irônico da metáfora é seguido de uma adesão lírica à capacidade da mesma imagem em dar o que pensar na própria narração. Segundo o narrador, a metáfora do útero foi glosada de todas maneiras pela gente da Península, tornando-se moeda corrente no discurso dos habitantes. Se não bastasse a apropriação da imagem pela gente da Península, dois outros fenômenos ocorrem: a ressurgência do espírito matricial e o engravidamento coletivo das mulheres:

> As mulheres, decididamente, triunfavam. Os seus órgãos genitais, com perdão da crueza anatômica, eram afinal a expressão, simultaneamente reduzida e ampliada, da mecânica expulsória do universo, toda essa maquinaria que procede por extracção, esse nada que vai ser tudo, essa ininterrupta passagem do pequeno ao grande, do finito ao infinito. Neste ponto, é bom de ver, os glosadores e hermeneutas perdiam o pé, nem é para admirar, porque de mais nos tem ensinado a experiência quanto são insuficientes as palavras à medida que nos aproximamos da fronteira do inefável, queremos dizer amor e não nos chega a língua, queremos dizer quero e dizemos não posso, queremos pronunciar a palavra final e percebemos que já tínhamos voltado ao princípio.[57]

Os glosadores e os hermeneutas perdiam o pé, vale dizer que estavam prestes a se afogar, a perder a referência diante do parto ininterrupto da natureza. Produção e

[56] SARAMAGO, José. *A jangada de pedra*, p. 304-305 (os grifos são meus). A relação entre vazio, religião e arte contemporânea é discutida por G. Lukács em Alegoria y Símbolo. In: *Estética*. Trad. de Manuel Sacristán. México: Grijalbo, vol. 1, p. 423-474, 1967. A formulação mais precisa sobre essa questão encontra-se no seguinte trecho: "Con todo este el camino de la alegoria tiene hoy una dirección distinta de la que tuvo en tiempos dominados por las formas religiosas de la vida. Cuando domina la religión, una transcendencia universalmente considerada existente y verdadera degrada la independencia de los objetos cismundanos hasta hacer de ellos meros emblemas de un sentido alegórico, mientras que en el arte contemporáneo este proceso de destrucción parte consciente e inmediatamente del sujeto individual, el cual pone individualmente, autónomamente, esa '**transcendencia vacía**', la Nada como cumplimiento paradójico del vacío así producido, como glorificación paradójica del campo de ruinas conseguido." (LUKÁCS, G. op. cit., p. 470. Os grifos são meus).

[57] SARAMAGO, Jose. *A jangada de pedra,* p. 305.

interpretação sem fim é a promessa da metáfora dos órgãos genitais femininos. Vazio, impropriedade e ameaça do sentido do signo constituem a dura condição para os que não acreditam em um referente último e absoluto ou para os que se perguntam, em uma alusão à *Metafísica* de Aristóteles,

> que nome finalmente tem o que a tudo move, de uma extremidade da cadeia à outra, ou cadeia não existirá e o universo talvez seja um anel, simultaneamente tão delgado que parece que só nós, e o que em nós cabe, cabemos nele, e tão grosso que possa conter a máxima dimensão do universo que ele próprio é, que nome tem o que a seguir a nós vem, Com o homem começa o que não é visível, foi a resposta surpreendida de José Anaiço, que a deu sem pensar.[58]

Escolha o leitor: o motor imóvel da metafísica aristotélica ou o signo à deriva da ficção[59].

[58] SARAMAGO, José. A *jangada de pedra*, p. 256.

[59] Para a metáfora do útero materno caberia o seguinte raciocínio: é como se perdêssemos o Pai (figura da transcendência e do fundamento último) e ganhássemos a Mãe (figura da imanência e da interpretação infinita). Em *O Código dos Códigos*, N. Frye faz uma distinção entre a mitologia bíblica e a pagã que nos ajuda a pensar o significado da metáfora do útero: "O ciclo presidido pela terra-mãe *natura naturans* é, no dizer de Platão, o ciclo do diferente: a vida que emerge é sempre diferente da que lhe deu à luz. Daí a ênfase na renovação e na obliteração do passado. Conforme a sociedade se torna mais complexa, em algum momento a mitologia se expande na direção de conceber uma *natura naturata*, a natureza como uma estrutura, ou sistema. O simbolismo do movimento cíclico se dirige para o céu. Isto porque o céu ilustra o ciclo do semelhante, não o do diferente. Claramente é o mesmo sol que se levanta no dia seguinte e é a mesma lua que retorna das trevas. Tal ciclo sugere planificação e inteligência ao invés de poder misterioso, e conforme esta noção vai dominando a mitologia pensa-se cada vez mais no deus supremo como um pai celestial. É um pai porque é uma deidade que não carrega nem nutre seus filhos; por isso mesmo é um deus que 'faz' o mundo, ao invés de dar à luz a vida e a existência." (FRYE, N. *O Código dos Códigos,* p. 97-98).

Hermeneutas, sofistas e filósofos

Fixar um sentido último às coisas capturadas pelas malhas da linguagem parece ser uma empresa bastante antiga. Em seu artigo, Sophistique et Hermeneutique[60], Glenn W. Most faz a leitura de um Platão anti-hermeneuta. Em poucas palavras, a rejeição da hermenêutica em Platão, sobretudo no diálogo *Protágoras*, se deve ao fato de que o trabalho do intérprete incide sobre a relação de um texto com um outro, compõe-se de um exercício de **intertextualidade**, sem que se defina, por exemplo, a virtude enquanto tal, objeto de discussão do diálogo. Ora, a suspeita platônica é que justamente sempre se poderá encontrar um outro texto como termo de confronto, isto é, a intertextualidade é um **processo sem término**, sem fim. Esse raciocínio, a meu ver, é também válido para aquele tipo de análise que procura recuperar o sentido do texto ficcional escavando-o à procura de outros intertextos. Afinal, a reconstituição da cadeia intertextual pode ser infinita, uma vez que o intertexto presumido na obra ficcional ou mesmo manifesto poderá remeter a um outro texto e assim, volto a insistir, *ad infinitum*. Veja-se a esse propósito dois comentários de Most.

O primeiro refere-se ao diálogo *Ion*, tomando como objeto de discussão a poesia de Homero:

> Pour Socrate, discuter de ces parties de la poésie homérique veut dire déterminer si Homère dit la vérite – "bien parler" (*eû légein*) ici est défini restrictivement comme "dire la vérite" - et cette tâche échoit aux spécialistes appropriés. Quand on soustrait tous les vers traitant ces sujets, on trouve qu'il n'en reste plus pour le critique littéraire. Une herméneutique qui viserait le texte lui-même n'aurait pas d'objet: elle mourrait de faim.[61]

[60] MOST, Glenn W. Sophistique et Hermeneutique.. In: Barbara CASSIN, Barbara (org.). *Positions de la Sophistique*. Paris: Vrin, p. 233-245, 1986.
[61] Ibidem, p. 242.

O segundo comentário é ao diálogo *Protágoras*:

"[...] Ainsi Socrate exagère le moment intertextuel de la constitution de toute poésie et déclare en effet que les textes littéraires ne font que se référer les uns aux autres sans entretenir de rapport essentiel avec les vérités morales."[62]

Para que esse comentário de Most seja compreensível é necessário esclarecer que no início do diálogo Protágoras afirma ser possível abordar a questão da natureza da virtude pelo viés da interpretação da poesia. É o conceito de **verdade** mais o de **referente**, ao qual o discurso deveria se reportar em última instância, que constituem a estratégia platônica na refutação dos sofistas.

A questão da alegoria em Saramago obedece a um duplo propósito: por um lado, com esse recurso o autor assinala a necessidade de uma hermenêutica, embora tal tarefa é cumprida, como já mencionei várias vezes, no interior da própria narrativa. Por outro lado, se ao dizer uma coisa quero significar outra, definição elementar da alegoria, essa outra coisa é meu referente possível. Com um pé na sofística, ao analisar o texto em seus elementos constitutivos, identificando a finalidade imanente do texto e produzindo mesmo o efeito de uma glosa ao infinito, Saramago estaria praticando procedimentos estilísticos conforme o espírito do seu tempo, uma certa pós-modernidade. Mas, ao embutir em sua narrativa uma crítica, às vezes direta, outras indireta, Saramago colocaria um outro pé nesta longa tradição que reivindica para o discurso um referente fora do texto e não apenas uma imanência absoluta. Uma crítica que pode, inclusive, estar configurada em forma de uma utopia frustrada – o caso exemplar seria o da passarola de *Memorial do Convento*. A formulação de uma imanência do sagrado é uma estratégia textual para minar a idéia de transcendência, e sublinho aqui o "local" de "encarnação histórica dessa idéia", se assim

[62] MOST, Glenn W. Sophistique et Hermeneutique, p. 243.

posso me exprimir: a própria instituição católica de Portugal, que constitui o referente social e histórico plausível da experiência religiosa. Esse é o primeiro movimento cujos resultados internos é a inscrição de vários protocolos de leitura através dos quais o leitor é persuadido, por um efeito assaz matreiro, do que o que se está narrando é apenas mais uma versão de um fato. Mas se parássemos aí qual seria o potencial crítico e reflexivo da obra ficcional? Por não haver significado último, ou por estar convencido disso pela própria narração do romance, completa-se a leitura com o sentimento, muito ao espírito do tempo pós-modernista, de não ter sido possuído pelo terror da totalidade. Mas o segundo movimento, talvez o fundamental, consiste em fazer dessa imanência e do seu vínculo com uma hermenêutica um trampolim para se repor um outro tipo de transcendência: a do narrador onisciente e irônico. (E aqui nunca é demais dizer que a atitude irônica já é sinal de uma interpretação lançada ao mundo por parte do narrador ou de personagens.) Essa me parece ser a contradição mais estimulante no texto ficcional de Saramago: o autor apropria-se dos lugares retóricos e teóricos mais comuns do seu tempo, para celebrá-los disfarçadamente e torná-los instrumentos de afirmação das crenças que lhe restaram em um mundo pós-socialista. Com isso não quero avalizar as posições do autor empírico (pré-textual) José Saramago ao negar a figura do narrador tanto em seus romances quanto em suas fartas entrevistas concedidas à imprensa. Não se trata de defender a vitória do autor ao propor um jogo ficcional de interpretação em vários dos seus romances. O que desejo assinalar é que o romance de Saramago constitui uma tensão no interior do que se convencionou chamar de "pós-modernismo". Ao dizer que Saramago é um teólogo no fio da navalha quis não apenas retomar a leitura de Eduardo Lourenço, a meu ver o crítico que melhor soube descrever o procedimento de base da ficção do romancista português, mas

realizar o que Jonathan Culler afirma ao criticar os limites postos por Umberto Eco à superinterpretação:

> A interpretação em si não precisa de defesa, está sempre conosco, mas, como a maioria das atividades intelectuais, a interpretação só é interessante quando é extrema. A interpretação moderada, que articula um consenso, embora possa ter valor em certas circunstâncias, é de pouco interesse. Uma boa afirmação deste ponto de vista é apresentada por G. K. Chesterton, que observa: 'Ou a crítica não serve para nada (uma proposição absolutamente defensável) ou então crítica significa falar sobre um autor exatamente aquelas coisas que o deixariam estarrecido.'[63]

O vazio do interior das muralhas (a imagem paradigmática de *História do Cerco de Lisboa*) e o do signo (a metáfora do útero e o próprio título do romance *Jangada de Pedra*), capazes de colocarem à deriva a interpretação e de impedirem a posse definitiva do sentido, antes de constituirem a vitória do autor-ateu em seu embate com a religião e com o sagrado, é mais propriamente a sua derrota. Mas, se nos ativermos à lógica evangélica, uma advertência derradeira será inevitável: assim como os últimos serão os primeiros, também os vencidos, os vencedores.

[63] CULLER, Jonathan. Em defesa da superinterpretação. In: ECO, Umberto. *Interpretação e Superinterpretação*. Trad. MF. São Paulo: Martins Fontes, 1993, p. 130.

BIBLIOGRAFIA

Arquivos e Bibliotecas pesquisados

CAMPINAS:

Biblioteca do Instituto de Estudos da Linguagem (UNICAMP)
Biblioteca do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas (UNICAMP)
Centro de Documentação Alexandre Eulálio (UNICAMP)
Biblioteca da Faculdade de Letras (PUC)

INDAIATUBA:

Biblioteca do Mosteiro de Itaici

SÃO PAULO:

Biblioteca da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (USP)
Biblioteca da Faculdade de Letras (PUC)

LISBOA:

Hemeroteca Municipal
Biblioteca Nacional
Biblioteca da Universidade Nova de Lisboa
Biblioteca da Universidade de Lisboa
Biblioteca da Universidade Católica
Fundação Calouste Gubelkian
Instituto Camões

COIMBRA:

Biblioteca da Universidade de Coimbra

1. BIBLIOGRAFIA CITADA

1.1 Obras literárias – Fontes primárias

SARAMAGO, José. *O ano da morte de Ricardo Reis*. 6. ed. Lisboa: Caminho, 1985. (Lisboa: Caminho, 1984).

_____. *A caverna*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. (Lisboa: Caminho, 2000).

_____. *O Evangelho segundo Jesus Cristo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. (Lisboa: Caminho, 1991).

_____. *Ensaio sobre a cegueira*. São Paulo Companhia das Letras, 1999. (Lisboa: Caminho, 1995).

_____. *História do cerco de Lisboa*. Lisboa: Caminho, 1989.

_____. *O homem duplicado*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. (Lisboa: Caminho, 2002).

_____. *A jangada de pedra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. (Lisboa: Caminho, 1986).

_____. *Levantado do chão*. 6. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998. (Lisboa: Caminho, 1980).

_____. *Manual de pintura e caligrafia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. (Lisboa: Moraes Editores, 1977).

_____. *Memorial do convento*. 21 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998. (Lisboa: Caminho, 1982).

_____. *Todos os nomes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. (Lisboa: Caminho, 1997).

1.2 Recepção crítica

1.2.1. Tese, livros, artigos e ensaios acadêmicos

AGUIAR, Joaquim Alves. Um convento e uma passarola. *EPA. – Estudos Portugueses e Africanos*, IEL – Instituto de Estudos da Linguagem, UNICAMP, Campinas, n. 02, p. 125-131, 1983.

ALDEAMIL, Maria Josefa Postigo. José Saramago y los proverbios. *Revista de Filologia Románica*, Madrid: Universidad Complutense, 2001, p.267-299.

ALVES, Ephraim Ferreira. O Evangelho Segundo Jesus Cristo. *Revista de Cultura Vozes*, Rio de Janeiro, v. 85, p. 759-765, nov./dez. 1991

ARNAUT, Ana Paula. *Memorial do Convento*: *História, Ficção e Ideologia*. Coimbra: Fora do Texto, 1996.

BARRAL, M. Luís-Pereira do. *O que é o 'Evangelho Segundo Jesus Cristo' de José Saramago*. Braga: Edição do autor, 1992.

BASTAZIN, Vera Lúcia. *A Personagem em Saramago: Poética e Mito*. São Paulo, 1994. 200p. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica.

BASTOS, José Moura de. *Deus é grande e José Saramago o seu evangelista.* Lisboa: [s.n.], 1993.

BATISTA, Abel Barros. O tubo de cola, Saramago e a idéia de autor. *Ler – Livros e Leitores.* Lisboa: Círculo de Leitores, n. 43, p. 92-95, 1998.

BERRINI, Beatriz. 2. ed. *Ler Saramago: o Romance*, Lisboa: Caminho, 1998.

BERRINI, Beatriz (org.). José Saramago: uma Homenagem. São Paulo: EDUC, 1999.

BOERO, Mario. La Cristologia de José Saramago en el *Evangelio Según JesuCristo*. *Estudios Franciscanos*. *Revista Cuatrimestral de Ciencias Eclesiasticas de Las Provincias Capuchinas Ibericas*, v. 95, n. 409, p. 187-194, enero/abr. 1994.

BRAGA, Miriam Rodrigues. *A Concepção de Língua de Saramago: O Confronto entre o Dito e o Escritor*. São Paulo, 1997. 157p. Dissertação (Mestrado em Língua Portuguesa) – . Pontifícia Universidade Católica.

BUENO, Aparecida de Fátima. O Advento de uma 'Nova Teologia': o Herético e o Sagrado em *Memorial do Convento. Qvinto Império,* Salvador, p. 11-34, 2001.

CARVALHO, Maria Teresa. Literatura e religião: três momentos de aproveitamento do Novo Testamento na Literatura Portuguesa. Campinas, 1995. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Estudos da Linguagem, UNICAMP.

CASTELLI, Ferdinando. José Saramago: tra storia, visionarietà e intemperanze. *La Civiltà Cattolica*, Roma, v. II, quaderno 3572, p. 148-161, 17 apr. 1999.

CASTELLI, Ferdinando. Il Vangelo secondo José Saramago. *La Civiltà Cattolica*, Roma, v. II, quaderno 3574, p. 338-350, 15 magg. 1999.

CECCUCCI, Piero. Il *Memoriale del Convento* nell'Itinerario Narrativo di Jose Saramago: Storia, Finzione e Fantastico come Elementi Costitutivi della Realtà. In: VIAGGIO INTORNO AL CONVENTO DI MAFRA, 17-18 maggio 1990, Milano. *Atti del Seminario Italo-Portoghese*. Milano: Guerini, 1991.

CEIA, Carlos. Hermenêutica Humanística de O Evangelho segundo Jesus Cristo de José Saramago. In: ___. De Punho Cerrado. Ensaios de Hermenêutica Dialética da Literatura Portuguesa Contemporânea. Lisboa: Cosmos, 1997, p. 305-320.

COELHO, Teresa Azinheira C. *Uma Leitura de Memorial do Convento de José Saramago*. 2. ed. Venda Nova, Portugal: Bertrand e Nomen, 1997.

COSTA, Horácio. Sobre a Pós-Modernidade em Portugal. Saramago Revisita Pessoa. *Colóquio Letras*, Lisboa, n. 109, maio-jun. 1989.

CRUZ, Jorge (org.). *Saramago.* Feira do Livro de Braga, 1999.

DESTI, Rita. Nota all'Edizione Italiana. *Memorial do Convento*. Milano: Feltrinelli, 1987.

FERNANDES, Ceres Costa. *O Narrador Plural na Obra de José Saramago*. São Luís – MA: CORSUP/EDUFMA, 1990.

FERRAZ, Salma. *O Quinto Evangelista*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1998.

FOKKEMA, Douwe. How to decide whether *Memorial do Convento* by José Saramago is or is not a postmodernist novel? In: *O PÓS-MODERNISMO NA LITERATURA EUROPÉIA*, 04-05 abr. 1991, Lisboa. *Actas do seminário...* Lisboa: Dedalus. Revista Portuguesa de Literatura Comparada, n. 01, 1991. *Dedalus*, n. 01, Lisboa, 1991, p. 293-301.

FREIRE, Maria Cecília de Salles. *A dança das Vozes no Evangelho Poético de José Saramago*. Dissertação de mestrado em Comunicação e Semiótica. PUC/SP, 1996.

GARCÍA-POSADA, Miguel. El Pesimismo Alegórico de Saramago. *El País*, Espanha, p. 07, 31enero 1998.

GEORGE, João Pedro. O Caso Saramago: a exclusão do *Evangelho Segundo Jesus Cristo* da candidatura ao Prêmio Literário Europeu (1992). In: ____. *O Meio Literário Português* (1960/1998). *Prêmios literários, escritores e acontecimentos.* Algés, Portugal: Difel, 2002, p.192-203.

GONÇALVES, Maria Neves et alii. *Memorial do Convento de José Saramago. Análise da Obra.* 1. ed. Lisboa: Texto Editora, 2000.

GOUVEIA, Vanda Maria Gouveia Fernandes. *O Discurso religioso em 'O Evangelho segundo Jesus Cristo' de José Saramago*. 1998. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia de Braga, extensão do Funchal, Universidade Católica Portuguesa.

GRUPO de estudos literários. *Um olhar sobre os valores em Memorial do Convento: uma proposta de análise*. Lisboa: Caminho, 2000.

HANSEN, João Adolfo. Experiência e Expectativa em *Memorial do Convento*. In: LOPONDO, Lílian (org.). *Saramago segundo Terceiros*. São Paulo: Humanitas/FFCHL/USP, 1998, p. 15-30.

JUBILADO, Maria Odete Santos. *Saramago e Sollers: Uma (Re)escrita Irônica?* 1. ed. Lisboa: Vega, 2000.

JÚLIO, Maria Joaquim Nobre. *Memorial do Convento. José Saramago. Subsídios para uma leitura.* Lisboa: Ed. Replicação, 1999.

KAUFMAN, Helena. A Metaficção Historiográfica de José Saramago. *Colóquio Letras*, n. 120, abr.-jun. 1991, p. 124-136.

LOPES, Marcos Ap. À Semelhança de um Cão. *Revista de Estudos Portugueses e Africanos (EPA),* Campinas: IEL-UNICAMP, n. 36, p. 95-102, jul.-dez. 2000. Resenha de: SARAMAGO, José. *A Caverna*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

LOPONDO, Lílian (org.). *Saramago segundo terceiros*. São Paulo: Humanitas – FFCHL – USP, 1998.

LOURENÇO, Eduardo. Sobre Saramago. *O Canto do Signo*. *Existência e Literatura*. Lisboa: Editorial Presença, c.1994.

LOURENÇO, Eduardo. Memorial, Terrestre e Divino. *Jornal de Letras, Artes e Idéias*, Lisboa, p. 24, 29 maio 1990.

LUZ, Maria da (pseudo.) *Saramago Gigante*. [s.l.]: Editora do autor: Guilhermina do Rosário Marques, 1999.

MACHADO, José Leon. Conflitos de interpretação face ao romance de José Saramago *O Evangelho segundo Jesus Cristo*. *Letras & Letras. Projeto Geira da Universidade do Minho*. Instituto Pedro Nunes, 1998. Disponível em http://alfarrabio.um.geira.pt/vercial/letras/ensaio17.htm. Acesso em: 15 jul. 1999.

MACNAB, Gregory. A Interface História-Invenção em Três Romances de José Saramago. *Revista Letras.* Universidade Federal do Paraná, n. 38, p. 134-143, 1989.

MADRUGA, Conceição. *A Paixão segundo José Saramago*. *A Paixão do Verbo e o Verbo da Paixão*. Porto: Campo das Letras, 1998.

MARTINS, Adriana Alves de Paula. *História e Ficção*: *Um Diálogo*. Lisboa: Fim de Século, 1994.

MENDES, Manuel Vieira. *O Evangelho da História e o Jesus da fé, contra as ficções romanescas de José Saramago.* Porto: Livraria Fátima, 1992.

MESQUITA, Maria Luísa Raimundo. *Do Estatuto Polifónico do Narrador em História do Cerco de Lisboa de José Saramago.* Lisboa, 1993. 261p. Dissertação (Mestrado em Literatura e Cultura Portuguesas – Época Contemporânea) – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas – Depto. de Estudos Portugueses, Universidade Nova de Lisboa.

MONIZ, António. *Para uma Leitura de Memorial do Convento* de José Saramago. *Uma proposta de Leitura crítico-didáctica.* Lisboa: Editorial Presença, 1995.

MOREIRA, Vital. O triunfo da utopia. *Vértice*, Lisboa, 1ª. série, n. 452, p. 93, jan./fev. 1983.

OLIVEIRA FILHO, Odil. Carnaval no Convento. Intertextualidade e Paródia em José Saramago. São Paulo: Editora da UNESP, 1993.

PASSERO, Carlos Alberto. Religião e História nos textos de José Saramago. *Cadernos. Revista de Teatro*. Almada, Portugal, jul. 1999.

PICCHIO, Luciana Stegagno. Un Estilo como Ideologia, *Revista de Literatura en dos lenguas*. *Espacio, Espaço Escrito*, Badajoz, n. 09 e 10, Invierno 1993/1994, p. 135-139.
PINA, Álvaro. *Memorial do Convento*. *Colóquio-Letras*, Lisboa, n. 76, p. 83-84, nov. 1983.

PRESEDO, Elvira S. O romance de intervenção nas literaturas portuguesa e galega actuais. A propósito de *Memorial do Convento*, de José Saramago. *Vértice,* Lisboa, 1ª. série, n. 461, p. 40, jul./ago. 1984.

RAMOS, Ana Margarida. *Memorial do Convento: da Leitura à Análise*. Porto: Edições Asa, 1999.

REAL, Miguel. Narração, maravilhoso, trágico e sagrado em Memorial do Convento, Lisboa: Caminho, 1995.

REBELO, Luís de Souza. A Consciência da História na Ficção de José Saramago. *Revista Vértice*, n.52, 1993.

_____. José Saramago: o Realismo Maravilhoso. In: LANCIANI, Giulia (org.). *José Saramago. Il bagaglio dello scrittore. Lusobrasilica: i protagonisti del racconto*. Roma: Bulzoni Editore, 1996, p. 49-62.

_____. Os Rumos da Ficção de José Saramago. In: SARAMAGO, José. *Manual de Pintura e Caligrafia*. 5. ed. Lisboa: Editorial Caminho, 1998, p. 07-38.

REIS, Carlos. Romance e História depois da Revolução. José Saramago e a Ficção Portuguesa Contemporânea. In: COLLOQUE FRANCO PORTUGAIS, 27-28 mai 1994, Talence. *La Littérature portugaise*. *Regards sur deus fins de siècle (XIX – XX)*. Bordeaux: Maison des Pays Ibériques, Lisbonne: Instituto Camões, 1996, p. 43-55.

REVISTA VÉRTICE, n. 52, 1993. (número especial sobre história e ficção em Saramago).

RODRIGUES, Urbano Tavares. Um romance realista e fabuloso. *Jornal de Letras*, *Artes e Idéias*, Lisboa, n. 52, p. 26, 15 fev. 1983.

ROUANET, Maria Helena. Em pedaços de encaixar. Leitura de *Memorial do Convento* de José Saramago. In: *Colóquio Letras*, Lisboa, n. 101, p. 55-63, jan.-fev. 1988.

SEARA, Ana Maria Camargo. *Fictions of nationhood and the contemporary novel written in Portuguese: José Saramago, José Luandino Vieira, and João Ubaldo Ribeiro*. 1992. Tese (doutorado em Filosofia) Univ. of North Carolina. [ed.] UMI Dissertation Services – Ann Arbor, Michigan: University Microfilms International, imp. 1997. – edição facsimilada da cópia microfilmada da edição original de 1992.
.
SEIXO, Maria Alzira. Introdução. In: SARAMAGO, José. *Memorial do Convento*. Lisboa: Círculo de Leitores, 1988, p. VII-LII. (Série: Romances Portugueses – Obras Primas do Século XX).

_____. Alteridade e Auto-Referencialidade no Romance Português Hoje (A Propósito das Obras de J. Saramago, M. Cláudio e Maria Gabriela Llansol). In: _____. *A Palavra do Romance*. *Ensaios de Genologia e Análise*. Lisboa: Livros Horizonte, 1986, p. 21-27.

_____. Escrever a Terra – Sobre a Inscrição do Espaço no Romance Português Contemporâneo. *Revista da Faculdade de Letras*, Lisboa: Universidade de Lisboa, n. 02, 5. série, p. 19-28, dez. 1984.

SILVA, Carlos do C. Reflexão crítica sobre o romance *O Evangelho segundo Jesus Cristo*. *Humanística e Teologia*, Porto, Universidade Católica do Porto, n. 13, 1992, p. 73-81.

SILVA, Teresa Cristina Cerdeira da. *José Saramago*. *Entre a história e a ficção: uma saga de portugueses*. Lisboa: Dom Quixote, 1989.

_____. Na Crise do Histórico, a Aura da História. In: *Literatura e história: três vozes de expressão portuguesa*. Porto Alegre: Ed. da Universidade/UFRGS, 1999, p. 109-118.

SIMÕES, Manuel. Saramago: Evangelista do Ressentimento. *Brotéria*, n. 134, p. 407-421, 1992.

SIMÕES, Maria de Lourdes Netto. Saramago e a Geração dos Cravos. *Quinto Império*, Salvador, v.1, p. 99-105, 2000.

SOARES, Maria Almira. *Memorial do Convento de José Saramago. Um modo de narrar.* Lisboa: Editorial Presença. Coleção Texto de Apoio, s.d.

SOUZA JÚNIOR, José Luiz Foureaux de. De Pais e Filhos: Saramago e o Parricídio. *Qvinto Império*, Salvador, v. 1, p. 75-89, 2001.

STERN, Irwin. Fiction. *World Literature Today*. University of Oklahoma, v.. 58, n. 01, p. 78, Winter 1984.

SUISSE, Abdelilah. *Alejo Carpentier y José Saramago. Historia y Ficción en Los pasos perdidos y Memorial do Convento*. Lisboa, 1999. 134p. Tese (Mestrado em Literatura Comparada) – Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa.

VASCONCELOS, José Carlos de. O Evangelho segundo Souza Lara. *Jornal de Letras*, Lisboa, p. 03, 12 maio 1992.

VIEGAS, Francisco José (coord.). *Uma voz contra o silêncio. Por ocasião da entrega do Prémio Nobel da Literatura de 1998 a José Saramago.* Lisboa: Caminho, ICEP, Ministério da Cultura, Instituto Português do Livro e das Bibliotecas, 1998. 53p.

VENÂNCIO, Fernando. *José Saramago. A luz e o sombreado*. Porto: Campo das Letras, 2000.

1.2.2 Artigos publicados na imprensa portuguesa

BAPTISTA-Bastos. Uma Visão Prometeica e Trágica. *Diário Popular*, Lisboa, p. 23, 07 fev. 1983.

BARREIRA, Cecília. Uma Reivenção de Deus. *Diário de Notícias*, Lisboa, p. 05, 17 nov. 1991.

COELHO, Eduardo Prado. A Companhia dos Homens. Público, Lisboa, 23 abr. 1993. Leituras, p. 12.

CORREIA, Margarida Sérvulo. A Alegoria das Vontades. *Diário de Notícias*, Lisboa, p. 04, 09 nov. 1983.

COSTA, Linda Santos. Trocar de Rosa. *Jornal de Letras, Artes e Idéias*, Lisboa, n. 359, p. 16-17, 23 maio 1989.

_____. O Cristo segundo Saramago. *Público*, Lisboa, p. 15, 29 nov. 1991.

_____. A cegueira de Deus. *Público*, Lisboa, 04 nov. 1995. Leituras, p. 3.

_____. O Mundo segundo Saramago. *Público,* Lisboa, 11 nov. 2000.

CORTES, Cristino. A Coragem de Afirmar em José Saramago. *Letras e Letras*, Lisboa, n. 66, 04 mar. 1992, p. 13.

EDER, Richard. Saramago: Um Humor Feroz. *Público*, Lisboa, p. 03, 05 fev. 1994.

GUEDES, Maria Estela. A culpa de José. *Diário de* Notícias, Lisboa, p.05, 15 dez. 1991.

LISBOA, Eugenio. A outra face de Saramago. *Letras & Letras*, n.110, p. 05-06, jul. 1993.

LOPES, Oscar. Os sinais e os sentidos. *O Diário*, Lisboa, 26 jan. 1986. Suplemento Cultural, p. 06-09.

MARTINS, Francisco. O Inverosímil segundo Saramago. *Letras e Letras*, Lisboa n. 66, p. 13, 04 mar. 1992.

MELO E CASTRO, Eugênio de. Saramago Entrevisto. *Jornal de Letras*, *Artes e Idéias*, Lisboa, p. 18-20, 04 ago. 1992.

MEMORIAL do Convento na leitura(s) de 4 jornalistas. *O Diário*, Lisboa, 12 dez. 1982. Suplemento, Lisboa, p. 06-07.

MONTEIRO, José Souza. Saramago, Evangelista. *Diário de Noticias*, Lisboa, p. 10, 29 nov. 1991.

PRAÇA, Afonso. O Evangelho de Saramago na capela do Rato. *Jornal de Letras, Artes e Idéias*, Lisboa, p. 5, 03 dez. 1991.

PRÉMIO Literário Europeu. Novo júri depois do 'caso' Saramago". *Jornal de Letras*, Lisboa, p. 03, 12 maio 1992.

REESTRUTURAÇÃO da SEC debaixo de fogo. *Jornal de Letras*, *Artes e Idéias*, Lisboa, p. 03, 17 mar. 1992.

ROCHA, Clara. O palácio do rei pavão. *Diário de Notícias*, Lisboa, p. 05, 09 nov. 1983.

RODRIGUES, Miguel Urbano. Mafra, a explicação de Portugal e o Memorial de Saramago. *O Diário*, Lisboa, Lisboa, p.03, 31 ago. 1983.

SÁ, Daniel de. A Exegese segundo Saramago. *Letras e Letras*, Lisboa, n. 69, 15 maio 1992.

TELES, Viriato. Saramago: autor do século XVIII. *Jornal de Letras, Artes e Idéias*, Lisboa, p. 30, 12 jun. 1990.

VENTURA, Mário. *Memorial do Convento* – o fantástico da realidade. *Diário de Notícias*, Lisboa, 28 abr. 1983. Cultura, p. 15-16.

VILLAS-BOAS, Manuel. Evangelho de Saramago: 'Não é honesto mas é comercial'. *O Jornal,* Lisboa, p. 05, 15 nov. 1991.

1.2.3 Artigos publicados na imprensa brasileira

COELHO, Nelly Novaes. O herdeiro do mundo. *Bravo!* São Paulo, n. 1, p. 91, out. 1997.

COSTA, Horacio. O lugar de José Saramago na literatura contemporânea. *Folha de São Paulo,* São Paulo, 27 abr. 1988. Ilustrada, p. A33. Hemeroteca CEDAE.

FAGÁ, Marcelo. O sal da terra. Portugal sintetiza o mundo na literatura de Saramago. Isto é/Senhor, [s.l.], p. 88-89, 10 maio 1989. Hemeroteca CEDAE.

GOMES, Álvaro Cardoso. A catastrófica incursão de Saramago à Caverna. *O Estado de São Paulo*, 10 dez. 2000. Caderno 2/Cultura, p. D9.

HANSEN, João A. O percevejo, as carnes e a utopia. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 18 out. 1998. Caderno Mais, p. 5-6.

MENGOZZI, Federico. Saramago e Camões na ilha do fim do mundo. *Bravo!* São Paulo, n. 1, p. 84-90, out. 1997.

NÊAUMANNE, José. O Cristo partido ao meio de Saramago. *O Estado de São Paulo.* 09 dez. 2001. *Caderno 2/Cultura*, D4.

PONTES, Mario. A tentação de Saramago. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 02 nov. 1991. Idéias/Livros, p.08. Hemeroteca CEDAE.

RATTNER, Jair. Livro é sucesso em Portugal. Folha de São Paulo, São Paulo, 30 abr. 1993. Ilustrada, p. 01. Hemeroteca CEDAE.

SCALZO, Fernanda. Escritor está sempre em dia com a história. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 27 out. 1991. Ilustrada, p.05. Hemeroteca CEDAE.

SCALZO, Marília. Saramago diz que romancista deve indagar o passado. Folha de São Paulo, São Paulo, 30 abr. 1988. Livros, p. D 3. Hemeroteca CEDAE.

SCHWARTZ, Adriano. O Mito do Cotidiano de Saramago. *Folha de São Paulo*, p. E8, 18 nov. 2000.

SPERANDIO, Ivana. Saramago. Rio Artes, [s.l], n. 21, 1996. Hemeroteca CEDAE.

1.3 Estudos filosóficos, teológicos e antropológicos

AGOSTINHO, Santo. De la utilidad de creer. In: _____. *Obras apologéticas*. Tomo IV. Madrid: Editorial Católica, capítulo 16, 34, p. 821-899, 1956. Biblioteca de Autores Cristianos (BAC).

_____. *As Confissões*. 3. ed. Trad. Maria Luiza Amarante. São Paulo: Paulinas, 1984.

AGOSTINHO, Santo. *A Doutrina Cristã*. Trad. Nair de Assis de Oliveira. São Paulo: Paulus, 2002.

ALTER, R. e KERMODE, F. *Guia Literário da Bíblia*. Trad. Raul Fiker. São Paulo: UNESP, 1997.

AQUINO, São Tomás. Sobre a diferença entre a palavra divina e humana. In: Verdade e Conhecimento. Trad. de Luiz Jean Lauand e Mario Bruno Sproviero. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p. 283-297.

ARENDT, Hannah. Religião e política. In: ____. *A dignidade da política*. Trad. Helena Martins e outros. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1993, p. 55-71.

ARVON, H. O ateísmo. 2 ed. Trad. M. de Campos. Lisboa: Publicações Europa-América, [198-?].

BACHELARD, Gaston. *Fragmentos de uma Poética do Fogo.* Trad. Norma Telles. São Paulo: Brasiliense, 1990.

_____. *O ar e os sonhos*. *Ensaios sobre a imaginação do movimento*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____, Gaston. Instant poétique et Instant Metaphysique. In: ___. *Le Droit de Rêver*. Paris: P.U.F, 1970, p.224-232.

BARTHES, R. et alii. *Exégèse et herméneutique. Parole de Dieu*. Paris: Seuil, 1971.

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Trad. Cláudia Fares. São Paulo: Arx, 2004.

BELO, Fernando. O que Pretende a Leitura Materialista? *Concilium*. *Revista Internacional de Teologia*. Petrópolis, Editora Vozes, n.158, p. 22-31.

BINGEMER, Maria Clara Lucchetti (org.). Violência e não-violência na história da Igreja. In: _____. *Violência e Religião*.Rio de Janeiro: PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2001, p. 116-172.

BLOCH, Ernst. *El ateísmo en el cristianismo*.Trad. José A. G. Ordeig. Madrid: Taurus, 1983.

BOBBIO, Norberto. La dialéctica de Marx. In: *Ni con Marx ni contra Marx.* Trad. Lia Cabbib Levi e Isidro Rosas Alvarado. México: Fondo de Cultura Económica, 2000, p. 107-131.

BRANDÃO, Junito de Souza. Hermes, O Trismegisto. *Revista de Cultura Vozes*, Petrópolis, v. 77, n. 09, p. 69-71, nov. 1983

CAMPBELL, Joseph. *O Vôo do Pássaro Selvagem*. Trad. Ruy Jungman. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1997.

CANETTI, Elias. *Massa e poder*. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

CASSIN, Bárbara. *Ensaios sofísticos.* Trad. Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Siciliano, 1990.

CLASTRES, Pierre. Arqueologia da violência. In: ADLER, Alfred et alii. *Guerra, religião, poder*. Trad. João Afonso dos Santos. Lisboa: Edições 70, 1980, p. 11-45.

COSTA, A. M. da. *Alquimia, Um Discurso Religioso*. 1 ª edição, Porto: Vega, 1999.

DADOUN, Roger. Du politique comme violence. *Littérature*, Larrousse, Paris, n. 64, p. 23-29, décembre 1986.

DANIELOU, Jean. *Les figures du Christ dans l'Ancien Testament. Sacramentum futuri.* Paris: Beauchesne et ses fils, 1950.

ECO, Umberto. O sagrado não é uma moda. In: *Viagem na irrealidade cotidiana*. 8. ed. Trad. Aurora F. Bernardini e Homero F. de Andrade. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 110-116.

_____. *Interpretação e Superinterpretação*. São Paulo: Martins Fontes, tradução de MF, 1993.

ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano. A essência das religiões*. Trad. Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

_____. *La nostalgie des origines. Méthodologie et histoire des religions*. Paris: Gallimard, 1971.

ÉLISSALDE, Yvan. *Critique de l'interprétation*. Paris: Vrin, 2000.

ESPINOSA, Baruch de. Dos milagres. In: _____. *Tratado teológico-político*. Trad. Diogo Pires Aurélio. São Paulo: Martins Fontes, p. 95-113, 2003.

FEUERBACH, L. *A essência do Cristianismo*. Trad. José da Silva Brandão. Campinas: Papirus, 1988.

FREUD, Sigmund. *Futuro de uma Ilusão*. Trad. José Octávio de Aguiar Abreu. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

_____. *O Mal-estar na civilização*. Trad. José Octávio Aguiar Abreu. Rio de Janeiro: Imago , 1997.

FRYE, N. *O Código dos Códigos: A Bíblia e a Literatura*. Trad. Flávio Aguiar. São Paulo: Boitempo, 2004.

GALASSO, Giuseppe. Ateu. In: Enciclopédia Einaudi. Lisboa: Imprensa Nacional e Casa da Moeda, 1987, v. 12.

GAUCHET, Marcel. *Le désenchantement du monde. Une histoire politique de la religion*. Paris: Gallimard, 1985.

GOLDMANN, Lucien. *Dialética e Cultura*. Trad. Leandro Konder. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1967.

HOLM, Jean e BOWKER, John (coord.). *Mito e História*. Trad. Lucília Rodrigues. Portugal: Publicações Europa-América, 1997.

JANKÉLÉVITCH, Vladimir. Ipseidade. In: *Primeiras e últimas páginas*. Trad. Maria Lúcia Pereira. Campinas: Papirus, p. 205-230.

JUNG, C.G. *Psicologia e Alquimia*. Trad. Maria Luiza Appy et alii. Petrópolis: Vozes, 1991.

KANTOROWICZ, Ernst H. *Os dois corpos do rei: um estudo sobre teologia política medieval*. Trad. de Cid Knipel Moreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

KEPEL, Gilles. *A revanche de Deus. Cristãos, judeus e muçulmanos na reconquista do mundo*. Trad. J.E. Smith Caldas. São Paulo: Siciliano, 1991.

KIERKEGAARD, Soren Aabye. *O Conceito de Ironia constantemente referido a Sócrates*. Trad. Álvaro Luiz M. Valls. Petrópolis: Vozes, 1991.

KUJAWSKI, Gilberto de Mello. *O sagrado existe*. São Paulo: Ática, 1994.

KÜNG, H. *A Igreja Católica*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.

KUSCHEL, Karl-Josef. *Os escritores e as escrituras. Retratos teológico-literários*. Trad.. Paulo Astor Soethe et alii. São Paulo: Loyola, 1999.

LEFEBVRE, Henri. *Introdução à modernidade.* Trad. Jehovanira Chrysóstomo de Souza. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1969.

LEVINAS, Emmanuel. *Le Temps et L'Autre*. 8.ed. Paris: PUF, 2001.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *História de Lince*. Trad. Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

MARRAMAO, Giacomo. *Céu e terra. Genealogia da secularização*. Trad. Guilherme A. G. de Andrade. São Paulo: UNESP, 1997.

MILBANK, John. *Teologia e Teoria Social*. Para Além da Razão Secular. Trad. Adail Sobral e Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Loyola, 1995.

MILLER, J. Hillis. *A ética da leitura. Ensaios 1979-1989*. Trad. Eliane Fittipaldi e Kátia Maria Orberg. Rio de Janeiro: Imago, 1995.

MONTAIGNE, M. *Os Ensaios. Livro III*. Trad. Rosemary Costhek Abílio. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

MOST, Glenn W. Sophistique et Hermeneutique. In: Barbara CASSIN, Barbara (org.). Positions de la Sophistique. Paris: Vrin, p. 233-245, 1986.

NEUSCH, Marcel. *Aux sources de l'athéisme contemporain. Cent ans de débats sur Dieu*. Paris: Editions du Centurion, 1977.

NOLA, Alfonso di. Sagrado/Profano. In: *Enciclopédia Einaudi*. Portugal: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, v. 12, 1987, p.105-160.

OTTO, Rudolf. *O Sagrado*. Trad. João Gama. Lisboa: Edições 70, 1992.

PALMER, Richard. *Hermenêutica*. Trad. Maria Luísa Ribeiro Ferreira. Lisboa: Edições 70, 1997.

PASCAL, B. *Pensamentos*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

PASCAL, B. *Oeuvres Complètes*, Paris: Gallimard, 2000. v. 2.

PESSANHA, José Américo Mota. As delícias do jardim. In: NOVAES, Adauto (org.). *Ética*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 57-85.

PIRES, Maria João. Literatura e teologia: a melhor forma de recontar Babel. *Línguas e Literaturas. Revista da Faculdade de Letras do Porto*, Porto, v. 12, p. 359-370, 1995.

PONDÉ, Luis Felipe. *Crítica e Profecia. A Filosofia da Religião em Dostoievski*. 1 ed. São Paulo: Editora 34, 2003.

REBOUL, Olivier. *Introdução à Retórica*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

RICOEUR, Paul. *Interpretação e Ideologias*. Trad. Hilton Japiassu. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990.

_____. *O Conflito das Interpretações*. Trad. M.F. Sá Correia. Porto, Portugal: Rés, [198-?].

_____. *O Único e o Singular*. Trad. Maria Leonor F. R. Loureiro. São Paulo: Editora UNESP; Belém, PA: Editora da Universidade Estadual do Pará, 2002.

RICOEUR, Paul. Leituras 3. Nas Fronteiras da Filosofia. Trad. Nicolas Nymi Campanário. São Paulo: Loyola, 1996.

_____ e LACOCQUE, André. *Pensando biblicamente*. Trad. Raul Fiker. Bauru, SP: EDUSC, 2001

ROHDEN, Cleide Cristina Scarlatelli. *A Camuflagem do Sagrado.* Porto Alegre: EDIPUCRS, 1998.

ROUSSEAU, Hervé. A Literatura: Qual é seu Poder Teológico? *Concilium*, Petrópolis, RJ: Vozes, n. 115, p. 491-499, 1976.

RUDDER, Chantal de. Deus Passa ao Ataque. *Jornal de Letras, Artes e Idéias*, p. 24-25, 11 fev. 1991.

SCHELEGEL, F. *O dialeto dos fragmentos*. Trad. Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1997.

SCHLEIERMACHER, Friedrich. *Sobre a Religião*. São Paulo: Novo Século, tradução de Daniel Costa, 2000

SONNET, J.P. 'Figures (anciennes et nouvelles) du lecteur' Du *Cantique des Cantiques* au Livre entier. *Nouvelle Revue Théologique*. Belgique: Casterman Editeurs, t. CXIII, p. 75-86, 1991.

STEINER, G. *Gramáticas da Criação*. Trad. Sérgio Augusto de Andrade. São Paulo: Globo, 2003.

VATTIMO, Gianni. *As aventuras da diferença*. Trad. José Eduardo Rodil. Lisboa: Edições 70, 1988.

_____. *Acreditar em acreditar*. Trad. Elsa C. Neves. Lisboa: Relógio d'Água, 1998.

_____. *O fim da modernidade*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

VAZ, Henrique C. de Lima. Religião e modernidade filosófica. *Revista Síntese*, São Paulo: Loyola, v. 18, n. 53, p. 147-165, abr.-jun. 1991.

VELHO, Otávio. Religião e modernidade: roteiro para uma discussão. In: *Besta Fera. Recriação do Mundo*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1995, p.207-219.

VERNANT, Jean-Pierre. *Entre mitos e política*. Trad. Cristina Murachco. São Paulo: EDUSP, 2001.

VETÖ, Miklos. *Le Mal. Essais et Études*. Paris: L'Harmattan, 2000.

WESSELING, Elisabeth. *Writing History as a Prophet.* Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 1991.

1.4 Estudos literários e de cultura portuguesa

CARNEIRO, João Sampayo. A literatura européia entre o Modernismo e o Pós-Modernismo. *Jornal de Letras, Artes e Idéias*, p. 11-12, 16 abr. 1991.

COLÓQUIO PORTUGAL 1974-1984. DEZ ANOS DE TRANSFORMAÇÃO SOCIAL, 1984, Coimbra. *Anais...* Coimbra: *Revista Crítica de Ciências Sociais*, Universidade de Coimbra, fev. 1986, n. 18-20.

GEORGE, João Pedro.*O Meio Literário Português*. Lisboa: Difel, 2000.

GOMES, Álvaro Cardoso. *A voz itinerante*. São Paulo: EDUSP, 1993.

LEPECKI, Maria Lúcia. Aspectos da narrativa de preocupação histórica em Portugal, hoje. PRIMEIRO CONGRESSO INTERNACIONAL DE LUSITANISTAS, 1984, Poitiers. *Actas do Primeiro Congresso*, Universidade de Poitiers, 1988, p. 387-394.

LIMA, Isabel Pires de. Traços Pós-Modernos na Ficção Portuguesa Actual. *Semear. Revista da Cátedra Padre António Vieira de Estudos Portugueses*. Rio de Janeiro: Nau, p. 09-28, 2000.

LOURENÇO, Eduardo. Literatura e revolução. *Colóquio Letras*, Lisboa, n. 78, p. 07-16, 1984.

_____. Metamorfoses da Ficção Portuguesa. Temporalidade e Romance. *Vértice*, Lisboa, 20 nov. 1989, p. 73-80.

_____. A Derrocada da Utopia. *Jornal de Letras, Artes e Idéias*, Lisboa, p. 04-05, 09 jan. 1990.

_____. *O Labirinto da saudade*. *Psicanálise mítica do destino português*. 4. ed. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1991.

_____. *Mitologia da Saudade*, São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. *A Nau de Ícaro e miragem da lusofonia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

REAL, Miguel. *Geração de 90. Romance e sociedade no Portugal contemporâneo.* Porto: Campo das Letras, 2001.

SÁ, Leonor. Utopia: o percurso atribulado de um conceito. *Jornal de Letras, Artes e Idéias*, Lisboa, p. 09-09, 23 jan. 1990.

SAPEGA, Ellen W. Aspectos do Romance Pós-Revolucionário Português: O Papel da Memória na Construção de um Novo Sujeito Nacional. *Luso Brazilian Review*, University of Wisconsin System, v. 32, n. 01, p. 31-40, 1995.

SANTOS, Boaventura de Souza. *Pela mão de Alice. O social e o político na pós-modernidade*. 2. ed. São Paulo: Cortez, 1996.

SEIXO, Maria Alzira. Modernités insaisissables – Remarques sur la fiction portugaise conteporaine. In: *O PÓS-MODERNISMO NA LITERATURA EUROPÉIA*, 04-05 abr. 1991, Lisboa. *Actas do seminário...* Lisboa: Dedalus. Revista Portuguesa de Literatura Comparada, n. 01, 1991. *Dedalus*, n. 01, Lisboa, 1991, p. 303-313.

SEIXO, Maria Alzira. Le fait de la fiction em littérature – Ricardo Reis et Pessoa chez Saramago. In: FACTO E FICÇÃO NA LITERATURA E NA TEORIA LITERÁRIA, 01-04 jun. 1992, Madeira. *Actas do V Colóquio...* Lisboa: Dedalus. Revista Portuguesa de Literatura Comparada, n. 02, 1992, p. 85-93.

1.5 Estudos sobre o modernismo e o pós-modernismo

BERTHO, Sophie. Temps, récit et postmodernité. Litterature, Paris, n. 92, p. 90-97, déc. 1993.

BOSI, Alfredo. Moderno e Modernista na Literatura Brasileira. In: _____. *Céu, Inferno*. *Ensaios de Crítica Literária e Ideológica*. São Paulo: Editora Ática, 1988, p. 114-126.

CÂNDIDO, Antonio. *Brigada Ligeira*. São Paulo: Martins Editora, [194-?].

CUNHA, Helena Parente. Em Tempos de Decadência. In: MUCCI, Latuf. *Ruína e Simulacro Decadentista: Uma Leitura de Il Piacere, de D'Annunzio*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1994, p. 13-14..

HEARTNEY, Eleanor. *Pós-Modernismo*. Trad. Ana Luiza Dantas Borges. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

HUTCHEON, Linda. *Uma Teoria da Paródia. Ensinamento das Formas de Arte no Século XX*. Trad. Teresa Louro Pérez, Lisboa: Edições 70, 1985.

JAMESON, F. *Pós-Modernismo. A lógica cultural do capitalismo tardio*. 2. ed. Trad. Maria Elisa Cevasco. São Paulo: Ática, 2002.

LYOTARD, Jean-François. *O pós-moderno explicado às crianças*. 2.ed. Lisboa: Dom Quixote, 1993..

MERQUIOR, José Guilherme. Kitsch e AntiKitsch (Arte e Cultura na Sociedade Industrial). In: ____. f*ormalismo e Tradição Moderna*. *O Problema da Arte na Crise da Cultura*. Rio de Janeiro: Forense – Universitária; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1974, p. 07-48.

MERQUIOR, José Cuilherme. Capinam e a Nova Lírica. In: CAPINAN, José Carlos. *Inquisitorial*, p. 11-29.

PEDROSA, Mário. A Bienal de Cá para Lá. In: ARANTES, Otília (org.) *Política das Artes*. São Paulo: EDUSP, 1995, v. 1, p.283-284.

PÓS-MODERNISMO: um começo de discussão. *O Estado de São Paulo,* São Paulo, 02 out. 1983. Folhetim, p. 02-07.

SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como Missão*. *Tensões Sociais e Criação Cultural na Primeira República*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

SUSSEKIND, Flora. *Cinematógrafo de Letras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

1.6 Estudos literários, lingüísticos e retóricos

AUERBACH, Erich. *Figura*. Trad. Duda Machado. São Paulo: Ática, 1997.

ARRIGUCCI JR., Davi. Jornal, Realismo, Alegoria. In: *Achados e Perdidos*. São Paulo: Polis, 1979, p. 79-115.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoievski.* 3. ed. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

BARTHES, Roland et alii. *Análise Estrutural da Narrativa*. 4. ed. Trad. Maria Zélia Barbosa Pinto. Petrópolis, RJ: Vozes, 1976.

BARTHES, Roland. A Análise Estrutural da Narrativa. A Propósito de Atos dos Apóstolos 10-11. In: ____. *A Aventura Semiológica*. Trad. Maria de Santa Cruz. Lisboa: Edições 70, 1987, p. 203-225.

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: ____. *O rumor da língua*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988, p. 68-69.

BENVENISTE, Émile. O Homem na Língua. In: *Problemas de Lingüística Geral*. São Paulo: Ed. Nacional, Ed. da Universidade de São Paulo, 1976, p.247-315.

BERNARDO, Gustavo. *Quem pode julgar a primeira pedra?: ou Ética e Literatura*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará/UERJ, 1993.

BERTHO, Sophie. Asservir l'image, fonctions du tableau dans le récit. In: HOEK, Leo H. (org.). *L'Interprétation Détournée*. Amsterdam, Atlanta: Rodopi, 1990, p, 25-36.

BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Trad. Maria Regina Louro. 1. ed. Lisboa: Relógio d'Água, 1984.

BOOTH, Wayne C. *A Retórica da Ficção*. Trad. Maria Teresa H. Guerreiro. 1. ed. Lisboa: Arcádia, 1980.

CULLER, Jonathan. Em defesa da superinterpretação. In: ECO, Umberto. *Interpretação e Superinterpretação*. Trad. MF. São Paulo: Martins Fontes, 1993, p. 129-146.

DAL FARRA, Maria Lúcia. Autor e Narrador. In: _____. *O Narrador Ensimesmado*. São Paulo: Ática, 1978, p. 17-25.

DÄLLENBACH, Lucien. Intertexte e autotexte, *Poétique*, Paris: Seuil, n. 27, p. 282-296 , 1976.

ECO, Umberto. *Seis Passeios pelo Bosque da Ficção*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

GARAVELLI, Bice Mortara. *Manual de Retórica*. Madrid: Cátedra, 2000.

GENETTE, Gerard. Verossímil e Motivação. In: *Literatura e Semiologia*. Rio de Janeiro: Vozes, 1972, p. 07-34.

HANSEN, João Adolfo. *Alegoria: construção e interpretação da metáfora*. 1. ed. São Paulo: Atual, 1986.

_____. Autor. In: JOBIM, José Luis (org.). *Palavras da Crítica*. Rio de Janeiro: Imago, 1992, p.11-43.

_____. Artes seiscentistas e teologia política. In: TIRAPELI, Percival (org.). *Arte sacra colonial*. São Paulo: Imprensa Oficial, UNESP e FAPESP, p. 180-189, 2001.

JAMES, Henry. *A arte da ficção*. Trad. Daniel Piza. São Paulo: Imaginário, 1995.

KOTHE, Flávio R. *A Alegoria*. São Paulo: Ática, 1986.

LAFFONT, Suzanne. Rose, Femme, Événement. *Poetique,* Paris: Seuil, n. 106, p. 179-197, avril 1996.

LAUSBERG, Heinrich. *Elementos de Retórica Literária*. Trad. R.M. Fernandes. Lisboa: Gulbenkian, 1966.

LONZI, Lídia. Anaphore et récit. *Communications*, Paris: Éditions du Seuil, n. 16, p. 133-142, 1970.

LUKÁCS, G. Alegoria y Símbolo. In: *Estética*. Trad. de Manuel Sacristán. México: Grijalbo, vol. 1, p. 423-474, 1967.

NUNES, Benedito. *O Tempo na Narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.

MAILLARD, Michel. Anaphores et cataphores. *Communications*, Paris: Éditions du Seuil, n. 19, p. 93-103, 1972.

PAES, José Paulo. Sterne ou o horror à linha reta. In: STERNE, Laurence. *A Vida e As Opiniões do Cavalheiro Tristam Shandy*. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 07-40.

PAZ, Octavio. La Ottra Orilla In: *El Arco y la Lira. El Poema, La Revelación Poética, Poesia e Historia,* México: Fondo de Cultura Economica, 1995, p.117-136.

PETERS, Michael. *Pós-estruturalismo e filosofia da diferença*. Trad. Tomaz T. da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

PHILOSTRATE. La Galerie de Tableaux. Paris: Les Belles Lettres, 1991.

RICOEUR, Paul. L'Identité Narrative. *Esprit,* Paris, p. 295-304, Juill-Août 1988.

SCHOLES, Robert; KELLOG, Robert. O Ponto de Vista na Narrativa. In: _____. *A Natureza da Narrativa*. Trad. Gert Meyer. São Paulo: Mcgraw-Hill do Brasil, 1977, p. 169-198.

STRUBEL, Armand. Allegoria iin factis et Allegoria in verbis. *Poetique,* Paris: Seuil, n. 23, p. 342-357, 1975.

TODOROV, T. *Poética da Prosa*. Trad. Cláudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

TRILLING, Lionel. Arte e fortuna. In: ____. *Literatura e sociedade*. Trad. Rubem Rocha Filho. Rio de Janeiro: Lidador, p. 283-308, 1965.

1.7 Dicionários

AMANN, É. (coord.). *Dictionnaire de théologie catholique.* Tome dixième. Deuxième partie. Paris: Librairie Letouzey et Ané, p. 1798-1859, 1929.

AULETE, Caudas. *Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa*. 3. ed. Lisboa: Parceria Antonio Maria Pereira, 1948.

BERARDINO, Ângelo de (org.). *Dicionário Patrístico e de Antiguidades cristãs.* Trad. Cristina Andrade. Petrópolis, RJ: Vozes, 2002.

LANCEROS, Patxi y ORTIZ, Andrés (dir.). *Diccionario interdisciplinar de Hermenêutica*. 3. ed. Bilbao: Universidad de Deusto, 2001.

LALANDE, André. Vocabulário Técnico e Crítico de Filosofia. Fátima Sá Correia et alli. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

LÉON-DUFOUR, Xavier. *Vocabulário de teologia bíblica*. Trad. Fr. Simão Voigt. Petrópolis, RJ: Vozes, p. 583-590, 1972.

LOPES, Ana Cristina M. e REIS, Carlos. *Dicionário de Narratologia*. 5. ed. Coimbra: Almedina, 1996.

VIGOUROUX, F. *Dictionaire de La Bible*.Tome Cinquième. Premiére Partie. Deuxième Tirage. Paris: Letouzey et Ané, Éditeurs, 1912.

1.8 Obras literárias

ANTONIO, Santo. *Sermões de Santo António*. *Antologia temática*. Porto: Lello Editores, 2000, v. 2.

ASSIS, Machado de. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. In: Romances. Rio de Janeiro: Garnier, 1993. v. 1.

Bíblia de Jerusalém. 7. imp. Trad. Euclides Martins Balancin et alii. São Paulo: Paulus, 1995..

Bíblia Medieval Portuguesa. *Historias d'abreviado Testamento Velho, segundo o Meestre das Historias Scolasticas*. Texto apurado por Serafim da Silva Neto. Rio de Janeiro: M.E.C e I.N.L, 1958.

Cântico dos Cânticos de Salomão. Trad. do grego por Antonio Medina Rodrigues. São Paulo: Labortexto Editorial, 2000.

CAPINAN, José Carlos. *Inquisitorial.* 2 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995.

DIDEROT, Denis. *Jacques, o fatalista, e seu amo*. Trad. Magnólia Costa Santos. São Paulo: Nova Alexandria, 1993.

ELIOT, T.S. *Quatro Quartetos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, tradução de Ivan Junqueira, p.29, 1967.

_____. *Four Quartets*. London: The Faber Library, 1995.

MENDES, Murilo. *Obras Completas*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

STERNE, Laurence. *A Vida e As Opiniões do Cavalheiro Tristam Shandy*. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

VIEIRA, Pe. António. *Obras Completas do Padre António Vieira*. Porto: Lello Editores, v. 7, 1908.

_____. *Sermão de Santo António aos Peixes*. Lisboa: Europa-América, [198-?].

1.9 Estudos Históricos e Sociológicos

Portugal

Conquista de Lisboa aos mouros em 1147. Carta de um cruzado inglês. Trad. José Augusto de Oliveira. Lisboa: Livros Horizonte, 1989.

BRANDÃO, Frei Antonio. *Crônica de D. Afonso Henrique*s, Porto: Livraria Civilização, 1945. (Biblioteca Histórica - Série Régia).

HERCULANO, Alexandre. *História de Portugal*, III - Livro II - 1128-1185, Lisboa: Ulmeiro, 1983.

MENDONÇA, José Lourenço D. de e MOREIRA, Antonio Joaquim. *História dos Principais Actos e Procedimentos da Inquisição em Portugal*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1980.

SARAIVA, José Hermano. *História Concisa de Portugal*. 20. ed. Lisboa: Publicações Europa-América, s.d.

Europa

ANDERSON, B. *Nação e consciência nacional*. Trad. Lolio Lourenço de Oliveira. São Paulo: Ática, 1989.

HOBSBAWM, Eric. *Era dos extremos. O breve século XX: 1914-1991*. Trad. Marcos Santarrita. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

HUNTINGTON, Samuel P. *A terceira onda. A democratização no final do século XX.* Trad. Sérgio Góes de Paula. São Paulo: Ática, 1994.

1.10 Estudos de História da Arte

BESSA-LUÍS, Agustina. *O Apocalipse de Albrecht Dürer*, Lisboa: Guimarães Editores, 1986.

GOMBRICH, E.H. *Meditações sobre um cavalinho de pau.* Trad. Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: EDUSP, 1999.

KURTH, Willi (ed.). *The complete woodcuts of Albrecht Dürer*. New York: Crown Publishers, 1946, p. 17-18.

PANOFSKY, Erwin. *Significado nas Artes Visuais*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2001.

_____. Cinco años de productividad intensa, de 1495 a 1500. In: ___. *Vida y arte de Alberto Durero*. Trad. María Luisa Balseiro. Madrid: Alianza Editorial, 1989, p. 65-100.

RIGOLOT, François. Ecphrasis; Ekphrasis. Disponível em: <http://www.ditl.info/art/definition.php?term=1459> . Acesso em: 07/11/2003.

WANLIN, Nicolas. Ekphrasis. Disponível em: <http://www.fabula.org/atelier.php?Ekphrasis>. Acesso em: 7 novembro 2003.

_____. Littérature et peinture: de la méthode. *Revue des parutions en théorie littéraire*. Disponível em: <http://www.fabula.org/revue/cr/283.php>. Acesso em: 7 novembro 2003.

1.11 Ilustrações

Parte 2. Capitulo 3. Figura 1: DÜRER, Albrecht (1471-1528). A Crucificação. In: KURTH, Willi (ed.). *The complete woodcuts of Albrecht Dürer*. New York: Crown Publishers, 1946, n.88.

Parte 2. Capítulo 4. Figura 2**:** GIOTTO (1266?-1337). Giudizio Universale. Padova, Cappella degli Scrovegni. In: *Giotto*. Milano: Federico Motta Editore, 2001, p. 142.

2. BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

2.1 Estudos sobre religião, mito e política

ALTER, Robert. *Em espelho crítico.* Trad. Sérgio Medeiros e Margarida Goldsztajn. São Paulo: Editora Perspectiva, 1998.

AGAMBEN, Giorgio. *O poder soberano e a vida nua*. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

BENVENISTE, Émile. *O vocabulário das instituições indo-européias.* Trad. Denise Bottmann. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1995.

BOTTÉRO, Jean. *Nascimento de Deus: A Bíblia e o historiador.* Trad. Rosa Freire D'Aguiar. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993.

BUBER, Martin. *Eclipse de Dios. Estudios sobre las relaciones entre religión y filosofia.* Mexico: Fondo de Cultura Economica, traducción de Luis Fabricant, 1995.

CAILLOIS, Roger. *O homem e o sagrado.* Trad. Geminiano Cascais Franco. Lisboa: Edições 70, 1988.

CALASSO, Roberto. *A literatura e os deuses.* Trad. Jônatas Batista Neto. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

CAMPBELL, Joseph (org.). *Mitos, sonhos e religião nas artes, na filosofia e na vida contemporânea*. Rio de Janeiro: Ediouro, tradução de Angela Lobo de Andrade e Bali Lobo de Andrade, 2001.

_____. *Isto és tu. Redimensionando a metáfora religiosa.*Trad. Edson Bini. São Paulo: Landy Editora, 2002.

DANIELOU, Jean. *Haverá Religião Amanhã*. Trad. Moisés Fumagalli São Paulo: Paulinas, tradução de Moisés Fumagalli, 1971.

DERRIDA, Jacques e VATTIMO, Giani (orgs.). *A Religião. Seminário de Capri*. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.

ELIADE, Mircea. *Imagens e Símbolos*. *Ensaios sobre o Simbolismo Mágico-Religioso*. São Paulo: Martins Fontes, tradução de Sonia Cristina Tamer, 1996.

_____. *Mito e Realidade*. São Paulo: Perspectiva, tradução de Pola Civelli, 1995.

_____. *Mythes, rêves et mystères*. Paris: Gallimard, 1957.

EVOLA, Julius. *Revolta contra o mundo moderno*. Trad. José Colaço Barreiros. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1989.

GIBELLINI, Rosino. *A Teologia do Século XX*. Trad. João Paixão Netto. São Paulo: Edições Loyola, 1998.

GIRARD, René. *A violência e o sagrado.* São Paulo: UNESP, tradução de Martha Conceição Gambini, 1990.

LECOMPTE, Denis. *Do ateísmo ao retorno da religião. Sempre Deus?*. Trad. Yvone Maria de Campos Teixeira da Silva. São Paulo: Edições Loyola, 2000.

PENZO, Giorgio; GIBELLINI, Rosino (org.). *Deus na filosofia do século XX*. Trad. Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Edições Loyola, 1998.

ROUANET, Sergio Paulo. A Volta de Deus. *Folha de São Paulo*, 19 maio 2002. Caderno Mais, p.08-11.

THROWER, James. *Breve História do Ateísmo Ocidental.* Trad. Ana Mafalda Tello e Mariana Pardal Monteiro. Lisboa: Edições 70, 1982.

WEINRICH, Harald. Teologia narrativa. *Concilium. Revista Internacional de Teologia*, Petrópolis, RJ: Vozes, n. 85, p. 569-592, 1973.

2.2 Estudos literários, lingüísticos e teoria da narrativa

ADORNO, Theodor W. Posição do Narrador no Romance Contemporâneo. In: *Textos Escolhidos/Walter Benjamin, Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, Jürgen Habermas*. Segunda edição. Trad. José Lino Grüneval et alii. São Paulo: Abril 1983.

AUERBACH, Erich. *Mimesis* – A representação da realidade na literatura ocidental. 4ª. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1998.

BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o Contexto de François Rabelais*. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Editora da UNB, 1987.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de Literatura e de Estética. A Teoria do Romance*. Trad. Aurora Fornoni Bernardini… [et al.]. São Paulo: UNESP/HUCITEC, 1988.

BAKHTIN, Mikhail (V.N. Volochínov). *Marxismo e Filosofia da Linguagem.* Trad. Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1995.

BENJAMIN, Walter. O Autor como Produtor. In: Flávio R. KOTHE (org. e trad.). *Walter Benjamin.* 2. ed. São Paulo: Ática, 1991, p.187-201.

BUESCU, Helena Carvalhão. *Em busca do Autor Perdido. Histórias, concepções, teorias.* 1ª. ed. Lisboa: Edições Cosmos, 1998.

BOURNEUF, Roland; OUELLET, Réal. *O universo do romance.* Trad. José Carlos Seabra Pereira. Coimbra: Livraria Almedina, 1976.

BREMOND, Claude. O Papel do Influenciador. In: *Pesquisas de Retórica*. Jean COHEN e outros. Trad. Leda Pinto Mafra Iruzun. Petrópolis:Vozes, 1975, p.41-54.

CARDOSO, Ciro Flamarion Santana. *Narrativa, sentido, história*. Campinas, SP: Papirus, 1997.

CHENET, François. *Les Temps. Lemps cosmique, temps vécu*. Paris: Armand Colin, 2000.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum.* Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

FIORIN, José Luiz (org.). *Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade*. São Paulo: EDUSP, 1994, p.49-61.

FOUCAULT, Michel. *O que é um Autor?* 2. ed.. Trad. Antonio Fernando Cascais e Edmundo Cordeiro. Lisboa: Vega/Passagens, 1992..

_____. *A Ordem do Discurso*. São Paulo: Edições Loyola, tradução de Laura F. de Almeida Sampaio, 1996.

FRYE, Northrop. *The Great Code*. New York: Harcourt, 1983.

GENETTE, Gerárd. "Frontières du Recit" in: *Figures III*. Paris: Editions du Seuil, 1969, p.49-68.

HAMON, Philippe et alii. *Categorias da Narrativa*. Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, s.d.

HEARTNEY, Eleanor. *Pós-Moderninmo.* Trad. Ana Luiza Dantas Borges. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

HUTCHEON, Linda. *Uma Teoria da Paródia. Ensinamentos das Formas de Arte do Século XX*. Trad. Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1985.

KRISTEVA, Julia. *O Texto do Romance.* Trad. Manuel Ruas, Lisboa: Livros Horizonte, 1984.

LEFEBVE, Maurice-Jean. *Estruturas do Discurso da Poesia e da Narrativa*. Trad. José Carlos Seabra Pereira Coimbra: Livraria Almedina, 1980.

LIPOVETSKY, Gilles. *Os tempos hipermodernos.* Trad. Mário Vilela. São Paulo: Editora Barcarolla, 2004.

LUKÁCS, Georg. *Teoria do Romance*. Trad. Alfredo Margarido. Lisboa: Editorial Presença, s.d.

MACHEREY, Pierre. *Pour une théorie de la production littéraire*. Paris: François Maspero, 1971.

MAFFESOLI, Michel. *O Instante Eterno: o retorno do trágico nas sociedades pós-modernas.* Trad. Rogério de Almeida e Alexandre Dias. São Paulo: Zouk, 2003.

POULET, Georges. Études sur le temps humain. Paris: Éditions du Rocher, v. 1, 1997.

PROPP, Vladímir. A Paródia. In: *Comicidade e Riso*. Trad. Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade São Paulo: Ática, , 1992, p.84-87.

RIEDEL, Dirce Côrtes (org.). *Narrativa: ficção e história*. Rio de Janeiro: Imago, 1988.

REIS, Carlos. *O Discurso Ideológico do Neo-Realismo Português*. Coimbra: Livraria Almedina, 1983.

REUTER, Yves. *Introdução à Análise do Romance*. Trad. Angela Bergamini São Paulo: Martins Fontes, 1996.

ROSE, Margaret A. *Parody: Ancient, Modern and Post-Modern*. Oxford: Cambridge, c.1993.

ROSENFELD, Anatol. *Texto/Contexto.* São Paulo: Perspectiva, 1996..

_____. A Teoria dos Gêneros Literários. In: *O Teatro Épico*. São Paulo: Buriti, 1965, p.02-26.

SANT'ANA, Afonso Romano de. *Paródia, Paráfrase & Cia.* São Paulo: Ática, 1995.

TADIÉ, Jean -Yves. *O Romance no Século XX*. Trad. Miguel Serras Pereira. Lisboa: Dom Quixote, 1992.

TODOROV, Tzvetan. *Os Gêneros do Discurso*. Trad. Elisa Angotti Kossovitch. São Paulo: Martins Fontes, 1980.

_____. *Poétique de la Prose*. Paris: Éditions Seuil, 1971.

WAT, Ian. *A Ascensão do Romance*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

WEINRICH, Harald. Les temps et les personnes. *Poétique*, n. 39, p.338-352, sett. 1979.

WELLEK, René e WARREN, Austin. *Teoria da Literatura*. Trad. José Palla e Carmo. Portugal: Publicações Europa-América, s.d.

2.3 Literatura, Hermenêutica e Retórica

BERLIN, Isaiah. *Limites da utopia: Capítulos da história das idéias*. Trad. Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

CAMPOS, Maria José Rago. O Logos Filosófico e o Logos Estético. In: *Arte e Verdade*. São Paulo: Loyola, 1992, p.21-41.

CASSIN, Barbara (org.). *Le plaisir de parler. Études de sophistique comparée.* Paris: Les ÉditionsMinuit, 1986.

CÉSAR, Constança Marcondes. A ontologia hermenêutica de Paul Ricoeur. *Revista Reflexão,* Campinas, PUC, n. 76, p. 11-17, jan./abr. 2000.

CIORAN, Emile M. *História e Utopia*. Trad. José Thomaz Brum. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

COSTA LIMA, Luiz. Hermenêutica e Abordagem Literária. In: *Teoria da Literatura em suas Fontes*. 2. ed. v. 1. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983, p.52-83.

DILTHEY, Wilhelm. *El mundo historico*. Trad. Eugenio Imaz. México: Fondo de Cultura Economica, s.d.

GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e Método.* Trad. Flávio Paulo Meurer. Petrópolis, RJ: Vozes, 1997.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Sete Aulas Sobre Linguagem, Memória e História.* Rio de Janeiro: Imago Ed, 1997.

GALDON, Joseph A. *Typlogy and seventeenth-century literature*. The Hague, Paris: Mouton, 1975.

GINZBURG, Carlo. *Relações de força*: *história, retórica, prova*. Trad. Jônatas Batista Neto. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. 192p.

GUSDORF, Georges. *Les origines de l'herméneutique*. Paris: Editions Payot, 1988.

A Hermenêutica de Paul Ricoeur. Reflexão n. 69. Campinas, SP: PUC-Campinas, 1997.

JAUSS, Hans Robert. *Pour une herméneutique littéraire*. Trad. Maurice Jacob. Paris: Gallimard, 1988.

_____. *A história da literatura como provocação à teoria literária.* Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.

_____. O texto poético na mudança do horizonte da leitura. In: LIMA, Luis Costa (org.). *Teoria da literatura em suas fontes*. Trad. Marion S. Hirschmann e Rosane V. Lopes. Rio de Janeiro: F. Alves, 1983, v. 2, p.305-358.

KUSHNER, Eva. Asymptotes ou parallèles? Lês études littéraires entre la science et l'herméneutique. In: OS ESTUDOS LITERÁRIOS..., 1990, Lisboa. *Actas do Primeiro Congresso da Associação de Literatura Comparada,* p. 3-11.

MARTON, Scarlett. Entre o relativo e o transcendente: pluralidade de interpretações e ausência de critérios. *Dissertatio*. Pelotas: ICH/UFPel/MEC, n. 19-20, p. 343-365, 2004.

MASSON, André. *L'allégorie*. Paris: P.U.F, 1974.

NUNES, Benedito. Literatura e Filosofia - (Grande Sertão: veredas). In: COSTA LIMA, Luiz(org.). *Teoria da Literatura em suas Fontes*. 2. ed. v. 1. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983, p.188-207.

_____. *Crivo de Papel*. 2. ed. São Paulo: Ática,1998.

_____. *Hermenêutica e Poesia*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

ORMISTON, Gayle L. e SCHRIFT, Alan D.(orgs.). *The Hermeneutic tradition: from Ast to Ricoeur*. Albany: State University of New York, 1990.

PASTOR, Manuel Ureña. *Ernst Bloch: Un Futuro Sin Dios?* Madri: BAC, 1986.

LÓPEZ-PEDRAZA, Rafael. *Hermes e seus filhos.* Trad. Maria Silvia Mourão Netto. São Paulo: Paulus, 1999.

RICOEUR, Paul. *História e Verdade.* Trad. F. A. Ribeiro. Rio de Janeiro: Forense, 1968.

_____. Ideologia e Utopia. Trad. Teresa Louro Perez. Lisboa: Edições 70, 1991.

_____. *Tempo e Narrativa – Tomo I.* Trad. Constança Marcondes Cesar. Campinas, SP: Papirus, 1994.

RICOEUR, Paul. *Tempo e Narrativa – Tomo II*. Trad. Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papirus, 1995.

_____. *Tempo e Narrativa – Tomo III*. Trad. Roberto Leal Ferreira. Campinas, SP: Papirus, 1997.

SCHLEIERMACHER, Friedrich D. E. *Hermenêutica – Arte e técnica da interpretação.* Trad. Celso Reni Braida. Petrópolis, RJ: Vozes, 1999.

SZONDI, Peter. *Introduction a l´herméneutique littéraire*.Trad. Mayotte Bollack. Paris: Les Éditions du Cerf, 1989.

TEXTOS DE HERMENÊUTICA. S. Agostinho, Espinoza, Hegel, Dilthey, Nietzche. Trad. Alberto Reis e José Andrade. Porto: Rés-Editora, 1984.

VALDÉS, Mario J. En Torno a la Filosofía y a la Teoría Literaria de Paul Ricoeur. In: VILLAVERDE, Marcelino Agís (org.). Horizontes de la Hermenéutica. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 1998, p.121-135.

2.4 Estudos sobre o conceito de amor

ARENDT, Hannah. *O conceito de amor em Santo Agostinho*. Trad. Alberto Pereira Dinis. Lisboa: Instituto Piaget, 1997.

COMTE-SPONVILLE, André. *Bom dia angústia*. Trad. Maria Ermantina Galvão G. Pereira.1. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

PAZ, Octávio. *A dupla chama: amor e erotismo*. São Paulo: Siciliano, 1994, tradução de Wladir Dupont.

2.5 Estudos de cultura portuguesa

SARAIVA, António José. *Iniciação à literatura portuguesa.* São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. *Inquisição e Cristãos Novos.* 6ª. ed. Lisboa: Editorial Estampa, 1994.

LORENÇO, Eduardo. *Ocasionais I.* Lisboa: A Regra do Jogo, 1984.

MARTINS, Moisés de Lemos. *Para uma inversa navegação. O discurso da identidade*. Porto: Edições Afrontamento, 1996.

2.6 Obras literárias e religiosas

BRANDÃO, Raul. *Húmus*. 3. ed. Lisboa: Vega, 1991.

O cântico dos cânticos e salmos. Org. e Trad. Gaspar Kruz. Rio de Janeiro: Imago, 1988.

Cântico Maior. Trad. Fiama Hasse Pais Brandão. Lisboa: Assírio e Alvim, 1985.

CAMPOS, Haroldo. *Bere'Shith – A cena da origem.* São Paulo: Editora Perspectiva, 1993.

O EVANGELHO DE MARIA. MÍRIAM DE MÁGDALA. Trad. De Lise Mary Alves de Lima. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 2001. (Evangelho copta do século II traduzido e comentado por Jean-Yves Leloup).

KAZANTZAKIS, Nikos. *A última tentação de Cristo*. Trad. Waldéa Barcello e Rose Nânie Pizzinga. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

MORALDI, Luigi (org.). *Evangelhos Apócrifos*. Trad. Bernôni Lemos e Patrizia Collina Bastianetto. São Paulo: Paulus, 1999.

OTERO, Aurélio de Santos (org.). *Los Evangelios Apócrifos*. 10. ed. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1999.

PASCOAES, Teixeira. *São Paulo*. Lisboa: Assírio e Alvim, 1984.

QUEIRÓS, Eça. *A relíquia*. Porto Alegre: L&PM, 1998.

_____. *Vida de santos*. *são Cristóvão, santo Onofre, são Gil*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.

SARAMAGO, José. *A bagagem do viajante*. Crônicas. 3. reimp. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. *O conto da ilha desconhecida*. 13. reimp. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. *A segunda vida de Francisco de Assis*. Teatro. 2. ed. Lisboa: Editorial Caminho, 1998.

_____. *In nomine Dei*. 3. reimp. Teatro. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

2.7 Revistas e Periódicos

CAMÕES. REVISTA DE LETRAS E CULTURAS LUSÓFANAS.Saramago. Lisboa: Instituto Camões, n. 3, out./dez. 1998. 112p.

COLÓQUIO/LETRAS. José Saramago: o ano de 1998. Lisboa: Fundação Gulbenkian, jan./jun. 1999. 503p.

CULT. REVISTA BRASILEIRA DE CULTURA. José Saramago: um Nobel para a língua portuguesa. São Paulo: Editora 17, n. 17, p. 16-29, dez. 1998.

CULT. REVISTA BRASILEIRA DE CULTURA. Cristianismo e modernidade. São Paulo: Editora 17, n. 64, dez. 2002. 74p.

CULT. REVISTA BRASILEIRA DE CULTURA. As paixões de Santo Agostinho. São Paulo: Editora 17, n. 75, dez. 2003.

CULT. REVISTA BRASILEIRA DE CULTURA. Filosofia e fé. São Paulo: Editora 17, n. 88, jan. 2005.

VIVER MENTE & CÉREBRO. Jung: a psicologia analítica e o resgate do sagrado. São Paulo: Duetto Editorial, n. 02, [2005?]. (Coleção memória da psicanálise).

VÉRTICE. José Saramago.Lisboa: Caminho, II série, nov./dez. 1998, p. 05-44.

2.8 Recepção crítica

Imprensa brasileira e portuguesa

COELHO, Marcelo. José Saramago deveria ser canonizado. *Folha de São Paulo*, 08/01/1992, Ilustrada.

COURY, Norma. Cristo foi um mártir com culpas. *Jornal do Brasil*, 02 nov. 1991. Idéias/Livros, p. 07-08.

VASCONCELOS, Carlos de. José Saramago: 'Deus é o mau da fita', *Jornal de Letras*, Lisboa, p. 06-07, 05 nov. 1991.

COSTA, Horácio. Engajamento em cena. *Folha de São Paulo*, 12 jul. 1998. Caderno Mais, p.10.

PONTES, Mário. A tentação de Saramago. *Jornal do Brasil*, 02 nov. 1991. Idéias/Livros, p.08.

Estudos acadêmicos

COSTA, Horácio. *José Saramago. O Período Formativo*. Lisboa: Caminho, 1997.

GOMES, Renato Cordeiro. A alquimia do sangue e do resgate em Levantado do Chão, de José Saramago. *Estudos Portugueses e Africanos*. Campinas, n. 13, p. 19-27, jan./jun., 1989.

REIS, Carlos. *Diálogos com José Saramago*. Lisboa: Caminho, 1998.

ROUANET, Maria Helena. 'em pedaços de encaixar'; Leitura de Memorial do Convento de José Saramago. *Colóquio/Letras.* Lisboa, n. 101, p. 55-63, jan./fev. 1988.

VIEIRA LIMA, Mirella Márcia Longo. Notas sobre José Saramago e sua máquina de fazer voar. *Estudos Portugueses e Africanos*. Campinas, n. 16, p. 39-56, jul./dez. 1990.

2.9 Teologia e Narrativa

BAÑUELOS, Vicente Augusto Fernández. La Parábola en la Narrativa Actual. *Religión y Cultura*. Revista Trimestral de los PP. Agustinos. Madrid. n. 189, p. 287-323, v.XL, abril/junio, 1994.

BORGMAN, Erik. Teologia Negativa como Discurso Pós-Moderno sobre Deus. Concilium, n. 258, p.117-128, 1995.

CONCILIUM. A modernidade em discussão. Número 244, 1992.

FORTIN-MELKEVIK, Anne. A Exclusão Recíproca da Modernidade e da Religião nos Pensadores Contemporâneos: Jürgen Habermas e Marcel Gauchet. *Concilium*, n. 244, p.70-82, 1992.

HAKER, Hille. Narrativa e Identidade Moral na obra de Paul Ricoeur. *Concilium*, n. 285, p.67-78, 2000.

JUNKER-KENNY, Maureen. Igreja, Modernidade e Pós-Modernidade. *Concilium,* n. 279, p.122-130, 1999.

KANNENGIESSER, Charles. A leitura da Bíblia na igreja primitiva. Exegese patrística e seus pressupostos. *Concilium*, n. 233, p. 41-49, 1991.

KUSCHEL, Karl-Josef. Cultura Estética, uma Religião Secular? Concilium, n. 279, p.146-154, 1999.

MIETH, Dietmar. A Identidade - Como é Narrada? *Concilium,* n. 285, p.09-22, 2000.

MILBANK, John. .O Fim do Iluminisno: Pós-Moderno ou Pós-Secular?. *Concilium*, n. 244, p.48-60, 1992.

PIRES, Maria João. Literatura e Teologia: A Melhor Forma de Recontar Babel. *Revista da Faculdade de Letras do Porto*, v.XII, 1995, p.359-370.

_____. Sacred Commitments and the Limits of History. *Revista da Faculdade de Letras do Porto*, v. XVIII, 2001, p.231-239.

SUSIN, Luiz Carlos. Identidade como Apropriação e Narcisismo. Uma Crítica ao Paradigma da Identidade. *Concilium*, n. 285, p.90-103, 2000.

TARVENIER, Johan de. ´Fora do Mundo não há Salvação'. História Humana 'Profana' como meio de História de Salvação e Perdição. *Concilium*, n. 236, p.10-22, 1991.

TRACY, David. Pluralidade de Leitores e Possibilidade de uma Visão Comum. *Concilium*, n. 233, p.124-133, 1991.

_____. Para além do Fundamentalismo e do Relativismo. A Hermenêutica e o Novo Ecumenismo. *Concilium*, n.240, p. 114-123, 1992.

ANEXO

I - PESQUISA BIBLIOGRÁFICA EM LISBOA

DOSSIÊ DO MATERIAL COLETADO

Jornais de Portugal

- ***EXPRESSO***

LEPECKI, Maria Lúcia. Arquitectura e Música. *Expresso*, a *Revista,* p.35, 14 maio 1983.

CATTANEO, Carlo Vittorio. Memorial do Convento. *Expresso, a Revista,* p. 06, 01 set. 1984.

ALVES, Clara Ferreira. Saramago: 'No meu caso, o alvo é Deus'. *Expresso, a Revista,* p. 82-87, 02 nov. 1991.

LOPES, António. Evangelho segundo Saramago. *Expresso,* 28 dez. 1991.

SARAIVA, José António. Política à Portuguesa. *O Expresso*, n. 1021, 23 maio 1992.

PEDROSA, Inês. O Meu Deus é polícia e bate no teu. *Expresso, a Revista,* n. 1064, p. 67, 20 abr. 1993.

- ***PÚBLICO***

SEPÚLVEDA, Torcato. José Saramago: 'O Homem não tem remédio' *Público*, Lisboa, p. 10-11, 04 jan. 1991.
Público. 21/01/1991.

AVILLEZ, Maria João. José Saramago: assim renasceu Blimunda, *Público, magazine*, n. 434, p. 19-22, 12 maio 1991.

SEPÚLVEDA, Torcato. Deus quis este livro. *Público*, Lisboa, n. 608,p. 28-29, 02 nov. 1991.

COSTA, Linda Santos. O Cristo segundo Saramago. *Público*, 29 nov. 1991.

MARUJO, António. Saramago e Frei Bento Domingues debatem o *Evangelho Segundo Jesus Cristo*. Ei-lo quase canonizado! *Público*, Lisboa, n. 636, 30 nov. 1991

SEPÚLVEDA, Torcato. José Saramago critica responsáveis da cultura: 'É a terceira vez que sou censurado'. *Público*, p. 40-41, 10 maio 1992.

SEPÚLVEDA, Torcato. Tragédia e Revolução. *Público*, supl. *Leituras,* 09 abr.1993.

COELHO, Eduardo Prado. A Companhia dos Homens. *Público*, supl. *Leituras*, p. 12, 23 abr. 1993.

EDER, Richard. Saramago: um Leitor Feroz. in *Público,* 03 fev. 1994.

SEPÚLVEDA, Torcato. Este Narciso que hoje se contempla... *Público, supl. Leituras,* 16 abr. 1994.

COSTA, Linda Santos.. A Cegueira de Deus. *Público, supl. Leituras*, n. 2066, p. 03, 04 nov. 1995.

SEPÚLVEDA, Torcato. Blimunda, a feiticeira, voltou. *Público, supl. Livros*, p. 07, 13 abr. 1996.

LOURENÇO, Eduardo. A Mão Esquerda de Deus. *Público,* Lisboa, n. 3130, p. 06, 09 out. 1998..

COSTA, Linda Santos. O Mundo segundo Saramago. *Público,* 11 nov. 2000.

- ***DIÁRIO DE NOTÍCIAS***

VENTURA, Mário. *Memorial do Convento* – O Fantástico da Realidade. *Diário de notícias*, n. 41695, 28 abr. 1983.

CORREIA, Margarida Sérvulo. A Alegoria das Vontades. *Diário de Notícias,* n. 41883, 09 nov. 1983. *Suplemento Revista de Livros*, p. IV.

ROCHA, Clara. O Palácio do Rei-Pavão. *Diário de Notícias*, n. 41, p. V, 09 nov. 1983.

BARREIRA, Cecília. Uma reinvenção de Deus. *Diário de Notícias,* n. 44 826, 17 nov. 1991. *Suplemento Revista de Livros,* p.5.

MONTEIRO, José Souza. Saramago, Evangelista. *Diário de Notícias*, p. 10, 29 nov. 1991.

GUEDES, Maria Estela. A Culpa de José. *Diário de Notícias*, 15 dez. 1991.

- ***JORNAL DE LETRAS, ARTES E IDÉIAS***
  Consultados: 1982-1990

Como vai ser a Temporada? *Jornal de Letras, Artes e Idéias*, n. 41, 14 a 27 set. 1982.

FERREIRA, António Mega. João Gaspar Simões: 'Afinal parece que as minhas críticas fazem vender alguns livros... *Jornal de Letras, Artes e Idéias,* n. 43, p.08-09,12 a 25 out. 1982.

VALE, Francisco. De Jorge de Sena a Hermann Hesse. *Jornal de Letras, Artes e Idéias,* n. 43, p.12, 12 a 25 out. 1982. Há uma pequena nota anunciando o lançamento de *Memorial do Convento.*

PUBLICIDADE - *Memorial do Convento*. n. 47, p. 11, 07 a 20 dez. 1982.

DACOSTA, Fernando. José Saramago: 'Escrever é fazer recuar a morte, é dilatar o espaço da vida. *Jornal de Letras, Artes e Idéias,* n. 50, p. 16-17, 18 a 31 jan. 1983.

RODRIGUES, Urbano Tavares. Um Romance Realista e Fabuloso. *Jornal de Letras*, n. 52, 15 a 28 fev.1983.

VALE, Francisco. Neste Livro nada é Verdade e nada é Mentira. *Jornal de Letras*, Lisboa, p.02-03,30 out. a 05 nov. 1984,

ROCHA, Clara. Saramago e a Ficção sobre a Ficção. *Jornal de Letras, Artes e Idéias*, n. 123, 13 nov. a 19 nov. 1984.

MOURA, Vasco Graça. O Ano do Prêmio de Saramago. *Jornal de Letras, Artes e Idéias,* (Ano VI, n. 212) Lisboa, p. 08, 28 jul. a 03 ago. 1986.

SARAMAGO, José. O Poder deve deixar-se molhar... *Jornal de Letras, Artes e Idéias* (Ano VI, nº 212). Lisboa, p. 08-09, 28 jul. a 03 ago. 1986.

FRAGOSO, Isabel. Ricardo Reis teria escrito assim o último ano de sua vida. *Jornal de Letras, Artes e Idéias,* (Ano VI, nº 213) Lisboa, p. 19, 04 a 10 ago. 1986.

PEDROSA, Inês. José Saramago: A Península Ibérica nunca esteve ligada à Europa. *Jornal de Letras, Artes e Idéias* (Ano VI, nº 227), Lisboa, p. 24, 10 a 16 nov. 1986.

ANDRADE, Ana Luíza. O Fantasma oculto de José Saramago. *Jornal de Letras, Artes e Idéias* (Ano VII, nº 250), Lisboa, p. 16, 20 a 26 abr. 1987.

COSTA, Linda Santos. Trocar de rosa. *Jornal de Letras, Artes e Idéias*, n. 359, p. 16-17, 23 maio 1989.

VASCONCELOS, José Carlos. José Saramago: 'Gosto do que este país fez por mim'. *Jornal de Letras, Artes e Idéias* (Ano IX, nº 354), Lisboa, p. 08-12, 18 a 24 abr. 1989.

LOURENÇO, António Apolinário. José Saramago, a falácia do romance histórico. *Jornal de Letras, Artes e Idéias*, p. 09, 26 fev. 1990.

SARAMAGO, José. História e Ficção. *Jornal de Letras, Artes e Idéias*, Lisboa, n. 400, p. 17-19, 1990.

VASCONCELOS, José Carlos de. Os anos em que Saramago não ganhou o Prémio, *Jornal de Letras, Artes e Idéias,* n. 408, p. 29, nº 408, 01 a 07 maio 1990.

CONRADO, Júlio. O refém. *Jornal de Letras, Artes e Idéias*, n. 409, p.31, 08 a 14 maio 1990.

José Saramago: Blimunda, nome com música. *Jornal de Letras, Artes e Idéias*, n. 410, p. 29, 15 a 21 maio 1990.

José Saramago: 'Blimunda foi um êxito em todos os aspectos'. *Jornal de Letras, Artes e Idéias,* n. 411, p. 22, 22 a 28 maio 1990.

CARVALHO, Mário Vieira de. Blimunda ou a Paixão de Baltazar, segundo Scarlatti. *Jornal de Letras, Artes e Idéias*, n. 412, p.22, 29 maio a 04 jun. 1990.

Manuel José Vaz: Um Autêntico Regalo para o Olhar. *Jornal de Letras, Artes e Idéias,* n. 412, p.22-23, 29 maio a 04 jun. 1990.

Fernando Lopes-Graça: 'Um espetáculo maravilhoso'. *Jornal de Letras, Artes e Idéias*, n. 412, p.23, 29 maio a 04 jun. 1990.

BARROSO, Mário. Honra a Saramago e Honra a Portugal. *Jornal de Letras, Artes e Idéias*, n. 412, p .23, 29 maio a 04 jun. 1990.

LOURENÇO, Eduardo.Memorial, terrestre e divino. *Jornal de Letras, Artes e Idéias*, n. 412, p. 24, 29 maio 1990.

VIEGAS, Francisco José. Papel e Coco Chanel. *Jornal de Letras, Artes e Idéias*, n. 432, p16, 22 out. 1990. O texto comenta a Feira de Livros de Frankfurt. Menção a Saramago e às edições de seus romances nos EUA. Destaque para *Memorial do Convento, 1988,* assim que publicado saltou para a lista do *The New York Times.*

CARVALHO, Mário Vieira. 'Blimunda': o voo cénico da Passarola. *Jornal de Letras, Artes e Idéias*, n. 462, p. 27, 14 a 20 maio 1991.

_____. 'Blimunda': êxito em S. Carlos. *Jornal de Letras, Artes e Idéias*, n. 464, p.23, 28 maio a 03 jun 1991.

Losada premiado com Tradução em Saramago. *Jornal de Letras, Artes e Idéias*, n. 468, p.03, 25 jun. a 01 jul. 1991.

Peça de José Saramago "A Segunda Vida de São Francisco de Assis" triunfa em Taormina. *Jornal de Letras, Artes e Idéias*, n. 476, p.02, 20 26 ago. 1991.

VASCONCELOS, José Carlos de. José Saramago: 'Deus é o mau da fita'. *Jornal de Letras, Artes e Idéias*, n. 487,p. 08-10, 05 nov. 1991.

PRAÇA, Afonso. O Evangelho de Saramago na Capela do Rato. *Jornal de Letras, Artes e Idéias,* n. 491, p. 05, 03 dez. 1991..

Saramago: viagem a Cuba e "Evangelho" em palco brasileiro. *Jornal de Letras, Artes e Idéias,* n. 494, p.03, 24 a 30 dez. 1991.

Saramago no Rio para ver "Evangelho". *Jornal de Letras, Artes e Idéias*, n. 495, p.02, 31 dez. 1991 a 07 jan. 1992.

Evangelho em terceira edição. *Jornal de Letras, Artes e Idéias*, n. 496, p.02, 07 a 13 jan. 1992. Conferir o seguinte comentário: "Em pouco mais de 20 dias viu esgotar-se a segunda edição de *O Evangelho segundo Jesus Cristo,* num total de 20 mil exemplares. A primeira edição de 80 mil exemplares também se havia esgotado em tempo recorde. Entretanto vem a caminho uma terceira edição de mais 15 mil exemplares. Estes números fazem do *Evangelho* um dos maiores acontecimentos literários das últimas décadas em Portugal."

GOMES, António Martins. A última tentação de Saramago. *Jornal de Letras, Artes e Idéias*, p. 13, 28 jan. a 03 fev. 1992.

KNOPFLI, Rui. O Nobel e nós. *Jornal de Letras, Artes e Idéias*, n. 501**,** p.31, 11 a 17 fev. 1992.

Saramago reeditado em França. *Jornal de Letras, Artes e Idéias*, n. 502, p.02, 18 fev. a 24 fev. 1992. Notícia sobre a reedição dos romances *O Ano da Morte de Ricardo Reis e Memorial do Convento.*

Saramago: não. *Jornal de Letras, Artes e Idéias*, n. 516, p.03, 26 maio a 02 jun. 1992. Pequena nota comentando o pedido de Saramago para que seu nome seja excluído da lista do Prêmio Literário Europeu, depois do veto de Souza Lara.

Saramago no 'index' da SEC. *Jornal de Letras, Artes e Idéias*, n. 513, p. 03, 05 maio 1992.

LOURENÇO, Eduardo. Memorial, terrestre e divino. *Jornal de Letras, Artes e Idéias,* p. 24, 29 maio 1990.

FRANÇA, José Augusto. Meu Caro Saramago. *Jornal de Letras, Artes e Idéias*, n. 517, p. 10, 02 jun. a 08 jun. 1992.

Premio Flaliano para José Saramago, da cidadade Italiana de Pescara. *Jornal de Letras, Artes e Idéias,* n. 518, 09 jun. a 15 ju. 1992. A nota ainda informa que o autor concorrerá junto com Peter Handke ao Super Prêmio Flaliano, alem de já ter ganho um outro prêmio italiano, a saber, Prêmio Mondello. A nota encerra dizendo que o livro *Evangelho segundo Jesus Cristo* é o oitavo livro mais vendido na Feira do Livro de Madrid.

Saramago aceita prêmio mas dinheiro vai para os PALOP. *Jornal de Letras, Artes e Idéias* n. 520, p. 08, 23 jun. 1992.

CARVALHO, Fausto Lopo de. Um cristo muito mais cristão. *Jornal de Letras, Artes e Idéias*, n. 520, p. 10, 23 jun. 1992.

DACOSTA, Fernando. Um 'Evangelho' de referência. *Jornal de Letras, Artes e Idéias*, n. 520, p. 09, 23 jun. 1992.

PICCHIO, Luciana Stegagno. Um Evangelho concebido com paixão. *Jornal de Letras, Artes e Idéias*, p. 10, 23 jun. 1992.

VIÇOSO, Vítor. Desafio Ambicioso de Saramago. *Jornal de Letras, Artes e Idéias*, n. 520, p. 09, 23 jun. a 29 jun. 1992.

MARTINS, Luís Almeida. Epístola aos Troianos. *Jornal de Letras, Artes e Idéias*, n. 523, p.04, 14 jul. a 20 jul. 1992. Acerca da entrega do prêmio da APE a Saramago, pelo *Evangelho Segundo Jesus Cristo.*

SARAMAGO, José. O Humaníssimo direito de Pecar. *Jornal de Letras, Artes e Idéias,* n. 523, 14 jul. a 20 jul. 1992.

SOARES, Mário. A Liberdade contra qualquer Tutela Espúria. *Jornal de Letras, Artes e Idéias,* n. 523, p. 05, 14 jul. a 20 jul. 1992.

Prêmio Flaiano para José Saramago. *Jornal de Letras, Artes e Idéias*, n. 525, p.03, 28 jul. a 03 ago. 1992.

LISBOA, Eugênio. Literatura Portuguesa em Inglês. *Jornal de Letras, Artes e Idéias*, n. 532, p. 04, 15 set. a 21 set. 1992. O texto faz referência às traduções portuguesas na Inglaterra, sobretudo *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, de Saramago.

Saramago finalista do Prêmio Europeu. *Jornal de Letras, Artes e Idéias***,** n. 533, p.03, 22 set. a 28 set. 1992.

GOMES, Antonio Martins. O crime de ser Ateu. *Jornal de Letras, Artes e Idéias*, nº 528**,** p. 14, 18 ago. a 24 ago. 1992. Referência a Saramago e ao problema do ateísmo na literatura.

PORTO, Carlos. Em nome de Todos os Deuses. *Jornal de Letras, Artes e Idéias***,** p. 14, 23 mar. 1993.

José Saramago: a escrita narcísica por excelência. *Jornal de Letras, Artes e Idéias*, n. 613, p. 04-05, 13 abr. 1994.

DOMINGUES, Frei Bento. Um Reencontro com o Evangelho. *Jornal de Letras, Artes e Idéias*, n. 732, p. 15, 21 out. 1998.

- ***DIÁRIO DE LISBOA***

ALVIM, Pedro. Uma Personagem chamada Língua Portuguesa. *Diário de Lisboa*, 17 dez. 1982.

MADUREIRA, Nuno Luís. História/Ficção: o abolir de fronteiras? *Diário de Lisboa*, 22 set. 1983. Suplemento *Ler/Escrever*, p.03-04.

- ***O DIÁRIO***

LETRIA, José Jorge. José Saramago fala de *Memorial do Convento* - 'A língua que uso nos romances faz corpo com aquilo que conto'. *O Diário*, n. 2213, 21 nov. 1982. Suplemento Cultural, p.06-07.

Memorial do Convento na leitura de 4 jornalistas. *O Diário*, n. 2232, 12 dez. 1982. Suplemento Cultural, p.06-07.

O Romance como Construção do próprio discurso. *O Diário*, p. 27, 31 dez. 1982.

CARVALHO, Armando Silva. As Nuvens Fechadas. *O Diário*, n. 2286, 06 fev. 1983. Suplemento Cultural, p. 05.

RODRIGUES, Miguel Urbano. Mafra, a Explicação de Portugal e o *Memorial de Saramago*. *O Diário*, 31 ago. 1983.

LOPES, Óscar. Memorial do Convento e O Ano da Morte de Ricardo Reis. *O Diário*, 26 jan. 1986. Suplemento Cultural, p. 06-09.

- ***DIÁRIO POPULAR***

BAPTISTA-BASTOS. Uma Visão Prometeica e Trágica. *Diário Popular*, n. 13.954, 7 fev.1983.

- ***O INDEPENDENTE***

ANUNCIAÇÃO, Paulo. Amargo Saramago. *O Independente*, n.157*,* 17 maio 1991. Suplemento Vida 3, p.13-14.

JACOBETTY, Luísa. Memorial de Blimundo.*O Independente,* n.157, 17 maio 1991. Suplemento Vida 3, p.10-13.

BARBAS, Helena. José Saramago. *O Evangelho segundo Jesus Cristo*. *O Independente,* n. 186, 06 dez. 1991. Suplemento Vida 3, p. 23.

COIMBRA, Sérgio. Por Amor de Deus. *O Independente*, nº 186, 06 dez. 1991. Suplemento Vida 3, p.18-23. [debate entre José Saramago e Pe. Antonio Vaz Pinto].

BARBAS, Helena. Em Nome de Saramago. *O Independente*, n. 255, 02 abr. 1993. Suplemento Vida 3, p.54-55.

- ***O JORNAL***

VALE, Francisco. *Memorial do Convento*: era uma vez um rei devoto, um padre que queria voar e uma mulher com poderes. *O Jornal*, n. 414, 28 jan. 1983. Suplemento, p.12-13.

DURAN, Cristina Ruaix. Jesus Cristo sem 'Clichês'. *O Jornal*, n. 872, p. 32, 08 nov. 1991.

RESQUES, Isabel. Perfil: José Saramago. Deus ainda se vai arrepender. *O Jornal*, n. 872, p. 33, 08 nov. 1991.

VILAS-BOAS, Manuel. Evangelho de Saramago: 'Não é honesto mas é comercial'. *O Jornal*, p. 05, n. 873, 15 nov. 1991.

- ***SEMANÁRIO***

EDITORIAL. O Evangelho Segundo Saramago. *Semanário*, n. 378, p. 03-04, 20 nov. 1991..

- **KAPA**

VALENTE, Vasco Pulido. O Evangelho segundo Saramago. *Kapa,* n. 16, p. 71-78, jan. 1992, p.71-78.

- ***VISÃO***

PACHECO, Fernando Assis. A Ilha de Saramago. *Visão*, n. 1, p. 80-83, 25 mar. 1993, Repub, no n. 290a, 09 out. 1998, p.28-30.

- ***NT (CENTRAIS)- LISBOA***

CORREIA, Alexandre. José Saramago em discurso direto: 'Sou a pessoa mais banal deste mundo'. Lisboa, *NT* (*Centrais*), 23 maio 1984.

REFERÊNCIAS DE PERIÓDICOS

PERIÓDICOS PORTUGUESES

- ***VÉRTICE***

Consultados: 1982, 1983, 1988-1989, 1991-2001

1983
VITAL MOREIRA. José Saramago, *Memorial do Convento*. *Vértice*, nº 452, jan./fev. 1983.

1984
PRESADO, Elvira S. O Romance de Intervençom nas Literaturas Portuguesa e Galega Actuais. A Propósito de *Memorial do Convento* de José Saramago. *Vértice*, n. 461, jul./ago. 1984.

1988
LIMA, Isabel Pires de. Viagem e momento: espaço e tempo n'*A Jangada de Pedra*, de José Saramago. *Vértice*, n. 06, p.31-35, 1988.

1989
GUSMÃO, Manuel. Entrevista com José Saramago. *Vértice*, n. 14, p.85-99, maio 1989.

AMADO, Teresa. Literatura e História 'Contar o Passado'. *Vértice*, n. 19, p. 79-83, out. 1989.

LOURENÇO, Eduardo. Metamorfoses da ficção portuguesa. *Vértice*, n. 20, p. 73-80, 1989.

SARAMAGO, José. Do Canto ao Romance, do Romance ao Canto. Vértice, n. 21, p. 97-98, dez. 1989.

1991
LOURENÇO, Antonio Apolinário. História, Ficção e Ideologia. Representação ideológica e pluridiscursividade em *Memorial do Convento*. Vértice, n. 42, p.69-78, 1991.

JORGE, Carlos F. Balanço Literário de 1990: Romance, *Vértice,* n. 38, maio 1991.

1992
CONRADO, Júlio. O Ano Literário de 1991: Ficção**.** Vértice, n. 49, p. 111-113, jul./ago. 1992.

SARAMAGO, José. A Península Ibérica entre a Europa e a América Latina. *Vértice*, n. 47, p. 05-11, mar./abr. 1992.

1993 – 2. série

ALFAYA, Javier. O Compromisso moral e político na obra de José Saramago ou um leitor espanhol perante Saramago. *Vértice*, n. 52, p.23-27, 1993.

TAVANI, Giuseppe. Viagem abusiva de um filólogo nos universos saramaguianos. *Vértice,* n. 52, p. 05-12, 1993.

LANCIANI, Giulia. Os universais irredutíveis de José Saramago. *Vértice*, n. 52, p.13-16, 1993.

REBELO, Luís de Souza. A Consciência da História na Ficção de Saramago. *Vértice*, n. 52, p. 29-38, 1993.

SILVA, Teresa Cristina Cerdeira da. O Quinto Evangelista ou da Tigela ao Graal. *Vértice,* n. 52, p.17-52, 1993.

JORGE, Carlos J.F. O Ano Literário de 1992: A Crítica e o Romance. *Vértice,* n. 55, jul./ago. 1993

1994

TEIXEIRA, Ramiro. O Ano Literário de 1993. *Vértice*, n. 61**,** p. 110-112, jul./ago. 1994.

RIBEIRO, Cristina Almeida. O Ensaio Literário em 1993 e O Ensaio Literário em 1992. *Vértice*, n. 63, p. 96-100, nov./dez. 1994

OLIVEIRA, Antonio S. Evangelhos Apócrifos. *Vértice* n. 63**,** p.109-112, nov./dez. 1994.

1995

CASTRO, E.M. Falta por aqui uma grande razão. *Vértice*, n. 64, p. 11-13, jan./f ev. 1995.

MORÃO, Paula. Estudos Literários e Literatura Portuguesa. Tópicos sobre o presente e o Futuro. *Vértice,* n. 64, p. 29-30, jan./fev, 1995

VENÂNCIO, Fernando. Vinte anos de Ficção em Portugal. *Vértice*, n. 64, p. 89-94, jan./fev, 1995

TEIXEIRA, Ramiro. A Ficção em 1994. *Vértice*, n. 67, p. 94-96, jul./ago. 1995.

1996

CRUZEIRO, Maria Manuela. Eduardo Lourenço o Regresso do Corifeu. *Vértice*, n. 70 jan./fev. p.63-73.

CEIA, Carlos. Sobre o Pós-Modernismo na cultura portuguesa. *Vértice*, n. 71, p. 119-124, mar./abr. 1996.

MARTINS, Manuel Frias. Ficção Narrativa [1995]. *Vértice*, n. 73, p. 14-16, jul./set. 1996.

ABDALA JR., Benjamin. Utopia e Realidade. *Vértice*, n. 75, p.27-31, dez. 1996.

1997
MARTINS, Manuel. Ficção Narrativa em 1996. *Vértice*, n. 9, p.05-10, 1997.

1998
JORGE, Carlos J.F. A Narrativa. *Vértice*, n. 85**,** p. 50-52, jul./ago. 1998.

VÉRTICE. n. 87, nov./dez. 1998. Seção especial de artigos sobre Saramago.

1999
Nº 91, Julho/Setembro. *VÉRTICE*. Ler Saramago. n. 91, jul./set. 1999.

- ***LETRAS & LETRAS***

Consultado: 1991

BARADEZ, François. A longa caminhada., *Letras & Letras*, n. 49, p. 10, 19 jun. 1991

_____. Sombra e Sol. *Letras & Letras*, n. 49, p. 14, 19 jun. 1991.

BULGER, Laura Fernanda. Saramago na Portucalense. *Letras & Letras*, n. 49, p. 12, 19 jun. 1991.

LIMA, Isabel Pires de. José Saramago uma figura européia. *Letras & Letras*, Porto, n. 49, p.09, 1991.

MADRUGA, Conceição. Blimunda e os olhares excessivos. *Letras & Letras*, Porto, n. 49, p. 08, 1991.

MARTINS, Francisco. O Inverossímil segundo Saramago. *Letras & Letras*, n. 66, p. 13, 04 maio 1992.

- ***DEDALUS***

Consultados: 1991-1992

FOKKEMA, Dowe. How to Decide Whether "Memorial do Convento" by José Saramago is or is not a Postmodernist Novel. *Dedalus*, 1, Lisboa, 1991.

SEIXO, Maria Alzira. Le Fait de la Fiction em Littérature – Ricardo Reis e Pessoa chez Saramago. *Dedalus*, 02, Lisboa, 1992.

- ***BROTÉRIA***

Consultados: 1992 e 2002

ASSIS, Xavier. *Evangelho segundo Jesus Cristo. Brotéria,* Lisboa, n. 02, v.134, p. 222-223, fev. 1992.

SIMÕES, Manuel. Saramago: Evangelista do Ressentimento. *Brotéria*, n. 04, v.134, p. 407-421, 1992.

COURTEAU, Joanna. Ensaio sobre a Cegueira: José Saramago ou Padre Antonio Vieira. *Broteria,* n. 02, v.154, p. 193-199, fev. 2002.

- ***HUMANÍSTICA E TEOLOGIA***

Consultados: n. 03, 1982; n. 04, 1983; n. 12, 1991; n. 14, 1993**.**

SILVA, Carlos do C. Reflexão crítica sobre o romance o EJC – ou o 'Kakangélion de J. Saramago'. *Humanística e Teologia*, n. 13, p. 73-81, 1992.

- ***LER/LIVROS E LEITORES***

Consultados: 1989, 1991, 1996, 1997, 1998

VIEGAS, Francisco José. Olho as coisas pela primeira vez. *Ler/Livros e Leitores*, Lisboa, n. 06, p. 15-21, mar./abr. 1989.

MARTINHO, Fernando J.B. Saramago e Pessoa. *Ler/Livros e Leitores*, Lisboa, p. 22-24, mar./abr. 1989.

VIEGAS, Francisco José. Uma Biografia de Jesus, segundo José Saramago. *Ler/Livros e Leitores*, n.16, p. 26-34, 1991..

MELO, Filipa. Os Escritores e Deus. *Ler/Livros e Leitores*, n. 36, p. 54-67, 1996.

MOURÃO, José Augusto. A Litote do Insuportável. Literatura e Poder. *Ler/Livros e Leitores*, n. 38, p.46-51, 1997.

Ler/Livros e Leitores, n. 43**,** 1998. Número de homenagem a José Saramago.

- ***REVISTA LER***

Consultados: n. 1, inverno, 1998; n. 2, primavera, 1998; n. 3, verão, 1988; n. 4, outono, 1988; n. 5, inverno, 1989; n. 7, verão, 1989; n. 8,outono, 1989; n. 13, inverno, 1991; n. 14, primavera, 1991; n. 15, verão, 1991.

- ***COLÓQUIO/LETRAS***

HATHERLY, Ana. José Saramago: O Ano de 1993. *Colóquio Letras*, Lisboa, n. 31, p. 87-88, maio 1976.

PINA, Álvaro. José Saramago, *Memorial do Convento,* Editorial Caminho, Lisboa/1982. , *Colóquio Letras*, Lisboa, n. 76, p. 83-84, nov.1983.

REBELO, Luís de Souza. José Saramago: O Ano da Morte de Ricardo Reis. *Colóquio/Letras*, Lisboa, n. 88, p. 144-148, 1985.

SILVA, V.M. de A. e. A 'leitura' de Deus e as leituras dos homens. *Colóquio Letras*, Lisboa, n. 100, p. 19-23, 1987.

COSTA, Horácio. Sobre a Pós-Modernidade em Portugal – Saramago revisita Pessoa. *Colóquio/Letras*, Lisboa, n. 109, p. 41-48, 1989.

SEIXO, Maria Alzira. História do cerco de Lisboa ou a respiração da sombra. *Colóquio Letras*, Lisboa, n. 109, p. 33-48, 1989.

LUCAS, Fábio. Pós-crítica: poliedro português. *Colóquio Letras*, Lisboa, n. 120, p.165-174, 1991.

SILVA, Teresa Cristina Cerdeira da. José Saramago: A ficção reinventa a história. *Colóquio Letras*, Lisboa, n. 120, p.174-178, 1991.

PEREIRA, Paulo. "Inquisição: entre história e ficção na narrativa portuguesa" in *Colóquio Letras*, nº 120, p.117-123, 1991.

SEIXO, Maria Alzira. Narrativa e ficção Problemas de Tempo e Espaço na Literatura Européia do Pós-Modernismo. *Colóquio Letras,* Lisboa, n. 134, p. 101-113, 1994.

- ***REVISTA CRÍTICA DE CIÊNCIAS SOCIAIS***

JORGE, Lídia. Escrita e Emancipação. *Revista de Ciências Sociais*. Lisboa, 1986. [Revista Crítica de Ciências Sociais. Coimbra, nº 18/19/20, Fevereiro de 1986, 57/62] Colóquio Portugal 1974-1984 – Dez Anos de Transformação Social.

LOURENÇO, Eduardo. Da Contra-Epopéia à Não-Epopéia: De Fernão Mendes Pinto a Ricardo Reis. *Revista de Ciências Sociais*. Lisboa, 1986. [Revista Crítica de Ciências Sociais. Coimbra, nº 18/19/20, Fevereiro de 1986, 27/35] Colóquio Portugal 1974-1984 – Dez Anos de Transformação Social.

REIS, Carlos. Memorial do Convento ou a emergência da História. *Revista de Ciências Sociais.* Lisboa, 1986. [Revista Crítica de Ciências Sociais. Coimbra, nº 18/19/20, Fevereiro de 1986, 91-104]

- ***BULLETIN OF HISPANIC STUDIES***

Consultados:
1983 – v. LX, n. 01, January; n. 02, April; n. 03, July; n. 04, October.
1984 – v. LXI, n. 01, January; n. 02, April; n. 03, July; n. 04, October.
1993 – v. LXX, n. 01, 1993; n. 02, 1993, April; n. 03, 1993, July.
1994 – v. LXXI, n. 01, 1994.

FRIER, David. Ascent and Consent: Hierarchy and Popular Emancipation in the Novels of José Saramago *Bulletin of Hispanic Studies*, v. LXXI, n. 01, 1994. Título desse número: "Portugal: Its Culture, Influence and Civilization".

PONTIERO, Giovani. José Saramago and *O Ano da Morte de Ricardo Reis*: The Making of a Masterpiece. *Bulletin of Hispanic Studies*, v. LXXI, n. 01, p. 139-148, 1994.

- ***LORETO 13 - Revista Literária da Associação Portuguesa de Escritores***

Consultados:
N. 01, Janeiro de 1978.
N. 02, Abril de 1978.
N. 03, Primavera de 1979.
N. 04, Verão de 1979.
N. 05, Verão de 1980.
N. 06, Outono de 1980.
N. 07, Primavera de 1981.
N. 08, Março de 1982.

PERIÓDICOS DIVERSOS

STERN, Irwin. José Saramago, *Memorial do Convento. World Literature Today*, Oklahoma, Winter, Inverno de 1984.

PRETO-RODAS, Richard. A View of Eighteenth – Century Portugal: José Saramago's *Memorial do Convento*. *World Literature Today*, Oklahoma, Winter 1987.

BOSQUET, Alain. L'Art des Excès. *Magazine Littéraire*, n. 241, abr.1987.

JÚDICE, Nuno. José Saramago: Le Roman à La Place de Toutes des Ruptures. Paris, *L'Atelier du Roman*, n. 13, 1987/1988.

PRETO-RODAS, Richard. José Saramago. O Evangelho segundo Jesus Cristo. *World Literature Today*, Oklahoma, Outono de 1992.

LIMA, Isabel Pires de. Tempos Sebásticos: Os fins de Século. *Regards sur deux fins de siècle*. Bordeaux: Maysons des Pays Iberiques, p. 57-70, 1996.

REIS, Carlos. Romance e História depois da revolução: José Saramago e a ficção portuguesa contemporânea. *Regards sur deux fins de siècle.* Bordeaux: Maysons des Pays Iberiques, 1996.

II - CENTRO DE DOCUMENTAÇÃO ALEXANDRE EULÁLIO (CEDAE)

PASTA JOSÉ SARAMAGO - HEMEROTECA

REFERÊNCIAS POR NÚCLEO TEMÁTICO

1. Tópicos sobre identidade, formação e relações culturais
1.1 *A Cultura Ibérica no mundo*: PIMENTA, 1986. LEIA, 1986. LEITE, 1988. DURAN,1989. FERNANDES,1994.
1.2 *Formação do romancista*: CARVALHO, 1986. LEITE,1988.
1.3 *Relações culturais entre Brasil e Portugal*: CARVALHO, 1986; DURAN, 1989. FRAGA,1993. FERNANDES,1994. RIBEIRO,1997.

2. Tópicos de natureza filosófica
2.1 *Amor: Realização plena do amor*: *FERNANDES*,1994.
2.2 *Ateísmo*: DURAN,1994.
2.3 *Busca*: RIBEIRO,1997.
2.4 *Ceticismo e esperança*. DURÁN,1995.
2.5 *Crença/esperança/utopia*: RÔNAI, 1989.
2.6 *Dizer não [o estatuto da negação]:* RATTNER,1991.
2.7 *Ética***:** o ser humano é melhorável. RÔNAI, 1989.
2.7.1 *Ética e Literatura***.** O retorno do problema moral à literatura: GRAIEB,1994. DURÁN,1995.
2.8 *Finitude das obras literárias:* DURAN, 1989.
2.9 *Morte/finitude*. PIMENTA, 1986.
2.9.1 *Morte na opinião do escritor***:** VASCONCELOS,1991.FRAGA, 1993 CURI,1994.
2.9.2 *Pensar a morte***:** CURI,1994). DURÁN,1996.
2.10 *Experiência*: *Leia*, 1986.
2.11 *Progresso moral*: DURÁN,1996.
2.12 *Religião: tolerância religiosa*: DURÁN,1996.
2.13 *Viagem ao passado***:** pensar os possíveis da história: DURÁN,1996.

3. Tópicos relativos à Teoria e História Literária
3.1 *Filiação estética da obra: Leia*, 1986. PIMENTA, 1986. DURÁN,1995.
3.2 *O Conceito de Romance*: RATTNER,1991. LEITE, 1988.
3.3 *Categorias da Narrativa*: LEITE,1988. RATTNER, 1991.VASCONCELOS,1991. DURAN,1993. FERNANDES,1994.GRAIEB,1994. DURÁN,1995. DURÁN,1996.
3.4 *Depuração estilística e processo criativo.* DURAN, 1989. VASCONCELOS,1991. DURAN, 1989 RATTNER,1994. GRAIEB,1994.DURÁN,1995.
3.5 *Formaçã*o *do leitor e escritor*. CARVALHO, 1986 e LEITE,1988. DURÁN,1996.
3.6 *Intertextualidade:* VASCONCELOS,1991. RATTNER,1991.VASCONCELOS,1991.
3.7 *Tradição literária portuguesa***:** VASCONCELOS,1991.
3.8 *Temáticas pertinentes da obra***.** DURAN, 1989. FRAGA,1993. DURAN,1993. FERNANDES,1994. RIBEIRO,1997.
3.9 *Romance e outros códigos estéticos:* RATTNER, 1991.
3.10 *Situação histórico-cultural do gênero romance:* RATTNER,1991.
3.11 *Recepção dos romances*. CÔRA, 1989. RATTNER, 1991. GRAIEB,1994.

3.11.1 Portugal. COUTO,1992.
3.11.2 Recepção no mundo. DURAN,1993. (FRAGA,1993. FERNANDES,1994.
3.11.3 Relação autor, obra e público: DURÁN,1996.
3.11.4 Publicação dos romances. O autor publica tudo que quer? Pode-se viver da literatura? PIMENTA, 1986. RATTNER,1944. DURÁN,1996.

3.12 *O Escritor e a Sociedade:*
3.12.1 *Leia*, 1986. COURI, 1989. RATTNER,1991.
3.12.2 Relação entre a idéia de **verdade religiosa** e a idéia de **verdade militante**: RATTNER,1991.
3.12.3 "Exílio" voluntário nas Ilhas Canárias: RATTNER,1994.
3.12.4 Literatura e engajamento social/político: NEVES,1997.
3.12.5 Comunidade econômica européia: LEITE, 1988. FRAGA,1993. CURI,1994
3.12.6 Situações polêmicas internacionais: DURAN,1989. RATTNER,1991. DURAN,1993. GRAIEB,1994.
3.12.7 Avaliação do escritor sobre Portugal pré e pós-revolução: CURI,1994. RATTNER,1994.
3.12.8 Situação da esquerda no mundo atual, do socialismo e dos países subdesenvolvidos: CARVALHO,1986. COURI, 1989. GRAIEB,1994. CURI,1994.

4. Tópicos relativos aos artigos e às resenhas
4.1 *Romance e Teatro de Idéias.*
4.1.1 *Jangada de Pedra:* Tese geopolítica do romance: MENGOZZI,1988. GOMES, Álvaro,1988.
4.1.2 *O Ano da Morte de Ricardo Reis*. Aspectos filosóficos pertinentes no romance: PONTIERO,1989.
4.1.3 *História do Cerco de Lisboa.* Excesso de comentários e ausência de ação dramática: FAGÁ,1989.
4.1.4 *In Nomine Dei.* Sobreposição dos discursos às ações: *GUZIK,*1993.
4.2 *Ficção e História:*
4.2.1 *O Ano da Morte de Ricardo Reis.* Reflexão sobre o Salazarismo: *COSTA*,1988.
4.2.2 *A Jangada de* Pedra. Romance bem realizado: COSTA,1988. ABDALA JÚNIOR, 1988.
4.2.3 *História do Cerco de Lisboa*. Romance histórico e Narrador: *Leia*,1989. SANTOS,1989. CASTELLO, 1989.
4.3 *Estilo.* Vieira e Saramago: o amor à língua: CASTELLO, 1997.

DISPOSIÇÃO CRONOLÓGICA DOS DOCUMENTOS

- **1986**

Entrevistas

CARVALHO, Ana Maria F. de. Portugal e Brasil, desunião cultural. *Pau Brasil,* mar./abr. 1986. *Entrevista* com José Saramago.

A Península à deriva. *Jornal de Letras de Lisboa*, p.14, dez. 1986.

PIMENTA, Ângela. Na Rota da Latinidade. *Folha de São Paulo*, 02 dez. 1986. No verso do artigo, há uma notícia sobre a 5ª. feira do livro português.

Notícias

Escritor português narra em livro viagem por seu país. *Folha de São Paulo*, 26 nov. 1987, Caderno 2 – Turismo, B-17. Reportagem sobre o livro *Viagem a Portugal* e trechos do livro na primeira página.

BERABA, Marcelo. No livro 'A Jangada de Pedra' quem viaja é o leitor. *Folha de São Paulo*, 26 nov. 1987, Caderno 2 – Turismo, B-18. Apresentação e comentários do livro *A Jangada de Pedra* lançado em 1986.

- **1987**

Artigos

COSTA, Caio Tulio. Literatura acompanha o crescimento português. *Folha de São Paulo*, *Ilustrada*, 29 dez. 1987, A – 34. Artigo comentando os livros de Saramago, Cardoso Pires e Joaquim Manuel de Magalhães.

- **1988**

Artigos/Resenhas

MENGOZZI, Federico. Com as Velas ao Vento. *Isto É*, p.12, 06 abr. 1988. Observar a frase abaixo da foto de Saramago. "Saramago: romance de idéia com personagens acessórios". O artigo discute a "tese geopolítica" do romance.

SANTILLI, Maria Aparecida. Romance é um Marco na Obra do Escritor. *Folha de São Paulo, Livros,* 09 abr. 1988, D – 1 [espécie de resenha ao romance *A Jangada de Pedra*]. O núcleo da apreciação da autora encontra-se neste fragmento: "[...] manifesta-se sua tendência mais marcada por fazer ficção nas brechas da História, onde pode explorar seus silêncios, ou instaurar conflitos até seus pontos controversos, lancetar seus infectos, ou re-criar, no verossímil, o quanto do posto como verdadeiro, nessa 'ciência' gera incredulidade." Verifica-se, portanto, nesta resenha uma das linhas de força interpretativas da obra de Saramago, a saber, **ficcionalização da história**. Acresce-se a isto ainda a idéia de que em *Jangada de Pedra* um novo elemento viria compor o estilo do romancista: **o realismo mágico** latino americano.

GOMES, Álvaro Cardoso. Matar, o melhor passatempo da pequena Zanny. *O Estado de São Paulo*, 10 abr. 1988. Deve-se observar a diferença de julgamento deste crítico, bem menos positiva, em relação ao curto texto de Maria Aparecida Santilli. O defeito do romance seria a exacerbação do aspecto ideológico. A linhas de força interpretativa: **a reinvenção da ficção histórica**. Os aspectos marcantes da escrita saramaguiana consistiriam na imaginação fértil e no modo peculiar de narrar. A tese que fundamenta o romance: os laços da península estão mais próximos de África e América Latina do

que do Velho Mundo. O cerne da crítica de Gomes reside em assinalar o comprometimento político explícito na obra de Saramago.

COSTA, Horácio. O Lugar de José Saramago na Literatura Contemporânea. *Folha de São Paulo, Ilustrada, A – 33,* 27 abr. 1988. A página ainda contém uma resenha do autor ao romance *A Jangada de Pedra* e a apresentação da agenda do escritor português em sua visita ao Brasil. Horácio Costa faz uma apreciação francamente favorável das virtudes e qualidades do romance, defende a narrativa de uma crítica que a reduziria a um mero jogo de idéias e , por fim, afirma ser mais ambiciosa a proposta do autor.

MENGOZZI, Federico. Navegar com Saramago é preciso. *O Estado de São Paulo. Caderno 2*, 27 abr. 1988. Comentários sobre o romance *A Jangada de Pedra* e trechos intercalados de ***entrevistas***. Por exemplo: "Vá até *A Jangada de Pedra* e constate a quantos anos-luz está do realismo socialista." Apreciação explicitamente favorável ao romance.

COSTA, Francisco. O Novo Tratado de Tordesilhas. *Leia*, p.45, maio/1988. Resenha sobre o romance *A Jangada de Pedra*.

ABDALA JÚNIOR, Benjamin. O Imaginário Político em *A Jangada de Pedra*, de José Saramago. *Letras & Letras*, 01 dez. 1988.

Notícias

LEITE, Marcelo. Saramago traz 'A Jangada de Pedra' até o Brasil. *Folha de São Paulo, Livros,* 09 abr. 1988, D – 1. Apresentação do romance e notícia acerca da participação de Saramago no 12. Encontro de Professores Universitários Brasileiros de Literatura Portuguesa e do 4. Congresso Internacional de Estudos Pessoanos (USP); ***entrevista*** com respostas do escritor, as perguntas foram omitidas; notícia biobibliográfica. Página inteira do caderno *Livros* dedicada a Saramago, vale ainda notar que há reprodução de trechos do romance e da entrevista.

Saramago chega hoje e debate quinta na Folha. *Folha de São Paulo*, *Ilustrada*, A – 37, 25 abr. 1988. Notícia sobre a vinda do escritor ao Brasil para apresentar uma comunicação no 12. Encontro de Professores Universitários Brasileiros de Literatura Portuguesa. Idéia central da comunicação e antecipada pelos jornais: a teoria saramaguiana do romance total, espécie de retorno ao canto de Homero. Trocando em miúdos, o que pretende Saramago é reinventar uma **épica social**.

Saramago desembarca pronto para muita conversa. *Folha de São Paulo, Ilustrada,* A – 40, 26 abr. 1988. Reportagem noticiando a vinda do escritor português para evento na USP e as idéias principais da sua conferência. Nota-se ainda ao lado do texto um resumo das principais atividades do Encontro sobre literatura portuguesa.

ALBUQUERQUE, Lina de. Saramago Vem com sua Jangada. *Jornal do Brasil, Caderno B*, p. 06, 27 abr. 1988. Notícia sobre a vinda de Saramago para o Brasil, por ocasião de evento na USP e lançamento de seu romance *A Jangada de Pedra*.

USP debate a obra de Saramago em nove trabalhos. *Folha de São Paulo, Ilustrada,* A – 41, 28 abr. 1988. Texto noticiando principais estudos do evento sobre Saramago. Horácio Costa, "Sobre o Pós-Modernismo em Portugal: Saramago Revisita Pessoa". Ver anais do 4. Congresso Internacional de Estudos Pessoanos e 12. Encontro de Professores Universitários Brasileiros de Literatura Portuguesa. Observar ainda na mesma página do jornal as opiniões dos literatos e professores sobre Saramago.

LEITÃO, Sérgio Sá. A Noite de Saramago. *Jornal do Brasil*, *Caderno B*, Reportagem sobre a noite de autógrafos do escritor português no Rio de Janeiro.

COSTA, Francisco. A Identidade de Portugal em Cardoso Pires e Saramago. *Folha de São Paulo, Livros,* H – 1, 15 out. 1988. O repórter comenta a vinda de Cardoso Pires ao Brasil e fornece informações sobre o lugar e a importância destes escritores portugueses no cenário atual. Comentários sobre o *Alexandra Alpha*, de Cardoso Pires, e *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, de José Saramago. Livros que tem como matéria histórica o salazarismo.

Debates/transcrição

SCALZO, Marília. Saramago diz que romancista deve indagar o passado. *Folha de São Paulo, Livros,* D – 3, 30 abr. 1988. Transcrição de alguns trechos do debate ocorrido na Folha de São Paulo cujo tema foi "Ficção como história, história como ficção".

- **1989**

Notícias

José Saramago: 'Best-seller' no Brasil. *Jornal de Letras, Arte e Idéias*, 03 jan 1989. Pequena nota comentando o sucesso internacional da prosa de Saramago e as traduções, chamando atenção para como alguns títulos foram vertidos para outros idiomas.

O Salto de Saramago em Lisboa in *Leia,* abr./1989, p.17, pequena *notícia* sobre a manifestação de Saramago no 1º. Congresso de Escritores de Língua Portuguesa contra a condenação de Salman Rushdie. Alfinetadas no Vaticano por não ter se pronunciado sobre o caso.

TINOCO, Pedro. A Celebração de um Sucesso. *Jornal do Brasil*, 26 abr. 1989. *Notícia* sobre a noite de autógrafos do livro *História do Cerco de Lisboa.*

Saramago lança 'Cerco' no Brasil. *Jornal de Letras, Artes e Idéias*, 09 maio 1989. Note-se a abertura da *notícia*: "O superbadalado lançamento...", mostra o êxito de Saramago nos meios artísticos e sobretudo certa consagração. A jornalista, Moema Silva, noticia o lançamento do livro e os eventos que ocorreram simultaneamente, como a Feira do Livro Português no Rio de Janeiro.

Artigos/Resenhas

PONTIERO, Giovanni. O Ano da Morte de Ricardo Reis. *O Estado de São Paulo*, p. 03-05, 11 fev. 1989. O ensaísta vai delineando o perfil de Ricardo Reis tal como

aparece no romance e assinalando sua coerência com o de Fernando Pessoa. Vale frisar uma afirmação de Pontiero: *"Poesia e filosofia cruzam-se neste romance."* (p.03) Sobre os diálogos entre as personagens, ver afirmação no mínimo curiosa: *"As discussões abrangem vasta gama temática e o diálogo é usado aqui como meio eficaz de* ***catarse espiritual****."*(p.04, o grifo é meu). Veja-se ainda artigo na página 06 de Fernando Mendonça intitulado "A Renovação do Romance Português".

O que está envolvido nesse cerco. *Leia*, p. 29-31, abr./1989, resenha ao romance "História do Cerco de Lisboa". Questões abordadas: o gênero romance histórico e a figura do narrador [antigo narrador dotado de sabedoria e o conceito de *experiência*].

SANTOS, Hamilton dos. José Saramago Homenageia Revisor. *Caderno 2, Leitura, O Estado de São Paulo*, p. 05, 22 abr. 1989. O jornalista aponta para as estratégias de marketing em voga, discute a questão do gênero "romance histórico" e no final arremata o artigo comparando o escritor português com Godard: "[...] chega a imitar na literatura a obsessão de Godard, cujos filme são, ao mesmo tempo, uma paródia e uma análise devastadora de si próprios, experimenta as meias verdades do **livro dos conselhos** e o suprassumo da modernidade, sem cair nos clichês escorregadios do pós-modernismo." Palavra recorrente para caracterizar o escritor: imaginação cinematográfica.

CASTELLO, José. José Saramago, leitor de Georges Duby. *Jornal do Brasil*, 24 abr. 1989. O jornalista discute o gênero romance histórico, desfaz possíveis equívocos sobre esta questão a partir de declarações do próprio romancista e, por fim, o aproxima do modelo historiográfico de Duby, no qual as fronteiras entre história e ficção são esmaecidas. Enfim, o que se nega é o estatuto de ciência à história.

FAGÁ, Marcelo. O Sal da Terra. Portugal sintetiza o mundo na literatura de Saramago. *Isto é/Senhor*, p. 88-89, 10 maio 1989. *Resenha/artigo* sobre o romance *História do Cerco de Lisboa*. É importante sublinhar neste artigo as menções à ausência de ações na trama ficcional do escritor e a presença intensiva de tiradas filosóficas. "[...] seus romances construídos à base de muito requinte formal, tiradas filosóficas com remissões ao senso comum e praticamente despojados de ação.."(p.88) E no final do artigo reaparece a ênfase no aspecto filosófico: "[...] Saramago mostra que é possível filosofar, também em português, sem sequer se perder os contornos de sensualidade do idioma. Nisso deve residir o seu sucesso." (p.89)

Entrevistas

DURAN, Cristina R. O Cerco à Lisboa de José Saramago. *Caderno 2, Leitura, O Estado de São Paulo*, p. 06, 11 mar. 1989 [*entrevista*].

RÓNAI, Cora. A utopia viva do romancista José Saramago. *Caderno 2*, *O Estado de São Paulo, Livro,* p. 7, 27 abr. 1989 [*entrevista*]. A nota que precede a entrevista qualifica *História do Cerco de Lisboa* como o maior romance e esboça um perfil do escritor [ênfase dada a sua sinceridade]. É de se notar que a cada lançamento de um livro já se anuncia um outro com título que irá se confirmar na publicação.

COURI, Norma. Literatura Combina com Política. *Jornal do Brasil, 1º. Caderno,* p.13, 24 dez. 1989 [*entrevista].* Fio condutor da entrevista: compatibilidade entre o ofício do escritor e o do político. Uma das poucas entrevistas na qual o entrevistador interroga insistentemente o autor.

Debates/transcrição

Saramago conversa sobre o ofício do escritor. *Folha de São Paulo, Letras, G – 6,* 06 maio 1989. Transcrição de trechos do debate ocorrido entre o romancista e vários convidados do jornal, dentre eles a matéria destaca Lygia Fagundes Telles, Horácio Costa, José Silvério Trevisan, Maria Aparecida Santilli e Wilma Arêas.

*1) O Ato da escrita***.** Pergunta: "Você considera escrever um ato de que? Você classificaria como o quê esse gesto extremo, coragem?" Saramago: "Eu diria assim, desta maneira muito simples, um ato de escrever é só um ato. Não é nada mais do que isto. Não lhe chamo ato de coragem. Eu sou provavelmente, escandalosamente, prosaico. Não acredito em vocação. [...] Na verdade é a própria necessidade social que vai criando as atividades e as profissões e depois nós vamos para elas."

2) Papel da crítica. Intermediar a obra entre o autor e o público. "Não é dar lições ao autor, porque o autor não as quer. Não as quer e ainda que quisesse recebê-las, não pode. Não pode, o autor tem o seu caminho próprio e ficará muito aborrecido se lhe disserem que seu livro é mau. Ele, aliás, vai escrever outro livro mau pelas mesmas suas próprias razões."

- **1990**

Artigos/Resenhas

SARAMAGO, José. Literatura e Presente. *Suplemento Literário de Minas Gerais*, p. 10, 01 set. 1990. Especulações do romancista sobre o conceito de "presente" e suas relações com o passado e o futuro. "Tese" do autor: o presente não existe. Diga-se de passagem contrária a Santo Agostinho e suas indagações sobre o tempo, por sinal filósofo não citado. Veja-se o final do ensaio: "[...] uma idéia, também, de que toda a apreensão do mundo e da vida é ficcionante, histórica para o Passado, caótica para o Presente, utópica para o Futuro." Comunicação apresentada no seminário *A Invenção do Presente*, Barcelona. A frase transcrita acima dá um pouco a dimensão do motivo da presença de Saramago estender-se das colunas sociais aos apontamentos de economistas, médicos e movimentos sociais como o Sem Terra. Suas tiradas filosóficas dosadas com um ajuste perfeito de bom senso tornaram-se moeda corrente nas discussões dos mais variados campos da ciência e da atividade cultural; digamos que elas servem de respaldo para a formação da opinião pública. Aliás, Saramago aparece nas entrevistas e nas reportagens tanto acadêmicas quanto jornalísticas como um homem que sabe ocupar seu lugar no espaço público.

COUTINHO, Wilson. Saramago desvenda paisagens. *Jornal do Brasil*, p. 06, 18 dez. 1990, lê-se acima em corpo maior o título que encabeça as duas matérias assinadas "Viajante em seu próprio país". Espécie de resenha ao livro *Viagem a Portugal*.

SANTOS, Hamilton dos. Saramago revela espetáculo da cultura portuguesa. *Caderno 2, Leitura, O Estado de São Paulo*, p. 05, 20 dez. 1990. O jornalista considera o relato de viagens "uma espécie de romance da história cultural" de Portugal e estabelece relações entre o romancista, Garret e Joyce.

Notícias

Saramago Europeu. *Idéias, Jornal do Brasil*, 30 mar. 1990. Révue Européenne des Livres, março de 1990, tem como destaque Saramago, sendo o escritor apresentado por Basílio Losada, crítico literário espanhol.

CONRADO, Júlio O refém. *Jornal de Letras*, 08 maio 1990. Texto noticiando a derrota de Saramago, Grande Prêmio de Romance e Novela – 1989, para Paulo Castilho, *Fora de Horas*. As considerações do autor explicitam a política literária do Prêmio que sobrevive e ganha prestígio à medida que recusa o valor literário de Saramago. O artigo serve para pensar a singularidade da recepção de Saramago em Portugal.

Cleusa MARIA, José Saramago percorreu Portugal numa trajetória afetiva. *Jornal do Brasil*, p. 06, 18 dez 1990. Lê-se acima em corpo maior o título que encabeça as duas matérias assinadas "Viajante em seu próprio país". O texto relata a feitura do livro *Viagem a Portugal* do romancista.

- **1991**

Debates/transcrição

PRAÇA, Afonso. O Evangelho de Saramago na capela do Rato. *Jornal de Letras*, p. 05, 03 dez. 1991. Jornalista noticia debate ocorrido entre Saramago e o dominicano frei Bento Domingues acerca do romance *O Evangelho segundo Jesus Cristo*.

Entrevistas

RATTNER, Jair. Saramago reescreve vida de Jesus Cristo. *Letras, Folha de São Paulo*, p. 01, 02 mar. 1991. Não há uma pergunta sobre o romance. As perguntas variam do âmbito da política das relações internacionais à técnica do romancista usada em *Levantado do Chão* e marca em diante do estilo saramaguiano. Também se especula sobre a morte do romance a partir de Joyce.

RATTNER, Jair. Companhia das Letras lança livro de Saramago sobre Jesus Cristo. *Folha de São Paulo, Ilustrada,* p.05, 27 out. 1991. As perguntas dizem respeito a relação do escritor com a religião, sobre o nascimento da idéia de escrever o romance e das leituras de Saramago sobre a Bíblia, as possíveis reações da igreja e alguns paralelos com os *Versos Satânicos.*

VASCONCELOS, José Carlos de. José Saramago: 'Deus é o mau da fita'. *Jornal de Letras,* 05 nov. 1991. Longa entrevista concedida ao jornal português.

Artigos/Resenhas

SARAMAGO, José. Os três nascimentos. *Jornal de Letras*, p. 43, 12 mar. 1991. Neste texto, as qualidades do Saramago ensaísta mostrem-se produtivas e sedutoras. Três nascimentos: biológico (data do nascimento), intelectual e amoroso.

ROLLEMBERG, Marcello. O quinto evangelista. *Isto é/Senhor*, p. 68-69, 06 nov 1991. O texto inclui ainda uma **entrevista** com o romancista intitulada "A Bíblia como romance".

Notícias

COURI, Norma. 'Memorial do Convento' em Ópera. *Jornal do Brasil*, 23 maio 1991. Reportagem sobre a transposição do romance para os palcos.

Peça de José Saramago triunfa em Taormina. *Jornal de Letras*, 20 ago. 1991. Texto noticiando a estréia da peça "A Segunda Vida de São Francisco de Assis", seu sucesso na Itália e o impedimento da estréia em Todi por conta da Igreja Católica.

O Evangelho segundo José. *Jornal do Brasil*, *Idéias e* Livros, p. 02, 27 jul. 1991. O texto relata o nascimento da idéia do romance *O Evangelho segundo Jesus Cristo*.

Saramago: Evangelho pronto, regresso ao mundo.... *Jornal de Letras*, 10 set. 1991. Comentário sobre possível data do lançamento do romance e acerca da agenda repleta de compromissos em vários países, incluindo aí participação em júris de prêmios, conferências e recebimentos de títulos em universidades. A reportagem procura dar uma idéia da gama de compromissos e da fama do escritor.

SCALZO, Fernanda. Escritor está sempre em dia com a história. *Folha de São Paulo, Ilustrada,* p. 05, 27 out. 1991. A jornalista comenta o motivo do sucesso de Saramago. "Ele também sabe estar em dia com seus leitores, com a atualidade. Tem um pé em todas as vertentes de um romance de sucesso: o romance histórico, o biográfico, o realismo mágico, o misticismo."

Saramago: viagem a Cuba e 'Evangelho' em palco brasileiro. *Jornal de Letras*, p. 03, 24 dez. 1991. Noticia a transposição de trechos do romance para o palco e o sucesso internacional do romance.

José Saramago: 'Blimunda foi um êxito em todos os aspectos'. *Jornal de Letras*, 1991. Texto noticiando o sucesso da adaptação do romance na ópera Blimunda e os compromissos pessoais do escritor na Itália.

- **1992**

Artigos/Resenhas

COELHO, Marcelo. José Saramago deveria ser canonizado. *Folha de São Paulo, Ilustrada*, p. 06, 08 jan. 1992. Para o articulista o romance *O Evangelho segundo Jesus Cristo* é um milagre de beleza narrativa.

GOMES, António Martins. A última tentação de Saramago. *Jornal de Letras*, p. 13, 28 jan. 1992

FRANÇA, José-Augusto. Meu caro Saramago... *Jornal de Letras*, p.10, 02 jun. 1992. Carta elogiando o romance *O Evangelho segundo Jesus Cristo*.

DACOSTA, Fernando. Um 'Evangelho' de referência. *Jornal de Letras*, p. 09, 23 jun. 1992. Depoimento do membro do júri do APE sobre porque votou no romance de Saramago.

VIÇOSO, Vítor. Desafio ambicioso. *Jornal de Letras*, p.09, 23 jun. 1992. Depoimento do membro do júri do APE sobre porque votou no romance de Saramago.

TRIGO, Salvato. A relação com a História em Mário Ventura. *Jornal de Letras*, p. 10, 23 jun. 1992. Depoimento do membro do júri do APE sobre porque escolheu "Évora e os Dias de Guerra", de Mário Ventura.

CARVALHO, Fausto Lopo de. Um Cristo muito mais cristão. *Jornal de Letras*, p. 10, 23 jun. 1992. Depoimento do membro do júri do APE sobre porque votou no romance de Saramago.

LEPECK, Maria Luísa. Évora e os Dias de Guerra. *Jornal de Letras*, p. 10, 23 jun. 1992. Depoimento do membro do júri do APE sobre porque escolheu "Évora e os Dias de Guerra", de Mário Ventura.

PICCHIO, Luciana Stegagno. Um Evangelho concebido com paixão. *Jornal de Letras*, p. 10, 23 jun. 1992. Atente-se para o comentário da autora: "Na base da construção desta sua biografia de um Jesus dolorosamente consciente da sua origem divina, está um **sopro de impetuosa e autêntica religiosidade**, no sentido etimológico do termo, capaz de subverter qualquer raciocínio positivista." [grifos são meus] e também este outro, a propósito dos aspectos formais do texto, "[...] um discurso para os ouvidos, mais do que para os olhos". É importante notar que na comparação que Luciana faz entre a transposição cinematográfica de Pasolini, **Evangelho Segundo São Mateus**, e o **Evangelho** de Saramago, duas características são diferenciadoras: o primeiro faz a transposição, para usar a metáfora da crítica, numa atmosfera **auroral**, o segundo, **crepuscular**. Para Luciana S. Picchio, Saramago é "quase reformista", escuramente crepuscular. Não é menos importante assinalar a ênfase na oralidade presente na atitude reformista.

SARAMAGO, José. O Humaníssimo direito de pecar. *Jornal de Letras*, p. 05, 14 jul. 1992. Discurso de Saramago por ocasião do recebimento do prêmio da APE [1991]. Destaco as linhas finais: "Entre nós – o católico e eu – apenas encontro uma diferença, importante: a um direito que nós é comum, o de escrever, acrescentei, por minha conta e risco, outro que ao católico está vedado: o humaníssimo direito de pecar."

SOARES, Mário. A liberdade contra qualquer tutela espúria. *Jornal de Letras*, p. 05, 14 jul. 1992. Discurso do presidente da república por ocasião da entrega do prêmio a Saramago.

MELO E CASTRO, E.M. de. Saramago entrevisto. *Jornal de Letras*, p. 18, 04 ago. 1992. Proposta do crítico: ler as entrevistas de Saramago como textos autônomos de criação literária. Do conjunto de documentos, talvez este seja o artigo mais instigante, por um lado, ao pensar as posições teóricas de Saramago sobre o romance, por outro, ao tomar a matéria das entrevistas como algo não abruptamente distinto daquelas tratadas na obra ficcional.

Notícias

Saramago na Madrugada. *Jornal da Tarde*, p. 14, 25 abr. 1992. Pequeno texto noticiando a participação do escritor no programa de Bruna Lombardi. Há também a antecipação de alguns trechos da entrevista.

Saramago discute o tema da liberdade, com Bruna. *Correio Popular*, 25 abr. 1992. Texto noticiando a participação de Saramago no programa *Gente de Expressão* de Bruna Lombardi. Há um perfil bastante genérico do escritor e a ênfase em sua opção política pelo comunismo. Traço aliás reiterado pelos jornalistas nos vários artigos.

'Evangelho' no index da SEC. *Jornal de Letras*, p. 03, 05 maio 1992. A reportagem traz depoimentos do próprio Saramago sobre o caso Souza Lara e também de outros escritores portugueses como Agustina Bessa-Luís.

Veto aumenta vendas de livro de Saramago. *Folha de São Paulo*, *Ilustrada,* p. 04-05, 09 maio 1992. Além de noticiar que o veto de Souza Lara alavancou a venda de exemplares do romance, o texto ainda se reporta a retirada de candidaturas de outros concorrentes, exceto Agustina Bessa-Luís e ainda informa de como Saramago recebeu o veto: um ato inquisitorial e que quase lhe fez deixar Portugal.

COURI, Norma. A 'Via Crucis' de Saramago. *Jornal do Brasil*, *Caderno B*, p. 06, 07 maio 1992. Comentários sobre a repercussão do veto ao livro de Saramago para concorrer ao Prêmio Literário Europeu. Chama atenção na reportagem de Norma Couri a projeção que o veto desencadeou para o próprio romance. Há também algumas informações interessantes para a compreensão de uma política e vida literária, como por exemplo, a idéia de que Saramago fez sucesso primeiro no Brasil e depois foi descoberto em seu próprio país. Mas há de se notar que o próprio Saramago parece ter capitaneado a repercussão ao insistir que o veto era a volta da inquisição.

Novo Júri depois do 'Caso' Saramago. *Jornal de Letras*, 12 maio 1992. Júri constituído por pessoas do meio literário e universitário deve ser responsável pela seleção dos candidatos ao Prêmio Literário Europeu. O que vale ainda mencionar é que o 'caso' Saramago foi parar no Parlamento Europeu e que também uma obra traduzida para o espanhol, *História do Cerco de Lisboa,* foi indicada para concorrer ao Prêmio Europeu de Tradução.

COURI, Norma. Saramago desiste de representar Portugal. *Jornal do Brasil*, 14 maio 1992. A correspondente informa da desistência de Saramago, a repercussão do veto ao seu romance e a declaração do desejo do escritor em deixar Portugal.

Saramago: não. *Jornal de Letras*, 26 maio 1992. Pequena nota informando a desistência de Saramago em concorrer ao Prêmio Literário Europeu.

Saramago aceita prêmio mas dinheiro vai para os PALOP. *Jornal de Letras*, p. 08, 23 jun. 1992. Reportagem sobre o prêmio da APE [Associação Portuguesa de Escritores] concedido a Saramago. O jornal não deixa de mencionar que a APE já havia preterido quatro romances do escritor e que com a entrega do prêmio a Saramago, quem sairia ganhando era mais a APE do que o próprio Saramago que, por sinal, havia acabado de ganhar outro prêmio na Itália.

MARTINS, Luís Almeida. Epístola aos Troianos. *Jornal de Letras*, p. 04, 14 jul. 1992. O jornalista comenta a entrega do prêmio da APE a Saramago, dando destaque a trechos do discurso do presidente da república Mário Soares e aos do próprio romancista. Desta polêmica seria fundamental ver as opiniões do crítico Salvato Trigo em outros números do *Jornal de Letras*.

Venha conhecer de perto um dos autores do Evangelho. *O Estado de São Paulo*, 14 ago. 1992. Propaganda da participação de Saramago no *Congresso Internacional América 92*.

GUSMÃO, Miriam. Saramago defende 'recomeço socialista'. *O Estado de São Paulo*, 14 ago. 1992. O texto noticia a participação do escritor em evento em Porto Alegre, "A Experiência do Século". Duas falas de Saramago, citadas pela jornalista, merecem aqui ser transcritas. 1º. "o capitalismo não decepciona porque não promete nada a ninguém"; 2º "O autor é quem sempre fala e, em cada obra, está apenas falando de si próprio."

PEREIRA, Gustavo. Para Saramago, historiador é um criador do passado. *O Estado de São Paulo*, 19 ago. 1992. O texto é na verdade uma síntese dos principais temas discutidos no "Congresso Internacional América 92". Veja-se os seguintes trechos transcritos pelo jornalista.
"Toda impressão de mundo é ficcionante; o historiador é um criador do passado. O pecado dos positivistas foi não admitir a necessidade de completar a realidade com a ficção" E também este outro: "Ciência é o que traz compreensão. A imaginação na História vem de uma insatisfação profunda do historiador"

SANTOS, Hamilton dos. Falta democracia cultural, diz Saramago. *O Estado de São Paulo, Caderno 2*, 17 ago. 1992. Idéia central de Saramago: o Ocidente vive a "ilusão democrática". O texto é um misto de reportagem noticiando a vinda de Saramago ao Brasil e a reprodução de idéias do escritor sobre temas da atualidade como o capitalismo, a união européia, etc. Há, por assim dizer, subrepticiamente uma entrevista realizada com o romancista nos comentários do jornalista. Destaca-se a alcunha, talvez seja exagero este termo, dada a Saramago pelo jornalista: **iconoclasta**. Também é notória uma inflexão irônica por parte deste último. Mas o que realmente é reiterado

neste típico exemplar de reportagem cultural é o papel de Saramago como homem de idéias e provocador cultural.

COMODO, Roberto. A História segundo Saramago. *Jornal do Brasil*, 18 ago. 1992. A reportagem comenta a participação de Saramago em eventos de Porto Alegre e de São Paulo. Não deixa o jornalista de sublinhar as considerações do escritor sobre o socialismo, as preferências literárias do romancista em relação ao Brasil e a concepção sobre a própria História, sintetizada neste trecho transcrito: " 'Quero mostrar que nós somos a nossa história, e aquilo que somos é inseparável do que fomos", diz. "A rigor, há apenas um presente, que não é efeito de si mesmo, mas de um passado, compartilhado por todos nós'". Deve-se observar a reprodução de idéias que formam como uma espécie de visão geral do romancista sobre as questões do seu tempo. Neste sentido, seria interessante comparar estas considerações sobre a história com o ensaio de Saramago presente nesta pasta. Outra observação pessoal é que em geral as reportagens são demasiadamente "respeitosas" para com o escritor. Há poucos textos que realmente discutem as idéias de Saramago.

Saramago se diz vítima de má fé no Brasil. *Folha de São Paulo*, *Cotidiano*, 25 set. 1992. A reportagem comenta o calote que o escritor teria recebido no Brasil por sua participação em eventos de Porto Alegre e São Paulo [USP].

COMODO, Roberto. A novela USP-Saramago. *Jornal do Brasil*, *Caderno B,* p. 03, 05 out. 1992. A matéria traz texto jornalista e do professor da USP, José Carlos Sebe, este último não poupa críticas ao romancista por este ter acusado o evento em bancar o caloteiro. Já o jornalista procura entender os fatos que deram origem a sucessão de males entendidos.

Entrevistas

COUTO, José Geraldo. Saramago diz que veto a seu livro é inquisitorial. *Folha de São Paulo, Ilustrada*, p. 04-05, 30 abr. 1992.

- **1993**

Artigos/Ensaios

SHAW, Etoile. 1993, O Ano do Fim do Mundo. *Correio Popular, Caderno C*, 04 nov. 1993. Texto apresenta o livro *O Ano de 1993,* escrito em 1984, e nomeado pelo jornalista de "o Apocalipse de Saramago". O jornalista ainda chama atenção para "a relação simbiótica entre texto e imagem" e assinala que este não é o único livro que inaugura a preocupação do romancista com a tradição cristã.

GUZIK, Alberto. Peça usa revolta anabatista com vigor. *O Estado de São Paulo, Caderno 2,* 24 jul. 1993. Embora faça uma avaliação positiva da peça, filiando-a inclusive ao teatro épico de Bertolt Brecht, Guzik não deixa de apontar que o texto saramaguiano está mais para poema dramático do que para peça teatral. Motivo: sobreposição dos discursos, levados a cabo segundo o crítico com muita competência e imaginação pelo escritor, às ações. Sobra peroração das personagens; falta ação

dramática. Este aspecto, levantado pelo crítico, não está restrito a este gênero; vale lembrar que alguns ensaístas notarão o mesmo fenômeno no romance.

GUZIK, Alberto. Sem linguagem teatral. *Jornal da Tarde,* p. 16A, 24 jul. 1993. Reprodução da crítica publicada no *Estado de São Paulo, Caderno 2*, 24/07/1993. Mudança apenas do título. Significativa, pois nos endereça ao âmago da crítica de Guzik.

SARAMAGO, José. Os espelhos do Autor. *Folha de São Paulo, Tendências/Debates*, 24 out. 1993. Um híbrido de ensaio e crônica é, se assim podemos classificar, este conjunto de idéias e de depoimento pessoal sobre o estatuto do escritor, sua importância e o frenesi da estréia do primeiro livro. Mas, o que realmente se destaca é a auto ironia atravessando de ponta a ponta o ensaio e uma certa desforra ao final do texto quando o procedimento irônico, não mais voltado sobre si mesmo, dirige-se para o outro. "Aí lhe propuseram, para tema da conferência, como novo e agora insultuoso espelho, esta inesperada e sibilina pergunta: 'É a literatura portuguesa européia?' E ele, quase tão lúcido como Édipo: 'Relativamente, sim. Absoluta, só a vossa ignorância.' E, tendo dito, voltou para casa."

Notícias

RATTNER, Jair. Livro é sucesso em Portugal. *Folha de São Paulo, Ilustrada*, p. 01, 30 abr. 1993. Comentários em torno do livro *In Nomine Dei*, peça teatral cujo tema é a luta entre católicos e anabatistas em 1535, data do massacre destes últimos. Pode-se observar um tom crítico a peça quando o jornalista se refere aos diálogos das personagens como comícios.

Entrevistas

FRAGA, Plínio. Saramago escreve 'em nome de Deus' contra o fanatismo e a intolerância. *Folha de São Paulo, Ilustrada*, p.01, 30 abr. 1993. Ateísmo, prêmio Nobel, unificação ortográfica e a questão da Reforma Protestante presente na peça teatral são alguns dos temas discutidos nesta entrevista. Sobre o prêmio Nobel atente-se para esta declaração de Saramago: "[...] parecer-me-ia justo que o primeiro Nobel de literatura fosse para um português (não necessariamente eu, claro está), porque, na verdade, há mais de oito séculos que o esperamos, enquanto que o Brasil não chega a levar 200 anos..."

DURAN, Cristina. "José Saramago trava sua guerra santa" in *O Estado de São Paulo, Caderno 2,* 24 jul. 1993. Entrevista com o romancista sobre a peça teatral *In Nomine Dei*. Invariavelmente o diálogo toma o rumo para as questões da atualidade, sobretudo acerca do comportamento da Igreja Católica.

DURAN, Cristina. In Nomine Dei. *Jornal da Tarde*, p. 16A, 24 jul. 1993. Reprodução da entrevista publicada no *Estado de São Paulo, Caderno 2,* 24 jul. 1993.

- **1994**

Entrevistas

FERNANDES, Bob. Monstro da intolerância voltou, diz Saramago. *Folha de São Paulo, Ilustrada*, p.01. Temas discutidos: relações Brasil-Portugal, o problema da intolerância na Europa, o lugar do autor na obra e do escritor na sociedade e, questão fundamental para a pesquisa, a crença de Saramago no **amor** [realização plena do amor entre as personagens]. Além da entrevista, há um pequeno texto de Bob Fernandes discutindo a relação forma-conteúdo em Saramago e outro comentário sobre o lançamento do livro *Objecto Quase, Cia. Das Letras,* editado em Portugal em 1978.

GRAIEB, Carlos. Saramago diz que mundo assiste à culturalização da banalidade. *O Estado de São Paulo, Caderno 2*, 27 jan. 1994. Entrevista sobre o lançamento do livro *Objecto Quase*. Destaco as respostas dadas sobre a questão do narrador e do problema da ética.

CURI, Norma. As Fábulas Políticas de Saramago. *Jornal do Brasil, Caderno B*, 27 jan. 1994. Conforme o próprio título dá a entender, as perguntas sondam o aspecto político dos contos de Saramago [salazarismo, união européia, comunismo].

DURÁN, Cristina. Saramago lança seu diário íntimo das Ilhas Canárias. *O Estado de São Paulo*, p. D2, 12 abr. 1994. Perguntas sobre o peso do sucesso literário, a amizade com Jorge Amado e o ateísmo.

RATTNER, Jair. Saramago conta sua experiência em 1974. *Folha de São Paulo,* p. 29, 26 abr. 1994. Entrevista curta sobre a impressão do escritor a respeito da Revolução dos Cravos

RATTNER, Jair. José Saramago lança seu diário no exílio. *Folha de São Paulo, Ilustrada*, p. 5-3, 13 maio 1994. As perguntas procuram cercar o processo de criação do *Diário* e a inevitável pergunta acerca das razões que levaram o escritor a deixar Lisboa. Observe-se referência de Saramago sobre a redescoberta de um tempo da infância ou da adolescência em Lanzarote.

Artigos/Ensaios

SARAMAGO, José. Uma página, antes que esqueça... *Folha de São Paulo, Tendências/Debates*, 23 jan. 1994. O artigo discute o papel do intelectual no mundo de hoje. Para o romancista, não basta julgar o passado, vale dizer aquele passado dos intelectuais do Congresso de Escritores Antifascitas em Defesa da Cultura em 1937, mas conforme suas próprias palavras "Quando melhor faríamos em proclamar a necessidade duma insurreição moral dos intelectuais, sem distinção de alvos ou de épocas..."

MAGALHÃES, Roberto. Direto ao Coração. *Jornal da Unesp*, jun./1994. Resenha sobre o livro *Carnaval no Convento*, de Odil de Oliveira Filho.

Notícias

RATTNER, Jair. "Cineasta Italiano adapta livro de Saramago" in *Folha de São Paulo, Ilustrada*, p. 5-4, 20 dez. 1994. Notícia sobre adaptação do livro *História do Cerco de Lisboa* para o cinema.

- **1995**

Notícias

PERPÉTUO, Irineu Franco. "Texto de Saramago ganha versão operística" in *Folha de São Paulo, Ilustrada*, p. 5-5, 25 mar 1995. Comentários sobre a versão operística da peça *In Nomine Dei* e o lançamento do CD.

COURI, Norma. Ensaio contra o medo. *Jornal do Brasil, Caderno B,* 06 nov. 1995. O texto é uma síntese da entrevista feita com o escritor por ocasião do lançamento do *Ensaio sobre a Cegueira*. Não há tradicionalmente as perguntas e respostas, contudo fica explícita a visão do romancista sobre **o estatuto do feminino** em sua obra, algo que tem ressonâncias com a sua própria vida particular, conforme nota precisamente a jornalista.

Entrevistas

DURÁN, Cristina R. O Terrível mundo velho de Saramago. *Jornal da Tarde*, 11 nov. 1995. A questão sobre **o estatuto do feminino** é proposta na entrevista. Também a recorrência dos cães como personagens e o nascimento da idéia que intitula o romance.

- **1996**

Notícias

Saramago chega ao Brasil para receber o prêmio Luís de Camões. *Correio Popular*, 27 jan. 1996. O texto noticia a vinda do escritor para o recebimento do prêmio Camões e também apresenta a agenda de seus compromissos.

DURÁN, Cristina R. Saramago vem receber Prêmio Camões. *O Estado de São Paulo, Caderno 2*, p.**D**-01, 27 jan. 1996. Noticia a vinda de Saramago ao Brasil para o receber o prêmio e o refúgio de Saramago, A ilha de Lanzarote.

COURI, Norma. Camões em boa companhia. *Jornal do Brasil,* 28 jan. 1996. O texto noticia a vinda de Saramago ao Brasil para receber o prêmio Camões.

Saramago critica Edir Macedo. *Jornal do Brasil*, 30 jan. 1996. Reportagem sobre a entrega do prêmio Camões em Brasília, temas discutidos e situações marcantes. O destaque fica para o fato do romancista chamar de gangue os bispos da Igreja Universal.

Um português universal. *Jornal do Brasil*, 31 jan.1996. Em cerimônia de recebimento do prêmio Camões no Brasil, Saramago propõe uma política cultural conjunta entre os países de língua portuguesa como forma de valorização de próprio idioma.

Saramago critica ensino do português. *Folha de São Paulo*, 31 jan. 1996. Conteúdo da nota é o mesmo do texto anterior, apenas com a diferença que o jornal comenta ter Saramago revelado que na viagem Rio-Brasília teve algumas idéias para um próximo romance.

Saramago critica a hipocrisia do Brasil. *Jornal do Brasil*, 28 nov. 1996. O texto comenta a participação do romancista no júri internacional sobre o massacre de Eldorado dos Carajás e Corumbiara. A crítica de Saramago incide sobre a incapacidade da ONU em gerir os conflitos mundiais entre países e a sua descrença quanto as cortes internacionais responsáveis em julgar crimes cometidos contra os direitos humanos.

Entrevistas

DURÁN, Cristina R. Saramago quer deter o tempo com palavras. *O Estado de São Paulo, Caderno 2*, p.**D**-04/05, 27 jan. 1996.

Artigos/Resenhas

MOURA JR., João. Prosa rica une o prosaico com o poético. *O Estado de São Paulo, Caderno 2*, p.**D**-05, 27 jan. 1996. Texto discute o consenso ainda em vida sobre a obra de Saramago e delineia em grossas pinceladas o estilo do romancista a partir de Oscar Lopes.

Debates

SPERANDIO, Ivana. Saramago. *Rio Artes*, número 21, 1996. Transcrição de alguns tópicos da palestra proferida por Saramago no Rio de Janeiro por ocasião de sua vinda ao Brasil para o recebimento do prêmio Luís de Camões. Os tópicos transcritos englobam temas que transitam do racismo/xenofobia às telenovelas brasileiras. Mas, se há uma questão que unifica as demais é a ênfase declaradamente explícita a necessidade do compromisso moral do intelectual com o seu tempo. O próprio ato de conferir uma palestra é uma expressão deste compromisso por parte do romancista. Há também o romance que na opinião do escritor é uma reflexão sobre o mundo. Destaque para o comentário que precede a transcrição dos textos ao invocar certos críticos que consideram a prosa saramaguiana **prolixa** e **truncada**.

- **1997**

Entrevistas

NEVES, Washington de Carvalho. Terra une Salgado, Chico e Saramago in *Correio Popular,* 14 set. 1997.Entrevista com as três personalidades que intitulam o texto.

RIBEIRO, Marili. Somos cada vez menos um nome. *Jornal do Brasil*, *Caderno B,* 18 nov. 1997. Possivelmente a pergunta feita pela entrevistadora contemple o cerne da função de uma entrevista literária e sua inserção numa sociedade capitalista que torna sedutoras idéias literárias em simples **mercadorias**.
Pergunta a jornalista: "- No diário *Cadernos de Lanzarote*, publicado também este ano, o senhor escreveu que não entendia por que tantas entrevistas e tanto interesse em declarações tantas vezes repetidas. Já chegou a alguma conclusão?"
Responde o romancista: "- Isto tem a ver com uma sensação, às vezes um pouco desconfortável, em que o entrevistado se encontra sabendo que está a dizer o mesmo pela milésima vez. Ele acredita naquilo que diz, mas a **repetição**, o fato de repetir tantas vezes, é como se a cada vez que vai dizendo, fosse **perdendo o poder de convicção** daquilo que diz, embora seja uma convicção profunda." [grifos meus]. Os livros são novos, mas as perguntas feitas ao entrevistado são as mesmas de sempre. Relações culturais, políticas e comerciais entre o Brasil e Portugal, a gênese da idéia do romance, a relevância de determinados personagens, num mundo que caminha velozmente, e, por fim, as opiniões políticas do escritor sobre o mundo em que vive.

Notícias

Saramago pode levar Nobel *Jornal do Brasil*, 04 out. 1997. Texto especula sobre as possibilidades do romancista português levar o Nobel.

COURI, Norma. Saramago diz que se acostumou a ser hipótese. *O Estado de São Paulo*, *Caderno 2*, **D**-3. Além de comentar a perda do prêmio Nobel, a autora traz notas sobre os próximos lançamentos do romancista e faz um apanhado geral dos principais momentos da produção literária do escritor. Duas entradas, destacando idéias da autora, refletem uma tônica da crítica: apontar na prosa de Saramago a presença de um lirismo de indignações sócio-políticas e o lugar privilegiado ocupado pelas mulheres.

MOURA JR., João. Autores da língua portuguesa são preteridos. *O Estado de São Paulo*, *Caderno 2*, **D**-3. O texto aponta que outros grandes nomes da literatura portuguesa e mesmo mundial foram esquecidos pela Academia Sueca.

Artigos/Ensaios

DINES, Alberto. Saramago, Pessimista e Xampu. *Correio Popular*, p. 03, 22 nov. 1997. O artigo é extremamente elogioso à figura pública de Saramago. O jornalista sublinha certa ambigüidade do escritor, como por exemplo, a crítica a religião convivendo com uma crença nos valores transcendentais ou a presença de um ceticismo impregnando não apenas sua prosa como suas intervenções públicas coexistindo com um fio de esperança e otimismo.

CASTELLO, José. Tema de 'Todos os Nomes' são as palavras. *O Estado de São Paulo, Livros,* **D**-5, 02 nov. 1997. Núcleo do artigo: "Saramago, como Vieira, é um amante da língua, e o resto é apenas desculpa para justificar esse amor." O ensaio faz a crítica de uma vertente interpretativa dos romances de Saramago que vê nestes a realização de metáforas com fortes traços marxistas. Contra esta leitura metafórica que assinala, por exemplo, ser *Todos os Nomes* uma reflexão sobre a burocracia conclui o jornalista no último parágrafo: "Todos os nomes se equivalem, ao fim, porque a língua é uma armadilha circular sobre a qual nos movimentamos como aranhas. Nem todos os nomes podem dar conta daquilo que vivemos. A literatura não é o espelho da vida – é apenas uma espécie de fogo que a sopra para frente." O que está sendo posto em questão aqui é relação entre a obra literária e a realidade, como se seu significado/sentido estivesse para além de si mesma ou a busca de referências externas para aquilo que se diz na própria obra.

RECEPÇÃO PASTA CEDAE – SARAMAGO (UNICAMP)

O quadro a seguir descreve a quantidade encontrada de artigos, notícias, debates e entrevistas no CEDAE - UNICAMP, de 1986 a 1997:

ANO	ARTIGOS	NOTÍCIAS	DEBATES	ENTREVISTAS
1986	**-**	**02**	**-**	**03**
1987	**01**	**-**	**-**	**-**
1998	**07**	**07**	**01**	**01**
1989	**05**	**05**	**01**	**03**
1990	**03**	**03**	**-**	**-**
1991	**02**	**07**	**01**	**03**
1992	**12**	**16**	**-**	**01**
1993	**04**	**01**	**-**	**03**
1994	**02**	**01**	**-**	**06**
1995	**-**	**02**	**-**	**01**
1996	**01**	**07**	**01**	**01**
1997	**02**	**03**	**-**	**02**
Sub-total	**39**	**54**	**04**	**24**
Total	**121**			

III- BIBLIOTECA DO MOSTEIRO DE ITAICI – COMPANHIA DE JESUS

Periódicos consultados

ATUALIZAÇÃO. Revista de Divulgação Teológica para o Cristão de Hoje. Belo Horizonte: Editora O Lutador. Anos: 1991/2001.

CADERNOS DE TEOLOGIA. PUCCAMP - Instituto de Teologia e Ciências Religiosas. Anos: n. 03, 1997; n. 05, 1998; n. 02, 1996; n. 10, 2001; n. 08, 2000; n. 09, 2001; n. 07, 2000; n. 06, 1999; n. 05, 1998.

CULTURA E FÉ. Instituto de Desenvolvimento Cultural. Porto Alegre. Anos: 1990-1991, v. 48-55.

CONCILIUM. Revista Internacional de Teologia. Petrópolis: Editora Vozes.
Consultados: 1979-1983; 1991, 1992-1995, 1998-2000.

- 1979, n. 146-150
- 1980, n. 151-155

GALLAGHER, Michael Paul. O que a Literatura tem a dizer à Liturgia. *Concilium* (Arte e Símbolo na Liturgia), n. 152, p.96-103, 1980.

- 1980, n. 155-160

BELO, F. O que pretende a leitura materialista?, n. 158, p.22-30, 1980.
ELIADE, Mircea. Prefácio. In: *Concilium* (O que é Religião), n. 156, 1980
CONCILIUM (A Bíblia no Conflito das Interpretações), n. 158, 1980.
KIEFFER, René. Dois tipos de exegese lingüística, n.158, 1980.

- 1981, n. 161/165

CONCILIUM (Nietzsche e o Cristianismo), n. 165, 1981.

- 1982, n. 171/175

RAHNER, K. Jesus, Filho de Deus. *Concilium* (Cristologia hoje), n. 173, 1982.

- 1982, n. 176/180

- 1983, n. 181/185

Para uma compreensão católica do problema do ateísmo no mundo moderno ver o n. 185 intitulado "A Indiferença Religiosa", sobretudo o artigo de Jacques Sommet, "A Indiferença Religiosa Hoje. Tentativa de um Diagnóstico", no qual após traçar um rápido panorama da questão do ateísmo no ocidente distingue dois tipos de agnosticismos, a saber, o negativo, aqueles que se apoiam em certezas, "a incredulidade de incerteza", e o positivo, aqueles que "[...] embora tenham incerteza a respeito da questão de Deus e do sentido da vida, estão em busca e não desprezam nem os caminhos nem as certezas dos outros, sem no entanto copiá-los." (p.11)

- 1991, n. 233/238

KANNENGIESSER, Charles. A leitura da Bíblia na igreja primitiva. Exegese patrística e seus pressupostos. *Concilium*, n. 233, p. 41-49, 1991.
TRACY, David. Pluralidade de Leitores e Possibilidade de uma Visão Comum. *Concilium*, n. 233, p.124-133, 1991.
TARVENIER, Johan de. ´Fora do Mundo não há Salvação'. História Humana 'Profana' como meio de História de Salvação e Perdição. *Concilium*, n. 236, p.10-22, 1991.

- 1992, n. 239/244

Concilium. A modernidade em discussão. Número 244, 1992.
TRACY, David. Para além do Fundamentalismo e do Relativismo. A Hermenêutica e o Novo Ecumenismo. *Concilium*, n.240, p. 114-123, 1992.
MILBANK, John. .O Fim do Iluminisno: Pós-Moderno ou Pós-Secular?. *Concilium*, n. 244, p.48-60, 1992.
FORTIN-MELKEVIK, Anne. A Exclusão Recíproca da Modernidade e da Religião nos Pensadores Contemporâneos: Jürgen Habermas e Marcel Gauchet. *Concilium*, n. 244, p.70-82, 1992.

- 1995, n. 257/262

BORGMAN, Erik. Teologia Negativa como Discurso Pós-Moderno sobre Deus. Concilium, n. 258, p.117-128, 1995.
TOMKA, Miklós. Secularização e Nacionalismo. *Concilium*, n.262, p. 31-43, 1995.

- 1999, nº 279/283

JUNKER-KENNY, Maureen. Igreja, Modernidade e Pós-Modernidade. *Concilium,* n. 279, p.122-130, 1999.
KUSCHEL, Karl-Josef. Cultura Estética, uma Religião Secular? Concilium, n. 279, p.146-154, 1999.

- 2000, nº 284/288

MIETH, Dietmar. A Identidade - Como é Narrada? *Concilium,* n. 285, p. 09-22, 2000. O artigo de Mieth, ao analisar o romance de Kundera, *A Identidade*, oferece algumas sugestões para se pensar o mesmo problema em romances como *Manual de Pintura e Caligrafia* ou *O Homem Duplicado*, de José Saramago.

HAKER, Hille. Narrativa e Identidade Moral na obra de Paul Ricoeur. *Concilium*, n. 285, p.67-78, 2000.

SUSIN, Luiz Carlos. Identidade como Apropriação e Narcisismo. Uma Crítica ao Paradigma da Identidade. *Concilium*, n. 285, p.90-103, 2000. O autor estabelece uma contraposição entre dois modelos de identidade narrativa. Ulisses, aventura do retorno, passagem pelo diverso para se chegar a casa (embora aqui o raciocínio do ensaísta pareça esquemático, afinal é o retorno do mesmo Ulisses que partiu? O local pode ser o mesmo, contudo o herói também o será?) e Abraão, a identidade aberta, aventura de um nômade.

ESTUDOS TEOLÓGICOS. São Leopoldo: Editora Sinodal. Anos: 1991/1992.

FRAGMENTOS DE CULTURA. Revista do Instituto de Filosofia e Teologia de Goiás. Anos: 1991/1993.

L'OSSERVATORE ROMANO. Edição Semanal em Português. Cidade do Vaticano. Consultado o ano de 1991.

PERSPECTIVA TEOLÓGICA. Belo Horizonte: Editora O Lutador, Revista Quadrimestral da Faculdade de Teologia - Centro de Estudos Superiores da Companhia de Jesus.

RIBEIRO JR., Nilo. O Caráter Narrativo da Normatividade em Teologia Moral. *Perspectiva Teológica.* Belo Horizonte: Editora O Lutador, Revista Quadrimestral da Faculdade de Teologia - Centro de Estudos Superiores da Companhia de Jesus. Ano XXXV, 2003, n. 95, jan./abril, p.13-38.

REVISTA DE CULTURA VOZES. Petrópolis. Anos: 1980/1985; 1991/1994; 1997/2001.

- 1983

BRANDÃO, Junito de Souza. Hermes, O Trismegisto. *Revista de Cultura Vozes*. Petrópolis, vol.77, p. 69-71, nov. 1983.

- 1991

ALVES, Ephraim Ferreira. "O Evangelho Segundo Jesus Cristo" in *Revista de Cultura Vozes*, Petrópolis, vol.85, p. 759-765, nov./dez. 1991.

RELIGIÓN Y CULTURA. Revista Trimestral de los PP. Agustinos. Madrid. 1992/2001.
Religión y Cultura. Revista Trimestral de los PP. Agustinos. Madrid. Enero/Marzo, 1993, nº184, Vol.XXXIX, Seção "Reseñas Bibliograficas", p.207, nota sobre a tradução do *Evangelho Segundo Jesus Cristo*. Esta pequena resenha contém alguns elementos que indicam como a recepção do romance em uma revista católica na Espanha é bem mais tolerante do que há que ocorreu em Portugal.
BAÑUELOS, Vicente Augusto Fernández. La Parábola en la Narrativa Actual. *Religión y Cultura*. Revista Trimestral de los PP. Agustinos. Madrid. n. 189, p. 287-323, v.XL, abril/junio, 1994.

RELIGIÃO E SOCIEDADE. Rio de Janeiro: ISER (Instituto de Estudos da Religião). Vol.16, nº03, maio, 1994.
BINGEMER, Maria Clara Luchetti. A Sedução do Sagrado. *Religião e Sociedade*. Rio de Janeiro: ISER (Instituto de Estudos da Religião). Vol.16, n. 01/02, p.82-93, nov. 1992,.

REVISTA SÍNTESE. Companhia de Jesus. Anos: 1998-2002
MACDOWELL, João A. Ateísmo: História e Problema. *Síntese*, Belo Horizonte, v.26, n. 86, p.405-416, 1999.. Resenha ao livro de G. MINOIS, *Histoire de L'Athéisme. Les Incroyants dans le Monde Occidental des Origines à nous Jours*. Paris: Fayard, 1998.
NAPOLI, Ricardo B. de. A Hermenêutica de W. Dilthey. *Síntese*, Belo Horizonte, vol.26, n. 85, p.187-204, 1999.
PIVA, Edgar Antonio. A Questão do Sujeito em Paul Ricoeur. *Síntese*, vol.26, n. 85, p.205-237 1999.
PUNTEL, Lorenz B. A Teologia Cristã em Face da Filosofia Contemporânea, *Síntese*, vol. 28, n. 92, 2001.
REIS, José Carlos. História e Verdade. *Síntese*, Belo Horizonte, vol. 27, n. 89, p.321-348.