UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas

Nivaldo Medeiros Diógenes

**Um manual para a vida, por José Saramago: o limiar da
nova humanidade**

**São Paulo
2014**

Nivaldo Medeiros Diógenes

**Um manual para a vida, por José Saramago: o limiar da
nova humanidade**

Tese apresentada ao Departamento de Letras
Clássicas e Vernáculas (DLCV) da Faculdade de
Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH)
para a obtenção do título de Doutor em Literatura
Portuguesa.

Orientadora: Profa. Dra. Marlise Vaz Bridi

São Paulo

2014

DIÓGENES, Nivaldo Medeiros. **Um manual para a vida, por José Saramago: o limiar da nova humanidade.** Tese apresentada ao Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas (DLCV) da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH) para a obtenção do título de Doutor em Literatura Portuguesa.

Aprovado em:

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

À minha esposa, Patrícia, que me encheu de mimos, uma vez mais, enquanto eu mimava essa tese; aos meus pais, Soniaurea e Ouronato, pelo constante incentivo e apoio; à minha amada filha, Maria Eduarda, pela contribuição da escrita de autoria feminina com quatro páginas repletas de letras 'z'.

Agradecimentos

À Secretaria de Educação do Estado de São Paulo, pelo incentivo.

Ao Grande Arquiteto do Universo, por não me abandonar nas dificuldades que enfrentei ao longo da escritura dessa tese, que não foram poucas.

À minha orientadora, Marlise Vaz Bridi, pela sua disponibilidade, mesmo em período de férias, e incentivo que foram fundamentais para realizar e prosseguir este estudo. Saliento o apoio incondicional prestado, a forma interessada, extraordinária e pertinente como acompanhou a realização deste trabalho. As suas críticas construtivas, as discussões e reflexões foram fundamentais ao longo de todo o percurso.

À professora Aurora Gedra Ruiz Alvarez, pelas considerações percucientes e, principalmente, pelo eterno carinho até mesmo nos puxões de orelha.

À Susanna Ramos Ventura, pelas observações salutareis para o aprofundamento da pesquisa.

À amiga Alexandra Piccone Jardim, pela revisão sempre muito cuidadosa.

À minha mãe, Soniaurea Maria de Fátima Medeiros, mulher valente que moveu muitas dificuldades para que o seu filho pudesse estudar.

À minha eterna companheira, Neusa Patrícia dos Santos, agora, Diógenes também, grande mulher que com sabedoria se aloja no meu coração, obrigado por tanto amor, pela boa convivência e por tanta paciência.

À pequena Maria Eduarda, pelos olhos sempre tão curiosos a refletirem, no pai, um incentivo contínuo.

Estamos cruzando um ponto e muitos de nós, pela idade ou por inadaptação, vamos ficar de fora. Na outra margem principia um ser humano que tem pouco que ver conosco.

José Saramago

Resumo

DIÓGENES, Nivaldo Medeiros. **Um manual para a vida, por José Saramago: o limiar da nova humanidade**. 2014. 194 f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

Esta tese apresenta um estudo acerca da utilização do limiar ao longo de alguns romances de José Saramago. Para tanto, vale-se das análises das obras *Manual de pintura e caligrafia*, *Caim*, *O evangelho segundo Jesus Cristo*, *Todos os nomes*, *O homem duplicado*, *A caverna* e *A jangada de Pedra* com o objetivo de evidenciar como são construídos os sentidos a partir da utilização do limiar enquanto recurso artístico. Fundamentada nas concepções teóricas sobre o limiar, tem-se uma primeira proposta das invariantes do limiar para a obra de José Saramago: o *limiar da humanidade*, o *limiar do conhecimento* e o *limiar da sociedade*. Por fim, destaca-se, também, o caminho trilhado pelo autor para se atingir os discursos existentes no interior de cada limiar.

Palavras-chave: José Saramago, Literatura Portuguesa, Romance, Limiar, Panorama Literário Saramaguiano.

Abstract

DIÓGENES, Nivaldo Medeiros. **Um manual para a vida, por José Saramago: o limiar da nova humanidade**. 2014. 194 f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

This thesis presents a study on the use of threshold along some novels of Jose Saramago. To this end, draws on the analysis of works of *Manual de pintura e caligrafia*, *Caim*, *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*, *Todos os nomes*, *O homem duplicado*, *A caverna* and *A jangada de pedra* aiming to show how the senses are constructed to from the use of the threshold as an artistic feature. Grounded in theoretical conceptions of the threshold, there is a first proposal of the invariants of the threshold for the work of José Saramago: the threshold of humanity, the threshold of knowledge and the edge of society. Finally, also stands out the path taken by the author to target existing discourses within each threshold.

Keywords: José Saramago, Portuguese Literature, Romance, Threshold, Saramaguiano Literary Panorama.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
1 O PROJETO SARAMAGO.....	19
As instruções do <i>Manual de pintura e caligrafia</i>	22
Os primeiros limiares.....	29
2 DEMASIADAMENTE HUMANO.....	51
Uma nova oportunidade para <i>Caim</i>	53
A catástrofe do sagrado em <i>O Evangelho segundo Jesus Cristo</i>	68
Recontar é preciso.....	79
Os primeiros passos da reflexão.....	87
A última lição de Cristo.....	94
3 O PODER DO CONHECIMENTO.....	119
O limiar do conhecimento em <i>Todos os nomes</i>	121
O limiar de uma nova vida.....	130
Entre a história e a arte.....	144
Entre a verdade e a ficção.....	152
4 A SOCIEDADE EM PERSPECTIVA.....	158
Uma viagem <i>nA jangada de pedra</i>	171
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	192
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	199

INTRODUÇÃO

Se andássemos por aí a dizer exatamente o que pensamos – quando valesse a pena –, teríamos outra forma de viver. Estamos numa apatia que parece que se tornou congênita e sinto-me obrigado a dizer o que penso sobre aquilo que me parece importante.

José Saramago

A fascinação exercida por uma produção literária é fruto do trabalho de autores que se afirmam como testemunhas das transformações de um mundo bastante complexo, provocando nos leitores a evidente sensação de serem tragados para um espaço rico em novas experiências, a ponto de modificar a forma com que o sujeito lida com a realidade quando se consegue despregar os olhos das narrativas.

Dentre muitos, sobressai o nome de José Saramago, principalmente por questionar o imperialismo das imagens, desconstruir os discursos totalizadores e dissolver os paradigmas das ideologias dominantes, dando origem a um novo *Big Bang* para a crítica literária. No entanto, ao escrever tantos romances – dezessete¹ mais especificamente –, com diferentes temáticas, são inevitáveis a explosão e a consequente liberação de centelhas de variantes que, na tentativa de serem organizadas, formam uma constelação de possibilidades, ou seja, um caos saramaguiano.

Para organizar criticamente essa “desordem” faz-se necessário, primeiramente, adentrar no mundo do próprio autor que, segundo as palavras de René Wellek e Austin Warren, “é o que temos de perscrutar quando intentamos comparar um romance com a vida” (WARREN e WELLEK, 1980, p. 266), isso porque todos “os grandes romancistas possuem o seu mundo – reconhecível como justaposto ao mundo empírico, mas distinto na sua inteligibilidade autocoerente” (*Idem*, 1980, p. 265).

A literatura é uma arte que sequestra a atenção de seu leitor e simultaneamente oferece material para o mesmo reposicionar a sua visão de mundo, ou seja, constitui-se enquanto via paralela em direção à realidade. Por meio das personagens é possível deflagrar-se uma inquietação com o curso da vida, em que as verdades, até então esquecidas e/ou desconhecidas, são postas sob suspeita dentro e fora dos limites do mundo ficcional.

No entanto, para que isso seja possível a uma obra, deve-se obter o

¹ Postumamente, no ano de 2011, publicou-se a narrativa *Claraboia*. Livro escrito, em 1955, mas negada a sua edição foi guardado e, como exigência de José Saramago, seria publicado apenas depois de sua morte.

coroamento da crítica e, principalmente, dos leitores, os principais responsáveis pela sua proliferação. Abre-se, então, a possibilidade para que o autor ganhe voz² e, dessa feita, arrebate novos aventureiros com a travessia pelas fronteiras de um universo rico em significações. José Saramago fala que

Se a literatura nesta terra ainda serve para alguma coisa, isto é, se for mais do que alguns estarem ainda a escrever para alguns estarem ainda a ler, torna-se urgente recuperá-la já que a nossa sociedade corre o risco, devido aos audiovisuais, de emudecer, ou seja, de haver cada vez mais uma minoria com grande capacidade para falar e uma maioria crescente limitada a ouvir, não entendendo sequer muito bem o que escuta (SARAMAGO, 1983).

A partir da leitura e da análise de alguns romances de José Saramago pretende-se organizar as peças, tal qual a montagem de um quebra-cabeça, em busca de uma imagem mais bem delineada, quando se pensa o todo (a organização dos romances sugerida) enquanto visão de mundo em processo. Para tanto, o que seria revelado com tal projeção, diferentemente do estudo e da análise de apenas um romance, escrito pelo mesmo José Saramago, visto que uma obra é, também, a reconstrução de um mundo?

A extensa quantidade de romances produzida por José Saramago, praticamente um para cada momento da trajetória humana, amplia a possibilidade de se tomar a unidade como objeto multiforme, capaz de realizar por diferentes meios a vida moderna. Em alguns livros tal problemática está posta de forma patente, em outros na latência da narrativa, mas sem exceção enquanto corpo (a obra) em processo de evolução à medida que as suas partes menores (cada livro) são visualizadas como passíveis de organização.

A arte problematiza e renova o olhar ante o mistério da vida escondido no próprio homem, mesmo frente às transformações abruptas vivenciadas na realidade, quando se pensa na tal cadeia genética, ou na forma como o eu se relaciona com o outro, pelo advento da tecnologia e a decorrente comunicação estabelecida por meio de comunidades virtuais e redes de relacionamento. E, em meio a isso, mais especificamente com a literatura, algo significativo pode vir à tona para que se reflita sobre as ações humanas diante de um mundo cada vez mais complexo e altamente aparelhado.

A crítica, então, assume uma função e uma voz muito importante, ou seja,

² Segundo Susanna Ramos Ventura, a projeção de escritor, no caso de José Saramago, Ana Maria Machado e Mia Couto, “cria possibilidades de serem ouvidos e lidos por um grande número de pessoas interessadas em suas ideias e/ou suas obras, ou mesmo – nas sociedades voltadas para o brilho fugaz das celebridades – o que aquele escritor, ‘pessoa importante’, tem a dizer (VENTURA, 2005, p. 21).

aplainar caminhos não somente para a ampliação da leitura de determinado autor, mas também favorecendo a compreensão do que se tem à volta no mundo.

No caso de José Saramago, a crítica literária define a sua obra em dois momentos: com a *fase de formação* matura-se a experiência artística, culminando na *alegórica*³. Mesmo assim, aqueles romances escritos em momentos distintos se complementam e dialogam a ponto de fundar uma nova versão para a trajetória da humanidade, corrigindo a “verdadeira” e mostrando o discurso oficial como outra forma de ficção. Saramago, portanto, gasta tinta para corrigir a história humana, alicerçando a construção de novas paredes a serem galgadas por aquele que não se conforma com o aprisionamento de pessoas desprovidas de discernimentos, isso porque uma ideologia dominante impõe paradigmas, hábitos e subserviência. A sua literatura pretende se firmar como outra possibilidade de conhecimento redentora da verdade, equiparando-se a um manual para a vida.

Para tanto, é no passado que se encontra boa parte do material que Saramago utiliza literariamente em suas produções. Segundo os ensinamentos de David Harvey, o “passado é o fundamento da identidade individual e coletiva; objetos do passado são a fonte de significação como símbolos culturais” (HARVEY, 2010, p. 85). Nesse sentido, visitar alguns momentos vividos é, também, forma encontrada para se incomodar o leitor ainda que por diferenças de valores, até já ultrapassados, mas indubitavelmente via possível para reavaliar o cenário da atual condição humana.

Em curtos espaços de tempo, os alicerces em que se construiu uma lógica para a humanidade estão sofrendo profunda alteração e, conseqüentemente, a percepção acerca do passado está plenamente em processo de modificação. Nunca se precisou tanto da literatura, à medida que essa é capaz de refazer o percurso abandonado pelo homem em direção a um bem comum, e, no mesmo passo que fornece condições para rediscutir a alteridade, faz cair as máscaras desnecessárias, revelando a forma de vida que se obrigou a aceitar ou, pelo menos, problematizar uma verdade absoluta⁴, apresentando uma nova voz para o coral das verdades

³ Vale conferir o denso estudo de Horácio Costa, *José Saramago: o período formativo*, em que se deslinda o processo de desenvolvimento artístico trilhado por José Saramago, partindo da *fase formativa* até atingir a *alegórica*.

⁴ Segundo Mike Featherstone, “o artista e o intelectual modernos interagem necessariamente com a vida e a conformam de um modo que, por mais que pareça estreitar nossos intelectos e sensibilidades, aspira necessariamente a alguma recuperação da forma, embora mais complexa e propiciadora de muitas leituras” (FEATHERSTONE, 1997, p. 77).

humanas.

Saramago, de forma consciente, atrai o seu leitor para o centro do furacão das respectivas problemáticas postas nas narrativas, uma vez que as terminações nervosas de seus textos, com o solapamento da tradição, conduzem aos pórticos da ficção literária. Ao atravessar cada senda – romance –, vai se formando uma imagem de reposicionamento ante algumas questões fundamentais, um mundo geminado à realidade.

A perspectiva de análise do presente estudo se desenvolve em função da apresentação de um cosmos novo, possivelmente tido como ideal por José Saramago, em que a circunscrição das personagens em uma espécie de iniciação humana, o questionamento da tradição cristã, a autoconscientização do sujeito e a retomada da vida harmônica⁵ são os seus principais elementos constituintes. Bem como a provocação da condição humana, por meio da intensidade dos múltiplos sentidos que as palavras deixam ver, a sensação da passagem do tempo, passível de alargamento ou vice-versa, o espaço, labiríntico-citadino, e/ou a tessitura do texto adensam a estrutura desse todo.

Cumprе ressaltar que o sofrimento com as incertezas, no mundo representado por José Saramago, desestrutura a vida e, logo, cobra um novo olhar ante tudo o que está ao redor. Nesse sentido, a literatura parece corporificar-se em forma de engrenagem que, ao ser ajustada no seu devido lugar, é capaz de movimentar todo o sistema humano, ou seja, a própria vida.

Para a sociedade atual, cujas relações fundamentalmente se dão por meio da escrita, surge uma contínua dificuldade de compreender a realidade, porque às palavras são postas camadas de tintas especiais, desorientando o leitor, muitas vezes, dos convencionais caminhos em direção ao significado: em algumas, as ideologias estão sob estratégicas sombras; em outras, recursos, como as cores, por exemplo, confundem o percurso, quando não, por meio de mudanças abruptas e insólitas, cobram outra postura do sujeito ante o fenômeno da escrita para que se chegue à renovação dos sentidos.

Que seja iniciada, portanto, a construção de um percurso crítico-literário cuja finalidade, a partir da leitura dos romances, é desbastar as camadas interpostas entre o leitor e o mundo de José Saramago. Mas é necessário, anteriormente, um

⁵ Paradigma, segundo o próprio José Saramago, em que o homem culto apresentasse correção nas atitudes, equilíbrio nas tomadas de decisões e na vida social, bem como autocontrole, auto-observação e uma índole serena para que todos os seus deveres se convergissem em uma vida significativa (SARAMAGO *apud* AGUILERA, 2010, p. 41).

direcionamento que somente pode ser encontrado na própria produção artística do autor. No caso de Saramago, a oceânica quantidade de obras produzidas faz com que as pistas – os critérios de observação e análise – devam ser examinadas com cuidado para que não se oblitere o mapa – o próprio texto artístico, pois somente ele é capaz de responder aos questionamentos apontados por essa tese.

A literatura não deixa de ser a construção de um objeto, dessa forma, a busca por um elemento na obra de José Saramago, visto como inédito, também não deve ser tomado de forma irrefutável, mas, em boa medida, ser passível de justificação, sem que para isso o texto seja forçado a provar uma existência, destruindo, por outro lado, a urdidura inerente à arte literária. Assim, é fundamental o acolhimento das relevantes pesquisas críticas que, em suas respectivas leituras e vias de interpretação, podem viabilizar a intenção, aqui, de atar um romance ao outro no exercício de leitura da obra saramaguiana.

Jean Onimus diz que “em cada romance considerado isoladamente, reencontra-se a pequena música de câmara” (ONIMUS, *apud* SILVA, 1969, p. 282). Nesse sentido, os romances de José Saramago, além de possibilitar ao analista um estudo individualizado, poderiam ser tomados também como itens de uma organização capaz de possibilitar a visão de uma produção artística maior? Se um romance pode ser compreendido como uma via de organizar o mundo, o conjunto deles, uma vez que as unidades possam ser entendidas como partes complementares, formaria um corpo literário melhor definido? Qual é o som que se emite do coro formado pelo conjunto dos romances que se pretende analisar?

Para responder a tais questionamentos são acolhidas inicialmente duas contribuições teóricas: na primeira, Horácio Costa⁶ desvelou algo bastante relevante na trajetória artística de Saramago, ao analisar o percurso desde a formação até atingir o nascedouro de uma fase mais madura da produção artística. Mormente, problematizando, a partir das peculiaridades de cada tipologia textual utilizada, a importância das leituras, dos diálogos estabelecidos e a forma de pensar do autor português. Por outro lado, o discurso crítico horaciano deixa ver, por detrás das linhas saramaguianas, o ranço histórico da literatura portuguesa e, o mais impressionante, o percurso que o artista trilhou para atingir o reconhecimento do público e da crítica e a sua entrada no campo literário.

⁶ Refere-se à tese de doutoramento, posteriormente vertida para livro e denominada *José Saramago: o período formativo*.

O estudo de Teresa Cristina Cerdeira da Silva⁷ volta sua atenção para a importante problemática que tangencia a reconstrução da história, por meio do recurso literário, isto é, com a arte tem-se a possibilidade de preenchimento das lacunas da documentação, visto que não haja comprovações mais adequadas para todos os fatos ocorridos na pregressa trajetória da humanidade. É o trabalho artístico, a rigor, que fornece a consolidação enquanto verdade e, no caso de Saramago, o desenvolvimento de um dos veios literários mais bem quistos pelo autor.

Com a apreciação do aparato teórico para o estudo da obra de José Saramago, vê-se uma pequena contribuição a ser dada com o preenchimento de uma lacuna ainda existente: no mesmo passo que o *cosmos* saramaguiano, por meio de traços históricos, humanos e sociais centrifuga os diversos signos da tradição, revalorando uns e colocando em xeque outros, não estaria resgatando da arte uma função formativo-emuladora?

A abertura da obra⁸ e a extensa produção romanesca de Saramago ampliam as possibilidades de organização dos romances, dessa forma, as respectivas interpretações possíveis não poderiam ser tomadas como meio bastante peculiar encontrado pelo autor para excitar e, paralelamente, exercitar, no leitor, a reconstrução do brio da humanidade frente a uma sociedade em que tudo à sua volta, incluindo os seres humanos hoje, são instantaneamente descartáveis?

Segundo Umberto Eco,

O “leitor” se excita, portanto, ante a liberdade da obra, sua infinita proliferabilidade, ante a riqueza de suas adjunções internas, das projeções inconscientes que a acompanham, ante o convite que o quadro lhe faz a não deixar-se determinar por nexos causais e pelas tentações do unívoco, empenhando-se numa transação rica em descobertas cada vez mais imprevisíveis (ECO, 2001, p. 160).

Mesmo que a produção saramaguiana de diversos romances não seja do mesmo nível, isso porque em alguns mais, em outros menos, as estruturas fundamentais das narrativas se repitam. No entanto, estar no mundo de Saramago requer do sujeito-personagem um novo posicionamento ante as condições críticas e complexas apresentadas, e isso é algo muito representativo enquanto explicação para o sequestro da atenção do leitor. Readequar a vida, portanto, além de ser

⁷ Destacamos a tese de doutoramento da autora, também publicada como livro, com o título *José Saramago entre a história e a ficção: uma saga de portugueses*.

⁸ Reconhece-se a abertura da obra, consoante a explicação de Umberto Eco, enquanto “(...) proposta de um ‘campo’ de possibilidades interpretativas, como configuração de estímulos dotados de uma substancial indeterminação, de maneira a induzir o fruidor a uma série de ‘leituras’ sempre variáveis” (ECO, 2001, p. 150).

possibilidade de resolução da narrativa, é uma forma de colocar em xeque a atual formação humana, resultado das ideologias que permearam a sociedade desde os tempos imemoriais, desembocando em um comportamento passivo e incapaz de promover mudanças, tamanha a complexidade do aparelho ideológico.

Dessa forma, a literatura pós-moderna, enquanto movimento oriundo da modernidade, porém buscando uma identidade própria, faz-se por meio de um discurso que precisa ser mais radical do que aquele contra o qual se rebela, por isso, além de inovadora, no que toca ao gosto e ao plano estético, não traria um indicativo de recuperação e autonomia para o homem quando o coloca em contendas normalmente catastróficas⁹?

Com a derrocada da unidade parece residir na segmentação não apenas a maneira de condução da vida hoje, mas também da arte em bom número. Assim, as diversas possibilidades de organização para a leitura dos romances de Saramago mesmo que incidam com a fragmentação da unidade, constituem-se como uma perspectiva de arte continuamente em processo, uma vez que o seu grau de abertura é significativo. Umberto Eco fala que a obra de arte apresenta esse movimento à medida que dá a

(...) possibilidade de uma multiplicidade de intervenções pessoais, mas não é convite amorfo à intervenção indiscriminada: é o convite não necessário nem unívoco à intervenção orientada, a nos inserirmos livremente num mundo que, contudo, é sempre aquele desejado pelo autor (*Idem*, 2001, p. 62).

É imprescindível destacar que a intenção da presente tese ao tratar da obra de José Saramago não é a de apenas querer expandir as possibilidades de leituras dos seus romances, mas também conhecer a estruturação de sua literatura a partir de um elemento entendido como responsável para a formação da unidade orgânica que vincula um texto (romance) a outro – o *limiar*. Em consonância a esse tema diz, ainda, Umberto Eco:

O autor oferece, em suma, ao fruidor uma obra a acabar: não sabe exatamente de que maneira a obra poderá ser levada a termo, mas sabe que a obra levada a termo será, sempre e apesar de tudo, a sua obra, não outra, e que ao terminar o diálogo interpretativo ter-se-á concretizado uma forma que é a sua forma, ainda que organizada por outra de um modo que não podia prever completamente: pois ele, substancialmente, havia proposto algumas possibilidades já racionalmente organizadas, orientadas e dotadas de exigências orgânicas de desenvolvimento (p. 62).

⁹ Diferentemente da origem aristotélica da palavra, associada ao universo do teatro, o conceito de *catástrofe*, atualmente, tem uma estreita relação com as imagens apocalípticas que, por sua vez, podem sugerir significações desde hecatombes até transformações abruptas da realidade vivida pela personagem. Ao longo das análises, discutir-se-ão os valores encapsulados nestas imagens catastróficas tão recorrentes na literatura de José Saramago.

No primeiro capítulo, com a análise do romance *Manual de pintura e caligrafia*, pretende-se aplainar as camadas superficiais do texto para o desvelamento de um projeto literário, o mapa de entrada para o mundo saramaguiano, ou, pelo menos, uma obra antecipadora de muitas das questões retrabalhadas no futuro pelo autor.

No segundo, com as análises dos romances *Caim* e *O evangelho segundo Jesus Cristo*, pretende-se desvelar uma construção literária que retira do sujeito a necessidade de outros sagrados que não sejam os humanos, laicizando, simultaneamente, por meio da deflagração dos malefícios que o cristianismo imprimiu à sociedade. Recorre-se, para isso, ao que será denominado na presente tese como *limiar da humanização*¹⁰. Para tanto, o aporte das ideias de Mikhail Bakhtin e de Teilhard de Chardin são basilares para a discussão e o aprofundamento do conceito *limiar*.

Em seguida, no terceiro capítulo, discutir-se-á, a partir do que se denominou como *limiar do conhecimento*, a formação de um processo de transformação da vida das respectivas personagens analisadas. O fechamento labiríntico dos cenários que as circunscrevem implica, além da aprendizagem de novos saberes necessários para que se consiga encontrar a saída, uma também nova visão acerca do mundo. Em *Todos os nomes* e *O homem duplicado* recria-se, de forma geral, por meio da sensação do claustro, outra individualidade em que o eu é capaz de se colocar no lugar do outro.

Na continuação, com o quarto capítulo, será tratado o *limiar da sociedade* e, nesta perspectiva de análise, há certa impossibilidade das personagens formarem um todo coeso, pequenos grupos estão em contínua viagem à procura de algo. Nesse sentido, os agrupamentos de pessoas podem assumir uma visão microscópica do homem e da sociedade pós-moderna. Nos romances *A caverna* e *A jangada de pedra*, os dois limiares anteriores corroboram suas respectivas funções, fornecendo a sustentação para que se erija um paradigma peculiar, cujos elementos constituintes – os cidadãos – são desejáveis também fora do mundo ficcional. Dessa forma, descortina-se o passo-a-passo que conduz a leitura à outra dimensão, enquanto espaço de transformação da vida do sujeito pela arte e ampliação dos conhecimentos. Consoante a isso, diz Kant:

A nossa vontade de ampliar nossos conhecimentos é grande, a ponto de só ser

¹⁰ Em primeiras palavras, uma proposta de mudança ante o cenário que se testemunhou ao longo da tradição histórica.

detida em sua caminhada por uma contradição evidente; contudo, ficções do pensamento podem evitar esses tropeços, se forem elaboradas com cautela, mesmo que não deixem de ser ficções (KANT, 2009, p. 16).

Apresentados os objetivos, vê-se à frente a primeira ficção-convite e, por detrás das aparências das palavras, certamente há uma porta aberta, há algum tempo, por José Saramago. Por favor, primeiro o leitor.

1 O PROJETO SARAMAGO

Uma sociedade humana precisa delinear para si mesma um projeto de vida.

Ruth Benedict

No conjunto de romances escritos por José Saramago repousa um “projeto”, tomando corpo à medida que as obras dialogam umas com as outras, e gerando, ainda que pequena, a silhueta de uma desejável sociedade humana. Já em *Manual de pintura e caligrafia* é possível notar o nascimento do *limiar*, enquanto invariante a sugerir gradativa evolução da consciência humana, possibilitando tornar-se a personagem sujeito das próprias ações frente à sociedade, em função da exercitação de um autoconhecimento.

A quantidade relativamente pequena de estudos acerca dessa obra é significativa, cabendo uma pequena contribuição a ser dada. O esquecimento da crítica deve-se, provavelmente, a dois fatores: o primeiro coincide com a data de sua escrita, 1977, pois só a partir do livro *Levantado do chão* José Saramago começa a despertar a atenção dos críticos literários, em 1980, então; segundo, há uma considerável parte da crítica literária que, sem análises mais profundas e na tentativa de se definir o melhor em literatura¹¹, mesmo que isso seja uma função primordial, condena uma obra ao limbo do esquecimento, por ser compreendida precocemente como produção menor e sem repercussão.

Por outro lado, à luz das palavras de Marlise Vaz Bridi, tem-se que o *Manual de pintura e caligrafia* é um livro significativo porque

(...) a um só tempo, representa o ponto de partida para muitos aspectos da obra de Saramago e diferencia-se muito dela. Obviamente, tal observação só pode se constituir a partir de uma perspectiva de conjunto, quando aquela obra se insere numa série e vemo-la com os olhos de quem já conhece o todo. O *Manual* por instituir como enunciador um pintor – mais precisamente, um pintor de retratos (na era da fotografia) – desprovido de talento segundo sua própria avaliação, mas amplamente dotado de sensibilidade para fruir, analisar e interpretar as artes plásticas¹².

¹¹ Observe-se, por exemplo, o que o biógrafo João Marques Lopes fala a respeito do romance *Caim*, negando-o: Em *Caim*, o último livro e o que levou menos tempo de elaboração (apenas quatro meses), Saramago retomou a linha voltariana de *O Evangelho segundo Jesus Cristo* e tornou a irritar os setores mais conservadores da Igreja Católica (...). Por certo, o livro tem certa dimensão filosófica graças às constantes interpelações e práticas desconstrutivas dos dogmas teológicos do Velho Testamento, retomando o confronto entre a racionalidade e irracionalidade que já chamara várias vezes a atenção de José Saramago. Contudo, nada parece acrescentar de inovador à carreira do autor (LOPES, 2010, p. 171-172).

¹² Vale ressaltar que o fragmento citado é parte de um texto originariamente apresentado em italiano, cuja versão em português foi prontamente disponibilizada pela autora: (...) *um libro che rappresenta il punto di partenza di molti elementi dell'opera di Saramago e al tempo stesso se ne distingue. Ovviamente, tale osservazione si può costruire solo partendo da un prospettivadi totalità um volta che quell'opera si inserisce in um serie e la si può vedere um gli occhi di chi già conosce Il Manuale nell'istituire como narratore um pittore, più precisamente um pittore di ritratti (nell'area della fotografia)*

Em consonância com as sugestões apresentadas por Marlise Vaz Bridi, analisar-se-á o *Manual* enquanto grau zero da forma romance¹³, quando se pensa nessa obra como uma das partes que compõe um grande projeto literário bem sucedido, digno de recebimento do Nobel de Literatura, ainda que para muitos tal premiação seja vista apenas como corriqueiro ato político. A análise tem por objetivo desvelar a constituição de um conjunto de imagens – ideias – que, mais tarde, foram amplamente difundidas em outros romances, conforme as próprias palavras de Saramago apontam, em entrevista concedida a César Antonio Molina:

SARAMAGO: *Manual de pintura e caligrafia* quer expressar, no fundo, o que é a verdade, o que é realmente verdadeiro e o que é falso, quem é aquele que sente em mim, que relação de conciliação ou de contradição existe em tudo aquilo que no final das contas nós somos (...) neste livro, estivesse não só fazendo uma reflexão indireta sobre o meu passado como escritor, mas também como uma espécie de antecipação sobre uma reflexão que apareceria mais desenvolvida depois, e que, no fundo, é uma reflexão sobre o tempo, uma meditação sobre a minha relação com o tempo (MOLINA, 1990, p. 247).

É possível evidenciar, mesmo a partir de uma entrevista em que o autor sempre possa dizer ou desdizer, depois, as suas afirmações, haver uma preocupação em relação à questão do tempo, porém, esta explicitamente não se limitou ao espaço de um romance apenas, posto que “apareceria mais desenvolvida depois”. Ou seja, de forma latente, há uma confirmação no sentido de continuidade para o aprimoramento de um ideal, uma prática artística de retrabalhar as ideias que coabita praticamente toda a trajetória literária saramaguiana. Para a presente tese, melhor ajustável à noção de projeto e/ou manual para a vida.

Em outro exemplo, ao comentar sobre o livro de contos *Objeto quase*, José Saramago diz que esse “tem um projeto e um plano, propõe-se claramente contra a alienação” (SARAMAGO, 1978). Nesse mesmo passo, em uma fala tocante ao futuro de suas narrativas, observe-se a passagem seguinte em entrevista concedida a Clara Ferreira Alves.

SARAMAGO: Se continuo como até agora, com a mesma energia e saúde, penso escrever ao menos três ou quatro romances mais. O último deles se intitulará *O livro das tentações*, e será um compêndio de reflexões, pequenas anedotas e vivências pessoais (ALVES, 1989).

privo di talento secondo il suo giudizio, ma ampiamente dotato di sensibilità per poter fruire, analizzare ed interpretare le arti plastiche (BRIDI in: CREATI e PAMIO, 1998, p. 48).

¹³ Diferentemente do conceito cunhado por Roland Barthes, entende-se o *grau zero*, aqui, não apenas como a gênese do ideário saramaguiano, mas também como o início de um projeto em que as concepções literárias que seriam trabalhadas no futuro estariam sendo apresentadas, salvaguardadas as significações possíveis para a narrativa *Manual de pintura e caligrafia*, se estudada isoladamente. Além disso, em sua primeira edição, publicada por Moraes editores, o *Manual de pintura e caligrafia* traz como subtítulo “*Ensaio de romance*”, bem como uma dedicatória à Isabel da Nóbrega, depois excluída das demais reedições.

Em verdade, essa última parte do projeto de José Saramago não se concretizou. A rigor, o romance *Caim* é a narrativa final de sua produção artística. No entanto, pode ser apontado como um traço forte a preocupação que o autor sempre deixou ver: anunciar parte daquilo a ser trabalhado no futuro ou, pelo menos, antecipar algo já existente, mesmo que de forma embrionária em seus pensamentos e/ou iniciado enquanto material literário.

Não se pode esquecer que o relato de *Manual de pintura e caligrafia* é feito por um pintor, denominado H., compartilhando com o leitor as suas vivências, a atividade artística do pintar e, também, de forma inaugural, a escrita. Com isso, a nova experiência confessada, no ato de escrever, quer estimular uma incessante procura em direção à mudança da arte e da vida. Para tanto, são trazidas à análise, por meio do narrador, as camadas mais profundas do sujeito e da sociedade, utilizando um afastamento do mundo objetivo, da crítica às relações humanas e da variação comportamental diante da arte da escrita, esta última enquanto simulacro para a existência da humanidade, posto que as “linhas podem prolongar-se infinitamente”.

A palavra *manual* estabelece, fora do contexto literário da obra de Saramago, um tipo de escrita injuntiva que se faz à medida que o leitor se subordina às instruções para a instalação, por exemplo, de aparelhos eletrônicos, montagem de estruturas móveis etc. Porém, inserida no contexto do romance, há uma similaridade para a temática da orientação quando se relembra dos manuais tão caros no passado enquanto fórmulas prontas para a produção artística, vale recuperar a importância da *Arte Poética*¹⁴, de Horácio, na teorização do neoclassicismo português¹⁵.

Nesse sentido, o título do romance já aproxima literatura e pintura intencionalmente, enquanto formas para a produção de um labor manual. A presente

¹⁴ Cita-se aqui um fragmento da obra de Horácio para que se note o tom injuntivo de seu discurso, a ponto de se tornar uma rígida fonte teórica: “As ações ou se representam em cena ou se narram. Quando recebidas pelos ouvidos, causam emoção mais fraca do que quando, apresentadas à fidelidade dos olhos, o espectador mesmo as testemunha; contudo, não se mostrem em cena ações que convém se passem dentro e furem-se muitas aos olhos, para lhes relatar logo mais uma testemunha eloquente. Não vá Medeia trucidar os filhos à vista do público; nem o abominável Atreu cozer vísceras humanas, nem se transmutará Procne em ave ou Cadmo em serpente diante de todos. Descreio e abomino tudo que for mostrado assim” (ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO, 1990, p. 3).

¹⁵ Segundo Emília M. Rocha de Oliveira, a exemplo de Francisco José Freire, muitos outros pensadores, sobretudo nos últimos quarenta anos do século XVIII, decidem perfilhar não apenas os fundamentos teóricos de Horácio, como, aliás, já o haviam feito os quinhentistas Sá de Miranda e, sobretudo, António Ferreira, mas também traduzir e até mesmo comentar o texto horaciano.

análise deve encaminhar-se para um diálogo entre duas mídias, que até podem estar posicionadas polemicamente, enquanto diferentes vozes de interpretação do mundo, mas que se coadunam também quando reconhecida a condição de espaços plenos em arte por serem guiados pelas mãos humanas, e, dessa forma, habilitadas para descortinarem uma mesma verdade por vias distintas.

As instruções do *Manual de pintura e caligrafia*

Nada repreende melhor a maior parte dos homens do que a pintura dos seus defeitos.

Molière

Em primeiro momento, o romance é apresentado com uma espécie de reflexão que transcende os limites da pintura.

Continuarei a pintar o segundo quadro, mas sei que nunca o acabarei. A tentativa falhou, e não há melhor prova dessa derrota, ou falhanço, ou impossibilidade, do que a folha de papel em que começo a escrever: até um dia, cedo ou tarde, andarei do primeiro quadro para o segundo e depois virei a esta escrita, ou saltarei a etapa intermédia, ou interrompereei uma palavra para ir pôr uma pincelada na tela do retrato que S. encomendou, ou naquele outro, paralelo, que S. não verá. Nesse dia não saberei mais do que já sei hoje (que ambos os retratos são inúteis), mas poderei decidir se valeu a pena deixar-me tentar por uma forma de expressão que não é a minha, embora essa mesma tentação signifique, no fim de tudo, que não era minha, afinal, a forma de expressão que tenho vindo a usar, a utilizar, tão aplicadamente como se seguisse as regras fixas de qualquer manual. Não quero pensar, por agora, naquilo que farei se mesmo esta escrita falhar, se, daí para diante, as telas brancas e as folhas brancas forem para mim um mundo orbitado a milhões de anos-luz onde não poderei traçar o menor sinal. Se em suma, for acto de desonestidade o simples gesto de agarrar um pincel ou numa caneta, se, uma vez mais em suma (a primeira vez não o chegou a ser), a mim mesmo dever recusar o direito de comunicar ou comunicar-me, porque terei tentado e falhado e não haverá mais oportunidades (SARAMAGO, 2007, p. 5-6).

Muitas problemáticas foram colocadas nesse parágrafo e, em boa medida, é possível entendê-lo, também, como uma espécie de núcleo para a continuidade da narrativa¹⁶. A referência inicial alude à pintura de um segundo quadro, que jamais será terminado, porém tal trabalho infinito não ocorre apenas pela pintura da obra, mas também por sua transposição à escrita, ou seja, ele se propaga eternamente na condição de palavra. Sugere-se, assim, que os dois quadros matizam a própria existência humana, isto é, o primeiro é simplesmente uma cópia do modelo, já o segundo, afirma-se como interpretação, cabendo as suas devidas alterações, imperfeições e comentários, para o ato de escrever. Em suma, as duas peças se

¹⁶ Desde já, revela-se o narrador-personagem estar em pleno conflito por ser um pintor acadêmico, segundo o próprio, medíocre, que passa a estar sujeito às oscilações de mercado e gosto de uma clientela que não sabe o que realmente seja arte, bem como a sociedade portuguesa retratada com o caso do regime salazarista nos primeiros anos da década de 70. Vale destacar também o fato da narração ser feita em primeira pessoa, acentuando um caráter íntimo ao discurso proferido.

fazem como distintas posições em relação ao mesmo modelo e, por extensão, ao mundo que circunscreve tal objeto. Reside, aqui, uma condição continuamente trabalhada por Saramago em sua obra: *sempre apresentar outra possibilidade para um determinado objeto*¹⁷.

Outro ponto a ser destacado é a divisão dos atos criadores, ou seja, a arte de pintar em comparação a de escrever. O percurso proposto vai das pinceladas, enquanto velha forma de criar o mundo, para o narrador H., até que se atinja uma nova via, a escrita. Isso se desenvolve na narrativa a partir da explicitação que o narrador faz em relação a um momento mágico, o da produção de um novo quadro.

É isto que sinto (ou de maneira confusa, sem gumes nem polpas vivas) quando começo um novo quadro: a tela branca, lisa, ainda sem preparo, é uma certidão de nascimento por preencher, onde eu julgo (amanuense de registo civil sem arquivos) que poderei escrever datas novas e filiações diferentes que me tirem, de vez, ou ao menos por uma hora, desta incongruência de não nascer (*Idem*, 2007, p. 6).

Vê-se aqui, inicialmente, uma concepção de arte pictórica, um universo branco a ser colorido, cujo nascimento ainda está por vir, e, com o trabalho artístico, uma nova vida surge para o mundo. Há o estabelecimento, para o universo da pintura, de uma equiparação entre o homem e o sujeito mágico-criador.

Ao se tomar o romance *Manual de pintura e caligrafia* como um projeto, capaz de antecipar as obras futuras de Saramago, esse fragmento dialoga com outro romance escrito em 1997. Em *Todos os nomes*, Saramago criou uma personagem chamada seu José, trabalhador assíduo de um cartório de registro civil que, ao longo da narrativa, vai coligindo registros de pessoas famosas até se defrontar aleatoriamente com o de uma pessoa comum. Então, diante do novo e tomado por uma força insólita, decide procurar incansavelmente a mulher, base daquelas informações. Não obstante, ao descobrir que ela estava morta, a vida da personagem curto-circuita e, ao final da narrativa, seu José, com a autorização de seu superior imediato, tornou essa mulher à vida, com a escritura de uma nova certidão de nascimento. Portanto, no fragmento citado acima de *Manual de pintura e caligrafia*, tem-se, em boa medida, o encapsulamento do mote do romance *Todos os nomes*.

Dando continuidade na apresentação de seus ideais, o narrador revela o

¹⁷ A prática de pensar outra possibilidade para aquilo que fora determinado como uma verdade absoluta permeia praticamente todas as criações romanescas saramaguianas, mas isso aparece de forma mais bem definida no romance *História do cerco de Lisboa*, em que a inserção da palavra “não”, da parte de um revisor de provas de livros, além de promover uma alteração polar no discurso “verdade” da história, sugere, por outro lado, a criação simultânea de uma nova versão.

gênero de sua arte. Porém, como se pode observar no fragmento a seguir, nas entrelinhas desta introdução encontra-se uma querela bastante significativa para a formação do projeto saramaguiano.

Há ocasiões em que penso e me convenço de que sou o único pintor de retratos que resta, e que depois de mim não se perderá mais tempo em poses fatigantes, a procurar semelhanças que a toda a hora se escapam, quando a fotografia, agora feita arte por obra de filtros e emulsões, parece afinal muito mais capaz de romper as epidermes e mostrar a primeira camada íntima das pessoas. Divirto-me a pensar que cultivo uma arte morta, graças à qual, por intermédio da minha falibilidade, as pessoas acreditam fixar uma certa agradável imagem de si mesmas, organizada em relações de certeza, de uma eternidade que não começa só quando o retrato se conclui, mas que vem de antes, de sempre, como alguma coisa que existiu sempre só porque existe agora, uma eternidade que é contada no sentido do zero (p. 8).

Claramente foram apresentadas as partes de uma contenda, ou seja, a pintura de quadros *versus* a fotografia, como distintas visões de mundo. A pintura de quadros, à maneira realista, é posta à margem dos hábitos de uma atualidade, incomodando até com “as poses fatigantes”, ou seja, a arte de H. é o resquício de um passado praticamente esquecido. Ao passo que com a fotografia insinua-se uma otimização em relação ao tempo das “poses”, positivando-se a racionalização humana em detrimento à sensibilidade.

Segundo as palavras de Jürgen Habermas, a fotografia parece indiciar o “mundo da vida racionalizada” que “é caracterizado antes por um relacionamento reflexivo com tradições que perderam sua espontaneidade natural” (HABERMAS, 2002, p. 4). O gradativo desuso da pintura de retratos à maneira realista é, em *Manual de pintura e caligrafia*, o *status quo* de uma vida moderna que devora qualquer oposição. Dessa forma, a “falibilidade” não diz respeito apenas à arte praticada por H., mas também a um modo de compreensão e posicionamento ante a vida, em que as camadas que tangem ao econômico começam a ser percebidas¹⁸ e, por sua vez, são significativas para uma nova estrutura social que vai se formando.

Outro ponto significativo encontra-se na afirmação de H. ao cultivar uma “arte morta”, que, de forma autoquestionadora, além de sugerir a transformação dos atos criadores de um período à frente do seu, cria um novo paradigma em relação ao tempo e ao espaço. Walter Benjamin diz sobre o quadro que “nada garante sua duração eterna” (BENJAMIM, 1994, p. 193) –, e direcionando essas palavras ao *Manual*, percebe-se haver, como pressuposta atribuição ao projeto saramaguiano, a fixação de uma temática para a recriação ficcional de condições em que o esquecido

¹⁸ Como aponta Mike Featherstone, existe um paradoxo nos intelectuais e artistas: “sua dependência do mercado e, no entanto, sua repulsa e seu desejo de independência em relação a ele” (FEATHERSTONE, 1997, p. 43-44).

ressurja na atualidade. Dessa forma, é construída uma possibilidade de reativação para algo tipicamente humano, mas, por repetidas vezes, esmaecido pelas atuais condições de vida. Com o advento da modernidade e todo o seu fluxo de preocupações, girando em torno de um eixo econômico, a percepção que o sujeito tem em relação ao objeto e às pessoas não ultrapassa “a primeira camada íntima”, culminando em um alienante processo de individuação, digno de ser uma das molas propulsoras para o romance *Ensaio sobre a cegueira*.

Ampliando um pouco mais a discussão acerca da temática da percepção humana, como se aponta a seguir, expõe-se significativamente a escrita por meio de um diário, cujos objetos que o compõem não estão restritos apenas ao universo criativo de seu autor. Em boa medida, tal exercício aguça a capacidade interpretativa de H. ante o seu modelo, S.

Observo-me a escrever como nunca me observei a pintar, e descubro o que há de fascinante neste acto: na pintura, vem sempre o momento em que o quadro não suporta nem mais uma pincelada (mau ou bom, ela irá torná-lo pior), ao passo que estas linhas podem prolongar-se infinitamente, alinhando parcelas de uma soma que nunca será começada, mas que é, nesse alinhamento, já trabalho perfeito, já obra definitiva porque conhecida. É sobretudo a ideia de prolongamento infinito que me fascina. Poderei 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 (SARAMAGO, 2007, p. 16).

Com o novo hábito de escrever surge também para H. uma inédita via para compreender o mundo, suplementando a primeira – a pintura – e dando condições para uma tentativa de se organizar o caos de sua vida. Mesmo porque o ato de escrever desperta em H. uma sensação desconhecida: com o exercício da crítica, descobre novas cores para aquilo que o incomoda e está além dos limites representáveis pela forma.

Não creio que S. seja rico milionário, naquele sentido que hoje merece a designação, mas tem dinheiro farto. É uma coisa que se sente no próprio modo de acender o cigarro, na maneira de olhar: o rico nunca vê, nunca repara, apenas olha, e acende os cigarros com o ar de quem esperaria que já viessem acesos: o rico acende o cigarro ofendido, isto é, rico acende ofendido o cigarro, porque não há, ali, acaso, ninguém que lho acenda (*Idem*, 2007, p. 18).

Por detrás da imagem do acender o cigarro têm-se as primeiras reflexões para a composição de uma teoria do olhar¹⁹ desenvolvida por Saramago. Em seguida, salta aos olhos outro traço forte de coloração marxista que, a rigor, exerceu função deliberada na sua literatura desde a fase formativa²⁰ até o final da carreira,

¹⁹ Saramago propõe uma divisão entre o *ver*, o *olhar* e o *enxergar*, que, em *Manual de pintura e caligrafia*, será apresentada para o leitor pormenorizadamente ao longo da narrativa.

²⁰ Para o teórico Horácio Costa essa fase vai desde a escritura do primeiro livro, *Terra do pecado*, de 1947, até a publicação da peça teatral *Que Farei com Este Livro?*, de 1980.

mas importante por lhe fornecer o material para a criação de uma significativa invariante artística, ou seja, trazer à baila as condições peculiares de vida daqueles à margem da sociedade. No caso de *Manual de pintura e caligrafia*, é dito que: “a vida é muito mais feita de banalidade, de palidez, de barba mal rapada ou mal crescida, de hálito sem frescura, de cheiro de corpo nem sempre lavado” (p. 19). Enfim, a latente ojeriza deflagrada no ato de acender o cigarro do rico é a centelha que faz pulsar um conjunto de imagens críticos-socialistas ao longo do romance, e, para a presente tese, um piloto do *limiar da sociedade*, criado em detrimento à conservação de um meio de vida com tantos desequilíbrios e diferenças sociais.

É, portanto, ao ato de escrever, mais especificamente por suas inerentes qualidades, que se apresenta a possibilidade de compreensão do mundo.

Escrever não é outra tentativa de destruição mas antes a tentativa de reconstruir tudo pelo lado de dentro, medindo e pesando todas as engrenagens, as rodas dentadas, aferindo os eixos milimetricamente, examinando o oscilar silencioso das molas e a vibração rítmica das moléculas no interior dos aços (p. 19-20).

Está-se diante de uma construção textual capaz de aplinar um caminho para que se vislumbre o trabalho das partes de um sistema caracterizado caoticamente. É por meio da fragmentação e de como cada item atua que se provoca determinado efeito no interior do todo, ou seja, do objeto S.. O escrever, mesmo a partir de uma relação mecânica com o pensamento, letras e som, propicia extrapolar o primeiro plano suplantado por uma forma de arte e comunicação a ser fruída distintamente, como é o caso da pintura. Nesse momento, pela reflexão que o ato de escrever possibilita, e em consonância com as suas regras próprias²¹, inicia-se um processo de mudança em relação à compreensão, que capta o mundo em sua complexidade e ambivalência, diferentemente da pintura.

O meu trabalho vai agora ser outro: descobrir tudo na vida de S. E tudo relatar por escrito, distinguir entre o que é verdade de dentro e pele luzidia, entre a essência e a fossa, entre a unha tratada e a apara caída da mesma unha, entre a pupila azul-baço e a secreção seca que o espelho matinal denuncia no canto do olho. Separar, dividir, confrontar, compreender. Perceber. Exactamente o que não pude alcançar nunca enquanto pinte (p. 20-21).

Essa missão imposta a si mesmo por H., ou seja, dar uma segunda visão sobre determinado objeto, quando se pensa na produção artístico-romanesca de Saramago, torna-se uma exercitação inicial para que, mais tarde, tal procedimento se transforme em uma das principais peculiaridades das suas narrativas e de seu projeto literário como um todo. Isso fica mais evidente, por exemplo, em *Memorial do*

²¹ Segundo G. E. Lessing, ao distinguir o artista do poeta “É portanto certo: a sequência temporal é o âmbito do poeta, assim como o espaço é o âmbito do artista (LESSING, 2011, p. 213), ou seja, cada arte, tanto a literatura bem como a pintura, possuem objetivos claramente distintos.

Convento, quando se sugere uma comparação entre o casal real, D. João V e D. Maria Ana Josefa, em relação a um casal do povo, Baltasar e Blimunda. Nesse sentido, a obra deixa soar como falacioso o discurso histórico, em que o casal real parece exercer um papel tão importante quanto o do casal dos excluídos, no caso, o do povo. Teresa Cristina Cerdeira da Silva, afirma que

O *Memorial do Convento* rebela-se contra a visão de uma História que coloca o rei como sujeito da acção de <<erguer>> o Convento de Mafra. Questiona essa sintaxe comprometida com a ideologia dos dominantes e propõe-se a resgatar o papel dos oprimidos ao escrever o seu memorial (SILVA, 1989, p. 33).

Ademais, é relevante também apontar outra equiparação entre a pintura e a escrita, como o fragmento a seguir deixa ver, em que há uma justificativa semi-simbolizando²² o recurso empregado.

Tenho ainda outra razão, uma confusa razão, talvez um tortuoso artifício, para não escrever extensamente os nomes: no meu ofício (que é o de pintar) começamos por aplicar as cores tal como vêm nos tubos, que têm nomes que parecem fixados para todo o sempre. Mas ao juntá-las na paleta ou na tela, a mínima sobreposição as modifica, ou a luz, e uma cor é ainda o que era, mais a cor vizinha, mais a junção das duas, e a(s) nova(s) cor(es) que daí resulta(m) entra(m) na gama permanentemente instável para repetir o processo, ao mesmo tempo multiplicador e multiplicando (SARAMAGO, 2007, p. 24).

Aqui é possível perceber o caminho seguido por Saramago, culminando em uma peculiar utilização dos nomes, substituídos por generalizações que se homogeneízam. Por outro lado, desperta interesse a comparação feita entre um nome e uma cor, já que a abreviação é justificada por uma suposta relação artística, ou seja, conforme as cores se misturam com outras na tela, a primeira denominação miscigena-se e, dessa forma, parece ficar estabelecido que os nomes das cores, bem como o das pessoas, não conseguem expressar a realidade. Isso foi mais bem trabalhado, por exemplo, nos romances *Ensaio sobre a Cegueira* e *Ensaio sobre a Lucidez*²³: a mesma cor branca metaforiza tanto a cegueira, bem como a lucidez²⁴.

²² Entende-se o semi-símbolo como a relação entre a expressão e o conteúdo, que deixa de ser convencional ou imotivado, posto que os traços reiterados da expressão, além de “concretizarem os temas abstratos, instituem uma nova perspectiva de visão e de compreensão do mundo” (BARROS, 2002, p. 89).

²³ Em ambos romances, ainda que *Ensaio sobre a Lucidez* seja, a rigor, uma continuação de *Ensaio sobre a Cegueira*, tem-se as mesmas denominações que universalizam as personagens, ou seja, a humanidade está representada com o *médico*, a *mulher do médico*, o *menino estrábico*, a *rapariga dos óculos escuros*, o *velho da venda preta*, o *ladrão*, o *primeiro cego*, a *mulher do primeiro cego* etc. Já no filme, *Ensaio sobre a cegueira*, o diretor Fernando Meirelles, amplia essa questão ao escolher etnias distintas para algumas personagens: o *médico* – branco da América do norte –, a *mulher do médico* – branca nórdica –, o *primeiro cego* e a *mulher do primeiro cego* – orientais –, a *rapariga dos óculos escuros*, o *ladrão* e o *chefe dos cegos maus* – latino-americanos –, e o *velho da venda preta* – afrodescendente.

²⁴ Na nossa dissertação de mestrado – *Os brancos do desassossego*: uma doutrina das cores segundo José Saramago –, procurou-se estudar tal aspecto, considerando finalmente que Saramago em suas obras faz uso de alguns tipos distintos de cores: as *naturais*, as *figurativas* e as *dialógicas*.

Enfim, por meio do fazer artístico sobre a ambivalência inerente ao signo, o objeto é ressignificado contextualmente, ainda que a sua camada superficial oblitere a visualização de tal fenômeno. Não se pode esquecer também da novela²⁵ *A viagem do elefante*, porque um novo procedimento entre cor e nome se faz presente, porém, misturados, agora, de forma insólita na nomeação do protagonista²⁶.

Com o recorte textual seguinte de *Manual de pintura e caligrafia* há a apresentação de uma justificativa que procura, em primeiro momento, encerrar a problemática das incorretas fundamentações para a ação de dar nome aos seres. No entanto, simultaneamente, recupera o mote de outra narrativa.

Qualquer homem também é isto, enquanto não morre (morto já não é mais possível saber quem foi): dar-lhe nome é fixá-lo num momento do seu percurso, imobilizá-lo, talvez em desequilíbrio, dá-lo desfigurado. Deixa-o indeterminado a inicial simples, mas determinando-se no movimento (*Idem*, 2007, p. 24).

É possível visualizar uma antecipação do romance *Todos os Nomes*. A pulsão da personagem seu José de ir à procura da *mulher desconhecida* é uma tentativa de cravá-la em um ponto da história, ainda que o leitor não fique sabendo efetivamente quem seria a tal mulher, qual o seu nome, mas, por outro lado, concretiza-se, para a narrativa, uma existência inconteste. Sendo, portanto, essa a missão nobre da humanidade, não se esquecer de qualquer ser vivente, até mesmo dos desconhecidos. Em suma, tanto em *Todos os Nomes*, mas experimentalmente em *Manual de pintura e caligrafia*, a nomeação é um dos índices da falência da humanidade, além de aludir à imagem do esquecimento daqueles que contribuíram para a sustentação da vida, mas não tiveram condições de se fazerem conhecidos.

A generalização dos nomes estabelece uma homogeneização²⁷, aqui, no romance, ante a incerteza e, nesse sentido, projeta-se uma busca constante: “os sons que são os nomes que a seguir vão escritos para reconhecer o que é o vazio de um nome acabado” (p. 24). De fato, está-se diante de um princípio de não fechamento das personagens, no entanto, isso não se expande à obra, uma vez que há submissão das personagens aos empreendimentos do narrador, tanto quanto do

²⁵ Ainda que seja considerada como uma novela, sob o meu ponto de vista, a obra trata-se de um romance.

²⁶ Em um diálogo da narrativa observa-se: “Esqueci-me do significado do cornaca, como era ele, estava perguntando o rei, Branco, meu senhor, subhro significa branco, ainda que não o pareça”. (SARAMAGO, 2008, p. 32).

²⁷ Dar um nome serve tanto para tornar um sujeito indivíduo como parte de uma família, onde possuirá laços, e identidade para a sociedade. Porém, segundo Daniel de Oliveira Gomes, o importante do processo enunciativo da nomeação está na possibilidade de envolvimento de lugares diversos, o que diz respeito ao fato de que uma enunciação que nomeia pode evocar enunciações diversas (GOMES, 2011, p. 198).

autor. Mas é exatamente a sensação de carência, sintomaticamente iniciada com a identificação dos sujeitos da narrativa, que ampara uma criação muito própria de Saramago, mesmo não sendo nova na literatura – a reflexão sobre a cegueira²⁸.

Há uma relação pacífica entre o olho e a pele que o olho vê: quem sabe se a cegueira não seria preferível à visão agudíssima do falcão instalada em órbitas humanas? Para olhos da águia, como é a pele de Julieta? Que foi que viu Édipo quando com as suas próprias unhas se cegou? (p. 28)

Com um potencial de abordagem muito significativo, a recuperação de *Ensaio sobre a cegueira* é patente, uma vez que tal romance trabalha à exaustão a temática da cegueira e, nesse sentido, consolida literariamente o desenvolvimento de uma teoria própria sobre o olhar. Não obstante, o que surge em relevo é a imagem de um Saramago leitor, que, aqui, busca firmar argumentos a partir da intertextualidade. É característico de sua produção o mergulho nas narrativas alheias e o deslocamento, para a sua, de questões e lacunas que a tradição literária deixa aparecer. O efeito paródico²⁹ salta da literatura de José Saramago enquanto interação dialógica com o passado e, talvez, por meio de tal hábito artístico o autor tenha chegado a desenvolver outro traço forte em sua obra com as famigeradas intratextualidades.

Os primeiros limiares

Uma simples palavra tem o poder de mudar o temperamento de uns e tornar visível a mudança das atitudes de outros.

João Vitor Rocha

Manual de pintura e caligrafia é um romance fundamental para aquele que pretende compreender a obra literária de José Saramago. Para a presente tese, sua importância vai crescendo à medida que se observa o diálogo entre as análises do romance citado e uma desejável organização dos demais romances escritos pelo autor em estudo. Busca-se, dessa forma, um direcionamento para que fique mais evidente o que José Saramago deixou como legado: um virtual processo de formação do sujeito humano, em que o *limiar* insinua a grandiosidade de uma mudança de atitudes por meio de uma “simples palavra”.

Demoro-me um décimo de segundo no limiar, como todos fazemos para provar que não somos mal educados (a boa educação é, em muitos casos, simples questão de um décimo de segundo e às vezes ainda menos), e entro discretamente enquanto a secretária Olga acende luzes generosas, como se

²⁸ No livro *A cegueira e o saber*, Afonso Romano Sant’Anna pavimenta um caminho ao longo da história da literatura e da cultura ocidental, deixando ver como o tema da cegueira foi tratado por diversos artistas, inclusive José Saramago.

²⁹ Considera-se, nesse momento, a “paródia” como um texto criado a partir de um referencial que se situa independentemente da citação, tomando como base o termo cunhado por Linda Hutcheon, em que a paródia é percebida como um canto ao lado de outro.

estivesse fazendo as honras da sua própria casa (SARAMAGO, 2007, p. 32).

Em inúmeros dicionários a palavra *limiar* traz a significação voltada para a ideia de início ou entrada de um local. No entanto, quando observada com atenção ao longo da obra de José Saramago, as possibilidades de entendimento do termo se ampliam e, conseqüentemente, apresentam condições de renovar significados, o que já pode ser percebido com o fragmento seguinte ao se visualizar um ponto de partida, a cobrar uma ação subsequente.

Olho outra vez em redor, peço à secretária Olga que apague as luzes abra todas as janelas, que feche todas as janelas e acenda as luzes, que apague uma e abra outras, que acenda outras e apague umas. Divirto-me um pouco, exerço o meu pequeno ofício de bruxo, e torno inquieta a secretária Olga, enervo-a, faço-a respirar mais agitadamente, sou uma espécie de hipnotizador, capaz de deitá-la em cima da mesa com um simples gesto, para a possuir lentamente, pensando noutra coisa (*Idem*, 2007, p. 33-34).

O que está por trás do jogo de luzes fornece condições para que se discuta a *catástrofe* bem como as possibilidades de significação resultantes, uma vez que, assumindo a condição de invariante, provoca mudanças. A cena de um casal preparando o quarto para o sexo, a ocorrer pela primeira vez, em verdade, é forma encontrada por H. para conhecer melhor, utilizando-se da secretária Olga em sua totalidade física e principalmente mental, o seu modelo S.. A nova relação entre as personagens, portanto, é decisiva para que a vida de H. seja diametralmente modificada. E isso é sugerido com as mudanças da luz para a escuridão e vice-versa que, repetitivamente, além de ambientar um fetiche mecânico do ato sexual, parecem anunciar, pela sensação de bruxedo, a inconstância³⁰ de H. e uma submissão inédita, porém significativa para o desenvolvimento da narrativa. Como a interação do casal não é plena, uma vez que H. pensava “noutra coisa”, a sensação de insaciabilidade figura como uma constante e é responsável pelos questionamentos dos paradigmas de H., a partir desse momento, a serem apresentados.

Pousei o livro na mão espalmada de um Santo António que perdeu o Menino Jesus e saí. Cultivo a firme convicção de que este santo não perde a ocasião, que assim lhe dou, de melhorar os seus conhecimentos com as leituras do seu depois: descobri-o quando me pareceu vê-lo corado e comprometido num dia em que o presenteara com um livro ousado de mais para a sua pureza. Melhor leitura lhe ficava hoje. Morto, segundo a história diz, em 1231, não imaginaria talvez Santo António que se pudesse ser tão pecador como viria a ser Leonardo. Nem tão absurdamente humano (p. 35).

³⁰ A catástrofe é definida como a modificação abrupta de estado, por exemplo, da luz para a escuridão e vice-versa. Contudo, quando tangencia o humano, segundo Daniel de Oliveira Gomes, torna-se nova modalidade, ou seja, é uma anormalidade que se apresenta como expansão da própria vida normal, posta como extraordinária não ao fugir do ordinário, mas, ao contrário, o implodindo perenemente, o tornando sem fim (GOMES, 2011, p. 146).

Outra vez, em versão microscópica, aparece aquilo que, para o romance, marca uma visão de mundo em processo de renovação, e, em relação à obra de José Saramago, um dos primeiros exercícios em busca de um desmascaramento da ideologia cristão-religiosa, discutida até o seu último romance, *Caim*. Para tanto, lança mão o autor de uma crítica mordaz ao metaforizar as ações humanas livres de dogmas, desvelando, por outro lado, os liames da ideologia religiosa enquanto discurso vigente.

Tem-se em cena no *Manual* algo análogo quando se busca confrontar a imagem de Santo António e os livros, ou seja, a fé *versus* o conhecimento. Nasce de tal embate um questionamento maior, ou, pelo menos, um efeito de laicização, sugerido ao se retirar o véu do sagrado das figuras canonizadas pelo discurso tradicionalista e protetor do cristianismo, passando, como item do projeto literário saramaguiano, a cobrir as figuras humanas como as verdadeiramente responsáveis pelo milagre da criação³¹. Com tal postura assumida há uma antecipação do que será trabalhado pelo autor mais detidamente em outros romances, isso é, a personagem H., no mesmo passo que amplia a sua visão de mundo, vai se tornando um sujeito capaz de rever criticamente a tradição ideológica que sobrepujou o mundo e a sua vida até esse momento.

(...) os meus clientes costumam achar <<interessantíssimo>> que eu próprio vá abrir, sem cerimónia, enfiado nesta espécie de guarda-pó que é compromisso entre uma camisa comprida e solta e a velha blusa dos <<artistas>>. Em regra, são uns pobres tontos que nada sabem de arte e julgam ir encontrá-la ali, só porque há telas no chão, quadros e desenhos fixados ao acaso nas paredes e alguma sujidade, mantida nos rigorosos limites que a tornam um atractivo mais aos olhos pasmados de quem nunca viu outra arte nem outra maneira de vivê-la (p. 37).

Há expressado por H. a sensação de ser incompreendido por todos aqueles que lhe requisitam, com máscaras de “clientes”. A arte que faz não ultrapassa a condição de um produto qualquer, impossibilitando, por outro lado, uma realização profissional e/ou pessoal. Ainda mais porque o estranhamento provocado nas pessoas não se encontra em seus quadros, mas apenas na maneira como se veste, ao usar uma “espécie de guarda-pó”. Enfim, a figura do artista é valorada somente por sua aparência peculiar.

Critica-se o abandono que se deu ao culto do artista, da obra e, principalmente, de sua arte, não mais procurada nas telas, e que nem pode ser

³¹ No próximo capítulo, tal temática será trabalhada pormenorizadamente com as análises dos romances que formam um processo de laicização completo: *Caim* e *O evangelho segundo Jesus Cristo*.

apreendida por pessoas que vivem em tal sociedade. A arte desenvolvida por H. começa a transformar-se em segredo, somente conhecido pelo leitor em função do que ele lê. O viver de H. é a solidão incomensurável de estar à margem da sociedade e essa não é capaz de responder aos seus anseios uma vez que, como um todo, está mergulhada na insensibilidade: “são uns pobres tontos que nada sabem de arte”. Não obstante, o movimento de solidão vivido pelo artista amplia-se à dimensão de um mundo que não o compreende, mas que, por outro lado, pode reservar esperança desde que o heroísmo do artista esquecido pelo tempo seja resgatado.

Outra temática relevante que compõe o projeto Saramago é a recuperação do tempo imemorial com a revisitação do passado, esquecido, por sua vez, pelos novos hábitos, mas passível de fornecer um conhecimento, também, esquecido. Essa ação é fundamental, já que desencadeia reflexões, bem como se torna a mola propulsora para a chegada de um novo limiar, a consolidação da humanização pelo conhecimento³². Para tanto, é o autoquestionamento da personagem que vai indiciar essa passagem: “nasce-se artista, ou vai-se para artista? A arte é mistério inefável, ou meticulosa aprendizagem? (...) O desenho é sagrado, não sabia” (p. 40), ou seja, há, a rigor, uma nova postura, uma confrontação e um desejo de responder às questões que o sujeito diferenciado faz a si mesmo e, a partir desse momento, o mundo não será mais visto de forma igual e tudo necessita de uma nova discussão e organização.

Olhei pela janela o céu branco do fim da tarde e pensei que estava só. Com um *gin-tonic* gelado e cheiroso na mão, recostei-me no divã castigado do atelier e fui bebendo sem pressa. Deixara acesa a luz da cozinha, mas não me mexi para ir apagá-la. Teria fechado a porta do frigorífico? O relógio deu horas (no trabalho não uso relógio de pulso): pensei que Adelina já estaria em casa (p. 41-42).

Com esse movimento de olhar para um céu branco, em relação à obra de Saramago, prontamente recupera-se o desfecho do romance *Ensaio sobre a cegueira*³³, mas, aqui, a ambientação criada sugere além da reflexão um novo impulso de vida. Até mesmo porque o simbolismo do divã facilita a produção de significado para uma conscientização ante os atos. Além disso, é possível equiparar o espaço descrito a uma antecâmara, nesse sentido, impõe-se ao sujeito

³² Com os romances *Todos os nomes* e *O homem duplicado* será traçado um percurso analítico em direção ao *limiar do conhecimento*.

³³ “A mulher do médico levantou-se e foi à janela (...) Depois levantou a cabeça para o céu e viu-o todo branco. Chegou a minha vez, pensou. O medo súbito fê-la baixar os olhos. A cidade ainda ali estava” (SARAMAGO, 2004, p. 310).

permanecer mergulhado no universo das reflexões antecipatórias das ações. Não obstante, a única coisa que ata a personagem ao simulacro da realidade é a bebida, posto que o interesse não mais se encontre em um microcosmo, a propósito, o tempo também não exerce qualquer força. A partir desse momento, tudo é passível de análise, um motivo para uma sempre nova visualização e meio para expandir a visão de mundo, ou seja, a vida e a sua constituição são reavaliados ininterruptamente.

A pobre Adelina, como eu me divirto a chamar-lhe de mim para mim, é muito menos <<pobre>> do que disse: deita-se comigo, consente e exige que eu entre nela (esta virtuosa transposição resulta em obscenidade total, pois, literalmente, entrar significa que todo me reduzi a uma dimensão milimétrica, a qual me permitiria digressar [preferia que se pusesse dizer digredir] no interior dela, ou pelo contrário, que esse mesmo interior ganhou tamanho de catedral, Basílica de S. Pedro, Igreja de Notre-Dame, gruta dourada e verde de Aracena, por onde passeio [penetro] em meu natural tamanho, patinhando nos humores, nas secreções, repousando na turgidez das mucosas, e avançando sempre até o segredo do universo, ao laboratório dos ovários, ao estentor das trompas [mudas] de Falópio, respirando os cheiros primordiais da terra ali resguardados e em todos os sexos de mulher, agora já sem obscenidade, porque o sexo não é obsceno, isto é coisa que sei hoje) e por causa desse entrar nela, e ela estar, sem verdadeiramente o querer a minha vontade, na vida geral em que eu tenho parte e ela parte, e ambos num rebordo comum, numa cimalha estreitíssima de Chartres, não posso dizer <<pobre Adelina>> nem esquecê-la. No interior dela derramo de cada vez milhões de espermatozoides de antemão condenados à morte, envolvidos num fluido gomoso que sai de mim arfando, e mesmo não a amando eu nem ela a mim (p. 43).

E assim tem-se a crítica do narrador ante a vida, como um cenário inóspito para o ser humano, em que a sociedade e tudo o que está contido nela devem ser repensados, já que nada “se perde nem nada se complica se o jogo é franco”. Por outro lado, há um alerta ante a desorientação das pessoas, para explicar o fato das “certidões de casamento” servirem enquanto “jaulas de loucos furiosos e selva primitiva povoada de dinossauros sem cérebro” (p. 45). Nesse sentido, a ojeriza aparente ao casamento é tornada argumento para justificar a prática do sexo apenas como ação para buscar um prazer fugidio e passageiro, mas, por outro lado, encenação que atualiza uma tradição em torno do casamento enquanto mecanismo político³⁴. Por isso, em *Memorial do Convento*, Saramago projeta uma nova configuração de “casamento”, entre as personagens Blimunda e Baltasar, em que, além do amor enquanto vínculo sagrado, é a vontade humana que sela a união.

Ainda vale destacar algo que surge no *Manual*, mas recorrente também nas

³⁴ No romance *Memorial do Convento* isso já está posto logo no início do romance: “D. João, quinto do nome na tabela real, irá esta noite ao quarto da sua mulher, D. Maria Ana Josefa, que chegou há mais de dois anos da Áustria para dar infantes à coroa portuguesa e até hoje não emprenhou” (SARAMAGO, 1983, p. 11).

demais narrativas de José Saramago, quando se tem uma história de amor marcada pela invariante diferença entre os pares que formam o casal: os homens sempre são mais velhos do que as mulheres e aí parece residir algo.

Adelina é dezoito anos mais nova do que eu. Tem um bom corpo, ventre belíssimo por fora e por dentro, uma excelente máquina de fornicar, e uma maneira de ser inteligente que me agrada. Não é águia nenhuma (...) na verdade, entre nós, o único lugar de encontro honesto é a cama: nem eu sou pintor nem ela dona de boutique: quanto à inteligência, bastaria a dos sexos, e esses sabem o que fazem (p. 46).

A voz masculina sugere uma relação entre a idade da mulher e a sua aptidão sexual, porém o importante da junção entre um homem de idade avançada e uma mulher muito mais nova é a matização de uma velha forma e uma nova de enxergar o mundo em que se encontram. O estranhamento à diferença de idade, portanto, marca além da necessidade de melhoramento quanto à aceitação desse novo estereótipo de casal por parte das próprias personagens, a abertura para que se discutam outras diferenças³⁵ apresentadas na continuidade da narrativa.

Qual é a diferença entre uma fotografia parada e um rosto vazio que faz trejeitos e momices à procura da sua impossível expressão sublime? (...) sem dúvida enfeitado na sua imaginação com algum do pitoresco artístico que o cinema vende barato (...) uma vez que se resignava a estar imóvel enquanto eu examinava como cirurgião, fabricando um duplo sem carne nem sangue, mas com as ameaças duma ilusão do real (p. 50-51).

Sem o rigor de pretender que as frases selecionadas do mesmo parágrafo constituam uma lógica uniforme, destaca-se a presença de três palavras que, ao serem aproximadas, geram uma sugestiva imagem sobre a razão humana, além de recuperar o mote de outra narrativa saramaguiana. Está-se falando respectivamente da *fotografia*, do *cinema* e do *duplo*.

Em *O homem duplicado* tem-se a presença da personagem Maximiliano Máximus Afonso, professor de história que, ao assistir a um filme sugerido por um amigo, vê-se projetado nas cenas. Incomodado diante de insólito caso, parte à procura de tal pessoa e descobre que a personagem é a projeção de seu ser, o seu duplo, chamado António Claro. Portanto, em boa medida, o fragmento supracitado guarda a seminação de tal romance.

Voltando ao *Manual*, não se pode esquecer que H. aponta para o desejo de viver diferentemente, a partir do momento em que entrou em contato com a arte de escrever, revelando uma agonia em relação aos seus clientes, ou seja, a pintura de retratos não é mais vista como arte genuinamente, não há mais apreciadores, perde-

³⁵ A utilização da 'diferença' enquanto elemento artístico, em muitos casos, na obra de José Saramago, serve para realçar a importância daqueles que são excluídos pela tradição.

se o seu *status* mágico³⁶ e surge o valor de mercado para cada peça produzida. Em seguida, aparece, via fragmento, a suposta evolução na captação da imagem tanto com a fotografia quanto com o cinema, que, a rigor, assumem respectivamente a imagem da dinâmica da sociedade e, logo, da vida. É perceptível o efeito negativo que esses dois símbolos da modernidade assumem para H., ainda que não se negue uma melhoria, tornando a vida mais fácil, mas, no mesmo passo, é essa nova forma de ver o homem, seja pela foto ou pela tela de cinema que o cinde de si mesmo. O duplo, portanto, revela uma dimensão negativa ante a possibilidade de se abrir penhascos de distanciamento entre um *eu* interno e um *eu* externo. A possibilidade de enxergar as coisas fica destinada não mais ao ser humano, mas sim à máquina. Em consonância ao tema Walter Benjamim diz que

É evidente, pois, que a natureza que se dirige à câmara não é a mesma que a que dirige ao olhar. A diferença está principalmente no fato de que o espaço em que o homem age conscientemente é substituído por outro em que sua ação é inconsciente (BENJAMIN, 1994, p. 189).

Em verdade, a partir da criação de *status* que repousam sobre os valores dos produtos a serem consumidos e a de uma falsa sensação de bem-estar que o sucesso econômico pode propiciar, o homem moderno mostra-se desorientado. Os interesses são inúmeros, porém apenas atendem a aparentes necessidades privadas. Pensar, portanto, em uma sociedade parece distante de um horizonte de possibilidades, assim a ação “inconsciente”, sugerida no fragmento, diz respeito a um *eu* que se agiganta por meio das imagens consumidas, impedindo tal corpo de figurar no espaço do bem comum.

Perpassam, ainda, ideais imediatistas originados dos próprios valores interiorizados por grande parte da sociedade, em um curto espaço de tempo, mas suficiente para o simulacro lançar o seu anzol (sendo a foto e o cinema os meios facilitadores para tal ocorrência na narrativa) e fisgar a plateia pelos olhos. Em oposição, a arte de escrever viabiliza um possível início de conscientização do sujeito à medida que deflagra como a falta de observação do objeto pode tornar-se um dano, simultaneamente à construção de um ideal vislumbrado pelo autor e/ou narrador.

A arte e a obra de H. se submetem às condições de mercado, mesmo a contragosto do artista. Logo, o leitor é induzido a perceber o cliente, S., como o representante de uma sociedade esvaziada de sensibilidade, o que explicaria o

³⁶ Maurice Blanchot observa a magia como uma força cuja intenção é manobrar o mundo (BLANCHOT, 1987, p. 264). Dessa forma, ao pintor de retratos H. sua relevância à sociedade vai gradativa e perceptivelmente diluindo-se.

porquê da arte de pintura de retratos à maneira realista ser reduzida enquanto meio de produção e subsistência na atualidade da narrativa, e, indiretamente, material para inflar o *eu* até que se atinjam dimensões suficientes para uma boa peça decorativa.

Seguindo o raciocínio de Walter Benjamim, a pintura de quadros perde espaço, devido às respectivas reproduzibilidades inerentes às fotografias e aos filmes do cinema, esmaecendo-se a “aura” artística da obra, uma vez que o artista sai de cena, sendo substituído pelo fotógrafo, diretor, roteirista, e, logo, na figura do artista de cinema, vê-se o humano dividir-se em dois, um real – o humano cidadão – e o humano ficção – a estrela deslocada da realidade (*Idem*, 1994, p. 187). Nesse sentido, observe-se o excerto a seguir, mais especificamente a questão que toca o distanciamento³⁷, mesmo porque o pintor H., agora, escreve também.

Que é a verdade? Perguntou Pilatos. Que é, repito, a verdade de S.? E que verdade, ou que coisa assim dizível, ou designável, ou classificável? A verdade biológica? A mental? A afectiva? A económica? A cultural? A social? A administrativa? A de amante temporário e protector da menina Olga, sua quinta secretária? Ou a verdade conjugal? A de marido que trai? A de marido por sua vez atraído? A de jogador de bridge e golfe? A de eleitor de governos fascistas? A da água-de-colónia que usa? A da marca dos seus três automóveis? A da água da piscina? A das suas obsessões sexuais? A do seu gesto direi que tímido de coçar lentamente o queixo? A das suas rugas verticais entre as sobrancelhas? A verdade da sombra que faz? Da urina que verte? Da voz que despediu há tempos trinta e quatro operários da primeira fábrica por causa da construção da segunda? A verdade das novas máquinas que dispensam desde já trinta e quatro operários e amanhã mais trinta e quatro? Que verdade, secretária Olga? (SARAMAGO, 2007, p. 61-62)

Ainda que a câmara tenha condições de penetrar a realidade, a sua forma de projetar o mundo não dissecar totalmente o problema da diversidade. Já com a escrita, os questionamentos expressos podem ser estendidos até os autoquestionamentos, como estão no fragmento, mesmo com diferentes temáticas: sociais, ideológicas etc., projetando o quão caótico é o mundo ante as verdades que se buscam nele. Contudo, não se afirma que o cinema não seja capaz de plasmar outras vias para discutir o conflito humano, mas certamente com densidade e complexidade diferentes em relação à literatura, já que a tessitura da obra literária é única.

H. está no centro de um turbilhão de questionamentos e possibilidades, mas para nenhuma delas possui conhecimento suficiente para a construção de uma resposta aceitável. A relativização se corporifica a ponto de se figurativizar um novo

³⁷ Benjamim diz, ainda, que o “pintor observa em seu trabalho uma distância natural entre a realidade dada e ele próprio, ao passo que o cinegrafista penetra profundamente as vísceras dessa realidade.” (BENJAMIN, 1994, p. 187)

Leviatã³⁸, representando o despertar de uma busca por parte de H., cujo propósito é atingir a verdadeira essência da sociedade na qual está inserido, mas que se oblitera pelo véu do prazer.

E tudo isto eu comparei àquelas também demoradas conversas na cama das prostitutas, se a mulher não tem pressa e a patroa está de boa maré (porque somos freguês novo ou pelo contrário freguês habitual), embora ali, na minha cama, o meu cérebro deslaçado não conseguisse ajustar perfeitamente as competências, isto é, embora me escapasse qual de nós dois, se eu, se ela, mais ocupava o lugar da prostituta (*Idem*, 2007, p. 64).

Uma vez mais o capital é sugerido como um eixo organizador social, abrindo margem a discutir a validação do dinheiro enquanto elemento de troca e consequente responsável pela derrocada das relações humanas. Parece evidente que o sexo, símbolo do prazer e produto a ser consumido, está interposto entre duas partes, o vendedor (a prostituta) e o cliente (H.), não obstante, é o contato entre essas pessoas, por meio de um diálogo sem qualquer efeito, o elemento denunciante das verdadeiras relações humanas pretendidas apenas por interesse e necessidade de ambas as partes. Com isso, a sensação de que o ocorrido na cama seja completamente falso, “porque somos freguês novo ou pelo contrário freguês habitual” perpetua-se na relação mercadológica e, portanto, caracteriza-se em farsa, mas, por outro lado, está posta com traços fortes a miniaturização da sociedade.

Em *Manual de pintura e caligrafia* tem-se, então, enquanto centelha para que se atinja um novo limiar, o da *sociedade*, a explanação da temática com vistas à submissão social e às condições mercadológicas que a moderna forma de viver cobra do sujeito. A função do dinheiro parece exclusivamente garantir uma busca pelo prazer, ainda que seja esse mesmo a alavanca acionada a abrir um alçapão e, posteriormente, a derrocada do sujeito ante uma procura sem fim, posto que na atual concepção capitalista, o consumo deva ser contínuo em uma nunca realização com o que se tem. É necessário criar sempre produtos novos e conduzir as pessoas, o mais precoce possível, à prática de felicidade pelo consumo³⁹.

³⁸ Na obra de Thomas Hobbes (2007), com o mesmo nome – o Leviatã – tem-se um gigante que é, na verdade, o Estado exercendo força sobre as pessoas. A figura desse gigante protege a sociedade ante a presença dos inimigos. Pretende-se, no caso da obra de José Saramago, sugerir que a relativização do mundo contemporâneo também se agiganta em relação às pessoas, mas, nesse caso, o efeito é contrário, ou seja, há uma constante sensação de desproteção por nada saber e não ter a quem recorrer. Onde está o Estado? Onde está o poder? Onde está o especulador?

³⁹ Segundo Caio Colombo (2010): “Para que os homens de negócios pudessem vender mais, ganhar mais dinheiro e conquistar mais mercado era preciso, nada menos, que mudar a forma de pensar de milhões de indivíduos e (fazê-lo o mais rápido possível). E por incrível que pareça, foi exatamente o que aconteceu... Na primeira fase do plano os consumidores deveriam acreditar que comprar mercadorias além do normal era bom e correto e que ninguém arderia no “fogo eterno” por isso (...) Na segunda fase do plano os consumidores deveriam acreditar que comprar mercadorias além do

Diante desse quadro, há uma resposta a ser dada e, nesse sentido, propõe-se uma tentativa de se organizar o caos recém-conscientizado, por meio de nova configuração humana, gestada no útero da mãe-arte.

Todo trabalho é feito no fundo no fundo, pondo cor sobre cor, agora com laivos mais escuros que desenhavam sinais intraduzíveis em qualquer linguagem, e a espessura da tinta cria uma espécie de antepiano que transforma o plano da cabeça e do tronco numa colagem que se diria feita posteriormente, calcando bem com a palma da mão e premindo com as pontas dos dedos o contorno, sobre o qual a tinta húmida pende (p. 71).

Em pauta, uma vez mais, vê-se a renovação do ato criador, porém distinto de outros discursos, principalmente, o religioso: fundamentado em um ciclo de nascimento, sacrifício e redenção.

Os gregos deixaram como legado duas possibilidades para a criação: a primeira, pelo molde; a segunda, pela cunhagem. Aqui, diferentemente, é a modelagem o único efeito mágico-criador, que guarda em sua prática algo muito particular. Insinua-se uma pré-existência e conhecimento da figura humana, a ponto de simular a construção da individualidade pelos “sinais intraduzíveis”, oriundos de um trabalho manual, com as inerentes imperfeições que coabitam tanto as mãos do artista, como os seus movimentos e as suas ferramentas. Com isso, a partir da espacialidade da própria pintura, sugere-se a significação que o homem (o produto) completado por “colagem” seja, por excelência, uma miscelânea de habilidades e formas amalgamadas em um só corpo, mas que não esconde os traços de uma construção fragmentada e imperfeita, no entanto, constantemente passível de atualizações e melhoramentos.

Abre-se, aqui, um parêntese, pela correlação do fragmento em tela com outro romance de Saramago. Em *A caverna* tem-se uma família, pai e filha que vivem da produção de bonecas de porcelana, que, por sua vez, são deixadas de lado pelos novos hábitos das crianças, ao preferirem as de plástico. Em suma, o novo *versus* o velho, a sensibilidade *versus* a razão, a produção artístico-manual *versus* a produção em série.

É a criação humana, simbolizada pelo construir artesanal, o simulacro de verdade idealizado e, por isso, o primeiro passo em direção à revolução da unidade, enquanto elemento capaz de ativar o processo em prol da recuperação dessa

normal era divertido e prazeroso – uma verdadeira “aventura” repleta de emoções e (...) Na terceira fase do plano os consumidores deveriam acreditar que comprar mercadorias além do normal era a manifestação máxima do sucesso individual e representava o “savoir-vivre” com distinção, elegância e inteligência superiores. A mensagem era clara e objetiva: Comprar é ‘chic’” (COLOMBO, 2010, p. 17-18).

sociedade individualmente jactanciosa. Veja-se, agora, como essa relação com a arte manual pode recriar metaforicamente a concepção do conhecimento, logo, de uma verdade humana desejável.

E esse foi provavelmente o grande erro: julgar que a verdade é captável por fora, com os olhos só, supor que existe uma verdade apreensível num instante e daí para diante tranquilamente imóvel, como nem mesmo a estátua o é, ela que se contrai e dilata à mercê da temperatura, que se corrói com o tempo e que modifica não só o espaço que a envolve como, subtilmente, a composição do chão onde assenta, pelas ínfimas partículas de mármore que vai soltando de si, como nós os cabelos, as aparas de unhas, a saliva e as palavras que dizemos (p. 78).

Confessa-se que o olhar não é suficiente para que se apreenda a verdade. Algo mais é necessário, mesmo para o criador que, ao dar vida ao elemento criado, dissolve os liames da sua condução, fazendo-se necessário uma nova forma de orientação e organizando o radicalismo da independência da criação. No fragmento supracitado, percebe-se que H. foi traído pelo seu ego, mas não se deve iludir com essa aparente humildade em sua confissão, posto que, como diz Roland Bourneuf e Réal Ouellet, quanto “mais o narrador se mostra discreto a respeito de si mesmo, mais se intensifica, por contraste, o objecto da fascinação” (BOURNEUF e OUELLET, 1976, p. 260). Observe-se, no fragmento seguinte, como essa contraposição aparece, visto que o eu de H. está se assumindo diante do leitor.

Quem retrata, a si mesmo se retrata. Por isso, o importante não é o modelo mas o pintor, e o retrato só vale o que o pintor valer, nem um átomo mais. O Dr. Gachet que Van Gogh pintou, é Van Gogh, não é Gachet, e os mil trajos (veludos, plumas, colares de ouro) com que Rembrandt se retratou, são meros expedientes para parecer que pintava outra gente ao pintar uma diferente aparência. Disse que não gosto da minha pintura: porque não gosto de mim e sou obrigado a ver-me em cada retrato que pinto, inútil, cansado, desistente, perdido, porque não sou Rembrandt nem Van Gogh. Obviamente (SARAMAGO, 2007, p. 79).

O excerto supracitado é bastante interessante visto que escancara a intenção de H., isso é, dirime qualquer possibilidade de sombreamento da sua figura de autor de quadros e, indiretamente, do manual que escreve. Não há como negar que o seu discurso, quando colocado ao lado das palavras do próprio Saramago, ao defender que em sua obra não haja um narrador, mas sim a própria presença do homem Saramago, exemplifica outro ponto relevante de um projeto próprio⁴⁰.

A empreitada de H., em direção a uma ruptura com os paradigmas que norteiam a arte é marcante, ainda que problemática quando se pensa em toda a tradição crítica anterior. Por isso, *Manual de pintura e caligrafia* também, em boa medida, é a reprodução do microcosmo do artista que se quer deixar ver. Para tanto,

⁴⁰ “Não me escondo por trás do narrador. Saramago é o autor e é ele quem conta o que conta” (SARAMAGO apud AGUILERA, 2010, p. 223).

colocam-se em cena as relações entre os indivíduos, formando uma miniatura da sociedade. Esse pequeno ciclo social, por meio das amizades, é responsável por muita coisa na vida de H., então, no temor de perdê-las, “a toda a hora a elas se ajusta” (*Idem*, 2007, p. 81) e, dessa forma, tais transformações contínuas sugerem a visualização de um novo limiar, ou seja, o da *sociedade*⁴¹.

E isto acontece porque alguém trouxe ao tear da conversa, com acinte ou por fadiga de fingir, um qualquer lado apodrecido do ofício da vítima de ocasião, e aí, por culpa das profissões que temos, todos nos definimos como exploradores ou parasitas da sociedade. O arquitecto, porque sim; o editor, porque a cultura; os publicitários, porque é obvio; o médico, porque nós bem sabemos; a decoradora, porque ora ora; Adelina, porque ora ora ora; e eu, pintor de retratos ora (p. 83).

Por meio das profissões sugere-se a necessidade dos vínculos estabelecidos, com exceção à amizade do médico, mesmo tendo uma possível função para casos de emergência de saúde, “porque nós bem sabemos”, as demais relações são formas de subsídio para a vida e a arte de H.. Muito se fala sobre o *networking*⁴² como uma boa prática na condução da vida moderna, porém a personagem H., à medida que discorre sobre cada amigo e seu respectivo interesse em relação à continuidade dessa amizade, vai desvelando o seu incômodo. Mesmo construída verdadeiramente, a manutenção desse vínculo de amizade estabelecida, como pode ser visto no próximo recorte textual, não é o que H. gostaria de fazer, a sua consciência é tocada, dando condições de perceber sintomaticamente o seu arrependimento.

Juraria que as lágrimas não houvera, se durante um tempo, não reconstituível, nem recordável como tempo, nem recontável, não tivesse havido entre mim e o mundo exterior uma cortina trémula e rebrilhante, como se eu estivesse no interior de uma gruta e em frente dela caísse uma cascata, grossas e resplandecentes cordas de água, mas sem rumor, a não ser no interior dos olhos este zumbido, que é o da lágrima ardendo. Sem dúvida chorei. Durante um minuto ou uma hora, as luzes dos barcos e as da outra margem do rio, brancas e amarelas, foram nos meus olhos um sol: beneficiei dessa fortuna dos míopes que, porque o são, não vêem a luz, mas a multiplicação dela (p. 90).

É importante destacar primeiramente que H. descobre haver uma interposição entre a sua visão e o mundo que está a sua volta. Nesse sentido, a ultrapassagem pelas “cordas de água”, além de limpar a visão, anuncia uma nova postura tomada pela personagem ante a vida que possui, mas, para que isso ocorra, é a gruta⁴³,

⁴¹ No respectivo capítulo sobre o *limiar da sociedade*, serão analisados os romances *A caverna* e *A jangada de pedra*.

⁴² *Networking* é a junção das palavras em inglês “*Net*”, que pode ser traduzida por “Rede”; e “*Working*”, traduzida por “Trabalhando”. O conceito, em linhas gerais, sugere que quanto maior for a rede de contatos e amizades de uma pessoa, maior será a possibilidade de essa pessoa conseguir uma boa colocação profissional.

⁴³ Segundo Gilbert Durant, a gruta é considerada pelo folclore matriz universal e aparenta-se aos

enquanto espaço uterino, a sugerir um renascimento e, conseqüentemente, uma nova oportunidade. Dessa forma, sair de tal ambiente fechado, por uma entrada escondida pela água, é também a ação que projeta a imagem da nova vida, portanto, o banho⁴⁴ lustral a ser tomado nesse trajeto de saída implica em algo significativo quando se pensa em uma nova visão de mundo que está em processo de formação.

A imagem da personagem H. é heroicizada à medida que finda o seu renascimento, dando condições do mesmo partir rumo a uma viagem em busca da evolução, ou seja, compreender-se na vida que lhe fora imposta. Para tanto, essa agonia em relação à vida atual, o presente da narração, faz com que o sujeito procure por algo perdido que só pode ser encontrado noutro plano da existência humana, o passado.

Na verdade, como vou eu recuperar do passado tantos anos já, e não apenas meus porque estão misturados com os de outra gente, e mexer nestes meus é desarrumar os que não me pertencem hoje nem pertenceram nunca, por mais que mansamente ou brutalmente os invadissem em cada momento que pôde ser comum ou assim tomado? Provavelmente, nenhuma vida pode ser contada (p.91).

O passado é colocado como uma possibilidade ainda que fugidia, mas o interessante é perceber que a vida não pode ser contada, mas recriada e é, assim, que cabe melhor à palavra – a literatura – por ser “uma arte de romper o véu que são as palavras e de dispor as luzes que as palavras são” (p. 94). Portanto, não se quer buscar no passado respostas para se entender o presente, mas sim questionar do passado as opressões, os preconceitos, a usurpação, como forma de autoquestionamento para que, em consonância com o que se vive no presente, a vida não se transforme em um cotidiano execrável. E, para isso, nada melhor do que a ficção, pois,

(...) tem coisas boas: prova que as decisões do espírito e da vontade transcendem as circunstâncias. O verdadeiro lugar de nascimento é aquele em que, pela primeira vez, se lança um olhar inteligente sobre si mesmo (...) toda a verdade é ficção (...) Tudo, provavelmente, são ficções (p. 97).

Acompanhando o raciocínio da obra, se nada é verdadeiro na constituição da vida, o seu fim também não parece outra coisa senão ficção. E ocorre no romance, a essa altura da narração, a comparação entre as palavras e as tintas e, nesse

grandes símbolos da maturação e da intimidade (DURAND, 2002, p. 242).

⁴⁴ Na obra de Saramago, é muito significativa a utilização da água enquanto elemento purificador. Praticamente em todos os seus romances tal elemento aparece com essa função e, aqui, não é diferente o caso. Isso está claramente posto, por exemplo, em *Ensaio sobre a cegueira*, na cena em que um grupo de mulheres, após o estupro a que foram submetidas, lavam e purificam uma companheira morta que não resistiu à usurpação do corpo.

segmento, a constituição da vida para que se finalize, como o fragmento próximo deixa ver, uma reflexão sobre outro tema que mereceu a escrita de romance à parte.

Reparando bem nas subtilezas (existem elas mesmo, ou apenas na minha cabeça?), venho a comparar que as diferenças não são muitas entre as palavras que às vezes são tintas, e as tintas que não conseguem resistir ao desejo de quererem ser palavras (...) Que é o tempo para quem neste exacto momento morre, sem ter sabido, pelo saber do entendimento onde nasceu? (p.97)

A partir desse momento são iniciadas as viagens⁴⁵ enquanto “exercícios de autobiografia, em forma de narrativa de viagem”, que desencadeiam desde já uma nova problemática na narrativa: a passagem da vida e o encontro com a morte, tema trabalhado também na novela *A viagem do elefante*⁴⁶. Fica estabelecido, portanto, no *Manual*, uma espécie de novo ponto de partida, ou melhor, outro limiar em que o presente é avaliado criticamente a partir do que se teve no passado.

Para tanto, marca-se tal reinício na materialização de uma ojeriza nunca antes revelada pela personagem H..

Mas também é verdade que as grandes cidades não me atraem muito: nunca há tempo bastante para saber o que verdadeiramente são, de maneira que ficamos a conhecer mais delas do que se fossem pequenos burgos limitados a uma praça, um duomo, um museu e algumas estreitas ruas em que o tempo não modificou muito, ou nós julgamos não ter modificado, porque são velhas e caladas e nós não vivemos lá (p. 100).

A cidade deixa ver um agrupamento de pessoas que resolveu viver em sociedade ante as intempéries da natureza, porém não há mais na sua constituição moderna uma proteção efetiva para o humano. Torna-se, assim, espaço labiríntico em que os sujeitos não mais se encontram, posto que passe a ser apenas centro de interesses e local de negócios. Nas palavras de Mike Featherstone, a “cidade”, enquanto símbolo da modernidade, “acolhia uma série de novos tipos sociais, novos lugares e o imaginário (os bens da cultura do consumo, a propaganda), que assinalavam a fragmentação, o tédio, a vitalidade e a resiliência do lado sombrio da modernidade” (FEATHERSTONE, 1997, p. 106). A cidade alimenta, então, as sensações de solidão e agonia, que se aliam a H. e condicionam a sua vida a uma espera por “essa morte próxima que nos torna ainda mais preciosa a pintura magnífica” (SARAMAGO, 2007, p. 103).

⁴⁵ Esse é outro tema praticamente presente em todos os romances de Saramago, direta ou indiretamente, a viagem é um momento obrigatório na formação da consciência de suas personagens. Questão a qual será mais detidamente analisada com os romances que compõem o *limiar da humanização*.

⁴⁶ No romance citado, um elefante dado como presente para um rei de terras longínquas é conduzido por um grupo de soldados em uma longa viagem, atravessando diferentes localidades, no entanto, assim que a jornada se completa, o elefante insolitamente morre e o seu cornaca fica à deriva, sem ocupação.

A vida humana, em consonância à arte, é assumida então como criação que, por detrás das estruturas externas do acabamento, conserva, para além da ficção, algo digno de apontamento.

Digo coisas que todos dizem, mas este feltro pisado e repisado que é a cultura, que é a ideologia, que é também isso a que chamamos de civilização, compõe-se de mil e um pequenos estilhaços, que são heranças, vozes, superstições que foram e assim permaneceram, convicções que esse nome se dão e tanto lhe basta (*Idem*, 2007, p. 107).

Fez-se uso da cultura enquanto uma espécie de filtro, equiparada e colocada no mesmo nível que a ideologia, porém formada por meio de diversas outras partes menores, engendrando uma espécie de estrutura fragmentada e, nesse sentido, uma quase que inapreensível busca pela realidade-verdade. Dessa forma, diferentemente de outros tempos, vê-se a problematização da cultura interpretada como um modelo nada integrado, problemático e com valores muitas vezes individuais. O homem tanto está em contínua busca como em intermitente processo de transformação, mas, para tanto, vale-se da consciência que, no caso de *Manual de pintura e caligrafia*, reside no ato de reescrever a vida, ou seja, a consciência de se refazer ou, pelo menos, reavaliar o que já foi feito.

Creio que a nossa biografia está em tudo o que fazemos e dizemos, em todos os gestos, na maneira como nos sentamos, como andamos e olhamos, como viramos a cabeça ou apanhamos um objeto do chão (...) uma narrativa de viagem serve tão bem para o efeito como uma autobiografia em boa e devida forma (p. 115).

O humano é ímpar, mesmo projetada uma imagem contrária em que se deva ser igual a todos, mas é no ato de escrever e deslindar a tessitura do texto que reside uma sugestiva forma para se tentar entender a força que o humano exerce em seu próprio meio. Uma vez mais, a viagem é colocada como subsídio para a concretização de um processo de formação do eu e, logo, via de compreensão do outro. A atual forma de viver requer do sujeito a busca por uma verdade confortante, seja de cunho religioso (não duvidar da existência de uma força suprema) e/ou econômica (ser bem sucedido financeiramente), projetando, quando se pensa, por exemplo, nos simulacros de vidas idealizadas para a massa, uma segunda espécie de aprisionamento⁴⁷.

Por outro lado, a escrita é um lugar privilegiado para que se encontre não apenas o humano, mas também a tentativa de construção de uma verdade que lhe é

⁴⁷ Já que a primeira se dá no nosso tempo, segundo Zygmunt Bauman, por meio de cadeados, cercas de arame farpado, ronda dos bairros e vigilantes; e também de jornalistas de tabloides “investigativos” que pescam conspirações para povoar de fantasmas o espaço público funestamente vazio de atores, conspirações suficientemente ferozes para liberar boa parte dos medos e ódios reprimidos em nome de novas causas plausíveis para o “pânico moral” (BAUMAN, 2001, p. 48).

própria.

Daria provavelmente toda a minha arte de pintor (é verdade que não daria muito, mas daria quanto tenho) para conhecer as profundas razões que levam as pessoas a escrever. O mesmo se diria de pintar, mas torno a dizer que escrever me parece arte doutra maior subtilidade, talvez mais reveladora de quem é o que escreve (p. 129).

E à literatura foi confiada a tarefa de desvelar o que o sujeito tem incrustado em si, dando sentido ao que era indecifrável bem como (re)significando a vida que, por repetidas vezes, encaminha-se ao condicionamento e, doravante, a um esvaziamento de sentido para as coisas que estão à volta do humano.

Enquanto a pintura projeta as imagens, o escrever conecta de forma sintomática o leitor ao cerne da existência do próprio sujeito-personagem, provocando, ainda que não imediatamente, uma transformação.

(...) nada se deve escrever uma vez só (...) na primeira vez se usa sempre a língua secreta que tudo diz e nada consente entender. Só a segunda língua explica, mas tudo voltaria a ficar oculto se o código da primeira língua, nesse preciso momento, fosse esquecido ou apagado (p. 129).

Novamente surge diante dos olhos a dimensão do conhecer associada ao segredar, que é dissolvido, em verdade, quando se reavalia a produção anterior e, assim, percebe-se a pulsão que sempre moveu Saramago a recriar e a recontar, por diversas vezes, em suas produções artísticas, o percurso histórico e o contato do humano com os seus deuses. Tanto a história como a religião são vias para o conhecimento da cultura humana que normalmente têm apenas uma versão; para a história, o ponto de vista do conquistador, por exemplo, e, na religião, os dogmas que, mesmo fora do plano das possibilidades de realização, fazem-se verdades indiscutíveis. Dessa forma, à luz de *Manual de pintura e caligrafia*, ambos os conhecimentos não se prestam ao humano já que não são capazes de problematizar e desenvolver a sua consciência. É preciso um algo mais que resida nas palavras.

No alto duma árvore (oliveira, para ser rigoroso) está um pássaro. Um pardal. Em baixo, com uma fissa nas mãos, movendo-se vagarosamente, um rapazinho. O quadro é clássico, o objetivo simples. Nenhuma crueldade: os pardais nasceram para ser apedrejados, os rapazes para apedrejar os pardais. É assim desde o princípio do mundo, e, tal, como os pardais não emigraram para Marte, os rapazes não recolheram a conventos, esmagados de puro remorso (p. 130).

Por detrás de um ato pueril e rotineiro, ao desbastar as camadas superficiais do simbolismo inerente aos elementos em cena, encontra-se um pássaro – pardal⁴⁸

⁴⁸ O pardal, aqui, além de recuperar a ideia de fragilidade, alude sutilmente aos tempos em que a liberdade e, consequentemente, a vida do povo português estava sob a mão forte do regime salazarista.

–, que vinculado ao simbolismo da árvore⁴⁹, continuamente está sujeito a uma força predatória maior. Nesse sentido, a ave, assumindo uma dimensão simbólica de liberdade, ao ser alvejada e capturada por seu agressor, apresenta a possibilidade de ampliação da leitura. Com a restrição ao direito de ser livre, ecoa certo incômodo do narrador à medida que tal aprisionamento não tenha sido impedido ou muito menos punido o agressor. Há uma inversão deflagrada, portanto, quando se reavalia o conceito de justiça, em que o convento não realiza a função primeira de destino e local de resguardo para se comungar uma religiosidade, passando inescrupulosamente a depósito de infratores ou retiro de arrependimento. Assim, insinua-se toda uma trajetória de opressão humana em Portugal⁵⁰ e, dessa forma, como se vê no fragmento seguinte, a força exercida por uma figura maior em relação ao oprimido só pode ter uma resultante, ou seja, a morte.

Vi-o morrer nas minhas mãos em concha, velar-se primeiro a pupila negra, depois a pálpebra quase translúcida mover-se debaixo para cima e ficar assim, deixando apenas uma frincha por onde o olhar ainda passou, na última película de tempo que restava. Morreu na minha mão. Primeiro esteve nela vivo, e logo morreu (p. 131).

Cumprir-se o fim da vida do pássaro e a sugestiva imagem “em concha”, mesmo metaforicamente designando um ciclo capaz de ser reativado, crava uma existência inócua. No entanto, esse assassinato, quando se recupera na trajetória histórico-portuguesa a privação da liberdade humana, traz à tona certa sensação pessimista ante um passado submisso com o regime salazarista⁵¹ e, provavelmente, um legado de nova subserviência no presente⁵² também.

Ainda que ficcionalmente, amalgamam-se as forças política e religiosa, transformando o “convento” em depósito de infratores que, agora, passa a simbolizar tanto a ineficácia da liderança política, carente de diálogo, bem como a

⁴⁹ A oliveira, para a obra de Saramago, exerce uma função simbólica muito peculiar, posto que seja lugar de reflexão e, conseqüentemente, anunciadora de mudanças. Isso está mais bem definido, por exemplo, no romance *Todos os nomes*, quando a personagem seu José dorme sob uma oliveira e, ao acordar, dá início a uma reviravolta na narrativa, com a troca das placas de identificação das covas.

⁵⁰ Acredita-se que a problemática da liberdade, enquanto suporte para a concretização do conhecimento, é plenamente discutida na obra de Saramago, mas em maior grau no romance *O ano da morte de Ricardo Reis*.

⁵¹ Segundo Eric Hobsbawm, Salazar alegou, em 1940, que ele e Hitler estavam ligados pela mesma ideologia (HOBSBAWN, 1998, p. 120).

⁵² A democracia, por exemplo, entendida por Saramago como um sistema viciado, cuja função é a de atender aos interesses econômicos dos grandes investidores, bem como protegê-los. Nas próprias palavras do autor em entrevista concedida: “Y yo creo que hoy se está necesitando un debate mundial sobre la democracia, y quiza si lo hiciéramos nos daríamos cuenta de que esto que estamos vivendo y que llamamos democracia, no lo es. Es una pura falacia, es una falsedad, nada de lo que está pasando hoy en el mundo, en los países que se declaran democráticos, tiene que ver con la auténtica democracia. Se há vuelto evidente que el poder real es el poder económico” (HALPERÍN, 2002, p. 19).

inconsciência religiosa, resultando uma vez mais a morte como sombreamento para tal vergonha e lançando dúvidas sobre a atual forma de se viver. Faz-se necessário, assim, uma reflexão acerca da realidade que se apresenta.

A realidade é o intraduzível porque é plástica, dinâmica. É dialéctica, também. Sei disto um pouco, porque o aprendi em tempos, porque tenho pintado, porque estou a escrever. Agora mesmo o mundo transforma-se lá fora. Nenhuma imagem o pode fixar: o instante não existe (p. 134).

Reavaliar o passado enquanto via de compreensão do presente e, logo, da realidade a que se está inserido é ato contínuo para a estética pós-modernista, um meandro para que se construa uma outra possibilidade criticamente mais aguda. Por isso, insinua-se no *Manual* a tarefa de recolhimento das peças que compõem a realidade, aludindo a uma organização do caos, mas tal tarefa é complexa porque “o instante não existe”. Contudo, a tentativa de transformar tal quadro (o social também) é levada a cabo, primeiramente com a aproximação de um momento da realidade com a ficção, seja pintando e/ou escrevendo, já que a diversidade das coisas e/ou das artes se agiganta no mesmo passo em que as opções são apresentadas, formando uma imagem, no mínimo, desorientadora.

Neste momento, é noite. Não muito avançada, onze horas, talvez um pouco mais. Tiro sempre o relógio para pintar, tiro-o também para escrever, e em geral enfio-o num dedo de Santo António ou, respeitosamente, coloco-lho no pulso, para que este santo se distinga dos demais santos e saiba, ao menos quando eu escrevo ou pinto, a quantas anda – enquanto eu ando à procura de mim (p. 140).

Apesar de o numeral onze constituir um instante no ciclo cronológico, quando se pensa na obra de Saramago, a sua utilização ganha nova função, ou seja, torna-se índice de um momento de crises⁵³. A desorientação preenche também o espaço, por meio do caos que se propaga mediante as múltiplas ações a serem realizadas. No *Manual*, isso já é posto por diferenciar uma vida distinta em relação à cotidiana, ou seja, é tempo de criação: “Tiro sempre o relógio para pintar”, bem como para escrever. Dessa forma, com a imagem do relógio posta no santo, recupera-se a cronologia da criação do mundo e, assim, fica a sugestão para que se veja iniciada uma construção, agora, verdadeiramente humana, cujo primeiro passo é distanciar-se de modelos repressivos.

⁵³ No entanto, esse recurso não é novo na literatura. Em *Os sofrimentos do jovem Werther* já se tem sugerida uma antecipação para o momento de crise: “Perto das onze horas, Werther perguntou ao criado se Albert havia retornado, e o criado disse que sim, que vira alguém reconduzindo o seu cavalo. Então Werther entregou-lhe um bilhete aberto com as seguintes palavras: ‘Poderia emprestar-me as pistolas para uma viagem que pretendo fazer? Adeus e felicidade!’”(GOETHE, 2002, p. 113). “Às onze horas da noite, o bailio mandou enterrá-lo [Werther] no lugar que o infeliz havia escolhido. O velho e os filhos acompanharam o cortejo. Albert não se sentiu capaz de fazê-lo. Temia-se pela vida de Lotte. O corpo foi conduzido por trabalhadores. Nenhum padre o acompanhou” (*Ibidem*, 2002, p. 119).

O mesmo quanto ao Cristo: se no Monte das Oliveiras tivesse Jesus morrido daquela hemorragia que benignamente e não fatalmente o acometeu, haveria depois cristianismo? Não havendo, a história teria sido outra, a história dos homens e das suas obras: tanta gente que não teria emparedado em celas, tanta gente que teria morrido de diferente morte, não nas santas guerras nem nas fogueiras com que a Inquisição respondia a si própria, ela relapsa, ela herética, ela cismática (p. 154).

A crítica à religião é mordaz, a ponto de ser considerada hedionda justificativa para matar, tema esse tão caro a Saramago, digno de suas preocupações em praticamente todos os romances que escreveu, mas em destaque nos que compõe um conjunto praticamente antirreligioso: *Caim*, *O evangelho segundo Jesus Cristo*, *Memorial do convento* e *Intermitências da morte*. Neles, a problemática da veracidade dos fatos pela falta de registro histórico, as mazelas sofridas pela humanidade graças à religião, os métodos escusos utilizados didaticamente e a necessidade da morte para justificá-la aparecem mais forte, além, é claro, de outros tantos temas. Sendo assim, é a ficção, enquanto voz peculiar, mas assumindo também a condição de vórtice que rediscute o mundo.

Com a reflexão quanto às consequências que a religião e a figura cristã podem ocasionar, eis a apresentação de um novo espaço privilegiado para redirecionar o homem ante os conflitos que surgem entre o seu ser e o mundo, como se mostra a seguir.

Há coisas que começam agora a tornar-se claras, diria mesmo que já me parecem óbvias, quando antigamente eram caos e confusão, eram outra forma de labirinto, sem dúvida redutível à linha recta, mas que complica essa redutibilidade, enovelando-se e apertando-se sobre si próprio ou comprimindo os espaços por onde a circulação se faz (p. 194).

Há uma nítida evolução da personagem H. ao se deflagrar que algumas “coisas” já “começam agora a tornarem-se claras”, ou seja, está-se em um novo ponto para que se compreenda o mundo, e, simultaneamente, inaugura-se outro limiar, com vistas ao conhecimento, já que a imagem labiríntica⁵⁴ da vida é reavaliada. Para tanto, o progresso se apresenta como forma de construção, uma “linha recta”, conscientemente interpretada como um processo difícil, no entanto, possível, mesmo que “comprimindo os espaços”. Com os romances *Todos os nomes*, *O homem duplicado* e *O ano da morte de Ricardo Reis* a mesma imagem da saída do labirinto, metáfora para um cotidiano alienante, seguida da viagem e, conseqüentemente, a descoberta de um sentido novo à vida, sugere uma

⁵⁴ A imagem do labirinto é extremamente significativa para a transição de limiares, posto que o rompimento com os dogmas religiosos impusesse a necessidade de outra forma de orientação, nesse sentido, a simbologia do labirinto pode vincular-se ao fechamento do sujeito. Anterior à mudança do exterior, deve-se conhecer o que está dentro de si mesmo.

configuração humana desejável. No *Manual*, a viagem pelo passado e pela arte é, então, condição fundamental para a conscientização de H., mas, ainda assim, não é o fim. Faltam outras verdades.

Não é a consciência dos homens que determina o seu ser; é o seu ser social que, inversamente, determina a sua consciência. Em certo estágio de desenvolvimento as forças produtivas da sociedade entram em contradição com as relações de produção existentes ou, o que é a sua expressão jurídica, com as relações de propriedade no seio das quais se tinham movido até então⁵⁵ (p. 196).

Cogita-se a procura de um sujeito coletivo⁵⁶, formado com a aglomeração de diversas consciências individuais, mas capaz de se colocar no lugar do outro, e, por isso, apto para dar novas cores e novos traços ao quadro social. Para tanto, faz-se necessária uma ação: o sujeito individual deve reconhecer a si mesmo de forma distinta, para que o olhar lançado ao outro não esteja pleno de predeterminações. É necessário, porém, estar à margem da sua própria espécie, contradizendo-se, inicialmente, com vistas a questionar a si próprio e à cultura em que foi formado. Em seguida, pós-autorreconhecimento do sujeito, a voz humana dotada de razão e sensibilidade em equilíbrio vai ao encontro das demais vozes para iniciar um processo de transformação mútua.

Despeço-me dos mortos, mas não para esquecer. Esquecê-los, creio, seria o primeiro sinal de morte minha. Além disso, após esta viagem de escrever tantas páginas, fez-se-me convicção que devemos levantar do chão os nossos mortos, afastar dos seus rostos, agora só osso e cavidades vazias, a terra solta, e recomeçar a aprender a fraternidade por aí (p. 200).

Em cena, além da antecipação do mote do romance *Levantado do chão*, ao se dar devida importância a trabalhadores esquecidos pelo sistema ideológico que os circunscreve, está posta a virada de mesa sobre a valorização de alguns em detrimento de outros e, por consequência, o esmaecimento da figura humana. A morte, em si mesma, não é um fim, e a consciência de tal aspecto é fundamental, seja para produzir uma primeira alteração na realidade apresentada no romance, seja para gerar novas possibilidades para que o sujeito se conscientize, contudo em ambas repousa a experiência do passado, apontando um caminho significativo para a compreensão do atual quadro social descrito.

Não há mais do que um caminho: a publicidade. Nesta nossa terra, os plásticos (execrável nome), valham o que valerem, se por seu destino ou desgraça colectiva vêm interrompida a carreira e desviado o trabalho, se não têm, como eu não

⁵⁵ Vale destacar que o presente trecho do romance de José Saramago estabelece uma intertextualidade patente com o prefácio da obra *Para a crítica da economia política*, de Karl Marx.

⁵⁶ O sujeito idealizado por Saramago recupera a ideia de que ainda não se tem e não se vive em uma sociedade verdadeiramente. O que pode ser correlacionado com as palavras de Zygmunt Bauman ao dizer que hoje o interesse geral não é mais que um sindicato de egoísmos, que envolve emoções coletivas e o medo do vizinho (BAUMAN, 2001, p. 46). Ou seja, é preciso mudar.

tenho, o recurso do ensino (as belasartes não chegaram ao fim, metade do que se foi depois aprendido a oito e, se calhar, mal), puxam do bolso a agenda de moradas e telefones e percorrem as páginas à procura dos amigos publicitários, ao mesmo tempo que constroem uma história que terão, naturalmente, o melhor papel, ou não lhes valeria a pena inventá-la (p. 217).

Reafirma-se que viver o presente e reanalisar o passado seja uma ação relevante para a personagem H., mas também ao leitor quando compartilhada a reflexão sobre as problemáticas impostas à vida nos grandes centros urbanos, por meio da “publicidade”, remetendo a um espaço que irrompe as páginas do texto literário. Com isso, o *limiar da sociedade* ganha corpo, adensa a relação entre a ficção e a realidade e permite avaliar a importância da figura do autor ao produzir uma obra emuladora.

Vale ainda destacar que a ojeriza pelo “plástico”, no *Manual*, será retomada em outro romance escrito no futuro. Em *A caverna*, semelhante ao que se expõe no fragmento supracitado, o plástico simboliza a produção em série, no mesmo passo, que indicia o uso da razão em detrimento à sensibilidade do artista manual. Logo, a mudança de gostos das crianças hoje é uma sutil imagem para a submissão da atividade artística ao mercado e a “publicidade”, ao abrigar artistas que não conseguem sobreviver por meio de sua arte, constitui a figura de uma ideologia capitalista que se aproveita para explorar e criar simultaneamente o simulacro. Cabendo, então, a H. advertir o seu leitor quanto aos perigos.

Esse projecto de autobiografia por caminhos que quiseram ser diferentes, juntando em partes iguais artifício e verdade, que foi que dele saiu? Que edifício? Que ponte? Que resistência de que material? Responderia que me aproximei. Responderia que ajustei o corpo a sua sombra, que apertei o parafuso solto (p. 221).

Os questionamentos de H. não necessitam de respostas assertivas, posto que a sua principal contribuição repousasse na consciência de seus leitores, ao perceber que a submissão de sua arte ao mercado em tempo de cifras é uma agonia universal. E, ainda que não exista materialidade no projeto aludido, a sua não-presença ainda assim pode ocupar espaço fora da literatura, mesmo porque o fim do romance retira de cena qualquer esperança de transformação social, já que a necessidade de sobrevivência faz com que o artista passe para o outro lado.

Desenho projectos de embalagens, introduzo o suplemento de arte nas campanhas de publicidade e, cautelosamente, pergunto ao *copy-writer* cioso da sua literatura se concorda em deslocar para a direita a sua frase, para benefício de uma linha minha que precisa de desafoço (p. 274).

Em suma, a arte disputa espaço com a publicidade e, nesse sentido, a figura do artista modifica-se, bem como a arte que se transforma também em produto. A

aparente disputa entre a linha do desenho e o texto da publicidade desvela outras dimensões da sociedade⁵⁷.

Um *copy-writer* não deixa de ser um vendedor escondido atrás de seu texto, mesmo que usasse as palavras de forma estratégica, objetivando a criação de uma mensagem, por sua vez, capaz de incentivar alguém a tomar uma decisão e/ou ação, a compra, por exemplo. Do outro lado, tem-se H. produzindo o que define ser um “suplemento de arte”, ou seja, o traço artístico corrobora com essa literatura de mercado. Falsa concepção artística, então, reflete a condição do que se entende por uma atual arte impregnada pela ideologia capitalista, em que o artista fica submetido às condições de mercado e operando conforme os anseios e os desejos do cliente.

Em suma, *Manual de pintura e caligrafia* antecipa todo o percurso literário romanesco produzido por José Saramago. Mais especificamente, o trajeto que a personagem cumpre, por meio das cenas, realiza as ideias fundamentais de cada romance, o que possibilita também visualizar os três níveis (limiares) aludidos anteriormente.

O rompimento com os dogmas religiosos cobrando do sujeito um novo tipo de orientação, que repousa no próprio conhecimento humano e, dessa forma, o que de fato está à frente dos olhos começa a ser percebido como mera imagem. Mas exercício pleno de significação e tentativa de reproduzir uma forma de vida melhor, ao distanciar o sujeito de si mesmo para que haja um reencontro. Contudo, o conhecimento adquirido pela personagem H. em sua viagem, de autorreconhecimento, propicia uma experiência salutar para si, e, indiretamente, essencial para o leitor, já que se deflagra na mercantilização de todo e qualquer signo o humano também. Por isso, a laicização, a conscientização e a visão social, que partilha a personagem H., reencontram-se na voz daquele que é conhecedor das possibilidades de movimentação das peças que formam esse novo jogo da vida⁵⁸.

⁵⁷ Segundo David Harvey, a publicidade e as imagens da mídia passaram a ter um papel muito mais integrador nas práticas culturais, tendo assumido agora uma importância muito maior na dinâmica de crescimento do capitalismo. Além disso, a publicidade já não parte da ideia de informar ou promover no sentido comum, voltando-se cada vez mais para a manipulação dos desejos e gostos mediante imagens que podem ou não ter relação com o produto a ser vendido (HARVEY, 2010, p. 259).

⁵⁸ Vale salientar que a última parte da narrativa *Manual de pintura e caligrafia* é desenvolvida com um pano de fundo temporal bastante conturbado na cultura portuguesa, isto é, a Revolução dos Cravos. Dessa forma, cabe ao leitor atentar-se ao fato de que o narrador da obra citada, o pintor H., está extemporâneo ao ocorrido, mas as reminiscências do 25 de abril podem ser plenamente verificáveis, desde que o olhar do analista esteja voltado para tal temática.

2 DEMASIADAMENTE HUMANO

E o que o ser humano mais aspira é tornar-se ser humano.

Clarice Lispector

De posse de algumas pistas sobre o romance *Manual de pintura e caligrafia* antecipatórias de toda a obra de José Saramago, iniciam-se, de fato, as análises dos romances com vistas ao conceito de *limiar*, recorrendo, contudo, aos ensinamentos de Mikhail Bakhtin e Teilhard de Chardin. O exame minucioso de fragmentos textuais, escolhidos por suscitarem uma condição de homem idealizada, pretende apontar as invariantes do primeiro nível, o *limiar da humanização*.

Nas camadas profundas do discurso literário reside uma crítica ao religioso, por meio de personagens que se veem estranhos a essa ideologia e, doravante, colocam em xeque a onipotência divina, por meio de uma autoconscientização. Assim, está a personagem Caim para Deus, no romance *Caim* e Jesus Cristo para Deus, em *O evangelho segundo Jesus Cristo*⁵⁹.

A ordem cronológica da escritura dos romances não é considerada aqui como determinante para as respectivas análises. O que se respeita é o período histórico que cada obra circunscreve e, nesse sentido, o Velho Testamento, seguido pelo Novo, prescreve uma trajetória importante na constituição de uma ideologia cristã, para que se torne possível a tarefa de levantar as invariantes que se assumem nas narrativas enquanto indícios pró-emulação para a leitura dos mesmos.

O próprio Saramago diz, em *Manual de pintura e caligrafia*, algo importante para que se inicie uma reflexão sobre limiar: “E agora a brevíssima suspensão, o tempo de romper a invisível película que cobre o vão da porta, o tempo da instantânea hesitação dos pés no limiar, o tempo para se preocuparem e encontrarem os olhos que esperavam” (SARAMAGO, 2007, p. 242).

Ainda que em uma precoce tentativa de definição, o *limiar* seria um ponto em que o controle do tempo, apesar de tantas vezes citado, é dissolvido, comprimindo-se, assim, o espaço como uma espécie de casulo em que tudo é significativo para a transformação da consciência do sujeito-personagem. O recrudescimento da visão de mundo é iniciado simploriamente com uma parada e “hesitação”, invocando a inquietação do sujeito ante uma figura (ideologia) opositora, por meio de um

⁵⁹ Tal aspecto pode ser detectado também em outros romances do autor português, por exemplo, *O memorial do convento* e *As intermitências da morte*.

percurso formativo a ser ultrapassado, pretendendo-se desestabilizar a consciência que o sujeito tem de si mesmo.

Mikhail Bakhtin aponta que

(...) Os atos mais importantes, que constituem a autoconsciência, são determinados pela relação com outra consciência (com o tu), a separação, o desligamento, o enimesmamento como causa central da perda de si mesmo. Não se trata do que ocorre dentro mas na *fronteira*⁶⁰ entre a minha consciência e a consciência do outro, no *limiar*⁶¹. Todo o interior não se basta a si mesmo, está voltado para fora, dialogado, cada vivência interior está na fronteira, encontra-se com outra, e nesse encontro tenso está toda a sua essência (BAKHTIN, 2003, p. 341).

A autoconsciência, portanto, é constituída a partir de um processo interativo entre o eu e o outro, que se resguarda no interior da consciência. E, algumas vezes, a própria consciência do eu, pode assumir o papel de tu (o outro); mas também, simultaneamente a esse diálogo, uma nova relação é possível, mesmo à margem, entre o interior, por meio da voz da consciência, e o exterior, cuja voz da vivência pode ser o material a preencher um vazio (o do sujeito ausente), diminuir a distância da separação (exterior e interior, presente e passado, fechamento e abertura etc.) e/ou ativar o comando da inquietação humana. Dessa forma, o *limiar*, além de ser um espaço pleno para o embate entre distintas visões de mundo, marca um ponto inicial ante um processo de mudança.

Já para Teilhar de Chardin o *limiar* indica uma alteração “de estado, em primeiro lugar. Mas, em seguida, e por isso mesmo, começo de uma outra espécie de vida” (CHARDIN, 2006, p. 191). Ou seja, ininterruptamente depois de adentrado no limiar o sujeito é conduzido a uma permanente condição progressiva, isso porque avança em função dos “passos da reflexão”.

A obra de José Saramago amplia o conceito, ao tornar o solo da teoria permeável e fecundo por meio de uma invariante artística: a contínua necessidade de atualizar os conhecimentos humanos para que o eu da personagem consiga escapar do labiríntico espaço que o circunscreve. Assim, o vai-e-vem das informações, do interior da consciência para o exterior do mundo e vice-versa, modifica a vivência do sujeito e, principalmente, fornece o material necessário para iniciar uma revolução (em relação à vida). Nesse sentido, a massa das informações cada vez mais se expande, promovendo um fluxo que impossibilita o retorno ao estado inicial.

⁶⁰ Grifo do autor.

⁶¹ Grifo do autor.

Ainda se destaca a contínua interposição de dificuldades, que são denominadas na presente tese como *catástrofes*⁶², fornecendo a ambientação necessária para que o sujeito (re)signifique e assuma uma sempre nova resignação ante velhas visões de mundo a serem abandonadas à medida que outros limiares vão surgindo. A catástrofe é a força que empurra a personagem para dentro do labirinto e também é o material que sela a saída do mesmo, ou seja, torna-se imprescindível a ruptura para que a personagem possa adentrar em uma nova fase de sua vida.

Uma nova oportunidade para *Caim*

Essas histórias da remota antiguidade são sempre em essência verdadeiras, mas nem sempre foram recolhidas e explicadas com toda a garantia de exatidão. Para resumir, minha opinião é que Caim era um verdadeiro homem, e lhe arranjaram essa história porque o temiam.

Hermann Hesse

José Saramago afirmou que tanto o indivíduo quanto a sociedade possuem uma pré-história que, por sua vez, é o “tempo da sua vida pessoal em que esse indivíduo se vê a si mesmo ou se averigua como parasitado pelo seu inconsciente” (SARAMAGO, 2007, p. 197). Nesse sentido, a busca que ocorre no passado parece querer resgatar a consciência humana, atual e continuamente esmaecida por ininterruptos espetáculos em prol da criação de falsas necessidades. Não se deve esquecer que Caim inaugura também uma pré-história daqueles condenados pela tradição e sem direito à resposta. Por isso, em coro à indignação de Hermann Hesse, Saramago colocará a voz de Caim para ser ouvida e, a partir disso, a assunção de sua humanidade.

Segundo Carl Schorske, o “artista deve criar outra vez o mundo que o defensor sem raízes da ciência e do comércio destruiu” (SHORSKE *apud* HARVEY, 2010, p. 251), acrescente-se o discurso religioso também, no caso de Saramago e de Portugal. Até mesmo porque, recorrendo às palavras de Eduardo Lourenço,

(...) a tonalidade da cultura portuguesa entre os anos 40 e os fins dos anos 60 era subdeterminada pelo diálogo nunca explicitado entre um discurso de enraizamento tradicional, quer dizer católico, e um discurso marxista, que pouco a pouco reordenava segundo o seu código ou as suas leituras todas as manifestações mais vivas da cultura portuguesa (LOURENÇO, 2001, p. 14).

⁶² De acordo com Vladimir I. Arnold, a *catástrofe* “indica mudanças súbitas e violentas, representando respostas descontínuas de sistemas a variações suaves nas condições externas” (ARNOLD, 1989, p. 19).

Em *Caim*, apesar de ser lida como uma obra menor⁶³, é possível perceber alguma novidade, considerando-se toda a produção romanesca do autor, no uso da numeração. O romance é organizado por uma sequência numérica de 1 a 13, marcando respectivamente os capítulos. Com isso, parece ficar suspensa no ar a sugestão para que se tenha um estranhamento, mormente, quando se recupera o simbolismo negativo sugerido pelo numeral, tomando como base a cultura ocidental, de uma *imago* do mau agouro⁶⁴.

O discurso bíblico, responsável pela primeira aparição de um humano chamado Caim, também é construído a partir da utilização de números. Toda a marcação é feita por meio de livros, capítulos e versículos, viabilizando-se, então, que o romance *Caim* seja tomado como uma paródia do canônico texto bíblico e da doutrina cristã.

Com esse efeito, a numeração se configura, por detrás de uma mera orientação para o leitor, um passo-a-passo que conduz a leitura por caminhos já previamente estabelecidos, corroendo o discurso base a partir de uma prática semelhante à que critica.

É possível afirmar que o início do romance dá-se com a epígrafe, uma vez que a citação do livro dos Hebreus (capítulo 11, versículo 4), pertencente ao Novo Testamento, seja portadora de uma renovação quanto ao significado por meio de uma visão de mundo crítica. Para tanto, observe-se o fragmento citado.

Pela fé, Abel ofereceu a Deus um sacrifício melhor do que o de Caim. Por causa da sua fé, Deus considerou-o seu amigo e aceitou com agrado as suas ofertas. E é pela fé que Abel, embora tenha morrido, ainda fala.

(Hebreus, 11,4)

LIVRO DOS DISPARATES

Uma questão importante aparece com a rememoração do conhecido episódio dos irmãos Caim e Abel, encontrado primeiramente no Velho Testamento, mas, no caso do romance de José Saramago, a abertura de sua obra recupera tal fato por meio do Novo Testamento. O aparente emudecer dos relatos do Velho Testamento soa insolitamente enquanto possível visão de mundo do autor incrustada.

Erich Auerbach aponta que “o Velho Testamento, à medida que o relato avança, aproxima-se cada vez mais do histórico” (AUERBACH, 2009, p. 15), enquanto o Novo Testamento caracteriza-se por relatar “acontecimentos que se

⁶³ Ver citação 11, na página 19.

⁶⁴ Além disso, o número treze é significativo para a bíblia, pois retoma a imagem das 13 jarras encontradas em Nag Hammadi por Mahammed Ali Samman, contendo os códices de papiro (os textos apócrifos) em que foram contabilizados 113 livros, sendo 52 em relação ao Velho Testamento e 61 em relação ao Novo Testamento.

desenvolvem no plano da vida cotidiana” (*Idem*, 2009, p. 37). Dessa forma, o Novo Testamento, escrito no mesmo instante em que os acontecimentos e as transformações ocorriam, é importante na formação das “bases para essa exibição de atrocidades físicas” (p.55). Daí a referência utilizada por Saramago, “livro dos disparates”, sugestivamente grafado em letras maiúsculas, a atestar a ideia do absurdo de tal referência, posto que o livro dos Hebreus fosse escrito para pessoas que estavam em perigo de fazer uma troca absurda. Logo, como alguém que morreu pode continuar a falar?

Saramago, portanto, rechaça a imagem utópica do Novo Testamento, abrindo margem para que se visualize uma problematização do canônico discurso religioso, diferenciando-se, em mais uma inovação, por meio de uma terceira margem crítica que se coloca entre a história e a religião. Entende-se que a função do Velho Testamento é a de criar uma espécie de história dos acontecimentos e o Novo Testamento recupera os mesmos por meio de uma reconstrução fabular das narrativas passadas, impregnadas com a ideologia cristã. No entanto, com o novo discurso crítico aludido em *Caim*, o leitor está sendo conduzido por uma linha oblíqua em que se acredita haver um desejo para que a verdade mágico-religiosa seja dissipada, sobressaindo apenas a legitimação de uma existência humana, à medida que a personagem busca significação para a sua própria condição.

O trabalho artístico de reconstrução de uma personagem bíblica, por meio da literatura, desencadeia uma preocupação com relação à aproximação entre universos aparentemente separados por um espaço abismal. As palavras de Northop Frye ressaltam que,

Em nossa cultura, o livro sagrado fundamental é a Bíblia cristã, que é também, provavelmente, no mundo, o livro sagrado mais sistematicamente construído. Dizer que a Bíblia é ‘mais’ do que uma obra literária é dizer meramente que são possíveis outros métodos de abordagem. Nenhum livro poderia ter tido influência na literatura sem ter qualidades literárias, e a Bíblia é uma obra literária desde que seja examinada por um crítico literário (FRYE, 1973, p. 309).

Assim, com a análise da epígrafe do romance *Caim* e a bíblia tomada como uma visão de mundo também literária vê-se a possibilidade crítica quanto à dominação que o discurso bíblico-ideológico promove. Para tanto, os conceitos religiosos opressores determinados por Deus, segundo a visão saramaguiana, estão em derrocada ante a atual necessidade de se discutir um passado pleno de obsoletas e mirabolantes práticas, ou seja, um tempo de milagres⁶⁵. Diante dessa

⁶⁵ Saramago esvazia completamente a possibilidade de intervenção divina na vida humana por meio de milagres. Tudo o que toca ao humano é fruto de suas próprias mãos.

possibilidade de análise, observe-se o excerto a seguir.

Dos escritos em que, ao longo dos tempos, vieram sendo consignados um pouco ao acaso os acontecimentos destas remotas épocas, quer de possível certificação canónica futura ou fruto de imaginações apócrifas e irremediavelmente heréticas, não se aclara a dúvida sobre que língua terá sido aquela, se o músculo flexível e húmido que se mexe e remexe na cavidade bucal e às vezes fora dela, ou a fala, também chamada idioma, de que o senhor lamentavelmente se havia esquecido e que ignoramos qual fosse, uma vez que dela não ficou o menor vestígio, nem ao menos um coração gravado na casca de uma árvore com uma legenda sentimental, qualquer coisa no gênero amo-te eva. Como uma coisa em princípio, não deveria ir sem a outra, é provável que um outro objectivo do violento empurrão dado pelo senhor às mudas línguas de seus rebentos fosse pô-las em contacto com os mais profundos interiores do ser corporal, as chamadas incomodidades do ser, para que no porvir, já com algum conhecimento de causa, pudessem falar da sua escura e labiríntica confusão a cuja janela, a boca, já começavam elas a assomar (SARAMAGO, 2009, p.9-10).

É importante destacar a preocupação com a falta de comprovação que justifique uma possível existência divina. Tanto o milagre da construção do mundo bem como a presença dos primeiros seres humanos na terra, uma vez que não restou “nem ao menos um coração gravado na casca de uma árvore”, são apenas adereços para uma narrativa. A sensação de desconfiança por falta de prova cabal, portanto, é a pulsão literária que polemiza e, no mesmo passo, propõe afetar a validação do Velho Testamento. Por meio de uma lacuna científica, a ser explorada como refutável, e do embate entre o relato e a escrita, como atribuições da presença humana, apresentam-se os primeiros argumentos que colocam sob suspeita tanto a onisciência quanto a existência de Deus, posto que não houvesse materialidade acerca de qual “língua terá sido aquela”, ou seja, “a fala, também chamada idioma, de que o senhor lamentavelmente se havia esquecido e que ignoramos qual fosse”.

Adensa a argumentação crítica o sugestivo abandono cometido por Deus ao longo dos dias em que os primeiros humanos – Adão e Eva – permanecem no paraíso. Deus tem outros paraísos para cuidar, com outros seres, resultando a humanidade como uma espécie diferente de criação, ininterruptamente, à deriva em relação ao seu criador⁶⁶. Em verdade, para o romance *Caim*, o homem não é o centro das atenções divinas.

Quanto ao senhor e às suas esporádicas visitas, a primeira foi para ver se adão e eva haviam tido problemas com a instalação doméstica, a segunda para saber se tinham beneficiado alguma coisa da experiência da vida campestre e a terceira para avisar que tão cedo não esperava voltar, pois tinha de fazer a ronda pelos outros paraísos existentes no espaço celeste. De facto, só viria a aparecer mais tarde, em data de que não ficou registo, para expulsar o infeliz casal do jardim do éden pelo crime nefando de terem comido do fruto da árvore do conhecimento do

⁶⁶ Talvez não esteja no baú das coincidências o fato de José Saramago encerrar a sua obra literária com um romance que retrata o começo da humanidade, revisitando o “pecado original” e desmantelando o mundo cotidiano pleno em rotina e carente de reflexão, o que torna evidente a vulnerabilidade das decisões tomadas pelos humanos desde os primórdios até a contemporaneidade.

bem e do mal (*Idem*, 2009, p. 12).

Por meio da ironia, a preocupação do criador em relação à sua criação fica evidente, ou seja, não é o único foco. Vale destacar também a postura exacerbadamente rígida de Deus suggestionada pelo narrador como o resultado de um vínculo inexistente para com a humanidade, culminando com a desproporcionalidade ao se entender como crime o ato de comer um fruto e por ele ser expulso, no caso de Adão e Eva. Desvela-se a noção de que o “nefando crime” é somente um capricho divino pelo descumprimento de uma ordem e, conseqüentemente, pelo seu orgulho ferido. Quanto mais Deus se distancia do humano, em sentido contrário, Caim, o excluído, pode aproximar-se dessa condição.

Há uma segunda voz – a literária – sobreposta à religiosa, polemizando o prototexto por meio de insatisfações com roupagens de argumento, denunciando e, simultaneamente, cravando-se como a tentativa de se criar uma nova ordem.

Antes de prosseguirmos com esta instrutiva e definitiva história de caim a que, com nunca visto atrevimento, metemos ombros, talvez seja aconselhável, para que o leitor não se veja confundido por segunda vez com anacrônicos pesos e medidas, introduzir algum critério na cronologia dos acontecimentos. Assim faremos, pois, começando por esclarecer alguma maliciosa dúvida por aí levantada sobre se adão ainda seria competente para fazer um filho aos cento e trinta anos de idade. À primeira vista, não, se nos ativermos apenas aos índices de fertilidade dos tempos modernos, mas esses cento e trinta anos, naquela infância do mundo, pouco mais teriam representado que uma simples e vigorosa adolescência que até o mais precoce dos casanovas desejaria para si. Além disso, convém lembrar que adão viveu até aos novecentos e trinta anos, pouco lhe faltando, portanto, para morrer afogado no dilúvio universal, pois finou-se em dias da vida de lamec, o pai de noé, futuro construtor da arca. Logo, teve tempo e vagar para fazer os filhos que fez e muito mais se estivesse para aí virado. Como já dissemos, o segundo, o que viria depois de caim, foi abel, um moço alourado, de boa figura, que, depois de ter sido objeto das melhores provas de estima do senhor, acabou da pior forma. Ao terceiro, como também ficou dito, chamaram-lhe set, mas esse não entrará na narrativa que vamos compondo passo a passo com melindres de historiador, por isso aqui o deixamos, só um nome e nada mais. Há quem afirme que foi na cabeça dele que nasceu a ideia de criar uma religião, mas desses delicados assuntos já nos ocupámos avonde no passado, com recriminável ligeireza na opinião de alguns peritos, e em termos que muito provavelmente só virão a prejudicar-nos nas alegações do juízo final quando, quer por excesso quer por defeito, todas as almas forem condenadas (p. 13-14).

Como já se antecipou, fica evidente a preocupação do narrador ao tentar recriar a história da vida de Caim⁶⁷. Para tanto, o Velho Testamento é assumido como fonte de valor histórico da criação divina enquanto o Novo Testamento passa a ser tomado como recriação ideológica, em um plano secundário. Nesse sentido, parece claro que o exercício literário só pode acontecer por um viés estritamente

⁶⁷ Simultaneamente a essa tentativa, o narrador coloca sob suspeita desde a veracidade dos fatos relatados na bíblia até a importância efetiva que tal discurso religioso pode operar sobre uma vida verdadeiramente humana.

humano e distinto da tradição. Isso porque, recorrendo às palavras de Marliise Vaz Bridi, a narrativa saramaguiana privilegia, “como construção ficcional”, uma “humana interpretação de tudo quanto há, houve ou haverá”, enquanto “sagrado exercício de liberdade” (BRIDI in: LOPONDO, 1998, p. 113).

Em paralelo, como tentativa de fornecer um efeito de significação isenta do discurso religioso, há o estabelecimento, iniciado no fragmento supracitado, de uma nova oportunidade que o narrador confere à personagem para explicitar a sua visão de mundo e, assim, realizar uma autodefesa ante toda uma tradição cristã que sempre o condenou. Conjuntamente, fazem-se presentes alguns aspectos relevantes da pós-modernidade, quando são removidas as camadas superficiais do texto artístico e encontra-se um recôndito espaço que guarda valores, obliterados por muito tempo já que Caim sempre representou a imagem de um sujeito excluído e ignorado pela tradição bíblica⁶⁸.

É com a audição das palavras de Caim que se tem a reabertura de um processo, ou seja, ouvir novas versões para o caso da humanidade.

Cinquenta anos e um dia depois desta afortunada intervenção cirúrgica com a qual se iniciara uma nova era na estética do corpo humano sob o lema consensual de que tudo nele é melhorável, deu-se a catástrofe. Anunciado por um estrondo de trovão, o senhor fez-se presente. Vinha trajado de maneira diferente da habitual, segundo aquilo que seria, talvez, a nova moda imperial do céu, com uma coroa tripla na cabeça e empunhando o ceptro como um cacete. Eu sou o senhor, gritou, eu sou aquele que é. O jardim do éden caiu em silêncio mortal, não se ouvia nem o zumbido de uma vespa, nem o ladrar de um cão, nem um pio de ave, nem um bramido de elefante. Apenas um bandada de estorninhos que se havia acomodado numa oliveira frondosa que vinha dos tempos da fundação do jardim levantou voo num só impulso, e eram centenas, para não dizer milhares, que quase obscureceram o céu. Quem desobedeceu às minhas ordens, quem foi pelo fruto da minha árvore, perguntou deus, dirigindo directamente a adão um olhar coruscante, palavra desusada mas expressiva como as que mais o forem. Desesperado, o pobre homem tentou, sem resultado, tragar o bocado de maçã que o delatava, mas a voz não lhe saiu, nem para trás nem para diante. Responde, tornou a voz colérica do senhor, ao mesmo tempo que brandia ameaçadoramente o ceptro. Fazendo das tripas coração, consciente do feio que era pôr as culpas em outrem, adão disse, A mulher que tu me deste para viver comigo é que me deu do fruto dessa árvore e eu comi (SARAMAGO, 2009, p. 16-17).

É importante destacar a relevante contribuição que o termo “catástrofe” sugere para a continuidade da narrativa. Aqui, é ela a antecipatória de uma reviravolta na vida de Adão e Eva, isto é, sair do paraíso, perdendo toda a segurança da condição de criação divina, e assumindo, por outro lado, o início da

⁶⁸ Segundo Teresa Cristina Cerdeira da Silva, essa insistência de Saramago em revisitar os textos do passado criando novos discursos indica a unidade de um projeto que, sem nascer necessariamente de um plano pré-estabelecido, orienta-se por uma mesma vontade que faz voar a inspiração, produzindo imagens sempre novas para repensar os caminhos dos homens (SILVA, 1989, p. 267).

trajetória humana na terra. Pré-anunciada pelo “estrondo do trovão”, a catástrofe também antecipa uma série de intempéries que ocorrerão, mas a sua principal contribuição é a de ter desencadeado o início do julgamento divino pelo incorreto ato de comer o fruto e, dessa forma, propor a rediscussão sobre o pecado original.

Sugere-se tomar, para a obra de José Saramago, a catástrofe como a pulsão que move as personagens em rota de colisão contra as verdades estabelecidas e tornadas absolutas, por meio do limiar, que, por sua vez, além de circunscrever as personagens em espaços em que o tempo perde força, cria a imagem para momentos de crise, interpostos entre as personagens e o mundo criado para elas. O novo é condição contínua dentro de um limiar, sendo determinante para o sujeito a autoconscientização no enfrentamento do desconhecido.

E houve o dia em que adão pôde comprar um pedaço de terra, chamar-lhe sua e levantar, encostada a uma colina, uma casa de toscos adobes (...) Enquanto abel preferia a companhia das ovelhas e dos cordeiros, as alegrias de caim iam todas para as enxadas, as forquilhas e as gadanhas, um, fadado para abrir caminho na pecuária, outro, para singrar na agricultura. Há que reconhecer que a distribuição da mão-de-obra doméstica era absolutamente satisfatória, uma vez que cobria por inteiro os dois mais importantes sectores da economia da época (*Idem*, 2009, p. 31-32).

Convém lembrar que Adão e Eva foram expulsos do paraíso e, essa nova condição de vida, fora dos seus domínios e de uma suposta proteção divina, é, a rigor, um momento de crise para sujeitos desacostumados com a preocupação em atender às necessidades primárias de sobrevivência (fome, sede, frio etc.). A descrição feita por Saramago matiza o momento em que Adão se encontra na condição de ser humano comum, à deriva em um mundo desconhecido, o que problematiza a consciência da personagem. Torna-se importante, então, aprender a lidar com a situação do momento, dar um passo em direção a uma humanidade ainda desconhecida. Isso fica evidente quando se anuncia a compra de um pedaço de terra e, em decorrência, a estabilização de Adão ao solo, deixando de ser apenas a criação divina e passiva, para acompanhar o nascimento de seus filhos, tornando-se o criador, o pai e, por isso, um agente.

Já que Caim, na condição de filho e herdeiro de um legado humano, é também usurpado pelo discurso religioso, o seu ofício assume-se como um latente percurso de recuperação da dignidade e, por consequência, uma nova oportunidade para desbastar o invólucro criado pela tradição enquanto assassino impiedoso. Para tanto, é a relação do homem (Caim) com a agricultura⁶⁹ o catalisador em que se

⁶⁹ (...) o elemento do trabalho agrícola cria uma ligação real e uma comunhão dos fenômenos da

estabelece tal saga.

Ao analisar as ferramentas utilizadas na agricultura (citadas no fragmento anterior) tem-se que, em um passado longínquo, a enxada era a principal ferramenta utilizada pelo homem primitivo, construída com pedra lascada mais um pedaço de madeira denominado embira. Nesse sentido, é um elemento capaz de fincar o homem a terra e, por meio do trabalho que se realiza com ela, justifica um cuidado seja para com o lugar, ao se cultivar o solo, alimentar e proteger a família do agricultor, seja até a constituição de um grupo social, logo, as aldeias, as vizinhanças, os compadrios, as vilas, as cidades e, por fim, a civilização. Em suma, além de trazer à tona o simbolismo do trabalho, a enxada pode ser associada a uma cultura como elemento primeiro da humanidade.

A forquilha, por sua vez, sugere a dimensão feminina da existência, devido à sua forma, pois remonta o formato da região do baixo ventre da mulher. Vale dizer, também, que ela pode ser dividida em três partes: a) ponteira, base de uma vida pioneira com o trabalho agrícola – sem máculas, para a renovação do homem Caim; b) haste, como o caminho reto, ao se pensar na ação de andar e semear o solo, por outro lado, os nós da haste podem ser associados às dificuldades da vida também; c) a forquilha, que, em função de seu formato, recupera a ideia de opções, partindo para uma vida digna, honesta e profícua.

A gadanha, por fim, corrobora a noção de morte, quando associada ao ato de ceifar os cereais, mas, ainda assim, é por esse movimento de morte que se dá a manutenção da vida, o ingrediente colhido a produzir o pão, por exemplo.

Em suma, as ferramentas sugerem um percurso de vida, a partir das possibilidades de leitura que simbolizam, recuperando a importância do trabalho agrícola desempenhado por Caim, à medida que o mesmo é um vínculo do homem à natureza e, assim, a transformação para um modelo de vida a ser seguido. Diante desse quadro, mais especificamente na conexão entre o homem à natureza, surgem as condições fundamentais para que se veja um ser diferenciado e totalmente aliado a uma vida significativa, diferentemente do que lhe fora estabelecido pela perspectiva canônico-religiosa⁷⁰.

É possível dizer que, a essa altura do romance, a personagem Caim dê os primeiros passos em busca de algo distinto ao que vive. Uma forma singela de

natureza com os acontecimentos da vida humana (...) (BAKHTIN, 2010, p. 335).

⁷⁰ A partir desse momento ganha em seriedade a nova leitura que o romance propõe, posto que viesse à tona um desejo de reparar a história humana também.

ruptura com a continuidade do discurso da tradição bíblica, para tanto, faz-se necessário outra via que se encontra em um retorno da personagem a dimensões estranhas à ideologia cristã.

Apesar de o tempo não estar demasiado frio, a túnica molhada, pegada à pele, causava-lhe arripios. Pensou que despindo-a mataria dois coelhos de uma cajadada, primeiro porque se acabariam os frios, e também porque a túnica, sendo feita de pano mais fino que grosso, em pouco tempo secaria. Assim fez e imediatamente se sentiu melhor. É verdade que não lhe pareceu bem ver-se nu como tinha vindo ao mundo, mas estava sozinho, sem testemunhas, sem ninguém que lhe pudesse tocar (p. 41).

É bastante significativa a imagem que o narrador apresenta, uma vez que a nudez, em tela, parece retomar ritualisticamente um momento especial, insinuando-se, no mínimo, uma identidade de vinculação entre o homem e a natureza, a marcar o renascimento desejado – a busca por um homem primordial⁷¹ –, bem como o estágio inicial enquanto candidato a humano: condição em que não haja o mascaramento de sua personalidade por meio de roupas ou outros tipos de coberturas.

Com o fragmento que se segue, tem-se o próximo passo⁷² na nova vida de Caim.

Estava porém escrito que a vida de caim não se acabaria aqui, sobretudo porque não teria valido a pena que o senhor tivesse perdido tanto tempo a amaldiçoá-lo se era para vir morrer neste páramo. O aviso veio de baixo, dos fatigados pés que haviam tardado a perceber que o chão que pisavam era já outro (...) caim, sem saber como nem quando, tinha achado um caminho (p. 43-44).

É possível dizer que esse trecho selecionado seja fundamental, mormente, quando se pensa na carga de significação que alguns elementos sugerem. Primeiramente, com a imagem dos pés e a perspectiva de uma viagem em busca de algo incerto, mas, no caso de Caim, uma condição significativa à medida que a personagem encontra o seu caminho. O simbolismo dessa jornada é muito representativo por desvelar as condições de alargamento da experiência de um sujeito, até então, já definido e negativado pela tradição bíblica. Não obstante, a condição de viajante reafirma que Caim está em processo, isso porque, na primeira interpelação que lhe é feita no trajeto, sobre o seu nome, a resposta foi “Abel é o meu nome, disse caim”(p. 46). Assim, parece evidente haver ainda um

⁷¹ Nas palavras de Freud, o homem primitivo se achava em melhor situação porque não possuía restrições de instinto (FREUD, 2006, p. 119).

⁷² Cada passo dado é significativo para que a consciência da personagem não apenas se altere, mas também evolua conjuntamente à ampliação de uma visão de mundo que vai se formando e abrindo a possibilidade de haver reflexão, uma vez que as experiências do passado são continuamente reconsideradas.

aprisionamento em relação ao passado, no entanto, a miserabilidade que os pés deflagram, por outro lado, torna-se evidência de que há esperança de cura para as feridas e para a humanidade de Caim, mesmo porque é inerente à pele humana a regeneração.

Na continuação da viagem, observa-se outro ponto muito importante em prol da transformação do protagonista.

Enquanto o falso abel vai andando em direção à praça onde, no dizer do velho, se encontrará com o seu destino, atendamos à pertinentíssima observação de alguns leitores vigilantes, dos sempre atentos, que consideram que o diálogo que acabamos de registrar como acontecido não seria historicamente nem culturalmente possível, que um lavrador de poucas e já nenhuma terras, e um velho (com duas cabras atadas a um baraço) de que não se conhecem o ofício nem benefício, nunca poderiam pensar e falar assim (p.46-47).

Aqui, é revelada a importância que a “praça” vai assumir na narrativa e, conseqüentemente, na vida de Caim, ou seja, um local em que o sujeito se encontra com “o seu destino” e onde a sua voz encontra auditório. De fato, é nos limites da “praça” que a personagem consegue um trabalho e, dessa forma, uma nova lição a ser aprendida.

O olheiro perguntou, que sabes tu fazer, e caim respondeu, Desta arte, nada, sou lavrador, mas imagino que mais dois braços alguma serventia poderão ter, Dois braços, não, uma vez que não sabes nada do ofício de alvenel, mas dois pés, talvez, Dois pés, para pisar o barro, Ah, Espera aqui, vou falar com o capataz. Retirava-se já, mas ainda voltou a cabeça para perguntar, Como te chamas, Abel, respondeu caim. O olheiro não se demorou muito, Podes começar a trabalhar já, eu levo-te à pisa do barro, Quanto vou ganhar, perguntou caim, Os pisadores ganham todos por igual (p. 48).

Note-se quão significativo é esse trabalho a ser executado por Caim – amassar barro com os pés. Inicialmente parece ficar claro, com o simbolismo do barro, a noção de construção, uma vez que a metáfora religiosa da criação humana viabiliza essa leitura. Além disso, é possível entender tal trabalho como a sugestão de uma preparação, para os pés, de algo a ser desempenhado por Caim, isso porque, com a ideia de trabalho e a noção de rotina, é direta a possibilidade de fortalecimento muscular necessário para um andarilho em peregrinação⁷³. E, por fim, a condição de preparo físico contínuo posto à prova pela personagem Lilith, cujo desejo sexual é contínuo por amassadores de barro que, por algumas vezes, são retirados do trabalho para servi-la em seus aposentos. O mesmo aconteceu ao protagonista, sendo levado “por elas (duas mulheres, serviçais) a um quarto separado, Caim foi despido e logo lavado dos pés à cabeça com água tépida” (p.54).

⁷³ É nessa condição de vida que a personagem pode estabelecer um novo paradigma de experiência: tentar, testar, ou seja, arriscar a viver.

Portanto, Caim inaugura outra fase na sua vida, o início de uma vida sexual ativa.

Lilith lançou ao homem um olhar apreciador, pareceu gostar do que viu e finalmente disse, Estarás sempre nesta antecâmara, de dia e de noite, tens ali o teu catre e um banco para te sentares, serás, até que eu mude de ideias, o meu porteiro, impedirás a entrada de qualquer pessoa, seja quem for, no meu quarto, salvo as escravas que o vêm limpar e arrumar (p. 56).

De posse de tal conhecimento, Caim é destinado a estar continuamente em uma antecâmara⁷⁴, que, simbolicamente, é significativa enquanto elemento a sugerir um ponto intermediário entre o passado (assassino, amassador de barro), o presente (escravo sexual, um guarda) e o futuro (incerto). Em outra perspectiva de análise, veja-se a antecâmara como o espaço propício para que o sujeito reflita e elabore um plano para a continuação de sua vida. Nesse caso, fica sugerida a condição intermediária entre Caim, o homem, e a sua nova vida, um legado a ser construído historicamente e testemunhado pelos leitores.

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

É significativa a assunção de uma nova oportunidade de vida, ou seja, “um outro caim”, observador “quase com frieza” daquilo que o circunda. No entanto, profetizando nada mais além do que os conhecimentos de uma leitura prévia do romance analisado aqui, a vida de Caim não poderia se limitar a uma escravidão sexual, mas tal condição necessita ser experimentada e, por isso, é significativa, visto que, mais adiante na narrativa, de tais contatos sexuais Caim tornar-se-á pai. Portanto, a condição de estar em uma antecâmara sugere também um ponto intermediário entre o jovem Caim e, futuramente, o pai. Para tanto, a partida do protagonista para conhecer o mundo é obrigatória.

Caim tocou o jumento com os calcanhares, atravessou a praça (...) Caim tocou outra vez o jumento e em pouco tempo encontrou-se em campo aberto (...) Ao menos, desta vez não lhe faltará comida, os alforjes vêm cheios até à boca, lembrança amorosa de lilith que, pelo visto, não no's saiu tão má dona de casa como pelos seus dissolutos costumes poderia pensar-se (...) O caminho subia e subia, e o jumento, que bem vistas as coisas, de burro não tinha nada, avançava aos ziguezagues, ora para cá, ora pra lá (...) E então, ó surpresa, ó pasmo, ó estupefacção, a paisagem que caim tinha agora diante de si era completamente diferente (...) Era como se existisse uma fronteira, um traço a separar dois países, Ou dois tempos (...) é a sua primeira viagem ao estrangeiro, portanto é natural surpreender-se, outra terra, outra gente, outros céus e outros costumes (...) Então estamos no futuro, perguntamos nós, é que temos visto por aí uns filmes que

⁷⁴ Como ensina Albert Pike, na maioria dos rituais de passagem, a antecâmara é um espaço em que o sujeito refletirá sobre o que fez na vida, para que, ao sair daquele espaço, estabeleça uma nova vida. Por isso, normalmente as antecâmaras não possuem qualquer som e são completamente sem luz, mas confortáveis, reproduzindo a ambientação do útero materno (PIKE, 2001, p. 190).

tratam do assunto, e uns livros também (p. 74-77).

Caim agora tem ao seu lado um animal que faz parte de sua vida de viajante – o jumento. Cabe lembrar a carga simbólica deste, recuperável por meio da noção de humildade. A propósito, isso já é aludido com a tradição cristã, quando são relembradas as imagens de Jesus Cristo em peregrinação. Ainda assim, marca-se algo muito importante no fragmento citado anteriormente, ou seja, o percurso nas viagens de Caim pelo tempo e pelo espaço, cuja condição fantástica propõe construir mimeticamente uma realidade em que a ideologia mágico-religiosa ficcional seja tão sanguinária quanto à mágico-religiosa bíblica.

Parece evidente estar-se diante de uma ação que heroiciza Caim, à medida que a melhoria de sua condição humana vai se tornando familiar ao leitor⁷⁵. Isso porque a “ênfase na vida heroica reside na coragem de lutar por metas extraordinárias e realizá-las, na busca da virtude, glória e fama, que contrasta com a busca menor e cotidiana da riqueza, da propriedade e do amor terreno” (FEATHERSTONE, 1997, p. 87). Por isso, Caim, no romance, abandona a condição de escravo sexual e de vivente contínuo em uma antecâmara, para que essa nova oportunidade produza um efeito contrário em relação ao suposto Caim bíblico, construído como um ser humano invejoso e ruim.

A essa altura da narrativa, surge a motivação que impulsiona Caim a perseguir uma condição humana desejável, pois a história humana é “a história dos seus desentendimentos com deus, nem ele nos entende a nós, nem nós o entendemos a ele (SAMARAGO, 2009, p. 88). Enfim, reafirma-se a tentativa de revalidação do humano, por meio de uma criação condenada há muito tempo, e, por isso, habilitada a questionar a existência de um sagrado mundo bíblico, que se pauta nas injustiças e nas máculas deixadas em seus fiéis.

Naquela época as maldições eram autênticas obras-primas literárias, tanto pela força da intenção como pela expressão formal em que se condensavam, não fosse Josué a cruelíssima pessoa que foi e hoje até poderíamos tomá-lo como modelo estilístico, pelo menos no importante capítulo retórico das pragas e maldições tão pouco frequentado pela modernidade (*Idem*, 2009, p. 111-112).

É flagrante o desconforto com relação às maldições, que, amiúde, fazem parte de uma espécie de retórica do medo tão cara à narrativa bíblica, nesse sentido, é por meio das viagens e passagens mais periclitantes pela história que a

⁷⁵ Ou, pelo menos, credencia-o a ocupar o papel de um revolucionário. Função tão importante, como aponta Zygmunt Bauman, mas que “ninguém ficaria surpreso ou intrigado pela evidente escassez de pessoas que se dispõem” (...) já que não é toda pessoa que cultiva “o desejo de mudar seus planos individuais como projeto para mudar a ordem da sociedade” (BAUMAN, 2001, p. 12).

imagem de Deus, para a personagem Caim, vai ganhando conotações de um ser injusto e pouco misericordioso em relação à sua criação – a humanidade. A propósito, esse Deus é tão cruel a ponto de matar e apostar para ver se a sua criação lhe é submissa. Há que se mencionar que o efeito de um Deus tão perverso se dá por meio de um recurso interessante, ou seja, o adensamento histórico⁷⁶ dos fatos para que se tenha consciência da empáfia de Deus como gestor de um mundo pouco bondoso e harmônico. De posse da experiência retida em seu imaginário, o retorno de Caim ao encontro de Lilith insere uma nova condição.

No que se refere a caim, é natural que não se tenha esquecido do caminho para chegar ao palácio. Quando ali entrar, estará em seu poder mudar de rumo, abandonar os outros presentes que o esperam antes do hoje e depois do hoje, e regressar a este passado por um dia que seja, ou dois, talvez mais, mas não para todo que falte viver, pois o seu destino ainda está por cumprir, como a seu tempo saberá. Caim tocou de leve com os calcanhares as ilhargas do jumento (...) O escravo subiu a escada e voltou daí a pouco acompanhado por um rapazinho que devia ter uns nove ou dez anos, É meu filho pensou caim (p.124-125).

Caim, agora, não está apenas em transformação como homem, é também um criador, quando se reconhece enquanto pai do “rapazinho”. Tem-se, portanto, a concretização do simbolismo da criação do barro, a geração da vida (a sua obra), por um meio peculiarmente humano, que, para se justificar, não é cancelado pela narrativa como exercício de inextricável animalidade em busca do prazer oriundo do ato sexual, diferentemente da abordagem bíblica. Com isso, distingue-se da criação mágica de Deus, afirmando-se a condição humana do protagonista, flagrantemente adensada quando Caim conta as experiências vividas para a sua amante Lilith.

Queres dizer que adivinhaste o futuro, Não adivinhei, estive lá, Ninguém pode estar no futuro, Então não lhe chamemos futuro, chamemos-lhe outro presente, outros presentes, Não percebo, Também a mim ao princípio me custou a compreender, mas depois vi que, se estava lá, e realmente estava, era num presente que me encontrava, o que havia sido futuro tinha deixado de o ser, o amanhã era agora, Ninguém vai acreditar em ti, Não penso em fazer isto a mais ninguém, O teu mal é que não trazes contigo nenhuma prova, um objeto qualquer desse outro presente, Não foi um presente, mas vários, Dá-me um exemplo. Então caim contou a lilith o caso de um homem chamado abraão a quem o senhor ordenara que lhe sacrificasse o próprio filho, depois o de uma grande torre com a qual os homens queriam chegar ao céu e que o senhor com um sopro deitou abaixo, logo o de uma cidade em que os homens preferiam ir para a cama com outros homens e do castigo de fogo e enxofre que o senhor tinha feito cair sobre eles sem poupar as crianças, que ainda não sabiam o que iriam querer no futuro, a seguir o de um enorme ajuntamento de gente no sopé de um monte a que chamavam sinai e a fabricação de um bezerro de ouro que adoraram e por isso morreram muitos, o da cidade de madian que se atreveu a matar trinta e seis soldados de um exército denominado israelita e cuja população foi exterminada até à última criança, o de uma outra cidade, chamada jericó, cujas muralhas foram

⁷⁶ Aqui, à história é confiada função bastante peculiar: primeiro, para Caim, registrar casos futuros que devem alertar para o seu presente; e, para o leitor, a história, como lhe é comum, segundo Teresa Cristina Cerdeira da Silva, exerce a função de registrar casos que devem ensinar sobre o passado com os olhos postos no presente (SILVA, 1989, p. 253).

deitadas abaixo pelo clangor de trombetas feitas de cornos de carneiro e depois destruído tudo o que tinha dentro, incluindo, além de homens e mulheres, novos e velhos, também os bois, as ovelhas e os jumentos. Foi isto o que eu vi, rematou caim (...) Ao contrário do que costuma dizer-se, o futuro já escrito, o que nós não sabemos é ler-lhe a página, disse caim enquanto perguntava a si mesmo aonde teria ido buscar a revolucionária ideia (p 127-128).

Eis que surge novamente a importância do relato como fundamentação dos ocorridos diante da possível experimentação de Caim e, dessa forma, marcam-se traços de um heroísmo insólito, mas, em boa medida, humanizado e positivado, conforme citação abaixo.

Apesar de assassino, caim é um homem intrinsecamente honesto, os dissolutos dias vividos em contubérnio com lilith, ainda que censuráveis do ponto de vista dos preconceitos burgueses, não foram bastantes para perverter o seu inato sentido moral de existência, haja visto o corajoso enfrentamento que tem mantido com deus, embora, forçoso é dizê-lo, o senhor nem de tal se tenha apercebido até hoje, salvo se se recorda a discussão que ambos travaram diante do cadáver ainda quente de abel (p. 143).

Caim já é diferente, ainda que a morte do irmão Abel seja uma mácula para a sua existência, mas o seu posicionamento é o de um ser capaz até mesmo de perdoar ao seu possível algoz, caracterizando-se, por outro lado, uma peculiaridade que matiza a humanidade desejável e mais um traço de emulação.

As responsabilidades de um mundo cada vez mais cruel são direcionadas no romance, de forma patente, para um Deus que se mostra incapaz de gerir tais contendidas entre os seres que criou. Tamanha ingerência resulta, inclusive, em uma aposta com o Diabo para provar a fé de um humano, no caso de Job, infestado por doenças a mando de Deus e Caim, por ser apenas uma testemunha de passagem, conscientiza-se dessa vileza, calando-se.

Discreto, como a foragido convém, caim não se aproximou para lhe desejar as melhoras da sua saúde, afinal, este patrão (Job) e este empregado (Caim) nem tinham chegado a conhecer-se, é o mau que tem a divisão em classes, cada um no seu lugar, se possível onde nasceu, assim não haverá nenhuma maneira de fazer amizades entre oriundos dos diversos mundos (p. 144).

É com base na imagem de um sujeito com vivências antirreligiosas que se crava a tentativa de recriação para uma também nova história da humanidade. Nesse sentido, a formação da personagem Caim polemiza as perspectivas de uma canônica história tradicional, abrindo margem para uma trajetória, no mínimo, de ruptura em que ressoa a voz dos excluídos⁷⁷. Principalmente, quando se tem polemizado uma das mais tradicionais imagens bíblicas: com o anúncio da

⁷⁷ Com essa perspectiva de ruptura, aponta-se para um novo tipo de registro, seguindo o raciocínio marxista, que devolve a consciência para o sujeito a partir do mesmo processo que os alienou, ou seja, por meio da própria história bíblico-religiosa.

catástrofe do dilúvio, questiona-se, mesmo que de forma inverossímil, a possibilidade de sobrevivência humana por meio de uma fundamentação científica.

Então caim disse, Com estas dimensões e a carga que irá levantar dentro, a arca não poderá flutuar, quando o vale começar a ser inundado não haverá impulso de água capaz de a levantar do chão, o resultado será afogarem-se todos os que lá estiverem e a esperada salvação transformar-se-á em ratoeira, Os meus cálculos não me dizem isso, emendou o senhor, Os teus cálculos estão errados, um barco deve ser construído junto à água, não num vale rodeado de montanhas, a uma distância enorme do mar, quando está terminado empurra-se para a água e é o próprio mar, ou o rio, se for esse o caso, que se encarregam de o levantar, talvez não saibas que os barcos flutuam porque todo o corpo submerso num fluido experimenta um impulso vertical e para cima igual ao peso do volume do fluido deslocado, é o princípio de Arquimedes, Permite, senhor, que eu expresse o meu pensamento, disse Noé, Fala, disse Deus, manifestadamente contrariado, Caim tem razão (p.152).

Tem-se, portanto, a contribuição de Saramago no questionamento da impossibilidade de navegação da arca, mas, ainda assim, é perceptível que Caim aqui já seja bastante diferente de momentos passados⁷⁸. Por isso, a sua convivência com a família de Noé, como parte de um plano meticuloso para o assassinato de cada um dos integrantes da embarcação, deixa perceber a assunção de um sujeito consciente para o reposicionamento da humanidade. Para tanto, é por meio de uma personagem tradicionalmente injustiçada que se deflagra não apenas a revolta do mesmo, mas também a letargia do criador ante a sua criatura.

Vindo do escuro interior da arca, caim apareceu no limiar da grande porta, Onde estão Noé e os seus, perguntou o senhor, Por aí mortos(...) Teria de chegar o dia em alguém te colocaria perante a tua verdadeira face(...) a única coisa que se sabe de ciência certa é que continuaram a discutir e que a discutir estão ainda. A história acabou, não haverá nada mais que contar (p. 172).

Observe-se quão significativo é esse momento do encontro final de duas forças que se opõem, positivando Caim (o lado humano *versus* o divino) com a ambientação em que se sai da escuridão para a luz. Essa última sugere uma referência ao conhecimento adquirido pela personagem ao longo da narrativa, dando condições de se colocar o humano Caim em um mesmo nível em relação a Deus. No entanto, tudo isso é anunciado no instante em que se chega ao “limiar” e, nesse sentido, há um rompimento da tradição, vista como uma ideologia de impasses, ou seja, castradora e, por muito tempo, véu a obliterar a visão humana ante o mundo e a sua própria existência. Além do mais, esse primeiro *limiar*, ao se pensar na continuidade das análises com o romance *O evangelho segundo Jesus Cristo* e recorrendo às palavras de Teilhard de Chardin, pode ser tomado como meio para

⁷⁸ Tal conhecimento técnico adquirido por Caim não se justifica dentro da narrativa, mas isso possivelmente estivesse no horizonte de intenções do autor, marcando, dessa forma, a sua presença. E diz Saramago: “Tal como o entendo, o romance é uma máscara que esconde e, ao mesmo tempo, revela traços do romancista” (SARAMAGO, 1998).

“arrancar o indivíduo de sua preguiça natural e às suas rotinas adquiridas, – para romper também, periodicamente, os quadros coletivos que o aprisionam – são indispensáveis sacudidas exteriores” (CHARDIN, 2006, p. 165). Dessa forma, o golpe dado à tradição é severo, pois se cancela literariamente uma continuidade para a humanidade, e assim como o sinal na testa de Caim, a tradição bíblica também é maculada aqui no romance.

A catástrofe do sagrado em *O evangelho segundo Jesus Cristo*

Em nossos tempos modernos, com Deus em prolongado afastamento, a tarefa de projetar e servir à ordem cabe aos seres humanos.

Zygmunt Bauman

Se em *Caim* tem-se uma pré-história da humanidade, aqui, no *Evangelho*, já há traços significativos de sua formação, mas não o suficiente para discutir a validade de uma ideologia que também vai ganhando corpo e se mostrando alheia às necessidades humanas.

Refletindo sobre algumas palavras que se encontram no projeto saramaguiano, ou seja, *Manual de pintura e caligrafia*, “Não se vá 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 (SARAMAGO, 2007, p. 126)”. Portanto, como a religião, ainda que seja uma criação humana, pode deixar de lado o efeito criador próprio da humanidade, ou, melhor, por ser uma verdadeira criação humana, por que sempre sombreou as marcas desse trabalho?

Talvez, por isso, o romance é iniciado assim:

O sol mostra-se num dos cantos superiores do rectângulo, o que se encontra à esquerda de quem olha, representando, o astro-rei, uma cabeça de homem donde jorram raios de aguda luz e sinuosas labaredas, tal uma rosa-dos-ventos indecisa sobre a direção dos lugares para onde quer apontar, e 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 é papel e tinta, mais nada (SARAMAGO, 2000, p. 13).

A referência inaugural da obra, a rigor, é um quadro, sugestivamente colocado como veículo de denúncia quanto à existência de um Cristo sagrado, sem defeitos e limitações: isso não “é real, o que temos diante de nós é papel e tinta”. É arte⁷⁹, criação tipicamente humana alijada da responsabilidade de corroborar com uma ideologia que não mais faz sentido, é o fim de mais uma narrativa ou, pelo menos,

⁷⁹ Marlise Vaz Bridi aponta que o primeiro fragmento de *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, conforme exposto no excerto, é a descrição da gravura de Dürer denominada a *Crucificação de Cristo*, mas “não mencionada em nenhum momento do texto” (BRIDI in: LOPONDO, 1998, p. 113).

está maduro o momento para que se reveja e aplaine-se o caminho em direção à outra visão de mundo acerca dessa tradição isenta de humanidade, a religião.

(...) a afligida mulher é viúva de um carpinteiro chamado José e mãe de numerosos filhos e filhas, embora só um deles, por imperativos do destino ou de que o governa, tenha vindo a prosperar, em vida mediocrementemente, mas maiormente depois da morte (*Idem*, 2000, p. 15).

Para tanto, volta-se a atenção não para a morte de Cristo, mas a uma condição sofrível de sua mãe, Maria, uma vez que esteja “viúva” e, principalmente, a existência de muitos filhos parece adensar ainda mais uma condição miserável. Principalmente porque essa carência, afetiva, em princípio, também toca a falta de um homem para suprir a sua família, condição essencial para o período histórico retratado.

A sutileza da cena está definitivamente direcionada à mulher, e, para um tempo em que a sua representatividade era praticamente nula, a citação de uma outra personagem feminina, muito distinta em relação à Maria, mãe de Jesus, ganha importância.

Com tais razões não pretendemos afirmar que Maria Madalena tivesse sido, de facto, loura, apenas nos estamos conformando com a corrente de opinião maioritária que insiste ver nas louras, tanto as de natureza como as de tinta, os mais eficazes instrumentos de pecado e perdição (p. 16).

Mesmo não havendo uma afirmação categórica quanto à cor dos cabelos de Maria Madalena, até mesmo porque a arte pictórica também produziu paradigmas duvidosos⁸⁰, sobressai a identificação de uma “corrente de opinião” instalada e prontamente capaz de determinar valores. Observe-se que é a coloração o ponto central da discussão e, fosse ou não Madalena loira, tanto natural ou por meio de tinturas para o cabelo, a sua imagem já é signo negativado.

Pela arte, então, critica-se o discurso religioso por esse monopolizar o conhecimento e, dessa forma, criar significados com o propósito de orientar pessoas desprovidas de consciência, ou seja, domina-se o senso comum a partir de modelos a serem repudiados, tal qual se fez com a personagem Caim, ao longo de uma tradição bíblica.

Diferentemente do discurso original, em que não se tem certeza quanto à capacidade intelectual das pessoas, no *Evangelho*, as personagens partem de um tempo de oclusão e inconsciência ante as coisas que estão à volta dessa humanidade refém. A condição precária de vida, assim como o ambiente quase que

⁸⁰ Veja-se, por exemplo, toda a problemática em torno da imagem de um Jesus Cristo alourado com olhos verdes, ainda que tenha nascido no Oriente Médio, cujo povo possui traços fisionômicos bem distintos.

inóspito da moradia, parece designar algo, quando se atém à relação intrínseca entre a casa e a vida.

A noite ainda tem muito para durar. A candeia de azeite, dependurada de um prego ao lado da porta, está acesa, mas a chama, como uma pequena amêndoa luminosa pairando, mal consegue, trémula, instável, sustentar a massa escura que a rodeia e enche de cima a baixo a casa, até os últimos recantos, lá onde as trevas, de tão espessas, parecem ter-se tornado sólidas (p. 21).

Para Gaston Bachelard, “parece que a casa se torna a topografia do nosso ser íntimo” (BACHELARD, 2008, p. 20). Nesse sentido, ganha importância a “candeia”, por ser o único objeto capaz de iluminar minimamente, bem como é significativo ao se tomar a sua relevância para a obra romanesca saramaguiana⁸¹. Enquanto utensílio de uso manual é meio capaz de promover a iluminação de um trajeto a ser seguido, mas, no fragmento apresentado, a sua fixação limita um espaço mensurável e, portanto, não é capaz de atuar como elemento transformador ou, pelo menos, indicativo para alguém que irá radicalizar alterando uma visão de mundo. A pequenez da iluminação, figurativizada com a “amêndoa”, é relevante para que se perceba a imersão na “massa escura”, ou seja, vidas sem consciência: as de José e Maria, mergulhados no desconhecimento, quando se toma a escuridão como ausência de sabedoria. O espaço interno da casa, então, alude ao claustro e forma um limite impeditivo para que se rompa com o que já está estabelecido pela tradição religiosa. Nem mesmo o espaço externo da casa, como o excerto seguinte traz, parece permitir algo novo.

A frincha da porta deixava passar uma cor grisalha e imprecisa, de água suja. O tempo, usando de paciência, contentara-se com esperar que se cansassem as forças da noite e agora estava a preparar o campo para a manhã chegar ao mundo, como ontem e sempre, em verdade não estamos naqueles dias fabulosos em que o sol, a quem já devíamos, levou a sua benevolência ao ponto de deter, sobre Gabaon, a sua viagem, assim dando a Josué tempo de vencer, com todos os vagares, os cinco reis que lhe cercavam a cidade (SARAMAGO, 2000, p. 23).

A coloração “grisalha e imprecisa” da luz só pode oferecer uma imagem intermediária, não sendo capaz de extirpar plenamente o sombreamento do espaço, assim como também não permite enxergar as formas do que se visualiza. Tem-se, então, artisticamente construído um tempo-espaço em que a vida não poderia ser compreendida pela razão humana. A inconsciência seria, então, o fator determinante e elemento responsável pela alienação de tal comunidade a ponto de o episódio de Gabaon, ser, no antigo evangelho, algo mirabolante, mas, agora, com essa nova versão, passível de dúvida.

⁸¹ Muitos romances trazem a candeia como objeto de iluminação, mas também determinam uma nova espécie de liderança. Isso pode ser mais bem percebido na utilização desse elemento nos diálogos do romance *Ensaio sobre a cegueira*.

Além disso, entre a escuridão do interior da casa e a luz que adentra esse espaço se interpõe uma polêmica, ou seja, a dimensão do privado *versus* o público. Faz-se necessário sair, abrir as portas e as janelas para iluminar o espaço interno e, com esse movimento, dirimir o estranhamento apresentado por um mundo ainda desconhecido. É a ambientação, nesse primeiro momento, um meio de vincular o homem a uma existência comum, em que o milagre seja apenas o das descobertas oriundas de curiosidades ante aquilo que não se sabe e o movimento corriqueiro para uma humanidade no início de vida, como deixa ver a personagem José.

Era costume, ao primeiro sinal destas alvoradas, responderem-se uns aos outros os galos da vizinhança, mas hoje ficaram calados, como se para eles a noite ainda não tivesse terminado ou mal tivesse começado. José, perplexo, olhou o vulto da mulher, estranhando-lhe o sono pesado, ela que o mais ligeiro ruído fazia despertar, como um pássaro (*Idem*, 2000, p. 23).

A cena propõe a ruptura de um hábito, já que “era costume” os galos anunciarem a presença de um novo dia. Razão pela qual, somada ao sono profundo de Maria, inquieta, ativando uma curiosidade e movendo José para o exterior de sua casa em busca de respostas a serem encontradas na coloração do céu.

O sol ainda tarda a despontar, não há, por todos os espaços celestes, o mais lavado indício dos rubros tons do amanhecer, sequer uma pincelada leve de róseo ou de cereja mal madura, nada, a não ser, de horizonte a horizonte, tanto quanto os muros do pátio lhe permitiam baixas, que eram como pequenos novelos espalmados, iguais, uma cor única de violeta que, principiando já a tornar-se vibrante e luminosa do lado donde há-de romper o sol, vai progressivamente escurecendo, mais e mais, até se confundir com o que, do lado de além, ainda resta da noite. Em sua vida, José nunca vira um céu como este (...) mas nunca esta cor misteriosa que tanto podia ser das primordiais como das derradeiras, flutuando e demorando-se sobre o mundo, um tecto de milhares de pequenas nuvens que quase se tocavam umas às outras, espalhadas em todas as direcções como as pedras do deserto (p. 24-25).

É a cor violeta o elemento insólito percebido pela personagem José e, simultaneamente, o desencadeador de novas possibilidades, se considerados alguns pontos em seu simbolismo. Por ser criada a partir de uma proporção igual de vermelho e azul, sugere a lucidez, o amor e a sabedoria, o equilíbrio entre a terra e o céu (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2001, p. 960). Ou seja, testemunha José o anúncio de um tempo diferente, um estágio distinto da existência dessa humanidade, uma catástrofe, quando tomada como estopim de uma transformação abrupta para o prosseguimento da narrativa⁸².

A cor violeta parece exercer, não somente no *Evangelho*, mas sim na obra de

⁸² Cabe lembrar, nesse momento, o romance *As intermitências da morte*, em que a cor violeta, além de colorir estranhamente o envelope de uma carta, anuncia um tempo novo para a humanidade, ou seja, passa-se a saber com exatidão a data em que a morte chegaria.

José Saramago, um índice de mudança: para o dia de sua ocorrência, a alteração da ordem do mundo, das relações entre as pessoas e, principalmente, da vida daqueles que testemunham tal cena.

Então, o céu começou a mudar. Pouco a pouco, quase sem perceber-se, o violeta tingia-se e deixava-se penetrar de rosa-pálido na face interior do tecto de nuvens, avermelhando-se depois, até desaparecer, estava ali e deixara de estar, e de súbito o espaço explodiu num vento luminoso, multiplicou-se em lanças de ouro, ferindo em cheio e trespassando as nuvens, que, sem saber-se porquê nem quando, haviam crescido, tornadas formidáveis, barcas gigantes arvorando incandescentes velas vogando num céu liberto (SARAMAGO, 2000, p. 25).

Percebe-se que há cromaticamente um percurso até a chegada plena do alvorecer. Do violeta ao rosa, para que se atinja o vermelho e, com isso, uma nova significação pode ser extraída de tal gradação. Partindo do violeta, elemento que sugere um percurso inédito para uma nova verdade religiosa, os limites entre o céu e a terra podem ser diminuídos, quando se atinge a cor rosa, já que essa alude à regeneração humana (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2001, p. 789). E o ápice da modificação, com a cor vermelha, deixa de representar a canônica história de Jesus Cristo e o sangue humano derramado para sugerir o início de uma revolução.

O tom agressivo que o discurso bíblico impõe às suas personagens humanas, aqui, é apenas insinuado com as “lanças” que ferem os corpos das “nuvens”, resultante de uma ação superior, uma vez que o material utilizado na arma, “o ouro”, parece elitizá-la bem como a posição do agressor⁸³. Insinua-se, então, a chegada do momento em que uma magia desagregadora, proveniente de Deus, apresenta-se como força superior à humanidade e impõe uma aterradora existência. Mesmo porque

Deus, que está em toda a parte, estava ali, mas, sendo aquilo que é, um puro espírito, não podia ver como a pele de um tocava a pele do outro, como a carne dele penetrou a carne dela, criadas uma e outra para isso mesmo, e, provavelmente, já nem lá se encontraria quando a semente sagrada de José se derramou no sagrado interior de Maria, sagrados ambos por serem a fonte e a taça da vida (SARAMAGO, 2000, p. 27).

Simultaneamente à sugestão da presença de Deus em qualquer lugar, revela-se a impossibilidade de testemunhar os atos divino-criadores, e o seu estado espiritual é também impedimento ante os desejos de um homem e uma mulher, ainda que sejam instintivamente inerentes à espécie humana. Vê-se, então, uma cena que desconstrói uma verdade bíblica em que Deus milagrosamente seria o

⁸³ Repousa na crítica feita ao comportamento da figura divina opressora, uma quantidade que se destina também à figura do líder. Não se deve esquecer que a igreja e a política, na trajetória histórico-portuguesa, em muitos momentos aliaram forças em prol da manutenção do poder. Em *O memorial do convento* tal coalizão é posta às claras por Saramago.

responsável pela fecundação do messias em Maria. A rigor, retira-se o efeito mirabolante, transformando, ainda que corriqueiro ato de um casal que copula, a geração de uma nova vida, no interior “sagrado” da mulher como consequência especial. Pressupõe-se, aqui, uma admiração ante a vida que se forma no interior de uma mulher, as múltiplas transformações que o óvulo – “a taça da vida” – e o esperma – “a fonte” – desencadeiam para que se gere uma criança.

Evidente que é assumido por Saramago uma outra condição de sagrado, que reside na ação humana como única força presente naquele espaço e Deus, enquanto figura provedora e pai de Cristo, é definitivamente colocado sob suspeita. Ou, pelo menos, com a imagem divina, a partir de um exercício tipicamente humano, constrói-se uma função bastante útil, quando se pensa nas relações entre poder e religião.

Apenas, pela primeira vez, se ouviu Maria, e humildemente dizia, como de mulheres se espera que seja sempre a voz, Louvado sejas tu, Senhor, que me fizeste conforme a tua vontade, ora, entre estas palavras e as outras, conhecidas e aclamadas, não há diferença nenhuma, repare-se, Eis a escrava do Senhor, faça-se em mim segundo a tua palavra, está patente que quem disse isto podia, afinal, ter dito aquilo. Depois, a mulher do carpinteiro José levantou-se da esteira, enrolou-a juntamente com a do marido e dobrou o lençol comum (*Idem*, 2000, p. 27).

A referência de “escrava do Senhor” para Maria, na voz do narrador autor, guarda uma pequena reminiscência de polêmica ante as relações para com as mulheres a partir de uma orientação de caráter religioso, que também pode evidenciar a cultura portuguesa, bastante influenciada pelo cristianismo⁸⁴.

A condição humilde do casal José e Maria é bastante significativa quando considerada a relação entre dominado e dominador, visto que a subordinação ante uma força superior ausente, refrata no imaginário desse dominado a contínua esperança de ser tocado. Por isso, o empenho do narrador em exteriorizar a verdade dos fatos quanto a real paternidade de Cristo. Desestabiliza-se, assim, o canônico discurso religioso e, com isso, a assunção de pessoas comuns, realizando atos corriqueiros – “dobrou o lençol comum” – vem para o primeiro plano, configurando-se em uma excepcionalidade.

Os hábitos apresentados por essas pessoas comuns são significativos, mormente quando se percebe um desejo incrustado, ou seja, por meio do limiar da cultura quer se denunciar algo, como pode ser visto a seguir.

⁸⁴ Eduardo Lourenço diz que “Negar essa influência, ou antes, essa quase consubstanciação da nossa cultura com o cristianismo dentro do qual evoluiu e se definiu, seria absurdo” (LOURENÇO, 2001, p. 40).

Ora, aconteceu que um belo dia, passadas umas quatro semanas sobre aquela inesquecível madrugada em que as nuvens do céu, de modo extraordinário, apareceram tingidas de violeta, estava José em casa, era isto pela hora do sol-pôr, e estava comendo o seu jantar, sentado no chão e metendo a mão no prato como então era geral costume, e Maria, de pé, esperava que ele acabasse para depois ela comer (p. 31).

Em cena, há uma hierarquia acentuando as diferenças entre o homem e a mulher na sociedade cristã, ou seja, um hábito em plena difusão. Contudo, a descrição da cor violeta enquanto índice de algo insólito, ativa uma nuance de radicalismo ante essas práticas opressivas entre os pares. E, à medida que a cor preenche todo o espaço das nuvens, de forma inédita, somada ao simbolismo de crise que guarda a cena e até a ordem sintática da palavra “sol-pôr”, as possibilidades de significação apontam para uma mudança em relação a um posicionamento de submissão para com a figura de Deus, a partir do quadro em que José (o homem e senhor), sacia a sua fome sem se importar com a de Maria (a mulher e submissa), então de pé, em sinal de subserviência. Singelamente, fecunda-se a semente da emulação no que tange a uma mudança de postura desejável do homem sobre a mulher e do homem para com a figura divina.

Não obstante, essa condição da mulher é importante, na continuidade da narrativa, para que se cumpra o contato com outra figura marginalizada, ou seja, o mendigo, por meio da obrigação feminina tanto de cuidar das refeições, como de atender o chamado à porta.

(...) tirou Maria uma boa porção para uma tigela e foi levá-la ao mendigo, que se sentou no chão, a comer, de fora da porta, donde não passara (...) Sem dúvida estaria o mendigo com fome de três dias, que essa, sim, é fome autêntica, para em tão poucos minutos ter rapado e lambido o prato, e eis que já batendo a porta para devolver a escudela e agradecer a caridade (p. 32).

A atitude caridosa ao dividir o que se tem para comer com um estranho deixa ver não apenas uma condição humana a ser seguida, mas também a existência sagrada da mulher Maria. Revelando-se, assim, mais um modelo feminino no conjunto da obra saramaguiana⁸⁵, e, por isso, uma personagem diferenciada, uma vez que “a humanidade necessita é qualquer coisa de novo, que eu não sei definir, mas ainda tenho a convicção que pode vir da mulher” (SARAMAGO *apud* AGUILERA, 2010, p. 264).

No entanto, não se pode ignorar que essas personagens femininas sempre estão a serviço de seus respectivos homens, e, de certa forma, são dependentes e

⁸⁵ “(...) as mulheres são, em regra, melhores do que os homens. É como se tivesse renunciado ao ponto de vista viril, marialva, e depois não soubesse muito bem como é que havia de ser. A mulher, ao mesmo tempo que já está a ser, está sempre para ser” (SARAMAGO *apud* AGUILERA, 2010, p. 262).

subjugadas por essas relações, como vem expresso no estranhamento de José acerca do contato de sua esposa para com um homem desconhecido, o mendigo.

Tanta firmeza teria de abalar a postura de desconfiança sistemática que deve ser a de qualquer homem quando confrontado com os ditos e feitos das mulheres em geral e da sua em particular, mas, para José, como para qualquer varão daqueles tempos e lugares, era doutrina muito pertinente a que definia o mais sábio dos homens como aquele que melhor saiba pôr-se a coberto das artes e artimanhas femininas (SARAMAGO, 2000, p. 35).

Fica evidente que é o ciúme que orienta José a tomar determinadas ações, uma vez que cria em seu imaginário a figura de um opositor presentificado na tigela levada por sua esposa com a comida. Soma-se, ainda, o comportamento estranho e desconfiado de Maria, para a percepção de José, já que o bom senso masculino deveria “pôr-se a coberto das artes e artimanhas femininas”. Em tempo, o que já está posto é que a visão masculina de mundo não é capaz de penetrar no universo feminino, e, por isso, a culminante de tal impossibilidade se encontra na sobreposição de um sobre o outro. Um efeito colateral da religião que condiciona o ser à noção de propriedade e, quando não atendida essa especificidade, como será visto no excerto próximo, enterra-se o problema.

Pouco depois ouviram-se golpes de enxada, repetidos e duros, era José que estava cavando e passados uns minutos a voz de Abiatar que dizia, Basta, já tem fundura que chegue. Maria espreitou pela fenda da porta, viu o marido tapar a tigela com um caco curvo de bilha e depois descê-la, a toda altura do braço, para o interior da cova, enfim levantar-se e, deitando mão outra vez à enxada, começa a puxar a terra para dentro, calcando-a depois com os pés (*Ibidem*, 2000, p. 42).

O ato de enterrar a tigela reproduz o comportamento desesperado de um sujeito que procura esconder de si a possibilidade de ter sido traído. A tigela é, em boa medida, a prova da presença do outro, o adversário imaginário que, para o romance, por outro lado, é o enviado de Deus, responsável pelo anúncio da gravidez de Maria e revelador da função messiânica destinada a esse bebê. No entanto, segundo o prisma em que José se encontra e analisa a situação, já aparecem os primeiros traços que insinuem Deus como um traidor em relação à humanidade, quando se pensa na construção feita por José Saramago acerca da paternidade de Cristo e, por isso, a religião mais serve como uma ideologia desagregadora. Nesse sentido, a zona de conforto em que operava a dominação masculina de José foi ultrajada e a vida do casal se modifica sensivelmente⁸⁶.

Quando já pusera de todo escuro, Maria vinha também e sentava-se no chão, como o marido, mas do outro lado da porta, e ali ficavam os dois, sem falar, ouvindo os rumores da casa dos vizinhos, a vida das famílias, que eles ainda não

⁸⁶ A imagem bíblico-tradicional de José e Maria como casal perfeito é completamente inviabilizada por Saramago. Sobrepondo-se a presença humana justamente nas suas imperfeições, ou seja, a desconfiança do parceiro.

eram, faltando os filhos (...) Porventura o silêncio de Maria tinha uma outra e mais secreta razão, a de que nunca, por nunca ser, pudesse vir a estabelecer-se uma relação entre a sua gravidez e a passagem do mendigo misterioso (p. 43-44).

A ambientação uma vez mais caracteriza a condição desse casal representante da humanidade, ou seja, estar na escuridão, exceto quando Maria, no segredo de seu imaginário, procura uma explicação para “a relação entre a gravidez e a passagem do mendigo misterioso” que, a rigor, não há. É a inocência profunda de Maria que reproduz a consistência do material humano, facilmente manipulável quando uma ideologia perspicaz está no comando das rédeas. Dessa forma, qualquer discurso e, nessa possibilidade está o religioso também, opera engenhosamente fatos em que a sua presença ganha corpo, penetrando o imaginário, no caso, o da humanidade, já que o conhecimento ainda não é suficiente para alertá-la.

O dia do nascimento e o dia da morte de cada homem estão selados e sob a guarda dos anjos desde o princípio do mundo, e é o Senhor, quando lhe apraz, que quebra primeiro um e depois o outro, muitas vezes ao mesmo tempo, com a sua mão direita e a sua mão esquerda, e há casos em que demora tanto a partir o selo da morte que chega a parecer que se esqueceu desse vivente (p. 58).

Por meio das palavras do narrador se recupera o canônico discurso da existência humana, mas com uma advertência sobre o condicionamento imposto por uma vontade alheia e inatingível, no caso, a divina. A imagem dos “anjos” corrobora a impossibilidade do ser humano conhecer o segredo da sua própria vida. Romper, então, com esse paradigma é muito complexo, visto que o contato desejável pelo fiel com o seu criador, Deus, pode ocorrer a qualquer tempo, seja durante a vida ou, pelo menos, depois da sua morte. Propaga-se um ar misterioso para que se conheça uma suposta verdade sagrada, restando o consolo de praticar a fé, enquanto exercício que apraz a Deus, simultaneamente, obliterando o liame que ata a humanidade à ideologia religiosa por meio de práticas alienantes, uma forma de incubar o germe do desejo de se equiparar a essa força superior e tudo poder. Para tanto, é a totalizadora vontade divina, representada na utilização simultânea da mão direita e da esquerda⁸⁷, com o trabalho de romper o selo, que projeta uma instância proibida e definitiva – “a morte”.

Em contraposição, retornando ao plano humano das ações desenvolvidas no romance, semeia-se com um novo hábito a ser descoberto por José algo distinto em sua existência.

⁸⁷ A citação feita sobre a mão esquerda do “Senhor” contraria significativamente o discurso bíblico, pois, segundo Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, a esquerda é a direção do inferno (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2001, p. 341). Ou seja, Deus é o criador do inferno humano, a morte.

Tremeu da cabeça aos pés, arrepiaram-se-lhe cabelo e carnes, e ainda mais quando, ao voltar-se outra vez para Maria, viu, com os seus olhos claramente visto, caminhando ao lado dela, um homem alto, tão alto que os seus ombros se viam por cima das cabeças das mulheres, e era, por estes sinais sim, o mendigo que nunca pudera ver (p. 65).

Ao se deparar com o mendigo, mesmo que essa presença seja incômoda e suspeita, o mau agouro sintomaticamente percebido, reforçando a imagem de um deus desagregador e afirmando uma condição para aquele que se conscientiza das coisas que estão à sua volta, matiza uma desejável humanidade sensível. Ou, como nova possibilidade de leitura, um ser amalgamado à vida humana é capaz de perceber um estranho em seu ninho, pré-anunciando insucessos e, por essa sensibilidade extrema, esgota-se a noção de milagre na visualização do mendigo, uma vez que a percepção é chave para o desvelamento de qualquer mistério e antecipadora do futuro, como o excerto a seguir sugere.

O sol cai a prumo sobre o silêncio que rodeia os viajantes. De súbito, um gemido surdo, irreprimível, sai da boca de Maria. José inquieta-se, pergunta, São as dores que começam, e ela responde, Sim, mas nesse mesmo instante uma expressão de incredulidade espalha-se-lhe no rosto, como se ela tivesse acabado de encontrar-se com algo inacessível à sua compreensão, é que, em verdade, não fora no seu corpo que ela sentira a dor, sentira-a sim, mas como uma dor efetivamente sentida por outrem (p. 73-74).

Além de colocar Maria também como uma personagem diferenciada, já que é capaz de se colocar no lugar do outro, a ponto de sentir uma dor alheia, é a percepção humana que orienta a “compreensão” ante o que parece ser “inacessível”. Além disso, a viagem também coopera para que essa capacidade se adense ainda mais, mesmo que ocorra em função de um senso, é necessária para que haja uma formação e, dessa forma, renova-se a condição humana tanto de José quanto a de Maria⁸⁸.

Agora com o coração mais desanuviado de que estaria bem perguntar a Maria como ia ela de dores, porém não pronunciou a palavra, lembremo-nos de que tudo isto é sujo e impuro, desde a fecundação ao nascimento, aquele terrífico sexo da mulher vórtice e abismo sede de todos os males do mundo, o interior labiríntico, o sangue e as humidades, os corrimentos, o rebentar das águas, as repugnâncias secundinas, meu Deus, por que quiseste que os teus filhos dilectos, os homens, nascessem da imundície, quando bem melhor fora, para ti e para nós, que os tivesses feito de luz e transparência, ontem, hoje e amanhã, o primeiro, o do meio e o último, e assim igual para todos, sem diferença entre nobres e plebeus, entre reis e carpinteiros, apenas colocarias um sinal assustador naqueles que, crescendo, estivessem destinados a tornar-se, sem remédios, imundos (p. 78).

Em cena, o primeiro aspecto relevante reside na presença da dor que anuncia a renovação de Maria por meio do limiar da maternidade, bem como, ainda que a

⁸⁸ Aqui, a partir do ensinamento de Mikhail Bakhtin, toma-se a capacidade de se colocar no lugar do outro como a possibilidade de sentir “todos os vivenciamentos interiores do outro indivíduo – sua alegria, seu sofrimento, seu desejo, suas aspirações” (BAKHTIN, 2003, p. 93).

pequenez seja evidente, há também uma diferença em José quanto ao seu passado recente, ou seja, preocupar-se com as possíveis dores de sua esposa, ainda que não tenha pronunciado “a palavra”. Isso porque a condição opressiva do homem sobre a mulher, nesse caso da narrativa, é sugerida como decorrência dos atos divinos, questionados, por sua vez, pelo narrador por meio da ideia de sujidade como não condizente e necessária para aqueles que se digam filhos de Deus. A existência masculina é ignorada na cena do surgimento da vida, mas é inegável a sua pressuposta função de vértice e à mulher, na condição de outro, misteriosamente submissa à masculinidade de Deus, tem o seu interior como a descrição de um espaço insolitamente negativado. Em questão, a sujidade que caracteriza o início da vida vincula-se à ideia de renascimento, ou seja, a ação de retirar a substância que enodoa a superfície sugere melhoria, um avanço humano, então.

Retornando, agora, a outro estágio da viagem, surge um espaço bastante significativo e capaz de desencadear novas perspectivas para a vida do casal José e Maria, já que o deserto é percebido como um lugar especial.

José, Maria e o burro tinham vindo a atravessar o deserto, pois o deserto não é aquilo que vulgarmente se pensa, deserto é tudo quanto esteja ausente dos homens, ainda que não devamos esquecer que não é raro encontrar desertos e securas mortais em meio de multidões (p. 79).

É adicionada à vida do casal a presença de um animal, o “burro”. Logicamente utilizado enquanto meio de transporte, em primeiro momento, pela sua alta capacidade de carregar pesos que superam o seu próprio, mas é importante apontar outro aspecto possível de significação.

Nas imagens religiosas, o “burro” torna-se um indicativo de humildade por designar a limitação da força humana. Para a cena em tela, além desse aspecto que se volta às personagens José e Maria, renovadas pela recém-descoberta da percepção, tem-se o “burro” enquanto elemento último a completar uma trindade, adicionando valores que tocam à condição animal e inconsciente⁸⁹ do ser.

Portanto, a personagem Jesus Cristo, antes mesmo que se observe o seu nascimento, vida e morte, já tem pressuposto uma missão, ou seja, avançar em relação às condições de vida do pai e da mãe e/ou, pelo menos, superar ambas as visões de mundo. Impossibilita-se, então, a sagrada condição divina a Cristo porque é fruto também das humanas imperfeições de seus pais.

⁸⁹ Uma via artística, portanto, para que se perceba a importância da consciência dos próprios atos que, nos dizeres de Mikhail Bakhtin, revelam como o “‘inconsciente’ pode vir a ser um fator criativo apenas no limiar da consciência” (BAKHTIN, 2003, p. 402).

Recontar é preciso

A eternidade é algo sem concessões, descarnada de si mesma por uma tautologia arraigada numa conservação daquilo que não se pode conservar.

Daniel de Oliveira Gomes

A travessia feita por José e Maria pelo deserto incorre em um acontecimento que, em si, não é somente a releitura de mais um episódio bíblico, mas o rompimento de uma verdade até então única. Na visão geral da obra saramaguiana, cresce a crítica à já construída redutora presença dos dogmas como meio orientador humano. Para tanto, o nascimento do principal modelo da ideologia cristã, Jesus, não poderia ser de outra forma, ou seja, trazendo fortes traços distintivos em relação ao canônico discurso religioso⁹⁰.

A ausência do suposto pai da criança, ou seja, Deus, promove uma primeira reflexão necessária a essa altura da narrativa: o fato de um pai não acompanhar o nascimento de seu próprio filho reitera que a vida dessa criança seja secundária, ou até mesmo, a não presença divina indica um corriqueiro nascimento de mais uma criança, Jesus seria apenas um ser humano qualquer.

Aos olhos do leitor, o menino Jesus é uma nova personagem a ser acompanhada desde o início de sua vida até a chegada de sua morte, isto é, um processo de formação. Segundo Mikhail Bakhtin, essa formação “não está pronta, e por isso faz sofrer”, tornando-se “um momento necessário do nascimento e da morte” (BAKHTIN, 2003, p. 416), portanto, já se adianta a necessidade de recontar, discutir e refletir para que seja aplainando um caminho suficientemente aceitável para conectar os extremos: desde o início da transformação de um indefeso menino para dar lugar ao revolucionário Jesus até o abandono da razão humana para dar lugar à fé como dissipadora de problemas.

Zelomi já perdera o conto às crianças que vira nascer, e o padecimento desta pobre mulher é igual ao de todas as outras mulheres, como foi determinado pelo Senhor Deus quando Eva errou por desobediência, Aumentarei os sofrimentos da tua gravidez, os teus filhos nascerão entre dores, e hoje, passados já tantos séculos, com tanta dor acumulada, Deus ainda não se dá por satisfeito e a agonia continua. José já ali não está, nem sequer à entrada da cova. Fugiu para não ouvir os gritos, mas os gritos vão atrás dele, é como se a própria terra gritasse, a tais extremos que três pastores que andavam por perto com os seus rebanhos de ovelhas foram para José e perguntaram-lhe, Que é isto, que parece que a terra está gritando, e ele respondeu, É minha mulher que dá à luz além naquela cova (p. 83).

⁹⁰ Segundo Marlise Vaz Bridi, “a história do Cristo é recontada em diapasão diverso do da tradição e parece ser esta a questão que, desde o princípio, se coloca para direcionar o olhar inquiridor que pretende desentranhar da tradição, os motivos, no sentido narrativo do termo, de outra visada sobre a figura central da cristandade” (BRIDI in: LOPONDO, 1998, p. 122).

O momento do nascimento de Jesus é anunciado como se “a própria terra gritasse”, um recurso muito significativo quando se desbastam as camadas mais superficiais do enunciado. Miticamente a terra assume uma condição materna⁹¹, metaforizando, então, um duplo nascimento: Jesus Cristo oriundo de Maria e do solo também, diluindo-se um pouco mais o efeito mirabolante do discurso canônico. E, como aspecto emulativo, o narrador no mesmo passo que apresenta a parteira Zelomi como a condutora do filho de uma coirmã, na dor, à vida, credencia-a, pela hereditariedade em relação ao sofrimento estranhamente duradouro desde os tempos de Eva, mediante o castigo de Deus destinado a “todas as mulheres”, a estabelecer um vínculo com Jesus Cristo, ou seja, por meio de um sofrimento inerentemente humano.

A humanidade conecta-se, ainda que inconscientemente, por um mesmo passado, em que foi expulsa de um bem-estar no útero materno, vindo à luz e, por meio de uma cisão, individualizando-a, simultaneamente, a uma dependência primeira do alimento até uma maturidade que a capacite a estabelecer um novo ciclo de existência na condição de homem. Por isso, o posicionamento indignado do narrador ante uma “agonia” que “continua” ao longo da vida humana, mas desde a sua gênese isso já era presente, questiona o pai-criador, Deus, por estar indiferente a tudo isso e, assim, a onipresença é, no mínimo, negatizada.

José Saramago conduz a trajetória de Jesus Cristo rediscutindo as lacunas que ficaram entreabertas pelo discurso bíblico e, simultaneamente, as da humanidade. Cristo deve assumir um posicionamento, já que foi vítima tanto da ausência de Deus, o pai divino, como a de José, o pai humano. Entroncam-se, portanto, tais posturas paternas, ainda que a ação desencadeadora da sensação de abandono tenha sido desempenhada fisicamente apenas por José, ou seja, fugir “para não ouvir os gritos”, sugerindo que o filho – a humanidade – não terá as mazelas de sua vida amortizadas. Mas Deus também não fez nada diferente, negando um socorro.

A “cova” como lugar de nascimento, quando se pensa em Cristo a partir do discurso canônico, na condição de suposto filho de Deus, subverte e coloca a

⁹¹ Na mitologia grega, Gaia (Geia) é a personificação divina da Terra (como elemento primitivo e latente de uma fecundidade devastadora e infindável). Segundo Hesíodo e sua Teogonia, ela é a segunda divindade primordial, nascendo após Caos e foi uma das primeiras habitantes do Olimpo. Sua potencialidade progenitora é tão intensa que, sem intervenção masculina, dá a luz a Urano (seu filho e esposo), às Montanhas e ao Mar. Casada com o Céu, a Terra gera também os Titãs e os Ciclopes. Absolutamente tudo que cai em seu ventre fértil ganha vida (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2001, p. 878-880).

verdade bíblica sob suspeita. Diferentemente do discurso canônico – em que a manjedoura é o receptáculo para a vida messiânica –, a “cova”, ainda que sugira um fim, também alude ao renascimento, celebrado na simplicidade das possibilidades humanas.

O filho de José e de Maria nasceu como todos os filhos dos homens sujo de sangue de sua mãe, viscoso das suas mucosidades e sofrendo em silêncio. Chorou porque o fizeram chorar, e chorará por esse mesmo e único motivo. Envolto em panos, repousa na manjedoura, não longe do burro, porém não há perigo de ser mordido, que ao animal prenderam-no curto (p.83).

Não se pode negar a existência de invariantes para determinados fenômenos que se pretende analisar, por isso o efeito mirabolante negado estabelece, ao mesmo passo da inexistência de um nível superior de vida, a necessidade de uma explicação razoável. O sangue e os resíduos da placenta fixados no corpo da criança tornam-se os indícios de uma origem animal, em primeiro momento, e indiscutivelmente humana, adensada, ainda, pelo choro inerente às crianças. Por fim, a colocação de roupas para que se proteja das intempéries da natureza, eleva a ideia da fragilidade de um corpo, enquanto desvela um Cristo incapaz, ou melhor, não há como ser um filho de Deus estando nessas condições⁹².

Em suma, há uma preocupação relevante na narração que é a de evidenciar-se também como possível relato, fixando-se como outra voz, polêmica, a rigor, uma vez que a narração canônica é o testemunho de uma força divina mirabolante. A partir desse momento, começam a ruir as passagens cristalizadas que reafirmam a existência de uma força não humana e, por isso, pouco humilde, como pode ser visto a seguir na completa modificação feita à cena dos três reis magos.

Descendo a encosta, aproximam-se três homens. São os pastores. Entram juntos na cova. Maria está recostada e tem olhos fechados. José, sentado numa pedra, apoia o braço na borda da manjedoura e parece guardar o filho. O primeiro pastor avançou e disse, Com estas minhas mãos mungi as minhas ovelhas e recolhi o leite delas. Maria, abrindo os olhos, sorriu. Adiantou-se o segundo pastor e disse, por sua vez, Com estas minhas mãos trabalhei o leite e fabriquei o queijo. Maria acenou com a cabeça e voltou a sorrir. Então, o terceiro pastor chegou-se para diante, num momento pareceu que enchia a cova com a sua grande estatura, e disse, mas não olhava nem o pai nem a mãe da criança nascida, Com estas minhas mãos amassei este pão que te trago, com fogo que só dentro da terra há o cozi. E Maria soube quem ele era (p. 84).

Rebaixa-se a posição dos presenteadores, com vistas a dirimir o discurso oficial no mesmo instante em que se propõe um efeito de conscientização por meio da humildade ante a vida, até porque os reis da tradicional narrativa bíblica são

⁹² Salma Ferraz aponta que José Saramago “acaba com a Teologia velha e cria uma nova, não teocêntrica, mas antropocêntrica por excelência” (FERRAZ, 2003, p. 27). Ou seja, para que se sobressaia o humano, a ausência de Deus necessita evidentemente estar em primeiro plano.

colocados à margem, havendo aí um processo de ressignificação considerável⁹³. Distinguem-se ainda as possibilidades de interpretação que os presentes ofertados a Cristo, em si, sugerem para a narrativa e, quando se pensa em diferentes limiares e suas respectivas peculiaridades, outras relações são possíveis.

O significado do “leite” não se limita apenas à condição de alimento, há em seu simbolismo uma ação em que a vida se contrapõe à morte, isso porque em sua produção, para o leite humano, faz-se necessário o sexo, a fecundação e a geração da vida, culminando com o nascimento da criança para que se cumpra a sua função, uma preparação do corpo, então, o viabiliza. No entanto, como a produção desse alimento não é constante no ser humano, o de origem animal substitui-o para que se faça valer a manutenção vital, mas é necessário um ato anterior, responsável também pela sacralização do leite.

Para que se obtenha o leite é preciso ordenhar e, nesse sentido, o homem responsabiliza-se também pela perpetuação da existência de seus pares, ou seja, pelas suas mãos, o alimento obtido com o trabalho é levado à boca de outros humanos. Dessa forma, sugere também o leite um vínculo já que além de sacralizar-se enquanto alimento que adentra o corpo humano, fruto do trabalho e, logo, da dignidade, reforça os laços de uma sociedade que mutuamente é depende um do outro, estabelecendo uma coalizão para que se proteja a existência⁹⁴.

O queijo presenteado evoca outra dimensão enquanto alimento, ou seja, a solidez ou, pelo menos, a sua forma estabelecida credencia-o enquanto resultado de um trabalho desgastante para o corpo, quando se pensa nas ferramentas utilizadas no processo de sua fabricação no passado, até mesmo porque na sua produção o leite é, a rigor, o ingrediente principal, sacralizando, dessa forma, a ingestão dos princípios do pastoreio, do trabalho e, por excelência, da figura humana.

E, por fim, o pão, polemicamente em relação ao discurso bíblico canônico em que é fundamental por propor a ideia de divisão e solidariedade, é posto como alimento que insinua uma presença insólita. Nas camadas mais profundas desse discurso em que teria sido amassado e cozido com o “fogo que só dentro da terra

⁹³ A imagem do pastor recupera um modelo de vida simples e, além disso, alude a uma classe social excluída pela tradição, por repetidas vezes, essa última preocupada apenas em se manter no poder a qualquer custo – os reis, por exemplo. Saramago, portanto, repara a história ao equilibrar o nível das relações pessoais, não havendo hierarquizações posto que, em cena, todos são pobres, excluídos (Jesus também por seus pais) e à margem da sociedade.

⁹⁴ José Saramago amplia tal discussão em uma cena de *Ensaio sobre a cegueira*, em que o leite destinado à alimentação dos internos do manicômio foi derramado sobre o sangue de alguns cegos mortos pelos soldados do exército.

há”, está incrustado o dizer popular “o pão que o diabo amassou”. Assim, José Saramago renova e, no mesmo passo, metaforiza um percurso de vida para Jesus Cristo ao longo da narrativa, percebida, apenas, por Maria, mas internalizada a angústia, já que como “sempre desde que o mundo é mundo, para cada um que nasce, há outro que agoniza” (p. 85), Jesus Cristo está fadado a uma difícil existência, como qualquer outro humano também.

A boca encheu-se-lhe do sabor adocicado do leite materno, e a ofensa entre as pernas, insuportável antes, tornou-se distante, dissipava-se numa espécie de prazer que nascia e não acabava de nascer, como se detivesse um limiar, uma porta fechada ou uma proibição (p. 89).

Tem-se, em cena, o anúncio de um novo limiar que se interpõe entre Cristo e a vida, ou seja, descobrir no prazer a existência de si e de um mundo que se apresenta. Lembre-se de que, aqui, o limiar já aponta como algo a ser ultrapassado e vencido – “uma porta fechada ou uma proibição” – escandalosamente, quando colocada tal cena ao lado do discurso bíblico, sugere uma crise que se imputa à existência e, conseqüentemente, à formação humana de Jesus Cristo.

Foi por isto que de um momento para o outro o túmulo de Raquel se tornou no que era, uma pequena construção caiada, sem janelas, como um dado perdido, esquecido por não fazer falta ao jogo, manchada a pedra que tapa a entrada pelo suor e pela sujidade das mãos dos peregrinos que aqui têm vindo desde os tempos antigos, e ao redor oliveiras que talvez já fossem velhas quando Jacob escolheu este local para última morada da pobre mãe (p. 93).

Uma vez mais, impõe-se ao sujeito uma nova postura a ser tomada. E isso se dá “de um momento para o outro”, simultaneamente a uma mudança que se apresenta⁹⁵. O espaço de nascimento é refeito no tempo como lugar que guarda uma “pobre mãe” e, portanto, esquecida pela falta de memória e conhecimento dos peregrinos que sujaram algo sagrado, “uma pequena construção caiada” – o túmulo. Portanto, a engrenagem da vida que faltava ao sistema foi colocada, e a saída daquele espaço é o movimento necessário a marcar um recomeço – da morte divina de Jesus para a o início de uma vida humana.

Na contramão de tal cena sugerida como um nascimento verdadeiramente humano, o que se faz no local destinado aos sacrifícios é negativado. Na prática religiosa, do período retratado pela narrativa, a ideologia subjacente é contrária à vida, tornando-se, dessa forma, um perigoso modelo ao ser humano.

⁹⁵ De forma sutil, tem-se a catástrofe conduzindo a uma readequação imediata ante as condições que o cenário oferece ao sujeito. Mas também, como adverte Mikhail Bakhtin, a “catástrofe não é conclusão. É a culminância no choque e na luta de pontos de vista” (BAKHTIN, 2003, p. 354). Aqui, polemicamente retratado por “não fazer falta ao jogo”, o “túmulo” de uma mulher (Raquel) tem sua devida importância reparada pelo narrador.

Vão entrar pela Porta da Lenha, uma das treze passagens por onde se chega ao Templo, e que, como todas as outras, tem em proclama uma lápida insculpida em grego e latim, que assim se reza, A nenhum gentio é permitido cruzar este limiar e a barreira rodeia o Templo, aquele que se atrever pagará com a vida (...) não escaparia o ensejo de observar que, vistas as coisas, parece ser condição para a manutenção da pureza no mundo existirem nele animais inocentes, rolas ou cordeiros sejam (p. 98).

Em cena, símbolos são utilizados como recursos que insinuam e problematizam a existência de uma religião – a encobertar também uma ideologia – proibitiva e castradora ante a evolução destes que estão presos aos seus liames. A referência utilizada para figurativizar a entrada – “Porta da Lenha” – é, no mínimo, sugestiva quando se levantam as suas possibilidades de significação, sugerindo, por exemplo, a ideia de pancadaria e agressão. Nesse sentido, o número de passagens – treze – reativa a imagem do mau agouro ao se pensar na cultura ocidental. Em seguida, a frase que proíbe o cruzamento daquele “limiar”, contrapõe-se a própria perspectiva saramaguiana de evolução humana, como se vêm trabalhando até o momento. E, por fim, a necessidade de haver animais inocentes como forma de expiação⁹⁶, a serem sacrificados para a “manutenção da pureza no mundo”, corrobora a ideia de uma religião violenta e causadora do sofrimento, ao se cultivar um deus ausente, como está reiterado no próximo excerto.

O Templo, e é ele quem tem razão, ali está a larga fachada com as suas quatro colunas embebidas na parede, com os seus capitéis festoados de folhas de acanto, à moda grega, e o altíssimo vão de porta, sem porta material, porém, para chegar lá dentro, onde habita Deus, Templo dos Templos, seria preciso contrariar todas as proibições, passar o Lugar Santo, chamado Hereal, e, enfim, entrar no Debir, que é, final e derradeira caixa, o Santo dos Santos, essa terrível câmara de pedra, vazia como o universo, sem janelas, onde a luz do dia não entrou nunca nem entrará, salvo quando soar a hora da destruição e da ruína e todas as pedras se parecerem umas com as outras (p. 100).

A descrição alude a um ambiente que é inumano. A pedra, apesar de guardar a ideia de resistência, aqui, mais sugere um simbolismo de imutabilidade e, por isso, negativada à medida que é material elementar para a construção da câmara, espaço carente de janelas, logo, sem luz. Dessa forma, a morada de Deus, o “Lugar Santo”, é colocado em xeque já que se está diante de um espaço por excelência para que se executem mortes.

Ardendo entre as labaredas revoltas, ataçadas pela gordura, o corpinho esventrado e flácido da rola não enche a cova de um dente de Deus. E em baixo, onde a rampa começa, já estão três sacerdotes à espera. Um bezerro cai fulminado pela choupa, meu Deus, meu Deus, que frágeis nos fizeste e que fácil é morrer (...) tudo voltou ao que era antes, a diferença é haver duas rolas a menos no mundo e

⁹⁶ Em boa medida, os animais expiados também remetem aos humanos historicamente vitimados em nome de um deus, além de abarcar uma dimensão em que o mundo é estritamente controlado, não havendo praticamente liberdade porque alguém observa tudo (Deus ou os seus representantes no clero) e, a qualquer momento, a morte pode ser o castigo ante uma infração cometida.

um menino que as fez morrer (p. 101-102).

A crítica que se faz mensura uma necessidade incoerente posto que em celebração ao nascimento de uma vida humana, outras, mais especificamente duas, precisem morrer. E a fragilidade encontrada na descrição do estado dos corpos e a pequenez das “rolas” aludem à desproporcionalidade de tal ação, ou seja, de Deus enquanto influência para uma humanidade à deriva, mais ainda quando o próprio filho de Deus é, a rigor, o responsável por tal acontecimento. Culmina-se a denúncia com a espera dos sacerdotes por um outro corpo “fulminado”, adensando a imagem de uma prática, dita religiosa, que mata para sobreviver.

Carrega, portanto, Jesus Cristo em sua curta existência a responsabilidade pela morte de inocentes, ainda que por força de uma religião que não lhe ofereça opção de escolha às suas determinações. E nessa mesma seara parece se construir uma noção de hereditariedade e/ou predestinação, já que José, pai de Jesus, seria também coautor das mortes dos meninos da mesma idade de seu filho, executados a mando de Herodes, tanto no discurso bíblico-canônico como na narrativa saramaguiana e, nesse sentido, responsável indireto pela mazela de muitas vidas em decorrência de seu egoísmo.

Foi a crueldade de Herodes que fez desembainhar os punhais, mas o vosso egoísmo e cobardia foram as cordas que ataram os pés e as mãos das vítimas. Disse Maria, Que podia eu ter feito. Disse o anjo, Tu, nada, que o soubeste tarde de mais, mas o carpinteiro podia ter feito tudo, avisar a aldeia de que vinham aí os soldados a matar as crianças (p. 115).

Diferentemente de outras fontes utilizadas como documentação para a ação de Herodes, o que se aponta aqui é contundentemente chocante à medida que se conscientiza que a verossimilhança para o acontecimento narrado ganha forma. Mesmo que a capacidade de reflexão da personagem José tornasse tal ação complexa, por sua condição social humilde (mão de obra sem acesso à cultura), ainda assim são fortes os traços de ironia para uma futura humanidade de Jesus formando-se a partir do egocentrismo paterno⁹⁷. Ainda está presente no diálogo entre Maria e o anjo outro ponto a ser considerado.

Já te disse que não há perdão para este crime, mais depressa seria perdoado Herodes que o teu marido, mas depressa se perdoará a um traidor que a um renegado. Disse Maria, Que vamos fazer. Disse o anjo, Vivereis e sofrereis como toda a gente. Disse Maria, E o meu filho. Disse o anjo, Sobre a cabeça dos filhos há-de sempre cair a culpa dos pais, a sombra da culpa de José já escurece a frente do teu filho (p. 116).

⁹⁷ Egoísmo, por sua vez, fruto da forte opressão imposta pela ideologia religiosa a ponto de refletir nas ações mais corriqueiras a sua influência.

Quando o anjo afirma existir um desencadeamento para o filho proveniente da “culpa dos pais”, coloca-se em discussão tanto a questão de um legado sem escolhas, como o que concerne ao destino do homem. Isso porque, quando se toma como base a vida antiga, a orientação ideológica vigente (dada por meio de hábitos tornados hereditários), impôs que a religião fosse invadindo a vida e, nesse sentido, os fieis passaram a ser vítimas de suas próprias ações. Fustel de Coulanges diz que

O homem encontra muito perto de si a divindade. O deus está presente, como na própria consciência, em suas menores ações. O homem, sujeito a erros e as culpas, encontra-se sob o olhar de uma testemunha que nunca o abandona. O homem nunca se sente só. A seu lado, em sua casa, no seu campo, o homem encontra protetores que o apoiam nas labutas da vida, e juizes a punirem as ações culposas (COULANGES, 2006, p. 103).

O destino de Cristo, diferentemente do discurso divinizante e canônico da bíblia, é construído, ainda que seja com a ajuda de um anjo, com marcas tanto históricas quanto ideológicas de uma civilização, fundamentalmente ligada a costumes que procuravam não esquecer o seu passado⁹⁸. O futuro de Cristo, tomado enquanto construção humana, portanto, é dependente das ações que se desenvolveram em um tempo distinto do seu, ou seja, o passado, o de José, enquanto período conhecido empiricamente e revelado na amálgama com o espaço, deixando ver por meio do caos, instaurado nos sonhos de José, a luta humana ante o mundo e a sua condição atual.

Por isso José não dorme, ou sim dorme e em ânsias desperta, atirado para uma realidade que não faz esquecer-se do sonho, a ponto de poder-se dizer que, acordado, sonha o sonho de quando dorme, e, dormindo, ao mesmo tempo que busca desesperadamente fugir-lhe, já sabe que é para tornar a encontrá-lo, outra vez e sempre, este sonho é uma presença sentada no limiar da porta que está entre o dormir e o velar, saindo e entrando José tem de enfrentar-se com ela (SARAMAGO, 2000, p. 124).

A incerteza é a sensação que domina a maior parte da descrição selecionada. Primeiramente, o fato de José estar entre a condição de acordado ou dormindo, por sua vez, ativa a imagem de outra incerteza: o trânsito por espaços cujos limites são tênues, quando se recupera a questão da humanização como pulsão narrativa, direciona a personagem José a defrontar-se continuamente com limiares (a realidade ao estar acordado e irreal do mundo dos sonhos).

Com isso, manifesta-se uma compressão do tempo e do espaço, ou seja, uma força que expulsa o sujeito da mesmice, obrigando-o, como o simbolismo da

⁹⁸ E daí surge uma diferença clara em relação ao discurso canônico já que, como nos ensina Fustel de Coulanges, as antigas “leis derivam não da lógica e da razão, ou do sentimento de equidade, mas das crenças e da religião que reinavam sobre as almas” (COULANGES, 2006, p. 80), ou seja, não havia vontade própria, diferentemente do que a narrativa saramaguiana sugere.

porta sugere, a avançar. E tal qual a vinculação de Jesus para com seu pai, quando se pensa em uma pretensa humanidade hereditária, o seu crescimento só pode se dar de forma peculiar, apesar de ser comum a qualquer ser humano.

Maria olha o seu primogênito, que por ali anda gatinhando como fazem todos os crios humanos na sua idade, olha-o e procura nele uma marca distintiva, um sinal, uma estrela na testa, um sexto dedo na mão, e não vê mais do que uma criança igual às outras, baba-se, suja-se e chora como elas, a única diferença é ser seu filho, os cabelos são pretos como os do pai e da mãe, as íris já vão perdendo aquele tom branquiço a que chamamos cor de leite não o sendo, tomam o seu próprio natural, o da herança genética directa, um castanho muito escuro que adquire, aos poucos, à medida que se vai afastando da pupila, uma tonalidade como de sombra verde, se assim podemos definir uma qualidade cromática, porém estas características não são as únicas, só têm verdadeira importância quando o filho é nosso ou, porque dela estamos tratando, de Maria (*Idem*, 2000, p. 128).

O narrador chama à atenção para o fato de Cristo engatinhar como “todos os crios humanos” e, dessa forma, reitera por meio do hábito infantil uma condição não mais que comum. E é a busca de Maria por um sinal, sem sucesso, a rigor, uma vez que o que se tem diante dos olhos não difere da figura convencional de criança que “baba-se, suja-se e chora” como qualquer outra, que solapa uma vã criação divina, isso é, cultivar um falso individualismo por meio de marcas de excentricidade na construção do mito religioso.

Os primeiros passos da reflexão

Estou me criando, ainda não existo.

Viatcheslav Ivánov

A partir deste momento, *O Evangelho* tem a sua narração voltada para a personagem Jesus Cristo, mais especificamente como o ritmo de sua vida torna-se determinante para lhe dar condições de travar um embate argumentativo futuro contra Deus, de forma semelhante ao que foi visto também em *Caim*, ou, pelo menos, uma segunda confrontação entre criador e criação.

Até atingir o amadurecimento desejável da consciência, veem-se as ações praticadas por Jesus apresentarem uma trivialidade comum a qualquer menino de sua idade. Esse exercício narrativo estabelece um segundo momento na tentativa de humanização de Jesus, em que a formação intelectual e as vivências pessoais começam a ser armazenadas para desempenharem futuramente uma conscientização precípua.

Quando Jesus entrava em casa, o pai perguntava-lhe, Que foi que aprendeste hoje, e o menino, que tivera a sorte de nascer com uma excelente memória, repetia tintim por tintim, sem falhas, a lição do mestre, foram primeiro os nomes das letras do alfabeto, depois as palavras principais e, mais para diante, frases completas da Tora, passagens inteiras, que José acompanhava com movimentos

rítmicos da mão direita, ao mesmo tempo que acenava lentamente a cabeça (p. 133-134).

Até mesmo a escolarização de Jesus Cristo não foi deixada de lado pelo narrador, dando margem a observar em tal descrição a presença dos mais velhos, semeando, nos mais novos, os costumes e os hábitos por meio da aprendizagem das letras, exercitadas, por sua vez, na decodificação da Torá. Ainda assim, falta a Jesus ser iniciado em uma profissão, fato esse que seu pai, José, também o proveu.

E como os ganhos de José não davam para admitir pessoal ao seu serviço, o recurso natural estava nos filhos, por assim dizer, à mão de semear, aliás, também por uma simples obrigação de pai, pois já lá diz o Talmude, Do mesmo modo que é obrigatório alimentar os filhos, também é obrigatório ensinar-lhes uma profissão manual, porque não o fazer será o mesmo que tornar o filho num bandido (p. 134).

É a condição econômica precária de José que impõe a necessidade de utilizar os filhos como extensão dos seus braços para que o sustento da casa fosse possível, eliminando qualquer possibilidade de se atribuir humildade à escolha profissional de um filho de Deus, ou preparação física eficiente das mãos e dos pés para resistir à crucificação. A aprendizagem de uma profissão por Jesus, por outro lado, degrada também o simbolismo a um percurso distinto de vida⁹⁹. A rigor, testemunha-se um momento limítrofe interposto entre a vida pueril e uma fase adulta, atestada com os ensinamentos de pai para filho, a resultar em uma pretensa formação capaz de fornecer condições para que o mesmo se perceba em uma sociedade caótica, já que

Por toda a parte se anunciam grandes batalhas, prometendo os de mais robusta fé que não passará este ano sem que os romanos sejam expulsos da santa terra de Israel, mas também não faltam outros que, ouvindo estas abonaças, abanam tristemente a cabeça e começam a deitar contas ao desastre que se aproxima (p. 152).

Figurativiza-se na narrativa a guerra como elemento desencadeador e vórtice de renovações. No entanto, para que haja essa perspectiva de mudança é o “desastre”, a centelha suficientemente capaz de explodir a bomba para que, em seguida, ressurgja uma nova realidade. As batalhas modificam a forma de pensar, bem como transformam a visão de mundo da personagem José. Em verdade, o “desastre que se aproxima” gera uma dinâmica inédita, quando “(...) Ananias, o vizinho [de José¹⁰⁰] que deixara a casa e a mulher para ir combater contra os

⁹⁹ Segundo Gilbert Durand, na madeira repousa um simbolismo fortemente impregnado à vida, já que por extensão recupera a imagem da árvore, por sua vez, símbolo pleno de vinculação à humanidade em função do microcosmo vertical (DURAND, 2002, p. 342). Contudo, a pressão social que obriga o pai ensinar um ofício ao filho, enquanto legado de uma boa conduta paterna, cancela a possibilidade de a carpintaria tornar-se símbolo sacro e, conseqüentemente, via plena de sentidos religiosos.

¹⁰⁰ Grifo nosso.

romanos e agora aqui está, com feridas abertas no ventre e um cheiro de carne que começa a apodrecer (p. 158)”. Ou seja, o testemunho da guerra é capaz de alterar completamente a essência de um homem, até mesmo a de José, aparentemente indiferente a tudo e pouco sentimental.

As forças de José cederam de golpe diante do desastre. Como um vitelo fulminado, daqueles que vira sacrificar no Templo, caiu de joelhos e, com as mãos contra o rosto, soltaram-se-lhe de uma vez as lágrimas, todas aquelas lágrimas que há treze anos vinha acumulando, à espera do dia em pudesse perdoar-se a si mesmo ou tivesse de enfrentar a sua definitiva condenação (p. 161).

O “desastre”, enfim, cumpre a sua função, ao curto-circuitar a vida do(s) sujeito(s) que está(ão) no olho do furacão pela dor e, dessa forma, romper o casulo vazio das verdades, apresentando-se, muitas vezes, a necessidade de se reconstruir a vida. No instante em que José se encontra desorientado, ao cair “de joelhos e, com as mãos contra o rosto”, chorando copiosamente, fica sugerida uma invasão de sentimento de impotência, juntamente a um inflar de angústia tamanha na personagem que, em boa medida, geram uma fissura na relação do homem com o tempo. Dilui-se a presença de *Chronos*¹⁰¹, entrando em cena *Kairos*¹⁰² que, ao se retirar por sua vez, leva consigo a existência de um José indiferente.

De repente, como se alguém tivesse dado sinal, os habitantes de Séforis romperam num clamor aflito, mas não foi o dó dos condenados, por toda a cidade estavam a rebentar incêndios, as chamas, rugindo, como um rasilho de fogo grego, devoravam as casas dos moradores, os edifícios públicos, as árvores dos pátios interiores(...) O carpinteiro, chamado José filho de Heli, era um homem novo, na flor da vida, fizera há poucos dias trinta e três anos (p. 165-166).

É importante destacar a unidade de tempo utilizada com a expressão “de repente”, isto é, um momento sem previsibilidade que, como um golpe inesperado, no caso com os sons e as imagens da guerra, encasula José transformando-o em “homem novo”. Curiosamente, o narrador problematiza essa mudança, por meio de imagens da natureza relacionáveis ao mundo humano e que parecem sugerir mais possibilidades de significação.

Fôssemos nós tão imprudentes, ou tão ousados, como as borboletas, falenas e outras mariposas, e ao fogo nos lançaríamos, nós todos a espécie humana em peso, talvez uma combustão assim imensa, um tal clarão, atravessando as pálpebras cerradas de Deus, o despertasse do seu letárgico sono, demasiado tarde para conhecer-nos, é certo, porém a tempo de ver o princípio do nada, agora que tínhamos desaparecido (p. 169).

A utilização de borboletas para a exemplificação, bem como o simbolismo inerente a elas, é, portanto, complementar à ideia de transformação da personagem

¹⁰¹ Palavra que designa o tempo cronológico, sequencial, e que pode ser controlado por mensuração.

¹⁰² Designação grega de palavra a indicar um momento ímpar em que algo especial acontece e distancia a preocupação com o controle do tempo.

José é um recurso pedagógico do narrador. Para tanto, como é costume nas obras de Saramago, reaproveitam-se dizeres populares, aqui, por meio de uma intertextualidade com uma narrativa alusiva à curiosidade da borboleta em conhecer o fogo e, por isso, unir-se a ele em um só corpo e morrer. Em boa medida, o que se tem no fragmento pontuado pelo narrador, parece aproximar esse fogo à figura divina, ou seja, uma espécie de ilusão a olhos despreparados, a bela imagem chamativa escondendo o perigo e as borboletas desavisadas, a humanidade, procuram insanamente aproximar-se de Deus e, amiúde, acabam como a borboleta da narrativa popular, morrendo. Ao passo que, se fossem uma raça “ousada”, o “tal clarão, atravessando as pálpebras cerradas de Deus”, não seria outra coisa senão o fim de toda a raça humana, por vontade própria, e uma cobrança para que ele viesse encontrar a sua criação. Em si, tal posicionamento avesso à ideologia religiosa reafirma um protagonista cada vez mais consciente de si, até um novo momento de crise, para Jesus, a morte de seu pai.

Jesus não tocou no pai, ajudou apenas a mãe a puxar-lhe a túnica para baixo, mesmo assim ficaram à vista as magras canelas do homem, talvez, no corpo humano, a parte que mais pungente impressão de fragilidade nos dá. Os pés, por estarem as tíbias rotas, descaíam lateralmente, mostrando as feridas dos calcanhares, donde era preciso enxotar constantemente as moscas vindas ao cheiro de sangue (p. 171).

Diferentemente da descrição heroica que o canônico discurso religioso atribui, muitas vezes, para aqueles que são próximos à figura de Jesus Cristo como uma espécie de aura protetora oriunda do messias, aqui, a diferença é significativa. Primeiramente pelo destaque dado às feridas, adensado ainda com a presença das moscas, a sugerir a verdadeira condição humana após o encerramento da vida. É nítida a preocupação que o narrador dá à descrição das pernas, e nelas o indício ou, pelo menos, a sugestão para que se veja nesse extremo a fragilidade do corpo ante as dificuldades da vida, representada pelo desgaste das tíbias, dos calcanhares, enfim, dos pés¹⁰³. Alimenta-se a imaginação com a possibilidade de que todo sujeito trouxesse marcado no seu corpo a dificuldade da vida, cumprindo uma função emuladora e atestando a sua importância na hora da morte, como parece sugerido a seguir.

Mas esta gente não era de febra guerreira, ou não o demonstravam agora, o que faziam era dizer as suas preces fúnebres, iam de crucificado em crucificado, e nisto tardaram mais de duas horas das nossas, nenhum destes mortos ficou sem o bento viático das orações e das rasgaduras de vestes, do lado esquerdo sendo

¹⁰³ Ao longo da obra romanesca de José Saramago, muitas de suas personagens têm seus pés em condições precárias, feridos pelo uso, deflagrando um significativo trajeto ultrapassado que, invariavelmente, sugere a coleta de muitos valores ao longo de extenuantes viagens.

parentes, do lado direito não o sendo, na tranquilidade da tarde ouviam-se as vozes entoando os versículos, Senhor, que é o homem para que te interesses por ele, que é filho do homem para que com ele te preocupes, o homem é semelhante a um sopro, os seus dias passam como a sombra, qual é o homem que vive e que não vê a morte, ou poupa a sua alma escapando à sepultura, o homem nascido de mulher é escasso de dias e farto de inquietação, aparece como a flor e como ela é cortada, vai como vai a sombra e não permanece, que é o homem para que te lembres dele, e o filho do homem para que o visites (p. 172).

A cena é fortemente caracterizada pela espontaneidade que “esta gente” tem ao se agrupar, homenageando seus entes queridos e os demais mesmo não sendo parente, o que se mostra como traço típico dos menos favorecidos. Assim, unidos pacificamente, porque “não era de febra guerreira”, compartilham da dor com as outras pessoas e, no mesmo passo, ironicamente por meio das orações, uma voz coletiva massifica o questionamento ante uma presença divina que parece não se importar com a sua criação, clamando, por outro lado, uma explicação para a pequenez da vida que lhes fora imposta¹⁰⁴. Não obstante, Deus não responde às preces, “que é o homem para que lembres deles”, portanto, o que cabe a essa humanidade é tomar uma decisão: aprender a viverem sozinhos.

Deliberaram pois cavar uma vala comprida onde todos coubessem, não foi esta a primeira vez nem há-de ser a última, os corpos descerão à terra vestidos como se encontram, a Jesus deram também uma enxada e ele trabalhou valentemente a terra ao lado dos homens adultos, quis até o destino, que em tudo é mais sábio, que no terreno por ele cavado fosse sepultado o pai, assim se cumprindo a profecia, O filho do homem enterrará o homem, mas ele próprio ficará insepulto. Que estas palavras, à primeira vista enigmáticas, não vos levem a pensamentos superiores, o que aí fica pertence à escala do óbvio, quis apenas dizer que o último homem, por último ser, não terá quem lhe dê sepultura. Ora, não será tal o caso deste rapaz que acaba de enterrar o pai, com ele não se vai acabar o mundo, ainda cá ficaremos milénios e milénios em constante nascer e morrer, e se o homem tem sido, com igual constância, lobo e carrasco do homem, com mais razões ainda continuará a ser o seu coveiro (p. 173).

Inicialmente, ganha relevância o fato de que “deliberaram” e, nesse sentido, “essa gente” exerce a efetiva humanidade pelo uso do diálogo que, por sua vez, polemiza e discute a opressão sofrida com os dogmas religiosos. A cena supracitada amplia a experiência do homem Jesus, possibilitando que ultrapasse mais um estágio em sua formação, no caso, enterrar o seu próprio pai. Para tanto, José Saramago, singelamente representa isso pelo simbolismo inerente à enxada: tal qual no romance *Caim*¹⁰⁵, ferramenta que crava o homem à terra, vinculando a ideia de trabalho ao cuidado com a lavoura e, portanto, a alimentação e prosseguimento da vida. Mas, aqui, há uma ampliação, uma vez que serve como utensílio que abre a

¹⁰⁴ Reitera-se aqui a ideia de que um limiar não cancela a presença de outro limiar. Nesse capítulo, dá-se ênfase ao *limiar da humanização*, contudo, tem-se um indício de *limiar da sociedade*, ou seja, a formação de uma imagem coletiva por meio de uma voz a entoar um grito de denúncia.

¹⁰⁵ Análise situada na página 51.

vaga para o condicionamento das vítimas do próprio ser humano. E, nesse sentido, adere-se ou, pelo menos, recupera a ideia do coqueiro, representante esse, por sua vez, do antagonismo humano, já que o homem é “lobo e carrasco” do próprio homem. Então, resta, em tom de castigo, a criação também humana que oblitera a expropriação da vida do próprio homem.

A humanidade, em verdade, cria os seus próprios valores e José Saramago, em consonância com tal aspecto, quando organiza as pequenas centelhas de sua visão de mundo, dá início a um processo de criação divina subsidiária aos desejos humanos, posto que, dependendo da sua necessidade, o homem subverte negativamente o que era consolidado como positivo. É tipicamente humano, portanto, a volubilidade ante um objeto, já que tudo é criação, como o fragmento seguinte sugere.

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

In loco, é proposto o meio de formação do passado, em que o acontecimento das coisas vai se afastando da verdade, e, inerentemente, “dado que os homens para tudo querem uma explicação”, criam “histórias”, “lendas” e “fábulas”. Vistos, dessa forma, esses gêneros narrativos sugerem um percurso de afastamento do homem em relação à verdade, que, em primeiro momento, é depurada, mas ao se esvaírem todas as informações necessárias, a criação humana completa as lacunas¹⁰⁶. De qualquer fato ocorrido, relatado por essa perspectiva simultaneamente fundamentada com resquícios de verdade e de criação inventiva, tem-se uma via com, no mínimo, dupla possibilidade de trânsito para as análises, uma vez que extrair a verdade, conservando a realidade dos fatos históricos, em algum momento é impraticável, mas em contrapartida a ficção possui amálgama eficiente para que a fábula torne-se verossímil. Observe-se a seguir como isso é feito por José Saramago.

(...) O pai. Maria abriu a boca para responder, mas a palavra fatal, como o barão da força, apertou-lhe a garganta, e foi Jesus quem teve de dizer, O pai morreu, e, sem saber bem por que o fazia, ou por ser essa a prova insofismável da definitiva ausência, retirou do cinto as sandálias molhadas e mostrou-as aos irmãos, Aqui estão (p. 176).

Caracteriza-se a lenda pela utilização de elementos mágicos que estão sob a

¹⁰⁶ Segundo Teresa Cerdeira da Silva, os “limites entre o real e o ficcional são transgredidos porque estamos diante de um criador que também acredita que “o poeta é um fingidor” e que a função primordial da literatura não necessariamente é a *mimesis*” (SILVA, 1989, p.104).

posse dos heróis e, aqui, as sandálias do pai de Jesus resgatam essa invariante, mas por uma perspectiva distinta: faltam os poderes mágicos atrelados ao objeto, porém, simultaneamente, atualiza-se a confirmação da morte do pai, José, elevando Cristo a um posto diferente na hierarquia familiar. Está-se, uma vez mais, diante de um momento de crise, ou seja, um novo limiar, que, para a sua consolidação, carece da continuidade da realização de um rito, corroborando a passagem e a tomada de um micro poder.

(...) então levantou-se, abriu a arca e tirou uma túnica velha e remendada que fora do marido, entregou-a a Jesus, dizendo, Despe o que tens vestido, põe isto e vai sentar-te ao pé do lume (...) Jesus, junto ao forno, aquecia-se com a túnica do pai, que lhe ficava comprida de mangas e de fralda (...) como se de uma hora para outra tivesse crescido até à sua máxima altura, e esta impressão tornou-se ainda mais forte quando ele, em movimentos lentos e medidos, colocou as húmidas sandálias do pai a jeito de receberem o calor da boca do forno, gesto que não serviria a qualquer fim prático, se já não era deste mundo o dono delas (p. 178).

Maria, enquanto esposa e mãe, é responsável pela troca de poderes que se apresenta na cena, ao entregar “uma túnica velha e remendada” a Cristo, mas, para tanto, faz-se necessário sacar “o que tens vestido”, ou seja, por instantes subentende-se que Jesus fica nu¹⁰⁷. Em seguida, já vestido, senta-se “ao pé do lume”, que, pelo simbolismo da luz, credencia esse novo homem a agir consciente e independentemente, mesmo que o processo de maturação não esteja completo – a túnica do pai “lhe ficava comprida de mangas e de fralda” –, as sandálias corroboram a ascensão de Jesus Cristo ao topo da pirâmide familiar e a trilhar o seu próprio caminho.

Voltou para a esteira, sem saber já o que pensar, talvez o filho estivesse a repetir em sonho, por obra das sandálias e da túnica, a mortal aventura do pai desde que de casa saiu, e, sendo assim, passara ao mundo dos homens, a que já pertencia pela lei de Deus, mas onde agora se instalava por um novo direito, o de suceder ao pai nos bens, fossem eles somente uma túnica velha e umas sandálias cambadas, e nos sonhos, mesmo para apenas reviver os últimos passos dele na terra. Não pensou Maria que o sonho pudesse ser outro (p. 179).

Aqui, reitera-se o desejo de romper o cordão umbilical que liga a humanidade à presença de Deus, e o recorte textual supracitado confirma a passagem de Jesus Cristo “ao mundo dos homens”, por um meio bastante próprio, como se sabe ritualizado, garantindo-lhe um legado de pesadelos próprio do mundo humano. O narrador escamoteia a impossibilidade de uma filiação divina, posto que Jesus “sempre gozara de sonos tranquilos, e, agora, ter começado com os pesadelos a

¹⁰⁷ Não se deve esquecer que o estado de nudez, segundo Albert Pike, “é a degradação, subjugo, aflição, submissão e sofrimento, denotando a abertura simbólica do coração, que denota franqueza e inteira ausência de fraude, engano e supressão” (PIKE, 2002, p. 109). Ou seja, características que serão desenvolvidas por um Jesus Cristo renovado.

seguir à morte do pai (p. 182)”, válida, então, um efetivo vínculo entre dois homens, José e seu filho Jesus, ainda que Cristo negue o pai, deixando evidenciar um novo momento de crise: “Não quero falar dele, não quero falar de mais nada, dá-me a tua benção para a viagem, se quiseses, eu vou de qualquer maneira (p. 192)”. Desse embate com Maria, volta à cena a viagem¹⁰⁸ como elemento fundamental para a sedimentação humana de Cristo, por meio de novos limiares e experiências a serem vivenciadas.

A última lição de Cristo

(...) é a vontade dos homens que segura as estrelas, é a vontade dos homens que Deus respira.

José Saramago

Concluído o estágio inicial na formação da consciência da personagem Jesus Cristo, com a assimilação de novos conhecimentos provenientes das lições escolares e influência da moral e costumes de sua família, atinge-se um novo patamar. Para tanto, a “viagem” cumpre função significativa, enquanto fonte de vivências a serem colhidas durante o seu percurso. No entanto, é preciso tomar primeiramente uma decisão: abandonar a casa que sempre o acolheu, avaliando simultaneamente as consequências de tal ato.

(...) Ali parou [Jesus Cristo¹⁰⁹], como se reflectisse no que estava a ponto de fazer, deixar a casa, a mãe, os irmãos, quantas e quantas vezes, no limiar duma porta ou duma decisão, um súbito e novo argumento, ou que a ansiedade do momento como tal configurou, nos faz emendar a mão, dar o dito por não dito (p. 194).

É importante destacar a sugestiva relação entre a descrição que forma a cena e a proposição de uma ação futura a ser desempenhada. A porta alude a um ponto de limite, cobrando do sujeito que pretende atravessá-la uma reflexão e, por isso, o uso da razão descaracteriza o Cristo canônico, dando lugar a um outro capaz de mensurar dificuldades que serão enfrentadas. Dessa forma, a vontade aparece como novo elemento constituinte da humanidade de Cristo, ou seja, viajar para conhecer. Adensa, ainda, o periclitante momento, a presença do limiar enquanto espaço significativo, transformando e revelando a fronteira entre uma vida estagnada e uma desejável, e essa última modelar por justamente não ser previsível.

(...) As portas a que Jesus foi bater não voltaram a abrir-se e o remédio do viajante foi dormir por aí, sozinho, uma vez debaixo duma figueira, dessas largas e

¹⁰⁸ Segundo Mike Featherstone, a viagem “introduz o novo no meio da vida, abre a vida para a contingência e cria o ‘exotismo’ (uma questão fora do lugar)” (FEATHERSTONE, 1997, p. 204).

¹⁰⁹ Grifo nosso

rasteirinhas como uma saia rodada, outra vez protegido por uma caravana a que se juntara e que, estando cheio o caravãçaraí próximo, tivera felizmente para Jesus, de assentar o arraial em campo aberto (p. 199).

O fato de não ser ajudado por alguém é uma via construída para ampliar a visão de mundo da personagem, primeiramente, e para realçar a presença do egoísmo em uma sociedade cuja orientação religiosa deveria ser o comprometimento com a partilha e a preocupação com o próximo. Nesse sentido, já que as portas em que Cristo bateu “não voltaram a abrir-se”, confinando-o à solidão e ao sono sob uma figueira, o discurso religioso é esvaziado, obrigando a personagem, por outro lado, a procurar algo ou alguém que lhe possibilite entender e sentir o que é estar ligado ao outro, compondo verdadeiramente uma sociedade, sem interesses exclusivamente familiares – privados. Por isso,

(...) o que ainda faltava da viagem do filho de José a Jerusalém, à vista da qual agora mesmo acaba de chegar, sem dinheiro, mas a salvo, com os pés castigados da longa jornada, mas tão firme de coração como quando saiu a porta de sua casa, há três dias (p. 201).

As marcas de castigo encontradas nos pés de Cristo são extremamente significativas bem como a viagem que realiza. A ação de andar e, dessa forma, atravessar espaços e conhecer pessoas, amplia a experiência do sujeito, tornando a jornada uma via oblíqua de passagem ou prova para aquele que está, como é o caso de Jesus Cristo, em um peculiar ritual pró-humanização. Ao se tomar o protagonista como iniciado, aplaina-se um caminho de incessante e contínua busca por melhoramentos, mesmo que de forma inconsciente, desvelando-se um sujeito que não mais pode ser o mesmo, até porque, no caso da narrativa aqui analisada, a visualização da morte¹¹⁰ do pai, é a pulsão que dinamiza Cristo a se transformar em novo chefe da família, conseqüentemente, ter os mesmos pesadelos do pai, desencadeando um novo conceito de vida, ou seja, nunca “continuar como antes”.

(...) Certos momentos da vida que deviam ficar fixados, protegidos do tempo, não apenas consignados, por exemplo, neste evangelho, ou em pintura, ou modernamente em foto, cine e vídeo, o que interessava mesmo era que o próprio que os viveu ou tinha feito viver pudesse permanecer para todo o sempre à vista dos seus vindouros, como seria, neste dia de hoje, irmos daqui até Jerusalém para vermos, com os nossos olhos, visto este rapazito, Jesus filho de José, enroladinho na curta manta de pobre, a olhar as casas de Jerusalém e a dar graças ao Senhor por não ter sido ainda desta vez que perdeu a alma (p. 203).

O narrador rompe as barreiras da experiência de Jesus para com a vida e sugere um lugar para que o leitor interpele a sua própria, seja “em pintura, ou

¹¹⁰ Uma vez mais, o simbolismo da morte, na narrativa saramaguiana, pode assumir uma função renovadora, marcando uma espécie de virada de mesa, em que as personagens têm as suas vidas alteradas de alguma forma, como é o caso aqui de Jesus Cristo.

modernamente em foto, cine e vídeo”, isto porque a relevância não está na forma da comunicação, mas no instante em “que o próprio que os viveu” possa abrir caminho para um momento de reflexão e, posteriormente, de renovação da vida. Diante, então, desse *Evangelho segundo Jesus Cristo*, tomado como meio de se recuperar um passado da existência humana, não se pode furtar a ideia de que há, por parte do narrador, uma tentativa de ambientar e persuadir a meditação, propondo, por outro lado, substituir aquele Jesus canônico por esse novo Cristo, ainda que literário, mas bem melhor definido e modelar, portanto.

(...) Jesus acabou o seu responsório e olhou em redor, muros cegos, portas fechadas, apenas, ali parada, uma velha muito velha, vestida com uma túnica de escrava, e demonstração viva, apoiada ao seu bastão, da terceira parte do famoso enigma da esfinge, qual é o animal que anda sobre quatro patas de manhã, duas à tarde e três ao anoitecer, é o homem, respondeu o espartíssimo Édipo (p. 217).

Outra vez recorrendo ao passado, mas literário para melhor corresponder à estruturação de uma nova história, fica sugerida uma intertextualidade que deixa de lado a bíblia, momentaneamente, e propõe outra configuração para a consciência humana.

A tragédia de Édipo rei enquanto fonte que alimenta a narrativa saramaguiana evoca um relacionamento conflitante e trágico entre pai e filho, uma vez que Édipo, inconsciente de suas ações, é, a rigor, o responsável pela morte do seu pai Laio. Já na narrativa aqui analisada de José Saramago, há a possibilidade de se pensar o relacionamento de Cristo com seu pai por um viés semelhante ao da tragédia de Édipo, ou seja, Jesus não seria, indiretamente, o assassino de seu pai José?

À medida que se relê o texto de Sófocles e recupera-se o instante em que o sábio Creonte revela a verdade a Édipo, o reconhecimento de suas ações pregressas desencadeia não apenas um arrependimento, mas também uma série de catástrofes¹¹¹. Por sua vez, na narrativa saramaguiana, a questão pode ser pensada de outra forma: a morte de José não seria necessária para que Deus, mais tarde, assumisse o papel de pai de Jesus? E, com isso, a aparição de uma idosa, tal qual a de Creonte na tragédia de Édipo rei, ante o jovem Cristo, assume, similarmente, a imagem da consciência com a personagem Zelomi.

Em cena, portanto, o velho, simbolicamente representando a experiência, projeta para o novo, mesmo sem reconhecimento imediato, um drama a ser vivido. Não obstante, o que soa como insólito é esse fim de trajetória de vida ser opção de

¹¹¹ Desde o suicídio de Jocasta, ao reconhecer que foi amante de seu próprio filho até a autopunição que Édipo pratica, cegando-se, como forma de negar a vergonha de seus atos, bem como nos livros *Antígona* e *Édipo em Colono*, as catástrofes não cessam.

uma força divina constantemente ausente, como se deflagra no recorte textual abaixo.

(...) tudo quanto tem acontecido no mundo, mesmo o sofrimento e a morte, só pôde acontecer porque Deus, antes o quis (...) todo o acto humano, por mais insignificante que seja, interfere com a vontade de Deus, e que o homem só é livre para poder ser castigado (...) abriu-se para a ofusca e evidência de ser o homem um simples brinquedo nas mãos de Deus, eternamente sujeito a só fazer o que a Deus aprouver, quer quando julga obedecer-lhe em tudo, e quando em tudo supõe contrariá-lo (p. 219-220).

Antes de se reencaminhar a trajetória tomada por Jesus, reflete o narrador quanto a real posição de Deus, a de liderança, iniciando a proposição de um embate entre criador e criatura, visto que a negligência divina ante as mortes e as atrocidades vividas pela humanidade é sintomática. Assim, coloca-se em evidência, até mesmo pela falta de diálogo entre as partes, a opressão do poder divino e, conseqüentemente, a submissão humana, resultante de um hábito de aprisionamento que data “eternamente”. Nesse sentido, a ideologia religiosa assola o “sujeito a só fazer o que a Deus aprouver” e, parece estar aí, nas camadas mais profundas do texto, a existência de uma voz que não só quer a laicização do mundo ocidental sobre a vida humana, mas também exercitar a sua plena liberdade.

Para tanto, Cristo assume a imagem de redentor em prol da humanização e, enquanto representante de uma nova ideologia de vida, inaugura um combate¹¹² (momento de crise) contra as figuras divinas em pleno solo inimigo, mesmo que inconscientemente, como o fragmento seguinte deixa ver.

Diz-me como te chamas, Se fazes tanta questão de dar-me um nome, chama-me Pastor, é o suficiente para que me tenhas, se me chamares, Queres levar-me contigo, de ajudante, Estava à espera de que mo pedisses, E então, Recebo-te no meu rebanho. O homem levantou-se, tomou o archote e saiu para o ar livre. Jesus seguiu-o. Era noite fechada, a lua ainda não nascera. Juntas à entrada da caverna, sem mais ruído que o leve tilintar das campainhas de algumas, as ovelhas e as cabras tranquilas, pareciam ter estado à espera da conclusão da conversa entre o seu pastor e o ajuda novo (...). Sentados à boca da caverna, sob a luz instável do archote, Jesus e o pastor comeram do queijo e do pão duro dos alforjes (...) Aqui tens, forte e direito, o teu cajado de pastor, é o teu terceiro braço. (p. 227).

Entra em cena e contribui também na formação humana de Jesus a personagem Pastor que, em verdade, é um disfarce utilizado pelo Diabo. Completamente diferente do canônico discurso bíblico, a presença dessa figura é bastante significativa, à medida que ensina a Jesus o trabalho do pastoreio e, principalmente, pela polêmica que a sua figura traz, visto que é também um excluído. A imagem da condução de Cristo “à entrada da caverna” é importante, uma

¹¹² Tal exercício não deixa de ser um momento de crise que, como aponta Teilhard de Chardin, é uma “nova visão da realidade levando a uma reordenação da mesma realidade” (CHARDIN, 2006, p. 4).

vez que é descrita como a presença de um “homem”, portador de um “archote”, ou seja, aquele está de posse da luz, encaminhando outro que o segue. O diálogo entre as personagens, “à boca da caverna”, agora, sob “a luz instável do archote” projeta, portanto, a ideia de ensinamento e, em boa medida, iniciação já que o simbolismo da caverna¹¹³ é significativo. Assim, a ação de dividirem a alimentação, mesmo sendo o queijo e o pão duro, ganha cores próprias, findando com o recebimento do cajado e, dessa feita, uma nova fase para a vida é inaugurada.

(...) Crescei e multiplicai-vos. Nesta grei insólita e vagabunda morre-se de velhice, e é o próprio Pastor, em pessoa, quem, serenamente, ajuda a morrer, matando-os, os animais que, por doença ou senilidade, já não podem acompanhar o rebanho. Jesus, a primeira vez que tal aconteceu depois que começara a trabalhar para o pastor, protestou contra a fria crueldade, mas ele respondeu-lhe simplesmente, Ou os mato, como sempre tenho feito, ou os deixo abandonados para morrerem sozinhos nesses desertos, ou detenho o rebanho e fico aqui à espera de que morram, sabendo que, se levarem dias a morrer, acabará o pasto por não chegar para os que ainda estão vivos, diz-me tu como procederias se estivesses no meu lugar, se, como eu, fosses senhor da vida e da morte do teu rebanho (p. 229-230).

A ambiguidade da descrição se torna muito interessante porque os animais desse rebanho podem ser comparados aos homens. O discurso canônico, por sua vez, trata a humanidade em condição semelhante. Saramago estreita a relação entre figuras divinas, cujo diálogo se omite do discurso bíblico, provocando em Cristo, a partir de um ser humano-divinizante – o Diabo – o conhecimento e, logo, a compreensão da passagem do animal para o humano. Dessa forma, esse ato contínuo ensinado por Pastor é significativo enquanto metáfora da vida e forma bastante interessante de rediscutir a relação do homem com a morte. Ou se ajuda a matar em benefício dos demais, ou se espera, com o risco de submeter o grupo de viventes à morte por escassez de alimentação, o falecimento de apenas um. Mesmo assim, não se deve entender essa morte necessária como um ato qualquer, mas enquanto via artística que sugere a visualização de um novo tipo de controle, uma nova ideologia, laica, a rigor, em que a solidão da morte¹¹⁴ a se evitar, representa outro tipo de paradigma e uma ressignificação na forma de se visualizar e entender uma liderança.

Parto porque não devo viver ao lado duma pessoa que não cumpre as suas obrigações para com o Senhor (...) Deus não dorme, um dia te punirá, Ainda bem que não dorme, dessa maneira evita os pesadelos do remorso (...) O sol já nascera e a sua luz toucava de vermelho-rubi o velo das ovelhas e os cornos das cabras(...) Se ficares, arrepender-te-ás de não teres partido, se partires arrepender-te-ás de não ter ficado(...) Terás uma outra tigela, mas essa não se quebrará enquanto vivas (p. 233-234).

¹¹³ Segundo Albert Pike, alude à ideia de renascimento e regeneração (PIKE, 2002, p. 77).

¹¹⁴ Praticamente nenhuma personagem de José Saramago morre sozinha à deriva, sempre há alguém velando esse ente.

Não obstante, Jesus ainda é incapaz de compreender os ensinamentos de Pastor¹¹⁵ e, inevitavelmente, quer se afastar daquilo que não está ao seu alcance. Por outro lado, tal quadro é significativo porque alimenta a experiência de Cristo, bem como adensa a sua formação humana. O que Jesus nega, no entanto, não é a morte, mas sim o ato de matar que, por sua vez, acionará novamente os seus pesadelos, desenvolvendo uma via oblíqua para que se reconheça a verdadeira culpa de José, ao omitir uma informação que provavelmente possibilitaria o não assassinato de muitas crianças. Relevante também é a presença de uma tigela, elemento ocultista já que se anuncia a impossibilidade de se quebrar antes de ser extirpada a vida de Jesus. Em si, a tigela, com essa estrutura imprecisa, pode aludir a uma vida tênue para Cristo, uma vez que Pastor lhe diz: “(...) tu não terás filhos que de ti herdem a túnica, o manto e as sandálias” (p. 234-235). Assim, entre o passado, enquanto via de retorno a uma condição de vida, e a retomada do caminho, o futuro e a consequente formação humana, surge outro momento de reflexão.

Jesus ficou ali, parado, a olhar, até quase se perder na distância a alta figura de Pastor e se confundirem com a cor da terra os dorsos resignados dos animais. Não vou com ele, dissera, mas foi. Acomodou o alforje ao ombro, ajustou as correias das sandálias que tinham sido do pai e seguiu de longe o rebanho. Juntou-se a ele quando a noite caiu, apareceu da escuridão para a luz da fogueira, e disse, Aqui estou (p. 238).

É perceptível que Jesus ainda não esteja completamente formado, porque a atual condição de sua humanidade reflete uma insuficiência para seguir o fluxo de sua própria vida, mas já fica demonstrado o movimento inaugural de uma ação a ser tomada. Com a recusa da independência retoma-se o processo interrompido e, nesse sentido, Jesus deixa de ser testemunha para transformar-se em executor quando

(...) um dia, não estando ainda seguro da técnica, atirou o pau demasiado por baixo, com o trágico resultado de, na trajectória, apanhar em cheio o tenro pescocinho de um cabrito de poucos dias, que no mesmo instante ali morreu(...) Comer o animal que matámos é a única maneira de respeitá-lo, mau é comerem uns o que outros tiveram de matar, Não o comerei, Pois não comas, mais fica para mim, Pastor tirou a faca da cinta, olhou Jesus e disse, Mais tarde ou mais cedo, também isto terás de aprender, ver como são feitos por dentro aqueles que foram criados para nos servir e alimentar (p. 241).

A falta de habilidade com o manuseio do “pau” resulta na morte de um

¹¹⁵ Fica evidente que a personagem Pastor, o diabo, cumpre uma função doutrinária sobre Jesus. Primeiramente, provendo-o de conhecimento e, segundo, por ter sido jogado para fora dos domínios do céu, na Terra, portanto, é o mais indicado para contribuir na formação humana de Jesus por estar mais próximo do Humano.

inocente e, com isso, a imperícia, nas palavras de Pastor, transformar-se-á em conhecimento, mesmo que com a desgraça alheia, no caso, representada pela figura de um animal, mas à medida que a cena prossegue, recupera-se a via para o amadurecimento, posta com a questão de sobrevivência. Curto-circuita a visão de mundo de Jesus a ideia de alimentar-se com o que matou, tornando-se aspecto fundamental a aprendizagem de tal ensinamento. Relevante também é a necessidade, expressa por Pastor, para que se conheça o interior daqueles “que foram criados para nos servir e alimentar”. O estranhamento, a partir do solapamento que se estabelece ante o discurso religioso, provoca uma dessacralização em relação ao interior não apenas do animal em cena, mas também da vida como um todo¹¹⁶, tornando-a passível de crítica.

Para a religião que cultiva e os costumes a que obedece, estes escrúpulos de Jesus são subversivos, haja vista a matança desses outros inocentes todos os dias sacrificados nos altares do Senhor, maiormente em Jerusalém, onde as vítimas se contam por hecatombes (p. 243).

À religião crítica mordaz é feita uma vez mais e, como já se apontou, torna-se objetivo romper com tal paradigma por meio da construção de novos costumes que, praticados por um Jesus humanizado, tornam-se aspectos completamente subversivos. Isso pode ser exemplificado com a problemática engendrada quanto aos sacrifícios, em que desnecessariamente imolam-se vítimas em prol de um simulacro ideológico. Por meio dos costumes, vê-se a construção de uma falsa necessidade já que o deus idolatrado é ausente em qualquer circunstância, soma-se, ainda, a figuração de “hecatombes” como meio de contagem, adensando, dessa forma, a imagem da religião como meio impróprio e ideologia a não ser seguida. Isso está bem definido quando o narrador apresenta a cena em que o próprio Cristo é obrigado, em função das condições de vida que se encontrava e pela autocobrança que a religião lhe impunha, a pedir esmolas para comprar um animal e imolá-lo.

(...) Algumas moedas foram deixadas cair por viandantes menos distraídos na concha da mão de Jesus, mas tão poucas que não vai ser por este andar que o caminho de Emaús chegará às portas de Jerusalém(...) o Senhor não aceita nos seus altares nada que não esteja perfeito e completo, por isso é que rejeita o animal cego, aleijado ou mutilado, sarnento ou com verrugas, imagine-se o escândalo no Templo se nos apresentássemos ao sacrifício com os quartos traseiros de um animal, e ainda assim sob a condição de que os testículos dele não estivessem pisados, esmagados, quebrantados ou cortados (p. 247).

Não se está diante de uma personagem construída pela humildade extrema a ponto de pedir esmolas, como é o caso de Jesus Cristo no canônico discurso

¹¹⁶ Teilhard de Chardin adverte para o fato de que “um mundo interior forra inevitavelmente, ponto por ponto, o exterior das coisas” (CHARDIN, 2006, p. 74).

A literária razão humana cobra mudanças com a troca do sangue, como símbolo de morte, pelo leite, primeiramente simbolizando a alimentação, mas também a vida, bem como o trigo que, aqui, assume importância fundamental na condição de semente e o despertar de uma nova forma de enxergar o mundo. A ideia de semeadura não parece apenas querer modificar o quadro dos sacrifícios. Pode-se tomar o cultivo da lavoura enquanto prática que garante a vida, seja a do homem como a do animal e, assim, quando se pensa na transformação do trigo em pão, corre em paralelo a vontade de modificar e obter um novo divino já que o sacrifício, para que se faça a vontade do “Senhor”, não seja efetivamente compartilhada por esse humano Jesus Cristo .

Quando deu por si, estava no campo, saíra da cidade pela porta do norte, a de Ramalá, a mesma por onde entrara quando viera de Nazaré. Sentou-se debaixo de uma oliveira, à beira da estrada, e retirou o cordeiro do alforje, ninguém se estranharia de o ver ali (p. 251).

Testemunha-se a ruptura de um hábito ritualístico em prol da vida de um animal, realizada apenas pela condição humana de um Cristo que, à luz de sua razão, mas principalmente pela capacidade de sentir, desestrutura uma verdade inabalável até então. Inicia-se, literariamente, a construção de um novo limiar, assumido por esse também novo Cristo, no momento em que estabelece a defesa da vida, até mesmo a de um animal, como ponto de transformação da realidade que o circunscreve, já que esse “(...) cordeiro só morrerá quando chegar a sua hora natural (p. 253)”.

No entanto, a força divina, para que se mantenha como poder e a religião enquanto via de arrebatamento de uma doutrina que se quer firmar absoluta proliferando uma verdade única, precisa surgir para o embate, a provocar e desestruturar esse novo paradigma que se faz presente de forma inaugural. Para tanto, nessa primeira aparição, como aspecto invariante à figura divina saramaguiana, a imagem de Deus se faz perceber apenas por meio da destruição.

(...) Ao fogo do céu há que deixá-lo consumir-se por si mesmo. O tronco da oliveira era agora uma inteira brasa, refulgindo na escuridão, o vento arrancava-lhe faúlhas, pedaços incandescentes da casca, gravetos que voavam ardendo e logo se apagavam. O céu mantinha-se pesado, insolitamente presente (p. 258).

A ambientação que alude à existência de uma força divina é sugestivamente construída com traços performáticos de pirotecnia que, simultaneamente, desvelam um grande poder, porém catastrófico, quando para se afirmar extirpa a vida da

árvore. Tem-se a recuperação do mito de Midas¹¹⁹, às avessas: Deus, em *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, tudo o que toca é destruído.

Seguindo com o desenvolvimento da narrativa, é possível perceber que a imagem da destruição da oliveira, bem como o diálogo e o desentendimento, inerentes à figura humana, diga-se de passagem, são as pulsões que levam Jesus a buscar refúgio no deserto.

Ao deserto irá pois Jesus, para lá se encaminha já, sem que Pastor se tenha surpreendido com a resolução, antes, calado, a aprovou, num lento e solene movimento da cabeça que, estranha ideia, podia ser também tomado como um aceno de despedida (p. 260).

É sabido, com a leitura do canônico discurso bíblico, que Jesus busca o deserto como refúgio para encontrar-se com Deus, mas, aqui, na narrativa saramaguiana, vê-se um Cristo diferente que vai para o deserto para se afastar do Diabo e, em verdade, do humano, já que Pastor sempre se apresentou como tal.

(...) Eis que, pois, munido somente de seu cajado e do alforje, Jesus entrou no deserto. Poucos passos adiante, mal acabara de cruzar o limiar do mundo, percebeu subitamente, que as velhas sandálias que haviam sido de seu pai se lhe estavam desfazendo debaixo dos pés (p. 261).

Uma vez mais surge a imagem do limiar, transformando a descrição em revelação de mais um momento de crise. Nesse caso, uma espécie de ritualização amplia a cena, apresentando nuances de um espaço sagrado. Por isso, a sugestão de Cristo ter cruzado um limite e, agora, estar em outro lugar especial. Mircea Eliade a respeito disso, diz que “a revelação de um espaço sagrado permite que se obtenha um ‘ponto fixo’, possibilitando, portanto, a orientação na homogeneidade caótica, ‘a fundação do mundo’, o viver real” (ELIADE, 1992, p. 27). Sendo assim, essa nova condição, uma realidade a ser alcançada por Cristo, aparece no esfacelamento de suas sandálias, ou seja, a destruição de um passado e a vinculação material de Jesus e José. Enfim, testemunha-se a circunscrição da personagem em um novo mundo humanamente mágico que demanda outras ações.

(...) hesitou antes de dar o primeiro e doloroso passo sobre o torturado chão que o chamava. Mas depois, sem ter-se perguntado por que o ia fazer, talvez só porque de Adão se lembrara, deixou cair o alforje e o cajado, e, levantando a túnica pela fímbria, fê-la sair por cima da cabeça num só gesto, ficando, como Adão, nu (SARAMAGO, 2000, p.261).

Tal qual no romance *Caim*, a nudez de Jesus Cristo é sugestivamente significativa, apontando para, além da nova condição da personagem, evolução no que diz respeito à confirmação de sua humanidade. A nudez reafirma e reconstrói a

¹¹⁹ Rei da antiga capital da Frígia que, por influência dos deuses, tudo o que tocava se transformava em ouro.

ideia de renascimento, mas, no *Evangelho*, traz, em si, algo novo.

(...) Ao deserto só é possível ir nu. Nu, dizemos nós, apesar dos espinhos que rasgam a pele e arrepelam os pelos do púbis, nu apesar das arestas que cortam e das areias que esfolam, nu apesar do sol que queima, reverbera e deslumbra, nu, enfim, para procurar a ovelha perdida, aquela que nos pertence porque com a nossa marca a marcámos (*Ibidem*, 2000, p. 262).

Aqui a imagem da nudez é maculada com outras que vão desde a região do baixo ventre ao extremo da parte inferior do corpo, os pés e, com isso, as marcas que se produzem no corpo humano durante a procura pela “ovelha perdida” são, curiosamente, equiparadas à marca feita, pelo próprio homem, no animal. Existe, portanto, a sugestiva busca da personagem pelo seu eu, representado pelo animal e, no estado de nudez que se encontra, sozinho, esse Cristo homem está preparado para se amalgamar à ovelha e, dessa forma, assumir o sacrifício que está prestes a cometer.

(...) Os pés de Jesus sangraram, o sol afasta as nuvens para feri-lo de espada nos ombros, os espinhos cortam-lhe a pele das pernas como unhas sôfregas, as cerdas chicoteiam-no, Ovelha, onde estás, onde estás, dissessem elas isto apenas e saberíamos, enfim, o que é o eco perfeito, mas o longo e remoto som do búzio sobrepõe-se, murmurando, Deeeeeeuuus, Deeeeeeuuus, Deeeeeeuuus (p. 262).

O sangramento dos pés de Jesus alude tanto às condições extremas que esse candidato a homem passou para provar a sua honra, quanto ao tempo de peregrinação em busca da ovelha, somando-se a isso, ainda, as marcas deixadas pelos espinhos, enquanto máculas a serem lembradas e sentidas em momentos de reflexão. Mas o que sequestra a atenção e deixa ver nova crítica à religião é a reprodução da fala de Jesus, ao clamar a presença de Deus, simulando os balidos da ovelha, logo, do animal a ser sacrificado.

Já se percebem, nesse sentido, as primeiras pistas, construídas literariamente por Saramago, insinuando a busca por transformação e rompimento com os paradigmas religiosos. “Eu sou o Senhor, e Jesus soube por que tivera de despir-se no limiar do deserto” (p. 263). Estar sem roupas para falar com Deus, portanto, é uma forma de Cristo estar livre de qualquer possibilidade de negar os seus ideais, continuamente afirmados como humanos. A roupa parece sugerir uma imagem de disfarce e, diante da figura divina, no limite de um novo espaço, o limiar, como nos ensina Teilhar de Chardin, aponta uma renovação do movimento evolutivo que se “poderia acreditar detido e uma espécie de choque a ré por achar-se a consciência – nascida da complexidade – em condições de reagir” (CHARDIN, 2006, p 289); a vida de Jesus Cristo avança em significação.

Diante de um sujeito tipicamente humano a presença de Deus só pode se realizar de forma oblíqua, já que “(...) para Deus não há frente nem costas, passa bem. A coluna de fumo estava e deixou de estar, a ovelha desaparecera, só o sangue ainda se percebia, e esse procurava esconder-se na terra (SARAMAGO, 2000, p. 264)”, ou seja, por meio da imagem amorfa, a presença divina está sob suspeita uma vez mais, posto que a fumaça é muito mais uma forma de proteção para o sujeito, ainda que divino, a obliterar a sua ânsia pela imolação da ovelha, apenas indiciada com o sangue no chão.

(...) Jesus, como se erguesse do chão uma pesada e longa cadeia de ferro, recordava a sua vida, elo por elo, o anúncio misterioso da sua concepção, a terra iluminada, o nascimento na cova, as crianças mortas de Belém, a crucificação do pai, a herança dos pesadelos, a fuga de casa, o debate no Templo, a revelação de Zelomi, o aparecimento do pastor, a vida com o rebanho, o cordeiro salvo, o deserto, a ovelha morta, Deus (*Ibidem*, 2000, p. 269).

A série de imagens construídas pela recordação de Jesus é tomada, a partir da alusão a uma “cadeia de ferro”, como forma de aprisionamento que, na outra ponta, é controlada por Deus. Dessa forma, a religião enquanto ideologia dominante, a partir da apresentação de cada “elo”, deixa ver a sua forma de operar para que se estabeleça o vínculo desejado com a vida que se quer aprisionar. Então, a atitude de Jesus, ao tentar se livrar das amarras ideológicas de Deus, como atitude inevitável para aquele que se encontra preso, a partir das contínuas passagens por limiares, é uma via literária de sugestão para que se busque a liberdade, mesmo que esse processo finde apenas com a morte. Nesse caso, para a construção de uma humanidade liberta, faz-se necessário estar em contínua passagem por limiares, já que cobram do sujeito evolução e entendimento, por isso, enquanto representante humano, Cristo sempre está em movimento, buscando algo: “(...) Resignado com a sua própria virtude, Jesus pôs o alforge ao ombro, empunhou o cajado e meteu pés ao caminho (p. 272)”.

(...) Vem sem pressa, bordejando as mil curvas do Jordão, também é verdade que o estado em que tinha os pés não lhe permitia grandes façanhas andarilhas, mas a razão principal do vagar residia na sua própria certeza de chegar, como se pensasse, É como se já lá estivesse, mas um outro sentimento (p. 273).

Esse recente sentimento descoberto compõe e aparelha a visão de mundo desse homem Jesus, aprimorando a sua experiência e desvelando, para si, uma nova dimensão humana, ou seja, ter a possibilidade de controlar a vida e, conseqüentemente, operar a morte, uma vez que foi o responsável por extirpar a vida da ovelha. A rigor, esse novo Jesus não foi capaz de resistir à opressão da presença de Deus. Por outro lado, entendendo a religião e seus ritos peculiares

como a opressão de uma ideologia sobre uma massa carente de respostas, a imolação torna-se pulsão, movendo o andarilho Jesus em busca de um novo limiar, outra etapa de desenvolvimento e, por conseguinte, um novo cenário.

Quis, porém, o destino que, passando ele pela cidade de Magdala, se lhe rebentasse ali, do pé, uma ferida que andava renitente em sarar, e em tal jeito que parecia o sangue não querer estancar (...) pois esta mulher é uma prostituta e o respeito que deve à sua profissão manda-lhe que feche a porta de casa quando recebe um cliente (p. 277).

Estar diante da casa de uma prostituta e, para o período retratado, uma das profissões que designam além da impureza humana, uma das mais baixas classes sociais, é relevante quando se pensa na vida de um Cristo humanizado. Para tanto, a insinuada futura conexão entre Jesus e uma mulher, hábil nas artes sexuais, já parodia o discurso canônico-bíblico e, dessa forma, a condição humana avança. Por outro lado, o possível contato entre Jesus e uma prostituta, engendra um aspecto natural da vida e, logo, reafirma sua condição humana. A aproximação e o ato sexual entre homem e mulher, em prol da vida e da perpetuação humana, inerente, assim, à ritualização de alguém que se projeta em nova fase de sua existência é confirmação, para a narrativa, da desestabilização da ideologia religiosa e perpetuação do processo de laicização do mundo intelectual ocidental. Isso porque a canônica construção da figura de Jesus ocorre sobre a não necessidade do sexo, enquanto ato castrado e negado da condição humana, ou seja, impuro àquela figura divina para qual o discurso bíblico quer elevar, individualizando-o.

Foi dentro e voltou [Maria de Magdala¹²⁰] com uma bacia de barro e um pano branco. Encheu de água a bacia, molhou o pano e, ajoelhando-se aos pés de Jesus, sustendo na palma da mão esquerda o pé ferido, lavou-o cuidadosamente, limpando-o da terra, amaciando a crosta estalada através da qual surdia, com o sangue, uma matéria amarela, purulenta, de mau aspecto (p. 278).

Tal relacionamento vislumbrado acontece inicialmente por meio da necessidade de tratar a ferida que macula a figura de Cristo enquanto ser divino. No entanto, isso ocorre no interior de uma casa, que, para a narrativa, confere à personagem Maria de Magdala ser fonte de outros valores com que Cristo toma contato.

Ao se tratar a ferida docilmente, ainda assim, a benevolência das atitudes da mulher é ofuscada pelas colorações que as feridas projetam. O pano branco é, aqui, uma superfície privilegiada para que se evidencie uma fragilidade e, ao ser nodoadado com sangue, bem como o amarelo da ferida figurativiza um estágio de infecção, ou seja, o colapso do corpo, mesmo sendo o de Cristo, deflagra-se a pequenez da

¹²⁰ Grifo nosso.

matéria ante as condições extremas a que se expôs, revelando, também, uma condição natural ao homem, definhar. Reside nisso, uma vez mais, a sugestiva confirmação da existência de um sujeito que não é divino, e, portanto, passível de sensações inerentes à sua condição humana, como o próximo excerto traz, designando novas funções para partes de seu corpo, até então, desconhecidas.

(...) então sentiu que uma parte do seu corpo, essa, se sumira no corpo dela, que um anel de fogo o rodeava, indo e vindo, que um estremecimento o sacudira por dentro, como um peixe agitando-se, e que de súbito se escapava gritando, impossível, não pode ser, os peixes não gritam, ele, sim, era ele quem gritava, ao mesmo tempo que Maria, gemendo, deixava descair o seu corpo sobre o dele, indo beber-lhe da boca o grito, num sôfrego e ansioso beijo que desencadeou no corpo de Jesus um segundo e interminável frêmito (p. 283).

O sexo impulsiona Jesus a um outro estágio em sua vida. Desvelando um humano pleno e suficientemente preparado, a partir das suas experiências, a difundir uma nova ordem humano-religiosa. Para tanto, a relação inextricável entre o peixe e a água auxiliam em tal entendimento.

Pode-se interpretar a cena desde a sugestão do reinício da humanidade, já que o peixe e a água recuperam um período muito distante no passado, datando a origem do mundo, ou como uma possível primeira forma de vida para Jesus Cristo. Por outro lado, essa união pode realizar a ideia do silêncio, uma vez que “os peixes não gritam”. De qualquer forma, tem-se sugerida a ideia de um Jesus Cristo, o bíblico, impossibilitado pela tradição de expressar suas vontades, sendo negada, assim, a sua humanidade. Com o sexo e, principalmente, com o beijo que Maria foi “beber-lhe da boca o grito”, há uma renovação latente. Jesus está completamente dominado e circunscrito, pelo “anel de fogo”, no mundo dos prazeres, portanto, escapar dessa dimensão faz parte do jogo e com o “interminável frêmito”, o orgasmo, recupera-se a direção.

Em suma, há uma sacralização destinada a esse novo Jesus que é sugerida por meio de seu toque e, conseqüentemente, o desencadear de uma renovação positivada, isso porque, como fala a própria personagem, “(...) nasci foi numa cova, no interior da terra, e agora até me chega a parecer que voltei a nascer, aqui, em Magdala, De uma prostituta, Para mim, não és prostituta, disse Jesus” (p. 289).

A nova imagem cunhada por José Saramago para Jesus pretende, ao questionar a tradição bíblica, dissolver ou, pelo menos, questionar o motivo de se sombrear os desejos humanos. As pregressas imagens canônicas do discurso religioso fundamentam-se por existências humanas distantes da própria essência da vida, ou seja, a busca da felicidade e, conseqüente, realização prazerosa de ter o

desejo concretizado, independentemente de qual seja.

A ideologia religiosa se contradiz ao negar a própria humanidade, oprimindo-a, insolitamente, à medida que distancia o homem, a criatura, de Deus, o criador. Dissolve-se o liame que sacraliza o homem, isolando-o da possibilidade de compartilhar o sagrado divino, até mesmo porque Deus é inatingível fisicamente. Diante desse afastamento, enfatiza-se a humana necessidade de se ajustar à nova vida que lhe foi imposta e, talvez, pela falta de orientação, a vida humana se estruturou por meio de rótulos sociais, mesmo para um período absolutamente incapaz de pensar em tais nomenclaturas e conceitos.

Anterior à condição de prostituta, Maria de Magdala representa uma pessoa, um ser humano, e é justamente esse aspecto que a personagem Jesus Cristo lembra ao falar “com violência”. Como iniciado nos mistérios da humanidade, Jesus já é capaz de antever as coisas, posto que “(...) o passo suspendeu-se-lhe no limiar da porta” (p. 291). E, assim, ao desconfiar da sua condição distinta, inicia uma trajetória sagradamente humana.

(...) Estavam sentados no chão, frente a frente, com uma luz no meio, o que sobrava da comida. Jesus tomou um pedaço de pão, partiu-o em duas partes, e disse, dando uma delas a Maria, Que este seja o pão da verdade (...) Agora Jesus já pode começar a falar, porque ambos comeram do pão da verdade, e em verdade não são muitas na vida as horas como esta (p. 308).

Exercita-se aqui a renovação de símbolos, primeiro, ao se preparar para sair da casa de Maria, ou seja, de um interior também sexual, a personagem Jesus renasce; em seguida, a luz que se interpõe entre dois seres humanos revitaliza o hábito do diálogo. Não se deve esquecer que a luz, enquanto simbolismo para o conhecimento, banha tanto Cristo como Maria de Magdala, dessa forma, aponta-se para uma equidade entre homem e mulher, diferentemente, por exemplo, da relação entre José e Maria, logo no início da narrativa; e, por fim, a divisão do pão, não apenas como alimento, mas enquanto mecanismo de obtenção da verdade. Diferentemente do discurso canônico, eleva-se o sentido que o pão sugere em sua substância, em proporção igual com a promessa masculina assim como a feminina ao se pronunciar as verdades humanas. Daí qualquer promessa feita por Cristo e Maria de Magdala ter, a partir desse momento, valoração dignificante: “(...) Buscarei onde trabalhar em Magdala e viveremos juntos como marido e mulher” (p. 310). Assim, o anúncio desse casamento tipicamente humano, destitui a necessidade de um ritual em que a presença do divino fecha o laço estabelecido entre um homem e uma mulher, uma vez que são diferenciados pela lucidez que é própria da

humanidade e, nesse sentido, a imagem de Deus torna-se irrelevante.

(...) Jesus parecia ainda mais homem do que antes, mais escuro de pele, mas quebrara-se-lhe a febre do olhar, e o rosto, sob a espessa barba negra, mostrava-se apaziguado, tranquilo, apesar da visível crispação causada pelo encontro inesperado (p. 323).

O narrador reitera a atual condição de Jesus, após contato com Maria, ambientando um quadro, ou seja, “mais homem do que antes”, em que Cristo toma parte em relação aos planos que Deus tem para ele. Para tanto, a narrativa é conduzida para uma seara em que das suas fraquezas o homem é capaz de torná-las pulsão: “(...) Uma árvore geme se a cortam, um cão gane se lhe batem, um homem cresce se ofendem” (p. 324). Enfim, a humilhação vivenciada pelo homem é rica, já que ao longo da história Deus é o maior responsável por oprimir a humanidade. E é, assim, que se aponta uma nova época para esse Cristo humanizado, em que a imagem da religião será distinta, posto que “(...) o problema de Deus é esse, ninguém tem o nome que ele tem” (p. 330).

Com a retomada da peregrinação de Jesus revela-se, simultaneamente, uma visão privilegiada em relação às condições de vida que as pessoas tinham no período que a narrativa acontece, e é mecanismo para evidenciar o descaso e as opressões divinas impostas à humanidade, uma vez que esse não atende às orações, não se realiza enquanto Deus. A recriação dos milagres reconstitui, como verdade narrativa posta em seu devido lugar, um questionamento ante os poderes mirabolantes divulgados por uma ideologia religiosa que, em verdade, e literária, parecem obsoletos a uma humanidade em pleno desenvolvimento da conscientização de suas limitações, por influência de Jesus Cristo enquanto modelo a ser seguido.

Estava-se nisto, e, um dia, que pelos indícios em nada mostrava ir ser diferente dos outros, Jesus foi ao mar para o milagre do costume. O tempo estava carregado, de nuvens baixas, a ameaçar chuva, mas por esse pouco não vai ficar um pescador em casa, bem estaríamos nós se tudo na vida fosse regalos e bem-estar (p. 334).

Anterior à descrição do milagre é vinculado à imagem da rotina o acontecimento milagroso, por excelência, fenômeno que pressupõe uma desvinculação com o tempo, dado o vislumbre sentido e o estranhamento diante da ruptura do “costume”, ou seja, mesmo para uma humanidade desprovida de poderes sobrenaturais, a contínua transformação de ações simples em instantes sagrados, à luz do narrador, configura a imersão da humanidade em um hábito que é capaz de convencer por repetição. Diz Mike Featherstone que o “mundo da fantasia passa a

ser vivido em meio à vida cotidiana, tal como nos festivais e nos momentos do carnaval” (FEATHERSTONE, 1997, p. 84). O milagre, então, torna-se engodo para uma vida sem grandes modificações em vista, difundido pela religião como prova de sua força e interação com Deus, como Saramago representa na cena em que o comportamento das pessoas oscila ante a catástrofe anunciada pelo mal tempo.

(...) A gente que estava na margem, vendo o perigo em que se achavam as pobres criaturas já sem defesa, começou em desabalos e gritos, havia ali esposas e mães, e irmãs, e filhos pequeninos, alguma sogra de bom feitio, e era um clamor que não se sabe como não chegou ao céu, Ai o meu querido marido, Ai, o meu querido filho, Ai, o meu querido irmão, Ai, o meu genro, Maldito sejas tu, ó mar, Senhora dos Aflitos, valei-nos, Senhora da Boa Viagem, acudi-lhes, os meninos só sabiam chorar, mas nem assim (SARAMAGO, 2000, p. 335).

É explicitado o desespero de diversas pessoas ante a impotência que deflagram ao recorrer às santas. E, assim, a produção do milagre já possui ambientação satisfatória, posto que a incapacidade humana de interceder naquilo que lhe fugisse às mãos não é aceita. A presentificação de um homem divino, então, se faz necessária como última esperança, mas não se pode ignorar que reside em qualquer fenômeno a possibilidade de reversão, independente da existência ou não de homens com poderes milagrosos, como o fragmento seguinte insinua.

(...) Cala-te, e isto era para o vento, Aquieta-te, e isto era para o mar, palavras não eram ditas acalmaram-se o mar e o vento, as nuvens no céu apartaram-se e o sol apareceu como uma glória, que o é e sempre há-de ser, ao menos para quem vive menos do que ele. Não se imagina o que foi a alegria naqueles barcos, os beijos, os abraços, os choros de alegria em terra, os daqui não sabiam por que tinha acabado assim tão súbito a tempestade, os de além, como ressuscitados, não pensavam senão na vida salva, e se alguns exclamaram, Milagre, milagre, naqueles instantes primeiros não se deram conta de que alguém tinha sido o autor dele (*Idem*, 2000, p. 336).

É interessante a descrição que Saramago aponta enquanto “palavras” que são lançadas ao “mar” e ao “vento”, mas aparentemente responsáveis pela abrupta transformação do tempo que, até então, anunciava uma catástrofe. Não obstante, é a construção humana para o fato que sequestra a atenção, já que o desespero pela ameaça de perder os pares amados move as pessoas, em terra firme, a “exclamarem” “milagre” sem mesmo saber o que realmente se passou na embarcação. Saramago, portanto, retira muitas camadas de ocultismo, embora Jesus não deixe de ser o responsável pelo suposto milagre como na tradição bíblica, mas, por outro lado, é a constituição humana desse Cristo literário a verdadeira entidade intercessora ante uma possível volição divina de destruição.

Ainda, cabe às palavras a função de amálgama, que somadas à imagem de Jesus, por sua vez, validado também como representante da humanização, aproxima forças díspares como está sugerido no excerto que se segue.

Maria de Magdala foi atrás dele, passou ao lado de Maria de Nazaré, e as duas mulheres, a honesta e a impura, num relance, olharam-se sem hostilidade nem desprezo, antes com uma expressão de mútuo e cúmplice reconhecimento que só aos entendidos nos labirínticos meandros do coração feminino é dado compreender (p. 344).

Não se deve enganar com a descrição ao pensar que o relevante está na presença de um homem que ata a relação de duas mulheres, uma “honesta” e a outra “impura”. Mas em Jesus quando se faz perceber enquanto elemento que promove o curso de uma equalização entre os pares, no caso a mãe e a prostituta, ou seja, instâncias polares que se fundirão mesmo que as marcas sociais dificultem tal ação, embora não se pode ignorar o fato de o narrador considerar enigmática a vinculação de duas mulheres. Assim, ainda que não se possa aprofundar aqui, a aparente liberdade e a maiúscula participação do feminino em Saramago devem ser vistas sempre com cuidado, porque as suas personagens femininas submetem-se às vontades masculinas em muitos casos.

Voltando à narrativa, mais especificamente com a discussão que o narrador reapresenta quanto aos milagres realizados por Jesus Cristo, toma-se parte da primeira manifestação, imbuída de corrosiva crítica.

A bem dizer, o primeiro desses sinais não foi, propriamente falando, um milagre milagre, afinal não é nenhuma coisa do outro mundo estar a sogra de Simão achacada de uma indefinida febre e chegar-se Jesus à cabeceira da cama, pôr-lhe a mão na testa, qualquer de nós já fez este gesto, apenas por impulso de coração, sem esperança de ver curados por essa maneira rudimentar e seu tanto mágica os males do enfermo, mas o que nunca nos acontecera foi sentir a febre sumir-se debaixo dos dedos de Jesus como uma água maligna que a terra absorvesse e reduzisse, e acto contínuo levantar-se a mulher e dizer, é certo que fora de propósito (p. 351).

Uma vez mais se vê o narrador trabalhar na erradicação dos aspectos mirabolantes que, além de constituírem o milagre, representam também o poder divino entre os humanos. A ação de Jesus é comum a qualquer tempo, “pôr-lhe a mão na testa”, como “qualquer de nós já fez este gesto”, mas não o ato da mulher, que, “de propósito”, levantou da cama e, por isso, interpretado como algo mágico – a febre que teria sumido por entre os dedos de Jesus, ou seja, irrealizável. Dessa forma, em simultâneo à descaracterização de Cristo enquanto força divina, as vontades humanas ganham forma e, nesse sentido, os paradigmas de uma tradição religiosa são tampões que por muitas vezes tentam esconder o que é humano de fato. A fragilidade física, o poder das paixões são, pelo menos, alguns dos traços que definem o humano, não obstante, a ideologia religiosa oblitera tais peculiaridades, sujeitando o fiel a uma prova que, para que fique como exemplificação para os demais, pode até mesmo não ser justa ou, até mesmo,

cobrar um castigo pesado demais.

(...) por viver Jesus com Maria de Magdala sem com ela estar casado, prostituta que havia sido, ainda por cima, por isso não se devia estranhar que estando uma mulher adúltera a ser apedrejada, conforme a lei de Moisés, e disso devendo morrer, aparecesse Jesus a interpor-se e a perguntar, Alto lá, quem de vós estiver sem pecado, seja o primeiro a lançar-lhe uma pedra, como se dissesse, Até eu, se não vivesse, como vivo, em concubinato, se estivesse limpo da lacre dos actos e pensamentos sujos, estaria convosco na execução dessa justiça (p. 351).

Diferentemente da tradição bíblica, em que Jesus aparece como o único na cena sem pecado e, talvez, por isso, tenha conseguido levar as pessoas à reflexão e obtido sucesso, aqui, tem-se algo literariamente distinto. A grande questão que se apresenta, mesmo sob a influência do narrador, é que Jesus se coloca na condição do outro, pois, até “eu”, “se não vivesse como vivo”, “estaria convosco na execução dessa justiça”.

Tanto o fato de a humanidade ser pecadora, quanto o rompimento dos votos de fidelidade do matrimônio são abandonados na descrição, ampliando-se o foco para o desejo de matar como punição, fundamentada e alimentada por uma lei divino-religiosa. E, assim, é instaurado o palanque na narrativa em que se volta a discutir a temática do bem *versus* o mal, visto que o cânone bíblico se mostra demasiado rico em violência gratuita.

Mas o mal, que nasceu com o mundo, e dele, quanto sabe, aprendeu, amados irmãos, o mal é como a famosa e nunca vista ave Fénix que, parecendo morrer na fogueira, de um ovo que as suas próprias cinzas criaram volta a renascer. O bem é frágil, delicado, basta que o mal lhe lance ao rosto o bafo quente de um simples pecado para que se lhe creste para sempre a pureza, para que se quebre o caule do lírio e murche a flor de laranjeira. Jesus disse à adúltera, Vai e doravante não tornes a pecar, mas no íntimo ia cheio de dúvidas (p. 352).

Vê-se aqui uma suposta origem para “o mal”, inextricável à criação do mundo e, nesse sentido, bastante sugestiva ao colocar em xeque a criação divina, usando o recurso da alegoria. Deus, no mesmo passo que criou a vida, trouxe a morte consigo? Enquanto criador, Deus instituiu o bem, e o mal também?

Literariamente, Saramago forma uma unidade composta por duas estruturas, preenchendo-as com carnes novas. O “mal”, intermitentemente a ser extirpado pela humanidade, a rigor, nunca o será, ainda que se tenha utilizado do mito da ave Fénix para figurativizar a ideia de infinito, alguém continuamente aciona o mecanismo da maldade outra vez. Ao passo que o “bem”, na sugestiva imagem da “flor de laranjeira”, pressupõe uma existência, a vegetal, a partir do trabalho humano, uma vez que traz consigo a noção da sementeira, do cuidado e, por fim, da colheita. O processo, portanto, traz em si a candura de uma existência fundamentada no trabalho e, por isso, digna de representar uma figura mais próxima ao humano.

Mas não se deve esquecer que as dúvidas de Cristo pairam sobre a possibilidade de a mulher continuar a pecar, mesmo protegida por ele da morte e estabelecer-se, assim, um pressuposto acordo “doravante” em que tal ocorrência seria, pelo menos, evitada. Observe-se que a condição humana não é negada, mas retiram-se do discurso canônico as camadas do divino. É a própria humanidade a responsável pela semeadura, cultivo da flor da bondade e, também, a quebra, extirpando a sua vida para adorar uma beleza, ainda que fugaz. Deus, a rigor, é coadjuvante, já que, para a narrativa, é Jesus filho do homem José que se afirma.

(...) Ora, esta foi a primeira vez que em público, não em sonhos privados, dos quais a prudência e o cepticismo sempre aconselharam a duvidar, uma voz se levantou, e voz diabólica ela era, para anunciar que este Jesus de Nazaré era filho de Deus, o que ele próprio até aí ignorava, pois durante a conversa que entretivera com Deus no deserto a questão de paternidade não fora abordada (p. 354).

Insinuantemente a revelação em público da paternidade de Jesus Cristo, por uma “voz diabólica”, que, no mínimo, sabe que tal informação é capaz de desencadear problemas ou, então, é de fato consciente da reviravolta, é ouvida. Até mesmo porque o próprio Jesus ignorava tal fato. Diante desse quadro, imputa-se à figura de Deus uma nova aparição, mas enquanto isso não acontece, Jesus vai trilhando o seu caminho da melhor forma possível, inclusive cometendo erros que lhe são próprios enquanto ser tipicamente humano.

Manda-nos para os porcos e entraremos neles. Jesus pensou e pareceu-lhe que era uma boa solução, considerando que aqueles animais deviam ser pertença de gentios, uma vez que a carne de porco é impura para os judeus (...) mas a verdade é que nem mesmo um filho de Deus, aliás ainda não habituado a tão alto parentesco, poderia prever, como no xadrez, todas as consequências dum simples lance, duma simples decisão (...) Fosse pelo inesperado do choque, fosse por não estarem os porcos habituados a andar com demônios dentro, o resultado foi enlouquecerem todos num repente e lançarem-se do precipício abaixo, os dois mil que eram, indo cair ao mar, onde morreram afogados todos (p. 355).

Se é que se pode atribuir como erro o fato de confiar em demônios ou, sugestivamente, em figuras divinas e ocultas, Jesus Cristo talvez fosse o responsável pela morte de muito animais. Não obstante, essa ação empreendida e o resultado trágico, para a narrativa, não é negativada à medida que se faz perceber o inacabamento da humanidade, bem como da contínua necessidade de melhoramento, mesmo para “um filho de Deus”. Assim, tem-se a representação da idealização de vida, sem estamentos como continuamente o discurso canônico prega, posto que, anterior à morte de “porcos”, perdem-se vidas. Por outro lado, veja-se nos porcos um aspecto de semelhança com a humanidade, já que, para os “gentios”, a carne do porco é “impura”, ou seja, são animais viventes à margem bem como humanos que, mais tarde, no Tribunal da Santa Inquisição sofreriam

acusações semelhantes.

Já vinha muito perto, a hora, mas Jesus, antes de ela chegar, ainda teve ocasião, por duas vezes, de manifestar os seus poderes milagrosos, embora sobre a segunda fosse preferível deixar cair um véu de silêncio porque se tratou de um equívoco seu, de que veio a resultar morrer uma figueira que tão inocente estava de qualquer mal como os porcos que os demónios precipitaram no mar (p. 359).

Afirma-se de forma bastante relevante o equívoco de Jesus Cristo que, novamente, desencadeia a morte de um ser vivo, nesse caso, uma figueira. Observe-se que Jesus, enquanto entidade destinada a proteger a humanidade, é relapso quando se trata da vida como um todo, ou seja, o filho de Deus não é perfeito, tal qual seu pai, como o excerto a seguir insinua.

(...) É um homem grande e velho, de barbas fluviais espalhadas sobre o peito, a cabeça descoberta, cabelo solto, a cara larga e forte, a boca espessa, que falará sem que os lábios pareçam mover-se. Está vestido como um judeu rico, de túnica comprida, cor de magenta, um manto com mangas, azul debruado com tecido de ouro, mas nos pés tem umas sandálias grossas, rústicas, dessas que se diz que são para andar, o que mostra que não deve ser pessoa de hábitos sedentários (p. 364).

A descrição da aparência de Deus segue à regra literário-imaginativa de um homem experiente e vivido com barbas e cabelos em boa quantidade, deixando perceber a ideia de tempo prolongado para o crescimento desses detalhes físicos. Por outro lado, a indumentária é rigorosamente descrita por meio de cores e adereços sugerindo perspectivas renovadas, posto que Deus esteja vestido “como um judeu rico”. E, por fim, as “sandálias”, mesmo grossas e rústicas, não escondem a interpretação de que Deus está em contínua movimentação. Dessa feita, vê-se a descrição de um sujeito experiente que se apresenta para um Jesus Cristo humanizado e, por isso, desacostumado a conversar com entidades divinas: “(...) Vim saber quem sou e o que terei de fazer daqui em diante para cumprir, perante ti, a minha parte do contrato” (p. 365).

O posicionamento de Jesus é diferente, coloca a sua relação para com o seu suposto pai, como a de uma “parte” que cobra explicações a respeito do “contrato”, ou seja, implode-se a religião, aqui, como doutrina fundamentada no amor, uma vez que a rispidez e a indiferença quanto a esse Deus são marcantes. Além disso, a motivação que desencadeia Jesus debater sem hierarquização com Deus, reafirma além da sua humanidade, a imagem de Deus enquanto liderança, no mínimo, obtusa: “(...) Como pode um homem ser filho de Deus, Se és filho de Deus, não és um homem, Sou um homem, vivo, como, durmo, amo como um homem, portanto sou um homem e como homem morrerei” (p. 365).

As prerrogativas utilizadas por Jesus instauram, sem possibilidade de volta

efetivamente, um embate que curto-circuita a sua condição divina. Um ente pecador se assume e, por isso, quer ser humano, ao passo que irisa, dessa forma, um Deus, ineditamente, submisso às determinações de sua criação. No diálogo a seguir, em tom de discussão, algo bastante percuciente quanto à valoração de ambas as figuras – pai e filho – está colocado.

(...) Era um rapaz assustado, agora sou um homem, Não tens medo, Não, Tê-lo-ás, descansa, o medo chega sempre, até a um filho de Deus, Tens outros, Outros, quê, Filhos, Só precisava de um, E eu, como vim eu a ser teu filho, Tua mãe não to disse, Minha mãe sabe, Enviei-lhe um anjo a explicar-lhe como as coisas se tinham passado, pensei que to tivesse contado, E quando esteve esse anjo com minha mãe, Deixa-me ver, se não erro muito os cálculos, foi depois de teres saído de casa pela segunda vez e antes de fazeres aquela do vinho em Caná (p. 366).

Há um embate entre criador e criatura, mas há uma marca no discurso de Deus muito curiosa, posto que deflagre além da imprecisão dos “cálculos”, a dissolução da ideia de um Deus onisciente. Isso corresponde também ao anúncio de transição na vida de Jesus, ou seja, Deus não participou na passagem da condição de “rapaz assustado” para a atual, a de “homem”. Fica sugerido, então, que compete ao próprio humano determinar seus passos e extirpar os medos que o afligem. Com isso, mais um golpe é dado à religião: o homem consciente de suas ações é capaz de perceber que o mártir, Jesus enquanto vítima de seu próprio pai, é a ferramenta necessária para melhor “espalhar uma crença e afervorar uma fé (p. 370).

Em suma, enquanto humanos dignos do recebimento dessa denominação, não se fazem necessários a dor e o sofrimento como redenção para uma humanidade eternamente pecadora. A morte é, naturalmente, o limite. No entanto, a religião constrói um percurso ricamente apaixonado em que a humanidade só se faz perceber por meio de um quase aniquilamento de suas vontades e desejos, nem sempre, tão indignos. Para tanto, uma ideologia é cravada no imaginário, por meio de um ciclo que eternamente não se fecha e de uma espera ansiada que, também, não se realiza.

Com esses aspectos levantados, percebe-se que a determinação de Jesus também quer ser posta como uma voz a ressoar o coro dos demais humanos ouvintes, ou seja, insinuantemente há um convite para que se comungue dessa nova visão apresentada pela narrativa, mesmo porque a condição humana é marcada pela liberdade de escolha: “Se ainda posso escolher um pai, escolho-o a ele [José¹²¹], mesmo tendo sido ele, como foi, infame uma hora da sua vida, Foste escolhido, não podes escolher, Rompo o contrato, desligo-me de ti, quero viver

¹²¹ Grifo nosso.

como um homem qualquer” (p. 371).

Jesus rompe, portanto, o contrato firmado e assume a condição que Ihe é predileta, mas essa atitude em resposta a Deus, espantosamente previsível, comporta bastante do traço biográfico de José Saramago¹²². Mesmo assim, o ato de negar a paternidade divina em prol de uma hierarquicamente inferior é o desvelamento de uma nova postura que se quer projetar como atemporal e corroer, dessa forma, o absolutismo ideológico do cânone bíblico-religioso.

(...) o homem é pau para toda a colher, desde que nasce até que morre está sempre disposto a obedecer, mandam-no para ali, e ele vai, dizem-lhe que pare, e ele para, ordenam-lhe que volte para trás, e ele recua, o homem, tanto na paz como na guerra, falando em termos gerais, é a melhor coisa que podia ter sucedido aos deuses (p. 372).

Veementemente ecoa-se um grito de advertência, isso porque a submissão humana é tamanha e, no mesmo passo que a exploração dos “deuses” é deflagrada, pretende-se incomodar a consciência, logo, despertar um novo comportamento. O homem está disposto a tudo, inclusive ser manipulado por suas próprias fraquezas e atrocidades, lembradas pelo narrador ao apresentar a dicotomia da paz *versus* as guerras, e, indiretamente, os cultos aos deuses em pleno campo de batalha¹²³.

Retornando à narrativa, Jesus desvela a manipulação realizada pela religião, dissolvendo, de uma vez por todas, os paradigmas canônicos, recusando, também, a operação de milagres, uma vez que sem eles, “o teu projecto é nada, aguaceiro que caiu do céu e não chegou para matar nenhuma” (p. 373). Ou seja, a humanidade, representada por Cristo, decreta para Deus o fim de suas intervenções que, como pode ser visto a seguir, provocam negativamente algumas sensações.

(...) há que deixar as pessoas inquietas, duvidosas, levá-las a pensar que se não conseguem compreender, a culpa é só delas, Devo-lhes contar histórias, então, Sim, histórias, parábolas, exemplos morais, mesmo que tenhas de torcer um bocadinho a lei, não te importes, é uma ousadia que as pessoas timoratas sempre apreciam nos outros, eu próprio, mas não por ser timorato, gostei da maneira como livraste da morte a adúltera (p. 376-377).

As considerações aludidas aqui partem de um centro ideológico, ou seja, Deus quer construir no imaginário da humanidade valores que a condenem a uma eternidade de culpa, sem necessariamente terem sido responsáveis por qualquer falta. Para tanto, a forma encontrada é a narração de histórias, que, além de

¹²² Ao definir ‘Deus’ como uma instância cultural apenas.

¹²³ “Coloca-se entre os dois exércitos um lar, levanta-se o altar às divindades que Ihe são comuns. Um sacerdote vestido de branco, conduz a vítima, os dois chefes fazem a libação, invocam os deuses, e enunciam a sua promessa; depois a vítima é sacrificada e a carne é colocada na chama do altar” (COULANGES, 2006, p. 231) para que se inicie a guerra com a bênção dos deuses.

fundamentar uma visão de mundo, servem como paliativo para o sujeito “timorato”, visto que o ser humano não é capaz de agir livremente, há uma contínua dependência do outro.

A tessitura da narrativa religiosa é, então, uma intrincada malha de peripécias que só podem se encontrar em um passado longínquo e não mais recuperável. Por isso, o presente da ação narrada desencadeia um efeito mágico, já que o estranhamento com a novidade que se desconhece doravante tornar-se-á um milagre. Talvez, por isso, é que esse Jesus saramaguiano debata tanto, com o excerto que se segue isso pode ser mais bem visto, reiterando o malefício da presença de Deus na vida humana.

(...) Com uma condição, Bem sabes que não podes pôr condições, respondeu Deus, com uma expressão de contrariedade, Não lhe chamemos condição, chamemos-lhe pedido, o simples pedido de um condenado à morte, Diz lá, 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, Assim é, sou o tempo, a verdade e a vida, Então diz-me, em nome de tudo o que dizes ser, como será o futuro depois da minha morte, que haverá nele que não haveria se eu não tivesse aceitado sacrificar-me à tua insatisfação, a esse desejo de reinar sobre mais gente e mais países (p. 377).

Em uma pequena porção de palavras, Jesus, consciente de sua condição de vítima a ser imolada e detentor da capacidade de antecipar, deixa ver e perceber que a sua morte não resultará em nada. Uma vez que entre o passado e o futuro se encontram muitas histórias. Insinua-se que a verdade só se encontra na vida, nesse sentido, a morte é apenas lembrança de uma existência; e assim Cristo já se aponta, ou seja, enquanto mais uma personagem em mais um capítulo da história.

Jesus e os seus iam pelos caminhos povoados, e Deus falava pela boca de Jesus, e eis o que dizia, Completou-se o tempo e o reino de Deus está perto, arrependei-vos e acreditai na boa nova. Ouvindo tudo isto, pensava o vulgo das aldeias que entre completar-se o tempo e acabar-se o tempo não podia haver diferença, e que portanto vinha aí próximo o fim do mundo, que é onde o tempo se mede e gasta. (p. 401).

Por isso, as palavras de Jesus: “E para se completar o reino de Deus é preciso que haja morte. É preciso ser-se Deus para gostar tanto de sangue” (p. 391). Ou seja, o reino de Deus é a marcação de um novo tempo em que a morte se justifica como a representação de um mundo completamente pecador e que se afigura como incapaz de comandar as suas próprias ações.

(...) Jesus sentiu a dor como seu pai a sentiu e viu-se mesmo como o tinha visto a ele, crucificado em Séforis, depois o outro pulso, e logo a primeira dilaceração, depois o outro pulso, e logo a primeira dilaceração das carnes repuxadas quando o patíbulo começou a ser içado aos sacões para o alto da cruz, todo o seu peso suspenso dos frágeis ossos, e foi como um alívio quando lhe empurraram as pernas para cima e um terceiro cravo lhe atravessou os calcanhares, agora não há

mais nada a fazer, é só esperar a morte (p. 444).

Para tanto, esse Jesus deixa ver a dor que visceralmente é inerente à humanidade em sintonia com o seu próprio erro, ou seja, ser comandado por uma existência capaz de matar a sua própria criação. E o olhar de cima para baixo mostra que a humanidade, além desse ponto, um pouco mais acima, não tem mais ninguém, ou seja, é esperar o que lhe é dado para ocorrer, inevitavelmente a morte.

A história, tanto aquela que é dita real como tantas outras utilizadas com propósitos ideológicos, é escrita privilegiando sempre uma perspectiva. Ainda não se conhece a história dos escravos, contada por eles mesmos ou a história da conquista do homem branco sobre os índios, contada pelos próprios índios. Normalmente sobressai o relato da vitória e, dessa forma, uma alusão se constrói à medida que o leitor toma contato, mais especificamente nos discursos religiosos, com narrativas que o confortam ante a possibilidade de uma existência de solidão, sem o auxílio de uma entidade nos momentos de tensão.

A invenção de um deus, portanto, é a forma encontrada pelo próprio homem para dirimir a dúvida ante o início de sua vida, posto que um eu que não realiza, projeta, no outro, tal esperança.

3 O PODER DO CONHECIMENTO

A vida não pensa. Nós vivemos no caos. O que se passa é que vivemos num espaço limitado dentro de outro espaço que escapa à nossa capacidade de apreensão.

José Saramago

Saramago deixa exposto em seu mundo a figura de um Deus criador impotente, principalmente ante a problemática das vicissitudes humanas. A ausência divina faz com que o sujeito-personagem tenha que buscar outra forma de orientação. Tanto em *Caim* como em *O evangelho segundo Jesus Cristo* cancela-se a possibilidade de a humanidade estar voltada para com Deus, mais explícito no primeiro romance, o homem não tem seus pedidos atendidos. Portanto, cabe ao humano, por suas próprias mãos, reconstruir a vida.

Com as análises dos romances *Todos os nomes* e *O homem duplicado* uma nova invariante pode ser determinada, ou seja, o *limiar do conhecimento*. Até porque com a laicização da humanidade e, como vem sugerida na epígrafe, a incapacidade para se apreender o que está à volta, faz-se necessário mergulhar dentro de si mesmo primeiramente.

Com as respectivas personagens Senhor José, da obra *Todos os nomes*, e Maximiliano Máximo Afonso, de *O homem duplicado*, há, em linhas gerais, a redescoberta do valor humano e, de certa forma, o aponte para uma desejável trajetória em que o sujeito-personagem, ao ser colocado ante o novo, redefine a vida. Para tanto, o cenário da cidade em ambos romances enriquece as possibilidades de significação por ser tomada de forma bastante peculiar.

O espaço citadino é uma primeira invariante por se tornar labiríntico ante a falta de conhecimento da personagem, impondo uma nova postura frente à vida para dirimir, também, a sensação de mal-estar presente nos respectivos romances. Até mesmo por uma questão de delimitação da pesquisa utilizam-se apenas dois romances para a presente análise, mas no caso da obra *O ano da morte de Ricardo Reis* a problemática que se levanta aqui com o *limiar do conhecimento* também pode ser encontrada. A constante leitura do livro *The god of labirint*¹²⁴ reitera uma contínua busca que a personagem faz por si mesmo, ainda que o espaço, a cidade de Lisboa, esteja impregnado com um ranço de imutabilidade, somente alterado com a presença de uma revolução.

Faz-se necessário uma prévia definição do que seja conhecimento, já que ao

¹²⁴ Romance escrito por Jorge Luis Borges, como aponta Horácio Costa (COSTA, 2004, p. 316).

se unir ao conceito de limiar, novas dimensões, sejam espaciais ou temporais, realizam outras formas de transformação. Qual seria, portanto, a importância do conhecimento para um homem já distante de algum paradigma religioso?

Ao discorrer sobre o conhecimento não se pode olvidar a tentativa primeira de conhecer o mundo humano por meio da divisão do todo, e, com isso, a criação de diversas áreas do conhecimento para abarcarem a complexidade da vida, ainda que o objeto não fosse apenas o humano. Porém, não se pode negar que o ponto de partida de qualquer segmento sempre foi e será dado por um homem, até que se rompa com o que se sabe e defina-se como conhecimento.

À medida que o curso da história vai avançado, a complexidade do conhecimento humano também é adensada e, por isso, opta-se por uma teoria fundamental que, em boa medida, forneça as ideias basilares para que seja possível ampliar a discussão, já que a dimensão humana traçada para as personagens, diante do *limiar do conhecimento*, aponta para outra preocupação de José Saramago ao longo de alguns romances: a literatura como segunda voz do discurso histórico.

Immanuel Kant, em sua obra *Crítica da razão pura*, apresenta um método perfeito dentro de si mesmo, para explicar tudo o que toca a razão humana, bem como o conhecimento do homem a respeito do próprio homem é levado a uma dimensão com desejável precisão.

(...) *a priori* é aquele que é adquirido independente de experiências, e que o conhecimento empírico é aquele que só é possível *a posteriori* (por meio de experiência). Portanto, afirmamos que o conhecimento *a priori* é oposto ao conhecimento empírico (KANT, 2009, p. 14).

Não se nega a condição de que muitas das ideias de Kant sejam retrabalhadas por outros filósofos em direção a um aprimoramento, até mesmo porque quando se toma a ideia de conhecimento “puro” e “impuro”, há evidentemente a presença exterior da religiosidade influenciando sobre o pensamento filosófico até mesmo na escolha de seus termos. Por outro lado, o rigor de sua metodologia é fundamental para uma tentativa de observação das partes menores que compõe o conhecimento. Kant afirma que o conhecimento só pode surgir a partir do momento em que a intuição e o sentimento sejam coadunados (KANT, 2009, p. 54).

Com isso, o filósofo expõe a necessidade de aprofundar a questão, dando margem ao surgimento de unidades menores que em sua classificação são: o entendimento, o juízo e a razão, ou seja, “divisões das faculdades superiores do

conhecimento” (*Idem*, 2009, p. 105). Em boa medida, a obra de José Saramago atualiza essas primeiras unidades do conhecimento enquanto ingredientes de uma receita para a constituição humana. No mais, é a própria palavra do autor que fornece pistas sobre o *limiar do conhecimento*.

O limiar do conhecimento em *Todos os nomes*

Conhece-te a ti mesmo.

Sócrates

A primeira caracterização do espaço em que a narrativa será desenvolvida é muito significativa. Por meio dela é possível colher uma sugestão de ruptura: para além de uma mera descrição de cenário, uma visão de mundo está posta nas camadas mais profundas, ou seja, faz-se necessário ir além, buscar.

Por cima da moldura da porta há uma chapa metálica comprida e estreita, revestida de esmalte. Sobre um fundo branco, as letras negras dizem Conservatória Geral do Registo Civil. O esmalte está rachado e esboicelado em alguns pontos. A porta é antiga, a última camada de pintura castanha está a descascar-se, os veios de madeira à vista, lembram uma pele estriada. Há cinco janelas na fachada. Mal se cruza o limiar, sente-se o cheiro do papel velho (SARAMAGO, 2007, p. 11).

A apresentação ocorre por meio de uma informação grafada pela oposição de cores. No entanto, coadunam-se os sentidos para a noção de passagem do tempo, ou seja, a velhice. O esmalte, enquanto tinta que se caracteriza por abrilhantar a superfície, está em estado de decrepitude, bem como a porta que, pela aparência e dimensionamento, sugere uma vinculação à figura humana, com a suposta “pele estriada”.

Assim, se tomadas as cores¹²⁵ como forças em oposição, a imagem do maniqueísmo pode ser recuperada e também compreendida como meio impróprio para a obtenção do conhecimento. A contraposição binária dos elementos não apresenta todas as condições para ser analisada e demonstrar a complexidade da vida e, principalmente, do mundo. É preciso algo mais. Portanto, o que se apresenta é um espaço pleno de continuidade, reiterado pelo “odor” que, por sua vez, determina um limite, ou seja, a entrada para o labirinto.

Ao adentrar na Conservatória do Registo Civil, a descrição deixa ver um espaço pragmático, em que a disposição da mobília atende a uma suposta lei

¹²⁵ Ainda que as cores mencionadas no texto sejam apenas signos, chama-se a atenção para o fato de poderem ser consideradas também enquanto textos. Segundo Marcos Giannotti, as cores são conceitos construídos (GIANNOTTI, in: GOETHE, 1993, p. 22) ou ainda, segundo Goethe, as cores podem ser utilizadas para certos fins sensíveis, morais e estéticos (GOETHE, 1993, p. 154).

irrefutável da natureza.

Para não perder o fio à meada em assunto de tal transcendência, é conveniente começar por saber onde se encontram instalados e como funcionam os arquivos e os ficheiros. Estão divididos, estrutural e basicamente, ou, se quisermos usar palavras simples, obedecendo à lei da natureza, em duas grandes áreas, a dos arquivos e ficheiros de mortos e a dos ficheiros e arquivos dos vivos (*Idem*, 2007, p. 13).

Visto assim, o espaço da Conservatória é apenas um depósito de informações que por função cumpre o arquivamento de datas de nascimento e, conseqüentemente, de morte do sujeito. Não há humanidade em seu interior, tudo se faz exclusivamente por meio de uma razão prática, e quando não é possível o seu uso, a memória do sujeito é perdida, como o fragmento a seguir deixa ver.

Consideradas ciclópicas e sobre-humanas por todos os observadores, estas instruções estendem-se pelo interior do edifício mais do que os olhos logram alcançar, também porque a partir de certa altura começa a reinar a escuridão, apenas se acendendo as lâmpadas quando é preciso consultar algum processo (p. 13-14).

A impossibilidade de se “consultar algum processo” sem a presença da luz indica, primeiramente, que a razão cobra do sujeito uma identificação do lugar em que o mesmo está e, segundo, certa precisão para certificar-se que o processo tomado em mãos é realmente o desejado. Nesse sentido, o espaço rico de escuridão abre margem à outra leitura quanto ao conhecimento humano. O auxílio de um elemento exterior, neste caso a luz, pode produzir uma imagem diferente sobre o objeto, já que a visão humana não possui, ainda, condições de executar tal ação e, dessa forma, não conhecer com os próprios olhos¹²⁶, dentro do espaço da Conservatória, adquire um valor emblemático por não ser possível reconhecer a diferença entre vivos e mortos, até mesmo porque os mortos são “um peso duas vezes morto, dado que é raríssimo preocupar-se alguém com eles, só de longe em longe se apresenta aqui algum excêntrico pesquisador de miudezas históricas de escassa relevância” (p. 14).

Já se coloca diante do leitor uma problemática que, conforme o romance se desenvolve, torna-se mais densa. Em princípio, para se conhecer a vida é necessário anteriormente reconhecer a morte. Para tanto, deve-se apagar primeiro o que a economia instaurou no humano, já que se busca muitas vezes a morte simplesmente enquanto interesse privado, como o excerto a seguir deixa ver.

(...) mais para lá os remotos, mais para cá os de fresca data, em ordem a facilitar, burocráticas palavras suas, o acesso aos defuntos contemporâneos, que, como se

¹²⁶ Uma vez mais, na narrativa saramaguiana, os olhos inicialmente não possuem a condição necessária para deslindar o que acontece à sua volta. Contudo, ao ser considerado tal aspecto no interior do limiar do conhecimento tem-se uma invariante em potencial.

sabe, são os autores de testamentos, os provedores de heranças, e portanto fáceis objectos de disputas e contestações enquanto o corpo ainda está quente (p. 14).

Recai sobre a humanidade contemporânea um comportamento tomado pelo narrador como abjeto, em que a partir da morte inicia-se uma disputa entre os herdeiros para as posses deixadas pelo defunto. Testemunhando tudo isso a Conservatória, mas indiferente já que a sua função está exatamente no cumprimento desse trânsito comum a qualquer ser humano, da vida à morte. Porém, essa postura indiferente que a instituição pública conserva já aparece como passível de crítica na voz do narrador.

A Conservatória guarda em seu interior o que o narrador resolveu chamar de “labirínticas catacumbas”, ou seja, um metafórico trajeto a ligar a vida e a morte, respectivamente por meio do registro das fichas de nascimento e falecimento. Dessa forma, fica em suspensão um desejo para que alguém tenha a condição necessária a atravessar tal percurso incólume. No entanto, nem mesmo um estudioso, detentor de certo conhecimento¹²⁷ é capaz de realizá-lo.

Foi descoberto, quase por milagre, ao cabo de uma semana, faminto, sedento, exausto, delirante, só sobrevivo graças ao desesperado recurso de ingerir enormes quantidades de papéis velhos que, não precisando de ser mastigados porque se desfaziam na boca, não duravam no estômago nem alimentavam (p. 15).

Ainda que o desleixo dos auxiliares da repartição pública e o abandono dos arquivos sejam as principais causas originárias para um caótico espaço de registros, um labirinto, a razão humana é passível de falhas diante de algumas das suas próprias criações, como é o caso aqui colocado na narrativa.

Metaforicamente, as incertezas e as ocorrências após a morte integram o conhecimento a ser adquirido por aquele que quer vencer o tal labirinto. Contudo, a atual condição humana tem outros interesses, até menos relevantes, mas que certamente obliteram os olhos, assumidos na narrativa como parte integrante da consciência de um futuro aventureiro para conhecer a vida em sua plenitude.

Faz-se necessário considerar a importância colocada sobre uma tentativa que se mostra delicada: vencer a circunscrição dominadora que o labirinto opera sobre o sujeito é, simultaneamente, prover o homem de entendimento frente a sua situação no mundo. Segundo Vítor Manuel de Aguiar e Silva, entre “o mundo imaginário

¹²⁷ Já se aponta, a essa altura da narrativa, que o conhecimento acadêmico não é suficiente para proporcionar ao sujeito-personagem a ampliação de sua visão de mundo e ativação de sua autoconsciência. A propósito, é possível antecipar que tal aspecto também é reiterado ao longo do romance *O homem duplicado*.

criado pela linguagem literária e o mundo real, existem vínculos, pois jamais a ficção literária se pode desprender da realidade empírica” (SILVA, 1968, p. 28).

Nesse sentido, o fato de o historiador ter que engolir papéis velhos para sobreviver, abre margem para que se veja uma crítica em que o documento histórico sirva apenas como objeto de pouco valor nutritivo que, pela falta de comida, atende a um propósito diferente de sua função primeira – provar a existência de um acontecimento. Vale destacar ainda que o historiador, mais especificamente na condição de pesquisador de heráldica, mesmo sendo detentor de um conhecimento acadêmico, ainda assim não é o suficiente para livrá-lo daquele espaço. Portanto, o efeito irônico se mostra à medida que a invalidade do saber do historiador não o credencia a vencer o labirinto. Paralelamente a isso, as figuras de autoridade administrativas da Conservatória também podem ter a sua posição, ao menos para o leitor, colocadas em xeque, principalmente quando se aquilata as suas respectivas tomadas de decisão ante a ocorrência do desaparecimento do estudioso.

O chefe da Conservatória Geral, que já mandara vir à sua secretária o verbete e o processo do imprudente historiador para o dar por morto, decidiu fazer vista grossa aos estragos, oficialmente atribuídos aos ratos, baixando depois uma ordem de serviço que determinava, sob pena de multa e suspensão de salário, a obrigatoriedade do uso do fio de Ariadne para quem tivesse de ir ao arquivo dos mortos (p. 15).

Vê-se que em nenhuma das decisões tomadas tem-se a resolução efetiva do problema, e o “uso do fio de Ariadne”, mesmo retrógrado, serve bem enquanto paliativo para atender apenas a uma melhor eficiência na execução da tarefa. Por outro lado, conectado à imagem da personagem Sr. José, o símbolo do fio recupera uma “condição humana ligada à consciência do tempo e à maldição da morte” (DURAND, 2002, p. 107), posto que desde a escritura da *Odisseia*, ainda segundo Gilbert Durand, “o fio já é símbolo do destino humano” (*Idem*, 2002, p. 107).

Ainda, depõe contra a chefia a construção de uma versão “oficial”, para se omitir sua responsabilidade no acontecimento e, simultaneamente, com molduras tayloristas¹²⁸, garantir a continuidade da produção mesmo que os subalternos sejam prejudicados, haja vista a “pena de multa e suspensão do salário”, exercendo uma função motivadora.

Retornando o foco para a ação mecânica do trabalho, mas distante de

¹²⁸ O Taylorismo, também denominado Administração científica, é o método de administração criado pelo engenheiro norte-americano Frederick Taylor, reconhecido enquanto *pai da administração científica* e um dos precursores do pensamento científico aplicado à Administração de empresas. A base de tal método consiste em dar prioridade à eficiência nas tarefas, por meio da eficiência operacional. É, também, fundamental para o conhecimento da administração clássica, conjuntamente com o fordismo, o toyotismo e o neo-toyotismo.

qualquer perspectiva em que a crítica se volte para questões econômicas ou sociais, há uma funcionalidade significativa em que o sujeito tem suas preocupações esquecidas momentaneamente, uma vez que a ação repetitiva gera para além do cansaço, a necessidade de se manter em vigília durante a produção. A tarefa de refletir, como o narrador insinua com a discussão sobre a morte, só pode caber às “autoridades”.

É mais do que certo e sabido que a morte, quer por incompetência de origem quer por má-fé adquirida na experiência, não escolhe as suas vítimas consoante a duração das vidas que viveram, procedimento este, aliás, entre parêntesis se diga, que, a dar crédito à palavra das inúmeras autoridades filosóficas e religiosas que sobre o tema se pronunciaram, acabou por produzir no ser humano, reflexamente, por diferentes e às vezes contraditórios caminhos, o efeito paradoxal duma sublimação intelectual do temor natural de morrer (p. 15-16).

A filosofia e a religião são citadas enquanto formas de explicação para a morte, porém, as suas respectivas atuações ao longo da história humana, pela perspectiva do narrador, muito mais aprisionaram do que serviram como via de entendimento para o sujeito e, logo, para a vida. Vê-se, então, levantada uma crítica ante a razão, no caso da filosofia, e a fé, para a religião. Com isso, firma-se a necessidade do sujeito tornar-se laico e empreender um novo tipo de conhecimento entendido como necessário. Isso explica a opção de Saramago colocar em cena uma personagem sem maiores atributos, como é o caso do senhor José, cuja condição distante do conhecimento filosófico ou religioso torna a superfície humana mais facilmente permeável, até mesmo porque há muitas limitações a serem desbastadas, como o fragmento a seguir traz.

Para alcançar as prateleiras superiores, lá no alto, quase rentes ao tecto, o Sr. José tinha de utilizar uma altíssima escada de mão, e, porque sofria, por desgraça sua, desse perturbador desequilíbrio nervoso a que vulgarmente chamamos atracção do abismo, não lhe restava outro remédio, para não dar com os ossos no lajedo, que atar-se aos degraus com um forte cinturão (p. 20).

O medo de altura não é somente a revelação de uma fobia detectada pelo narrador, mas uma peculiaridade que afirma uma fragilidade humana para a personagem. Dessa forma, a cena em que o Sr. José se ata aos “degraus”, quando se pensa na tensão que é necessária para se prender o corpo ao “forte cinturão”, sugere uma significação a mais.

O uso do “cinturão” promove um dano aos movimentos do corpo com a limitação do alcance das mãos e dos pés e, conseqüentemente, das suas respectivas naturalidades, incidindo, invariavelmente, sobre a qualidade na

execução da tarefa. Mas o dano mais significativo se encontra na consciência¹²⁹, ludibriada por uma falsa sensação de segurança artificialmente criada com o cinto. Portanto, o “cinturão” corporifica-se enquanto paradigma, aprisionando no mesmo passo que parece proteger o sujeito das suas próprias fragilidades. Ainda mais, quando se repara na denominação da personagem, conhecida apenas pelo primeiro nome, alguém da proteção de um sobrenome que recupere uma família importante, por exemplo. Reconhece-se, então, uma existência humanamente universal ante a fragilidade, ainda porque a ação de subir a escada metaforiza uma desejável e também universal vontade de ascese, seja profissional, econômica e/ou social.

Recorrendo a Victor Manuel Aguiar e Silva, tem-se que o “homem caracteriza-se pela consciência” que, por sua vez, “não é afectada pelos vinhos ou pelos perfumes, pela demência ou pelas anamorfoses dos sonhos” (SILVA, 1969, p. 197), mas, conforme se defende nessa tese, pelo conhecimento. Para atingi-lo, porém, ou se recorre ao que é exterior ao homem, com a formalidade escolar, universitária e/ou com cursos de aperfeiçoamento ou, como insinuado nas palavras de Novalis, é “para o interior que se dirige o caminho misterioso” (NOVALIS *apud* SILVA, 1969, p. 427).

Vê-se, portanto, uma possibilidade dupla de significação frente à obtenção do conhecimento que, retornando à narrativa, também comparece quando se prospecta a imagem da “atracção do abismo”, citada no fragmento anterior. Assim, para a dimensão exterior, “o abismo” entre o topo da prateleira e o chão dilata-se posto que é o medo de altura da personagem Sr. José a operar tal mudança do espaço. Kant afirma que “o espaço é a forma dos fenômenos dos sentidos externos” (KANT, 2009, p. 35). Já, na dimensão interior, “o abismo” pode ser compreendido como um grande espaço a ser preenchido com determinada matéria – o conhecimento – para que seja possível dissipar os efeitos da “atracção”. Segundo Teilhard de Chardin, “o homem, no qual a existência de um “interior” não pode mais ser esquivada, uma vez que esse interior passa a se constituir em objeto de intuição direta e estofa de todo o conhecimento” (CHARDIN, 2006, p. 58). Logo, a posse desse novo modelo de conhecimento é o elemento provocador de uma mudança de estado que, consoante Kant, é um modo de existência que ocorre a outro modo de existência do mesmo

¹²⁹ Para além de uma mera limitação fóbica sentida pela personagem, tem-se o nascedouro de um percurso previamente determinado. É Kant quem nos diz que todo “o conhecimento começa pelos sentidos, passa deles para o entendimento e termina na razão” (KANT, 2009, p. 210). Ou seja, a partir do momento em que houver uma reflexão sobre o que se sente (no interior), tem-se demarcado um instante grave, em que a mudança (exterior) não pode ser mais interrompida.

objeto (KANT, 2009, p. 137).

Nesse sentido, vale destacar que a desejável mudança de existência, ainda inconsciente no caso da personagem, é impedida em princípio pelo trabalho que realiza, ou seja, há uma condição tautológica uma vez que o ofício do Sr. José também é a sua moradia, já que é de um outro tempo, aquele em que “os funcionários residiam na Conservatória” (SARAMAGO, 2007, p. 21).

Sem dúvida, residir próximo ao local em que se trabalha está no grupo de determinações que visam um maior desempenho produtivo do funcionário, pois não se viam “obrigados a perder tempo em deslocações pela cidade nem podiam desculpar-se com o trânsito quando chegavam atrasados à assinatura do ponto” (*Idem*, 2007, p. 21). Por outro lado, compõe o velho “esmalte” de uma ideologia ainda resistente que condiciona o conhecimento humano ao domínio, no plano exterior, de conceitos e fórmulas que habilitam o sujeito a determinado trabalho, tomado assim como ponto chave da vida. Como efeito colateral, a pressão que se exercia sobre a pessoa diminuía a sua capacidade de agir fora dos limites da produção fabril. No caso da personagem Sr. José, morar onde se trabalha foi o ambiente perfeito para o início de uma criogenia da consciência, que, com o advento de novos tempos, começa a descongelar.

Em todo o caso, como sinal de que os tempos tinham mudado e para evitar uma situação que facilmente seria interpretada como de privilégio, a porta de comunicação com a Conservatória foi condenada, isto é, ordenaram ao Sr. José que a fechasse à chave e avisaram-no de que por ali não poderia passar mais (p. 22).

A aparente mudança dos tempos, teoricamente positiva quando se pensa em uma alteração de hábito até mesmo mais livre, no fragmento citado, é logo cancelada quando se percebe que é a desconfiança ante o outro a pulsão que move o fechamento de uma porta, impedindo providencialmente a ideia de privilégio. Com isso, ainda que a personagem Sr. José more ao lado do trabalho, cria-se uma aparente posição de igualdade em relação aos outros funcionários da Conservatória, uma forma também para se defender a boa condução da hierarquia.

No entanto, quando o leitor é direcionado a descobrir um escuso hábito da personagem: “(...) a saber, a sua importante coleção de notícias acerca de pessoas do país que tanto por boas como por más razões, se haviam tornado famosas”. (p. 23), surge, para além da condição de mero colecionador, uma tentativa para se compreender por meio do hábito a vida e a apresentação indireta de um novo tipo de maniqueísmo.

(...) talvez por não conseguirem suportar a ideia do caos como regedor único do universo, por isso, com as suas fracas forças e sem ajuda divina, vão tentando pôr alguma ordem no mundo, por um pouco de tempo ainda o conseguem, mas só enquanto puderem defender a sua colecção (p. 23).

Para o que se convencionou denominar como novos tempos, tornar-se uma pessoa famosa, “tanto por boas ou más razões”, é o objetivo central de muitos. Possivelmente, este desejo popular se dá em função do poder que a mídia confere a alguns “famosos” por meio de compras¹³⁰ de famosas marcas, pagando-se altos valores, pelos flagrantes em locais paradisíacos durante o período de férias, a aquisição de mansões e carros com custos exorbitantes. No entanto, o telespectador testemunha outra realidade, por isso, para os desconhecidos, serve enquanto alento ter sob seu controle uma coleção, uma forma de se colocar “ordem no mundo”.

Zygmunt Bauman ensina que a “ordem” significa monotonia, regularidade, repetição e previsibilidade. Somente se alguns eventos têm maior probabilidade de ocorrência, isso significa que algo está em ordem, até mesmo porque se diminui a possibilidade de um Ser Supremo pessoal ou impessoal interferir nas probabilidades de manipulação, garantindo, dessa forma, que os eventos não ocorram aleatoriamente (BAUMAN, 2001, p. 66). Com isso, já apontado no capítulo anterior, cancela-se a possibilidade de se recorrer a Deus¹³¹, e compete à humanidade, representada ironicamente aqui pela personagem José, resolver os seus próprios problemas e manter o mundo organizado, mesmo em meio ao caos.

(...) o Sr. José teve a iluminação que iria transformar a sua vida. É bem possível que uma consciência subitamente mais inquieta da presença da Conservatória Geral do outro lado da grossa parede, aquelas enormes prateleiras carregadas de vivos e mortos, a pequena e pálida lâmpada suspensa do tecto por cima da mesa do conservador, acesa todo o dia e toda a noite, as trevas espessas que tapavam os corredores entre as estantes, a escuridão abissal que reinava ao fundo da nave, a solidão, o silêncio, é possível que tudo isto, num instante, pelos perplexos caminhos mentais já mencionados, o tivesse feito perceber que algo de fundamental estava a faltar às suas colecções, isto é, a origem, a raiz, a procedência, por outras palavras, o simples registo de nascimento das pessoas famosas cujas notícias de vida pública se dedicara a compilar (SARAMAGO, 2007, p. 25).

A perspectiva de mudança que se coloca diante do leitor parte de uma sensação recém-descoberta pela personagem Sr. José, ou seja, na sua coleção de fichas de pessoas famosas, faltam as respectivas datas de nascimento dos mesmos. Paralelamente, a posse de tais informações implica ter que invadir o espaço da

¹³⁰ Zygmunt Bauman diz que a compra é casual, inesperada e espontânea, ou seja, ela tem uma qualidade de sonho tanto ao expressar quanto ao realizar um querer, como todos os queres, são insinceros e infantis (BAUMAN, 2001, p. 90).

¹³¹ Zygmunt Bauman aponta ainda que nos tempos modernos, com Deus em prolongado afastamento, a tarefa de projetar e servir à ordem cabe aos seres humanos. (*Idem*, 2001, p. 66).

Conservatória sem a autorização imediata de um superior e, conseqüentemente, as determinações da hierarquia que, até então, foram respeitadas pelo Sr. José, estão prestes a serem colocadas em xeque.

Uma vez mais a obra de José Saramago direciona o sujeito-personagem para a tomada de uma decisão, modificando radical e inevitavelmente a sua vida e os paradigmas que o norteiam. A rigor, na tentativa de se nomear tal invariante, tem-se um instante grave, em que o retorno não é possível ainda que seja a consciência do sujeito a impor a tomada de uma ação.

Anterior à travessia de um limiar, segundo Teilhard de Chardin, tem-se uma “mudança de estado” com a emersão do novo (CHARDIN, 2006, p. 206). “A iluminação que iria transformar a sua vida”, portanto, marca o *instante grave*, bem como anuncia a entrada da personagem Sr. José na Conservatória, provocando inevitavelmente sensações estranhas ou, pelo menos, esmaecidas pela forma de vida que o orientou até o momento.

Imagine agora quem puder o estado de nervos, a excitação com que o Sr. José abriu pela primeira vez a porta proibida, o calafrio que o fez deter-se à entrada, como se tivesse posto o pé no limiar duma câmara onde se encontrasse sepultado um deus cujo poder, ao contrário do que é tradicional, não lhe adviesse da ressurreição, mas de tê-la recusado (SARAMAGO, 2007, p. 26).

É fundamental observar que a “excitação” com que o Sr. José abre a porta é indicativa do rompimento com a tradição hierárquica, bem como o início da “ressurreição” de sua humanidade. Para tanto, faz-se necessário cumprir a passagem pelo “limiar”, que, para o cenário de um “deus sepultado”, confirme a ideia de diluição dos paradigmas religiosos¹³², mais especificamente os católicos, e, por outro lado, programa-se uma crise, indicada pelo narrador, na recusa da “ressurreição” por parte desse deus. Com isso, há indicativo de um “poder” – de ruptura primeiramente – que se legitima contrário à tradição. Por isso, conhecer e dominar tal “poder” move a personagem Sr. José, e quiçá a humanidade, posto que do outro lado da porta (onde estão as fichas com as datas de morte) também se encontra a vida.

Depois, com um sentimento de confiança em si mesmo que nunca havia experimentado em toda a vida, passeou o foco da lanterna em redor, como se estivesse enfim a tomar posse de algo que sempre lhe havia pertencido, mas que só agora tinha podido reconhecer como seu. Parou um momento a olhar a secretária do chefe, nimbada pela luz esqualida que descia do alto, sim, era o que

¹³² Não se deve creditar tal visão apenas a José Saramago. Tal sentimento quanto aos prejuízos oriundos de uma religiosidade exacerbada podem ser observadas em outros autores da literatura portuguesa como, por exemplo, Antero de Quental. Diz o autor que o catolicismo dos últimos séculos tem sido no mundo o maior inimigo das nações, e verdadeiramente o túmulo das nacionalidades. (QUENTAL, in: SERRÃO, 1972, p. 201).

devia fazer, ir sentar-se naquela cadeira, a partir de hoje seria ele o verdadeiro senhor dos arquivos, só ele podia, se quisesse, tendo de passar aqui os dias por obrigação, viver por vontade sua também as noites, o sol e a lua a girarem sem descanso à volta da Conservatória Geral do Registo Civil, mundo e centro do mundo (*Ibidem*, 2007, p. 28).

Com o cruzamento do “limiar”, um passo sem volta, vê-se a personagem detentora de “um sentimento de confiança em si mesmo”, até então desconhecido em função da submissão que a hierarquia lhe impôs ao longo dos anos dedicados ao trabalho. Não se deve compreender, no entanto, a tentativa de se criticar o trabalho como meio de alienação para a vida, mas a retomada da consciência – a luz – que, agora, ilumina qualquer ação a ser tomada pelo Sr. José (“a tomar posse de algo que sempre lhe havia pertencido”). Vale ainda observar que a tomada de consciência mais a ação de “sentar-se naquela cadeira” sugere a imagem de um novo tipo de revolucionário, que se distingue por ser capaz de se colocar no lugar do outro. E, dessa forma, o início de uma ação individual¹³³ alimenta a esperança de uma transformação social, como está sugerida na cena a seguir.

(...) levantou-se da cadeira e entrou em casa, fechando a porta de comunicação atrás de si. Lavou-se, barbeou-se, tomou o desjejum, arrumou à parte os papéis do bispo, vestiu o seu melhor fato, e quando eram horas saiu pela outra porta, a da rua, deu a volta ao edifício e entrou na Conservatória (p. 28).

Uma vez mais a água está presente na obra de José Saramago enquanto líquido que celebra uma mudança. A antiga aparência é abandonada, ou melhor, é retirada do corpo do Sr. José, enquanto esse se lavava e barbeava-se, sugerindo, então, uma renovação. Mesmo porque a ação que se segue ao asseio, vestir a melhor roupa, sugere a tomada de uma decisão: perscrutar os “os papéis do bispo”.

Nesse sentido, a entrada da personagem na Conservatória, em boa medida, marca o início de um embate entre um sujeito renovado e um espaço estagnado, abrindo uma possibilidade de leitura em que uma mudança social – o espaço da Conservatória – pode surgir até mesmo por meio de um indivíduo simples – o Sr. José. Portanto, está-se diante de uma nova fase em *Todos os nomes*.

O limiar de uma nova vida

Viver não é apenas seguir regras, é aprender a criar novas e destruir as velhas se necessário!

Bruno Barcellos

¹³³ Zygmunt Bauman alerta que ninguém ficaria surpreso ou intrigado pela evidente escassez de pessoas que se disporiam a ser revolucionários: do tipo de pessoas que articulam o desejo de mudar seus planos individuais como projeto para mudar a ordem social. (BAUMAN, 2001, p. 12)

Ao se comparar a um passado pleno de submissão e impasses, a atual vida do Sr. José apresenta significativa transformação, mas que ainda não é suficiente para determinar um fim. É preciso algo mais, até mesmo porque “(...) essa vida passou a ser outra vida, e outra pessoa essa pessoa” (SARAMAGO, 2007, p. 31).

[o Senhor José] Sentia que estava a gostar do seu trabalho mais do que nunca, graças a ele pudera penetrar na intimidade de tantas pessoas famosas, saber, por exemplo, coisas que algumas tudo faziam para ocultar, como serem filhas de pai ou de mãe incógnitos, ou incógnitos ambos, que era o caso de uma dessas, ou dizerem que eram naturais da sede de um concelho ou da sede de um distrito quando o que tinham era nascido num lugarejo perdido, numa encruzilhada de bárbara ressonância, se não fora antes num sítio que simplesmente cheirava a estrume e a curral e que podia muito bem passar sem nome (*Ibidem*, 2007, p. 32).

Cumprе relembrar que a análise não é direcionada para uma crítica ao trabalho enquanto mecanismo gerador da alienação social. O que está posto em primeiro plano é a reivindicação para uma mudança de postura do sujeito-personagem-homem. O fato de a coleção do Sr. José parecer-se “muito com a vida” reitera, por meio da gradativa mudança de comportamento da personagem e das recentes descobertas em que os famosos também nasceram em lugares humildes, bem como seus pais nem sempre foram pessoas famosas, uma possível mudança de foco.

(...) Meu caro senhor, eu sou um simples auxiliar de escrita de cinquenta anos que não foi promovido a oficial, se eu achasse que valia tanto como um só dos que ali tenho guardados, ou como qualquer destes cinco de menos fama, não teria começado a fazer a minha coleção. Então por que é que não pára de olhar para o verbete dessa mulher desconhecida, como se de repente ela tivesse mais importância que todos os outros. Precisamente por isso, meu caro senhor, porque é desconhecida. Ora, ora, o ficheiro da Conservatória está cheio de desconhecidos. Estão no ficheiro, não estão aqui. Que quer dizer, Não sei bem, Nesse caso, deixe-se de pensamentos metafísicos para que a sua cabeça não me parece ter nascido (p. 38).

Além de marcar uma ocorrência inédita na narrativa, o diálogo estabelecido entre a personagem Sr. José e sua própria consciência¹³⁴ deixa ver o indicativo de uma evolução e é muito significativo enquanto exercício para o empreendimento de ações futuras, se bem que haja uma provocação da palavra pela palavra, resultando em um momento de reconhecimento após a observação de pontos distintos de vista sobre um mesmo objeto, no caso, a “mulher desconhecida”.

A rigor, tem-se a recuperação do diálogo socrático¹³⁵ enquanto mecanismo

¹³⁴ Kant afirma que, “para conhecer integralmente uma coisa, é preciso conhecer todas as possibilidades, e por meio destas determiná-las, seja afirmativa, seja negativamente” (KANT, 2009, p. 377). Portanto, a restauração da consciência do Sr. José já ocupa a função de uma segunda voz e, logo, um contraponto.

¹³⁵ Segundo Mikhail Bakhtin, é um gênero literário composto pela *anácrise* (técnica de provocar a palavra) e a *síncrese* (confrontação de diferentes pontos de vista sobre um determinado objeto).

para a exercitação contínua da consciência enquanto uma outra voz, a partir de então, relevante. Com isso, abre-se margem para discutir uma nova forma para lidar com a realidade, mas, para tanto, faz-se necessário uma contínua aprendizagem¹³⁶, como pode ser percebida nas linhas do próximo fragmento.

Só porque vivemos absortos é que não reparamos que o que nos vai acontecendo deixa intacto, em cada momento, o que nos pode acontecer, Quer isso dizer que o que pode acontecer se vai regenerando constantemente, Não só se regenera como se multiplica, basta que comparemos dois dias seguidos, Nunca pensei que fosse assim, São coisas que só angustiados conhecem bem (p. 48).

O diálogo entre a personagem e a sua consciência possui um tom professoral, encaminhando-se para uma autoconscientização e, consequente, reflexão sob as ações executadas anteriormente, já que o Sr. José nunca pensou “que fosse assim”. Nasce juntamente com uma nova forma de ver a realidade um manifesto ainda que embrionário e não conscientizado de mudança. Por isso, o abandono da pesquisa de dados sobre os famosos e o surgimento de um desejo que vai ganhando dimensões incontrolláveis, ou seja, conhecer a “mulher” não famosa, cobram também uma nova postura a ser tomada.

Para tanto, quando se pensa no Sr. José como o representante de um atual modelo de gestão da vida, há que se romper primeiramente com o sistema vigente e, logo, a diluição de determinadas condutas torna-se previsível, exceto para aqueles que conheciam apenas o Sr. José anterior à sua transformação¹³⁷.

(...) O Sr. José, até aqui apreciado pelos seus vários superiores como um funcionário competente, metódico e dedicado, começou a ser objecto de avisos severos, de admoestações, de chamadas à ordem, que só serviram para o confundir ainda mais, sem contar que, pelo caminho que ia, podia ter como certíssima uma resposta negativa se alguma vez chegasse a requerer a ansiada dispensa (p. 78).

Em um sistema burocrático, como é descrito ser o da Conservatória do Registo Civil, não há espaços para mudanças de paradigmas. A imutabilidade do sistema é o que o protege, por isso a imagem do senhor José de “funcionário competente”, fundamentada na dedicação e no pragmatismo de um mesmo ofício repetido há muitos anos, é arranhada à medida que a sua autoconsciência recém-descoberta coloca no horizonte de objetivos a boa execução do trabalho em

¹³⁶ Aurora Gedra Ruiz Alvarez aponta que essa nova forma de lidar com a realidade subentende uma constante aprendizagem que, por sua vez, é um processo de contínua reflexão, de renovadas relações e correlações entre as diferentes experiências vividas e uma resposta direta às indagações do homem (ALVAREZ in: KOLEFF e FERRARA, 2008, p. 147).

¹³⁷ É Kant quem diz que toda “passagem de estado para outro acontece sempre num espaço de tempo entre dois momentos em que o primeiro define o estado que a coisa deixou e o segundo, no que ela é transformada” (KANT, 2009, p. 149-150). Portanto, resta ainda ao senhor José adentrar em outro local para completar o atual estágio.

segundo plano. Além disso, os “avisos severos” dados pela chefia revelam, por um lado, o incômodo com uma nova postura assumida e, por outro, a força que impulsiona o Sr. José a pesquisar mais sobre a vida da “mulher desconhecida” e, dessa forma, completar a sua respectiva transformação com a invasão de uma escola.

A janela, que dava também para as traseiras da escola, além de vidros foscos, obviamente mais necessários aqui do que na arrecadação por onde havia entrado, tinha portadas interiores de madeira, graças às quais o Sr. José pôde enfim acender a luz e lavar-se olhando para o que fazia (p. 96).

Vale destacar que anterior ao arrombamento da escola, o Sr. José comprou, em três lojas distintas para evitar qualquer desconfiança com a repercussão do delito a ser cometido, “meio quilo de banha de porco”, “uma toalha de pano turco” e um cortador de vidros de diamante que, para além da condição de meras ferramentas em prol de um bem sucedido e silencioso crime, sugerem também outras possibilidades de significação ao serem correlacionadas à imagem de um homem que está em processo de aprendizagem.

Com a “banha de porco” recupera-se uma ancestralidade, já que era item muito utilizado tanto na cozinha, para frituras, em geral, assim como em infusões medicinais e até mesmo elemento combustível anterior à descoberta da energia elétrica. Já a “toalha turca” é reconhecida por ser um tecido bastante absorvente, ou seja, por detrás da aparência da unidade, existe um conjunto de fios extremamente expansivo. Por fim, o cortador de diamante também atualiza uma utilização anterior à que se tem hoje, cuja valoração de mercado dada ao diamante enquanto pedra preciosa oblitera a sua principal virtude, a de ser o mineral mais duro e resistente conhecido.

Em suma, os três elementos contribuem para a formação da nova imagem do Sr. José: ainda que marcado (a banha de porco cumprirá essa ação) por um passado longínquo, é capaz de absorver o fluxo de informações que transita pelo tempo e espaço em contínuo movimento (alusão à toalha turca), até mesmo porque a sua transição de estado (sugerida pela mudança de valoração dada ao diamante) de homem regrado para o de um transgressor ocorre em local bastante representativo.

O Sr. José começou por tirar os sapatos, depois despiu o casaco e a camisa, desenfiou as calças, que foi dependurar num cabide de pé alto que se encontrava a um canto, agora só faltava que pudesse tapar-se com a manta do filme, acessório difícil de encontrar no gabinete de um director de colégio, salvo se o director deste for pessoa idosa (...) O Sr. José apagou a luz do tecto, guiou-se com a lanterna e, suspirando, estendeu-se no sofá, para logo se encolher de modo a caber todo debaixo da manta (p. 99-100).

Uma vez mais a nudez torna-se muito significativa em um romance de José Saramago, já que é a expressão da verdade humana e, no caso da personagem Sr. José, traz em si também uma aparência ritualística, posto que a ambientação escura e a proteção da “manta”, isolando termicamente o corpo nu (associa-se à ideia de proteção uterina), geram a imagem de um renascimento. Cumpre lembrar que tal ocorrência acontece no interior de uma escola, ou seja, um espaço ideal para outra transformação humana, que ocorre por meio do conhecimento, além de ser também um primeiro passo em direção a uma futura mudança social, até mesmo porque, agora:

O Sr. José era definitivamente outro homem, recomposto de corpo e alma, com a roupa quase seca, os joelhos curados, o estômago a trabalhar sobre algo mais alimentício e consistente que dois amargos comprimidos contra o resfriamento. Lá pela hora do almoço, voltaria a esta cozinha, a este humanitário frigorífico, agora tratava-se de ir investigar os ficheiros da secretaria, avançar mais um passo (p. 104).

Confirmada a nova condição que a personagem apresenta, ou seja, ser um “outro homem” e ter cumprido parte significativa de um processo para a efetivação de uso da consciência que lhe era estranha, uma nova fase já é projetada, reafirmando-se a necessidade de buscar o outro (ou seja, os demais seres humanos), paralelamente à busca por si próprio. Importante é destacar também a indicação dada pelo narrador de “avançar mais um passo” que, consoante Teilhard de Chardin, é um ponto crítico porque se atravessou um limiar, representando uma “mudança de estado” (CHARDIN, 2006, p. 188).

Não se pode negar o quão importante para a humanidade é a ideia de continuidade, ou seja, sempre estar em busca de um crescimento, representado em *Todos os nomes* por meio da imagem do exercício contínuo da aprendizagem, isto é, a construção de uma autoconsciência, efetivada por meio do diálogo estabelecido entre o eu-exterior (em diálogo com o mundo) e o homem-interior (a consciência). Victor Manuel de Aguiar e Silva diz que o “verdadeiro conhecimento exige que o homem desvie o olhar de tudo quanto o rodeia e desça dentro de si próprio” (SILVA, 1969, p. 427).

Para tanto, primeiramente a personagem Sr. José deve enfrentar o seu principal temor, a labiríntica escuridão de um recôndito espaço em que se guardam as fichas dos antigos alunos da escola que, em boa medida, é aludido como insólito, mas rico em significados como pode ser percebido a seguir.

(...) foi já sem esperança, com a indiferença de quem vai limitar-se a cumprir uma obrigação, que o Sr. José entrou no segundo compartimento. Porém, os seus olhos, se o verbo não é de todo impróprio nesta oração, sentiram grande pena

dele, por mais que se procure não se encontrará outra explicação para o facto de lhe terem posto diante, imediatamente, aquela porta estreita entre duas prateleiras, como se soubessem, desde o princípio, que ela estava ali (SARAMAGO, 2007, p. 107).

Sequestra a atenção a imagem de uma porta estreita, principalmente por ser um ponto determinante, ou seja, um limiar cuja travessia obriga o sujeito a praticar a ação de refletir¹³⁸, primeiramente, e, *a posteriori*, enfrentar o desconhecido. E, no caso do Sr. José, adensa a dificuldade do ato um passado de *impasses*¹³⁹ frente ao que era novo. Dessa forma, atravessar a porta e embrenhar-se no desconhecido é um caminho sem volta, posto que o desejo de obter mais informações sobre a “mulher desconhecida” é o que pesa na tomada de decisão. Vale destacar, também, a simbologia que se volta singelamente para a humildade, ante uma possível dificuldade para transpor o obstáculo (a porta) em função de sua “estreita” largura, correlacionável, então, com a ideia de um percurso de formação humana com pequenos e dificultosos progressos, já que

(...) o Sr. José, depois dos anos de Conservatória Geral que leva, adquiriu um conhecimento de noite, sombra, escuro e treva que acabou por compensar a sua timidez natural e que agora lhe permite, sem excessivo temor estender o braço por dentro do corpo do dragão à procura do interruptor da electricidade (*Ibidem*, 2007, p. 107-108).

Não é a simplicidade do acender a luz que caracteriza uma nova fase na formação do Sr. José, mas a sua convicção frente à coleta de informações sobre a “mulher desconhecida”. Ao movimentar o “interruptor” e provocar uma transformação abrupta do espaço, extirpando a escuridão, é provocada uma catástrofe, ou seja, agora, vê-se um homem capaz de alterar a sua realidade, ainda que minimamente, tomar as rédeas da sua vida e, talvez, modificar o seu meio. Por isso, a imagem do dragão, enquanto ser que simboliza também o medo ao desconhecido, ganha dimensão grandiosa para que se perceba a dificuldade do enfrentamento de tal espaço aterrorizante, mas plenamente passível de ser superado, como o excerto próximo sugere.

Tinha diante de si uma escada de caracol que subia na direcção de uma treva ainda mais espessa que a do limiar da porta e que engolia o foco de luz antes que ele pudesse mostrar o caminho em cima. A escada não tem corrimão, justamente o que menos estava a convir a alguém que padece tanto de vertigens, no quinto degrau, se lá conseguir chegar, o Sr. José perderá a noção da altura real a que se encontra, sentirá que vai cair desamparado, e cairá. Não foi assim. O Sr. José está a ser ridículo, mas não se importa, só ele é que sabe a que ponto é absurdo e disparatado o que está a fazer, ninguém o poderá ver a arrastar-se por esta

¹³⁸ Teilhard de Chardin diz ainda que a ação de refletir é poder especificamente humano de criar informação a partir da informação (CHARDIN, 2006, p. 186).

¹³⁹ Toma-se, aqui, o impasse como um conceito contrário ao limiar, ou seja, a não progressão, o impedimento frente a uma evolução pelo conhecimento.

escada acima como um lagarto ainda mal acordado da hibernação, agarrado ansiosamente aos degraus, um após outro, o corpo procurando acompanhar a curva helicoidal que parece nunca mais acabar, os joelhos outra vez martirizados (p. 108).

Ainda que o medo de alturas não tenha sido totalmente superado pela personagem, surge como novo atributo a resiliência, que mune o Sr. José para que se rompam os obstáculos interpostos entre ele e as informações sobre a mulher desconhecida. Por isso, a imagem de um réptil sugere a dilatação dos significados.

O lagarto é um animal que há muito habita a natureza terrestre, simbolizando uma ancestralidade eufórica, bem como por estar próximo ao chão enquanto se locomove, sugere um vínculo maior com a realidade¹⁴⁰. Por outro lado, o fenômeno contínuo de trocar a pele é correlacionável à personagem quando se associa ao processo de aprendizagem a que o Sr. José está inserido. O conhecimento humano continuamente se modifica, novas teorias, civilizações, planetas e galáxias são integrados. Portanto, a chaga que se encontra nos joelhos do Sr. José, adensando a ideia de um sacrifício necessário para a obtenção de um conhecimento sobre a “mulher desconhecida”, dialoga com a imagem da troca de pele do lagarto, resultando em um conhecimento (a cicatriz) que está presente e é levado junto ao corpo.

Não obstante, a travessia em busca do lugar secreto onde as informações se encontram ainda não está finda, há que se ir mais fundo e, paralelamente, também procurar pelo eu interior.

Ao espalmar casualmente a mão livre no soalho para se apoiar melhor, a luz do tecto acendeu-se, o interruptor, desse de botão, tinha sido instalado no soalho, de modo a ficar ao alcance imediato de quem subisse a escada. A luz amarelada da lâmpada mal alcançava a parede do fundo, no pavimento não se viam sinais de passos (...) Do tecto pendiam teias de aranha negras de pó, as proprietárias deviam ter morrido há muito tempo por falta de comida, não havia aqui nada que pudesse atrair uma mosca perdida, de mais a mais com a porta fechada em baixo (...) O Sr. José levantou-se, inutilmente tentou sacudir o pó das calças e da camisa, a cara parecia a de um palhaço extravagante, com uma grande mancha num lado só. Foi sentar-se na cadeira, debaixo da lâmpada, e começou a falar consigo mesmo, Raciocinemos, disse raciocinemos, se os verbetes antigos estão aqui, e tudo indica que sim, não é nada provável que os vá encontrar reunidos aluno por aluno (p. 110).

A descrição desértica do espaço não deixa de ser também uma crítica mordaz ao trato com aqueles que já foram, no caso da escola, os ex-alunos. Mesmo porque ali, com a “porta fechada”, impossibilita-se a entrada e permanência de qualquer tipo

¹⁴⁰ Dizem ainda Jean Chevalier e Alain Gheerbrant que “citado na Bíblia como um desses seres minúsculos sobre a terra, mas sábio entre os sábios (Provérbios, 30, 24), o lagarto simbolizaria a alma que busca humildemente a luz” (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2001, p. 533). Considerando essa possibilidade interpretativa, o conhecimento pode repousar sob o simbolismo da luz.

de vida, constatação comprovada com a presença das teias de aranha, mas sem qualquer vestígio do animal, o que aumenta o poder de significação do pó, enquanto marca de tempo em que a ausência de vida se faz perceber. Por isso, a condição de sujidade que reveste o corpo do Sr. José é a evidência de uma tentativa ante a recuperação da memória, correlacionável à ação da aprendizagem escolar em que, para a internalização das primeiras letras, usar o próprio corpo como ferramenta é uma estratégia significativa. E, dessa forma, não há como se esquecer de tal lição aprendida, posto que, uma vez mais, seja o corpo o recipiente em que se depositou a vivência.

Mas como qualquer criança, para que os pais não briguem ao chegar a sua casa, em caso de excessiva sujeira no uniforme, há que se assear na própria escola.

(...) o Sr. José entrou na casa de banho do director para lavar as mãos, ficou assombrado quando se viu no espelho, não imaginaria que pudesse ter a cara naquele estado, sujíssima, sulcada de riscos de suor, Este não pareço eu, pensou, e provavelmente nunca o havia sido tanto (p. 112).

Encerra-se, assim, mais um passo na evolução da humanidade do senhor José, legitimado com o exercício em que o sujeito se posta diante do espelho e não reconheça a imagem que ali se encontra. É, de fato, uma sugestão muito significativa da existência de uma película (a sujeira – o pó da morte) que impedia a visualização da realidade, mas que está prestes a ser retirada, juntamente com a sua condição profana, mesmo porque a água, ainda que para lavar as mãos em primeiro momento, eleva a condição desse homem, lustra a sua consciência e é também a substância que provoca, nesse instante, uma mudança de estado, já perceptível quando o Sr. José diz:

(...) Estou doente, disse o Sr. José, não posso ir trabalhar. O colega levantou-se contrariado, deu três passos na direcção do oficial da sua ala, e informou-o, Desculpe, senhor, está ali o Sr. José a dizer que se encontra doente. Por sua vez, o oficial levantou-se, deu quatro passos na direcção do subchefe respectivo, e informou-o, Desculpe, senhor, está ali o auxiliar de escrita Sr. José a dizer que se encontra doente. Antes de dar os cinco passos que o separavam da secretária do conservador, o subchefe foi averiguar a natureza da doença, De que se queixa, perguntou, Estou constipado, respondeu o Sr. José, Uma constipação nunca foi motivo para faltar ao trabalho, Tenho febre, Como sabe que tem febre, Usei o termómetro, Algumas décimas acima da temperatura normal, Não senhor, estou com trinta e nove (p. 115).

A ironia presente no trecho está posta na quantidade de vezes em que a informação é repassada para chegar ao seu destino – o chefe da repartição. Movimento esse que sem a presença da burocracia, já poderia ter sido dada pela parte interessada diretamente ao seu superior. Por outro lado, expõe-se a fragilidade de tal sistema de “governo” humano, à medida que se percebe como uma simples

mentira contada pela personagem interrompe o trabalho dos demais e, além disso, a sua possível ausência indica um aumento de trabalho alheio.

Não se deve esquecer, contudo, que o Sr. José é consciente de suas ações agora. A imagem de um mero auxiliar, cujo argumento já é capaz de antecipar os do superior, ou a partir desse desbastar as diferenças hierárquicas, desperta surpresa e o eleva a uma nova condição.

Mal podendo acreditar no que ouviam, os funcionários assistiram a uma conversa de igual para igual, absurda de todos os pontos de vista, com o Sr. José a agradecer as bondades do chefe, tendo chegado mesmo a referir-se abertamente à comida, o que, no ambiente estrito da Conservatória, tinha forçosamente de soar como uma grosseria, como uma obscenidade, e o chefe a explicar que não podia deixá-lo abandonado à mofina sorte dos que vivem sozinhos (p. 141).

Como o “sistema de governo” descrito em *Todos os nomes* encontrou proteção na hierarquia, adensando a sua imparcialidade com o fechamento da passagem da repartição para a casa do Sr. José e, dessa forma, impedindo a demonstração de um privilégio ante os demais funcionários da Conservatória, a transformação da personagem e o seu discurso, em curto espaço de tempo, derruba toda essa construção ideológica. Agradecendo pelos favores concedidos, mesmo referindo-se “abertamente” sobre a comida ofertada, o Sr. José golpeia (por isso ser recebida como uma “grosseria”) a imparcialidade da hierarquia, inseminando nos demais a inveja e, dessa forma, fica posta uma singela tentativa de alteração do meio social, como também a vontade expressa pelo narrador, conforme o fragmento próximo alude.

(...) Acções, Obrigações, Títulos de crédito, é só no que pensa a gente comum e sem horizontes de espírito, os seus pensamentos vão todos para os interesses e ganhos materiais, e ele tornaria a dizer que sim, mas dando mentalmente significados diferentes àquelas palavras, seriam as acções que cometeria, as obrigações que assumira, os títulos de crédito que ganhara (p. 149).

O narrador saramaguiano novamente se mostra preocupado com a atual condição humana em que tudo está voltado para o capital e, conseqüentemente, haver uma valoração mercadológica para tudo. Conforme nos diz Zygmunt Bauman, o consumo “é um passatempo absoluta e exclusivamente *individual*¹⁴¹, uma série de sensações que só podem ser experimentadas – vividas – subjetivamente” (BAUMAN, 2001, p. 114). No entanto, o Sr. José está em sentido contrário ao da maioria das pessoas, mesmo porque a sua consciência cobra a realização de uma pequena quantidade de ações capazes de organizar um caos e/ou, ainda que minimamente, mudar o que se entende por vida e morte na cultura de uma

¹⁴¹ Grifo do autor.

sociedade.

(...) O Sr. José servir-se-á de um rústico e vulgar rolo de cordel comprado na drogaria que lhe fará as vezes, e que reconduzirá ao mundo dos vivos aquele que, neste momento, se prepara para entrar no reino dos mortos. Como funcionário da Conservatória Geral, o Sr. José dispõe de toda a legitimidade para aceder a quaisquer documentos de registo civil, que são, aliás, nem seria preciso repeti-lo a própria substância do seu trabalho (SARAMAGO, 2007, p. 165-166).

É aparentemente simplório o uso de um “rolo de cordel” enquanto ferramenta de orientação para que se caminhe pelo espaço labiríntico em que se encontram as fichas dos mortos, na Conservatória Geral do Registo Civil. Mas a significação está diretamente voltada para o resgate de uma prática em desuso, quando comparada ao que se tem na atualidade. Até mesmo quando se toma o verbete “cordel”, na condição de gênero literário, o uso da voz (a palavra cantada) já não é mais o principal instrumento, e o caráter popular da arte também fora modificado. Dessa forma, além de exercer a função de um instrumento simples atado à personagem como forma de proteção à vida, o “cordel” pode ser correlacionado à tradição humana, recuperando um viés social. Segundo Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, o cordel, sinônimo para o símbolo corda, alude à ascensão e ao desejo de escalada quando está estendida, mas, quando atada ao corpo, é sinônimo de ligação com o oculto e com os poderes secretos e mágicos, além de estar vinculada à solidariedade, à união e ao destino dos homens (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2001, p. 284).

Diretamente vinculado ao exercício humano de alterar a sua própria realidade, é o coral de vozes literárias a chamar à atenção para aqueles que estavam submetidos ao silêncio, atados e amordaçados por uma tradição, como é o caso do próprio Sr. José, até descobrir o poder da consciência humana. E, por fim, o “cordel” pode recuperar a imagem dos mitos¹⁴² que, por sua vez, serviram como forma de conhecimento humano voltado à orientação pedagógica, exercendo, portanto, uma função social.

Por outro lado, não se pode ignorar que a necessidade de um “rolo de cordel”, em boa medida, assegura o retorno do Sr. José ao mundo dos vivos, sendo o recurso mais indicado tamanha precariedade que o local apresenta, contudo é possível entendê-lo também como o direcionamento até então desconhecido entre um passado, aparentemente organizado, e um novo espaço, cuja condição caótica

¹⁴² O simbolismo da corda alude também à imagem da urdidura e da trama, trazendo o fio como elemento rico em significação e presente em diversos mitos como o de Ariadne, das Moiras, de Penélope.

define um trabalho a ser realizado por uma também nova condição de humanidade, como está sugerido na sequência da narrativa.

O pior que poderá vir a resultar da expedição noturna do Sr. José será ele não conseguir encontrar os papéis da mulher desconhecida no caos que é o arquivo dos mortos. Claro que, em princípio, tratando-se de um óbito recente, os papéis deverão estar no que vulgarmente se designa por entrada, mas o problema, aqui, começa logo na impossibilidade de se saber, exatamente, onde está a entrada do arquivo dos mortos (SARAMAGO, 2007, p. 166).

Engenhosamente, o narrador apresenta a maior dificuldade que a personagem deve superar para realizar a sua empreitada. Não saber onde está o lugar de “entrada do arquivo dos mortos” é, paralelamente, uma insinuação ante a dificuldade que o humano ainda tem para compreender o fim de sua existência. A procura por tal lugar, em realidade, impossibilita-se até o presente momento, e o que conforta é a aceitação de uma das inúmeras explicações para a morte ou como a descrição da próxima cena insinua a ruptura com o que está posto.

(...) Em primeiro lugar, durante o tempo em que a parede estiver a ser construída, é inevitável que os verbetes e os processos dos mortos recentes, por falta de espaço próprio no fundo do edifício, se vão aproximando perigosamente, e rocem, do lado de cá, os processos dos vivos que se encontram arrumados na parte extrema interior das respectivas prateleiras, dando origem a uma franja de delicadas situações de confusão entre os que ainda estão vivos e os que já estão mortos (*Ibidem*, 2007, p. 167).

Não há fisicamente ainda um espaço (um limite) a separar as fichas dos vivos em relação às dos mortos, o que, em primeiro momento, provoca incômodo ante uma inédita aproximação “perigosa”. Foge ao controle precisar a vida e a morte de todo e qualquer ser humano, ainda mais encontrando uma ficha apenas, a da “mulher desconhecida”, por isso, abre-se margem para refletir a possibilidade de haver outra saída.

É uma dúvida própria de quem imagina que tudo na vida se pode fazer seguindo cuidadosamente uma linha recta, que é sempre possível ir de um lugar a outro pelo caminho mais curto, talvez que algumas pessoas, no mundo exterior, julguem tê-lo conseguido, mas aqui, onde os vivos e os mortos partilham o mesmo espaço, às vezes há que dar muitas voltas para encontrar um destes, há que rodear montanhas de maços, colunas de processos, pilhas de verbetes, maciços de restos antigos, avançar por desfiladeiros tenebrosos, entre paredes de papel sujo que se tocavam lá no alto, são metros e metros de cordel que vão ter de ser estendidos, deixados para trás, como um rasto sinuoso e subtil traçado no pó, não há outra maneira de saber por onde ainda falta passar, não há outra maneira de encontrar o caminho (p. 167-168).

O narrador reitera a dificuldade de cumprimento da tarefa que o Sr. José se propõe. Para tanto, o relevo descrito projeta uma imagem grandiosa de acúmulos de fichas, e qualquer pulsão para se organizar e separar os dois grupos – vivos e mortos – ou procurar uma única ficha é cancelado. Até mesmo paira a dúvida se o cordel atrelado a “outra ponta ao tornozelo”, seja suficiente para garantir a

orientação da personagem. Está-se, então, ante um impasse, um patamar, em que obrigatoriamente impossibilita o recuo. Deve-se agir.

Entretanto, coberto de pó, com pesados farrapos de teias de aranha pegados ao cabelo e aos ombros, o Sr. José alcançou enfim o espaço livre existente entre os últimos papéis arquivados e a parede do fundo, separados ainda por uns três metros e formando um corredor irregular, mais estreito em cada dia que passa, que une as duas paredes laterais. A escuridão, neste lugar, é absoluta (p. 171).

Uma vez mais a sujeira vincula-se à imagem da personagem, e, dessa forma, tal aderência recobre uma nova condição. Contudo, chama à atenção a descoberta de um corredor, aparentemente a ligar pontos equidistantes, mas, como é o caso aqui, a sua estreiteza antecipa a dificuldade de sua travessia, ainda mais porque o mesmo se encontra imerso na escuridão, ambientação essa que provoca uma nova possibilidade de interpretação.

A explicação talvez se encontre, precisamente, no facto de a escuridão não lhe deixar perceber os limites desse espaço, que tanto podem estar aqui como além, e ter apenas visível, na sua frente, a familiar e tranquilizadora massa de papéis. O Sr. José nunca esteve aqui tanto tempo, o normal é chegar, arrumar os documentos de uma vida terminada e logo voltar à segurança da mesa de trabalho, e se é certo que, nesta ocasião, desde que entrou no arquivo dos mortos, ainda não pôde furtar-se a uma impressão inquietante, como de uma presença a rodeá-lo, tinha-a atribuído àquele difuso temor do oculto e ignoto a que tem humaníssimo direito mesmo a mais corajosa das pessoas (p. 174).

A rotina do trabalho é o que explica a falta de percepção em relação ao espaço, neste momento, grandioso. O movimento automatizado de “arrumar” os documentos de “uma vida terminada” é trocado por uma vontade que retira de seus olhos uma fina película, provavelmente a alienação. Agora, a consciência da personagem ilumina as suas ações, o que explica o fato de o Sr. José nunca ter estado “aqui tanto tempo”. A rigor, a condição da personagem é distinta e provada à medida que o medo não o assola durante a sua permanência no arquivo dos mortos, e, ainda, ineditamente o torna capaz de sentir outra presença, ainda que seja a da indesejável Morte¹⁴³, impulsionando-o, por outro lado, a cumprir a travessia.

A voz que lhe fizera aquele discurso dizia-lhe agora coisas como estas, Homem, não tenhas medo, a escuridão em que estás metido aqui não é maior do que a que existe dentro do teu corpo, são duas escuridões separadas por uma pele, aposto que nunca tinhas pensado nisto, transportas todo o tempo de um lado para outro uma escuridão, e isso não te assusta, há bocado pouco faltou para que te pusesses aos gritos só porque imaginaste uns perigos, só porque te lembraste do pesadelo de quando eras pequeno, meu caro, tens de aprender a viver com a escuridão de fora como aprendeste a viver com a escuridão de dentro (p. 177).

Uma vez mais se tem testemunhado a presença de uma voz, efetivamente a consciência da própria personagem, ativando um diálogo e munindo o sujeito ante o

¹⁴³ Cumpre lembrar que a ambientação da cena analisada também se dá de forma semelhante no espaço em que a personagem Morte, em *Intermitências da morte*, atua.

seu principal inimigo, a escuridão. Para tanto, retorna a imagem do ser humano olhando para dentro de si próprio, já que a escuridão exterior não é maior do que a que “existe dentro do teu corpo”. Há muito a se conhecer dentro de si primeiramente, antes que o exterior possa vir a ser plenamente iluminado.

Conhecer é a ação humana imprescindível, ainda que o resultado não seja agradável, já que a “mulher desconhecida”

(...) estando morta, poderá continuar a procurá-la, ela já não se importará (...) Por que não vai falar com os pais, com o antigo marido, Para quê, Para saber alguma coisa mais a respeito dela, como vivia, o que fazia, O marido haveria de querer saber de conversas, as águas passadas não movem moinhos, Mas os pais, certamente sim (p. 198).

O que resta ao humano é descobrir, procurar incansavelmente por respostas e, no caso do Sr. José, novas informações sobre o seu objeto. A morte não é um fim, portanto, há algo mais que torna significativa a existência humana.

(...) a memória, que é susceptível e não gosta de ser apanhada em falta, tende a preencher os esquecimentos com criações de realidade próprias, obviamente espúrias, mas mais ou menos contíguas aos factos de cujo acontecer só lhe havia ficado uma lembrança vaga, como o que resta da passagem duma sombra (p. 201).

Há uma sugestão lançada, ou seja, para cada humano, um registro de sua passagem pela vida e, dessa forma, extirpa-se o esquecimento a que muitos outros estão submetidos. E, assim, promover algo que já é percebido pela consciência da personagem.

Estou consciente da mudança dos tempos, da necessidade duma contínua actualização de meios e de processos na vida social, mas entendo, como o tinham entendido os que esta Conservatória governaram antes de mim, que a preservação do espírito, do espírito a que chamarei de continuidade e de auto-reconhecimento orgânico, deve prevalecer sobre qualquer outra consideração, sob pena, se assim não procedêssemos, de assistirmos ao derrubamento do edifício moral que, como primeiros e últimos depositários da vida e da morte, continuamos a representar aqui (p. 204).

Para a garantia da continuidade humana, ironicamente, há que se romper com o que é vigente até o presente momento, na narrativa. Percebe-se, de forma consciente, a “mudança dos tempos” que, correlacionável e emuladoramente, deve tocar o social¹⁴⁴. Logo, a saída do Sr. José do espaço labiríntico o qual está inserido, enquanto ser renovado em sua condição humana apresenta traços de esperança à medida que um novo modelo e, conseqüentemente, um empreendimento de transformação para o armazenamento de informações é sugerida:

(...) a partir desta data os mortos permanecerão no mesmo lugar do arquivo que

¹⁴⁴ Provavelmente a formação política portuguesa, também contextualizada no livro.

tenham ocupado em vida, segundo, que progressivamente, processo a processo, documento a documento, dos mais recentes aos mais antigos, se procederá à reintegração dos mortos do passado no arquivo que passará a ser o presente de todos (p. 209).

A percepção também valora a pretendida mudança de paradigma. O reconhecimento além de consciente deve resultar em uma ação em que o fim (a morte) seja apenas uma parte de um novo processo de existência, já que uma nova forma de vida ocupa o espaço vazio deixado. A “reintegração” do registro dos mortos ao dos vivos solapa a tradição e promove um novo tipo de conhecimento a ser absorvido pela nova sociedade que se pretende.

Maria Luiza Guarnieri Atik diz que a morte apresenta sempre dois aspectos, um coletivo e um individual, e em sua essência estão associados os sentimentos de separação, perda, finitude, transição e renascimento que se revelam de modos diversos no processo ou estado de desenvolvimento social de um povo ou de uma nação (ATIK, in: KOLEFF e FERRARA, 2008, p. 149).

Em *Todos os nomes*, portanto, sugere-se a emersão de um novo modelo para a memória humana, porque esse novo modelo de arquivamento iguala a existência dos vivos e dos mortos, bem como a valoração dada a ambos. Contudo, a proposta de mudança ainda não foi totalmente cumprida. O Sr. José, sob a orientação de um misterioso pastor de ovelhas, é convencido a trocar uma suposta numeração identificadora do local correto em que se encontraria a “mulher desconhecida”, sob o argumento de que, caso a numeração sempre fosse colocada em lugares aleatórios, mesmo aquele que não possuísse, passaria a ter a possibilidade de receber visitas em seu túmulo, obviamente sem o conhecimento dos visitantes. Assim, até o Cemitério Geral, dialogaria contratualmente com a Conservatória e, em ambos os casos, ter-se-iam diluídas as funções primeiras enquanto espaços labirínticos de “separação”, “perda” e “finitude”.

Ao fim desse tempo percebeu que tinha tomado uma decisão, não era somente seguir uma ideia fixa como de costume, tratava-se realmente de uma decisão, embora ele não soubesse explicar como a tomara. Disse quase em voz alta, O que tiver de acontecer, acontecerá, o medo não resolve nada. Com uma serenidade que já não o surpreendia, foi buscar a credencial e a folha de papel, sentou-se à mesa, colocou o tinteiro à sua frente e, copiando, abreviando e adaptando, redigiu o novo documento (...) e olhou com ar de desafio a porta de comunicação (p. 254).

Há declaradamente uma decisão, marcando, por outro lado, a plena transformação e, nesse sentido, anterior ao desfecho da narrativa, a personagem situa-se psicologicamente em outro plano, quando comparado ao do início, capaz agora de tentar convencer o seu chefe, já que foi este último quem descobriu os

“crimes” que o Sr. José vinha cometendo.

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

Devolver então a possibilidade de a “mulher desconhecida” e morta retornar novamente para o mundo dos vivos, ainda que sob a forma de registro, é um meio literário encontrado para que a vida seja comple(men)tada. Realizar conscientemente não apenas pelo que realmente aconteceu enquanto dado histórico do sujeito, mas também por aquilo que poderia ter ocorrido.

Assim, tal modelo de orientação proviria um conhecimento essencial à medida que a dor da perda fosse sombreada por uma outra forma de estar junto, por meio das palavras, mas também pleno de vida, já que é o legado de alguém que partira e cuja história seria elevada por uma não menor arte, em que é presente o ser humano, de forma incondicional. E, assim, está cumprida uma parte da formação humana no que tange ao conhecimento, ou seja, romper com a ideia de finitude individual, uma vez que cada humano integra um corpo maior, a sociedade.

Entre a história e a arte

Todas as artes contribuem para a maior de todas as artes, a arte de viver.

Bertold Brecht

Se em *Todos os nomes* o protagonista a partir de uma busca compreende o quão importante é guardar as lembranças sobre a vida de um ser humano, registrar a existência de todo e qualquer um, sem exceção, em *O homem duplicado*, o registro ganha uma nova coloração, bem como a vida, em si.

Tertuliano Máximo Afonso, professor de história como ocupação, e aí já um interessante ponto a ser analisado, visto que a sua relação com a vida pode ser tomada de forma irrefutável, a partir das comprovações e registros a evidenciarem uma pretensa verdade. Porém, a rotina a que está circunscrito priva-o e, mesmo havendo um nome para defini-lo, alguns indícios de universalização são perceptíveis.

(...) Na verdade, Tertuliano Máximo Afonso anda muito necessitado de estímulos que o distraiam, vive só e aborrece-se, ou, para falar com exactidão clínica que a actualidade requer, rende-se à temporal fraqueza de ânimo ordinariamente conhecida por depressão (SARAMAGO, 2002, p. 9).

A personagem protagonista é apresentada em uma fase distinta da vida, em

que é acometido por uma depressão inexplicavelmente flagrante, talvez oriunda dos tempos modernos em que vive, mas certamente responsável por uma estagnação única, conforme o narrador alerta e, dessa forma, projeta-se a imagem de um homem detentor de um conhecimento acadêmico – o histórico –, mas não capaz de realizá-lo, assim como para tantos outros homens, falta algo como se vê citado a seguir na continuidade da narrativa.

(...) O que por aí mais se vê, a ponto de já não causar surpresa, é pessoas a sofrerem com paciência o miudinho escrutínio da solidão, como foram no passado recentes exemplos públicos, ainda que não especialmente notórios, e até, em dois casos, de afortunado desenlace, aquele pintor de retratos de quem nunca chegámos a conhecer mais que a inicial do nome, aquele médico de clínica geral que voltou do exílio para morrer nos braços da pátria amada, aquele revisor de imprensa que expulsou uma verdade para plantar no seu lugar uma mentira, aquele funcionário subalterno do registo civil que fazia desaparecer certidões de óbito, todos eles, por casualidade ou coincidência, formando parte do sexo masculino, mas nenhum que tivesse a desgraça de chamar-se Tertuliano (*Idem*, 2002, p. 10).

Apresenta-se a vida em um cenário pleno de previsibilidade no que tange aos acontecimentos, ou seja, tudo o que ocorre com o humano é previamente conhecido, nada foge a uma predeterminação tomada como fatigante¹⁴⁵. No entanto, para mudar esse quadro, Tertuliano há que vencer os limites de um novo espaço labiríntico que o restringe, bem como de forma análoga às respectivas personagens dos romances apontados: o pintor H., em *Manual de pintura e caligrafia*, Ricardo Reis, em *O ano da morte de Ricardo Reis*, Raimundo Silva, em *História do cerco de Lisboa* e, por fim, o já aqui analisado Sr. José, em *Todos os nomes*.

Torna-se possível, portanto, vincular as narrativas apontadas a um mesmo grupo e, dessa forma, ainda que Tertuliano Máximo Afonso fosse mais evoluído quando comparado ao Sr. José pela formação acadêmica, é perceptível notar que o processo de conscientização de sua humanidade carece ser reativado e/ou recuperado. A intelectualidade que possui o norteia, sem dúvida, mas não o suficiente para tornar visível a nova informação na travessia diária por uma mesma vida, rica somente em mesmices e em flagrante não contentamento. O que explica, então, o sentimento contínuo de solidão e, até mesmo, justifica a razão pela qual o casamento de Tertuliano chegou ao fim, ou seja, “caiu na rotina”.

A partir do aconselhamento de um colega no trabalho, professor de matemática, Tertuliano deveria procurar algo para distrair-se, mesmo porque, conforme revela o próprio Tertuliano, “tudo me cansa e aborrece, esta maldita rotina,

¹⁴⁵ Sugere-se o presente como uma instância carente de sentido e valor. Portanto, Tertuliano Máximo Afonso representa desde já a deficiência e a incompletude do eu circunscrito pela modernidade.

esta repetição, este marcar passo” (p. 13). A personagem é consciente do que está passando à frente de seus olhos, porém a previsibilidade com o resultado do que vem a seguir suplanta a expectativa e, logo, a esperança de que algo novo surja. O que sobra a Tertuliano é a certeza de que o autodiagnóstico, percebendo-se acometido de problemas, está correto.

(...) Contentar-me-ia com pouco, se o tivesse, Algo terá por aí, uma carreira, um trabalho, à primeira vista não lhe encontro motivos para lamentos, É a carreira e o trabalho que me têm a mim, não eu a eles, Desse mal, na suposição de que realmente o seja, todos nos queixamos, também eu quereria que me conhecessem como um génio da Matemática em lugar do medíocre e resignado professor de um estabelecimento de ensino secundário que não terei outro remédio que continuar a ser (p. 14).

O diálogo estabelecido entre os representantes de dois campos distintos do conhecimento (humanas e exatas) resulta no compartilhamento de uma mesma opinião sobre a caótica condição humana atual. Indo mais além, ao desbastar as camadas superficiais do discurso, revela-se que o conhecimento aprendido para o ofício docente não é capaz de livrar o seu detentor de exercer uma função operária, restando-lhe apenas o sentimento de indignação desde que haja consciência disso. E, no caso de Tertuliano Máximo Afonso, procurar fazer algo para preencher o seu tempo longe do trabalho corrobora também uma mordaz crítica.

(...) Tertuliano Máximo Afonso levantou-se da cadeira, ajoelhou-se diante do televisor, a cara tão perto do ecrã quanto lho permitia a visão, Sou eu, disse, e outra vez sentiu que se lhe eriçavam os pêlos do corpo, o que ali estava não era verdade, não podia ser verdade, qualquer pessoa equilibrada por acaso ali presente o tranquilizaria, que ideia, meu caro Tertuliano, tenha a bondade de observar que ele usa bigode, enquanto você tem a cara rapada (p. 23).

É importante lembrar que o filme escolhido atende à sugestão dada pelo amigo professor de matemática, sabedor, por sua vez, de semelhança tamanha entre a personagem do filme e Tertuliano e, talvez, por isso, é sustentada a importância de assistir a tal título, ainda que se justifique por um suposto conteúdo cômico, capaz de momentaneamente afastar a solidão do telespectador.

No entanto, essa ocorrência insólita surge como o elemento que faltava à vida da personagem, isto porque move a curiosidade de Tertuliano: saber como uma personagem secundária de um filme praticamente desconhecido seria exatamente igual a ele. Excetuando-se, declaradamente, pelo “bigode” de um e a “cara rapada” do outro.

Em busca a respostas, Tertuliano assume o mesmo posicionamento que o discurso tradicional do conhecimento histórico que representa, ou seja, saber quem dos dois é o verdadeiro e, nesse movimento, o ainda não nominado personagem

secundário do filme fixa uma posição contrária, aparentemente enquanto simplório artista. Assim, tem-se a perspectiva de um embate entre a História *versus* a Arte, a verdade *versus* a mentira ou, pelo menos, uma situação imprevisível que desencadeia nova ação.

(...) Tertuliano Máximo Afonso, como um boneco falante cujo mecanismo se tivesse avariado, repetiu por outras palavras a pergunta de há pouco, Que é ser um erro, Encolheu os ombros como se a questão, de súbito, tivesse deixado de interessar-lhe. Efeito compreensível de um cansaço levado ao extremo, ou, pelo contrário, consequência benéfica do breve sono, esta indiferença é, mesmo assim, desconcertante e inaceitável, porque muito bem sabemos, e ele melhor que ninguém, que o problema não foi resolvido, está ali intacto, dentro do leitor de vídeo, à espera também (...) Um de nós é um erro (p. 29).

É proposto consertar o que foi definido como um “erro” e, a essa altura, a postura de Tertuliano já se apresenta modelar, cujo objetivo primeiro é a busca por uma única verdade a qualquer custo. Ou mesmo, alienada forma de entender o novo, posto que já tomasse o objeto, sem análise profunda, como um engano –“um de nós é um erro”–, ou seja, cancela-se a possibilidade de aceitar uma dupla existência. Em boa medida, essa visão de mundo de Tertuliano está de acordo com uma corriqueira ação do discurso histórico, em que prevalece somente um ponto de vista, o do conquistador normalmente.

Tertuliano, portanto, está prestes a tomar a decisão que transformará a sua vida. Mas, primeiramente, reencontra-se com uma voz há algum tempo desaparecida.

(...) É difícil considerar estranha uma pessoa que é igual a mim, Deixa-o continuar a ser o que foi até agora, um desconhecido, Sim, mas estranho nunca poderá ser, Estranhos somos todos, até nós que aqui estamos. A quem te referes, A ti e a mim, ao teu senso comum e a ti mesmo, raramente nos encontramos para conversar, lá muito de tarde em tarde, e, se quisermos ser sinceros, só poucas vezes valeu a pena, Por minha culpa, Também por culpa minha, estamos obrigados por natureza ou condição a seguir caminhos paralelos, mas a distância que nos separa, ou divide, é tão grande que na maior parte dos casos não nos ouvimos um ao outro (p. 32).

O insólito episódio na vida da personagem e a sua consequente desorientação faz com que a voz da consciência ressurja, por meio do diálogo¹⁴⁶. Chama a atenção, porém, que a consciência de um intelectual alerte para a importância, de vez ou outra, consultar o próprio “senso comum”, no caso da narrativa em análise, o do próprio Tertuliano. Victor Manuel Aguiar e Silva diz que o senso comum “é apenas uma visão empírica e grosseira da realidade, produto de uma mentalidade estreita que vive de certezas confortáveis tradicionalmente aceites

¹⁴⁶ É Mikhail Bakhtin quem diz que “na vida não nos interessa o todo do homem mas apenas alguns de seus atos com os quais operamos na prática e que nos interessam de uma forma ou de outra” (BAKHTIN, 2003, p. 4).

sem exame crítico” (SILVA, 1968, p. 468). Obviamente, a definição dada pelo estudioso parte de uma preocupação com relação aos estudos literários, mas para a perspectiva da narrativa analisada, é possível compreender o “senso comum” como uma segunda opinião, relevante por estar mais próxima da realidade, e, por isso, fonte crível de informações, distinta de uma fundamentação teórica, como a que Tertuliano possui, mas possivelmente complementar.

Abre-se, portanto, margem para que a mudança de paradigma humano, metaforizado pelo limiar do conhecimento, em *O homem duplicado*, crie uma imagem em que não há a centralização para a verdade, melhor entender um fenômeno por meio de verdades, pontos de vista diferentes, até polêmicos, mas nunca centralizadores. É a tentativa de mais uma vez erigir-se uma ordem inversa, a partir do interior em direção ao redescobrimento do exterior. Para tanto, não se regula pela diferença de vozes, mas por uma igualdade nas diferenças (das visões) que se assumem, e, logo, um princípio de mudança em longo prazo no que toca ao social.

(...) A sociedade, meu querido amigo, tal como a humanidade, é uma abstracção, Como a matemática, Muito mais que a matemática, ao pé delas a matemática é tão concreta como a madeira desta mesa, que me diz então, dos estudos sociais, Não é raro que os chamados estudos sociais sejam tudo menos estudos sobre pessoas (SARAMAGO, 2002, p. 39).

O objetivo é tornar a sociedade concreta, já que é entendida como o contrário, ou seja, abstratamente desestruturada. Adensa a crítica o argumento para a inexistência de “estudos sociais” que tenham foco no humano. A sociedade, portanto, ainda está por ser realizado, ao mesmo passo que o humano, como está posto em *O homem duplicado*, o “mundo não tem mais problemas que os problemas das pessoas” (*Idem*, 2002, p. 40). Há uma hierarquia a seguir para que se resolvam os problemas apontados, e tal mundo desorientado é muito semelhante aos próprios humanos, já que ambos são criações de um mesmo criador. E se há um desejo de mudança, é preciso fazer algo, ainda que pareça absurdo à primeira vista.

(...) Em minha opinião, disse ele, a única opção importante, a única decisão séria que será necessário tomar no que respeita ao conhecimento da História, é se deveremos ensiná-la de trás para diante ou, segundo minha opinião, de diante para trás, todo o mais, não sendo despiciendo, está condicionado pela escolha que se fizer, toda gente sabe que assim é, mas continua a fazer-se de conta que não (p. 46).

A essa altura da narrativa, vê-se a personagem Tertuliano cogitar a mudança de estratégia no ensino da História. Ao invés de se começar por um passado muito distante, deveria tentar-se ensinar a partir do que está mais próximo

ao aluno, o presente. Assim, a proximidade com os fatos tornaria a disciplina mais palpável e, paralelamente, haveria o rompimento com um paradigma conservador. Tem-se, portanto, uma centelha de provocação a indicar o início de um processo mais complexo de mudanças na personagem. Por outro lado, a tentativa de alterar a forma de ensino é uma singela sugestão para se entender que há outros caminhos possíveis para um mesmo fim. O foco, dessa forma, não está no resultado, mas sim na maneira como se chega a tal resposta, ou como é trazido pela própria narrativa, é uma questão de método.

(...) o método para prosseguir na busca da sua identidade real teria de ser naturalmente diferente, marcando-se agora todos os nomes que, em comparação com a primeira lista, aparecessem repetidos na segunda (...) poderia portanto ver o filme que cronologicamente se seguia, Passageiro Sem Bilhete, era o seu título, e bem poderiam ter-lhe chamado Tempo Perdido, ao homem da máscara de ferro não o haviam contratado, Tempo perdido, diz-se, mas afinal não tanto, porque graças a ele alguns nomes mais puderam ser riscados na primeira lista e na segunda, Por exclusão de partes, hei-de conseguir lá chegar, disse em voz alta Tertuliano Máximo Afonso, como se de repente tivesse sentido a necessidade de uma companhia (p. 57).

Seja por uma via rápida ou mais demorada, não importa. O cerne para a questão levantada pelo próprio Tertuliano é conhecer o nome da personagem do filme, sem a preocupação com o tempo. Porém, torna-se provocante frente a uma concepção tradicional da coleta de dados, de um historiador, o meio utilizado, aparentemente inviável tamanha operação necessária como a de assistir a diversos filmes para coletar nomes que se repetem.

Por outro lado, o rejuvenescimento quanto à forma de pesquisa, simultaneamente entretém, tornando o método mais aprazível, distante do rigor cientificista, do controle absoluto das etapas menores frente às modificações possíveis do objeto. Antes de tudo, sugere-se que o conhecer não implica em afastamento, mas, como o próprio narrador alude, Tertuliano sente “a necessidade de uma companhia”. A identificação do sósia continua a ser almejada, mas o eu de Tertuliano também precisa de algo novo, uma chave que o liberte da solidão.

(...) tratou-se de pura curiosidade, nada mais, Já discutimos isso, Tens alguma coisa contra a curiosidade, O que eu estou a observar é que a vida, até agora, não te ensinou a compreender que a nossa melhor prenda, nossa do senso comum, tem sido precisamente, e desde sempre, a curiosidade, Como te enganas, suspirou o senso comum, Prova-mo, Quem julgas tu que inventou a roda, Não sabemos, Sabemos, sim senhor, a roda foi inventada pelo senso comum, só uma enorme quantidade de senso comum é que teria sido capaz de a inventar (p. 58).

Uma vez mais, parece contraditório um diálogo entre o intelectual Tertuliano com o seu próprio senso comum. No entanto, aventa-se a possibilidade de ser por meio do “senso comum” que a curiosidade seja despertada. Insinua-se, portanto,

que o conhecimento, uma vez apreendido gradativamente reduz o nível de curiosidade e, tornando-se, assim, também uma rotineira ação a resultar, logo, em um processo de alienação, ainda que intelectual.

Rotina que assedia qualquer humano, e é o senso comum, enquanto voz de consciência, quase sempre colocada de lado, isto é, negatizada, que reconduz Tertuliano ao controle de sua vida. Para tanto, vale-se da exemplificação da própria condição de renúncia a ele próprio, senso comum e, indiretamente, a Tertuliano.

(...) O seu divórcio, por exemplo, não foi daquelas coisas clássicas, de faca, açougue e alguidar, com traições, abandonos ou violências, foi antes o remate de um processo de definhamento contínuo do seu próprio sentimento amoroso, que a ele, por distração ou indiferença, talvez não lhe importasse ficar a ver até que áridos desertos poderia chegar, mas que a mulher com quem estava casado, mais recta e inteira que ele, acabou por considerar insuportável e inadmissível (p. 63).

A submissão de Tertuliano a uma vida plena de rotina teve o seu ápice quando o mesmo já não era mais capaz de determinar um fim ante as adversidades, a passividade foi tamanha que a melhor ação a ser tomada seria a de esperar o outro tomá-la¹⁴⁷. No caso, o fim do casamento de Tertuliano, também marcou o fim de uma presença, direcionando-o ainda mais rapidamente para a depressão. Procurar, nesse sentido, um nome também é uma resposta, um objetivo que se erige – (...) Saia-me dessa depressão e verá como tudo mudará de figura (p. 66). Mas a tarefa não é tão simples, mesmo porque Tertuliano habita um espaço que possui uma característica muito própria, circunscrever o sujeito em seus limites, e, ainda, outros vários que estão em condições semelhantes. Logo, a procura torna-se complexa.

(...) este professor Tertuliano Máximo Afonso é um dos cinco milhões e pico de seres humanos que, com diferenças importantes de bem-estar e outras sem a menor possibilidade de mútuas comparações, vivem na gigantesca metrópole que se estende pelo que antigamente haviam sido montes, vales e planícies, e agora é uma sucessiva duplicação horizontal e vertical de um labirinto, de começo agravado por componentes que designaremos por diagonais, mas que, no entanto, com o decorrer do tempo, se revelaram até certo ponto equilibradores da caótica malha urbana, pois estabeleceram linhas de fronteira que, paradoxalmente, em lugar de terem separado, aproximaram (p. 71).

Retorna a descrição de um espaço labiríntico, no caso, na figura da cidade. Há, nesse sentido, a sugestão para um aprisionamento do sujeito, bem como um meio cuja saída não seja facilmente encontrada. Faz-se necessário um conhecimento praticamente oculto para desvendar o mistério. Conhecer o caminho e livrar-se do sentimento que aflige requer, portanto, novas habilidades.

¹⁴⁷ Parece ser Tertuliano um bom exemplo para que se entenda o processo que conduz o sujeito a um estado dócil e incapaz ou não desejoso de oferecer resistência a qualquer determinação que uma ideologia prevalecente venha a tomar.

(...) o caminho mais fácil ainda seria telefonar ou ir pessoalmente à empresa produtora e perguntar, assim, com toda a naturalidade, o nome do actor que nos filmes tais e tais fez os papéis de empregado da recepção, caixa de banco, auxiliar de enfermagem e porteiro de buate, aliás, eles já devem estar habituados, talvez estranhem que a pergunta se refira a um actor secundaríssimo, pouco mais que figurante, mas ao menos saltam a rotina de ter de falar de estrelas e astros o tempo todo (p. 90).

Uma vez mais, é o novo que se afirma como possibilidade redentora. Tanto para o pesquisador, como para a fonte, ainda mais para essa última já que se alude como uma quebra de rotina, ao fornecer informações sobre alguém normalmente fora dos objetivos convencionais. “O mundo das estrelas” é assumido como um modelo menos significativo frente à pesquisa de Tertuliano, ou seja, a importância dada não deixa de ser também criação, bastante persuasiva à medida que se torna uma das poucas imagens a transitar no espaço labiríntico da cidade sem que haja uma necessidade de compra como resposta. O importante, contudo, pode estar também naquilo que não é tomado como importante para a maioria, porque há que se advertir.

(...) o homem prudente deverá estar constantemente de pé atrás, de sobreaviso, deverá prever todas as eventualidades, sobretudo não esquecer que o procedimento mais correcto é em geral o mais simples, por exemplo, não ir ingenuamente abrir a porta só porque a campanha tocou, a precipitação dá sempre origem a complicações, é dos livros (p. 95).

A prudência sugerida ganha valor emulador, principalmente quando se alerta para a necessidade de agir com simplicidade. Dilui-se a importância “do mundo das estrelas”, restando, para que se conheça o outro, na imagem do sócia e do humano, “abrir a porta”, permitir entrar o outro e efetivamente dialogar. Nova forma de agir, portanto, plena de simplicidade, mas rica em vivências¹⁴⁸ que podem ser divididas.

Da solidão intelectual abandonada ao vívido senso comum assumido como método, um caminho já está sendo trilhado, ou seja, opta-se por um novo posicionamento frente à vida, ou simplesmente uma nova alternativa, mesmo porque

(...) o novelo do espírito humano tem muitas e variadas pontas, e que a função de algumas de suas linhas, parecendo que conduzem o interlocutor ao conhecimento do que está dentro, é espalhar orientações falsas, insinuar desvios que irão terminar em becos sem saída, distrair do material fundamental, ou, como no caso que nos ocupa, suavizar, antecipando-o, o choque que se aproxima (p. 96-97).

Ou seja, o humano, figurativizado na imagem do novelo, tem uma constituição plural, os fios. Assumir uma posição única frente à vida é reduzir e negar o que é

¹⁴⁸ Tais vivências, a rigor, são o material necessário para construir um tipo de discurso que como aponta Mikhail Bakhtin, sendo literário, “é imenso o valor da polémica velada” (BAKHTIN, 2002, p. 167). Ou seja, as novas vivências de Tertuliano desempenham uma função subversiva frente a uma visão de mundo gradativamente a ser dissolvida.

inerente ao próprio ser. Porém, quando se toma a imagem do novelo, enquanto meio de orientação para a saída do labirinto, cumpre lembrar que o humano é o responsável também pela construção de tal lio. Portanto, o problema tende a diminuir por ser justamente criação humana, cuja resposta (saída) está em suas próprias mãos. Nesse sentido, o “caos” torna-se “uma ordem por decifrar” (p. 103), e o de Tertuliano já aponta para uma resolução.

(...) Raros terão sido os casos em que o descobridor, por viver sozinho e trabalhar sem auxiliares, não teve ao seu alcance ao menos uma pessoa com quem partilhar a alegria de haver presenteado o mundo com a luz de um novo conhecimento (...) Descobri, descobri, o tipo chama-se Daniel Santa Clara (p. 111).

Para Tertuliano, o descobrimento do nome do ator torna-se elemento significativo para novas possibilidades de pesquisas¹⁴⁹. O nome da personagem Daniel Santa Clara alude à questão da luminosidade – “Clara” – a extirpar a escuridão do que não se sabe, ou seja, de um conhecimento a ser obtido. Por outro lado, não se pode negar que a rememoração da imagem de uma santa – Santa Clara –, unida à denominação Daniel, “aquele que é julgado por Deus”, pré-anuncia uma relação, no mínimo, mortal, quando se recuperam da tradição religiosa as inúmeras sentenças que o humano sofre enquanto castigo físico, a exemplificação do poder divino e a expiação de seus erros.

Tertuliano assume a condição de representante da história e da tradição, a julgar, em princípio, Daniel Santa Clara, a arte, enquanto existência falsa. Espera-se, assim, a eliminação de uma das partes para que seja resolvido o problema apontado, contudo a questão se mostra complexa: o terreno em que se erige o discurso oficial de Tertuliano é poroso, já que a operação de recolhimento de provas (verdades) contra a ficção ocorre, a rigor, nos domínios dessa última, em decorrência, a análise entra em uma dimensão mais profunda, cobrando maior cuidado também do analista.

Entre a verdade e a ficção

A diferença entre a verdade e a ficção é que a ficção faz mais sentido.

Mark Twain

Como está sendo direcionada a presente análise, Tertuliano Máximo Afonso e

¹⁴⁹ Ainda que tradicionalmente um nome próprio seja apenas uma faculdade para caracterizar a personagem, seguindo o ensinamento de Ana Maria Machado, eles podem superar a condição de indício, funcionando como signo (MACHADO, 2003, p. 99). Acrescente-se a essa possibilidade o fato de o nome da personagem Daniel Santa Clara variar no decorrer da narrativa, já que é um nome artístico, o que sugere novas possibilidades.

Daniel Santa Clara podem assumir a representação de discursos opostos frente à vida, visões de mundo construídas a partir de conhecimentos distintos. Na primeira repousa uma concepção histórica enquanto bússola para a verdade e, por isso, tomada como primeira possibilidade de estar mais próxima à realidade, ao passo que na segunda apresentam-se fissuras, como se vê adiante.

(...) Daniel Santa-Clara, em rigor não existe, é uma sombra, um títere, um vulto variável que se agita e fala dentro de uma cassete de vídeo e que regressa ao silêncio e à imobilidade quando acaba o papel que lhe ensinaram, ao passo que o outro, esse Antônio Claro, é real, concreto, tão consistente como Tertuliano Máximo Afonso (SARAMAGO, 2002, p. 158).

O nome Daniel Santa Clara é artístico, ou seja, há o exercício da ficcionalidade enquanto orientação para a construção de uma vida, mas reconhecida a “verdadeira” denominação do ator – Antônio Claro –, novas informações passam a compor o dossiê de Tertuliano e a direcioná-lo frente a um futuro julgamento.

(...) A vida real sempre nos tem parecido mais parca em coincidências que o romance e as outras ficções, salvo se admitíssemos que o princípio da coincidência é o verdadeiro e único regedor do mundo, e nesse caso tanto deveria valer aquilo que se vive como aquilo que se escreve, e vice-versa (*Ibidem*, 2002, p. 171).

Em tom confessional, uma visão de mundo do narrador adverte quanto à monotonia do que se julga ser uma vida real, em contraposição a um modelo de vida ficcional, subentendido, portanto, como aquele não “parco em coincidências”, ou melhor, pleno de insólitos acontecimentos¹⁵⁰, como pode ser percebido no fragmento que traz um diálogo entre Tertuliano e a sua própria consciência.

(...) Que tencionas fazer tu, Esta noite, enquanto esperava o sono, pensei que devia ir falar com ele, mas agora não sei se será o mais conveniente, Ou lhe abrimos a porta, ou lha fechamos, não vejo outra solução, de uma maneira ou outra a nossa vida mudou, já não voltará a ser a mesma (p. 186).

O novo é chegado e a ação que se deve empreender é ainda desconhecida, mas importante é saber que se deve fazer algo. Tanto o “abrir” como o “fechar a porta” indicam tal convicção. No entanto, há um recrudescimento da rotina e o diferencial humano é esvaziado perceptivelmente, uma vez que as ações tornam-se demasiadamente previsíveis em função de uma força maior.

(...) As acções dos seres humanos, apesar de não serem já dirigidas por irresistíveis instintos hereditários, repetem-se com tão assombrosa regularidade que cremos ser lícito, sem forçar a nota, admitir a hipótese de uma lenta mas constante formação de um novo tipo de instinto, supomos que sociocultural será a palavra adequada, o qual, induzido por variantes adquiridas de tropismos repetitivos, e desde que respondendo a idênticos estímulos, faria com que a ideia que ocorreu a um tenha necessariamente de ocorrer a outro (p. 189).

¹⁵⁰ Já fica pressuposta a ocorrência de certas situações dinâmicas para ativar desenvolvimentos temporariamente caóticos e imprevisíveis.

Retorna à discussão o tema da rotina enquanto forma modelar de vida e, diante do contexto da obra, negativada por limitar não somente a ação humana, mas também a capacidade que o homem tem para resolver os próprios problemas que o afligem, justamente por haver o despreparo ante o novo. Em um modelo de vida em que a rotina também é paradigmática, o pragmatismo impera, porém, como o fragmento próximo sugere, o ineditismo da ocorrência acontece tanto a Tertuliano como a Antônio Claro, ou seja, tanto a história como a arte tem à frente algo inédito e o encontro das duas personagens-discursos torna-se significativo.

(...) Tertuliano Máximo Afonso subiu os quatro degraus da escada de acesso e parou no limiar. Entre, entre, repetiu a voz, não faça cerimônia, ainda que, pelo que vejo, não me pareça ser você a pessoa de quem estava à espera, supunha que era eu o actor, mas enganei-me. Sem dizer palavra, como todos os cuidados, Tertuliano Máximo Afonso despegou a barba e entrou. Eis o que se chama ter o sentido teatral do dramático, fez-me lembrar aquelas personagens que aparecem de rompante a exclamar Aqui estou, como se isso tivesse alguma importância, disse Antônio Claro, enquanto emergia da penumbra e aparecia à luz plena que entrava pela porta aberta (p. 213).

É a história (Tertuliano) que vai de encontro à arte e, ainda assim, a parada no “limiar” já é relevante quando se pensa em um instante de tomada de decisão que está prestes a ser tomada: ir em frente e descobrir a verdade que tanto deseja – saber quem é o verdadeiro – ou não entrar e não concluir a sua pesquisa. Mas a essa altura, praticamente impensável (não seguir adiante) e, por isso, conhecer Antônio Claro¹⁵¹.

No entanto, como é tornado evidente, Tertuliano está disfarçado, com uma barba postiça, ou melhor, já é perceptível uma mudança visual e, assim, o discurso histórico pragmaticamente assumido por Tertuliano aponta, ainda que minimamente, para uma mudança, um pequeno traço ficcional em sua aparência. Para tanto, até mesmo a entrada de Antônio Claro em cena, “da penumbra” remete a uma diferença polar em si mesmo. O duplo, aqui, é assumido como complementar por outros traços apresentados.

(...) Antônio Claro bebeu um trago de uísque, Tertuliano Máximo Afonso molhou os lábios no conhaque, depois olharam-se, e no mesmo instante desviaram a vista. Pela porta que continuava aberta entrava a luz declinante da tarde. Tertuliano Máximo Afonso afastou o seu copo para o lado e espalmou as duas mãos sobre o tampo da mesa, com os dedos esticados, em estrela, Comparemos, disse. Antônio Claro tomou outro trago de uísque e colocou as suas em simetria com as dele, pressionando-as contra a mesa para não se perceber que tremiam. Tertuliano

¹⁵¹ Diz Zygmunt Bauman que no “encontro de estranhos não há uma retomada a partir do ponto em que o último encontro acabou, nem troca de informações sobre as tentativas, atribuições ou alegrias desse intervalo, nem lembranças compartilhadas: nada em que se apoiar ou que sirva de guia para o presente encontro” (BAUMAN, 2001, p. 111). Portanto, entre Antônio Claro e Tertuliano não há previsibilidade, tudo é inédito e, por isso, significativo.

Máximo Afonso dava a impressão de estar a fazer o mesmo. As mãos eram em tudo iguais, cada veia, cada ruga, cada pelo, as unhas uma por uma, tudo se repetia como se tivesse saído de um molde (p. 215).

As bebidas também aludem a um novo tipo de duplo. Visualmente, o uísque e o conhaque se assemelham, assim como, para um leigo, os respectivos sabores podem ser confundidos. Dessa forma, há uma ambientação inebriante como pano de fundo para a confusão ante o reconhecimento da camada exterior do objeto, mas é no interior que se encontra a verdade, ainda que vazia de sentido, pois o “molde” fora criado sem o conhecimento do próprio modelo. Nessa perspectiva, há que se buscar invariavelmente uma resposta para o questionamento ante quem guardaria a verdade, a história (Tertuliano) ou a ficção (António Claro)?

(...) Nasceu então a que horas, Às duas da tarde, António Claro pôs uma cara de pena e disse, Eu nasci meia hora antes, ou, para falar com absoluta exactidão cronométrica, pus a cabeça de fora às treze horas e vinte e nove minutos, lamento-o, meu caro, mas eu já cá estava quando você nasceu, o duplicado é você (p. 219).

O tempo é o parâmetro utilizado para determinar, na situação, o verdadeiro frente ao falso. Contudo, ao retomar as personagens enquanto discursos coloca-se em cena a arte um pouco à frente da história. Nesse sentido, o real enquanto forma de conhecimento, engendrado como discurso totalizador e irrevogável é suplantado pelo tempo, uma marca inalienável e também historicamente colocada de forma palpável. Dessa feita, Tertuliano tem a vida diametralmente alterada a ponto de ter que reavaliar tudo o que até então foi tomado como verdade, bem como António Claro, mas esse último mais acostumado a encarnar vidas alheias.

(...) Quando o António Claro entrar amanhã em casa vai ter a maior das dificuldades para explicar à mulher como foi que conseguiu dormir com ela e ao mesmo tempo estar a trabalhar fora da cidade, Não imaginei que fosses capaz de tanto, é um plano absolutamente diabólico, Humano, meu caro, simplesmente humano, o diabo não faz planos, aliás, se os homens fossem bons, ele nem existiria, E amanhã, Arranjarei um pretexto para sair cedo (p. 285).

Inicia-se, agora, um processo de troca de papéis, entre Tertuliano e António Claro, como uma espécie de jogo¹⁵². Um vai gradativamente conhecendo o outro à medida que invade a vida alheia sem ser reconhecido já que são idênticos. Contudo, é destacável pensar na imagem de António enquanto discurso para que se perceba uma sugestiva incursão da Arte na História. E a recíproca, em *O homem duplicado*, pode ser verdadeira, como se vê na sequência.

O primeiro a acordar foi Tertuliano Máximo Afonso. Estava nu. A colcha e o lençol

¹⁵² Segundo Eric Hobsbawm, o “mundo do historiador é o que aconteceu, e não o que poderia ter acontecido se tudo fosse diferente” (HOBSBAWM, 1998, p. 252). No entanto, o que é proposto pela obra é a abertura para que o sujeito possa levar em conta a possibilidade de outros roteiros.

tinham escorregado para o chão no seu lado, deixando a descoberto o seio de Helena. Ela parecia dormir profundamente. A claridade da manhã, mal quebrada pela espessura dos cortinados, enchia todo o quarto de uma penumbra cintilante. Lá fora já devia fazer calor. Tertuliano Máximo Afonso sentiu a tensão do sexo, a sua dureza novamente insatisfeita. Foi então que se lembrou de Maria da Paz. Imaginou outro quarto, outra cama, o corpo deitado dela, que conhecia palmo a palmo, o corpo deitado de António Claro, igual ao seu, e de repente pensou que havia chegado ao fim do caminho, que tinha na sua frente, a cortá-lo, um muro com um letreiro que dizia, Abismo, Não Passar, e depois viu que não podia voltar para trás, que a estrada por onde tinha vindo desaparecera, que só havia ficado o espaço reduzido em que seus pés ainda assentavam (p. 289).

Em outro extremo, Tertuliano, a História, penetra o universo da Arte. Indo mais fundo, a insinuação para o sexo com Helena, companheira de António. Figura mais uma vez a mitologia justamente por meio da personagem feminina¹⁵³. Contudo, destaca-se o momento de reflexão em que se paira a dúvida de continuar ou não naquilo que se está fazendo. Mas a essa altura impensável em não avançar, logo, relacionar-se sexualmente com Helena e assumir uma guerra, ainda que alusiva, entre a História e a Arte.

Em contrapartida, António Claro ao descobrir toda a armação e ação criada por Tertuliano busca a vingança e marca um encontro com Maria da Paz, companheira de Tertuliano, para realizar o mesmo que fora feito com sua esposa. No entanto, Maria da Paz descobre não estar ao lado de um conhecido, em função de uma marca de aliança no dedo, que Tertuliano nunca possuiu.

(...) A mão esquerda dele quase encobria o rosto. O dedo anelar mostrava a marca circular e esbranquiçada que as alianças longamente usadas deixam na pele. Maria da Paz estremeceu, julgou que estava a ver mal, que estava a sonhar o pior dos pesadelos, este homem igual a Tertuliano Máximo Afonso não é Tertuliano Máximo Afonso (p. 312).

Resultando do incômodo com a presença de alguém a quem não se conhece, uma briga em pleno movimento dentro do carro e, conseqüentemente, um acidente a findar as vidas do condutor e da passageira. Cabe, então, a Tertuliano, ao saber do ocorrido, trilhar um novo caminho em uma nova perspectiva que se abre.

(...) Tertuliano Máximo Afonso mudou de nome, mas continua a ser a mesma pessoa que acompanhámos à loja dos vídeos, que sempre fala mais do que é preciso, que não sabe ser natural, o que lhe valeu foi que o empregado da recepção tem outros assuntos em que pensar (p. 300).

A questão que está colocada diante de Tertuliano, com a sua suposta morte, seria a de permanecer com a função de professor de História, liquidando a carreira e

¹⁵³ Numa viagem a Esparta, Páris encontra a princesa Helena, que está casada com Menelau, irmão de Agamenon, filhos de Atreu, rei de Micenas. Após nove dias entretendo Páris, Menelau, no décimo, parte para Creta, para os rituais fúnebres de Catreu, seu avô materno. Helena e Páris fogem para Troia, abandonando Hermíone, então com nove anos de idade; Menelau, Agameon, Aquiles e outros reis juntam-se numa guerra contra Troia. Em princípio para resgatar Helena e vingar Menelau, mas na realidade com interesses econômicos também. A guerra dura dez anos.

a imagem de Daniel Santa-Clara, ou tentar algo diferente, provocando-se assim uma reviravolta, mesmo porque é responsável imediato por duas vidas perdidas e com o pedido de Helena, uma nova possibilidade.

(...) Estou a dizer-te que fiques comigo, que tomes o lugar do meu marido, que sejas em tudo e para tudo António Claro, que lhe continues a vida, já que lha tiraste, Que eu fique aqui, que vivamos juntos, Sim (...) Helena levantou-se e aproximou-se de Tertuliano Máximo Afonso. Pareceu que o ia beijar, mas não, que ideia, um pouco de respeito, por favor, ainda não nos esquecemos de que há um tempo para cada coisa (p. 314).

Ou seja, a História veste-se agora com a roupagem da Arte e, assim, uma nova perspectiva de vida. Entre a ficção e a realidade, não se opta por uma ou outra, mas condiciona-se a viver com as duas leituras para um ocorrido, que no caso é a própria imagem humana. Enquanto fonte de conhecimento, para não recair a um totalitarismo da verdade, há que se considerar outra possibilidade de ocorrência para um mesmo fato e tornar perceptível que existe muito mais, tal qual a Tertuliano.

(...) Depois foi ao quarto, abriu a gaveta onde estava a pistola. Introduziu o carregador na coronha e transferiu um cartucho para a câmara. Mudou de roupa, camisa lavada, gravata calças, casaco, os sapatos melhores. Entalou a pistola no cinto e saiu (p. 316).

Ao descobrir que o seu caso não era o único, como dito, havia outras pessoas iguais a si. Haveria, portanto, mais sócias, que de certa forma obrigam Tertuliano a se tornar uma espécie de guardião e, nesse sentido, a sua simplória vida é preenchida com o plenamente inédito. Em que, ao menos como via literária em um horizonte de possibilidade, à vida de um humano lança-se uma missão que abre caminho para reorganizar o mundo frente à existência de inúmeras cópias na sociedade.

4 A SOCIEDADE EM PERSPECTIVA

Não existe essa coisa de sociedade

Margaret Thatcher

Atinge-se o último nível dentre os limiares na obra de José Saramago, onde uma perspectiva de vida parece ser proposta para o que se convencionou chamar de sociedade ou, como a epígrafe deixa perceber, a tentativa de sua redescoberta pode ser um objetivo. Até mesmo porque a imagem refletida pelos romances, analisados a seguir, retoma problematizando o distanciamento da vida religiosa e a necessidade de conhecimento para a tomada de decisões, enquanto meios de subverter a visão do sujeito ante uma melhor participação frente à vida moderna.

Por isso, a sociedade é tema importante a ser discutido por Saramago, já que essa é o corpo maior que veste a humanidade. Está, portanto, no grupo de suas preocupações justamente pelo fato de poder servir como mecanismo de controle¹⁵⁴. Para tanto, há que se partir da mecanização humana, ou seja, a rotina serve a um propósito negativo, bem como inviabiliza o efetivo uso de algo extremamente importante ao humano em *A caverna*.

(...) O mais velho traça um casaco civil e umas calças mais ou menos a condizer, leva a camisa sobriamente fechada no colarinho, sem gravata. As mãos que manejam o volante (de Cipriano Algor) são grandes e fortes, de camponês, e, não obstante, talvez por efeito do quotidiano contacto com as maciezas da argila a que o ofício obriga, prometem sensibilidade (SARAMAGO, 2000, p 11).

Parte-se da descrição de dois homens dentro de um veículo (Cipriano Algor, o mais velho – o sogro – e Marçal Gacho, o mais novo – o genro). Porém, o foco desse início volta-se para as mãos, que completam a imagem de um camponês e servem como indício de autenticidade para um homem natural, cujo ofício, mesmo exigindo extrema força física, não o priva de possuir sensibilidade. Portanto, ainda que rústica, a personagem em tela é distinta e capaz de construir a sua arte e por meio dela sobreviver em um meio – “realidade” – inóspito. A descrição dos compromissos diários de Cipriano Algor apresentam os primeiros traços de uma rotina limitadora, controlada rigorosamente pelo mercado, representado, por sua vez, no romance *A caverna* pelo Centro.

(...) A entrega de mercadorias não consideradas de primeira ou segunda necessidades, como é o caso das louças rústicas, faz-se, de acordo com os horários fixados, a meio da manhã, e se estes dois homens madrugaram tanto foi

¹⁵⁴ Zigmunt Bauman adverte que o controle atualmente tornou-se oculto e nunca mais será ocupado por um líder conhecido ou por uma ideologia clara (BAUMAN, 2001, p. 154). Portanto, parece repousar aí o centro da preocupação de José Saramago e, por isso, ter em sua obra alguns romances que discutem tal problemática, como é o caso de *Ensaio sobre a cegueira*, *Ensaio sobre a lucidez* e os que serão analisados no presente capítulo: *A caverna* e *A jangada de pedra*.

porque Marçal Gacho tem de marcar o ponto pelo menos meia hora antes de as portas do Centro serem abertas a público (*Idem*, 2000, p. 12).

Para sobreviver, a personagem obtém o sustento produzindo peças de barro que são revendidas no Centro Comercial, bem como o seu genro, Marçal Gacho, que trabalha como segurança no mesmo local. A rigor, tem-se uma família subserviente ao Centro e às oscilações de mercado. Até mesmo a descrição do espaço interposto entre a olaria de Cipriano Algor e o Centro comercial está marcada por diferenças.

(...) Deixaram a Cintura Agrícola para trás, a estrada, agora mais suja, atravessa a Cintura Industrial rompendo pelo meio de instalações fabris de todos os tamanhos, atividades e feitios, com depósitos esféricos e cilíndricos de combustível, estações eléctricas, redes de canalizações, condutas de ar, pontes suspensas, tubos de todas as grossuras, uns vermelhos, outros pretos, chaminés lançando para a atmosfera rolos de fumos tóxicos, guias de longos braços, laboratórios químicos, refinarias de petróleo, cheiros fétidos, amargos ou adocicados, ruídos estridentes de brocas, zumbidos de serras mecânicas, pancadas brutais de martelo de pilão, de vez em quando uma zona de silêncio, ninguém sabe o que se estará produzindo ali (p. 13).

A ambientação da “Cintura Industrial” é constituída enquanto espaço pleno em sujeira, barulhos e odores diversos, marcando, primeiramente, um limite em relação à zona agrícola, e, indiretamente, um espaço impróprio à vida e, logo, ao ser humano. Por outro lado, é também o ponto anterior a outro local bastante significativo.

Depois da Cintura Industrial principia a cidade, enfim, não a cidade propriamente dita, essa avista-se lá adiante, tocada como uma carícia pela primeira e rosada luz do sol, o que aqui se vê são aglomerações caóticas de barracas feitas de quantos materiais, na sua maioria precários, pudessem ajudar a defender das intempéries, sobretudo da chuva e do frio, os seus mal abrigados moradores (p. 14).

Uma vez mais, a cidade é insinuada enquanto espaço de aprisionamento, mais denso no fragmento citado porque é a desordem a característica posta em destaque. Uma espécie de aglomeração daqueles que não têm condições de obter melhores moradias e, por isso, submetem-se a residirem à margem, em habitações precárias, que servem apenas para a proteção das “intempéries” da natureza. Isto é, do campo à cidade¹⁵⁵ tem-se uma hierarquização social que responde à criação do que se denomina na narrativa como os “bairros de excluídos”.

Entre as barracas e os primeiros prédios da cidade, como uma terra-de-ninguém separando duas facções enfrentadas, há um largo espaço despejado de construções, porém, olhando com um pouco mais de atenção, percebe-se no solo uma rede entrecruzada de rastros de tractores, certos alisamentos que só podem

¹⁵⁵ Raymond Williams diz que “campo” e “cidade” são “palavras muito poderosas, e isso não é de se estranhar, se aquilatarmos o quanto elas representam na vivência de comunidades humanas” (WILLIAMS, 1990, p. 11). Portanto, a oposição entre campo e cidade é intencionalmente usada por José Saramago enquanto primeiro meio para que se discuta a temática social.

ter sido causados por grandes pás mecânicas, essas implacáveis lâminas curvas que, sem dó nem piedade, levam tudo por diante, a casa antiga, a raiz nova, o muro que ampara, o lugar de uma sombra que nunca mais voltará a estar (p. 16).

A arquitetura da cidade coopera na demarcação, ou melhor, na separação das classes sociais dos seus moradores. De um lado a “terra-de-ninguém”, interposta aos “primeiros prédios da cidade” por um “largo espaço” de construções que, por sua vez, são o resultado da agressividade de máquinas grosseiramente a trabalhar o chão. Cenário, portanto, desprovido de sensibilidade, mas plenamente rico de brutalidade desde a sua construção, ou seja, os limites espaciais estão a serviço da definição de quem são os seus respectivos moradores, outra forma, então, para se discutir por via artística a criação da periferia.

(...) Já estavam na periferia da cidade, haveria ainda que percorrer umas quantas ruas à esquerda, outra vez à direita, agora à direita, à direita, esquerda, esquerda, direita, em frente, finalmente desembocariam numa praça a partir da qual se acabavam as dificuldades, uma avenida em linha recta levava-os aos seus destinos, ali onde era esperado o guarda interno Marçal Gacho, além onde deixaria a sua carga o oleiro Cipriano Algor (p. 17).

A dificuldade de locomoção, com tantas viradas à esquerda e à direita, deflagra o crescimento desorganizado na periferia dos grandes centros, onde há falta de condições para equilibrar a diferença entre um número significativo de pessoas em relação a uma parca quantidade de construções a abrigá-las. Tal comportamento está vinculado à ideia de que o sujeito quanto mais próximo da cidade, mais próximo também estará das oportunidades. Com isso, um caos citadino em forma labiríntica abrilhanta a localização do Centro¹⁵⁶, mas, indiretamente, também o protege. E é essa condição de fechamento, portanto, que justifica a criação de uma política ostensiva frente ao mercado.

(...) Descarrega metade do que aí vier, verifica pela guia. Cipriano Algor, surpreendido, alarmado, perguntou, Metade, porquê, As vendas baixaram muito nas últimas semanas, provavelmente iremos ter de devolver-lhe por falta de escoamento o que está no armazém (p. 22).

O trabalho de Cipriano se mostra a partir de agora condicionado às oscilações dos ânimos de mercado, decorrendo em uma paralisação aparentemente momentânea das vendas, ou seja, a vida de um trabalhador está sujeita a um comportamento além de suas próprias possibilidades, deixando-o, por isso, “alarmado”. E o que já fora vendido, anteriormente, ainda precisa sair para dar espaço ao que virá.

¹⁵⁶ O Centro já começa a despontar como um vazio, ou seja, um não-lugar, posto que, segundo Zigmunt Bauman, os vazios são os lugares em que não se entra e onde se sentiria perdido e vulnerável, surpreendido e um tanto atemorizado pela presença de humanos (BAUMAN, 2001, p. 122).

(...) Acho que foi o aparecimento aí de umas louças de plástico a imitar o barro, imitam-no tão bem que parecem autênticas, com a vantagem de que pesam muito menos e são mais baratas, Não é razão para que se deixe de comprar as minhas, o barro sempre é o barro, é autêntico, é natural, Vá dizer isso aos clientes, não quero afligi-lo, mas creio que a partir de agora a sua louça só interessará a colecionadores, e esses são cada vez menos (p. 23).

A criação artística e o gosto popular, no presente tempo indicado pela narrativa, estão em desalinho. O barro perde espaço para o plástico e, por detrás da imagem de meros materiais, engendra-se algo maior.

Em tela, algumas polémicas podem ser visualizadas: o trabalho manual com o barro *versus* a produção fabril do plástico; a sensibilidade para se chegar às formas desejadas no barro *versus* a razão encontrada na automação produtiva do plástico; a valoração dada aos respectivos trabalhos, ou seja, a diferença de preços para cada peça – o barro mais caro que o plástico. Logo, a larga escala de produção das louças plásticas supera a quantidade produzida manual e artisticamente, inviabiliza-se, por outro lado, manter um gosto pelo barro devido ao seu alto custo. Para tanto, opera a ideologia dominante a criação de uma atmosfera de simulacros, em que o plástico deve assemelhar-se ao barro para, pelo menos, justificar a troca dos respectivos materiais. Restando a Cipriano Algor, enquanto último dos artistas do barro, subsistir por meio da revenda de suas peças para colecionadores, caso haja, é claro, interesse ainda.

Diante de tal realidade, a descrição do cenário justifica a alteração de comportamento da sociedade¹⁵⁷, cuja projeção grandiosa das fábricas torna-se símbolo de um novo império que se constitui, afastando cada vez mais o campo da cidade, a sensibilidade da razão.

A ominosa visão das chaminés a vomitar rolos de fumo deu-lhe para se perguntar em que estupor de fábrica daquelas estariam a ser produzidos os estupores das mentiras de plástico, maliciosamente fingidas à imitação de barro, É impossível, murmurou, nem o som nem o peso se lhe podem igualar, e há ainda a relação entre a vista e o tacto que ali já não sei onde, a vista que é capaz de ver pelos dedos que estão a tocar o barro, os dedos que, sem lhe tocarem, conseguem sentir o que os olhos estão a ver. E, como se isto não fosse já tormento bastante, também se interrogou Cipriano Algor, pensando no velho forno da olaria, quantos pratos, púcaros, canecas e jarros por minuto ejectariam as malditas máquinas, quantas coisas a fazer as bilhas e quartões (p. 27).

A imagem visualizada coaduna um tempo a um espaço, gerando um novo corpo que se interpõe entre o olhar e o tato, mas distanciando a percepção do observador. Definitivamente, corporifica-se um simulacro, em que as “mentiras”

¹⁵⁷ Zigmunt Bauman alerta para o fato de que a produção de mercadorias hoje substitui o mundo dos objetos duráveis pelos produtos perecíveis projetados para a obsolescência imediata (BAUMAN, 2001, p. 100).

construídas sobre o alicerce do baixo custo e, portanto, atendendo a uma necessidade mínima, ludibriam um olhar despreocupado, tornando-o incapaz de diferenciar o plástico do barro, perceber a diferença entre o duradouro e o instantâneo. Nesse sentido, a quantidade vultosa de “fumos”, ejetada pelas “malditas máquinas”, reforça a ideia de afastamento, em que as pessoas gradativamente vão tendo dificuldades para respirar, mas também alude à ideia de uma imagem turva sobre a realidade. A relação, assim posta, torna-se inversamente proporcional: à medida que a fábrica cresce, diminui a sensibilidade humana, por uso do olhar fugaz em detrimento ao toque e, assim, constrói-se um futuro incerto às manufaturas.

(...) Não vão durar muito, pensou, desta vez referia-se às manufacturas, não ao futuro da actividade oleira, mas foi só porque não se deu ao trabalho de reflectir durante tempo suficiente, sucede isto muitas vezes, achamos que já se pode afirmar que não vale a pena esperar conclusões só porque resolvemos parar no meio do caminho que nos levaria a elas (p. 28).

Ainda que restrito à personagem Cipriano Algor, é a forma de subsistência manufatureira que aqui, em *A caverna*, universaliza-se enquanto problema e, logo, lança centelha ante a condição humana em uma sociedade que caminha a passos largos para a automação produtiva, mas passando um rolo compressor sobre aqueles que não estão em sintonia com tal evolução¹⁵⁸. Por isso, o caminho a ser trilhado na continuidade da vida aponta, agora, uma sinuosidade tamanha como pode ser percebido no diálogo entre pai (Cipriano) e filha (Marta).

(...) Não quererás continuar a trabalhar de oleira para o resto da tua vida, Não embora goste do que faço, Deves acompanhar o teu marido, amanhã terás filhos, três gerações a comer barro é mais do que suficiente, E o pai está de acordo em ir connosco para o Centro, deixar a olaria, perguntou Marta, Deixar isto, nunca, está fora de questão (...) Sabe perfeitamente que já ninguém quer ser oleiro, aqueles que se fartam do campo vão para as fábricas da Cintura, não deixam a terra para vir para o barro, Mais uma razão para que largues isto (p. 31).

A percepção do pai, ao cobrar da filha a mudança juntamente com o seu marido, é a de que a vida de “oleiro” parece ter chegado ao fim, ainda que seja uma profissão de três gerações na família “a comer barro”. Porém, Cipriano Algor é consciente e desconfia da difícil situação que está prestes a enfrentar: ao perder a sua única fonte de renda, mesmo contrariado, deve se mudar com a filha e o genro para o Centro. Visto que esse último, Marçal Gacho, na condição de segurança, ao ser promovido para “guarda residente”, deve instalar-se definitivamente naquele espaço comercial.

¹⁵⁸ Cipriano Algor é modelar para que se perceba o fim da mentalidade de “longo prazo”, constituída por uma expectativa nascida da experiência, e da corroboração da mesma, segundo Zygmunt Bauman, em que o destino das pessoas era desenhado pela perspectiva de emprego por toda a vida (BAUMAN, 2001, 168).

No entanto, são as palavras proferidas no discurso de Cipriano que descortinam a indignação do homem frente a uma vida sem alternativas, semelhante à própria natureza do material em que trabalha o oleiro.

(...) Não é nada que não devêssemos esperar, mais tarde ou mais cedo teria de suceder, o barro racha-se, esboicela-se, parte-se ao menor golpe, ao passo que o plástico resiste a tudo e não se queixa, A diferença está em que o barro é como as pessoas, precisa de que o tratem bem, O plástico também, mas é certo que menos, E o pior é terem-me dito que não lhes leve mais louça enquanto não a encomendarem (...) Não chegarás a ser a quarta geração (p. 33).

Se o barro mostra-se como um material frágil por excelência à medida que o “menor golpe” o alveja, o plástico “resiste a tudo” e, como característica principal, “não se queixa”. Assim parece também estar destinado aos respectivos materiais assumirem a imagem do homem do passado, campesino e velho, cuja vida é fruto do trabalho com as suas próprias mãos. Ao passo que o homem da geração de “plástico”, aparentemente resiste a qualquer condição. Fenômeno, portanto, que justifica a conclusão que Cipriano chega, ou seja, não haver uma “quarta geração” de oleiros, até mesmo porque “cada vez há mais gente a querer viver no Centro” (p. 34).

O Centro exerce uma força de atração única, até mesmo porque é hábil na construção de um discurso para regular os gostos de uma nova geração humana.

(...) que irá ser de nós se o Centro deixa de comprar, para quem passaremos a fabricar louça se são os gostos do Centro que determinam os gostos de toda a gente, perguntava-se Marta, não foi o chefe do departamento quem decidiu reduzir as comprar pela metade, a ordem veio-lhe de cima, dos superiores, de alguém para quem é indiferente que haja um oleiro a mais ou a menos no mundo, isto que sucedeu poderá ter sido apenas o primeiro passo, o segundo será deixarem definitivamente de comprar, teremos de estar preparados para esse desastre (p. 42).

A rigor, a presença do Centro na vida da família Algor é extremamente significativa, seja pelo trabalho do genro, ou mesmo pela atual fonte de renda proveniente da venda das louças, da parte de Cipriano Algor. No entanto, chama à atenção a força que o Centro possui, já que é determinante no comportamento da sociedade descrita e uma via literária para o autor expressar a sua indignação frente à criação de falsas necessidades e desejos¹⁵⁹. Ainda que inconsciente, o diálogo pelo telefone entre Cipriano Algor e o genro Marçal Gacho explicitam a imagem de um tempo peculiar, em que há validade para as produções humanas e, indiretamente, para o seu criador.

¹⁵⁹ É Zygmunt Bauman quem alerta sobre o fato de que para “se manter vivo e fresco, o desejo deve ser algumas vezes, e frequentemente, satisfeito – ainda que a satisfação signifique o fim do desejo” (BAUMAN, 2001, p. 183). Ou seja, há uma contínua estimulação para que se compre e, simultaneamente, após tal ação novos desejos devem ser criados imediatamente.

(...) o seu caso não é o único, mercadorias que interessavam e deixaram de interessar é uma rotina quase diária no Centro, as palavras são dele, rotina quase diária, E tu com que ideia ficaste, Com que ideia fiquei, Sim, o tom da voz, o modo do olhar, se te pareceu que queria ser simpático, Deve saber, por sua própria experiência, que dão sempre a impressão de estarem a pensar noutra coisa, Sim, é certo, E se permite que eu lhe fale com franqueza total, penso que não voltarão a comprar-lhe louça, para eles estas coisas são simples, ou o produto interessa, ou o produto não interessa, o resto é indiferente, para eles não há meio-termo, E para mim, para nós, também é simples, também é indiferente, também não há meio-termo, perguntou Cipriano Algor (p. 66).

Há outros na mesma situação de Cipriano, como diz o seu genro, em tom de conforto para aquele que está diante de uma derrota. No entanto, é a manipulação que o Centro exerce no dia-a-dia e nos gostos das pessoas a explicação aceitável para uma vida que já não parece ter como continuar. Além disso, a “indiferença” detectada como princípio orientador dos interesses comerciais do Centro é a maneira plenamente eficiente para alimentar a esperança dos seus potenciais fornecedores e para reativar uma desejável relação comercial, da parte de Cipriano Algor, agora disposto, por influência de sua filha Marta, “a fabricar bonecos” (p. 69).

Porém, a nova tentativa requer um conhecimento¹⁶⁰, uma habilidade esmaecida pelo tempo, mas possivelmente recuperável como se vê a seguir.

(...) nossas mãos perdidas, a sua e a minha, poderão, quem sabe, voltar a ser achadas pelo barro, É uma aventura que vai acabar mal, Também acabou mal o que não era aventura. Cipriano Algor olhou a filha em silêncio, depois pegou num bocado de barro e deu-lhe o primeiro jeito de uma figura humana (p. 69).

Volta a atenção dada pelo narrador às mãos humanas, inaugurais ferramentas da humanidade, porém esquecidas em função do encurtamento do tempo da produção e da larga escala. Para Cipriano Algor e sua filha, à medida que a habilidade com o trabalho manual retorna, simultaneamente, a vida pode ser recolocada em seu curso normal. Dessa forma, a imagem do barro e a figuração humana encontrada em seu interior tornam-se bastantes significativas, quando compreendidas como meio do artista dar sentido (forma) à vida, ainda que preso às oscilações de mercado.

Por outro lado, a reorientação que Cipriano Algor e sua filha necessitam para a produção dos bonecos, em boa medida, sugere metaforicamente a ampliação da visão que o homem tem de si mesmo e da sociedade, como já apontado no fragmento seguinte.

¹⁶⁰ Em outra possibilidade de análise, talvez esteja aqui uma via singela para aludir à conscientização necessária sobre o trabalho e, dessa forma, encaminhar-se a emancipação dos trabalhadores que, segundo Antero de Quental, “deve ser obra do próprio esforço dos trabalhadores, por conseguinte, antes de tudo e como primeira condição da sua energia moral, da sua perseverança, da sua firme dignidade, numa palavra, não somente da agitação colectiva, muitas vezes superficial e inconsistente, mas da sólida virtude dos indivíduos” (QUENTAL in: SERRÃO, 1972, p. 279).

(...) Dizemos aos confusos, Conhece-te a ti mesmo, como se conhecer a si mesmo não fosse a quinta e mais dificultosa operação das aritméticas humanas (...) o princípio nunca foi a ponta nítida e precisa de uma linha, o princípio é um processo lentíssimo, demorado, que exige tempo e paciência para se perceber em que direcção que ir, que tenteia o caminho como um cego, o princípio é só o princípio (p. 71).

O enunciado filosófico é a centelha que ativa, por meio do narrador, a busca que se empreende pela forma humana. Nesse sentido, um desejável modelo passa a ser objetivo, assumindo o barro um valor significativo enquanto símbolo, diferentemente da acepção religiosa, é claro.

Para a humanidade que se projeta pelo discurso artístico de Saramago, o barro é um elemento de reconstrução, uma nova oportunidade, ou seja, a marcação da presença de um limiar, mesmo porque inaugura um “processo lentíssimo”. Para tanto, deve-se recorrer a uma fonte de conhecimento, quando o mesmo falta ou está esquecido.

(...) A enciclopédia que pai e filha acabam de abrir sobre a mesa da cozinha foi considerada a melhor na época da sua publicação, enquanto hoje só poderá servir para indagar em saberes fora de uso ou que, nessa altura, estavam ainda a articular as suas primeiras e duvidosas sílabas (p. 74).

Até mesmo a fonte para resgatar o conhecimento esquecido e a habilidade de modelação é ultrapassada em relação ao que a narrativa denomina como modernidade. Contudo, a enciclopédia é significativa porque a prática a que se está querendo recuperar também está em desuso, e, assim, “os saberes fora de uso” (o conhecimento humano sobre si mesmo) permitem ao sujeito operar uma ação contra a realidade mercadológica (o passado *versus* o presente)¹⁶¹.

Portanto, o fato de uma velha enciclopédia, esquecida em algum lugar, servir como base para que um também quase findado oleiro continue a exercer o seu ofício adensa a dificuldade do reinício com os trabalhos manuais, como pode ser percebido no fragmento que se segue.

(...) O que este barro esconde e mostra é o trânsito do ser no tempo e a sua passagem pelos espaços, os sinais dos dedos, as raspaduras das unhas, as cinzas e os tições das fogueiras apagadas, os ossos próprios e alheios, os caminhos que eternamente se bifurcam e se vão distanciando e perdendo uns dos outros. Este grão que aflora à superfície é uma memória, esta depressão a marca que ficou de um corpo deitado. O cérebro perguntou e pediu, a mão respondeu e fez. Marta disse-o de outra maneira, Já lhe apanhou o jeito (p. 84).

O trabalho manual é desgastante e leva tempo para adquirir a precisão desejada, mas o barro aqui ativa a persistência humana, marca um exercício feito com as mãos inúmeras vezes e o esforço não visualizado para que se consiga

¹⁶¹ Em verdade, a obra suscita a criação de uma ideologia social de oposição frente ao que está posto pela dominante ideologia mercadológica.

prover o sustento da vida.

A sociedade se presentifica por meio de seus “gostos”, que, segundo o narrador, estão preocupantemente submissos às influências e a determinações do comércio e, por isso, a vida das pessoas deve ser repensada. O diálogo entre um funcionário do Centro e Cipriano Algor carrega ainda novos traços que compõem uma imagem mais nítida dessa problemática sociedade exposta em *A caverna*.

(...) Significa que iremos fazer uma encomenda experimental de duzentas figuras de cada modelo e que a possibilidade de novas encomendas dependerá obviamente do modo como os clientes receberem os produtos, Não sei como lhe poderei agradecer, Para o Centro, senhor Algor, o melhor agradecimento está na satisfação dos nossos clientes, se eles estão satisfeitos, isto é, se compram e continuam a comprar, nós também o estaremos, veja o que sucedeu com a sua louça, deixaram de se interessar por ela, e, como o produto, ao contrário do que tem sucedido em algumas ocasiões, não valia o trabalho e a despesa de os convencer de que estavam em erro, demos por terminada a nossa relação comercial, é muito simples (...) mais tarde ou mais cedo, como tudo na vida, o que deixou de ter serventia deita-se fora, Incluindo as pessoas, Exactamente, incluindo as pessoas, eu próprio serei atirado fora quando já não servir (p. 130).

A continuidade do trabalho de Cipriano, bem como a possibilidade de continuar a sustentar-se por meio dele depende exclusivamente da aceitação dos clientes, segundo o funcionário do Centro. Nesse sentido, a “satisfação”¹⁶² é um elemento não controlado por Cipriano, bem explicado, novamente pelo funcionário do Centro, como ocorrido com a “louça”, fora dos interesses dos clientes. Porém, é o descarte, inclusive do ser humano, que ganha projeção de destaque, corroborando a imagem de uma sociedade que privilegia apenas o imediato.

Diante desse quadro, a sociedade aludida está em direção contrária em relação à personagem Cipriano Algor, já que esse representa um certo conservadorismo, dos valores humanos, do ofício e, principalmente, do seu sentimento frente ao que produziu e, agora, para continuar a prestar os seus novos serviços ao Centro, na produção de bonecos, precisa esvaziar o estoque do Centro, em que a louça de barro já não é mais alvo do gosto das pessoas.

(...) Quando a primeira semana de criação estiver a ponto de terminar, quando Cipriano Algor passar à primeira semana de destruição, acarretando as louças do armazém do Centro e largando-as por aí como lixos sem serventia, é que os dedos dos dois oleiros, ao mesmo tempo livres e disciplinados, começarão finalmente a inventar e a traçar o caminho recto que os levará ao volume certo, à linha justa, ao plano harmonioso (p. 157).

Retorna o foco da narração para as mãos que, submissas a uma sociedade caótica como a apontada, são capazes de oscilar entre a construção e a destruição.

¹⁶² Segundo Zygmunt Bauman, a satisfação não pode ser constante, a menos que também seja de curta duração, impedida de se estender além da duração de seu poder de diversão e entretenimento (BAUMAN, 2001, p. 183).

No caso da personagem, a destruição daquilo que fora produzido por ele mesmo resulta, primeiramente, em abrir espaço para a chegada de novos produtos – os bonecos –, mas realça a ideia de que mesmo a arte é controlada pelo mercado¹⁶³. Restando ao artista consciente, ainda que refém da situação, empregar o seu “produto” a uma nova condição.

(...) As louças empilhadas cobrem em filas regulares o recanto de chão escolhido, rodeiam os troncos das árvores, insinuam-se entre a vegetação baixa, como se em algum livro dos grandes estivesse escrito que só desta maneira é que deveriam ficar ordenadas até à consumação do tempo e à improvável ressurreição dos restos (p. 164).

O que resta aqui é uma singela imagem em que a criação recupera sua condição original, ou, pelo menos, ao invés da destruição violenta, compete ao tempo desgastar o que se produziu artisticamente, em uma espécie de local sagrado de descanso, literariamente a criação humana aliada ao sonho de um eterno viver. Reside, portanto, no imaginário da personagem a tentativa de ver sua criação não abandonada à sorte, por isso, a imagem da criação (humana) dos bonecos ser extremamente significativa.

(...) Estes seis bonecos, que vão ficar a secar à aragem, protegidos pela sombra da amoreira-preta, mas tocados de vez em quando pelo sol que se insinua e move por entre as folhagens, são a guarda avançada de uma nova ocupação, a de centenas de figuras iguais que em batalhões cerrados virão a cobrir as compridas pranchas, mil e duzentas figuras, seis vezes duzentas segundo as contas feitas na altura, mas as contas estavam erradas, a alegria da vitória nem sempre é boa conselheira, estes oleiros, apesar de três gerações de experiência, pareciam ter-se esquecido de que é indispensável reservar sempre, porque até a tesoura come o pano que corta, uma margem para as perdas, ele é o que cai e se parte, ele é o que se deformou, ele é o que se contraiu ou para mais ou para menos (p. 181).

Na produção em escala dos bonecos, escapa ao criador considerar que existem falhas e alguns deles saem da justa medida e do padrão a que se estabeleceu. Movimento não conceituado como ato falho, mas

É um facto histórico que o trabalho de modelagem, a partir daquele memorável dia, deixou de ser um atributo exclusivo do criador para passar à incipiente competência das criaturas, as quais, escusado seria dizer, não estão apetrechadas de suficiente sopro ventilador. O resultado foi ter-se assinado ao fogo a responsabilidade de todas as operações subsidiárias capazes de dar, tanto pela cor como pelo brilho, e até mesmo pelo som, uma razoável semelhança de coisa viva a quanto viesse a sair dos fornos (p. 182).

Diferentemente do discurso religioso, cujo mero ato de sopro confere a vida, o que o criador humano faz é prover a sua criação com os mínimos detalhes significativos para a sua existência: coloração e brilho, para que quando saia do

¹⁶³ Mike Featherstone aponta ainda que, na sociedade do consumo pós-modernista, os bens artísticos e culturais tornam-se sujeitos à mesma padronização e pseudo-individualização usadas na produção de outros bens (FEATHERSTONE, 1997, p. 36).

forno lhe seja distinta a condição, possua um significativo aspecto de vida, mesmo que o mercado lhe diga o contrário, como exposto a seguir.

(...) iremos nós observando o acolhimento do público comprador, as reacções ao novo produto, os comentários explícitos e implícitos, dar-nos-á até tempo para promovermos uns inquéritos, orientados segundo duas vertentes, em primeiro lugar, a situação prévia à compra, isto é, o interesse, a apetência, a vontade espontânea ou motivada do cliente, em segundo lugar, a situação decorrente do uso, isto é, o prazer obtido, a utilidade reconhecida, a satisfação do amor-próprio, tanto de um ponto de vista pessoal como de um ponto de vista grupal, seja ele familiar, profissional ou qualquer outro, a questão, para nós essencialíssima, consiste em averiguar se o valor de uso, elemento flutuante, instável, subjectivo por excelência, se situa demasiado abaixo ou acima do valor de troca (p. 239).

Novamente preocupa Cipriano a sua subserviência aos gostos do mercado, já que a sua criação e a continuidade de seu trabalho são determinados agora pelos dados da pesquisa que orienta o Centro, estranho regente da situação, com seus inquéritos a medir voláteis “interesses”. Portanto, o Centro ocupa a dupla função: tanto determinando a vontade “espontânea”, como “motivando” novas e, dessa forma, não mais saindo do contato com as pessoas e, como o excerto aponta, agigantando-se cada vez mais.

(...) aqui nunca se acabam as obras, o Centro cresce todos os dias mesmo quando não se dá por isso, se não é para os lados, é para cima, se não é para cima, é para baixo, Calculo que daqui a pouco, quando tudo começar a funcionar, não se dará pelos ruídos das escavadoras (...). Com a música, os anúncios dos artigos nos altifalantes, os rumores das conversas das pessoas, as escadas rolantes a subir e a descer sem parar, será como se lá não estivessem (p. 281).

A crescente presença do Centro na vida das pessoas passa despercebida, em função de algumas artimanhas (construções) feitas em sigilo absoluto, mas que ao serem descortinadas desorientam a percepção do público pelo efeito que o novo opera sobre a visão. O narrador deixa o seu testemunho inicial abrir caminho e conduzir o leitor a refletir sobre a importância que os “ruídos” exercem propositadamente, por meio da “música” ou das “conversas das pessoas”. Em suma, o Centro é modelar no que diz respeito à construção de um espaço continuamente rico em novidades fugazes, mas sequestradoras hábeis no que tange ao despertar de uma vontade, a do consumo. O que, por sua vez, resulta no aprisionamento do sujeito em um labirinto¹⁶⁴, cujo movimento no interior de tal espaço não vai além do “subir” e “descer” das “escadas rolantes”, simbolizando, aqui, a velocidade e a oscilação do temperamento do humano frente ao mercado, logo, a ânsia de querer um produto e após a sua aquisição, o despertar enganoso de um novo interesse. No

¹⁶⁴ A imagem do labirinto, aqui, aponta para a condição humana incapaz de se perceber em meio a uma complexidade artificial que, por sua vez, é responsável pela criação de um sistema tortuoso e, muitas vezes, impenetrável.

entanto, a arte dos bonecos não foi capaz de despertar o interesse das pessoas, fenômeno que determinou a falência do negócio de Cipriano Algor. E, indiretamente, o conduz a tornar-se arrimo do genro e também do Centro, até mesmo porque sua família passar a residir em tal lugar.

(...) Cipriano Algor, que sempre viveu na insignificante aldeia que mal ficamos a conhecer e que da cidade não conhece mais do que aquilo que lhe ficava no trajecto, poderá agora gastar o seu tempo a passear, a vadiar, a dar ar à pluma, expressão figurada e caricatural que deve ter vindo de um tempo passado, quando os fidalgos e senhores da corte usavam penas nos chapéus e saíam a arejar-se com eles e com elas (p. 307).

Sem trabalho, resta a Cipriano desbravar o interior do Centro comercial, atitude que conduz a personagem a recolher fragmentos para que se deslinde um mistério, primeiramente o do comportamento estranho de seu genro e dos outros guardas e, por outro lado, uma sugestão literária frente aos novos hábitos humanos e sociais¹⁶⁵.

(...) Sob sigilo absoluto, aos guardas residentes, e só a eles, por serem considerados mais dignos de confiança, foi comunicado que as obras para a construção dos novos depósitos frigoríficos tinham posto à mostra no piso zero-cinco algo que iria exigir uma cuidadosa e demorada investigação (p. 316).

Em tom de segredo, revela-se a descoberta de algo no subsolo do Centro comercial, o que deve ser mantido “em sigilo absoluto”, para que seja conhecido em sua totalidade primeiramente, garantindo, por outro lado, a proteção necessária para completar “uma cuidadosa e demorada investigação”. Portanto, ao elemento incógnito é construída uma importância e, conseqüentemente, dá-se início a um processo de valoração para o mercado.

(...) A luz trêmula da lanterna varreu devagar a pedra branca, tocou ao de leve uns panos escuros, subiu, e era um corpo humano sentado o que ali estava. Ao lado dele, cobertos com os mesmos panos escuros, mais cinco corpos igualmente sentados, erectos todos como se um espigão de ferro lhes tivesse entrado pelo crânio e os mantivesse atarraxados à pedra (...) este é homem, esta é mulher, outro homem, outra mulher, e outro homem ainda, e outra mulher, três homens e três mulheres (p. 332).

Transita a narrativa para o passado, período em que a sociedade, orientada pelo conhecimento humano e sensibilidade, era suficientemente capaz de perceber o que estava à sua volta. Na atualidade da narrativa, a rememoração do mito platônico tem sua significação expandida, primeiramente, quando se atém ao fato que a caverna não deixa de ser um buraco, local ermo e esquecido pelo tempo, em que um pequeno grupo de homens e mulheres ressurgem enquanto visão

¹⁶⁵ Ainda que o Centro ocupe na vida da família de Cipriano Algor a função de lar, há um paradoxo iminente, ou seja, todos devem sentir-se em casa, mas, simultaneamente, ninguém deve se comportar como verdadeiramente em casa estivesse.

microscópica da sociedade. E, em segundo lugar, amplia a ideia da alienação, cujas camadas de terra que separam o espaço da caverna e o Centro comercial fornecem o dimensionamento grandioso entre o presente e o passado, o fundo (a verdade) e a superfície (o simulacro).

Em linhas gerais, a descoberta da caverna sob o Centro sugere o descortinar de uma chaga, encoberta pela ação do tempo e pela mão de uma ideologia, resultando no continuísmo da enfermidade social, bem como um caminhar da humanidade cujos passos são desorientados em função da vertigem que a ferida provoca. Negativa-se, intencionalmente, a ação de ver, sem que se repare, ou seja, deve-se procurar no objeto visualizado algo que está além de suas formas. Para tanto, não há que ser um especialista, até mesmo um homem simples e sem voz para levantar uma revolução, é capaz de perceber o que está ao seu redor, desde que seja banhado pela luz da sensibilidade propriamente humana. Assim, tem-se o direcionamento rumo a um novo horizonte de possibilidades.

(...) Cipriano Algor já perguntou a si mesmo como foi possível que se tivesse deixado encerrar a si mesmo durante três semanas sem ver o sol e as estrelas, a não ser, torcendo o pescoço, de um trigésimo quarto andar com janelas que não se podiam abrir, quando tinha aqui este rio, é certo que malcheiroso e minguido, esta ponte, é certo que velha e mal amanhada, e estas ruínas que foram casas de gente, e a aldeia onde tinha nascido, crescido e trabalhado (...) é esse o perigo das aparências, quando nos enganem será sempre para pior (p. 339).

O estado de surpresa de Cipriano ao reconhecer a sua fragilidade e condição de aprisionamento por “três semanas” recupera a ideia de autoconscientização, tornando o Centro comercial uma prisão (labirinto) complexa para que se escape¹⁶⁶. Os limites que determinam o espaço a que o sujeito está circunscrito não são apenas físicos. A materialidade abstrata do simulacro adere facilmente à visão e à mente, operando, dessa forma, o surgimento de uma película fina que se interpõe entre a consciência e a realidade. Faz-se necessário, então, aparelhar a observação, como é o caso de Cipriano Algor e sua família, para que a natureza (a realidade) não seja suplantada pela aparência, por isso a condição de “velha” e “mal amanhada” torna-se significativamente positiva, enquanto observação lúcida. Feito isso, essa pequena porção de pessoas é capaz de operar uma desejável mudança no meio, ainda que difícil, mas palpável porque as suas mãos são sensíveis. Contudo, não é tarefa fácil, primeiramente há que se romper em definitivo com a cidade e conduzir essa pequena sociedade para um novo lugar.

¹⁶⁶ Isso porque, segundo Zygmunt Bauman, os “lugares de compra/consumo oferecem o que nenhuma ‘realidade real’ externa pode dar: o equilíbrio quase perfeito entre liberdade e segurança” (BAUMAN, 2001, p. 116).

(...) Marta e Isaura escolheram o que acharam necessário para uma viagem que não tem destino conhecido e que não se sabe como nem onde terminará. A furgoneta foi carregada pelos homens, auxiliados pelos ladridos de estímulo do Achado, nada inquieto hoje com o que era, com clareza total, uma nova mudança, porque sua cabeça de cão não podia sequer entrar a ideia de que estivessem para o abandonar segunda vez (p. 348).

Obviamente que as personagens que orbitam em torno de Cipriano Algor receberam sua influência, o que explica a constituição do pequeno ajuntamento de pessoas, primeiramente como invariante, e depois para que a viagem¹⁶⁷ efetive o limiar da sociedade. Tem-se, assim, uma ação gerando novamente um recomeço, mesmo que o ponto de chegada ainda não se conheça, mas já está apontada uma desejável mudança de postura, de visão de mundo, reiterada pela narrativa quando o grupo parte e observa um anúncio: (...) brevemente, abertura ao público da caverna de Platão, atracção exclusiva, única no mundo, compre já a sua entrada. (p. 350).

Portanto, no mesmo sentido que a fuga apresenta-se como a decisão mais correta a ser tomada antes que haja nova corrupção do pensamento e comportamento, fica em suspenso o perigo que as demais pessoas correm, já que somente alguns foram capazes de se desprenderem de tal aprisionamento.

Em suma, no romance *A caverna*, inicia-se a viagem, mas é com *A jangada de pedra* que o leitor de José Saramago pode observar a continuidade do que se definiu aqui como limiar da sociedade, até mesmo porque estar em uma embarcação literária é ter a esperança de visualizar um novo horizonte de possibilidades e, talvez, findar a vida em uma terra que se insinue prometida.

Uma viagem nA *Jangada de pedra*

Pior que não terminar uma viagem é nunca partir.

Amyr Klink

Já a partir do título do romance encontra-se material bastante sugestivo para o que se vem colocando como invariante para o limiar da *sociedade*, ou seja, a viagem. Nesse sentido, o que está posto inicialmente é a suspensão da normalidade da vida e, com isso, um instante que desencadeia um novo posicionamento, mas diferentemente porque é o mundo (o planeta Terra) inteiro que será tocado por tal ocorrência. Há, portanto, um momento máximo para a operação da catástrofe, enquanto mudança abrupta de paradigma de vida que toca inicial e

¹⁶⁷ Não se pode esquecer que a viagem, segundo Mike Featherstone, nos tempos modernos, é tomada como uma ação de autodescoberta (FEATHERSTONE, 1997, p. 204).

consequentemente não apenas uma sociedade, mas se comunga mundialmente de um mesmo problema e, logo, há necessidade de se buscar uma alternativa para a sua resolução. Para tanto, o primeiro fragmento escolhido deixa ver uma estrutura bastante significativa.

(...) A primeira fenda apareceu numa grande laje natural, lisa como a mesa dos ventos, algures nestes Montes Albers, que no extremo oriental da cordilheira, compassadamente vão baixando para o mar e por onde agora vagueiam os mal-aventurados cães de Cerbère, alusão que não é descabida no tempo e no lugar, pois todas estas coisas, mesmo quando o não parecem, estão ligadas entre si (SARAMAGO, 1991, p. 17).

Há um posicionamento geográfico para o surgimento “da primeira fenda”, mas ganha em significado a possibilidade de se visualizar uma transformação da imutabilidade do mineral, ainda que a explicação não seja dividida com o leitor. Diante de tal quadro, já se aponta para uma ruptura, inicialmente no relevo, mas que imperceptível a olhos nus e despreparados, resulta outros desencadeamentos, pois as “coisas” “estão ligadas entre si”.

(...) Por uma fenda que não teria mais de uns três metros de largura, as águas precipitavam-se para o interior da terra, rugindo como um pequeno Niágara. Do outro lado já havia um ajuntamento de franceses, fora sublime ingenuidade pensar que os vizinhos, astutos e cartesianos, não dariam pelo fenômeno, mas ao menos mostravam-se tão estupefactos e desorientados como os espanhóis deste lado (*Idem*, 1991, p. 20).

Em meio a um acontecimento inédito, sem precedentes na história da humanidade, ganha corpo a condição em que ambas as sociedades, a dos franceses e a dos espanhóis, compartilham no presente momento da narrativa, ou seja, a estupefação ante o novo, aquilo que nunca se viu e não se reconhece. É findada, momentaneamente, a continuidade até que a exploração feita ao fenômeno diminua a sua envergadura.

(...) Para ir se adiantando algum proveito, as autoridades municipais de Orbaiceta, do lado espanhol e de Larrau, do lado francês, reuniram-se junto do rio, debaixo de um toldo armado para a ocasião e dominado pelas três bandeiras, a bicolor e tricolor nacionais, mais a de Navarra, com o propósito de estudarem as virtualidades turísticas de um fenômeno natural com certeza único no mundo e as condições de sua exploração, no interesse mútuo (p. 21).

Uma vez mais surge o interesse financeiro norteador a ação tomada pelo humano, aumentada a possibilidade de crítica por ser oriundo das “autoridades públicas” e deixar à mostra uma preocupação que deveria ser secundária à representação social. Com isso, uma linha oblíqua separa um interesse privado, que se mascara no público¹⁶⁸, e o social, de fato, a ser orientado pela voz e para a

¹⁶⁸ Não há mais grandes líderes para lhe dizer o que fazer e para aliviá-lo da responsabilidade pela consequência de seus atos (BAUMAN, 2001, p. 39).

população. Mas o caso é único, ao passo que uns pensam em explorar o local em função do apelo turístico, outros tantos abandonam os lugares a que sempre estiveram ligados – as suas próprias casas.

As auto-estradas ficaram entupidas, quando as polícias de um lado e do outro quiseram desviar os fluxos de trânsito era tarde demais, quilômetros e quilômetros de automóveis, o caos mecânico, depois foi preciso aplicar providências drásticas, fazer voltar toda a gente para trás pela outra faixa de rodagem (p. 24).

O medo ante a possível catástrofe e consequente destruição do mundo que se conhece faz mover os corpos em uma tentativa de defesa desesperada. Mesmo porque o adversário, a natureza, não tem em seus golpes a previsibilidade desejada, restando apenas fugir para outro lugar, mas antes é necessário atravessar um determinado ponto.

A fenda corta a estrada, toda a grande área de estacionamento, e prolonga-se, adelgçando-se para os dois lados, na direcção do vale, onde se perde, serpenteando pela encosta do monte acima, até desaparecer nos matos. Estamos no exacto e preciso lugar da fronteira, a autêntica, a linha de separação, neste limbo sem pátria entre os postos das duas polícias, la duana e la douane, la bandera e le drapeau (p 24).

Está-se uma vez mais diante de um “limite”, que para essa altura da narrativa, recupera o complexo de Anteu¹⁶⁹. Ou seja, a fenda que surge condensa aspectos temíveis de um tempo que está sendo projetado de forma incerta, até mesmo porque houve uma tentativa frustrada de se tapar o buraco com concreto, entretanto não foi possível evitar mais uma vitória da natureza, resultando, portanto, num fim para a humanidade que se aproxima inevitavelmente.

(...) Estava escrito, não sabemos que prestígio tem quem ocupa o primeiro lugar nos prontuários do estilo fatal. Temendo, com mais razões do que ninguém, o que estava para acontecer, os habitantes de Cerbère começaram a abandonar a cidade, em maciça migração para terras mais sólidas, talvez que o fim do mundo não chegasse tão longe (p. 28).

Lembra o narrador que já “estava escrito” tal acontecimento. No texto bíblico tem-se a criação e uma primeira destruição da humanidade, restando assim que se conformar e apenas esperar o famigerado momento em que a “morte vem buscar a alma” de um corpo já sem vida. Porém, o narrador ainda adensa a aflição dos povos por meio da “multiplicação” das “fendas” e outras intempéries, como se mostra na sequência.

Mãe amorosa, a Europa, afligiui-se com a sorte das duas terras extremas, a ocidente. Por toda a cordilheira pirenaica estalavam os granitos, multiplicavam-se as fendas, outras estradas apareceram cortadas, outros rios, regatos e torrentes mergulharam a fundo, para o invisível. Sobre os cumes cobertos de neve, vistos do ar, abria-se uma linha negra e rápida, como um rastilho de pólvora, para onde a

¹⁶⁹ Segundo Gilbert Durand, é o complexo definido pelo mal-estar vertiginoso que o afastamento de um ponto de apoio estável e terrestre cria (DURAND, 2002, p. 113).

neve escorregava, e desaparecia, com um rumor branco de pequena avalanche (p. 31).

A descrição do espaço reitera um sentido de declínio, em que a terra literalmente “devora” tudo aquilo que está na superfície, transformando assim o que até então era entendido como estável: a casa, a cidade, o país, ou seja, lugares para não querer estar.

(...) No deserto assim criado pela evacuação geral circulavam somente, e com o credo na boca, alguns destacamentos militares continuamente sobrevoados por helicópteros, prontos a recolher o pessoal ao mínimo indício de instabilidade geológica, e também aqueles inevitáveis saqueadores, em geral isolados, que as catástrofes sempre fazem sair dos covis ou ovos serpentinis, e que, neste caso, iguaizinhos aos militares que os fuzilavam sem piedade nem dó, andavam também com os seus credos na boca, consoante a fé professada (p. 33).

Mesmo em meio a uma possível destruição, é dito que alguns saqueadores aproveitam-se da ocasião para benefício próprio, mas os militares, em nome de uma justiça implacável e fundamentalmente religiosa, “fuzilavam sem piedade”. Nesse sentido, “a fé professada” uma vez mais retira a vida para fincar sua bandeira sobre o solo arenoso da humanidade. Mas o que pode ser pior ainda está por chegar, como se percebe a seguir.

(...) a Península Ibérica se afastou de repente, toda por inteiro e por igual, dez súbitos metros, quem me acreditará, abriram-se os Pirenéus de cima a baixo como se um machado invisível tivesse descido das alturas, introduzindo-se nas fendas profundas, rachando pedra e terra até ao mar (p. 34).

A separação da Península Ibérica é um outro estágio para um fim que se aproxima, mas não se sabe por onde chegará. No entanto, é rico em significação mesmo porque na mínima parte descolada do continente repousa algo que protege inúmeras pessoas.

(...) não nos esqueçamos de que em grandes partes da península, nos seus interiores fundos e profundos, onde os jornais não chegam e a televisão custa a entender, havia milhões, sim, milhões de pessoas que não percebiam o que se passava, ou tinham uma ideia vaga, formada apenas de palavras cujo sentido se compreendia por metade, ou nem isso, tão inseguramente que não se acharia grande diferença entre o que um julgava saber e o que o outro ignorava (p. 35).

O desconhecimento para esses “milhões de pessoas” é ironicamente uma proteção ante o desespero que se agiganta fora dos limites em que residem¹⁷⁰. Mesmo porque tanto a “televisão” como os “jornais”, que não atingem os “interiores”, não cumprem com a proliferação do medo, ou o que se convencionou denominar como jornalismo sensacionalista, uma forma, então, de supervalorização do acontecimento, a ponto de se alienar uma não pequena quantidade de

¹⁷⁰ Já é explorada pela narrativa uma divisão pressuposta entre os seres humanos daquele espaço. O que implica na defesa do interesse privado sobre o interesse comum.

telespectadores.

Por outro lado, os desprovidos de acesso à informação, conforme o narrador anuncia, são os primeiros a agirem sem a coordenação de qualquer autoridade política, ou mesmo, por meio da orientação dos jornalistas escondidos sob as tintas das palavras.

(...) Mas rebentaram-se os cabos era apenas metade da explicação para a falta de luz, a outra metade, apesar de enunciada em palavras de sentido propositadamente enredado, não demorou muito a tornar-se inteligível, ajudando a cada vizinho o seu próximo, O que eles não querem confessar é que já não são só aquelas rachas no chão, se fosse só isso não se teriam partido os cabos, Então que pensa o vizinho que aconteceu, Branco é galinha o põe, mas desta vez não foi ovo, os cabos partiram-se porque foram esticados, e foram esticados porque as terras se separaram, se não foi assim quero perder o nome que tenho (p. 37).

A disponibilização para que se ajude o próximo deixa pressentir um desejável comportamento humano, ainda que o mesmo seja a mobilização ante a catástrofe anunciada. Porém, a ironia está na falta de luz pelo rompimento dos cabos, e o raciocínio empreendido por uma voz, não se deve esquecer ao fato de que é “do interior” da Península Ibérica, lúcida para deslindar a real situação, mesmo sem a cooperação dos meios de comunicação de massa¹⁷¹. Nesse sentido, repousa nas palavras conscientes do homem uma identidade que o habilita a estar ali, mesmo que o comportamento fora daquele espaço seja outro.

Nos aeroportos, os balcões das companhias aéreas eram investidos pela multidão excitada, uma babel furiosa de gestos e gritos, tentavam-se e praticavam-se subornos nunca vistos para conseguir uma passagem, vendia-se tudo, comprava-se tudo, jóias, máquinas, roupas, reservas de droga, agora negociada às claras (p. 38).

Uma vez mais o desespero humano descortina aquilo que se sabe existir, mas por uma convenção deixa-se à margem, é o caso das drogas. Ainda assim, chama à atenção a incessante tentativa de fuga, como uma espécie de alento para a morte, ou seja, vê-se na ação de partir uma esperança para que se prolongue a vida, mesmo que para isso perca-se a dignidade como se tem colocado em questão.

De repente, tendo havido quem se lembrasse de que também pelos portos de mar se podia fugir, principiou outra corrida para a salvação. Refluíram os fugitivos, outra vez à procura dos seus abandonados automóveis, encontraram-nos algumas vezes, outras não, mas isso que importava, se não havia chaves ou elas não serviam, depressa se fazia uma ligação directa, quem não sabia depressa aprendeu, Portugal e Espanha transformaram-se no paraíso dos ladrões de automóveis (p. 39).

Mesmo não sendo possível a todos a fuga pelos céus, o mar volta a ser uma

¹⁷¹ Volta à pauta de discussões o fato de uma pessoa simples ser capaz de entender o que está ocorrendo por meio de sua própria consciência e experiência. E, além disso, o narrador põe sob suspeita, pelo menos aos olhos do leitor, que as verdades proliferadas pelos meios de comunicação não necessariamente condizem com os fatos.

vez mais o caminho, agora, não o de sonhos ou de saudosismo, mas o de incertezas. E mesmo os carros aludidos na cena têm a sua função locomotora desviada, ou seja, apenas valem enquanto veículos que transportam o sujeito para longe de um ponto que se quer estar distante, exceto alguns outros que já aceitavam a possibilidade de morrerem.

Houve turistas, no entanto, que resolveram não partir, aceitaram como uma fatalidade irresistível o rompimento geológico, tomaram-no como sinal imperioso do destino, e escreveram às famílias, tiveram ao menos essa atenção, a dizer que não pensassem mais neles, que se lhes tinha mudado o mundo (p. 40).

Aceitar, então, a morte já é também outra perspectiva de visão de mundo transformada ante a catástrofe, até mesmo porque “o mundo” que testemunham tem “mudado”. No entanto, a economia é uma força que ainda, mesmo diante de tal quadro, tem suas cordas bem presas ao solo português e ao espanhol, como se pode perceber no fragmento que segue.

Durante a reunião, como fora combinado previamente, a Comunidade Económica Europeia tornou pública uma declaração solene, nos termos da qual ficava entendido que o deslocamento dos países ibéricos para ocidente não poria em causa acordos em vigor, tanto mais que se tratava de um afastamento mínimo, uns poucos metros, se compararmos com a distância que separa a Inglaterra do continente (p. 42).

O acordo feito durante a reunião não prioriza a humanidade e não aceita a sua aflição diante do que está posto ineditamente, mas sim, como de costume, o estabelecimento de uma condição mínima de segurança ante o receio dos investidores do mercado, ou seja, o imperialismo da economia¹⁷² suplanta uma vez mais o ser humano a uma condição secundária.

Então, a Península Ibérica moveu-se um pouco mais, um metro, dois metros, a experimentar as forças. As cordas que serviam de testemunhos, lançadas de bordo a bordo, tal qual os bombeiros fazem nas paredes que apresentam rachas e ameaçam desabar, rebentaram como simples cordéis, algumas mais sólidas arrancaram pela raiz as árvores e os postes a que estavam atadas. Houve depois uma pausa, sentiu-se passar nos ares um grande sopro, como a primeira respiração profunda de quem acorda, e a massa de pedra e terra, coberta de cidades, aldeias, rios, bosques, fábricas, matos bravios, campos cultivados, com a sua gente e os seus animais, começou a mover-se, barca que se afasta do porto e aponta ao mar outra vez desconhecido (p. 43).

Eis que se inicia uma nova fase, com a separação de dois países de seu continente e avanço por destino desconhecido pelo mar, simultaneamente ao

¹⁷² Em boa medida, Saramago consegue desenvolver literariamente a ideia de que a economia é uma esfera separada e autônoma na sociedade. Segundo Mike Featherstone, à medida que aumentou o poder de especialistas econômicos de classe média, entendidos em comércio, negócios e indústria, o objeto da inquirição mudou de estrutura e formou a base de uma abordagem científica mais autônoma. Em consequência, a crescente autonomia dos fenômenos sociais, tais como os mercados, encontrou sua expressão gradual e crescente autonomia da teoria sobre esses fenômenos e na formação da ciência da economia, que talhou uma esfera separada, com leis próprias, imanentes e autônomas (FEATHERSTONE, 1997, p. 50).

desencadeamento de um processo de redescoberta da humanidade, que para tanto se volta, por meio da mão do autor, a alguns personagens.

(...) Sabemos há três minutos que Pedro Orce vive na aldeia que está escondida por trás destes acidentes, sabíamos desde o princípio que Joaquim Sassa veio duma praia do norte de Portugal, e José Anaiço, agora o ficamos a saber de ciência certa, pelos campos do Ribatejo andava a passear quando encontrou os estorninhos, e tê-lo-íamos logo sabido se tivéssemos atenção suficiente aos pormenores da paisagem, falta agora saber como se encontraram os três e por que estão aqui clandestinos, debaixo duma oliveira, única neste lugar, entre raras e confusas árvores anãs que se agarram ao chão branco (p. 47).

Primeiramente se colocam três personagens masculinas em cena, dois portugueses e um espanhol que possuem habilidades prodigiosas a ponto de serem foco de forças investigativas para uma possível responsabilização ante o incidente da separação da “jangada de pedra” do continente. Razão pela qual justifica a jornada que os mesmos empreendem.

A situação, senhor Sassa, é muito grave, direi mais, gravíssima, a ruptura dos Pirenéus não se explica por causas naturais, ou então estaríamos mergulhados numa catástrofe planetária, foi a partir desta evidência que começamos a investigar casos insólitos ocorridos nestes últimos dias, e o seu é um deles. Duvido que atirar uma pedra ao mar possa ser causa de partir-se um continente, Não quero entrar em vãs filosofias, mas responda-me se vê alguma ligação entre o facto de um macaco ter descido duma árvore a vinte milhões de anos e a fabricação duma bomba nuclear (p. 50).

O prodígio que torna Joaquim Sassa alvo de investigação é o de ser capaz de atirar uma pedra a uma distância enorme, ou seja, tem-se uma capacidade que rompe com a comum ação de se enxergar. Dessa forma, a possibilidade de significação pode ser ampliada, ao observar que a força e a visão engendram simultaneamente uma capacidade fina ao sujeito, ou seja, mover a pedra, símbolo por excelência da imutabilidade. Porém, o estranhamento gerado com tal habilidade atinge rapidamente uma dimensão absurda de preocupação, motivando uma investigação que se mostra, no mínimo, ineficiente.

(...) Vão ter muito que examinar, Estamos a começar, diga-me aonde foi buscar a sua força. Joaquim Sassa não respondeu, fez emudecer a imaginação, tanto mais que o diálogo ameaçava tornar-se circular, agora teria de repetir, Não sei, e o resto seria igual, com algumas variantes, mas mínimas, sobretudo formais, mas aí mesmo se deveria acautelar, porque, como se sabe, pela forma se chega ao fundo, pelo continente ao conteúdo, pelo som da palavra ao significado dela (p. 51).

Apresenta-se, aqui, apenas um jogo de palavras para que se responda à pergunta, desconsiderando-se a incapacidade do sujeito em responder aquilo que para o investigador também é novo, assim fica justificada a razão pela qual se faz necessário fugir¹⁷³. Para tanto, um veículo de transporte, como se apresenta no

¹⁷³ Uma vez mais é apresentada a viagem enquanto possibilidade a introduzir um novo meio para a

fragmento selecionado, cumpre uma função significativa para o momento.

Pôs Dois Cavalos em movimento, a passo, se tal se pode dizer de um automóvel, queria pensar, precisava de pensar maduramente. Deixara de ser um viajante vulgar a caminho de uma fronteira, homem comum sem qualidades nem importância, agora não, provavelmente estariam neste momento a ser impressos os cartazes com o seu retrato (p. 51).

A denominação dada ao carro para o transporte dos novos “fugitivos”, não condiz com a sua natureza mecânica, ou seja, fica posto uma espécie de simulacro, no entanto, a sua importância está relacionada com a aproximação à figura do viajante que se presta. Ou seja, um quadro que se forma, revelando um veículo desejável e uma estrada para o tempo passado. A viagem, portanto, assume novamente na obra de José Saramago uma função significativa, até mesmo porque é nesse caminho a ser trilhado que os viajantes se encontrarão diante de novos conhecimentos e pessoas, como é o caso de Roque Lozano a ensinar “que para que as coisas existam duas condições são necessárias, que o homem as veja e o homem lhes ponha nome (p. 67)”. Assim, a viagem é significativa para o grupo que se está formando, e já está também inseminada uma desejável humanidade.

À medida que a Península Ibérica se for afastando, dizia o locutor com voz pausada e grave, intensificar-se-á o efeito destruidor das marés, preveem-se grandes prejuízos em toda a bacia mediterrânica, berço de civilizações, é preciso que salvemos Veneza, apela-se à humanidade, façam menos uma bomba de hidrogénio, façam menos um submarino nuclear, se ainda vamos a tempo (p. 68).

Mesmo ante o novo que se assume com a “jangada de pedra”, o jornalismo praticado continua com a premissa da catástrofe anunciada, já que se intensifica “o efeito destruidor das marés”. Contudo, o foco da reportagem não se volta a uma preocupação com a vida, mas sim aos valores – “prejuízos” – que se perderão à medida que houver uma possível inundação, o que justifica o apelo para que se evite a construção de mais um submarino, e, dessa forma, destine-se o capital para onde realmente é necessário no momento, a Península Ibérica.

De volta à observação do comportamento das pessoas na terra que se move, já está posto um novo hábito¹⁷⁴, até mesmo porque o transporte com os carros não é capaz de levar a um lugar além da superfície da ilha.

(...) À medida que o mar se aproxima, o trânsito torna-se difícil, já há quem abandone os automóveis e caminhe a pé, ou peça lugar aos que vão de carroça ou de burro, esses não podem abandonar os animais na natureza, têm de tratar deles, dar-lhes de beber, chegar-lhes ao focinho a alfofa da palha e da fava, a própria polícia está a par da situação, é tudo gente de ascendência rural, portanto as ordens são para deixar as camionetas e os automóveis na berma da estrada,

vida.

¹⁷⁴ A rigor, as personagens focadas pela narrativa já podem ser consideradas como peregrinos e, dessa forma, novos valores podem ser observados.

os animais podem seguir, e também estão autorizadas as motos, as bicicletas, as vespas e as mobiletes, são engenhos que têm artes de insinuação fácil por via da sua menor corpulência (...) Já se vê gente perdida, mulheres que chamam pelos maridos, crianças que gritam pelos pais, mas todos, felizmente, acabarão por encontrar-se, se este dia não é de risos, de lágrimas também não há-de ser (p. 84).

Vê-se então o trânsito caótico chegar ao fim, ante a sua inutilidade para o momento de locomover alguém além do espaço ao qual está circunscrito. A ordem está desarranjada e é então com as práticas abandonadas pela civilização moderna, o transporte com força animal, o burro, melhor alternativa para o rumo que se deseja alcançar, mesmo caso para os veículos com duas rodas que também aludem ao passado como meio de transporte alternativo, mas abandonado em muitos casos pelo menor luxo propiciado, já que são “engenhos” menores. Daí a possibilidade de se ver toda essa descrição enquanto argumento que embaralha a consciência da “gente perdida”, ante o novo que se apresenta e, dessa forma, a grande quantidade de pessoas no mesmo espaço, sem rumo propriamente dito, retoma a necessidade de orientação da massa¹⁷⁵.

(...) milhares de pessoas não arredaram pé durante esses dez dias e dez noites, comeram dos farnéis que tinham levado, depois, quando no segundo dia se acabaram, foram comprar do que havia por esses lugares, e cozinham ao ar livre, em grandes fogueiras que eram como almenaras doutras eras, e aqueles a quem veio a acabar-se o dinheiro nem assim passaram fome, onde comia um comiam todos, estamos em tempo de irmãos recomeçados, se é humanamente possível ter sido e tornar a ser (p. 86).

Por uma via distinta, a conscientização que acompanha “milhares de pessoas” faz surgir um novo espírito de cooperação nos populares, implicando na divisão da comida e no desnecessário uso da unidade monetária para a sua aquisição. Vive-se um tempo novo ou, pelo menos, um em que está sendo recuperada a substância da união entre as pessoas. E mesmo os que historicamente, dentro de Portugal, viam-se em condições privilegiadas em relação aos demais portugueses, agora, têm a sua rotina alterada. Para tanto, o hotéis também ganham nova funcionalidade.

(...) Não nos diga que o Algarve também está a separar-se, mais tarde ou mais cedo tinha de ser, eles sempre tiveram aquela ideia de serem reino à parte, O caso é outro, e mais grave, as pessoas estão a querer ocupar os hotéis, dizem que se não há turistas eles precisam das casas (p. 91).

Deixa o hotel de exercer a sua função primeira ao acomodar turistas, esvaindo-se a condição de um não-lugar e se tornando morada para os menos abastados, principalmente para aqueles que estão procurando um novo rumo em

¹⁷⁵ Impera, a essa altura da narrativa, um sentimento de fragmentação e de uma vida para a qual há excessivas opções e em que existe uma ausência e, por sua vez, um manual a ser seguido.

meio à realidade inédita que se impõe como apresentado no fragmento seguinte.

(...) Pelo meio do arvoredado ralo, pisando ansiosamente a terra vermelha, avançavam homens e mulheres levando às costas sacos, malas e embrulhos, ao colo crianças pequenas, na ideia deles querem marcar assim o lugar no hotel, com estes poucos haveres e o mais chegado da família como garantia, a mulher, os filhos, depois, se tudo correr bem, mandarão vir o resto dos parentes, e a cama, a arca, a mesa, à falta de mais ricas variedades, nenhum deles se lembrou de que nos hotéis o que mais há é camas e mesas, e se as arcas são muito menos, lá estão os roupeiros que lhes fazem vantajosas vezes (p. 94-95).

Alterada a imagem comum da chegada dos turistas a um hotel, tem-se significação nova com a entrada de pessoas descritas humildes que se defrontam com o luxo, tornando-o, ante os “poucos haveres” trazidos pelos novos “hóspedes”, desnecessário e meio para estabelecer uma crítica singela sobre a importância da compra incessante de mercadorias. O autor, portanto, semeia uma inversão que justifica não somente a invalidade de determinados hábitos sociais, mas também cria a ambientação para o caos que se instala em uma sociedade, provocando, no mínimo, uma reflexão a respeito de uma nova forma de vida possível.

(...) Naquela nunca vista confusão, houve maridos que se perderam das mulheres, filhos que se perderam dos pais, mas o resultado de tão dramáticos desencontros, facto que ninguém saberia inventar, o que, só por si, prova a irresistível veracidade do relato, o resultado, dizíamos, foi que uma mesma família, fragmentada, mas animada de igual dinâmica nas suas desarvoradas partes, ocupou aposentos em hotéis diferentes, tendo sido assaz trabalhoso reunir sob um mesmo tecto quem por um único tecto, afinal, dizia ansiar, geralmente acabavam por instalar-se todos no hotel que tivesse mais estrelas na tabuleta (97-98).

Por outro lado, a confusão instalada coloca em evidência também um lado obscuro da sociedade. Um borrão compromete a manutenção de uma tradicional imagem familiar, simbolizando, nesse sentido, a união. Os “desencontros” dos parentes atendem a um determinado interesse momentâneo, na busca pela melhor e mais luxuosa acomodação, haja vista a quantidade de estrelas do hotel como determinante. Comportamento que, por outro lado, justifica a dificuldade de se erigir um corpo social, mesmo porque os interesses privados desagregam e inviabilizam tal ação. Dessa forma, a malta novamente indica melhores condições¹⁷⁶ para resistir em meio ao caos. É, portanto, tempo de transformação, e em meio a ela também está a força que o Estado exerce sobre a população, representada na cena seguinte pela polícia.

(...) a polícia de intervenção, apoiada pelo grupo de operações especiais, tentou proceder à desocupação violenta de um dos hotéis, mas a reacção conjunta e

¹⁷⁶ Segundo Elias Canetti, a malta é uma unidade antiga em que uma horda de número reduzido, vaga em pequenos bandos de homens, sendo principalmente caracterizada pela impossibilidade de crescimento (CANETTI, 1995, p. 93). De posse de tal dado, constata-se outra invariante das narrativas de Saramago, ou seja, a malta como elemento a ser explorado na análise social que a obra propõe, por exemplo, em *Ensaio sobre a cegueira*.

concordante dos novos hóspedes e dos proprietários, aqueles decididos a resistir até o último quarto, estes temerosos da habitual destruição deixada pelos salvadores, levaram a suspender as operações, adiadas para outra oportunidade, quando o tempo e as promessas adormecessem a vigilância (...) as boas coisas para uns precisamente têm os seus poréns para outros, ocuparem-se os hotéis desta selvática maneira foi a gota de água que fez transbordar a inquietação em que viviam desde a primeira hora os ricos e poderosos (p. 99).

A rigor, a presença do Estado já não é capaz de controlar a ordem pública, tornando-se até mesmo obsoleta, posto que “a desocupação” não se concretiza em função de um sentimento que une a população para empreender uma reação “conjunta”. Há uma subversão da ordem e do poder¹⁷⁷, o que também acontece com a condição do hotel que passa a ser controlado por um grupo de pessoas simples e não necessariamente abastadas financeiramente, mas necessitadas de acomodação. Assim, a histórica ordem, aparentemente sólida, estabelecida para as classes sociais encontra-se agora, em *A jangada de pedra*, diluída pelos novos ares de uma revolução, principiada pela natureza e, posteriormente, assumida pela humanidade.

(...) Claro que tão grandes mudanças não puderam ser feitas em vinte e quatro horas, mas uma semana foi quanto bastou para que se modificasse, de alto a baixo e de largo a largo, radicalmente a fisionomia social dos dois países ibéricos. Um observador insciente dos factos e razões, que se deixasse iludir pela aparência de superfície, concluiria que portugueses e espanhóis tinham empobrecido subitamente, de uma hora para a outra, quando, afinal das contas, em termos próprios e rigorosos, apenas sucedera terem-se ido embora os ricos, quando eles faltam logo a estatística sofre (p. 100).

Adensa a crítica a imagem da fuga dos “ricos”, ante uma mudança que não está sendo operada apenas geograficamente. O novo comportamento assumido promove também uma alteração no relevo social, dessa forma, aqueles que ficaram, ainda que não tenham outra opção, assumem-se como o grupo dos historicamente menos favorecidos e, por isso, corresponsáveis pela mudança dos números estatísticos. Por outro lado, diante do quadro que se tem, torna-se irônica a importância dada à informação numérica. Um recurso literário de engenhosidade para o autor denunciar o desalinho entre a relevância econômica para uma minoria e a verdade sobre as condições de vida da maioria da sociedade, ou seja, os pobres.

(...) momentos como este, de crise, nunca deixam de aparecer impostores, indivíduos que contam histórias e tentam aproveitar-se da credulidade das massas populares, muitas vezes com intuídos de desestabilização política imediata ou servindo projectos de conquista do poder a longo prazo (p. 108).

A possibilidade de surgir um salvador para a pátria soa como o relato de uma

¹⁷⁷ Sugere a narrativa, aqui, um desejo de liberdade para o homem, com direito de exercer todos os direitos fundamentais, desde que não seja ofendida ou mesmo perturbada a nova ordem social que está sendo constituída.

vivência, ao menos, bem como a advertência feita pelo narrador, em um passado não tão distante, a ponto de apagar de sua memória a experiência de uma sociedade dominada por um poder ostensivo em nome da defesa social. Mas no que toca à narrativa, a consciência da personagem Joaquim Sassa deixa ver que nem todos ainda, dentre os humildes que restaram em solo português e espanhol, cairão uma vez mais na armadilha das palavras.

(...) A desorientação é total, começou Joaquim Sassa, e se se agarram tanto a nós é por não terem mais nada, quer dizer, agora até começam a ter de mais, se calhar por causa das notícias da televisão, ontem, e dos jornais de hoje, viste os títulos dos da tarde, endoideceram, começou-lhes a cair em cima uma chuva de pessoas que juram sentir também o tremelique da terra e que atiraram pedrinhas ao rio e saiu de lá uma ninfa e que os periquitos domésticos fazem ruídos estranhos (p. 121).

O Estado, por meio de seus representantes (os investigadores), procura por pessoas que tenham prodígios como primeira explicação para a possível desorientação da natureza e, dessa forma, justifica-se uma vez para os que possuem tais prodígios terem que abandonar o local e viajar, sem rumo, para também se encontrarem. É nesse sentido que uma pequena sociedade humana vai se formando, ainda que não seja possível atingir um número considerável, mas o suficiente para que seja observado um novo modelo.

Nesse sentido, vê-se a formação de uma vida e, conseqüentemente, nova visão de mundo, pelo menos para o grupo acompanhado pela narrativa e, por meio das palavras do narrador, o que se tem é pleno de novidade, mesmo que pequena em importância como tantas outras coisas da vida.

(...) A vida está cheia de pequenos acontecimentos que parecem ter pouca importância, outros há que num certo momento ocuparam a atenção toda, e quando mais tarde, à luz das suas conseqüências, os reapreciamos, vê-se que destes esmoreceu a lembrança, ao passo que aqueles ganharam título de facto decisivo ou, pelo menos, malha de ligação duma cadeia sucessiva e significativa de eventos em que, para dar o exemplo de que se está à espera, não terá realmente lugar esta azáfama de tira-e-põe, aparentemente tão justificada em si mesma, que é a arrumação das bagagens de quatro pessoas num automóvel tão pequeno como Dois Cavalos (p. 133).

É no que parece insignificante que também se encontra o material para a construção de uma base para a nova vida. E mesmo uma ação aparentemente simples, como a de acomodar as malas, nesse contexto de *A jangada de pedra*, torna-se ação fundamental, posto que esse seja o momento crucial para uma empreitada, em que a viagem uma vez mais é meio para a obtenção de algo, que ainda não se sabe o que seja, mas está no inconsciente (lembrança) de cada um dos viajantes.

De qualquer forma, com a viagem iniciada, o narrador apresenta uma nova

imagem para aqueles que testemunham de dentro do carro, um novo espaço.

Viam-se poucos automóveis abandonados na estrada, e esses, invariavelmente, estavam incompletos, faltavam-lhes as rodas, os faróis, os retrovisores, os limpavidros, uma porta, todas as portas, os bancos, algum dos carros apareciam reduzidos à simples casca, como caranguejos sem miolo. Mas, certamente por causa das dificuldades do abastecimento de gasolina, o trânsito era escasso, só de longe em longe passava um carro. Também saltavam à vista certas incongruências, como seguir pela auto-estrada uma carroça puxada por um burro, ou uma esquadra de ciclistas cujas velocidades máximas possíveis ficariam muito aquém da velocidade mínima que os sinais respectivos inutilmente continuavam a impor, indiferentes ao dramático significado da realidade (p. 135).

O cenário se caracteriza pelo abandono e pela falta de vida, cobrando do sujeito-personagem ter que se adequar a uma outra forma de sobreviver, posto que o caos que se instalou simboliza o recomeço do universo, logo, deve-se conhecer novamente a verdade do mundo e, principalmente, a da humanidade. Por outro lado, ainda está em suspenso o destino do homem, pois a sensação de morte é eminente, não havendo alternativa para fugir do que está para acontecer. Reforça tal sentimento a gradativa diminuição da velocidade do transporte, ou seja, com os “ciclistas” e o “burro”, mas também aludem a um passado cuja existência humana poderia ser acompanhada, contudo a própria limitação da velocidade na estrada não deixa de ser uma advertência para aquele que necessita encurtar o tempo de travessia, mas agora é tempo novo.

(...) Vamos por aí, a ver o mundo. Não podiam elas ignorar que o mundo, o mundo imediato, em rigor, estava agora mais pequeno do que fora, talvez por isso mesmo se tornara realizável o sonho de conhecê-lo todo, e quando José Anaíço perguntou, Mas, então, a sua casa, o seu trabalho, respondiam tranquilamente, A casa lá ficou, o trabalho há-de arranjar-se, são coisas de mundo velho que não devem atrapalhar o mundo novo (p. 136).

Nessa perspectiva, o admirável mundo novo que se apresenta cobra uma postura permitindo que o velho modelo de vida, estruturado em aparentes paradigmas de estabilidade (a riqueza, o trabalho e a casa), torne-se apenas uma lembrança da alienação a que se viveu. Polemiza-se, portanto, o passado recente, ressurgindo na sociedade (formada por pequenos grupos) a necessidade de lutar pelas suas posses, pela sobrevivência, adiando, o definhamento de si e do outro, bem como engendrando sentido à vida¹⁷⁸. De fato, descortina-se o limiar da sociedade em seu ápice.

(...) travaram-se batalhas campais, ou de rua e praça, para falar com mais rigor, os feridos contaram-se por centenas, houve três ou quatro mortos, embora as

¹⁷⁸ Diferentemente de uma massa aberta, definida por Elias Canetti, como a que não tem uma ideia ou sensação clara de quão grande poderá vir a ser (CANETTI, 1995, p. 19). Há uma pequena consciência coletiva que justamente, pela pequenez frente à quantidade de pessoas, reitera a sensação de fragilidade e adensa o sentimento de finitude. O que, por outro lado, dota as pequenas coisas da vida como sendo também importantes.

autoridades tivessem tentado esconder os tristes casos na confusão e contradição das notícias, nunca as mães de Agosto chegaram a saber ao certo quantos foram os seus filhos desaparecidos, pela tão simples razão de não terem sabido organizar-se, há sempre uma tantas que ficam de fora, estavam ocupadas a chorar o seu desgosto, ou a tratar do filho que sobejara, ou debaixo do pai dele a fazer outro filho (...) as guerras são como as desgraças, nunca vêm sós, a primeira experimenta, a segunda aperfeiçoa, a terceira é para valer, sendo cada uma delas, consoante donde se comece a contar, a terceira, segunda e primeira (p. 157).

Dentre a confusão com o novo e as guerras ante a urgência de sobreviver, vê-se uma vez mais a memória do narrador sobrepujar e advertir quanto ao passado. Seja pela maciça quantidade de pessoas que perderam a vida, seja pela forma de apagar as lembranças, toda guerra é a unidade de intersecção entre o passado e o presente a que se está testemunhando. Nesse sentido, as “mães de Agosto” são aquelas também que não viram seus filhos voltarem para casa pós Revolução dos Cravos. O que torna a guerra, no caso de *A jangada de pedra*, a única saída para alguns que procuram defender a sua própria vida, e para que não ocorra novamente o que se viu na sociedade portuguesa e no mundo. Dessa forma, a “terceira guerra”, caracterizando ironicamente a contagem anterior ao acionamento da destruição por armamentos, marca uma ordem inversa para a sociedade, ou seja, retroage-se à medida que o tempo avança, e o mês utilizado como baliza reitera tal condição.

Em contrapartida, o pequeno grupo de homens e mulheres é assolado por um outro tipo de guerra, a do amor que, por si só, preenche o espaço com esperança ao cenário caótico a que se está testemunhando.

Não podem Joaquim Sassa e Maria Guavaira estar assim ligados mais do que o tempo suficiente para ganhar não duvidoso sentido a ligação, por isso ela dobra todo o fio, chegando ao pulso dele rodeia-o como se invisivelmente o atasse outra vez, e pois mete o pequeno novelo no peito, sobre o significado deste gesto só um tolo teria dúvidas, mas seria preciso ser muito tolo para que as tivesse (p. 179).

E não por acaso é o fio o elemento utilizado para vincular um amor em início, visto que sua simbologia, nesse contexto, pode aludir à vida, ou seja, a um novo modelo. Com isso, constrói-se uma imagem diametralmente oposta, depositando-se no pequeno grupo de viajantes a função de reatar as práticas do passado a uma possibilidade nova, mas em que se continua a desenvolver o tecido da humanidade. Para tanto, a condição desse fio não poderia deixar de ser prodigiosa, ainda que trabalhado por mãos comuns, para a reconstrução de um novo tecido social também¹⁷⁹.

(...) O lume ardia na lareira, o pão estava sobre a mesa, havia outras coisas ali, o leite, o café, o queijo, mas era o pão que atraía os olhares de todos, metade de

¹⁷⁹ Portanto, é a descentralização a mola que aciona o mecanismo contra a má organização política e a desigualdade social. Nesse sentido, a falta de vida pública e a ausência do bem privado tornam-se características positivas para essa nova sociedade que vai sendo construída.

um pão grande, com a cõdea espessa e o miolo compacto, sentiam ainda na boca o sabor dele, há tanto tempo, mas a língua reconhecia o granulado que ficara da mastigação, chegando o dia do fim do mundo olharemos a última formiga com o doloroso silêncio de quem sabe que se despede para sempre (p. 193).

E tendo apontado no horizonte o fim da existência humana, ainda é com a simplicidade que se há de morrer. Por isso, o pão realiza aqui uma função rememorativa: enquanto meio de sobrevivência com o cultivo do trigo; a recolha dos demais ingredientes; e, por fim, a preparação árdua ao sovar a massa. Nesse sentido, o seu “gosto” além de uma identidade tipicamente humana, celebra um momento distinto, em que se compartilha uma última refeição.

(...) Não sei se iremos continuar juntos, é questão que aqui terá de ser resolvida, mas, por mim, quero estar onde estiver Maria, se assim ela o aceitar e quiser também. Ora, porque cada coisa deverá ser dita em seu tempo, porque cada peça deverá ser ajustada segundo ordem e sequência, esperaram que Maria Guaivara, convocada, falasse em primeiro lugar, e ela disse, Isso quero, sem outros desnecessários desenvolvimentos (p. 194).

E com o material da dúvida, trabalha-se arduamente até se obter a certeza para a continuidade do resto de vida que cabe a cada um, mas assumindo uma condição completamente distinta, ou seja, estarem sempre juntos. Amenizar-se-á a força que a presença e a certeza da morte operam sobre o sentimento de cada um, por meio da partilha da dor, de mãos dadas até que se tome nova decisão ante o choque irremediável que a jangada de pedra provavelmente terá contra o continente mais próximo.

(...) Houve uns segundos de perplexidade, reacção natural em gente acostumada à locomoção automóvel e que de repente se vê obrigada pelas difíceis circunstâncias da vida a regressar a velhos costumes. E a galera é coberta, perguntou Pedro Orce, prático e da geração mais antiga, A lona já não estará em bom estado, mas remenda-se onde for preciso (p. 199).

Uma vez mais, a máquina falha e cobra do ser humano a necessidade de reconduzir a vida a uma prática do passado, já que os elementos que caracterizam o presente não são plenamente eficientes apesar de suas respectivas aparências. O que resta é procurar na memória o que foi aprendido um dia, mas suplantado pela engenhosidade da evolução. No entanto, nesse momento, a máquina abre espaço para os pés (da força animal) e para as mãos (humanas) a realizarem a costura e assim voltar a lona a proteger o viajante das intempéries naturais a que sempre esteve submetido, ainda que por inúmeras vezes acreditasse tê-las superado. Com isso, a esperança que resta é caminhar para o centro, o interior da localidade, como única forma de proteção contra o impacto, mas, ainda assim, esse percurso é, nas palavras do narrador, algo muito significativo.

(...) a Espanha está ao abrigo das consequências mais nefastas do abalroamento,

visto que, substancialmente, Portugal lhe serve de tampão ou pára-choques. Há problemas de certa complexidade logística para resolver, como sejam as importantes cidades de Vigo, Pontevedra, Santiago de Compostela e A Corunha, mas, quanto ao resto, o povo das aldeias está tão acostumado ao precário governo da sua vida, que, quase sem esperar ordens, conselhos e opiniões, pôs-se em marcha para o interior, pacífico e resignado, usando os meios já referidos, e outros, a começar pelo mais primitivo, os próprios pés (p. 203).

Ainda que a logística seja tomada como dificultosa, o meio de locomoção a pé torna a condição de procurar o interior importante. Em primeiro plano, o espaço dos excluídos pela tradição, agora, ganha importância pelo temor ante o impacto iminente. E, em segundo, alude ao interior humano também, muitas vezes ignorado pela ideia de desenvolvimento exterior (nos grandes centros e com a tecnologia), o que se mostra um erro, posto que em uma viagem geográfica e sentimentalmente a máquina (o centro) deixou o homem à deriva. Contudo, a caótica experiência a que se vive tem um aspecto positivo a ser ressaltado, o de recobrar o que se perdeu pelo tempo e pela rotina.

Mas estarem assim juntos ainda era um modo de fortalecer os ânimos, é sabido que as varas começam a partir-se no momento em que se afastam do feixe, tudo o que é quebrável já está quebrado. Desdobram em cima da mesa da cozinha o mapa da península, nesta figuração ainda incongruente ligada à França, e marcaram o itinerário da primeira jornada, inaugural (p. 205).

Não se esconde o sentimento que se espera obter com a viagem, ou seja, aliviar o medo ante o fim que se aproxima. Estar junto, portanto, assim como “as varas”, é meio de suportar o golpe e não ir a solo. Mesmo que seja pequena a formação do “feixe”, essas pessoas recuperam a imagem de um conjunto humano em estado inaugural¹⁸⁰, consciente de suas limitações.

(...) Agitou Maria Guavaira as rédeas, o cavalo, atrelado à lança da galera, sem parceiro do outro lado, deu o primeiro esticão, sentiu a resistência dos tirantes, depois o peso da carga, a memória voltou aos seus velhos ossos e músculos, e o som quase esquecido repetiu-se, a terra esmagada pelo rolar das rodas calçadas de ferro. Tudo se aprende, esquece e reaprende, exigindo-o a necessidade (p. 208).

Pelas palavras do narrador, o meio de transporte reutilizado para o momento recupera também musculaturas do corpo humano que, por muito tempo, estavam em desuso, mas que por tamanha capacidade, rapidamente estão a reaprender a sua função, e, ainda que por terra, sobre uma jangada de pedra à deriva nos mares, estão novamente homens e mulheres prestes a iniciarem uma viagem como meio de descobrir um mundo novo, o que está dentro de cada um.

(...) Mas nesta galera viajante vão amores novos, e os amores novos, como não ignoram os observadores, são a mais forte coisa que existe no mundo, por isso

¹⁸⁰ É uma noção antiquíssima o ajuntamento de inúmeras pessoas durante uma fuga, porque cria a sensação de que o perigo atacará em um único ponto (CANETTI, 1995, p. 52).

não se temem de acidentes, sendo eles próprios, os amores, como por excelência são, a máxima representação do acidente, o relâmpago súbito, a sorridente queda, o atropelamento ansioso (p. 209).

Mesmo em meio ao fim que se aponta com a destruição, ou seja, a catástrofe que desestrutura as bases de uma vida fundamentada na cotidiana rotina, a viagem aqui também é o modo para recuperar o amor, tantas vezes amortecido por meio de relações em que a aparência (estética facial e corporal) é a determinante, situações financeiras adversas a inviabilizarem a aproximação do casal, mas, aqui, desbastadas quaisquer diferenças, há a possibilidade de se retomar o caminho que une o homem e a mulher, ou seja, a base de uma família e berço de uma nova civilização desejável, como o fragmento seguinte deixa ver.

(...) Disse então José Anaíço que seria acto de sensatez aproveitarem, para dormir, uma das casas desabitadas, aqui ou noutra povoação, ou num ermo, certamente haveria camas, um conforto melhor que o da galera, mas Maria Guaivara declarou que nunca ficaria numa casa sem licença dos donos, há pessoas assim, escrupulosas, outras se veem uma janela fechada arrombam-na, mas dirão, Foi por bem, e, seja o bem o seu ou doutro, sempre ficará a dúvida sobre o primeiro e o último motivo. José Anaíço arrependeu-se da ideia, não porque fosse má, mas por ser absurda, bastaram as palavras de Maria Guaivara para definir uma regra de dignidade (p. 210).

Existem valores que não se podem abrir mão, como expresso pelas palavras da personagem Maria Guaivara, ou seja, a ausência do humano não indica necessariamente que a sua memória não esteja presente. Com isso, o que se procura determinar é um inerente respeito à figura do outro, o que amplia a envergadura moral de tal mulher, e torna-se um paradigma. Responsável também, na continuidade da viagem, enquanto bússola para a obtenção de outros valores, não mercadológicos, mas os que constituem um legado para o futuro.

Assumem as casas alheias a importância de paradas em que a reflexão torna-se uma base constituinte para essa nova humanidade. Via bastante singela encontrada artisticamente para apontar a necessidade de revisitar o que toca ao ser humano e à sua vida¹⁸¹, por isso a terra natal é citada como primeiro destino.

(...) As consequências de um tal facto são amplas e decisivas, sendo a primeira que uns e outros deverão transferir-se para os lugares de origem, onde, regra geral, ainda têm parentes, alguns mesmo que as circunstâncias da vida fizeram perder de vista, assim se aproveitando esta oportunidade forçada para reintroduzir a harmonia nas famílias, sanando-se antigos desentendimentos, ódios por heranças más e partilhas péssimas, rixas de mal-dizer, a grande infelicidade que nos cai em cima terá o mérito de aproximar os corações (p. 212).

A terra natal é, portanto, um ponto inicial em que a vida será transformada, a partir da resolução dos “desentendimentos” familiares, bem como a extirpação do

¹⁸¹ Dessa forma, a casa alheia impede uma evolução desordenada da consciência, pois é ponto de parada para que se reflita sobre os próximos passos.

cultivo do “ódio” por alguém. A “oportunidade” torna-se ímpar ante a “grande infelicidade” que está para acontecer. No mesmo sentido, tal revisitação também apara parte dos extremos do tecido social, e à medida que as provisões dos viajantes vão escasseando, a necessidade de reabastecimento ocorre também com novas experiências e novos valores, ou seja, há esperança para a humanidade.

Ficariam sem recurso os solitários, os sem família, os misantropos, mas mesmo estes não ficarão automaticamente excluídos da sociedade, há que ter confiança nas solidariedades espontâneas, naquele irreprimível amor ao próximo que em todas as ocasiões se manifesta, veja-se o exemplo dado pelas viagens de caminho-de-ferro, especialmente as de segunda classe, quando chega a hora de abrir o cesto do farnel a mãe-de-família nunca se esquece de convidar ao repasto os viajantes desconhecidos que ocupam os lugares próximos (p. 212).

É solidariamente possível a divisão do que se tem para comer ainda que seja pouca a quantidade, visto que tal ação é corriqueira para os humildes e viajantes. Vale destacar a cooperação entre os cidadãos, diminuindo as diferenças e, com isso, cancelando-se a existência dos excluídos. Mas não se deve esquecer que tal ação se deve ao sentimento de morte iminente, exceto pela “mãe-de-família”, cujo código de ética próprio é completamente avesso ao resto da sociedade, em prol apenas da manutenção da propriedade privada. É pela dor, então, que a consciência social abarca os navegantes de *A jangada de pedra* e principalmente reativa os músculos em desuso do corpo social, o que adensa ainda a necessidade de fugir da cidade, como está posto no excerto próximo.

Mas quando nesta cidade, por avenidas, ruas e praças, por bairros e jardins, não se avistar já uma só pessoa, quando às janelas não se vir assomar um vulto, quando os canários que ainda não morreram de fome e sede cantarem no silêncio absoluto da casa ou na varanda para os quintais desertos, quando as águas das fontes e fontanários brilharem ao sol e mão nenhuma vier molhar-se nelas, quando os olhos das estátuas, mortos, girarem em redor à procura de olhos que os vejam, quando os portões abertos dos cemitérios mostrarem que não há diferença entre uma ausência e outra ausência, quando, enfim, a cidade estiver à beira de um agônico minuto esperando que uma ilha do mar a venha destruir, então é que acontecerá a história maravilhosa e miraculosa salvação do navegador solitário (p. 216).

A cena que se descreve é o pleno abandono da cidade (labirinto aprisionador da consciência humana) em função da sua destruição tida como certa, não sendo mais berço da civilização, mas prisão que, de uma forma ou outra, suscita a construção de barreiras para a proteção do bem material e individual, tornando o contato com o outro uma ação desconfiada e plena em ojeriza para muitos. Idem a outras narrativas¹⁸², o que se apresenta é a imagem da completa ausência de vida, uma sugestão para propor a reflexão ante o isolamento das pessoas, iludidas pela

¹⁸² Principalmente, em *Ensaio sobre a cegueira*.

ideia de evolução, até retirando do humano o que lhe é natural, no controle dos seus sentimentos, segundo o narrador.

O desespero, sabemos-lo todos, é humano, não consta da história natural que os animais desesperem, mas o mesmo homem, inseparável do desespero, habituou-se a viver com ele, aguenta-o numa última linha de fronteira, e não será por avariar-se um motor no meio do mar que o navegador vai arrepiar-se os cabelos, implorar os céus ou contra eles lançar maldições e impropérios, tão inútil um acto como o outro, o remédio é esperar, quem levou o vento tornará a trazê-lo (p. 218).

Mesmo ante o fim, o que resta ainda é o desespero, para uma humanidade consciente de suas limitações, não há mais o que se possa fazer, apenas esperar. E assim completar, diferentemente do primeiro êxodo, em que turistas e estrangeiros abandonaram o “navio”, e ainda uma segunda, em que os ricos e poderosos também fugiram, esperar o que está por vir, mesmo sentindo medo, como posto a seguir.

Estão sentados à sombra duma árvore, acabaram de comer, e são como nómadas nos modos e no trajar, em tão pouco tempo tanta transformação, é o resultado da falta de comodidades, roupa amarrotada e suja, os homens com barba de dias, não os recriminemos, nem a elas, que nos lábios já só usam cor natural, agora pálida por causa dos cuidados, talvez nas últimas horas se pintem e preparem para receber dignamente a morte, a vida, a acabar-se, não mercê tanto (...) Agora mantêm-se juntos tanto quanto podem, nenhum deles quer estar sozinho quando acontecer o desastre (p. 229).

Se na opulência a separação dos pares humanos é marca, aqui se tem o contrário, justificando a condição dessa nova humanidade desejável, compartilhando as dores uns com os outros. E, por outro lado, se a redescoberta da consciência social é perceptível, por outro, com a parada da embarcação e o regresso das populações aos lares, as discussões televisas apresentam teses heterodoxas, cujo propósito para explicar o fenômeno também pode ser entendido como uma ação ludibriadora.

(...) para tornar acessível aos cérebros do vulgo sem preparação, o seu defensor usou o símile do domínio da física, mostrando como a incidência de raios solares numa lente biconvexa faz convergir esses raios num ponto ou foco real, com os conhecidos resultados, calor, queimadura, fogo, logo, portanto e por conseguinte o efeito intensificador da lente tem óbvio paralelo na força da mente colectiva, que seria o caótico sol, estimulada, concentrada e potenciada num momento de crise, até ao paroxismo (p. 239).

O argumento utilizado suscita as marcas de um conhecimento que apenas tangencia o que de fato ocorreu durante a movimentação da jangada de pedra, posto que nem o discurso científico, aqui, pode dominar (explicar) a força produzida por homens unidos por um propósito¹⁸³. Contudo, a explicação aparentemente

¹⁸³ É insinuada uma argumentação científica pretensamente irrefutável a ponto de sobrepujar o acontecimento em si, ou seja, a noção de sociedade está deixando de ser apenas uma imagem projetada e, efetivamente, está ganhando carne.

absurda já serve como centelha, enquanto discurso a ser tomado como verdade em função da posição social ocupada pelo especialista, para destruir o que fora construído ao longo dos últimos dias, ou seja, uma população unida.

(...) o povo não é todo um, esta é uma ideia que custa muito a entrar na cabeça das pessoas, sem falar que os povos geralmente vivem enganados, tantas vezes levaram os seus procuradores um voto a cortes e chegados lá, por suborno ou ameaça, votaram os deputados ao contrário da vontade de quem os mandou (p. 266).

Em verdade, abre o discurso do narrador espaço para a operação de uma crítica mordaz ao modelo de representação social, apontado como não cumpridor do seu papel, e exemplificado pela ação de deputados que apenas se esforçam para a defesa de seus próprios interesses. Assume a narrativa uma função de voz denunciadora ante a mudança de foco do poder público, oferecendo material discursivo para que se perceba como o jogo funciona.

(...) O mundo ibérico está tão mudado que a polícia de estrada, que a isto assiste, não manda parar, não multa, sentados nas suas potentes motos os polícias fazem sinaizinhos de boa viagem, quando muito perguntam o que quer dizer aquela pintura vermelha no toldo, se estão do lado em que o quadrado se vê (p. 271).

A polícia deixa de cumprir o seu papel, não exercendo a patrulha rodoviária e, principalmente, não distribuindo “multa”, o que deixa em suspenso a necessidade de tal instituição ante uma pressuposta ordem pública para uma sociedade consciente de seus direitos e deveres. Ou seja, não há motivos para o exercício da advertência e/ou truculência quando o fluxo de pessoas ocorre em um mundo “mudado”, há esperança então, como se vê reiterado com o conteúdo do fragmento a seguir.

(...) É que, não fosse o mau passo dado por Joana Carda e Maria Guavaira, indo movidas de piedade ou outro mais complexo sentimento, por esses bosques e matos, à procura do homem sozinho, a quem quase tiveram de rogar para que ele, trôpego de comoção e ansiedade, nelas entrasse e derramasse as suas penúltimas seivas, não fosse este lírico e tão pouco erótico episódio, e nenhuma dúvida se aceitaria de que o filho de Maria Guavaira fosse de Joaquim Sassa e de que o filho de Joana Carda tivesse como autor eficaz José Anaíço (p. 290).

Do contato amoroso entre os casais mais os escusos encontros entre as personagens femininas e a personagem Pedro Orce, têm-se duas gravidezes cuja paternidade não sabida ao certo mantém a esperança para uma desejável humanidade. Já na criação platônica de sociedade, tinha-se a ideia de que os filhos pertenciam ao Estado, cuja criação ficava a cargo de todos os cidadãos da cidade. Para o caso da narrativa saramaguiana, algo semelhante está colocado no horizonte de possibilidades que a literatura pode oferecer e corroborado pelo autor.

Foi o caso que, de uma hora para a outra, descontando o exagero que estas fórmulas expeditas sempre comportam, todas ou quase todas as mulheres férteis se declaram grávidas, apesar de não se ter verificado qualquer importante alteração nas práticas contraceptivas delas e deles, referimo-nos, claro está, aos

homens com quem coabitavam, regular ou acidentalmente (p. 306).

Ao menos paira sobre as sociedades portuguesa e espanhola a esperança de um mundo novo, cujas sementes não estão apenas guardadas nos ventres das respectivas futuras mães, mas também nos seus respectivos solos.

Com isso, abre-se margem para o exercício de criação conjunta, em que a crítica permite a sua pequena contribuição, ao projetar que a partir do nascimento dos bebês um novo quadro social esteja em formação. Ainda que seja, em uma pequena parte do planeta, mas que desde já é preciso encontrar porto seguro.

Muitos ainda carecem de uma família, de alimentação digna, de moradia entre tantas outras necessidades, ou seja, a “viagem continua”, e os “(...) homens e as mulheres, estes, seguirão o seu caminho, que futuro, que tempo, que destino. A vara de negrilho está verde, talvez floresça no ano que vem (p. 317)”. Ou seja, o processo de melhoramento da humanidade está em contínuo processo, não há um limite a ser atingido por enquanto, contudo os perigos à vista são muitos, e o principal está no interior de cada um, quando este é sombreado pelo determinismo econômico e impede que a minha mão se una a do outro.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Inicialmente, com a análise do romance *Manual de pintura e caligrafia* pretendeu-se verificar a significativa função que o livro assume não somente para a compreensão da obra de José Saramago, mas também para o presente trabalho: em que se manifesta a criação de um projeto literário a serviço de uma desejável mudança de atitudes frente à vida e principalmente à sociedade.

A escolha da narração em primeira pessoa já indicia um tom mais intimista impregnado no discurso. Dessa forma, ao se observar as invariantes, que tocam cada fragmento selecionado, coloca-se em suspensão um discurso levemente instrutivo, o que aproxima a leitura do *Manual* a uma vivência sendo compartilhada.

Para tanto, o *limiar* exerce uma função renovadora para a personagem H., cuja travessia por espaços de transformação projeta desde a redescoberta da humanidade do eu de H., por meio de um autoconhecimento, gerando, ao menos, um desejo de alteração da forma como está a sociedade. O passo a passo também é marcado por outra invariante que vai sendo trabalhada ao longo da carreira do autor, ou seja, a *catástrofe*. Elemento fundamental, por sua vez, para tirar a vida dos trilhos da rotina, e viabilizar o preenchimento dos espaços vazios que o narrador-personagem possuía em seu interior com novos valores.

Aliás, a conexão entre o interior e o exterior do sujeito-personagem pode também ser estendida também ao *Manual*, enquanto interior da obra saramaguiana. Nesse sentido, os demais romances podem ser analisados como o desenvolvimento de uma ideia já incubada, mesmo porque os valores discutidos em cada limiar do *Manual* expandam-se também à obra. O todo artístico-romanesco de José Saramago, portanto, tem sua complexidade aumentada à medida que novas experiências, símbolos e visões de mundo são inseridos pelo autor, no momento da escrita de cada romance.

Os livros *Caim* e *O evangelho segundo Jesus Cristo* guardam intersecções bastante significativas, o que já insinua uma espécie de continuidade ou, pelo menos, uma ordenação subentendida. Em ambas as narrativas há um processo semelhante de desenvolvimento para as respectivas personagens Caim e Jesus Cristo, embora os momentos históricos a que as narrativas cubram sejam distintos.

Além disso, mais especificamente no caso de Caim, a sua voz passa a ser ouvida, assim como a sexualidade de Cristo é assumida livremente. Dessa forma, por meio do *limiar da humanização* é conferida uma nova oportunidade ao sujeito, por isso em ambas as narrativas as respectivas personagens reiniciam a sua vida

primeiramente através de um ritual a inaugurar um processo de autoconhecimento. Para tanto, elementos como a nudez, a viagem, o sexo e os pés feridos tornam-se invariantes muito significativas e, por outro lado, auxiliam na construção de um conhecimento de mundo e da sociedade em que as personagens estão circunscritas.

O grau de humanização atingido pelas personagens é, a rigor, um processo contínuo em que um velho casulo vai sendo desbastado à medida que as experiências de vida são acumuladas. Com isso, há obrigatoriamente um novo movimento, cujo sentido pretende viabilizar um solapamento da tradição e a forma de vida a qual a personagem tem, modifica-se sensivelmente. Nesse sentido, a visão de mundo e o campo de atuação ficam limitados em um primeiro momento.

É importante destacar que o *limiar da humanização* é determinado como um espaço crítico em prol de uma transformação e consequente evolução de uma consciência, de forma ininterrupta e gradativamente sem a presença de dogmas, logo, a laicização torna-se ato contínuo. Mas para que isso ocorra, faz-se necessário uma reviravolta, uma *catástrofe*, para que haja um sentimento provocador que é, a rigor, o *primeiro passo*.

Há, portanto, na ação do *primeiro passo*, uma função de invariante que além da confirmação da tomada de uma decisão, marca o espaço do *limiar*, tipicamente pós-moderno por ser um dispositivo que reforça ou ajuda o sujeito a recuperar o sentido de um lugar perdido.

A nudez, então, está para cumprir a noção de renascimento e, com ele, a ruptura dessas personagens com a tradição. Isso se confirma quando as mesmas em suas respectivas viagens, por exemplo, no caso de Caim, por meio da condensação dos acontecimentos, percebe a vida de uma forma distinta.

Outro ponto muito importante se encontra no início de uma vida sexual ativa que, no caso de Jesus Cristo, é fundamental para retirar o rótulo de um ser particularmente estranho à sua própria condição. O sexo está integrado também ao plano instintivo do animal, quando o mesmo deixa como legado suas sementes de vida para um futuro que, no caso de um Jesus divino, não se poderia realizar já que a sua passagem na terra fora uma mera formalidade. Com essa nova perspectiva, em que o sexo é plenamente revelado, a humanidade de Cristo vai ganhando forma.

Ainda vale destacar as marcas no corpo, mais especificamente nos pés, que a viagem pôde proporcionar aos peregrinos, Caim e Jesus. Os ferimentos em tais personagens parecem servir a um propósito, isto é, tornam-se lembranças concretas

de um tempo passado não tão distante em que a vida era passiva. Porém, sob uma nova condição e orientação de vida, há que se pagar um preço ainda que doloroso para que se descubra haver possibilidade de mudança. Tal qual a regeneração da pele, para Caim, por exemplo, a passagem de um assassino invejoso à condição de pai é uma evolução significativa.

Daí percebe-se que, a partir desse ato de maturação, os respectivos sujeitos-personagens apresentam pequenas incursões críticas ante a sua posição no mundo e, simultaneamente, reconhecem-se estranhos à sociedade em que estão integrados, pela interdependência do eu para com o outro.

Em suma, o *limiar da humanização* é, mesmo em direção a uma consciência que se percebe limitada ante a complexidade da vida, o *primeiro passo* em busca de respostas para que se revejam também as verdades construídas pela tradição. Impossibilita-se, assim, um retorno a uma condição indiferente ao que se testemunhou e, dessa forma, à frente o próximo passo.

Já no *limiar do conhecimento*, algumas invariantes elencadas facilitam o entendimento para uma espécie de tentativa de elevação da discussão referente à humanidade, um conjunto de elementos tornam visíveis os recursos artísticos utilizados para elevar a complexidade das narrativas, e uma mudança de foco como é possível apontar serem os casos dos romances *Todos os nomes* e *O homem duplicado*.

Em comum, os dois romances têm os respectivos sujeitos-personagens inseridos em um local inóspito – a cidade –, ou seja, o cenário que recupera a imagem labiríntica de um claustro. Assume, portanto, a cidade uma função de acolhimento para uma série de novos tipos sociais (consumidores) e novos lugares (as lojas de departamento organizadas dentro da lógica do Centro Comercial) que respondem pela fragmentação e o tédio. A cultura de consumo já se apresenta na obra de José Saramago como um sinal de que a sociedade passa por mudanças dramáticas, que alteram significativamente a natureza do que se entende por tecido social. Com mais especificidade, os romances analisados deixam ver homens sem qualquer perspectiva de progresso em suas vidas, ou, pelos menos, não possuidores de um objetivo a ser atingido já que foram literalmente tragados por um outro elemento que lhes é comum.

Enquanto em *Todos os nomes*, a personagem Sr. José cumpre de longa data a mesma função de arquivista na Conservatória do Registro Geral, em *O homem duplicado*, Maximiliano Máximo Afonso desempenha a função de professor,

ministrando repetitivas aulas de história. Em ambos os casos, então, as personagens estão sucumbindo à presença da rotina, o que torna a vida um marasmo sem qualquer perspectiva de mudança.

Alteradas somente por uma mesma busca que aproxima as duas narrativas, ou seja, outro ser humano. No caso do Senhor José, a mulher desconhecida, e para Maximiliano Máximo Afonso, o seu sócio, António Claro. Nesse sentido, o início da procura pelo outro aponta metaforicamente enquanto alternativa para vencer os limites do espaço labiríntico. E à medida que se desenvolve a formação do sujeito personagem, o *limiar do conhecimento* vai sendo colocado em evidência.

Vale ressaltar que a outra pessoa procurada não possui algo de extraordinário, contudo a ação realizada durante a procura, o movimentar-se e passar a ter um objetivo na vida faz ressurgir um conjunto de valores ausentes para a maioria da humanidade, elevando a condição humana das respectivas personagens Sr. José e o professor Maximiliano Máximo Afonso.

No caso do senhor José, a sua simplicidade, demonstrada inclusive com a falta de um sobrenome, revela a não necessidade de pré-requisitos para que se consiga obter o desejável conhecimento. Mas, primeiramente, deve-se atentar ao fato de que o saber que se menciona não é o acadêmico, mas sim aquele que fornece as condições para que o sujeito consiga direcionar a sua própria vida sem submissões, sem que para isso também o outro seja sobrepujado. Para tanto, repousa na aproximação do *eu* com o *outro* uma função invariante: à medida que é meio para encontrar o outro, simultaneamente o sujeito vai se redescobrendo.

A rigor, procurar por alguém que não se conhece, em ambos os romances, não deixa de ser um trabalho, mas muito mais efêmero e frágil, ao contrário daquele institucionalizado, reforçado por ações rotineiras e motivado por um salário incapaz de comprar a curiosidade sobre aquilo que se quer descobrir.

Além disso, no caso da obra *O homem duplicado*, ao ser observada a possibilidade de entender as personagens Maximiliano Máximo Afonso e António Claro como discursos, um conteúdo a mais está posto na grade curricular de um desejável ser humano. A história e a arte assumem as formas de discursos que se complementam, contribuindo para a formação de uma visão de mundo mais ampla e rica. Com isso, qualquer objeto passa a ser concebido por diversas vias e, conseqüentemente, a diversidade encontra espaço para ser observada.

É, nesse sentido, que em ambas as obras do *limiar do conhecimento* uma teoria sobre o *olhar* aparece como outra invariante. Muito mais que ver apenas, o

olhar em que se repara a imagem sabendo que ela é fruto de uma causa e que também possui um desdobramento possível, reativa determinada competência em que a vida é novamente tomada como uma unidade proveniente de dentro do próprio sujeito. Controlar e moldar os elementos do acaso em uma estrutura que sirva aparentemente a algum propósito mais elevado ou nobre é o *instante grave* a que qualquer sujeito deveria atentar-se.

Instante esse em que o sujeito-personagem se transforma em um aventureiro para construir uma nova formatação para a sua vida, já que o que se tem até o momento da descoberta do outro é apenas o vazio, a ausência de um norte para conduzir as ações. De fato, o *instante grave* é a tomada de consciência, o momento em que a película fina da alienação que recobria os olhos se descola da retina e o olhar passa a também reparar e a projetar um futuro, ainda que breve.

Tal capacidade descoberta pela personagem Sr. José e redescoberta por Maximiliano Máximo Afonso trazem à baila a vida cotidiana concebida como algo real que, ao se contrastar com uma vida heroica e plena de sentido, torna a primeira uma existência em contínua crise. Dessa forma, alertar sobre a necessidade de transformação da vida é procurar também se libertar da domesticação que a civilização impõe e tentativa de consertar aquilo que se julga ser elemento limitador da vida cotidiana, ao menos de forma intelectual.

Com isso, há um movimento que alude à diferença e à dissolução de hierarquias. Mas não para promover o fim da humanidade, e sim para decretar a necessidade de alterar o que está posto, diluindo os simulacros elevados à condição de valores e reduzindo também os efeitos negativos a respeito da vida cotidiana e simples. Em sentido contrário, as narrativas já apontam para a superficialidade de imagens, sensações e intensidades vazias que reiteram a fragmentação primeiramente do eu e, em seguida, da sociedade.

É ainda no *limiar do conhecimento* que se vê o fortalecimento do eu para que haja uma emergência na esfera pública com maior alcance cultural. Nesse sentido, toca-se sutilmente inclusive o papel da crítica, enquanto voz promulgadora de um discurso absoluto e independente, além de intencionado a ser recebido como única verdade – a exemplo o professor Maximiliano Máximo Afonso anterior à sua transformação e redescoberta de sua humanidade.

Por fim, no *limiar da sociedade*, um grupo de personagens dissolve a necessidade de dogmas, aquilatando a importância do sujeito se reconhecer no outro e romper com o senso de unicidade do indivíduo. Dessa forma, redescobre-se

a força maior que existe nos seres humanos em conjunto, vivendo em uma sociedade harmônica e, principalmente, consciente da importância que cada indivíduo tem para o todo.

Os romances *A caverna* e *A jangada de pedra*, apesar de serem compostos por personagens que se caracterizam como indivíduos, têm um mesmo fundo em que se volta para a constituição e crítica do que se entende por sociedade. Por isso, como primeira invariante não se tem apenas uma ou duas personagens em evidência nos respectivos romances, mas sim um grupo que pode ou não gravitar em torno de um mesmo eixo, sem que haja um protagonismo fundamental.

Outra invariante a ser destacada no *limiar da sociedade* é o *deslocamento da cultura*, já percebida em Manual de pintura e caligrafia, quando o protagonista abandona a profissão de pintor de retratos, à maneira realista, para vender o seu trabalho à propaganda e à publicidade. Vê-se a cultura não mais podendo proporcionar uma explicação adequada ao mundo que permita ordenar a vida. Assim está na explicação dada pelo especialista, em *A jangada de pedra*, para a televisão, explicando o fenômeno de ruptura de uma parte do continente europeu.

Dessa forma, há que se observar que os pequenos grupos de personagens constituem uma espécie de visão microscópica da sociedade e, enquanto invariante, caracterizam a *malta*, enquanto pequena formação de pessoas impossibilitadas, no entanto, de crescer em quantidade a ponto de formarem uma sociedade compacta e uniforme, bem como compartilharem uma visão de mundo ampla e complexa. Isso, por sua vez, aponta para uma espécie de ajuntamento de trânsfugas em oposição a uma maciça quantidade de pessoas alienadas e uma ideologia dominante inatingível, já que não se sabe onde ela reside.

Não se pode esquecer a crítica que é feita também ao poder público, principalmente em *A jangada de pedra*, a uma não participação do governo, mesmo porque o grau de conscientização dos populares que formam a nova sociedade inviabiliza a necessidade de controle. Com isso é alçada uma bandeira contra o regime democrático, mesmo porque é a vontade popular a bússola da sociedade.

O *limiar da sociedade* aponta ser um espaço em que os anteriores (da *humanidade* e do *conhecimento*) confluem para a formação de uma visão de mundo que não é meramente descritiva, mas sim um meio de instigar a mudança social. Para tanto, a redescoberta da força humana e a aprendizagem contínua podem operar sobre a desigualdade, sedimentando as lacunas e tornando o solo plenamente nivelado para que se erijam novas bases para a sociedade.

Em suma, distante da pretensão que o presente estudo adquira função significativa para a leitura da obra de José Saramago, mas com a preocupação que novos estudos ampliem as possibilidades que o *limiar* pode trazer, os outros romances não analisados aqui já se tornam fonte abundante de pesquisa.

Um segundo ponto a ser destacado, está na possibilidade do *limiar* ser um fio condutor para a montagem do quebra-cabeça da obra saramaguiana. Uma vez que ao se tomar os limiares *da humanidade, do conhecimento e da sociedade*, aí já existe uma pequena ordenação. Bem como a relação do limiar com outras personagens não analisadas pode se dar de forma distinta, tornando-se, portanto, um terceiro ponto possível a ser estudado com mais vagar.

Por fim, ao analisar a obra saramaguiana deve-se ter claro que a chave para a compreensão do todo é irrealizável, contudo especificamente orientada para que se perceba uma gradativa evolução na construção das personagens, torna-se possível acolher a ideia de que uma função emuladora repousa sob as palavras do autor. E, ainda que pequena a contribuição, à literatura é confiada o oferecimento de alguns sujeitos que trilham as suas respectivas vidas sob o olhar atento de muitos, ora torcendo pelas conquistas, ora enervando-se com as ações pífiamente executadas, mas, sem dúvidas, eficientes na proliferação da sensibilidade. O que torna a visão, fora dos limites do mundo ficcional, um pouco mais flexível, bem como o alinhavo necessário para a confecção de um novo tecido social também desejado por José Saramago.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGUILERA, Fernando Gómez (Org). *As palavras de Saramago*: catálogo de reflexões pessoais, literárias e políticas. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

ALVES, Clara Ferreira. *O cerco a José Saramago*. Lisboa: Expresso, 1989.

ALVAREZ, Aurora Gedra Ruiz. *La subversión mítica en version de sátira menipea*. In: KOLEFF, Miguel e FERRARA, María Victoria (Org.) *IV apuntes saramaguianos: José Saramago: El debate impostergable*. Córdoba: Editorial de la Universidad Católica de Córdoba, 2008.

ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. *A Poética Clássica*. Trad. Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1990.

ARNOLD, Vladimir I. *Teoria da catástrofe*. Trad. Luiz Alberto P. N. Franco. Campinas: Editora da Unicamp, 1989.

ATIK, Maria Luiza Guarnieri. *Representaciones de la muerte em la narrativa saramaguiana*. In: KOLEFF, Miguel e FERRARA, María Victoria (Org.) *IV apuntes saramaguianos: José Saramago: El debate impostergable*. Córdoba: Editorial de La Universidad Católica de Córdoba, 2008.

AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. 5ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Trad. Antônio de Pádua Danesi. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes. 2008.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

_____. *Estética da criação verbal*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Trad. Aurora Fornoni Bernardini et alii. 6ª ed. São Paulo: Hucitec, 2010.

_____. *Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico*. Trad. Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. 14ª ed. São Paulo: Hucitec, 2011.

BARROS, Diana Luz Pessoa de. *Teoria semiótica do texto*. 4ª ed. São Paulo: Editora Ática, 2002.

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Trad. Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Vol I. 7ª ed. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

BOTANA, Natalio R. *Poder y hegemonia*: El régimen político después de la crisis. Buenos Aires: Emecé Editores, 2006.

BOURNEUF, Roland e OUELLET, Réal. *O universo do romance*. Trad. José Carlos Seabra Pereira. Coimbra: Livraria Almedina, 1976.

BRIDI, Marlise Vaz. *Saramago, lettore di immagini*. In: CREATI, Igino e PAMIO, Massimo. *Saramago: um Nobel per i Portogallo*. Penne: NoUbs, 1998.

_____. *O Evangelho de Saramago: a Paixão de Cristo em perspectiva*. In: LOPONDO, Lilian (org). *Saramago segundo terceiros*. São Paulo: Humanitas, 1998.

CANETTI, Elias. *Massa e poder*. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

CHARDIN, Pierre Teilhard de. *O fenômeno humano*. Trad. José Luiz Archanjo. São Paulo: Cultrix, 2006.

CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Trad. Vera da Costa e Silva et alii. 16ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001.

COLOMBO, Caio. *Catástrofe contemporânea*: ensaios sobre o lado sombrio da pós-modernidade. São Paulo: RG Editores, 2010.

COLÓQUIO/LETRAS. *José Saramago*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1985.

COSTA, Horácio. *José Saramago: el periodo formativo*. México: FCE, 2004.

COULANGES, Fustel de. *A cidade antiga*. Trad. Jean Melville. São Paulo: Martin Claret, 2006.

DIÓGENES, Nivaldo Medeiros. *Os brancos do desassossego*: A doutrina das cores segundo José Saramago. São Paulo: Dissertação de Mestrado, 2008.

DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*: introdução à arquetipologia geral. 3ª ed. Trad. Hélder Godinho. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

ECO, Umberto. *Obra aberta*. Trad. Giovanni Cutuolo. São Paulo: Perspectiva, 2001.

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

FEATHERSTONE, Mike. *O desmanche da cultura*: globalização, pós-modernismo e identidade. Trad. Carlos Eugênio Marcondes de Moura. São Paulo: Studio Nobel, 1997.

FERNANDES, Francisco, LUFT, Celso Pedro, GUIMARÃES, F. Marques. *Dicionário brasileiro Globo*. 25ª ed. São Paulo: Globo, 1992.

FERRAZ, Salma. *As faces de Deus na obra de um ateu José Saramago*. Blumenau: Edifurb, 2003.

FILHO, Odil de Oliveira. *Carnaval no convento: intertextualidade e paródia em José Saramago*. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1993.

FILORAMO, Giovanni e PRANDI, Carlo. *As ciências das religiões*. Trad. José Maria de Almeida. São Paulo: Paulus, 1999.

FREUD, Sigmund. *O futuro de uma ilusão, o mal-estar na civilização e outros trabalhos (1927-1931)*. Trad. Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 2006.

FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973.

GLUSBERG, Jorge. *Orígenes de la modernidad: Moderno-Premoderno: de Perrault a Rimbaud*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1994.

GOETHE, Johann Wolfgang von. *Doutrina das cores*. Trad. Marcos Giannotti. São Paulo: Nova Alexandria, 1993.

_____. *Os sofrimentos do jovem Werther*. Trad. Pietro Nasseti. São Paulo: Martin Claret, 2002.

GOMES, Daniel de Oliveira. *Poder e espaço em Saramago: acerca do mal-estar na pós-modernidade*. Paraná: Estúdio Texto, 2011.

HABERMAS, Jürgen. *O discurso filosófico da modernidade*. Trad. Luiz Sérgio Repa e Rodnei Nascimento. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

HALPERÍN, Jorge. *Conversaciones con Saramago: el periodista Jorge Halperín dialoga con el premio Nobel de literatura José Saramago quien se declara “um comunista hormonal”*. Santiago: Editorial AÚN Creemos En Los Sueños, 2002.

HAMBURGER, Käte. *A lógica da criação literária*. Trad. Margot P. Malnic. 2ªed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1986.

HARVEY, David. *Condição pós-moderna*. Trad. Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. 19ª ed. São Paulo: Edições Loyola, 2010.

HESSE, Hermann. *Demian*. Trad. Ivo Barroso. 42ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2010.

HOBBS, Thomas. *Leviatã: ou matéria, forma e poder de um estado eclesiástico e civil*. São Paulo: Martin Claret, 2007.

HOBBSBAWM, Eric. *Era dos extremos: o breve século XX – 1914-1991*. Trad. Marcos Santarrita. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

HUTCHEON, Linda. *Poética do Pós-Modernismo: história, teoria, ficção*. Trad.

Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

JUNG, Carl Gustav. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. Trad. Maria Luiza Appy e Dora Mariana R. Ferreira. 6ª ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2008.

KANT, Immanuel. *Crítica da razão pura*. Trad. Lucimar A. Coghi Anselmo e Fulvio Lubisco. São Paulo: Martin Claret, 2009.

KOLEFF, Miguel e FERRARA, María Victoria (Org.). *Apuntes saramaguianos IV: José Saramago: el debate impostergable*. Córdoba: Editorial de la Universidad Católica de Córdoba, 2008.

KON, Sérgio e DUARTE, Fábio (orgs.). *A (Des)construção do caos: propostas urbanas para São Paulo*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

KURZ, Robert. *O colapso da modernização: Da derrocada do socialismo de caserna à crise da economia mundial*. Trad. Karen Elsabe Barbosa. 3ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993.

LESSING, G.E. *Laocoonte: ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*. Trad. Márcio Seligmann Silva. São Paulo: Iluminuras, 2011.

LOPES, João Marques. *Saramago: biografia*. São Paulo: Leya, 2010.

LOPONDO, Lílían (org.). *Saramago segundo terceiros*. São Paulo: Humanitas, 1998.

LOURENÇO, Eduardo. *A nau de Ícaro e imagem e miragem da lusofonia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MACHADO, Ana Maria. *Recado do Nome: leitura de Guimarães Rosa à luz do Nome de seus personagens*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.

MASI, Domenico de (org.). *A sociedade pós-industrial*. Trad. Anna Maria Capovilla et alii. 2ª ed. São Paulo: Editora Senac, 1999.

MOLINA, César Antonio. *Sobre El iberismo y otros escritos de literatura portuguesa*. Madri: Akal, 1990.

OLIVEIRA, Emília M. Rocha de. *A Arte Poética de Horácio por Pedro José da Fonseca*. Artigo. Universidade de Aveiro – Praxis XXI.

PIKE, Albert. *O Pórtico e a Câmara do Meio*. Trad. Fábio Rogério Pedro Cyrino. São Paulo: Landmark, 2001.

PONCE, Mónica e CASTAÑEDA, Graciela. *Indagaciones: Ensayos sobre la alteridad em la narrativa de José Saramago*. Córdoba: Universidad Católica de Córdoba, 2006.

QUENTAL, Antero de. *Gememos sob a fatalidade dos erros históricos: causas da decadência dos povos peninsulares*. In: SERRÃO, Joel (org.). *Antologia do pensamento político português: liberalismo, socialismo, republicanismo*. Lisboa: Editorial Nova Limitada, 1972.

_____. *A emancipação dos trabalhadores deve ser obra dos mesmos trabalhadores.* In: SERRÃO, Joel (org.). *Antologia do pensamento político português: liberalismo, socialismo, republicanismo.* Lisboa: Editorial Nova Limitada, 1972.

RIBEIRO, Raquel de Sousa. *Ensaio sobre a Cegueira ou de Brugel a Seurat.* In: LOPONDO, Lillian (org.). *Saramago segundo terceiros.* São Paulo: Humanitas, 1998.

ROANI, Gerson Luiz. *No limiar do texto: literatura e história em José Saramago.* São Paulo: Annablume, 2002.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Do contrato social.* Trad. Pietro Nasseti. 3ª ed. São Paulo: Martin Claret, 2009.

SANT'ANNA, Afonso Romano de. *A cegueira e o saber.* São Paulo: Rocco. 2004.

SARAIVA, Antonio J. *O discurso engenhoso.* São Paulo: Perspectiva, 1980.

SARAMAGO, José. *Andamos à procura de uma outra forma de ser escritor.* Lisboa: Diário popular, 6 de abril, 1978.

_____. *Escrever é fazer recuar a morte, é dilatar o espaço da vida.* Entrevista a Fernando DaCosta. Lisboa: Jornal de letras, artes e ideias. n°50, 18 de janeiro de 1983.

_____. *A jangada de pedra.* São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

_____. *Todos os nomes.* São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

_____. *O autor como narrador.* Ensaio publicado na revista Cult, n. 17, São Paulo: Lemos Editorial, 1998.

_____. *O ano da morte de Ricardo Reis.* São Paulo: Companhia das letras, 1998.

_____. *A caverna.* São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

_____. *O evangelho segundo Jesus Cristo.* São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

_____. *O homem duplicado.* São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

_____. *História do cerco de Lisboa.* São Paulo: Folha de S. Paulo, 2003.

_____. *Ensaio sobre a cegueira.* São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

_____. *Ensaio sobre a lucidez.* São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

_____. *O homem duplicado.* São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

_____. *As intermitências da morte.* São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____. *As pequenas memórias.* São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

_____. *Manual de pintura e caligrafia*. São: Companhia das Letras, 2007.

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

_____. *Caim*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

SERRÃO, Joel (org.). *Antologia do pensamento político português: liberalismo, socialismo, republicanismo*. Lisboa: Editorial Nova Limitada, 1972.

SILVA, Teresa Cristina Cerdeira da. *José Saramago entre a história e a ficção: uma saga de portugueses*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1989.

SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e. *Teoria da literatura*. 2ª ed. Coimbra: Livraria Almedina, 1969.

VENTURA, Susanna Ramos. *Três romances em diálogo: estudo comparado entre Manual de pintura e caligrafia, de José Saramago, Tropical sol da liberdade, de Ana Maria Machado e Terra sonâmbula, de Mia Couto*. São Paulo: Tese de doutorado (USP), 2005.

WARREN, Austin e WELLEK, René. *Teoria da literatura*. Trad. José Palla e Carmo. 5ª ed. São Paulo: Europa-América, 1980.

WILLIAMS, Raymond. *O campo e a cidade: na história e na literatura*. Trad. Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.