UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA
COMPARADA

ANDRESA FABIANA B. GUIMARÃES

O Trabalho e o Trabalhador aos Olhos de José Saramago

Análise de Alguns Procedimentos Literários nos
Romances *Levantado do chão* e *A Caverna*

Versão corrigida

São Paulo
2011

ANDRESA FABIANA B. GUIMARÃES

O Trabalho e o Trabalhador aos Olhos de José Saramago

*Análise de Alguns Procedimentos Literários nos
Romances *Levantado do chão* e *A Caverna**

Tese apresentada à Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas (FFLCH) da
Universidade de São Paulo (USP) para a
obtenção do título de Doutor em Letras (Área
de concentração: Teoria Literária e Literatura
Comparada).

Orientadora: Prof^a Dr^a Andrea Saad Hossne

Versão corrigida

São Paulo
2011

**À Maria Ivone C. Batista Guimarães, minha mãe, e à Andrea Saad Hossne,
minha orientadora,
por serem meu Pilar.**

Agradecimentos

À Profa. Dra. Cleusa Rios Pinheiro Passos e ao Prof. Dr. Horácio Costa, por suas valiosas sugestões que enriqueceram este trabalho.

À Profa. Dra. Ana Paula Arnaut, do Instituto de Língua e Literatura Portuguesas (ILLP) da Faculdade de Letras de Coimbra, que durante minha estadia em Coimbra, empenhou-se em auxiliar-me na busca dos materiais necessários e, principalmente em orientar-me acerca das questões históricas que permeiam a narrativa saramaguiana.

A Luiz de Mattos Alves, Suely Maria Regazzo, Maria Ângela Aiello B. Schmidt e Zilda Ferraz, mais que funcionários do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada, grandes amigos que acompanharam esta (e outras) jornada(s).

À minha tia Catarina Delourdes dos Santos, que se fez presente de uma forma singular e especial em minha vida.

À minha família (Odair, Flávia Andréia, Ana Maria, vó Rosa) pelo incentivo.

À Regina Claudia Garcia Oliveira e Denilson Oliveira, por exercerem com devoção a arte da amizade.

Às amigas e companheiras de longa data: Celina Maki Takemura, Beatriz Stranski, Ana Carolina Simões, Luana da Costa, pelo apoio, carinho e dedicação.

À família M&M: Julieta C. Santana Nóbrega, Marcos Borges, Mayara Nóbrega, Marina Nóbrega Borges e ao pequeno Miguel, por me deixarem fazer parte desta família.

Às minhas amigas-irmãs: Mônica Polli, Erika Sayuri Yokoyama e Érica Alves Cavalcante, pela amizade, cumplicidade e, mais que isso, pelo amor fraternal.

A Alex Martins dos Santos pela amizade, dedicação e carinho.

À Débie dos Santos Bastos, companheira de muitas viagens.

À Mônica R. Paoletti, por me proporcionar o grande encontro comigo mesma.

A Sérgio Alves de Oliveira, amigo sempre presente.

A Ronaldo Ap. de Oliveira, amigo de longa data, quando ainda não existiam dissertações e teses. Amizade que transpõe as fronteiras do tempo e espaço.

Às crianças e adolescentes do Instituto Acaia que me fizeram voltar a enxergar.

Resumo

Este trabalho objetiva estabelecer relações entre os romances *Levantado do chão* (1980) e *A caverna* (2000), narrativas pertencentes a momentos distintos da escrita saramaguiana, mas que retratam, de diferentes maneiras, o homem (o trabalhador), suas relações com o trabalho e, principalmente com a sociedade à sua volta. O primeiro retrata a vida dos camponeses da região do Alentejo em Portugal desde o começo do século XX até logo após o 25 de abril de 1974. Em *A caverna* vemos o empenho do oleiro que tenta fazer sobreviver a sua tradicional profissão num universo dominado pela produção industrializada. Nesse ambiente, Saramago retrata a transição entre o campo e o mundo marcado pela produção em escala industrial.

A análise dos valores éticos e da condição social das personagens decorrentes do sistema em que vivem, das injunções da situação familiar e dos conflitos produzidos por essa situação de interdependência é um dos objetivos deste trabalho. Para tanto, traçamos uma linha comparativa entre os dois romances em questão, cujo fio condutor é a questão do trabalho na sociedade capitalista, num eixo histórico que vai do Portugal salazarista do século XX ao mundo globalizado do século XXI e seus desdobramentos na constituição da narrativa saramaguiana.

PALAVRAS-CHAVE: Trabalho, Trabalhador, José Saramago; Narrativa contemporânea, Pós-Moderno.

Abstract

This work aims to establish relationships between the novels *Picked up from the Ground* (1980) and *The Cave* (2000), narratives belonging to different moments of Saramago's writing, which describe, in different ways, the men (the workers), their relationships with work and especially with the society. The first one depicts the life of farmers in Alentejo's region in Portugal since early XX century until shortly after April 25, 1974. In *The Cave* we can observe the commitment of the potter who try to maintain his traditional profession in a universe dominated by industrialized production. In this environment Saramago shows the transition between the countryside and the world marked by industrial-scale production.

The objectives of this thesis are the analysis of the ethical values, the social condition and the interrelationship with the space in the constitution of the characters; their paths established by the social system, the injunctions of family situation and the conflicts produced by this interdependence. For this, we draw a comparison between the two-refereed novels, whose main subject is the labor in a capitalist society, in a historical perspective that runs from Portugal under Salazar govern in XX century to the globalized world of the XXI century and its repercussions in the constitution of Saramago's narrative.

KEYWORDS: Labor, Worker, Jose Saramago, Contemporary Narrative, Postmodern.

SUMÁRIO

Considerações Iniciais	10
1. <i>Levantado do chão: um olhar para os trabalhadores do Alentejo</i>	22
1.1. José Saramago e a metaficção historiográfica: os imprecisos limites	22
1.2. A constituição da família Mau-Tempo	27
1.3. O lugar da opressão e o despertar para uma nova realidade	36
1.4. O percurso narrativo: as condições de trabalho e a opressão	41
1.5. O percurso histórico e a metaficção historiográfica	76
2. <i>A caverna: a fase universal (a estátua e a pedra)</i>	81
2.1. O processo de construção identitária: os nomes	85
2.2. A experiência do espaço, do tempo e a condição pós-moderna	107
2.2.1. Os espaços internos	107
2.2.2. A olaria	116
2.2.3. O centro comercial e a convergência dos espaços	123
2.3. Mundos do trabalho: a olaria, a arte popular, o artesanato e a produção industrial	133
3. <i>Levantado do chão e A caverna: aproximações</i>	149
3.1. A constituição dos núcleos familiares: Os Mau-Tempo e os Algor	149
3.2. O percurso dos personagens: consonâncias e dissonâncias	158
3.3. Algumas reflexões sobre o narrador	160
Considerações finais	170
Bibliografia	174
Anexos	185
1. Museu do Pontal (imagens)	186
2. Prefácio de José Saramago ao livro Terra de Sebastião Salgado	189
3. Músicas de Chico Buarque (CD <i>Terra</i>)	195

“A tolerância e a intolerância são pois os dois degraus de uma escada que não tem outros.

Do primeiro degrau, que é o seu, a tolerância lança para baixo, para a planície onde se encontra a multidão de tolerados de toda a espécie, um olhar que desejaria ser compreensivo, mas que, muitas vezes, vai buscar a equívocas formas de compaixão e de remorso a sua débil razão de ser. Do alto do segundo degrau a intolerância olha com ódio a confusão dos estrangeiros de raça ou de nação que a rodeiam, e com irônico desprezo a tolerância, pois claramente vê como ela é frágil, assustada, indecisa, tão sujeita à tentação de subir ao segundo e fatal degrau quanto incapaz de levar às consequências extremas o seu perplexo anseio de justiça, que seria renunciar a ser o que tem sido – simples permissão, aparente benevolência – para se tornar em identificação e igualdade, isto é, respeito. Ou igualância, se uma palavra nova faz falta, ainda que tenha tão bárbaro som...

Tolerantes somos, tolerantes iremos continuar a ser. Mas só até ao dia em que tê-lo sido nos venha a parecer tão contrário à humanidade como hoje nos parece a intolerância. Quando este dia chegar – se chegar alguma vez –, começaremos a ser, enfim, humanos entre humanos.”

(Saramago, 1999, p.306-7).

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

“Todo homem é uma ilha (...) é necessário sair da ilha para ver a ilha, que não nos vemos se não nos saímos de nós.” (Saramago, 1997, p.40-1)

O Neo-Realismo português configura-se pela dominância de referências ideológicas que se articulam com a História e com os cenários sociais contemporâneos. Segundo Reis (1989), esse movimento desenvolveu-se em Portugal entre os finais dos anos 30 e 50 do século XX, período em que se vivia o tempo histórico e político do salazarismo, assim como a recepção de toda bagagem ideológica e cultural do marxismo. Para o crítico, esse movimento designa na Literatura Portuguesa:

(...) uma projeção, no domínio da criação literária, de orientações culturais ideologicamente fundadas no materialismo histórico e dialético; uma análise, através da literatura, da dialética das transformações sociais e em particular da luta de classes, num quadro econômico-social capitalista; uma denúncia das contradições que afetavam esse cenário econômico-social: a exploração do homem pelo homem, a luta pela posse da terra, a sobrevivência de mecanismos de exploração quase feudais. (*idem*, p.16).

Pode-se afirmar então, que ao movimento neo-realista ligam-se escritores, críticos e ensaístas que seguiam os ideais marxistas, que manifestavam certo distanciamento em relação ao legado modernista, enunciando assim uma linguagem artística comprometida e anti-esteticista. Os textos (poemas, narrativas, textos doutrinários etc.) desse período, apresentam uma voz contra a supressão da liberdade política e a forte repressão na qual o país estava mergulhado. Algumas figuras são representativas desse momento como Alves Redol, Afonso Ribeiro, Soeiro Pereira Gomes, Manuel da Fonseca, Carlos de Oliveira, Vergílio Ferreira dentre outros.

A Revolução de 25 de abril de 1974 e o final do século XX são dois marcos que balizam a evolução da ficção portuguesa. O fim da ditadura proporcionou maior liberdade de expressão, suscitando reflexões sobre os dramas individuais e coletivos, o redesenho das fronteiras nacionais e a retomada da identidade do povo português (principalmente com relação à Europa). Segundo Reis (*ibidem*), no campo literário, há uma abertura a temas, valores e estratégias discursivas *post-modernistas*. Mesmo diante dessas transformações, a produção literária portuguesa não sofreu mutações lineares nem fulminantes, tanto que se fala de um prolongamento ou uma espécie de “refinamento” da produção ficcional de escritores já consagrados, como é o caso de Carlos de Oliveira, Agustina Bessa-Luís, José Cardoso Pires dentre outros. Nesse âmbito, José Saramago vem a ser com alguns outros escritores, o protagonista de uma opção temática que ainda carrega reminiscências do Neo-realismo e da ideologia do compromisso. Tais características são visíveis nos romances de sua 2ª fase, nos quais a História que ali encontramos afasta-se do modelo cultivado pelo romance histórico romântico.

A trajetória literária de Saramago tem início com a experiência ficcional até há pouco praticamente esquecida, trata-se do romance *Terra do Pecado*, de 1947. Após um largo período interregno surgem *Os poemas possíveis* (1966), as crônicas em jornais e os contos de *Objecto quase* (1978). Dessa maneira, é possível visualizar como sua escrita foi se construindo e se constituindo. Desse processo, faz parte também o *Manual de pintura e caligrafia* (1977), que tinha como subtítulo *Ensaio de romance*, mais tarde este deu lugar à indicação que invariavelmente passou a acompanhar as obras congêneres: romance. Dentro de uma perspectiva temporal, é importante (re)lembrar que algum tempo depois o autor publica *O ensaio sobre a cegueira* (1995) e, em entrevista, afirma: “sentei-me a trabalhar no *Ensaio sobre a Cegueira*, ensaio que não é ensaio, romance que talvez o não seja.” (Saramago, 1997, p.275). Esse hibridismo é uma característica marcante em sua obra, mesmo com outros títulos como memorial, manual, história, evangelho e, por fim, ensaio. O próprio escritor afirma: “já disse que talvez eu não seja um romancista, mas sim um ensaísta, que escreve romances porque não soube escrever ensaios.” (Arias, 1998, p.80).

Outro fator importante presente nos textos e intervenções de José Saramago é a relação entre História e Ficção, recorrentemente apontada pela crítica. Em vários de seus romances, ele realiza um resgate da história, principalmente naqueles os quais alguns

críticos enquadram como pertencentes à 2ª fase, classificando-os, muitas vezes, como romances históricos. Como afirma Moisés (1999), tratar das relações entre História e Ficção em José Saramago é algo que tende ao previsível ou já dito. Dessa fase temos, então, a narrativa *Levantado do chão* (1980), que revela a miséria dos trabalhadores rurais da região do Alentejo em Portugal, *Memorial do convento* (1982), que tece considerações sobre grandes e pequenas obras dos seres humanos valendo-se da construção do Convento de Mafra no século XVIII, *História do cerco de Lisboa* (1989), no qual embaralha-se história e ficção no relato da tomada de Lisboa pelos mouros no ano de 1147, *O evangelho segundo Jesus Cristo* (1991), resgatando a origem do cristianismo, e, finalmente, *O Ano da morte de Ricardo Reis* (1998) e *A jangada de pedra* (1988) em que o romancista apanhou momentos cruciais dos nossos dias, como a inclusão da Península Ibérica na União Europeia e seu mercado comum, e a tentativa de dominação ideológica, política e militar fascista da Europa e do mundo por volta de 1936.

É importante mencionar, todavia, que se nota uma sutil transformação na escrita saramaguiana após a década de 90. Como afirma Berrini (1998), “os romances parecem evoluir para um obscurecimento do tempo e do espaço, para um esquecimento da História e para um distanciamento de Portugal.” (p.11). Esse é o momento em que o escritor se desvencilha do percurso histórico como condutor da sua narrativa, os enredos não se desenrolam mais em locais ou épocas determinados, os personagens dos anais da história se ausentam, ele penetra de maneira mais investigadora na sociedade contemporânea. Dessa maneira, é possível delinear na obra saramaguiana uma correspondência entre a ordem de publicação e as preocupações predominantes em cada um dos ciclos. Martins (2006) traça o seguinte quadro:

1º Ciclo Período formativo	<i>Terra do pecado</i> (1947)- novela <i>Os poemas possíveis</i> (1966) - poesia <i>Provavelmente alegria</i> (1970) - poesia <i>Deste mundo e do outro</i> (1971) – crônicas <i>A bagagem do viajante</i> (1973) – crônicas <i>As opiniões que o DL teve</i> (1974) –crônicas <i>O ano de 1993</i> (1975) - poesia <i>Os apontamentos</i> (1976) – crônicas
1º momento de transição	<i>Manual de pintura e caligrafia</i> (1977)- romance

2º ciclo: romances centrados no resgate da história portuguesa (reconstrução da memória)	<i>Levantado do chão</i> (1980) - romance <i>Memorial do convento</i> (1982) – romance <i>O ano da morte de Ricardo Reis</i> (1984) – romance <i>A jangada de pedra</i> (1986) - romance <i>História do cerco de Lisboa</i> (1988) - romance
2º momento de transição	<i>O evangelho segundo Jesus Cristo</i> (1991) - romance
3º ciclo: fase universal: pedra	<i>Ensaio sobre a cegueira</i> (1995) - romance <i>Todos os nomes</i> (1997) - romance <i>O conto da ilha desconhecida</i> (1997) - conto <i>A caverna</i> (2000) – romance <i>O homem duplicado</i> (2002) - romance <i>Ensaio sobre a Lucidez</i> (2004) - romance <i>As intermitências da morte</i> (2005) - romance

Eduardo Calbucci (1999) afirma que o *Evangelho segundo Jesus Cristo* é um divisor de águas na literatura de Saramago e que as mudanças ocorrem não do ponto de vista estilístico, mas em relação ao eixo temático dos romances. Segundo o crítico, no *Evangelho* e no *Ensaio sobre a Cegueira* “percebe-se um desprendimento de temas inerentes a fatos da nacionalidade para substituí-los por parábolas não propriamente portuguesas, mas de caráter generalizador.” (p. 119). Adriano Schwartz, em artigo publicado no caderno *Mais!* (Folha de São Paulo, 18 de outubro de 1998, p.4) também defende essa ideia, dizendo: “Com a publicação de *Evangelho segundo Jesus Cristo*, encerra-se um ciclo na obra do escritor e inicia-se outro, marcado, concretamente, pela sua mudança de Portugal para a Ilha de Lanzarote, na Espanha, e, literariamente, pela adoção de uma postura mais abstrata e parabólica em suas narrativas”. Em outro artigo (CULT, número 17, dezembro de 1998, p.29), ele diz que Saramago, com o *Evangelho*, deu uma guinada em sua trajetória literária. Em entrevista concedida a Horácio Costa, nessa mesma edição da revista CULT, o escritor português reconhece essa mudança temática, e afirma:

Eu estou percebendo que, depois de uma expressão bem mais barroca como é o caso do *Memorial do Convento* (1982), talvez por interferência do próprio século XVIII em que tudo acontece, estou me aproximando de uma narrativa cada vez mais seca. Encontrei, outro dia, uma fórmula que me parece boa, é como se durante todo esse tempo eu estivesse descrevendo uma estátua – o rosto, o nariz – e agora

eu me interessasse muito mais pela pedra de que se faz a estátua. Quer dizer, já descrevi a estátua, todo mundo já sabe que estátua é essa que estive descrevendo desde *Levantado do chão* até *O Evangelho segundo Jesus Cristo*. A partir de *Ensaio sobre a Cegueira*, em *Todos os Nomes* e no próximo romance, se escrever trato de pedra. (*idem*, p.24).

Com a publicação do romance *A viagem do elefante* (2008), a crítica Ana Paula Arnaut¹ afirma que Saramago inaugura uma nova fase em sua narrativa, a dos romances-fábula. Como se sabe, as fábulas têm algumas características peculiares como a inclusão de animais como personagens. Por meio dos diálogos entre os bichos e das situações que os envolvem, o narrador procurava transmitir sabedoria de caráter moral ao homem, assim os animais nas fábulas tornam-se exemplos para o ser humano. De qualquer forma, é importante ressaltarmos que, neste momento, não nos ateremos a esta nova classificação, tendo em vista que o foco da pesquisa é buscar as relações entre duas obras, uma pertencente ao ciclo denominado histórico *Levantado do chão* (2005) e a outra à fase universal do escritor *A caverna* (2000).

Levantado do chão, daqui em diante *LC*, é a narrativa da vida de uma família de trabalhadores rurais (os Mau-Tempo) da região do Alentejo, no sul de Portugal, em cujos limites se passa o romance, desde o começo do século XX até logo após o 25 de abril. Trata-se, portanto, de uma denúncia vigorosa da exploração, do desemprego e da miséria, e ao mesmo tempo, da tomada de consciência política por parte do trabalhador rural, o aprendizado da luta pelo direito ao trabalho, pelas oito horas de jornada e pela posse útil da terra. O espaço é o campo, há o embate entre latifundiários e camponeses, ou seja, entre proprietários e trabalhadores. Nessa luta camponesa, há, de um lado, toda uma geração de proprietários de terras que remonta ao século XV em Portugal, quando Lamberto Horques Alemão recebeu do rei português grande porção de terras em Monte Lavre; do outro, está uma secular geração de camponeses explorados pelos Bertos descendentes de Lamberto. A luta entre essas duas classes tem como objetivo, por um lado, o fim da exploração do trabalhador, e por outro, a manutenção dos privilégios dos latifundiários. Pontuado por acontecimentos históricos de três quartos de século, esse romance tece um painel da

¹ Em julho de 2009, a Profa. Dra. Ana Paula Arnaut da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra (Portugal), recepcionou-me em Portugal e, em algumas das reuniões, mencionou a questão desta nova fase da escrita saramaguiana, afirmou que o estudo será publicado posteriormente.

oligarquia rural à medida que vai compondo a biografia da família dos Mau-Tempo e da própria história de Portugal no século XX.

Em *A caverna* (2000), daqui em diante *AC*, Cipriano Algor é um oleiro e através do seu empenho tenta fazer sobreviver a sua tradicional profissão num universo dominado pela produção industrializada e em série que gera utensílios feitos com plástico. Algor é viúvo e vive com sua filha num lugar próximo a uma grande cidade. Nesse ambiente, Saramago retrata a transição entre o campo e o mundo marcado pela produção em escala industrial (os cinturões de indústria, o chamado cinturão verde, no qual se desenvolve a agricultura). Assim, como o foco simbólico do espaço da família é o forno no qual o oleiro produz seus objetos, o foco simbólico da ordem da cidade é o chamado “Centro”, um enorme complexo comercial-residencial. Pode-se afirmar que cada um desses espaços apresenta a configuração de uma caverna, ainda que com dimensões e materializações diversas². Cipriano Algor é avisado por um funcionário do Centro que seus produtos já não serão mais postos à venda, por terem sido considerados obsoletos. A última oportunidade que lhe é oferecida para adequar-se aos padrões dos consumidores atuais é substituir a cerâmica utilitária, que vem produzindo, por bonecos de barro. Em síntese, não há conciliação entre o universo da família de Algor e os gostos dos frequentadores do Centro. Sendo assim, a família do oleiro vê-se obrigada a mudar para um apartamento do Centro, onde o genro Marçal Gacho é guarda residente. Segundo Ferreira (2004), *AC* é um romance que se atém a problemas políticos contemporâneos, a partir da perspectiva que parece guardar desprezo pela sociedade industrial liberalizante e sua vocação para o totalitarismo, por isso pode-se dizer que há uma projeção da sociedade como a de hoje.

Como foi mencionado anteriormente, apesar de os dois romances pertencerem a fases diferentes, eles dialogam não só pela temática que se estabelece, a questão do trabalho, a exploração do trabalhador, o processo industrial presente no mundo moderno, a crítica ao homem e à sociedade contemporânea, os valores éticos e a condição social das personagens decorrentes do sistema em que vivem, mas sobretudo pelos procedimentos formais e estéticos que são utilizados nos dois para retratá-los. Embora haja no romance *LC* o resgate de alguns temas e posicionamentos presentes no Neo-realismo, verificamos a

² Essa questão da configuração da caverna nos dois espaços será abordada posteriormente no decorrer da análise do romance *A caverna*.

existência de elementos característicos da metaficção historiográfica³, principalmente no que tange ao posicionamento do narrador.

Para Hutcheon, a metaficção historiográfica é uma nova maneira de se escrever ficção histórica reformulando o padrão tradicional do romance histórico. O romance *LC* problematiza de certa maneira a história e o processo de narrá-la, pode-se dizer que Saramago mantém um diálogo transformador com os princípios modelares do gênero, colocando no centro da narrativa a valorização do homem e da sua obra, desvelando e parodiando os textos sagrados, propondo assim uma recuperação da história em um nível desconhecido ao romance histórico tradicional, sendo assim, é importante deixar claro que é a partir desta perspectiva que o analisaremos.

O que mais evoca a tradição do gênero romance histórico na metaficção historiográfica de José Saramago é, para Kaufman (1991), a reconstrução de ambientes e acontecimentos históricos⁴, é uma reconstrução realista, de grande exatidão histórica e celebração do detalhe. O modelo neo-realista é desafiado também pelo sublinhar do processo criativo/narrativo no qual os elementos da descrição chegam a ser problematizados discutidos e muitas vezes comparados. Portanto, a imagem que emerge deste processo tem o caráter de compromisso. Para tanto, em *LC* examinaremos detidamente o estatuto do narrador e as personagens, já que se nota um afastamento em relação ao modelo tradicional da ficção histórica, o que leva por um lado à metatextualidade e, por outro à reinterpretação da História. Nos dois romances que nos propomos a analisar neste trabalho, o narrador controla a narrativa, recorrendo a comentários valorativos, a juízos de valor e ao tom moralístico que frequentemente assume a forma de aforismo ou profecia. Em outras palavras, o narrador declara-se explicitamente contemporâneo do leitor, inserindo sua perspectiva entre os detalhes e os pormenores históricos da época passada que descreve, de qualquer forma, mesmo apresentando alguns traços comuns, há características específicas de cada um que serão apontadas e analisadas no decorrer do trabalho.

³ Conceito de Hutcheon, Linda. *Poética do Pós-modernismo*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

⁴ É importante ressaltar que ao mencionar a questão da “tradição” estamos pensando nos romances de Scott e Tolstoi tal qual os viu Lukács no *La novela histórica* e em algumas obras de Herculano (*Lendas e Narrativas*)

O romance *LC* nasceu de um desejo do autor de retratar a sua gente, pais e avós que viveram no campo em condições difíceis. Dessa forma, evidenciaremos como essas memórias mudam de sentido ao longo do tempo e que não há na escrita literária sinais de nostalgia e tampouco tom de lamentação ao referir-se ao passado. É a partir dele Saramago inicia um novo modo de elaborar seus romances, é nesse momento que há um rompimento com as regras gramaticais, portanto, vemos que ao retratar a vida dos trabalhadores do Alentejo o autor define seu estilo e, 20 anos mais tarde, quando escreve a *AC*, com sua escrita já consolidada, ele reafirma sua postura crítica frente à exploração do homem pelo homem e a luta pela sobrevivência, retomando, de certa maneira, a mesma temática desenvolvida há alguns anos: a importância do trabalho para a constituição do ser humano.

A palavra trabalho tem sua origem no vocábulo latino *tripalium*, denominação de um instrumento de tortura formado por três (tri) paus (paliu), desta maneira, originalmente, trabalhar significa ser torturado no *tripaliu*. Eram torturados aqueles que não tinham posses, que não conseguiam pagar os impostos, o trabalho é então vinculado à tortura durante toda a Antiguidade e Idade Média. A partir do século XIV começou a se pensar o trabalho como a aplicação das forças e faculdades (talentos, habilidades) humanas para se alcançar um determinado fim. Para Oliveira (1995) a história do trabalho começa quando o homem busca os meios de satisfazer suas necessidades – a produção da vida material. Essa busca se reproduz historicamente em toda ação humana para que o homem possa continuar sobrevivendo. Na medida em que a satisfação é atingida, ampliam-se as necessidades e criam-se as relações sociais que determinam a condição histórica do trabalho. Como veremos por meio das análises, a questão do trabalho e a exploração do trabalhador perpassa os dois romances de maneiras bastante distintas, em *LC* temos uma denúncia vigorosa das condições servis do camponês nos campos do Alentejo, já em *AC* presenciamos o descarte não só dos utensílios de barro, mas da mão-de-obra do oleiro e, por conseguinte do direito ao trabalho.

Sendo assim, o propósito desta tese é unir-se às tantas leituras da obra saramaguiana, objetivando analisar a postura do narrador diante da questão do trabalho e do trabalhador a partir das transformações que marcam a sociedade desde meados do século XX até os dias atuais. O contraponto da pesquisa está baseado justamente no exame detalhado de um romance da fase histórica (nacionalista por assim dizer) com outro que

compõe a trilogia romanesca da fase universal do escritor. O nosso olhar também está voltado à questão da interrelação do sujeito com o espaço em que vive e trabalha, para tanto percorremos desde os campos do Alentejo à pequena propriedade rural onde está a olaria de Cipriano Algor; contrastando a transição de uma economia voltada à agricultura para outra em que a manufatura e o processo industrial e, posteriormente o mercado de massa e a indústria cultural ganham espaço. Segue-se à análise o olhar atento às transformações que são características do mundo globalizado, mundo este que torna obsoleto os utensílios produzidos na olaria dos Algor.

Ainda com relação a postura do narrador, verificaremos como este “interfere” na narrativa de modo que o leitor possa (re)conhecer não só a sua voz, mas o seu posicionamento crítico perante os fatos e acontecimentos narrados. Portanto, esta tese propõe uma análise reflexiva dos romances selecionados na tentativa de mostrar que existem elementos, como a categoria do trabalho, que se refletem na constituição do romance de Saramago, tanto no desenvolvimento de personagens, quanto no do narrador, passando por recursos similares, mesmo onde a crítica vê separações (estilo, recursos paródicos etc.). Também é importante lembrarmos que existe um texto anterior com o qual os dois romances dialogam: a Bíblia, no *LC*, e o mito platônico da Caverna, em *AC*.

Sendo assim, no primeiro capítulo trataremos especificamente das questões que envolvem o romance *LC*, verificando como o narrador incorpora algumas das características da metaficção historiográfica para lidar com o resgate da História, já que não tem como pretensão reconstituí-la e sim deixar evidente sua tomada de posição diante dela, utilizando para isso recursos de invenção misturados a dados comprováveis por documentos, paródias, ironias, recursos retóricos, metáforas, intertexto bíblico, metaficção historiográfica com traços de Neo-realismo. Sendo assim, veremos como o romance de Saramago, ao lado dos elementos tradicionais que remetem ao modelo “clássico” – como o realismo da descrição histórico-social, ou certa tipificação dos personagens – urgem elementos inovadores, que contestam esse modelo, como a auto-referencialidade da narrativa, a explícita consciência, a introdução de personagens ex-cêntricos⁵ e o comentário

⁵ O pós-modernismo não leva o marginal para o centro. Menos do que inverter a valorização dos centros para a das periferias e das fronteiras, ele utiliza esse posicionamento duplo paradoxal para criticar o interior a partir do exterior e do próprio interior. (Hutcheon, 1991, p.98)

historiográfico que desafia a autoridade da História, dirigindo-se lhe como a um discurso, a um texto, a uma narrativa.

No decorrer desse capítulo resgatamos também a parceria entre Saramago, Sebastião Salgado e Chico Buarque na elaboração de um trabalho conjunto intitulado *Terra* (1997), para o qual Saramago redigiu o prefácio e o compositor Chico Buarque elaborou duas canções inéditas.⁶ *Levantados do chão* (em parceria com Milton Nascimento) e *Assentamento*. O trio participou de vários eventos para o lançamento do livro que traz cem fotografias preto- e-branco, todas tiradas no Brasil entre 1980 e 1996. São imagens que retratam pessoas de algum modo desterradas, são trabalhadores rurais, mendigos urbanos, presos, garimpeiros, crianças de rua, gente “vagando entre o sonho e o desespero” como escreve Saramago no prefácio. O livro foi lançado em vários países, o primeiro foi o Brasil. Nos *Cadernos de Lanzarote* (1999) Saramago relata a surpresa mediante a presença de um público tão numeroso e atento para ouvir questões acerca de um “grupo de camponeses brasileiros que lutam por um pedaço de chão onde possam viver com dignidade e sem a companhia permanente da fome” (p.351). No lançamento do livro em Madrid, em abril de 2007, o autor português expôs:

Estamos rodeados de imagens que nos mostram que o mundo está mal, mas nós estaremos bem pior no dia em que nos tivermos acostumado tanto à violência que a consideremos natural – ou cultural, se assim preferirem. Precisamos de uma outra maneira de olhar as imagens que nos mostram a realidade, já que com a realidade, ela própria, não ousamos enfrentar-nos. Estas fotografias de Salgado são a voz dos sem terra que atravessou o oceano e chegou a esta sala, são imagens que dispensam legendas, que podem ser identificadas por uma só palavra: Por quê? Sebastião Salgado precisou depois: Não fotografo miseráveis, fotografo gente pobre que conserva uma enorme dignidade e luta por melhorar a sua vida. Este livro *Terra*, tal como meus trabalhos anteriores, forma parte de um projeto único a que chamei “A recomposição da família humana” (*idem*, p. 358-9).

A exploração dos trabalhadores, a falta de trabalho com condições dignas faz com que se unam, em uma voz uníssona, fotógrafo, escritor e compositor com o intuito de denunciar por meio de imagens, palavras e melodia um pouco da realidade desses trabalhadores que são brasileiros, mas que se assemelham a outros tantos que estão espalhados pelo mundo. É neste sentido que propomos um diálogo com o romance *LC*.

⁶ Tanto o prefácio, quanto as letras das canções que compõem o CD que faz parte deste trabalho encontram-se em anexo.

Buscamos algumas imagens (fotografias) que colocam em evidência o que o narrador do romance mostra por meio das palavras: a miséria, a infância, o embate entre os trabalhadores e as forças opressoras (a polícia). Vale ressaltar que tal aproximação tem como base a questão temática entre os textos, sendo assim, salientamos que não é nosso objetivo estabelecer as relações interartes entre literatura e artes visuais.

Refletindo um pouco sobre a questão da força das imagens e das palavras, é importante retomarmos aqui um episódio que está relacionado com o romance *Ensaio sobre a cegueira* (1995); na época do lançamento, alguns leitores falavam sobre a grande dificuldade que tiveram para ler o *Ensaio*, afirmavam “a mi me ha gustado la novela, pero lo que he sufrido no puede imaginarse”. (Saramago *apud* Halperín⁷) Sobre essa afirmação, Saramago tece algumas considerações importantes, afirma que nós, seres humanos, estamos acostumados a conviver com a violência todos os dias, com as guerras, os genocídios, no entanto, quando vemos isso de uma maneira metaforizada em um romance, afirmamos que não aguentamos, que é um sofrimento ver tanta crueldade, tanta violência. Dessa forma, o escritor português alerta-nos que, infelizmente, estamos acostumados a sermos violentados no dia-a-dia, mas que enxergar isso na literatura, na música ou mesmo nas fotografias provoca dor, sofrimento e indignação. Pensando então nos diálogos que se estabelecem entre a obra em questão e o romance de Saramago, propomos nesse capítulo um olhar diferenciado que envolve música, literatura e fotografia. Não está, porém, no horizonte deste trabalho uma reflexão pautada nas teorias da fotografia, um campo por si só abrangente e pelo qual não enveredamos.

O segundo capítulo abordará as questões específicas do romance *AC*. Por meio da análise dos procedimentos estilísticos, verificamos a postura do narrador diante dos fatos narrados, o uso do intertexto do mito platônico da Caverna, os referentes temporais e espaciais que, embora não sejam determinados, sabemos que o narrador trata do mundo contemporâneo e do modo de funcionamento da sociedade regida pelo mercado no qual várias coisas vão se tornando obsoletas, como o trabalho artesanal, ou a própria categoria de trabalho.

Por fim segue-se o terceiro capítulo, em que propomos uma aproximação dos dois romances tendo em vista a constituição dos núcleos familiares da família Algor e da Mau-

⁷ *Conversaciones de Saramago con Jorge Halperín*. Buenos Aires: Capital Intelectual, 2003.

Tempo, os diferentes percursos da figura paterna (Cipriano Algor e Domingos Mau-Tempo), o despertar (e porque não dizer o “levantar-se”?) dos personagens João Mau-Tempo e do guarda Marçal que tomam consciência da situação em que vivem e passam a ser protagonistas das mudanças. A análise dos personagens de cada um dos romances visa demonstrar como a história das duas famílias une-se pela importância do trabalho não somente como atividade relacionada à sobrevivência, mas para a construção da identidade. Ressalta-se neste momento os diferentes mecanismos de nomeação, pois se por um lado temos em *LC* a caracterização dos personagens por meio dos nomes, sobrenomes e o resgate do nome de alguns trabalhadores que fizeram parte do momento político o qual o romance retrata, por outro temos a caracterização do universo relativo ao centro comercial e à cidade realizada por meio de substantivos e adjetivos. Nesse sentido, vale retomar as palavras do autor português em ocasião da publicação de *AC* afirma: “Também os personagens não vão ter nomes. Os nomes deixaram de ter significado. O que tem significado real são os números. (...) E a perda do nome, que eu acho que está em processo, essa espécie de inutilidade... nem sequer é perda do nome: é inutilidade do nome.”⁸. Desta maneira, verificamos como se dá o processo de nomeação dos personagens que estão relacionados ao universo da olaria em contrapartida com àqueles pertencentes ao universo do centro comercial, ou seja, veremos como este recurso é utilizado para evidenciar o que Saramago pontuou anteriormente em sua entrevista. Por fim, segue-se a análise dos narradores que, de maneiras distintas -um de maneira mais alegórica enquanto o outro de forma paródica e irônica- reafirmam a postura crítica diante da exploração do trabalhador. Desta maneira, objetivamos evidenciar por meio das análises o percurso temático que envolve a abordagem do trabalhador e do trabalho nos dois romances selecionados independente da fase (e do período) em que foram produzidos.

⁸ Entrevista concedida à Revista Bravo em junho de 1999, nº 21, p. 20.

1. *Levantado do chão*: um olhar para os trabalhadores do Alentejo

“E então num sítio qualquer do latifúndio, a história lembrar-se-á de dizer qual, os trabalhadores ocuparam uma terra.” (Saramago, 2005, p. 361)

1.1. José Saramago e a metaficção historiográfica: os imprecisos limites

Para Hutcheon (1991), por volta da década de 70 registra-se uma tendência à composição narrativa ligada à História, que ela denomina “metaficção historiográfica”. Utilizando elementos históricos, esse tipo de romance visa uma reinterpretação do passado, bem como uma reflexão sobre a literatura. A metaficção historiográfica rejeita, portanto, uma reconstrução mimética dos acontecimentos e propõe um texto onde a relação produtor/receptor será fundamental. Dessa maneira, temos uma escrita ficcional que, de forma consciente e sistemática, chama a atenção para o seu próprio estatuto, suscitando questões sobre a relação entre a ficção e a realidade.

Ao pensar sobre o romance pós-moderno Hutcheon afirma que o conceito de pós-modernismo é “fundamentalmente contraditório, deliberadamente histórico e inevitavelmente político” (*idem*, p.19). A contradição manifesta-se principalmente na questão da presença do passado, já que não há um retorno nostálgico, e sim uma reavaliação crítica, um diálogo irônico com o passado da arte e da sociedade. Em outras palavras, ao invés de fugir da História, de negá-la ou destruí-la, como fazia o modernismo, o pós-modernismo revisita-a de maneira consciente e, muitas vezes, irônica. A ficção pós-

moderna problematiza o modelo com o objetivo de questionar tanto a relação entre a história e a realidade, quanto a relação entre a realidade e a linguagem. Vale ressaltar que o pós-modernismo não relega a história, pelo contrário, ela é repensada como uma criação humana, seu acesso está condicionado pela textualidade.

No caso da obra de Saramago, Arnaut (2008) aponta uma certa ambivalência relativa ao código pós-moderno, ambivalência que se sente desde o romance *Levantado do chão* (1980)⁹ que está atrelado às características estéticas do neo-realismo, do romance de tese, até o *Ensaio sobre a Cegueira* (1995). Dessa forma, pode-se afirmar que na obra saramaguiana como um todo (na 1ª, 2ª e 3ª fases, tal como propostas pela fortuna crítica do autor), há traços, senão constantes, frequentes do romance pós-moderno.

Nos romances centrados no resgate da história portuguesa (na reconstrução da memória), o narrador encarrega-se de problematizar o nosso conhecimento da História e o processo de narrá-la, justapondo-lhe o processo de escrever ficção. Dessa maneira, pode-se afirmar que a reconstrução de ambientes e acontecimentos históricos é um dos elementos que mais evoca a tradição do gênero “romance histórico” na metaficção historiográfica de Saramago. De certa forma, temos uma reconstrução realista, com referências históricas expostas de maneira detalhada que vai ganhando contornos e imagens à medida que o narrador vai delineando o percurso dos personagens, nesse sentido o escritor afirma:

Duas serão as atitudes possíveis do romancista que escolheu, para a sua ficção, os caminhos da História: uma, discreta e respeitosa, consistirá em reproduzir ponto por ponto os factos conhecidos, sendo a ficção mera servidora duma fidelidade que se quer inatacável; a outra, ousada, levá-lo-á a entretecer dados históricos não mais que suficientes num tecido ficcional que se manterá predominante. Porém, estes dois vastos mundos, o mundo das verdades históricas e o mundo das verdades ficcionais, à primeira vista inconciliáveis, podem vir a ser harmonizados na instância narradora. (Jornal *Artes & Ideias*, 6 de março, 1990, p.19)

O posicionamento do narrador é uma das marcas que aproxima a narrativa saramaguiana de algumas das características da metaficção historiográfica. Um dos principais desafios do discurso pós-moderno refere-se justamente à noção tradicional de perspectiva. O questionamento a respeito da natureza da subjetividade tem como consequência o fato de o narrador não ser mais uma entidade coerente e geradora de

⁹ Utilizaremos para a análise a edição do romance de 2005.

significados, ao contrário, na ficção pós-moderna os narradores passam a ser múltiplos e difíceis de localizar ou deliberadamente provisórios e limitados e muitas vezes enfraquecidos no que se refere à própria onisciência (Hutcheon, 1991, p.29).

Também é importante ressaltar que essas obras consideradas “históricas”, não se aproximam do modelo clássico do romance histórico, pelo menos não do romance histórico que foi difundido e realizado durante o Romantismo e, falar em romance histórico no caso de algumas obras de Saramago demanda, de certa maneira, algumas explicações pontuais, já que o próprio autor tem uma maneira peculiar de referir-se a elas. No caso do *Memorial do convento* (1982), declara: “é uma reconstrução histórica a partir da ficção literária, porque toda a narração está fundamentada no passado para compreender o presente.”¹⁰.

Ao tecer tais comentários, Saramago propõe uma reflexão sobre a História como Ficção, que para ele supõe uma reconstrução de fatos não com o intuito de suprir erros ou preencher lacunas, como alguns críticos apontam, mas com a perspectiva de introduzir por meio desta “teia de eventos” outro olhar que, *a priori*, não seja o de se demonstrar o fato oficial. Para Rosemary (2006), o projeto literário de Saramago parece consistir em fornecer uma visão do passado sob uma nova perspectiva, iluminada por um realismo crítico e social que se fundamenta na ideologia marxista. Esse processo de dessacralização do passado torna-se literário pela utilização de recursos expressivos como a ironia e a paródia, que, associados a elementos míticos e oníricos, conferem à obra uma dimensão artística que ultrapassa os limites da História e da ideologia. Fundamentalmente, a ironia dá ao romance a possibilidade de questionar o passado, enfim, a História.

É importante ressaltarmos que os traços característicos da escrita saramaguiana nascem justamente na produção do romance *LC*. Em 1976, após ficar sem trabalho ele decide ir para o Alentejo: “fiquei lá dois meses, falando com pessoas, indo ao campo onde trabalhavam, comendo com eles, dormindo com eles. E voltei, depois, por mais algumas semanas.” (CULT, no. 17, dez/1998, p.22). Conta que após a viagem ele tinha uma história para contar, a história dos camponeses do Alentejo, com tudo: a fome, o desemprego, o latifúndio, a polícia, a igreja, tudo, mas segundo ele: “me faltava alguma coisa, me faltava o *como* contar isso.” (*idem*, p.22), prossegue expondo: “O tema que eu tinha estava claríssimo, era um romance neo-realista (...) e modelos do romance neo-realista português,

¹⁰ *Jornal de Letras*, ano V, no. 190 de 25/02 a 3/3/86.

nós os temos, e grandes romances. Portanto, o molde eu já tinha.” (*idem*, p.23). Dessa maneira, a primeira escrita do romance *LC* segue os padrões dos romances neo-realistas: “comecei a escrevê-lo como um romance normalzinho (...), mas eu não estava gostando do que estava fazendo”, em seguida declara:

Na altura da página 24, 25, estava indo bem e por isso eu não estava gostando. E sem perceber, sem parar para pensar, comecei a escrever como todos os meus leitores hoje sabem que escrevo: sem pontuação. **Sem nenhuma, sem essa parafernália de todos os sinais que vamos pondo aí** (...) eu havia estado com essa gente, ouvindo, escutando-os, estavam contando-me as suas vidas, o que tinha acontecido com eles. Então, eu acho que isso aconteceu porque, sem que eu percebesse, é como se, na hora de escrever, eu subitamente me encontrasse no lugar deles, só que narrando a eles o que eles me haviam narrado. **Eu estava devolvendo pelo mesmo processo, pela oralidade**, o que, pela oralidade, eu havia recebido deles. A minha maneira tão peculiar de narrar, se tiver uma raiz, penso que está aí (*ibidem*, p.23, grifos meus).

Com esse novo estilo, Saramago relata que houve a necessidade de se voltar às páginas iniciais do romance: “Claro que quando cheguei ao fim do livro tive que voltar atrás para pôr aquelas 22 ou 23 páginas de acordo com o que vinha depois.” (Silva, 2009, p.73). Ressaltando esse retorno às páginas iniciais do romance, é importante retomarmos um ponto que será de fundamental importância para análise da instância narrativa em *LC*, e, por conseguinte, ao chamado estilo de José Saramago:

Escrevi exatamente aquilo que ficou escrito, excepto o primeiro capítulo a que volto um pouco mais adiante. Aquele que começa dizendo “O que há mais na terra, é paisagem”, porque nesse momento **eu recomencei o livro**, mas por aquele que é agora o segundo capítulo. (*idem*, p.72, grifos meus).

O aviso de que a mudança na escrita ocorrerá vem anunciado no final do primeiro capítulo, quando o narrador lança o seguinte comentário: “Mas tudo isso pode ser contado de outra maneira” (*LC*, 2005, p.14). E realmente será contado de outra maneira, já que a partir desse momento o leitor terá contato com o novo estilo saramaguiano, sem o que ele chama de “a parafernália dos sinais de pontuação”. O nascimento desse novo estilo, segundo o próprio autor, deve-se à busca de uma aproximação com a voz do povo, entenda-

se com a linguagem mais coloquial: “Eu estava devolvendo pelo mesmo processo, pela **oralidade** o que, pela oralidade, eu havia recebido deles”.

De acordo com a gramática normativa da Língua Portuguesa, a língua escrita não dispõe dos inumeráveis recursos rítmicos e melódicos da língua falada para reconstituir o movimento vivo da elocução oral. O uso da pontuação tem como função marcar na escrita as diferenças de entonação, contribuindo para tornar mais preciso o sentido que se quer dar ao texto. (Cunha, 1985, p.624-5). O texto escrito adquire sentidos diferentes quando pontuado de formas diferentes, já que o uso da pontuação depende da intenção do locutor no discurso, assim os sinais de pontuação estão diretamente relacionados ao contexto, ao interlocutor e às intenções. Ao transgredir as regras gramaticais e justificar o não uso da pontuação como sendo um recurso que aproxima sua voz da oralidade, o escritor declara que está devolvendo pelo mesmo processo o que recebeu dos trabalhadores. É importante resgatarmos que o registro da oralidade aparece nas vanguardas e no modernismo brasileiro, no entanto, neste caso, temos uma oralidade tanto semântica quanto sintática, o que não parece ser igual em Saramago, pois o leitor nunca se esquece de que está lendo e não ouvindo, e que o texto é de certa maneira bastante sofisticado. Talvez o não uso dos sinais gráficos demonstre uma “respiração” mais oral do que propriamente uma oralidade.

Retomando a frase transcrita anteriormente: “Mas tudo isso pode ser contado de outra maneira”, percebemos que há uma espécie de anúncio irônico de que a situação descrita poderá ser modificada, ou seja, de que a história (ou a História) poderá ser modificada. Sendo assim, veremos como essa releitura dos acontecimentos históricos aproxima o romance de algumas características da metaficção historiográfica. No entanto, antes de partirmos para análise dos elementos da metaficção historiográfica vamos adentrar um pouco no universo da família Mau-Tempo, conhecer os caminhos percorridos por eles, suas histórias e suas trajetórias, seus embates e seus conflitos.

1.2. A constituição da família Mau-Tempo

“A novidade
 Que tem no Brejo da Cruz
 É a criançada
 Se alimentar de luz
 Alucinados
 Meninos ficando azuis
 E desencarnando
 Lá no Brejo da Cruz
 (...)

Mas há milhões desses seres
 Que se disfarçam tão bem
 Que ninguém pergunta
 De onde essa gente vem”

(Chico Buarque, *Brejo da Cruz*, 1984)

Levantado do chão (2005) é a narrativa que retrata a saga de três gerações de uma família de trabalhadores rurais (os Mau-Tempo) que vivem na região do Alentejo, no sul de Portugal. As vidas de António, João, Domingos, Anselmo, Maria da Conceição e Gracinda Mau-Tempo entrecruzam-se com a de outros trabalhadores. A primeira geração da família está representada pelo casal Domingos Mau-Tempo, sapateiro de profissão, e Sara da Conceição.

No início do romance, marido e mulher caminham em direção à cidade de São Cristóvão. No caminho atravessam penosamente uma chuva que é comparada a “um dilúvio de mau prenúncio” (LC, 2005, p.25). Sara leva nos braços o primeiro filho João, “um menino sossegado, de bom feitio, amigo da sua mãe” (*idem*, p.18). Um dos eixos centrais da narrativa é a viagem, já que Domingos acaba submetendo a família a uma vida nômade, pois “é um homem frenético que (...) ainda bem não chegou a uma terra, já pensa noutra, é um filho do vento” (*idem*, p.27). Muitos percursos se seguirão na vida dessa família, tanto que Sara reage à vida instável que o marido lhe oferece: “Homem, que não

temos sossego nem assento, de um lado para o outro como o judeu errante, com estas crianças pequenas, é uma aflição” (*idem*, p.29).

A primeira viagem, evocadora do périplo da Sagrada Família¹¹, é marcada pela chuva, pelo vento e pela escuridão da noite, o itinerário é uma descida rumo ao sul, à cidade de São Cristóvão. Quando a família chega ao destino, “a noite ficou mais clara”, as nuvens se afastaram e as “árvores ramalhavam bruscas” (*idem*, p.20). Domingos Mau-Tempo entra na taberna e apresenta-se “chamo-me Domingos Mau-Tempo e sou sapateiro” (*ibidem*), oferece bebida a todos como sinal de convivialidade e socialização. O sobrenome normalmente produz uma certa ironia por parte das pessoas, na taverna um dos homens responde-lhe: “Mau tempo trouxe vocemecê” e o outro completou “Não traga ele más solas” (*idem*, p.21), neste entretém acaba por esquecer que lá fora está a mulher com a criança no colo, quando Sara chega à porta da taverna “não entra, a taberna é sítio para homens” (*ibidem*), diz que a criança está inquieta, que tudo está molhado. A pequena casa onde se instalarão tem condições precárias: “Com a grande chave Domingos Mau-Tempo abriu a porta. Para entrar, tiveram que curvar-se, isto não é nenhum palácio de altos portões. A casa não tinha janela.” (*idem*, p.22), acenderam o fogo e finalmente a casa foi habitada. Pelo romance vamos perceber que o tipo de habitação destinada aos trabalhadores normalmente apresenta condições precárias, a casa de Gracinda Mau-Tempo e Manuel Espada assemelha-se muito com a dos avós: “Moro por aí (...) nesta casa que é só parede e porta” (*idem*, p.216). Outro fato importante é que as casas são sempre alugadas, os camponeses dificilmente conseguem ganhar o suficiente para adquirir uma propriedade.

Voltemos ao percurso de Domingos Mau-Tempo e Sara da Conceição. A segunda viagem é definida como uma peregrinação, partem em sentido contrário, “outra vez para o

¹¹ Muitos críticos da obra saramaguiana fazem a aproximação do romance *Levantado do chão* (1980) e o universo cristão, dentre eles temos: Besse, Maria Graciete. *José Saramago e o Alentejo: entre o real e a ficção*. Lisboa: Casa do Sul, s/d.; Arnaut, Ana Paula. *Post-modernismo no romance português contemporâneo: fios de Ariadne. Máscaras de Proteu*. Almedina: Coimbra, 2002; Grossegese, Orlando. *Messianismo telúrico em Levantado do chão de José Saramago*. In: Sentido que a vida faz: estudos para Oscar Lopes. Campo das Letras: Porto, 1997. Lepecki, Maria Luisa. *José Saramago: Levantado do chão*. In: Sobreimpressões. Estudos de Literatura Portuguesa e Africana. Lisboa: Caminho, 1988; Lourenço, Eduardo. *Da contra epopéia à não-epopéia*. In: Revista crítica de Ciências Sociais. Coimbra: Centro de Estudos Sociais, nº 18,19,20, Fev. 1986.; Marinho, Fátima. *O romance histórico em Portugal*. Porto: Campo das Letras, 1999; Rebelo, Luis de Sousa. *A consciência da história na ficção de José Saramago*. In: Vértice, no. 52, Jan/Fev, nº 52, 1993, p. 29-3; *Os rumos da ficção de José Saramago*. In: José Saramago. Manual de Pintura e Caligrafia. Lisboa: Caminho, 1983; Silva, Teresa Cristina. *José Saramago entre a história e a ficção: uma saga de portugueses*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1989.

norte peregrinaram” (*idem*, p. 28), foram para Torre de Gadanha, local onde nasce o outro filho, Anselmo. Na terceira viagem, rumam em direção ao poente em busca do paraíso, “Domingos Mau-Tempo caminhava para Landeira como para o paraíso” (*idem*, p.29), foi lá que conheceu o padre Agamedes que vivia com uma mulher que dizia ser sua sobrinha. Nesse paraíso, Domingos conquista a amizade do padre e passa a ser sacristão, mas, “todos os céus têm os seus lucíferos e todos os paraísos as suas tentações” (*idem*, p.30), ele começa a cobiçar a sobrinha-amante do padre. Domingos para vingar-se do padre arma uma grande confusão durante a celebração de uma missa, os dois acabam por brigar ali dentro da igreja:

No dia seguinte, Domingos Mau-Tempo saía da terra com um cortejo ruidoso de garotos que o acompanharam, mais à família, até ermos. Sara da Conceição baixava a cabeça, de vergonha. João deitava para fora o seu severo olho azul. O outro menino dormia. (*idem*, p.32)

Expulsos da cidade, restava à família Mau-Tempo seguir viagem em busca de outro lugar para se estabelecerem. O gesto de Sara evidencia o sofrimento dessa mulher que ao lado do marido acaba por viver situações de humilhação, além daquelas de miséria e fome que já vinha passando. Seguiram viagem:

Já por Landeira andaram, Santana do Mato, fora e dentro do concelho, Tarrafeiro e Afeiteria, e em meio destas viagens nasceu o terceiro filho que filha era, Maria da Conceição e outro, filho mesmo, que teve nome Domingos, como seu pai. (*idem*, p.39).

Os vários itinerários percorridos pela família vão culminar na perda, já que Domingos: “desprezou a família e desnorteou para longe” (*idem*, p.40), então Sara e os filhos foram morar na casa paterna. Alguns dias depois, “contrito e arrependido”, Domingos volta prometendo mudanças, recomeça então a saga: “a família abalou para uma povoação perto, Cortiçadas de Monte Lavre” (*idem*, p.41), no entanto, em pouco tempo “começou Domingos Mau-Tempo a cair em tristeza, como monstro desterrado” (*ibidem*) e, novamente parte a família tomando nova direção, agora Ciborro, onde o filho mais velho, João Mau-Tempo, vai aprender “a ler, escrever e contar” (*idem*, p.42). A situação familiar agrava-se, pois o pai recomeça a beber, volta a maltratar os filhos e a esposa, abandona

novamente a família e “durante dois anos será maltês” (*idem*, p.44). Quando retorna, a família está na casa do moleiro José Picanço em um lugar chamado Ponte Cava. Como de costume, o sapateiro volta a reclamar pela família, todavia, desta vez, o desfecho que segue é diferente. As trevas e a escuridão que caracterizaram o espaço da sua primeira viagem encontram-se agora dentro de seus olhos, anunciando o desfecho trágico: “passou a corda pelo ramo, atou solidamente, e sentado nele fez o laço e atirou-se para baixo. De enforcamento nunca ninguém morreu tão depressa” (*idem*, p.50).

De certa maneira, podemos dizer que a figura de Domingos Mau-Tempo ilustra o tempo da opressão que se abate sobre os camponeses alentejanos, a fuga no alcoolismo é uma das alternativas que lhe permite esquecer a miséria. A sua trajetória errante revela a condenação coletiva, por meio de sua figura inquieta o tempo humano é espacializado e dramatizado. Na longa descrição do itinerário da família até São Cristóvão, além da chuva e da escuridão, surge um elemento simbólico, a imagem reiterada das azinheiras. Com as raízes mergulhadas na terra, os ramos virados para o céu, a árvore representa tradicionalmente a ligação entre os dois espaços, o alto e o baixo. No romance, ela está relacionada tanto à vida quanto à morte; à vida quando retoma o mito progressista cujo símbolo é a árvore de Jessé “Jessé deitado com uma árvore a sair-lhe do ventre e no cimo floresce o Messias” (*apud* Besse, s/d, p.45), nesse caso temos o nascimento de Maria Adelaide identificado como a vinda do Messias.

E um maltês meio tonto (...) garantiu que aqueles celestes sinais anunciavam que numa malhada em ruínas, a três léguas dali, tinha nascido, mas doutra mãe, e provavelmente não virgem, uma criança que só não seria Jesus Cristo se a não baptizassem com esse nome. (Saramago, 2005, p.81)

Por outro lado, a árvore também está relacionada à morte já que Domingos Mau-Tempo após a tentativa frustrada de voltar a ficar com a família adentra um olival “andou, mirou (...) calculou alturas e resistências e, enfim determinou o lugar onde iria morrer” (*idem*, p.50). Para Besse (s/d) a errância problemática de Domingos Mau-Tempo anuncia a chegada de uma nova era, assumindo assim um valor duplo: o caráter histórico e a dimensão da revelação significada pelo sonho que antecede o suicídio e anuncia o nascimento de um novo salvador: Maria Adelaide. Pode-se dizer então que com Domingos

morre um passado de alienação e cegueira e, mesmo tendo uma trajetória de errância sua morte é assimilada à paz e à salvação tanto que o narrador o perdoa:

(...) mesmo tendo suicidado de tão bruta maneira, e não obstante os seus muitos pecados, não há misericórdia se o sapateiro não estiver a esta hora sentado **à mão direita** de Pai Deus. Domingos Mau-Tempo foi um triste homem desgraçado, **não o condenem** as boas almas (Saramago, 2005, p.52, grifos meus).

Neste trecho o narrador retoma uma das orações mais antigas e conhecidas dos católicos, o Credo Apostólico. Este é uma fórmula doutrinária, uma declaração de fé cristã. No catolicismo também é conhecido como símbolo dos apóstolos, a palavra significa creio.¹² Além da não condenação Domingos Mau-Tempo, assim como Jesus Cristo senta-se ao lado do Pai no dia do juízo final, desta maneira, vemos que, novamente o intertexto bíblico é retomado para reforçar a postura da instância narradora.

Madrugá (1998) afirma que devido às várias referências às re-interpretações do texto bíblico, *LC* pode ser considerado “a bíblia do Alentejo”. Percebemos que a proximidade com a vida de Jesus é retratada desde o início da narrativa por meio do percurso da 1ª geração da família Mau-Tempo (Domingos, Sara da Conceição e o filho João). Os nomes também possuem uma conotação religiosa, já que no calendário cristão “domingos” indica o dia do Senhor. No romance, esse sentido é alterado na medida em que o patronímico Mau-Tempo prefigura uma série de dificuldades e amarguras. Utilizado ironicamente, o nome de família Mau-Tempo vem corroborar as circunstâncias do dilúvio que acompanha a família a São Cristóvão. O nome Sara da Conceição está em correspondência com a Bíblia. Como está descrito no antigo Testamento e no Alcorão, ela foi a esposa de Abraão e mãe de Isaque. Seu nome original era Sarai, de acordo com

¹² Transcrevo aqui a oração extraída de Paulo Anglada, *Sola Scriptura: A Doutrina Reformada das Escrituras* São Paulo: 1998, p. 178-79:

Creio em um só Deus, Pai todo-poderoso, criador do céu e da terra, de todas as coisas visíveis e invisíveis. Creio em um só Senhor, Jesus Cristo, Filho Unigênito de Deus, gerado do Pai desde toda a eternidade, Deus de Deus, Luz da Luz, Deus verdadeiro de Deus verdadeiro, gerado, não criado, consubstancial ao Pai; por Ele todas as coisas foram feitas. Por nós e para nossa salvação, desceu dos céus; encarnou por obra do Espírito Santo, no seio da Virgem Maria, e fez-se verdadeiro homem. Por nós foi crucificado sob Pôncio Pilatos; sofreu a morte e foi sepultado. Ressuscitou ao terceiro dia, conforme as Escrituras; subiu aos céus, e está sentado à direita do Pai. De novo há-de vir em glória, para julgar os vivos e os mortos; e o seu reino não terá fim. Creio no Espírito Santo, o Senhor, a fonte da vida que procede do Pai; com o Pai e o Filho é adorado e glorificado. Ele falou pelos profetas. Creio na Igreja uma, santa, católica e apostólica. Professamos um só batismo para remissão dos pecados. Esperamos a ressurreição dos mortos, e a vida do mundo que há-de vir. Amém.

Gênesis (17:15), Deus mudou seu nome para Sara como parte de uma aliança com Yahweh após Hagar dar a Abraão seu filho Ismael. O nome hebraico Sara indica uma mulher de alta hierarquia e algumas vezes é traduzido como “princesa”, podendo também significar “senhora”. No romance, Sara da Conceição, ao lado do marido, encontra um destino marcado pelo sofrimento, pelas privações, pela deambulação e pelas cinco maternidades em condições extremamente difíceis. A instabilidade e as múltiplas viagens fazem dela, simbolicamente, uma espécie de líder das ciganas, como o era Santa Sara no contexto Cristão. Podemos estabelecer uma proximidade entre o personagem João e o apóstolo João Batista, já que este foi o anunciante da vinda de Jesus, ele andava pelo deserto para pregar a palavra divina, foi a ele que Cristo manifestou-se após a ressurreição. Assim como o apóstolo, o personagem João, após o suicídio do pai, ganha um novo papel, o de patriarca da família, “Agora João Mau-Tempo é o homem da casa, o mais velho” (*idem*, p.51), portanto deverá buscar o sustento para a mãe e os irmãos:

João Mau-Tempo não tem corpo de herói, É um pelém de dez anos retacos, um cavaco de gente que ainda olha as árvores mais como alpenduradas de ninhos do que como produtoras de cortiça, bolota ou azeitona. É uma injustiça que se lhe faz obrigá-lo a levantar-se ainda noite fechada, andar meio a dormir e com estômago frouxo o pouco ou muito caminho que o separa do lugar de trabalho, e depois dia fora, até ao sol posto, para tornar a casa outra vez de noite. (*idem*, p.55-6)

O pequeno João, ao invés de desfrutar das coisas próprias para uma criança da sua idade, as brincadeiras, ir para a escola, aprender a ler e escrever precisa abrir mão de tudo isso para auxiliar a família. Assume o papel de homem, de adulto e responsável sem mesmo ter tido a oportunidade de ser criança, também isso o latifúndio tirou dele, dos irmãos, enfim de toda a família Mau-Tempo. Na verdade, o romance mostra-nos que essa é uma realidade comum a todas as crianças que vivem no latifúndio, que são filhos dos camponeses:

mas esta criança, palavra só por comodidade usada, pois no latifúndio não se ordenaram assim as populações (...) esta criança é apenas uma entre milhares, todas iguais, todas sofredoras, todas ignorantes do mal que fizeram para merecerem tal castigo. (*idem*, p.56).

Como vemos, o latifúndio não é o lugar para se ter uma infância prazerosa, pelo menos não aos filhos dos camponeses, cujos pais sofrem com o desemprego, com a miséria e a fome. Nesse espaço não há lugar para as brincadeiras infantis, os pais não conseguem oferecer aos filhos uma condição digna de vida, por isso eles são obrigados a trabalhar desde cedo. As palavras criança e infância nos sugerem brincadeiras, cuidados e carinhos, é o período que marca os primeiros anos de vida do ser humano, é o momento de descobrir o mundo e as coisas através de jogos, de brincadeiras. No entanto, no romance o narrador expõe a situação trágica daqueles que são forçados pela situação econômica a crescer antes do tempo, a trocar as brincadeiras pelos instrumentos de trabalho, a trocar a escola pelo campo, pelo trabalho. No latifúndio não são poucos os que sofrem na pele esse sofrimento, milhares de crianças à semelhança de João Mau-Tempo precisam levantar cedo demais, precisam esquecer a fome e buscar força para o trabalho, ignoram o porquê de tanta miséria, de tanta privação, porque precisam crescer antes do tempo.

No livro *Terra* (1997), Sebastião Salgado, na ânsia de uma melhor compreensão do homem e do mundo, retrata os trabalhadores rurais, os mendigos urbanos, presos, garimpeiros, crianças de rua, gente que vaga entre o sonho e o desespero. Nas fotos, a luminosidade bicromática reflete paisagens humanas onde pode faltar tudo, a começar pelo espaço mínimo para assentar a vida. Nesse sentido, podemos estabelecer um diálogo entre a cena descrita anteriormente no romance *LC* e a foto de Sebastião Salgado:

Embora a foto retrate a situação de uma criança de uma família de retirantes de Serra Grande, na fronteira entre o Ceará e Piauí, vemos que ela expõe de forma dramática as dificuldades da vida no campo, do sofrimento de ser privado da infância. O menino sentado em uma cama de hospital tem os pés machucados, duros como cascos; as mãos pequenas, mas largas e fortes de alguém que logo cedo teve que deixar a infância de lado, trocar os brinquedos pelos instrumentos de trabalho, a vida feliz e contente sem responsabilidades e obrigações pelo trabalho, submeter-se às condições do clima: calor ou frio. Se observarmos com um olhar mais atento veremos que esses pés e mãos se

assemelham mais aos de um adulto assim como o rosto, as feições, a boca, a expressão do olhar não denotam uma infância feliz, pelo contrário, podemos enxergar a tristeza, a dor e sofrimento da criança que não tem infância, que não tem perspectiva de futuro. Seu olhar não transmite a vivacidade, a alegria e as cores da infância, pelo contrário produz-nos a sensação de desespero, a falta de esperança. A única imagem que nos remete à infância é a da chupeta pendurada no pescoço como que para lembrar que em meio a tudo, ainda resta ali, naquele corpo, uma criança. Nesse sentido, vemos que a imagem de criança retratada por Sebastião Salgado dialoga com aquela descrita no romance, com aquelas crianças do latifúndio, aquelas que assim como esta também não tiveram infância, que tiveram que crescer e tornarem-se adultos antes da hora.

É nesse sentido que Silva (1989) afirma que os Mau-Tempo fazem parte tanto da ficção quanto da história; são ficção, enquanto personagens de uma trama que se ordena de acordo com a vontade do escritor, são história “quando compostos com dados que coerentemente dão conta da vida de outros personagens a quem se assemelham e que, portanto são capazes de representar.” (*idem*, p.197). A crítica também pontua que as experiências individuais e coletivas vividas por eles como fome, miséria, opressão são circunscritas por fatos históricos que compõem o quadro português do nosso século. Nesse sentido, fala-se então na universalidade do romance, já que as situações vivenciadas pelos personagens podem ser homólogas às de outros trabalhadores de outras regiões, de outros países.

1.3. O lugar da opressão e o despertar para uma nova realidade

“É difícil defender
só com palavras a vida
(ainda mais quando ela é
esta que vê, severina)”.

(João Cabral de Melo Neto)

A vida de Sara da Conceição e dos filhos teve uma significativa melhora quando o irmão Joaquim Carranca ficou viúvo, foi então que “juntou-se a fome com a vontade de comer, que uniram os dois irmãos as vidas e as proles.” (*idem*, p.58), assim o irmão ganhou quem lhe cuidasse das roupas, da casa, da comida “melhor tempo começou para Sara da Conceição. **Não faltará quem considere isto pouco. Diremos que são pessoas que nada sabem da vida**” (*ibidem*, grifos meus). Novamente o narrador interrompe a narrativa para chamar a atenção do leitor, embora pareça pouco o que a família conquista com a ida para a casa do irmão de Sara, para eles, pobres trabalhadores sofridos, ter comida, casa significa muito. Ignoram o valor dessas conquistas aqueles que não têm experiência, ou seja, não vivenciaram esse tipo de situação.

Apesar da vida na casa do tio, João continua a ter que trabalhar, e a partir desse momento passa a ter “sua educação profissional”, afinal um homem do campo deve saber dominar as técnicas de semear, ceifar, tirar cortiça para lutar pela própria sobrevivência e, no caso dele, a da família.

Voltando à trajetória de nosso pequeno trabalhador, vemos o tempo passar, o pequeno tornar-se grande, tornar-se homem e além do aprendizado profissional, começa a ter educação sentimental, os olhos azuis “herdados do seu quadricentenário avô” (*idem*, p.61) chamavam a atenção das moças. É nesse período que João Mau-Tempo tem a oportunidade de conhecer outros lugares, outras cidades: “Sonha acordado, já se vê longe

de Monte Lavre, quem sabe se em Lisboa” (*idem*, p.62). Sonha com o serviço militar, com um emprego de guarda, no entanto:

Foram uns quantos apurados, e dos quatro que ficaram livres, **só um vinha triste. Era João Mau-Tempo, para quem se desvanecia no impossível o seu sonho** de farda, dependurado nos balaústres dos eléctricos (...) ou se polícia policiando as ruas da capital, ou se guarda, guardando, para quem, os campos onde agora penava, e esta hipótese, de tanto que o perturbava, ajudou-o a curar-se da decepção. Não se pode esperar que se pense em tudo e ao mesmo tempo. (*idem*, p.63, grifos meus)

Não conseguir entrar para o serviço militar o deixa triste e decepcionado, porque conscientemente sabe que essa seria sua chance de mudar de vida, de auxiliar a família, enfim de saírem da exploração que vinham vivendo no campo desde então. É interessante notar que apesar da frustração João toma consciência de que, tendo as raízes no campo, sofrendo com a presença da guarda, com a coerção, vê que na verdade jamais poderia tornar-se um deles, não poderia fazer com companheiros seus o que considerava injusto. Na última frase, o narrador o exime de culpa, mostrando que no fundo o jovem não tinha consciência de alguns papéis que teria que cumprir tornando-se guarda. Longe de Lisboa, dos sonhos, é obrigado a voltar à realidade, ao campo, à dureza do trabalho: “Quando João Mau-Tempo finca a enxada na terra, lembra-se do capote, dos bailes, das namoradas (...) e esquece a mágoa de ali **viver, preso àquele chão**, tão longe de Lisboa” (*ibidem*, grifos meus).

Para compreendermos melhor a luta que se trava no latifúndio seguiremos os passos desse menino que agora já vai se tornando homem e como tal descobre o amor quando se apaixona por Faustina, no entanto, como herdara o nome do pai, a família da moça tenta convencê-la de que o rapaz não é um bom sujeito e, tendo o pai que teve, com certeza boa pessoa não seria. Inconformado com o julgamento que fazem:

João Mau-Tempo colocou por assim dizer a mão no mundo para lhe tomar o peso, porque a partir de agora, mais do que até aqui, iria ser um caso de mundo e homem, casa, filhos, vida dobrada. **Pôs a mão no ombro de Faustina, esse seria afinal o mundo**, e disse, tremendo do que ousava, Temos de acabar com esse viver, ou finda nosso namoro, para não sofreres mais, ou vens comigo para a casa de minha mãe, até eu poder formar casa nossa, e de hoje em diante farei tudo o que eu puder por ti (*idem*, p.68, grifos meus)

Abre-se um novo mundo ao menino-homem, um mundo em que ele também resolve encarar com a mesma força e garra que tem desde que criança, quando mal aguentava o peso da enxada em suas mãos. Faustina por sua vez, não menos corajosa que ele, declara: “João, para onde fores, irei eu também, se prometeres dar-me carinho e fazeres por mim para sempre” (*ibidem*). O nome Faustina é o feminino de Fausto, que vem do latim e significa auspicioso. Dessa maneira, vemos que o nome sintetiza as qualidades dessa mulher que vem trazer a felicidade a João. Podemos dizer que a vida de João torna-se fausta pela presença dela. Nasce então uma nova família, e a esperança de novos dias, de bons tempos. A cena amorosa dos enamorados se finda com a ida dos dois ao Monte Berra, onde vivia a mãe de João:

João Mau-Tempo levava Faustina pela mão, tremiam-lhes os castigados dedos, guiava-a sob as árvores e ao rente dos matos e das ervas molhadas, e de repente, sem saberem como aquilo aconteceu, talvez cansada de tantas semanas de trabalho, talvez tremor insuportável, acharam-se deitados. Em pouco tempo perdeu Faustina a sua donzelia, e, quando terminaram, lembrou-se João do pão e chouriço, e como marido e mulher o repartiram (*ibidem*)

Nesse momento não há mais guerras entre a guarda e os camponeses, é como se o universo parasse ali para testemunhar o enlace desse casal que vai se descobrindo como marido e mulher e que no final repartem o pão, o mesmo que repartirão durante tantos percalços que juntos passarão.

Dessa união nascem três filhos, o mais velho António Mau-Tempo vai, de certa maneira, repetir o percurso do pai: “já vai trabalhando, anda de ajuda a guardar porcos, por enquanto não tem idade e braços para volteios de maior substância” (*idem*, p.87), os outros dois, são meninas, chamam-se Gracinda e Amélia e delas, principalmente de Gracinda, falaremos adiante na análise.

Por meio do trabalho, que é árduo e pesado, João vai tomando consciência da situação miserável com que tanto a sua, quanto a família dos demais trabalhadores convive, começa então a enxergar de maneira mais clara que os latifundiários exploram a mão-de-obra dos trabalhadores e estão preocupados somente com seus lucros. Essa consciência o fará resistir à pressão para que a colheita seja feita mediante um pagamento miserável; quando o feitor afirma que não serão pagos mais de vinte e três escudos pelo dia de

trabalho “João Mau-Tempo abre a boca e as palavras saem, tão naturais **como se fossem água a correr de boa fonte**, Ficaré a seara ao pé, que nós não vamos por menos.” (*idem*, p.141, grifos meus). Juntos trigo e água formam o pão, aquele mesmo que João Mau-Tempo compartilhou com Faustina na noite que ficaram juntos pela primeira vez, aquele mesmo que Deus disse que o homem teria que ganhar com o suor do seu rosto quando o expulsou do paraíso. Assim se dá o despertar do pequeno menino de olhos azuis, tão maltratado pela vida. O narrador solidariza-se com a causa dos trabalhadores rurais, tal postura fica evidente pela comparação entre as palavras de João e a água de boa fonte, ou seja, assim como a água jorra da boa fonte naturalmente, também as palavras de João são pronunciadas com tamanha consciência e naturalidade que fazem crer que aquele que fala é um sujeito com engajamento político, tal postura coloca em evidência o que já se havia afirmado em trecho anterior: “Posto em seu devido tempo na terra, o trigo nasceu, cresceu e agora está maduro” (*idem*, p.138). O trigo representa a consciência da exploração de que são vítimas os trabalhadores, essa semente é plantada e, finalmente começa a frutificar. Essa tomada de consciência de João Mau-Tempo nos remete à letra da canção *Levanta, João* composta por Chico César e Barbatuques¹³:

Do poder que tem a massa
 Levanta, João
 Do barro que Deus criou
 Levanta, João
 Leva seu olhar pro céu
 João é rei, nunca foi réu
 Diante do Criador
 Levanta, João
 Valente, valente
 Quebre a corrente, João
 Que prende a gente no chão
 Onde há tristeza e dor
 Todo homem nasce livre
 Levanta, João
 Pra pensar e pra agir
 Levanta, João
 Levanta com o seu povo
 Levanta que um tempo novo

¹³ A música faz parte do CD *Marias do Brasil*, gravado em 2004.

Tá chegando por aqui
Valente, valente
Quebre a corrente, João
Que prende a gente no chão
Onde há tristeza e dor

Verificamos que o personagem João da canção dialoga com o João saramaguiano. Inicialmente, ambos são incitados pelos acontecimentos a uma tomada de consciência “do poder que tem a massa, levanta João”, ou seja, diante das privações, das humilhações de todo sofrimento pelo qual a gente trabalhadora passa, é preciso ter consciência da força que os trabalhadores juntos têm para buscar as mudanças. A frase “Levanta João” funciona como uma espécie de refrão na canção, servindo para reforçar a ideia de que se deve levantar para lutar contra as desigualdades. Nos versos “Levanta João/Levanta com seu povo/ Levanta que é um tempo novo”, esse é o tempo das lutas, da perseverança e, por fim das conquistas dos direitos. É importante apontarmos que a letra da canção se constrói tendo como base vários verbos no imperativo (levanta, leva, quebre), esse modo verbal exprime um desejo, uma ordem ou um apelo, neste caso, presenciamos o apelo do eu-lírico que incita o personagem a ir à luta, a levantar-se do chão, a conscientizar os demais e buscar um novo tempo em que não haja mais explorações, misérias, fome e sofrimento, no entanto, esse tempo parece distante da realidade como veremos no próximo tópico.

É importante ressaltar que há no romance um jogo constante envolvendo a polissemia do verbo “levantar”. O final do capítulo de Évora descreve o sonho simbólico de João “os homens do latifúndio sempre no alto, iluminados, ele na frente a abrir caminho com a enxada” (*idem*, p.97), em seguida, temos o trecho: “outros já se levantaram” (*idem*, p.99). Manuel Espada também se levanta juntamente com os três companheiros que se recusaram a continuar trabalhando e serem devorados pela debulhadora. Maria Adelaide também se levantará (*idem*, p.363) e será a força representativa de um novo tempo. No episódio da tortura e morte de Germano Santos Vidigal, também as formigas aparecem de cabeça levantada.

1.4. O percurso narrativo: as condições de trabalho, a opressão

“Esta cova em que estás com palmos medida
 É a conta menor que tiraste em vida
 (...)

 É de bom tamanho nem largo nem fundo
 É a parte que te cabe deste latifúndio
 É uma cova grande pra tua carne pouca
 Mas a terra dada, não se abre a boca
 É a conta menor que tiraste em vida
 É a parte que te cabe deste latifúndio
 É a terra que querias ver dividida”

(*Funeral de um lavrador*, João Cabral de Melo Neto e Chico Buarque)¹⁴

Num jogo de culpados e inocentes em que, num primeiro momento, não é possível visualizar o opressor, a luta de classes vai tornando-se ainda mais mascarada. Como no episódio em que o trabalhador, devendo uma quantia considerável vai à mercearia do Sr. José tentar negociar sua dívida e, assim, conseguir levar um pouco de comida a seus filhos:

Não senhor, não lhe fio mais nada, mas antes que tal resposta fosse dada, a mão do merceeiro recolheu, foi uma rapa, o dinheiro todo que para abrandar eu pusera em cima do balcão, e depois é que respondeu. E eu disse, com toda a calma que podia e Deus sabe qual, que pouca era, Senhor José, não me faças uma coisa dessas, então o que darei aos meus filhos, **tenha dó de mim**. E ele disse, Não **quero saber, não lhe fio mais nada**, e ainda me fica a dever muito (...) Deu um soco no balcão, desafia-me, e vou bater-lhe, dar-lhe com a rasoir do alqueire, ou espetar-lhe a faca, sim, a navalha, esta lâmina curva, esta adaga de mouro, Ai homem que te desgraças, olha os nossos filhos, não faça caso, **senhor, José, não leve a mal, isto é desespero do pobre**. Sou puxado até a porta, Mulher, larga-me, que eu mato este malandro, mas vai me o pensamento pensando, não mato, não sei matar, e ele diz-me lá de dentro, **Se eu fiar a toda a gente e não me pagarem, como é que eu vivo. Todos temos razão, quem é o meu inimigo**. (p.83, grifos meus)

¹⁴ Composição de João Cabral de Melo Neto musicado por Chico Buarque de Hollanda em 1965 e 1966.

A cena é descrita minuciosamente, de modo a transmitir o desespero do trabalhador em busca de alimento para sua família. No entanto, ao não ter dinheiro para comprá-lo, ele culpa o merceeiro, que não lhe vende mais fiado. O merceeiro por sua vez, defende-se afirmando que não pode dar alimentos a todos que lhe pedem, afinal também precisa sobreviver. Presenciamos o entrecruzar de vozes, o camponês que vai à venda praticamente suplicar que o dono continue vendendo-lhe fiado, pois não tem como pagar; o merceeiro que aos olhos do camponês é detentor do capital, já que é dono do estabelecimento, portanto teria totais condições de continuar vendendo fiado; a voz da mulher que ao ver o marido ameaçando de morte o merceeiro intercede pedindo a ele que compreenda o desespero do marido; por fim surge a voz do narrador na expressão “todos temos razão, quem é o meu inimigo” induzindo o leitor à reflexão sobre quem é (são) o(s) verdadeiro(s) culpado(s) pela situação.

É importante pensarmos que a mercearia do Sr. José, assim como outros estabelecimentos estão presos a um mesmo sistema de circulação de mercadorias no qual a oferta e a demanda estão precariamente compostas porque há uma classe, o proletariado, ou neste caso, os trabalhadores rurais, que não têm sua autonomia no mercado de trabalho e no mercado consumidor. O trabalhador vende sua força de trabalho para o patrão; os latifundiários, que são os donos do capital, estes por sua vez acabam explorando a força de trabalho, já que não pagam um preço justo pela jorna, o que gera uma situação de miséria e humilhação; os trabalhadores, não tendo condições de prover as necessidades básicas de sua família e as suas, apelam para o mercado, ou seja, começam a comprar a prazo, com a promessa de pagamento quando receberem o salário dos patrões. No entanto, ao receberem pouco, e portanto não conseguirem saldar suas dívidas, começa-lhes a ser negado o direito da compra a prazo. É importante observarmos que diferentemente do que ocorre no romance *AC*, aqui a mercearia do Sr. José não é uma máquina de vender, as pessoas vão ali para comprar algo de que realmente precisam; já no Centro Comercial, elas vão em busca de um determinado produto ou porque todos já o possuem ou porque é moda, ou seja, vão em busca do *status* que aquele determinado objeto pode oferecer-lhes e, como mostraremos mais adiante na análise daquele romance, o Centro Comercial nesse sentido funciona como uma máquina de vender.

O desespero do trabalhador que diante do merceeiro, da mulher e do filho vê que não tem condições de prover as necessidades básicas da sua família dialoga com a temática desenvolvida por Sebastião Salgado no livro *Terra* (1997) na medida em que o fotógrafo mostra o quanto os trabalhadores das terras áridas dos sertões nordestinos são, na verdade, servos dos proprietários rurais, que eles nem sempre possuem um contrato de trabalho e, quando este existe também não os poupa da exploração e da remuneração miserável, ou seja, os lavradores são vitimados por uma contabilidade sempre favorável aos donos das terras. Desta maneira, é possível estabelecer uma relação entre a temática descrita anteriormente no romance e a seguinte foto de Salgado:

Por meio da imagem presenciamos a angústia, a dor do trabalhador diante de tantas injustiças, diante do trabalho não valorizado, dos filhos que sentem fome, da mulher que se envergonha de não ter como pagar as contas. A mão esquerda pousa sobre a cabeça, sobre os fios de cabelos já brancos; a direita pousa sobre a testa, este gesto demonstra a aflição do lavrador. Seu olhar direcionado ao longe, contagia o leitor na atmosfera da insegurança, como se indagasse: o que será do futuro, o que será dos meus filhos, da minha família? E tudo o que há ao redor é a injustiça, a dor, o sofrimento, a miséria, a falta de valorização do

seu trabalho, o não reconhecimento de si como ser humano. Desta maneira, vemos que as aflições do trabalhador do nordeste dialogam com àquelas do camponês alentejano, ou seja, vemos vidas sofridas que se cruzam numa mesma narrativa¹⁵, como pontua Silva (1989) há uma proximidade da situação vivenciada pelos camponeses com o drama dos sem terra no Brasil dos anos 80 (p.89).

Seguindo os passos históricos, vemos que a implementação da República, bem como as promessas que os republicanos fizeram ao povo, dava a ingênua ilusão popular de maior liberdade, a declaração do direito à greve contribuiu para o seu aumento. As primeiras grandes greves rurais começaram por volta de 1911, até então não se havia presenciado uma manifestação como essa, em que milhares de trabalhadores rurais lutavam pelo fim da exploração. No entanto, diante dessa situação os republicanos acabaram por empregar meios de coação e intimidação de todos os movimentos importantes que estavam nascendo. No romance, esse despertar vai se dando gradativamente, alguns camponeses cansados de injustiça, de passar fome, dos maus tratos começam a se unir para reivindicarem melhores condições de trabalho e de vida: “Por seu zelo soubera Lamberto Horques que os camponeses andavam agitados, protestavam contra as geiras e outras servidões, reclamavam contra o mau passadio a que eram condenados por impostos e tributações várias” (*idem*, p.34).

Diante das reclamações e das manifestações os latifundiários apelam para o Estado (a guarda) para que este possa resolver a situação:

Já lá vai adiante o esquadrão da guarda, **amorosa filha da república** (...) agora passam-se à segunda do plano da batalha, é ir por montes e montados em rusga e caça aos trabalhadores que andam incitando os outros **à rebelião e greve**, deixando os trabalhos agrícolas parados e o gado sem pastores, e assim foram presos trinta e três deles, com os principais instigadores, que deram entrada nas prisões militares. **Assim o levaram como a récula de burros albardados de açoites, pancadas e dichotes** vários, filhos da puta, vê lá onde é que vais dar com os cornos, **viva a guarda da república, viva a república da guarda** (*idem*, p.35, grifos meus)

Após o Golpe de Estado de 1910 que substituiu a monarquia constitucional pelo regime republicano, a guarda municipal de Lisboa e do Porto foi substituída por um novo

¹⁵ É importante ressaltar que essa relação entre José Saramago e Sebastião Salgado será abordada posteriormente.

corpo público de defesa da ordem, a Guarda Nacional Republicana, esta é composta por militares e organizada em um corpo especial de tropas. No trecho acima, o narrador de maneira irônica chama a guarda de “amorosa filha da república” já que ela segue “carinhosamente” os desígnios do governo. Sendo sua missão zelar pela ordem e pelo cumprimento das normas, são chamados para conter a revolta dos camponeses. De maneira totalmente desumana, os conduzem como bestas de carga, enfileirados, açoitando-os pelo caminho para que aprendam que não se pode perturbar a ordem vigente. Nesse caso, embora a República se proponha como uma estrutura libertária e não totalitária, vemos que, estando a guarda a seu serviço, podemos considerar a República como sendo uma estrutura política e econômica visivelmente totalitária.

Os cinco camponeses acusados de “sedição e incitamento à greve” (*idem*, p.36), são conduzidos por trinta e oito soldados, a Lisboa, serão levados ao governo. A ironia do narrador novamente se faz presente ao referir-se a esta instância: “este governo é **uma misericórdia, uma mãos largas** para entregas tais. E é outra vez **Maio**, senhores” (*ibidem*, grifos meus), o uso do substantivo “misericórdia” com função adjetiva e a imagem das mãos largas demonstram a compaixão e a piedade do governo para com os seus. A referência a maio diz respeito ao fato histórico ocorrido com a Revolução de 18 de maio de 1926, que pôs fim à Primeira República Portuguesa levando à implantação do Estado Novo, regime que se manteve em Portugal até a Revolução dos Cravos (25 de abril de 1974). O Maio grafado com letra maiúscula vem chamar a atenção dos leitores para o fato de que novamente vive-se momentos de grande embate social e político tal aqueles vividos naquele período. Os camponeses serão levados a Lisboa e imaginam que lá finalmente verão acontecer a justiça: “Lisboa é uma grande cidade, têm-nos dito que a maior do mundo, é lá que mora a república, por direito nos hão-de pôr em liberdade, Há leis” (*ibidem*), os trabalhadores acreditam que os ideais republicanos se fazem realmente presentes em Lisboa, capital do país, por isso, imaginam que chegando lá as leis serão colocadas em prática, ou seja, verão que no fundo os trabalhadores não as transgrediram e portanto serão liberados.

A expropriação do camponês provocada pelos cercamentos reduz uma parte do campesinato à condição assalariada, desprovida de terras e, em muitos casos, dos próprios instrumentos de trabalho. Na medida em que o avanço das grandes propriedades exige a

permanência de uma parcela do campesinato na terra, duas formas de exploração permanecem: o arrendamento e a parceria. Ambos realizam a produção tendo em vista os compromissos de aluguel no primeiro caso, e no segundo, a repartição dos produtos com os proprietários das terras cultivadas, mas dificilmente o camponês consegue acumular alguma coisa que lhe permita a independência. Os campos contam ainda com um outro tipo de mão-de-obra, o jornaleiro (diarista), aquele trabalhador que perambula pela zona rural, oferecendo sua força de trabalho, sem direito de arrendamento ou parceria, sua presença é mais significativa nas épocas de colheita, quando existe um recrutamento em massa. É essa figura do trabalhador jornaleiro que é posta em evidência no *LC*. No episódio que segue, assistimos ao confronto entre os trabalhadores do norte e os do sul, enquanto uns não se importam de se submeterem ao trabalho por um salário miserável, os outros se negam a trabalhar exigindo uma remuneração mais justa:

Estão agora dois grupos de trabalhadores frente a frente, dez passos cortados os separam. Dizem os do norte, Há leis, fomos contratados e queremos trabalhar. Dizem os do sul, Sujeitam-se a ganhar menos, vêm aqui a fazer-nos mal, voltem para a vossa terra, ratinhos. Dizem os do norte, Na nossa terra não há trabalho, tudo é pedra e tojo, somos beirões, não nos chamem ratinhos, que é ofensa. Dizem os do sul, São ratinhos, são ratos, vêm aqui para roer o nosso pão. Dizem os do norte, Temos fome. Dizem os do sul, Também nós, mas não queremos sujeitar-nos a esta miséria, se aceitarem trabalhar por esse jornal, ficamos nós sem ganhar. Dizem os do norte, A culpa é vossa, não sejais soberbos, aceitai o que o patrão oferece, antes menos que coisa nenhuma, e haverá trabalho para todos, porque sois poucos e nós vimos ajudar. Dizem os do sul, É um engano, querem enganar-nos a todos, nós não temos que consentir neste salário, juntem-se a nós e o patrão terá de pagar melhor jorna a toda a gente. Dizem os do norte. Cada um sabe de si e Deus de todos, não queremos alianças, viemos de longe, não podemos ficar aqui em guerras com o patrão, queremos trabalhar. Dizem os do sul, Aqui não trabalham. Dizem os do norte. Trabalhamos. Dizem os do sul, Esta terra é nossa. Dizem os do norte, Mas não a querem fabricar. Dizem os do sul, Por este salário, não. Dizem os do norte, Nós aceitamos o salário. Diz o feitor, Pronto, temos conversado, arredem lá pra trás e deixem os homens pegar ao trabalho. Dizem os do sul, Não entregam. Diz o feitor, entregam, que mando eu, ou chamo a guarda. Dizem os do sul, Antes que a guarda chegue, correrá aqui sangue. Diz o feitor, Se a guarda vier, ainda mais sangue correrá, depois não se queixem. Dizem os do sul, Irmãos, dêem ouvidos ao que dizemos, juntem-se a nós, por alma de quem lá têm. Dizem os do norte, Já foi dito, queremos trabalhar (*idem*, p.37)

A descrição da cena nos remete a uma guerra, de um lado os trabalhadores do sul, do outro, os do norte, alinhados para a batalha posicionam-se frente a frente para a luta. O diálogo entre os dois grupos é tenso e conflituoso, os trabalhadores do norte querem trabalhar pela remuneração oferecida pelos patrões, enquanto que os do sul inconformados com o salário miserável pedem aos companheiros que se solidarizem em busca do mesmo ideal: a valorização do trabalho no campo. Cada grupo tem seu argumento, suas ansiedades, o que torna esse diálogo ainda mais tenso e intenso, afinal se, por um lado, temos trabalhadores pensando no todo, nas condições de trabalho, na remuneração justa, por outro, temos homens que diante da fome e da miséria acabam por se sujeitarem às péssimas condições e remuneração. Verificamos que o narrador compõe um texto dramático com os diálogos, as frases curtas, como se ali naquele momento, quisesse representar teatralmente toda agonia e sofrimento daqueles dois grupos. Como no texto dramático, o desenvolvimento das ações vai se dando por meio dos diálogos, que vão ficando cada vez mais tensos e acentuando o caráter antagônico entre os dois grupos. No final, surge a figura do feitor, inicialmente tem-se a impressão de que a situação será resolvida, no entanto, o que seria o prenúncio de término acaba por ser o clímax e tem início o confronto, a cena da batalha e do embate corporal entre os dois grupos de trabalhadores:

O primeiro do norte avançou para o trigo com a foice, e o primeiro do sul deitou-lhe a mão ao braço, empurraram-se sem agilidade, rijos, rudes, brutos, **fome contra fome, miséria sobre miséria**, pão que tanto nos custas. Veio a guarda e separou a briga, bateu para um lado só, empurrou à sabrada os do sul, **amalhou-os como animais** (*idem*, p.38, grifos meus)

A desunião dos trabalhadores provoca o conflito. Como não conseguem chegar a um consenso, acabam partindo para a violência, agem como se estivessem em lados opostos, como se vivessem situações diferentes no dia-a-dia, como se não passassem pela mesma privação; não conscientes de que no fundo compartilham da mesma situação de miséria, da falta de valorização do trabalho no campo, que no fundo tanto um quanto o outro serão tratados como animais pela guarda. O narrador vai elaborando a cena de tal maneira a torná-la ainda mais real e dramática, o uso dos adjetivos “rijos, rudes e brutos” relacionados aos trabalhadores reforça a aspereza e a rispidez do momento. A imagem da foice remete não só ao instrumento agrícola utilizado na colheita de cereais, mas

simbolicamente Chevalier (2005) declara que ela é símbolo da morte, já que assim como a morte, a foice iguala todas as coisas vivas (p.443). É importante lembrarmos que a foice e o martelo são o símbolo oficial para representar o comunismo e os partidos políticos comunistas, as duas ferramentas simbolizam, respectivamente, o proletariado industrial e o campesinato - as duas classes cuja aliança é considerada fundamental para o triunfo da revolução socialista. Dessa maneira, vemos que não é por acaso que o narrador vale-se então dessa imagem na cena. Outra imagem que aparece é a do trigo e a do pão, elementos importantes na alimentação de um povo, ou seja, no embate entre as misérias e entre as fomes assim como o trigo transforma-se em farinha, que se junta à água para formar o pão, os trabalhadores também deveriam se unir para, juntos, conseguirem melhores condições de trabalho e de sobrevivência. Além disso, novamente podemos retomar o intertexto bíblico, já que surge a ideia de ganhar o pão com o suor do rosto, portanto o que era condenação bíblica, agora é luta social por trabalho digno.

Para Marx e Engels (2005), o verdadeiro resultado das lutas não é o êxito imediato, mas a união cada vez mais ampla dos trabalhadores, no entanto, essa organização é incessantemente destruída pela concorrência que os próprios trabalhadores fazem entre si. O outro elemento importante na cena é a presença da guarda, ela é chamada para conter a briga, para zelar pela ordem, mas nesse momento ela bate só de um lado, só do lado dos que não guardam pela tranquilidade da república, só do lado dos que momentaneamente mostram-se resignados à lei do latifúndio. Este embate entre os camponeses do sul e do norte juntamente com a guarda nos remete à temática desenvolvida na seguinte foto de Sebastião Salgado:

A imagem nos mostra um grupo de trabalhadores, nesse caso garimpeiros que estavam em Serra Pelada (Pará) em busca de ouro. É importante pontuarmos que essa foto aparece tanto no livro *Terra* (1997), quanto no livro *Trabalhadores* (1996). No contexto de exploração do ouro, as minas são controladas por guardas-civis que têm um salário muito mais baixo que os carregadores. Os guardas fardados têm orgulho de seu *status* e não querem ser considerados inferiores aos mineiros por causa de seus salários, aqui eles entram em confronto com os trabalhadores justamente para separar um dos conflitos entre os garimpeiros. No centro da imagem vemos dois homens, do lado esquerdo há um homem forte, as vestimentas evidenciam que não é guarda, afinal não está fardado, leva poucas roupas, os sapatos assim como as pernas estão sujas, suas expressões faciais, assim como a posição do direito que segura a arma demonstram que ali não haverá uma conversa tranquila, o movimento dos lábios nos diz que aquele homem fala com o guarda, esbraveja, as rugas que se formam em sua testa e os músculos rijos da face evidenciam que a situação é conflituosa. Do lado direito está o guarda, com sua farda, seu porte físico não é tão avantajado quanto o do garimpeiro, mas ele leva nas mãos a espingarda, instrumento coercitivo utilizado para tentar manter a ordem. Pela posição da sua cabeça vemos que

embora o garimpeiro esteja acima do guarda e seja fisicamente mais forte e robusto, a farda, a espingarda e o posto ocupado conferem-lhe mais poder, afinal ele é o representante do Estado, é ele quem faz cumprir as leis. Ao redor vemos um grupo de trabalhadores que observa a cena, no centro há um trabalhador com os braços cruzados, cabeça baixa, seus gestos demonstram resignação diante do fato, atrás do guarda, vemos um grupo que vai saindo do combate, enquanto que um deles mostra-se pronto para a luta. O clima é tenso, assim como aquele descrito na cena do romance. Podemos afirmar que de diferentes modos delineia-se a mesma cena de opressão, o embate entre guardas e trabalhadores, dois grupos que no fundo são igualmente vítimas do sistema capitalista.

Importante mencionarmos também que a relação entre os camponeses e os donos das terras não é permeada por diálogo, nem tem como base a compreensão, pelo contrário, ela é tensa e conflituosa:

Isto de relações entre patrão e empregado é negócio de muita subtileza, que não se decide e explica com meia dúzia de palavras, é preciso ir ver e ouvir, escondido feito mosca. **Mete força bruta, ignorância, presunção e hipocrisia**, gosto de sofrer, inveja muita, habilidade e arte da intriga, **é uma perfeita diplomática para quem quiser aprender**. (*idem*, p. 72, grifos meus)

A relação é definida pela força bruta, pela ignorância, presunção e hipocrisia, os trabalhadores não têm o direito de se manifestar, não há diálogo, nem negociações que possam levar em conta a situação deles, sendo assim é impossível existir uma relação diplomática, vemos mais uma vez a postura irônica desse narrador que faz questão de marcar sua postura ideológica a todo momento no romance.

Na verdade, como veremos adiante não há contato entre os trabalhadores e os proprietários, já que depois da terra a primeira coisa que precisam é de um feitor, ele é quem fará a intermediação entre os trabalhadores e os latifundiários: “o feitor é o chicote que mete ordem a canzoada. É um cão escolhido entre os cães para morder os cães (...) é uma espécie de mula humana, uma aberração, um judas, o que traiu os seus semelhantes a troco de mais poder e de algum pão de sobra” (*ibidem*). Como percebemos há uma animalização não só da figura do feitor, mas também dos camponeses, todos são cães, ou seja, teoricamente são todos iguais, mas os feitores não são cães amigos, pelo contrário, são como aqueles treinados para a guerra, para morder quem ouse desobedecer às regras. O

feitor também é comparado com a figura de Judas Iscariotes, o discípulo traidor que entregou Jesus Cristo aos seus capturadores por 30 moedas de prata. Nesse caso, a traição não se dá somente pelo dinheiro (o salário que recebem), mas pelo poder que possuem sobre a vida daquelas pessoas, o poder de mandar, de fiscalizar e por fim de castigar, caso não cumpram eficazmente a tarefa que lhes foi atribuída. No romance, contam com a ajuda: “dum capataz que era Gregório de nome e Lameirão de sobrenome. Era este Lameirão uma fera das piores. Para ele, o pessoal duma contrata não fazia diferença duma matilha amotinada que só a pau e chicote podia ser tratada” (*idem*, p.64). Ele passa a ser uma das figuras mais temidas, embora não perceba que é tão explorado quanto os trabalhadores da contrata, e ao lado dos patrões castiga ferozmente os camponeses:

Quando Gregório Lameirão saía de casa ou do quartel, deixava o coração pendurado atrás da porta e ia mais leve, sem outro cuidado que não fosse bem merecer a confiança do patrão e ganhar merecidamente as mais moedas e melhores comedorias que lhe valia o cargo de capataz e carrasco do rancho. (*idem*, p.54)

Deixar o coração para trás implica em não olhar para o outro como seu semelhante, como um ser humano. O embate entre os camponeses e os feitores tomará proporções mais significativas, quando aqueles resolverem se unir em busca de melhores condições de trabalho. Dessa maneira, vemos que dois elementos estarão ao lado dos latifundiários no combate às ações subversivas dos trabalhadores e na defesa dos interesses privados: a guarda e o feitor, espécie de guarda particular do latifúndio:

(...) lá estão o guarda e a guarda, de olho fito e espingarda fácil, e se o guarda, em nome da propriedade de Norberto, se não ensaia nada para mandar tiro a uma perna ou tiro que mate mesmo, a guarda, que o mesmo também faz quando lhe dão ordem ou sem esperar por ela, tem os mais benignos recursos de prisão, multa e sova entre as quatro paredes (...) e não falta por aí latifúndio que tenha o seu cárcere privado e o seu código penal próprio. **Nesta terra faz-se justiça todos os dias.** (*idem*, p.79-80, grifos meus)

O jogo de palavras utilizado pelo narrador em o guarda e a guarda simboliza a força coercitiva utilizada para reprimir os camponeses, o guarda aqui está representado pelo feitor/capataz do latifúndio e a guarda é a segunda força que atua reprimindo os trabalhadores, a que faz cumprir a ordem do Estado. Ironicamente o narrador menciona que

a justiça faz parte do latifúndio, afinal com tantos guardas e capatazes, impossível não se manter a ordem. Aliás, em uma terra onde impera a (in)justiça, não bastam apenas guardas públicas, particulares para fazerem valer os direitos à propriedade privada, também aparecem leis, e até cárceres privados.

O despertar dos trabalhadores vai acontecendo de forma gradativa “outros, porém já se levantaram” (*idem*. p.99), porém esse despertar, ou melhor dizendo, esse levantar vai acontecendo à medida que o trabalho, os maus tratos, a miséria vai aumentando. Inicialmente, acreditam que o problema da exploração é por causa da máquina debulhadora que acelera o ritmo de trabalho do camponês extenuando-o, assim um pequeno grupo de trabalhadores se negarão a trabalhar:

Vai o moço para a moinha, recebe-a na cara como um castigo, e o corpo começa de mansinho a protestar, para mais não lhe sobram as forças, mas depois, só não o sabe quem isto não tenha vivido, o desespero alimenta-se da extenuação do corpo, e então, de dois feito, o rapaz, que se chama Manuel Espada (...) deixa a moinha, chama os companheiros e diz, Vou-me embora, que isto não é trabalhar, é morrer (...) os quatro rapazes se afastam juntos (...) Vem o capataz a correr, esbaforido, Que é isto, que é isto, e Manuel Espada diz, Vou-me embora, e os outros, E nós também vamos, a eira está pasmada, Então vocês não querem trabalhar. Quem dali olha em redor vê tremer o ar, é a tremulina do calor, mas parece que ali o latifúndio que treme, e afinal são apenas quatro rapazes, estes se afastam movidos por suas razões de quem não tem que pensar em mulher e filhos a sustentar (*idem*, p. 101)

A imagem do ar tremido simboliza o estremecer da força do latifúndio, até então inabalável, esse tremor ainda é superficial, ou seja, poucos são os que nesse momento conseguem levantar a voz e dizer não à exploração, talvez porque sejam solteiros, não tenham uma família em quem pensar, de qualquer forma é importante visualizarmos esse primeiro estremecimento da força da coerção. O fato do grupo negar-se a trabalhar para aquele patrão enraivece o latifúndio, personificado aí na figura do capataz. Enfurecido, Anacleto resolve que não pagará os dias trabalhados e ainda acusa os rapazes de serem grevistas: “Envisga o Anacleto o olho vagabundo, vê os quatro manipaços, ah boa chibata quem te pudesse usar, Dinheiro não levam, e fiquem sabendo que os vou dar como grevistas” (*idem*, p.101-2). Dessa maneira vão os quatro rapazes (Manuel Espada, Augusto Patracão, Felisberto Lampas e José Palminha) a interrogatório, o administrador declara “Vá lá uma pessoa entendê-los, quando não há trabalho, que não há trabalho, se há trabalho, não

estão para isso” (*idem*, p.104), os jovens contestam “Não fizemos nada, largamos o trabalho porque éramos subjugados pela máquina” (*idem*, p. 105). O momento é de grande tensão já que nesses anos repressivos ser considerado grevista era um delito gravíssimo. Após o inquérito, o administrador faz um discurso com o intuito de alertá-los para que não repitam o ato de insolência e falta de respeito contra quem lhes oferece a oportunidade de trabalhar:

Tenham juízo, aprendam a respeitar aqueles que vos dão trabalho, por esta vez passa, mas livrem-se de cá vir para outra (...) e não se deixem ir em cantigas, se aparecer alguém a querer dar-vos papéis ou de conversas subversivas, avisem a guarda que ela trata do assunto (...) e agora vão-se embora, dêem as boas tardes aqui ao senhor tenente Contente que é vosso amigo, e eu também só quero o vosso bem, nunca se esqueçam (*idem*, p.107)

A referência aos papéis com assuntos subversivos diz respeito ao comunismo, já que nessa época despontavam os ideais desse movimento. O tenente e o administrador mostram-se bastante amigáveis com o grupo de rapazes, embora se saiba que no fundo desaprovam completamente toda e qualquer manifestação grevista. Depois de liberados percebem o quanto nessa luta existem desigualdades, já que os proprietários de terra, organizados, negam-lhes trabalho:

No domingo foram os quatro à praça e não arranjaram patrão. E no outro, e no outro também. O latifúndio tem boa memória e fácil comunicação, nada lhe escapa, vai passando palavra, e só quando muito bem lhe parecer dará o feito por perdoado, mas esquecido nunca. Quando enfim conseguiram trabalho, foi cada um para seu lado. (*idem*, p.108-9).

É importante notarmos que o castigo dos rapazes por terem se manifestado contra os patrões é ficarem marcados como grevistas e com isso tarda a aparecer-lhes trabalho. Quando os patrões resolvem por fim dar-lhes uma nova oportunidade, ao invés de continuarem unidos eles se separam, essa separação evidencia a força coercitiva dos latifundiários.

O embate entre repressão e democracia espalha-se pelos campos do Alentejo após a eclosão da II Guerra Mundial, é nesse momento que aflora a consciência de que existe uma luta entre patrões e trabalhadores. Dessa inicial conscientização surge uma espécie de herói popular: José Gato, um bandido que roubava apenas os ricos e defendia os pobres:

Tinha boas coisas o José Gato, essa justiça deve de se lhe fazer. Nunca roubou nada aos pobres, a orientação dele era só roubar onde havia, aos ricos (...) Mas uma vez aconteceu encontrar o Parrilhas uma mulher que tinha ido buscar o aviozito para a família, e então o Parrilhas tirou-lho, diabo do homem. A pouca sorte dele foi o José Gato encontrar a mulher a chorar, coitada. Perguntou por que chorava ela e pelos sinais percebeu que tinha sido o Parrilhas o da afronta. A mulher recebeu logo ali o dinheiro que dava para três avios e o Parrilhas levou a maior sova da sua vida (*idem*, p.133)

Com suas atitudes, José Gato acaba por mostrar aos camponeses a necessidade de se solidarizarem e se organizarem para lutar pelos seus direitos e conseguir combater o inimigo. A primeira batalha travada pelos trabalhadores acaba por não assustar aos latifundiários, Sigismundo Canastro, Manuel Espada e João Mau-Tempo percorrem o latifúndio buscando a mobilização e o engajamento dos demais camponeses na luta pelo aumento do valor da jorna:

Amanhã vamos todos juntos às herdades, vamos pedir aos camaradas que não trabalhem, que em toda parte se está a lutar pelos trinta e três escudos, não podemos os de Monte Lavre ficar mal, não somos menos do que os outros, e se assim se fizer em todo o distrito, venceremos os patrões. (*idem*, p.142-3).

Clama-se então pela união dos camponeses, afinal é chegado o tempo de se ter voz, de falar e expor a situação de miséria em que vivem: “Camaradas, não se deixem enganar, é preciso que haja união entre os trabalhadores, não queremos ser explorados, aquilo que pedimos nem sequer chegava para encher a cova dum dente do patrão” (*idem*, p.144). Conscientes de que somente unidos conseguirão as conquistas que tanto almejam, o grupo faz diversos apelos aos demais companheiros, para que estes possam aderir ao movimento e não trabalhar pelo salário miserável que os patrões querem pagar: “Juntemo-nos todos para exigir o nosso salário, porque já vai sendo tempo de termos voz para dizer o valor do trabalho que fazemos, não podem ser sempre os patrões a resolver o que nos pagam.” (*ibidem*).

Analisando a sociedade capitalista e a luta de classes entre burgueses e operários, Marx e Engels afirmam que a tendência à exploração e consequente pauperização dos operários na sociedade capitalista assim como seu aumento numérico e sua união nas

próprias fábricas e em associações, acentuam a luta de classes que se transforma em uma espécie de “guerra civil mais ou menos oculta” (Marx, Engels, 1998, p.19). Tal fato é decorrente da expressão das reivindicações dos operários em motins e, por outro lado, a burguesia precisa de um instrumento de coerção para evitar tais explosões operárias. Essa guerra civil mais ou menos oculta terminaria com uma revolução violenta, em que o proletariado derrubaria a burguesia e lançaria “as bases de seu próprio domínio” (*ibidem*). Após o fracasso das revoluções alemã e francesa Marx e Engels repensam o conceito de revolução proletária. Introduzem, então, o conceito de revolução permanente,¹⁶ em que, segundo eles, os operários não deveriam abandonar nunca a causa proletária, pois o objetivo é a eliminação da dominação de classes e não meramente uma conquista democrática que no fundo só favorece os burgueses.

Não há como retratar a luta de classes, a revolução, sem pelo menos insinuar a existência de duas forças em combate. É dessa luta, ou como preferia denominar Marx, dessa guerra civil mais ou menos oculta, que pode emergir um processo revolucionário. É do embate entre latifundiários e camponeses e, principalmente da união destes que nasce a primeira vitória dos trabalhadores:

Amanhã podem ir trabalhar pelos trinta e três escudos (...) Cada dia de trabalho passou a valer mais oito escudos, muito menos de dez tostões de aumento por hora, um nada por minuto, tão pouco que não existe moeda que o represente (...) Tanto penar para tão pequeno ganho. (*idem*, p.147)

O aumento no valor do dia de trabalho é uma conquista, no entanto, os tempos em Portugal Salazarista ainda são propícios aos latifundiários, que na safra seguinte mobilizam-se e ditam as regras para a contratação, ou seja, enquanto, de um lado, aumenta a organização e a identificação dos trabalhadores rurais, do outro, os latifundiários mobilizam-se para rever suas estratégias de luta e tentar conter o movimento. Em uma escala crescente de persuasão, os policiais treinados para combater os comunistas e assim defender a propriedade privada, passam para a tortura psicológica, intimidando e ameaçando os presos, para que estes delatem seus companheiros e líderes:

¹⁶ Marx, Karl.; Engles, Friedrich. *Manifesto comunista*. Org. Osvaldo Coggiola. São Paulo: Boitempo Editorial, 2005.

Fiquem vocês sabendo que não saem daqui vivos se não vomitarem tudo quanto sabem sobre esta greve, a organização, quem vos deu ordens, a propaganda, tudo, quero aqui tudo despejado, ai de vocês se não falam. O tenente Contente agarrou em quatro cadernos de escola que estavam em cima da secretária, apartados. Cada um de vocês vai ficar fechado num gabinete com este caderno, têm lápis, escrevam aqui tudo quanto sabem, os nomes e as datas, os sítios dos encontros e as casas, as entregas dos materiais, quantos aves perceberam, e não saem de lá enquanto não estiver tudo muito bem explicadinho. O agente voltou à secretária, tornou a meter a pistola no coldre, terminara a demonstração de força” (*idem*, p.155-6).

Por meio da tortura psicológica os policiais tentam obter as informações. O padre Agamedes vai até lá intervir por João Mau-Tempo, pede que ele fale tudo o que sabe para ser libertado, e o jovem responde:

Senhor padre Agamedes, eu não sei nada, não posso me arrepender do que não fiz daria tudo para poder estar com minha mulher e as minhas filhas, mas isso que me pede não posso dar, não posso dizer porque não sei, **e se soubesse não sei se diria** (*idem*, p.161, grifos meus).

É no espaço fechado da prisão que João entra em um processo de solidarização, tem consciência que os trabalhadores precisam se unir, senão não conseguirão vencer a batalha da opressão.

Por fim, os policiais chegam ao grau máximo de tortura: a física. Nesse momento, o narrador recria, parodicamente, o Calvário de Cristo para representar a cena da tortura de Germano Santos Vidigal:

Já o encontraram. Levam-no dois guardas (...), e agora parece mesmo de propósito, é tudo a subir, **como se estivéssemos** a ver uma fita sobre a vida de Cristo, lá em cima é o calvário, estes são os centuriões de bota rija e guerreiro suor (...), e o cortejo tem agora apenas cem metros para andar, lá no alto, **vemo-la** por cima do muro, pendura uma mulher na corda um lençol, tinha sua graça **se esta mulher se chamasse Verônica, mas não é só Cesaltina** e pouco dada a igrejas. **Vê passar o homem entre os guardas, segue-o com os olhos**, não o conhece, **mas tem um pressentimento, encosta o rosto ao lençol húmido como um sudário**” (p.167, grifos meus)

Nesse trecho, verifica-se um entrecruzar de vozes, ou melhor, de olhares. O narrador começa descrevendo a cena a partir de seu ponto de vista, por meio das palavras

“como se estivéssemos” faz com que o leitor também tome voz (ou olhos) na cena narrada. Começa a descrição de Cesaltina, a mulher que é vista por cima do muro, ela acompanha o episódio “vê passar o homem”, “segue-o com os olhos” e “tem um pressentimento”, ou seja, embora não seja uma mulher de igrejas como afirma o narrador, ela pressente que algo semelhante ao que ocorreu a Cristo acontecerá. O lugar onde Jesus foi crucificado é chamado de Calvário (em aramaico Gólgota), é uma colina situada nos arredores de Jerusalém. O sudário é uma peça de linho que teria sido utilizado por Verônica para enxugar o rosto de Cristo na crucificação. Nele, segundo as tradições cristãs, ficaram as marcas do rosto de Jesus. No trecho, verifica-se que, ao contrário de Verônica, Cesaltina, “encosta” em seu rosto o lençol, portanto deixa ali as suas marcas. Dessa maneira, podemos dizer que tanto ela como Vidigal são intercambiários do sofrimento dos trabalhadores alentejanos. O sofrimento e a tortura de Germano Vidigal são acompanhados pelas formigas que estão ali ouvindo e presenciando o interrogatório e refletindo no motivo de se ter tanta violência contra um único homem. Acompanharemos a cena de tortura desse trabalhador pelos olhos delas, que, nesse momento, mostram-se mais humanas que aqueles homens que estão ali:

Agora mesmo caiu um dos homens, fica ao nível das formigas, não sabemos se as vê, mas vêem-no elas, e tantas serão as vezes que ele cairá, que por fim lhe terão decorado o rosto, a cor do cabelo e dos olhos, o desenho da orelha, o arco escuro da sobancelha, a sombra tão branda da comissura da boca, e de tudo isto mais tarde se farão longas conversas no formigueiro para ilustração das gerações futuras, que aos novos é útil saberem o que vai pelo mundo. (...) Caiu o homem outra vez, é o mesmo, disseram as formigas, tem o desenho da orelha, o arco da sobancelha, a sombra da boca, não há confusão possível, porque será que é sempre o mesmo homem que cai, então ele não se defende, não se bate. São critérios de formiga e sua civilização, ignoram que a luta de Germano Santos Vidigal não é com seus espancadores Escarro e Escarrilho, mas com o seu próprio corpo (...) E pelo tempo que ali se o deixaram ficar, uma formiga se lhe agarrou à roupa, quis vê-lo de mais perto, a estúpida, vai ser a primeira a morrer, porque no preciso lugar onde agora está cai a primeira cacetada, a segunda já não a sente, mas sente-a o homem, que, com a dor, não ele, mas o estômago lhe salta, e outra vez se derruba, em ânsias, é o estômago, o violento coice em cheio ou patada e outro logo a seguir nas partes (...) A formiga grande vai na sua quinta viagem e o jogo continua (...) na sua sétima viagem levanta a cabeça e olha a grande nuvem que tem diante dos olhos, mas depois faz um esforço, ajusta o seu mecanismo de visão e pensa, Que pálido está este homem, nem parece o mesmo, a cara inchada, os lábios rebentados, e os olhos, coitados dos olhos, nem se vêem entre os papos, tão diferente de quando chegou, mas conheço-o pelo cheiro, que ainda assim é o melhor sentido das formigas. Está neste pensar e de repente foge-lhe o rosto do alcance porque os outros dois homens

puxam este e deitam-no de costas, despejam-lhe água na cara (...) Escarro e Escarrilho levantam Germano dos Santos Vidigal por baixo dos braços, erguem-no em preso, não queira que estivessem a incomodar-se, e vão sentá-lo numa cadeira. (...) Abre o olho Germano Santos Vidigal e, por incrível que pareça, o que ele vê é o carreiro das formigas, talvez por ser mais denso no sítio que os olhos no acaso de abrir-se fitam (...) Germano Santos Vidigal deixa cair os braços, a cabeça descai-lhe para o peito, a luz apaga-se dentro do seu cérebro. A formiga maior desaparece debaixo da porta depois de ter completado a sua décima viagem. Quando voltar ao formigueiro verá o quarto cheio de homens. Estarão lá Escarro e Escarrilho, o tenente Contente, o sargento Armamento, o cabo Tacabo, duas praças anônimas e três presos escolhidos a dedo para testemunharem que, tendo os ditos agentes voltado as costas por um minuto, não mais, para tratarem de assuntos urgentes, quando voltaram deram com o preso enforcado num arame, tal como agora está, a ponta enrolada naquele prego além, a outra com duas voltas no pescoço de Germano Santos Vidigal (...) Lavra grande indignação entre as formigas, que assistiram a tudo, ora umas,oras outras, mas entretanto juntaram-se e juntaram o que viram, têm a verdade inteira, até a formiga maior, que foi a última a ver-lhe o rosto, em grande plano, como uma gigantesca paisagem, e é sabido que as paisagens morrem porque as matam, não porque se suicidam. (*idem*, p.169- 176)

O sofrimento é pontuado de forma ritualizada pelas dez viagens das formigas que, repetidamente, levantam a cabeça “como cães” (*idem*, p.169). Elas observam tudo atentamente, em um primeiro momento não entendem muito bem o que se passa ali, mas depois começam a se dar conta e são testemunhas da tortura e da morte de Germano Santos Vidigal. Aparecem de maneira tão humanizada que conseguem apreender as características físicas do homem que ali está, sabem a cor dos cabelos, dos olhos, conseguem reconhecê-lo mesmo tendo as feições cada vez mais modificadas pelo espancamento. As formigas também possuem sentimentos e sensações humanas, elas olham, pensam, reconhecem a pessoa que ali está pelo cheiro, como testemunhas do sofrimento e da dor do trabalhador elas sabem, presenciaram tudo o que ali dentro aconteceu. São elas que detêm a verdade, mas “sobre estes casos hão de passar os anos e há-de pesar o silêncio até que as formigas tomem o dom da palavra e digam a verdade e só a verdade” (*idem*, p.176). A verdade está relacionada justamente com a questão da impossibilidade do suicídio do trabalhador, por isso na cena final há uma comparação entre a paisagem e a morte de Germano Santos Vidigal. A narração longa e minuciosa da tortura faz o leitor sentir cada uma das dores de Germano. Aliás, o nome Germano Santos Vidigal é repetido inúmeras vezes no trecho de maneira a não só identificar a vítima de tamanha agressão, mas mostrar ao leitor a força, a coragem e a determinação desse homem, que em nenhum momento delatou os

companheiros, lutou com o próprio corpo para resistir à dor do espancamento. Germano Santos Vidigal, na verdade, é um personagem histórico, operário da construção civil, dirigente sindical e militante comunista, foi assassinado brutalmente pela Pide em 1945; seu nome assim como o de José Adelino dos Santos, trabalhador rural, também militante comunista, assassinado em Montemor-o-Novo em 1958 durante uma manifestação por melhores salários e de protesto contra a burla eleitoral, estão na dedicatória do romance. Sendo assim, ao resgatar acontecimentos históricos de maneira a propor uma releitura e uma ressignificação, verifica-se um afastamento em relação ao modelo tradicional da ficção histórica, o que, por um lado, leva à metatextualidade e, por outro, a uma reinterpretação da História, portanto ao conceito de metaficção historiográfica. A paródia do narrador também funciona com relação à questão da nomeação, os personagens pertencentes ao núcleo repressivo da polícia/da guarda, têm nomes que apontam para uma lógica associativa, o tenente chama-se Contente, o sargento Armamento, o cabo chama-se Tacabo, como vemos esses nomes revelam uma rima interna e de certa forma, estabelecem uma relação paródica com a função exercida por eles. Os policiais que torturam Germano Santos Vidigal chamam-se Escarro e Escarrilho, esses nomes assumem uma função contrastante e avaliadora que corrobora a crítica do narrador, escarro é o catarro, escarrar é jogar catarro em alguém, ou seja, vilipendiar, humilhar e é exatamente o que os dois fazem com o trabalhador.

Morre então Germano Santos Vidigal, um dos líderes dos trabalhadores, não leva consigo nada além da plena consciência de ter feito tudo para que os trabalhadores lograssem uma vida mais digna, não consegue ver o despertar da revolução, morre o homem que enfrentou a guarda. De qualquer forma, vemos que a morte do corpo não mata a esperança de que se faça justiça, afinal “Este trigo, qualquer pessoa o vê, está maduro, os homens também.” (*idem*, p.138). Como já mencionamos, é a partir do trigo que se faz o pão, alimento indispensável ao homem, quando ele está maduro, é hora de colher para que ele se torne alimento, também os trabalhadores estão maduros, portanto é hora de começar a luta.

Voltando ao trecho da tortura e morte do trabalhador, vemos que estando a polícia a serviço do Estado e do capital, pode tudo em nome da lei, até mesmo simular o suicídio onde, na verdade, ocorreu um assassinato. Para tornar verdadeira a sua versão, a polícia

leva ao local, além do tenente, dos cabos, do sargento e dos guardas, três presos, que servirão de testemunhas do suicídio de Germano Santos Vidigal. O caso só será dado por encerrado quando um médico designado pela Pide é convocado para constatar o suicídio de Germano Santos Vidigal:

Entretanto, **se nos apressarmos**, ainda **apanharemos** o senhor doutor Romano, vai ali adiante, de cabeça baixa, a malita preta pendurada do braço esquerdo e por isso **podemos** pedir-lhe que levante a mão direita, **Jura dizer a verdade, toda a verdade e só a verdade**, para os doutores tem que ser assim, estão habituados a fazer coisas com toda a solenidade, **Diga lá, doutor Romano**, doutor delegado de saúde, ajuramentado por memória de Hipócrates e suas actualizações de forma e de sentido, diga lá doutor Romano, aqui debaixo deste sol que nos alumia, se é realmente verdade que o homem se enforcou. Ergue o doutor delegado de saúde a sua mão direita, Põe sobre nós os olhos cândidos, é homem muito estimado na vila, pontua na igreja e meticoloso no trato social, e tendo-nos mostrado a pura alma, diz, Se alguém tem um arame enrolado no pescoço, com uma ponta presa no prego acima da cabeça, e se o arme está tenso por causa do peso mesmo que parcial do corpo, trata-se, sem dúvida nenhuma, tecnicamente, de enforcamento, e, tendo dito, baixou a mão e vai à sua vida. Mas olhe lá, doutor Romano delegado de saúde, não vá depressa que ainda não são horas de jantar, se é que tem apetite depois daquilo a que assistiu, faz-me inveja um estômago assim, **olhe lá e diga-me** se não viu o corpo do homem, se não viu os vergões, as nódoas negras, o aparelho genital rebentado, o sangue, **Isso não vi, disseram-me** que o preso se tinha enforcado e enforcado estava, **não havia mais que ver**, Será mentiroso, Romano doutor e delegado de saúde, ganhou como e para quê, e desde quando, esse feio hábito de mentir. Não sou mentiroso, mas a verdade não a posso dizer, Porquê, Por medo, **Vá em paz doutor Pilatos, durma em paz com a sua consciência**” (*idem*, p.176-7, grifos meus)

O inquérito instaurado pelo narrador perpassa tanto o campo jurídico quanto o da medicina, já que ele também retoma o juramento de Hipócrates, declaração solene tradicionalmente feita por médicos em ocasião de sua formatura. Inicialmente, o doutor Romano é posto sob o julgo da lei: “Jura dizer a verdade, toda a verdade e só a verdade”, a partir de então o narrador parte para o interrogatório do réu: “olhe lá e diga-me se não viu o corpo do homem, se não viu os vergões, as nódoas negras, o aparelho genital rebentado, o sangue”, tenta dissuadi-lo mostrando que tais sinais evidenciam que o homem não pode ter se enforcado. Verificamos que a transposição no modo de enunciar o pensamento e o seu real conteúdo tornam a ironia ainda mais aguda principalmente quando o narrador refere-se

ao médico como Pilatos, aliás, assim como Pôncio Pilatos no julgamento de Cristo, também o médico lava as mãos e comete perjúrio. No final, o médico acaba por declarar que não pode dizer a verdade, que sente medo, ou seja, que pode ser coagido se realmente não fizer aquilo que manda a polícia. Diante de tamanha omissão, assim como as formigas, o narrador revela sua indignação: “Vá em paz doutor Pilatos, durma em paz com a sua consciência (...) mas tome um conselho que lhe dou, evite as formigas, sobretudo aquelas que levantam a cabeça como os cães, é bicho de muita observação, nem o dr. Pilatos imagina” (*idem*, p.177). Nessa passagem identificamos a postura ideológica que rege todo o posicionamento do narrador no romance, como diz Silva (1989) “o tratamento dado pela narrativa aos elementos da repressão é profundamente irônico e reflete a postura crítica de um narrador cuja opção ideológica é claramente a favor dos oprimidos.” (p.222).

Em todo o romance vemos um narrador irônico, autoconsciente de sua função narrativa, ele é opinativo, toma partido, tem plena consciência de que está narrando uma história, uma ficção (metaficção).

Ao contrário dos camponeses, os proprietários buscam uma organização entre si de modo que os explorados fiquem desmobilizados. Na garantia da manutenção desse quadro reside todo o equilíbrio do sistema. O trabalhador deve manter-se alienado dos meios de produção, dos instrumentos de trabalho e na ignorância de que tal situação possa ser reversível, para tanto entra em jogo um outro mecanismo de coerção: o discurso religioso:

A grande e decisiva arma é a ignorância. É bom, dizia Sigisberto no seu jantar de aniversário, que **eles nada saibam, nem ler, nem escrever, nem contar, nem pensar, que considerem e aceitem que o mundo não pode ser mudado**, que este mundo é o único possível, tal como está, que só depois de morrer haverá paraíso, **padre Agamedes que explique isto melhor, e que só o trabalho dá dignidade** e dinheiro, porém não tem de achar que eu ganho mais que eles, a terra é minha, quando chega o dia de pagar impostos e contribuições, não é a eles que vou pedir dinheiro emprestado, que aliás sempre foi assim, e será, se não for eu a dar-lhes trabalho, quem o dará, eu e eles, **eu que sou a terra, eles que o trabalho são, o que for bom pra mim, bom para eles é, foi Deus que quis assim as coisas, o padre Agamedes que explique melhor**, em palavras simples que não façam mais confusão à confusão que têm na cabeça, e se o padre não for suficiente, **pede-se aí à guarda** que dê um passeio a cavalo pelas aldeias, só a mostrar-se, é um recado que eles entendem sem dificuldade. (*idem*, p.72, grifos meus)

O discurso é apresentado de modo a evidenciar a onipotência dos latifundiários e o desejo da preservação da ignorância dos trabalhadores. Por isso, nesse momento, é a voz do latifúndio que se ouve na narrativa. Para garantir a preservação dos privilégios, os latifundiários contam com a ajuda tanto da Igreja mostrando que a situação em que vivem é um desígnio de Deus (“Deus assim quer as coisas”), quanto do Estado (“pede-se aí à guarda que dê um passeio”), por isso seja pelo assédio moral imposto pela fé ou pela tortura física é importante que os camponeses saibam bem qual é o seu lugar. Apesar de o povo viver na mais completa ignorância por questão de conveniência à classe dominante, isso não impede que sintam a miséria e a desigualdade social, como vimos no trecho acima; para que esse sentimento e essa percepção não se tornem subversivos, há uma justificação feita de forma inquestionável para a divisão e para os privilégios de classes, a vontade divina.

O representante dessa instituição religiosa em todo o romance será o Padre Agamedes, esse líder religioso, apesar de pregar a contenção e a humildade e condenar o pecado, não está livre do olhar perspicaz crítico do narrador que logo no início já mostra que o padre possui uma conduta não tão exemplar, já que “vivía com uma mulher **que dizia** ser sua sobrinha” (*idem*, p.29), grande apreciador de bons vinhos e dono de um pequeno comércio que administrava nas horas vagas. Apesar de seu empenho e de seus discursos eloquentes, o padre não contava com uma gama significativa de fiéis:

Tinha a igreja poucos fregueses e nem todos constantes (...) A debilidade da acção apostólica não estimulava as devoções, não tanto por viver o padre Agamedes assobrinhado ou comerciar em secos e molhados, que só quem não é povo ignora o que são precisões, mas por maltratar o missal despachar neófitos, nubentes e defuntos com a mesma truculência com que matava e comia seu porco e com muito menos atenção à letra do templo e ao seu espírito (*idem*, p.30-1)

O olhar arguto do narrador faz-se notar pelo modo como ele se refere aos frequentadores da igreja, chamando-os de “fregueses”, como se ali fossem para comprar algum produto, como se faz quando se vai a alguma mercearia. A crítica ao padre se faz não só pela pouca eloquência ao proferir as palavras divinas, mas ao fato de o representante divino demonstrar um empenho menor às coisas relacionadas à Igreja do que àquelas do comércio que mantinha. É importante mencionar que os ideais republicanos eram totalmente anticristãos, no entanto, com o Golpe de Estado de 1926, e a tomada do poder

por Salazar, que era extremamente cristão, esses ideais começam a ser combatidos e colocados em xeque. A igreja recupera seu prestígio e passa a ser um dos pilares de sustentação do governo, tendo um papel importante na manutenção do *status quo*, defendendo o Estado totalitário e o direito à propriedade privada. Portanto, a partir de meados de 1920, o padre Agamedes estará mais ligado ao Estado e aos latifundiários.

Dessa maneira, o padre vai pregar a palavra de Deus, mostrando quais são as regras a serem seguidas para que se possa adentrar no reino do céu:

Essa terra é assim. A Lamberto Horques disse o rei, Cuidai dela povoai-a, zelai pelos meus interesses sem vos esquecerdes dos vossos, e isto vos aconselho para conveniência minha, e se assim fizerdes sempre e bem, viveremos todos em paz. E o padre Agamedes, **às ovelhas apascentadas, O vosso reino não é deste mundo,** padecei para ganharedes o céu, quanto mais lágrimas chorardes neste vale das ditas, mais perto do Senhor estareis quando tiverdes abandonado o mundo, que todo ele é perdição, diabo e carne, ora andai lá que vos mantenho debaixo de olho, bem enganados estais se pensais que Deus Nosso Senhor vos deixa livres tanto no bem como no mal, que tudo há-de ser posto na balança em chegando o dia do juízo, **melhor é pagar neste mundo que estar em dívida no outro.** (p.107-8, grifos meus)

No fragmento verifica-se a divisão da sociedade e a missão atribuída de acordo com a classe social a qual pertencem seus membros. Aos herdeiros do rei, donos das terras, é permitida a riqueza, a liberdade, o gozo, dos outros, é exigida a resignação, mostrando que somente o sofrimento conduz ao paraíso. O padre Agamedes é a voz dos latifundiários para com o povo, por isso é sua missão apascentá-los e mostrar que a situação deplorável na qual se encontram é um desígnio de Deus. A imagem da ovelha apascentada, ou seja, doutrinada, aparece justamente para mostrar como devem se comportar os fiéis. O bom pastor (o padre) recebe uma grande missão de Deus, pastorear o rebanho para que as ovelhas não se percam no mundo dos pecados e das ilusões, elas são doutrinadas por meio da palavra divina. A expressão “esta terra é assim” aparece logo no início do parágrafo, anunciando que a desigualdade é uma característica desta terra.

O sermão do padre não serve para acalmar a fome e a miséria em que vivem os camponeses:

Para se descansar, se tal verbo tem cabimento, deitam-se numa cama de carqueja com palha por cima, e pela noite fora gemem, sujos pisados, assim não vale, não se pode acreditar no padre Agamedes que vem do seu almoço dominical em casa de Floriberto, e bom almoço foi, **como se comprova pelo arroto que ressoa no latifúndio** (*idem*, p.80-1, grifos meus)

A figura do padre é totalmente satirizada pelo narrador, já que se levarmos em consideração o intertexto bíblico, vemos que a figura do padre é séria e respeitada pelos fiéis, nesse sentido é importante reforçarmos o caráter metaliterário, autoconsciente do texto, enquanto ficção. Enquanto presenciamos o sofrimento dos camponeses por não se ter um lugar condizente para dormir, por estarem sujos, maltrapilhos, por sentirem fome, eis que o narrador mostra o grande arroto do padre após um almoço farto e delicioso na casa de um dos latifundiários. Assim como um grito que faz eco, o arroto vai ecoar por todo o latifúndio evidenciando não só a condição miserável daqueles homens, mas o descaso tanto dos latifundiários quanto do representante de Deus para com eles.

Quando em 1936 o comunismo avança na Europa e avizinha-se de Portugal, o padre Agamedes passa a combater em seus sermões a ameaça vermelha:

Mas o padre Agamedes também clama, Certos homens que por aí andam em segredo e atirar-vos do vosso sentido (...) fujais deles como da peste, da fome e da guerra, pois são a pior desgraça que sobre a nossa santa terra podia cair, praga digo como os gafanhotos do Egipto e é por isso que não me cansarei de vos dizer que **deveis dar atenção e obedecer aos que mais sabem da vida e do mundo, olhai a guarda como vosso anjo da guarda**, não lhes **guardeis rancor**, que até o pai é às vezes obrigado a bater no filho a quem tanto quer e ama e todos nós sabemos que mais tarde o filho dirá, Foi para o meu bem, (...) assim, meus filhos é a guarda, e já nem falo das outras autoridades civis e militares, o senhor presidente da câmara, o senhor administrador (...) e outros senhores que têm encargo de mandar, a começar por quem vos dá trabalho, sim, **que seria de vós se não houvesse quem vos desse trabalho, como vos haveríeis de alimentar as vossas famílias, dizei lá, respondei, que é para isso que vos pergunto**, bem sei na missa não se fala, mas à vossa consciência é que deveis responder, e por tudo isto enfim vos recomendo, conjuro e emprazo a que **não deis** ouvidos a esses **diabos vermelhos** que andam por aí a querer a nossa infelicidade, que não **foi para isso que Deus criou a nossa terra**, foi para que ela se conservasse no regaço amantíssimo da Virgem Maria, e se derdes fé de que alguém vos quer desencaminhar com falinhas mansas, **ide dali ao posto da guarda** que assim fareis obras de Deus, mas se não tiverdes coragem, por medo de vinganças, eu vos ouvirei no confessionário e em minha alma e consciência providenciarei, e agora **rezemos** todos um padre-nosso pela salvação da nossa pátria, um padre-nosso pela conversão da Rússia e um padre-nosso por

intenção dos nossos governantes que tanto se sacrificam e tanto bem nos querem (...) (*idem*, p.119-120, grifos meus)

O sermão do padre Agamedes é extremamente apelativo e persuasivo, ele prega a resignação dos trabalhadores diante da miséria em que vivem. Para convencê-los a aceitarem essa situação e não se revoltarem nem contra os patrões nem contra a guarda utiliza os recursos típicos do gênero sermão, como é o caso dos verbos no imperativo “deveis”, “olhai”, “respondei”, “ide” e o tom apelativo. Também há o emprego de algumas expressões que fazem parte da sabedoria popular como “deveis dar atenção e obedecer aos que mais sabem da vida e do mundo” ou mesmo, “até o pai é às vezes obrigado a bater no filho a quem tanto quer e ama e todos nós sabemos que mais tarde o filho dirá, Foi para o meu bem”. Dessa forma, vemos que por trás deste discurso paternalista instaura-se a ideologia de que Deus é pai, portanto, sabendo que Igreja e Estado estão juntos, infere-se que o Estado também é pai, portanto só quer proteger aos seus filhos. Na afirmativa: “olhai **a guarda** como vosso **anjo da guarda**, não lhes **gardeis** rancor”, por meio do jogo de palavras, fica evidente que a guarda está relacionada ao divino, como um anjo da guarda, que zela e protege, portanto não se deve guardar rancor dela. O padre Agamedes utiliza também os pronomes da 1ª pessoa do plural (nós) “nossa infelicidade”, “nossa terra”, “todos nós sabemos”, demarcando a relação de proximidade com os interlocutores, dessa forma prega a aceitação daquilo que está proferindo. Outro recurso estilístico típico dos sermões religiosos é o uso das interrogativas indiretas em que o orador faz várias perguntas e ele mesmo responde. Tal recurso é utilizado como meio de conduzir (manipular) o raciocínio do ouvinte. Esse procedimento está presente na seguinte frase: “que seria de vós se não houvesse quem vos desse trabalho, como vos haveríeis de alimentar as vossas famílias, dissei lá, respondi, que é para isso que vos pergunto”. O padre Agamedes também utiliza a metáfora “diabos vermelhos” como forma de simbolizar a maldade dos comunistas e mostrar que não é o desejo de Deus que os camponeses ouçam o que eles estão pregando. No final do sermão, reafirma o seu posicionamento político, portanto o da Igreja, quando pede aos fiéis para rezarem pela conversão da Rússia. Dessa maneira, vemos que ao utilizar

um discurso extremamente apelativo, o narrador põe em evidência a postura da Igreja e, principalmente do Estado frente à situação.

No casamento de Gracinda Mau-Tempo e Manuel Espada, o padre expõe sua bondade para o povo de Monte Lavre, afirmando que graças à sua intervenção muitos do que ali estão conseguiram livrar-se da prisão:

Sem se vangloriar, tenho dado provas dos meus constantes cuidados de bom pastor, como ainda há três anos, espero que a todos tenha ficado de lembrança, quando daquelas greves, estão aqui alguns que então libertei da prisão, não me deixarão mentir, e, se calhar, se não fosse a boa fama de Monte Lavre teriam sido os vinte e dois metidos na praça de touros como aconteceu a outros homens de terras menos estimadas de Nosso Senhor e da Virgem, ainda que eu bem saiba que tal crédito se não deve a merecimentos meus, pecador que sou, mas arrependido. (*idem*, p. 223)

O discurso do padre de reafirmação de boa conduta como pastor e líder espiritual causou mal estar nos presentes, já que naquele momento esperava-se que o padre estivesse envolto no clima de amor e união que ali pairava. No entanto, em conversa com Norberto, deixa clara sua preferência e identificação com os poderosos do Estado e, sobretudo os do latifúndio:

Não foi nada boa ideia, senhor padre Agamedes, disse mais tarde Norberto, que lembrança a sua, ir recordar essas coisas, é o mesmo que falar em corda em casa de enforcado, Tem razão, respondeu o padre Agamedes, não sei que tentação me deu, mostrar-lhes que **se não fôssemos nós, igreja e latifúndio, duas pessoas da santíssima trindade, sendo a terceira o Estado** alva pomba por onde is, se não fôssemos nós, como sustentariam eles a alma e o corpo (*idem* p. 223-4, grifos meus)

A Trindade, ou Santíssima Trindade é a doutrina acolhida pela maioria das igrejas cristãs que professa um Deus único preconizado em pessoas distintas: o Pai, o Filho e o Espírito Santo. O Pai é o “princípio e o fim” da vida e está em absoluta comunhão com o Filho e o Espírito Santo. É aquele que criou o mundo, que tem amor infinito pelos homens; o Filho assim como o pai também é eterno, assumiu uma natureza humana quando esteve na Terra como Jesus de Nazaré, a ela é atribuída a redenção (salvação) do mundo; por fim, o Espírito Santo personaliza o amor íntimo e infinito de Deus sobre os homens, ele estabelece a comunhão entre os homens e Jesus. O Espírito Santo, a terceira pessoa da

Trindade, é considerado como o puro nexo de amor. Atribui-se a esta pessoa divina a santificação da Igreja e do mundo com os seus dons. No romance, temos a transposição da trindade para os elementos: Igreja (Pai), latifúndio (Filho) e Estado (Espírito Santo), ou seja, os latifundiários são comparados a Jesus Cristo cuja bondade era infinita, a Igreja com o próprio Deus, que criou o mundo e, por fim o Estado como a ligação entre o humano e o divino, ou seja, novamente há uma crítica a uma certa ideologia que fundamenta algumas formas de exploração, sendo assim, o narrador, de maneira paródica, vale-se do intertexto bíblico para expor seu posicionamento diante dos acontecimentos. No romance, as três instâncias Igreja, Estado e Latifúndio aparecem unidas em torno de seus próprios ideais, formam então a Santíssima Trindade que deverá ser respeitada acima de qualquer coisa.

As referências ao comunismo também são recorrentes no romance e muitas vezes são utilizadas como maneira de validar a violência e o direito do mais forte sobre os trabalhadores. O narrador, mais uma vez, toma a voz, agora por meio do discurso político parodiando o Comício de Évora:

(...) morra o comunismo, abaixo, abaixo, abaixo o comunismo, morra que diferença faz, no meio de tanta gente nem se nota e lembremo-nos de que a vida alentejana, ao contrário do que muita gente pensa, não é propícia ao desenvolvimento de ideias subversivas, porque os trabalhadores são verdadeiros sócios dos proprietários, partilhando com estes dos lucros e danos da lavoura, **ah, ah, ah**, Onde é que eu posso mijar, ó Requinta, isto são brincadeiras, não há ninguém que ouse dizer tal coisa em tão grave momento, quando a pátria, ela que não mija nunca, está a ser assim invocada por aquele bem posto senhor no palanque, que abre os braços como se quisesse abraçar a todos, e como não chega cá tão longe abraçam-se ali todos uns aos outros, o comandante da legião, o major que veio de Setúbal (...) **parecem gralhas empoleiradas** numa azinheira, mas este é o teu engano, **gralhas somos nós todos, aqui alinhados nas bancadas, a bater as asas, a dar ao bico** (...) (*idem*, p.94-5)

O comunismo é combatido de todas as formas, o argumento que se defende é que os trabalhadores já estão muito bem, não precisam das ideias subversivas deste movimento. Novamente, o narrador com uma postura extremamente irônica interfere no relato expondo sua opinião, só que nesse momento ele é ainda mais sagaz, pois ao ouvir as mentiras que se estão pregando sobre o trabalho no Alentejo, ele começa a rir em pleno discurso de Salazar, demonstrando o quanto é incoerente aquilo tudo que se prega. Posteriormente, segue a cena dos cumprimentos entre os que estão no palanque, o narrador os compara com gralhas. Essa

ave está relacionada à família dos corvos, conotativamente, é comum usar o termo para referir-se a alguém que fala demais, nesse caso, vemos que a comparação com a ave demonstra que os políticos têm bom papo para enganar o povo. No entanto, o narrador retoma a imagem da ave afirmando que no fundo nós, o povo, é que parecemos gralha, já que ficamos parados sem nada fazer. O bater as asas remete aos aplausos durante o discurso, e a expressão “a dar o bico” evidencia a postura passiva do povo diante da situação.

A ironia do narrador é extremamente aguda quando se refere a Salazar: “(...) que o **dever de todos nós** é ajudar os nossos irmãos de crença, e o remédio contra o comunismo encontra-se no **regresso à moral cristã cujo símbolo vivo é Salazar, caramba, temos um símbolo vivo**” (*idem*, p.94, grifos meus). O regresso à moral cristã nada mais é que a submissão aos princípios ditados pela Igreja. A figura de António Oliveira Salazar reaparece aqui justamente relacionada à Igreja, aos preceitos católicos, à moral cristã, ou seja, a tudo que o povo deve obedecer e se submeter, é como se o ditador assumisse a figura do Cristo que veio para salvar a humanidade da escuridão e das trevas. O uso da forma interjeitiva “caramba”, demonstra o espanto e a ironia do narrador ao ver que Salazar está relacionado justamente com a figura de Jesus, ou seja, com o verdadeiro símbolo vivo dos ideais cristãos. Retomando os preceitos do governo salazarista, Medina (1985) menciona que as organizações operárias eram tidas como “formadas por gente sem pátria, sem família, sem propriedade e sem moral” (p.16), portanto elas eram contra a ideologia pregada pelo Estado Novo. Para Salazar, o trabalho deveria ser “ordeiro, probo e consciente da utilidade comum, o Estado o coordenará e o integrará no conjunto da economia nacional, para isso se fariam as corporações, quanto aos dissidentes, lá estava a polícia política (futura PVDE e posterior PIDE) para lhes dar safanões a tempos” (*ibidem*). Dessa maneira, vemos que novamente o narrador vale-se do contexto histórico para estabelecer sua crítica a esse regime extremamente autoritário antiliberal, visceralmente conservador e tradicionalista.

Surge no romance outra figura representativa dos latifundiários, Dona Clemência, que vem auxiliar os pobres mais por obrigação cristã do que por caridade e bom coração. Em um dos episódios o narrador é extremamente irreverente quando descreve a distribuição das esmolas às crianças por ela: “Quarta-feira e sábado são os dias em que Deus Nosso

Senhor desce à terra consubstanciado em toucinho e feijão frade.” (p.187). A ironia reside justamente no fato de Cristo, nosso senhor vir à terra em forma de “toucinho e feijão de frade” e não por meio da hóstia (Eucaristia). Além disso, a irreverência está presente também na escolha do nome da esposa do latifundiário. Segundo o dicionário Aurélio, o substantivo clemência relaciona-se à virtude que consiste em perdoar ou atenuar os castigos, além de referir-se à bondade e indulgência. No romance, em uma atitude de bondade, D. Clemência doa os alimentos para atenuar a fome e a miséria dos camponeses. Interessante observar que essa bondade não serve para convencer o marido das injustiças cometidas por ele e pelos capatazes.

É importante resgatarmos um procedimento comum nos romances de José Saramago, a questão da animalização de alguns personagens. Aqui, especificamente, enxergamos esse procedimento não só para desvalorizar os camponeses que são tratados como animais, mas vemos o processo inverso quando os feitores assumem formas desumanas justamente para legitimar seu poder e força. As comparações entre trabalhadores e animais permeiam todo o romance, como na cena já descrita anteriormente em que os trabalhadores do sul entram em confronto com os do norte, a guarda chega para apaziguar “empurrou à sabrada os do sul, amalhou-os como animais” (*idem*, p. 38). O descaso para com aquelas pessoas continua quando o sargento pergunta ao feitor se deve levar todos presos: “não vale e pena, meu sargento, sangue de bestas, tanto faz de norte como de sul, é o mijo do patrão” (*ibidem*). Utilizar o excremento para definir o que são os trabalhadores evidencia o imenso descaso para com eles, afinal é como se não servissem para nada, assim como eliminamos o que não precisamos do nosso corpo, assim também são os trabalhadores, excremento, ou seja, serão eliminados quando não tiverem mais serventia ao patrão. Em seguida, vemos que não só os camponeses são animais, os feitores também o são, no entanto em um processo inverso porque adquirem características e atitudes desumanas justamente para tratar os trabalhadores como animais: “Era este Lameirão uma fera das piores. Para ele o pessoal duma contrata não fazia diferença duma matilha amotinada que só a pau e chicote podia ser tratada.” (*idem*, p. 53). O descaso para com os trabalhadores é tamanho que toma proporções ainda mais dramáticas no romance:

O povo **fez-se para viver sujo e esfomeado. Um povo que se lava é um povo que não trabalha**, talvez nas cidades, enfim, não digo que não, mas aqui, no latifúndio, vai contratado por três ou quatro semanas para longe de casa, e meses até, se assim convier a Alberto, e é o ponto de honra e de homem que durante todo o tempo do contrato se não lave nem cara nem mãos, nem a barba se corte. E se o fizer, hipótese ingênua de tão improvável, pode contar com a troça dos patrões e dos próprios companheiros. **É esse o luxo da época, gloriarem-se os sofredores do seu sofrimento, os escravos da escravidão.** É preciso que este bicho da terra seja bicho mesmo, que de manhã some a remela da noite à remela das noites, que o sujo das mãos, da cara, dos sovacos, das virilhas, dos pés, do buraco do corpo **seja o halo glorioso do trabalho** no latifúndio, **é preciso que o homem esteja abaixo do animal**, que esse, para se limpar, lambe-se, **é preciso que o homem se degrade para que não se respeite a si próprio nem aos próximos.** E mais. Gabam-se os trabalhadores das pontadas que apanharam nos trabalhos de arroteia. (...) Estes é que eram os trabalhadores bons, os que, em tempo de chicote, mostrariam envaidecidos os vergões encarnados, e se sangrarem melhor ainda, gabarolas iguais ao rebotalho das cidades que presumiam de virilidade tanto maior quanto mais cavalos duros ou cancros moles adquirissem no comércio da cama alugada. **Ah povo, conservado na banha ou no mel da ignorância que nunca te falem ofensores.** E trabalha, mata-te a trabalhar, rebenta se for preciso, que assim deixarás boa lembrança no feitor e no patrão. (*idem*, p. 73-4, grifos meus)

No contexto do romance também é fundamental buscarmos o episódio da criação do mundo em que Deus lança seu castigo a Adão e Eva, após estes terem comido o fruto proibido:

Para a mulher ele disse: Multiplicarei os sofrimentos de tua gravidez. Entre dores darás à luz os filhos. (...) Para o homem disse: Porque ouviste a voz da tua mulher e comeste da árvore e cujo fruto te proibi comer, a terra será amaldiçoada por tua causa. Com fadiga produzirá para ti espinhos e ervas daninhas, e tu comerás das ervas do campo. Comerás o pão com o suor do teu rosto, até voltares à terra donde foste tirado. (Gênesis, 3, 16:19).

Vemos então um diálogo com a Bíblia e com a tradição cristã, com a ideia da expulsão do paraíso em que o homem é condenado a ganhar o pão com suor de seu rosto. Nesse sentido, o trabalho é visto como algo sempre relacionado ao sofrimento e à dor. No trecho transcrito anteriormente, os trabalhadores não se equiparam nem aos animais, estão abaixo deles, além de ficarem dias, semanas submetidos ao trabalho duro e árduo, estando sujeito a todas as intempéries: sol, vento, chuva, frio, eles devem se orgulhar da condição servil que têm, orgulhar-se do sofrimento. O trabalho é comparado à escravidão, portanto nos leva a concluir que no latifúndio trabalhar a terra, prepará-la para receber a semente,

semeá-la, colher os frutos, nada mais é do que um trabalho escravo e que as pessoas que lidam com ele serão nada mais que meros escravos de seus patrões, ou seja, devem-se submeter às vontades deles sem reclamar. Vemos então a ideologia que se traça acerca do trabalho, fundamentada tanto na moral cristã quanto na exploração e na expropriação econômica. A degradação do homem é uma das consequências do modo como são tratados, como são vistos (ou então não vistos) pelos latifundiários e pelos feitores. Sentindo-se incapaz de reagir, o trabalhador acaba por se resignar, e é essa a vontade dos dominadores, pois assim não haverá revoltas nem reivindicações, pois eles não se sentirão nem humanos para questionar coisa alguma. Tomando a voz do latifúndio, do patrão, o narrador ironicamente clama pela ignorância do povo, pela permanência da exploração, já que assim os dominadores continuarão subjugando os trabalhadores.

Essa cena nos remete diretamente ao trabalho produzido pela parceria entre Sebastião Salgado, José Saramago e Chico Buarque em 1997. O livro de fotografias *Terra* retrata o cotidiano do movimento dos sem-terras no Brasil, o prefácio é de José Saramago e inclui um CD com músicas de Chico Buarque. Em entrevista, Sebastião Salgado afirma que ao propor a participação de Saramago no livro tinha plena convicção de que esta iria além da introdução: “Foi uma ação que a gente fez em conjunto, um manifesto. Saramago sempre foi um militante, um homem de esquerda, comprometido com todas as causas sociais, principalmente de Portugal e do Brasil”¹⁷. Nesse sentido, retomamos o prefácio do livro para estabelecer um diálogo entre ele e o romance *LC*:

Oxalá não venha nunca à sublime cabeça de Deus a ideia de viajar um dia a estas paragens para certificar-se de que as pessoas que por aqui mal vivem, e pior vão morrendo, estão a cumprir de modo satisfatório o castigo que por ele foi aplicado, no começo do mundo, ao nosso primeiro pai e à nossa primeira mãe, os quais, pela simples e honesta curiosidade de quererem saber a razão por que tinham sido feitos, foram sentenciados, ela, a parir com esforço e dor, ele, a ganhar o pão da família com o suor do seu rosto, tendo como destino final a mesma terra donde, por um capricho divino, haviam sido tirados, pó que foi pó, e pó tornará a ser. (1997, p.9)

¹⁷ Revista Expediente: 23 de junho de 2010. In: <http://www.nosrevista.com.br/2010/06/23/sebastiao-salgado-%E2%80%98saramago-era-comprometido-com-as-causas-sociais%E2%80%99/>

A referência ao momento da criação e ao castigo impellido por Deus de que o homem deve ganhar o pão com o suor do seu rosto, contrasta efetivamente com a realidade do romance não somente como mito cristão, mas como parte de uma realidade histórica.

As referências bíblicas normalmente são utilizadas para legitimar a força e o poder dos dominadores, como vemos neste trecho em que se retoma o episódio da Eucaristia:

(...) Que os outros decoraram a lição, vão matar-se todos os dias no latifúndio, e quando tu chegares a casa, **se casa isso é**, com que cara vais dizer que não arranjaste trabalho, que os outros sim, mas tu não. **Emenda-te**, se ainda vais a tempo, jura que tiveste vinte pontadas, **crucifica-te**, **estende** o braço para a sangria, **abre** as veias e diz, **Este é o meu sangue, bebei, esta é a minha carne, comei**, esta é a minha vida, tomai-a, como benção da igreja, a continência da bandeira, o desfile das tropas, a entrega das credenciais, os diplomas da universidade, **façam-se em mim as vossas vontades**, assim na terra como nos céus. (p.74, grifos meus)

Verifica-se que o uso da Bíblia como intertexto e os recursos característicos ao gênero sermão são utilizados de maneira a parodiar a situação. Os verbos no imperativo, “rebenta”, “emenda-te”, “crucifica-te”, “estende”, “abre” retomam o sermão não só do padre Agamedes, mas dos sacerdotes de maneira geral. Em seguida, o narrador faz referência à Eucaristia. Segundo os ideais cristãos, mais importante que o pão de cada dia para o sustento do corpo, é a Eucaristia, que é o alimento e o sustento para a alma; o Evangelho de São Mateus diz: “Tomai e comei isto é o meu corpo (...) isto é o meu sangue.” (Mt 26, 26-28). Portanto, ao se retomar o modelo bíblico de maneira paródica instaura-se novamente o posicionamento crítico do narrador em relação à postura da Igreja. Para evidenciar a união Igreja/Estado e aguçar sua ironia o narrador usa o plural no trecho: “façam-se em mim **as vossas vontades**, assim na terra como nos céus”. Para Hutcheon (1991), a paródia parece oferecer em relação ao presente e ao passado uma perspectiva que permite ao artista falar para um discurso a partir de dentro desse discurso, mas sem ser totalmente recuperado por ele, neste caso, vemos que o narrador vale-se da mesma estrutura textual para ironizar a atitude dos representantes de Deus e, por conseguinte da própria Igreja.

Verificamos no romance a recriação de três cenas bíblicas, são elas: a *via crucis*, o nascimento de Cristo e a ressurreição dos mortos. Na primeira delas, o narrador recria a cena da paixão de Cristo multiplicando as referências como as etapas do caminho da cruz.

Da mesma maneira que Jesus opõe-se às tentações do diabo, Germano Vidigal, José Adelino dos Santos e João Mau-Tempo resistem também à violência dos seus opressores. Essa primeira recriação é duas vezes relida no romance, na primeira¹⁸ releitura temos João Mau-Tempo carregando uma pesada tora de madeira, assemelhando-se ao Cristo a caminho do Calvário:

Grandes declamações se fazem desde há dois mil anos por ter levado Cristo a cruz ao Gólgota, e com ajudas do Cirineu, **e deste crucificado que aqui vai ninguém fala, ele que mal ceou ontem e quase nada comeu hoje**, ainda com meio caminho por andar, já os olhos se lhe turvam, **é uma agonia, senhores, toda a gente a ver**” (p.76, grifos meus)

O sofrimento de João toma as mesmas dimensões da dor vivida por Cristo na crucificação, um homem do povo, um camponês, faminto e maltrapilho que vai sendo sacralizado pelo narrador. Através desse procedimento, é possível estabelecer uma relação de proximidade entre o sagrado e profano, na verdade ambos são colocados em situação de igualdade.

Além da retomada da crucificação de Cristo e da *via crucis*, há também a cena do nascimento de Maria Adelaide, que resgata os elementos do nascimento do Cristo (o presépio). O casamento de Gracinda Mau-Tempo e Manuel Espada marca a 3ª geração da família Mau-Tempo, vem então a primeira filha do casal, que chamar-se-á Maria Adelaide. Na recriação do presépio aparecem alguns elementos diferentes daqueles mencionados na Bíblia: a referência à claridade dos olhos azuis da menina como sendo “duas gotas de água banhadas de céu” (p.295) é uma delas, a presença de animais como o porco que, segundo o narrador “não é próprio para presépios” (p.294), a chegada dos homens da família que são identificados como “os três reis magos” (p.296); o avô João Mau-Tempo leva uma flor de gerânio; António um malmequer; Manuel Espada, o pai que viaja durante a noite e é conduzido por dois vagalumes que lhe indicam o caminho: “não traz presentes (...) Estende as mãos e cada uma delas é uma grande flor” (p.300). A descrição do presépio termina com o raiar do dia e, assim como o nascimento de Cristo, anuncia a chegada de uma nova era. Para Silva (1999), o nascimento da menina representa o dia claro da revolução que no

¹⁸ A segunda releitura da *via crucis* refere-se à cena da tortura de Germano Vidigal (cf. p. 31 e segs.).

romance começa com a frase “Este sol é de justiça” (p.364), já que a emergência da personagem coincide com a fase de transformação social, “é dia de revolução” (*ibidem*). A terceira referência bíblica é a ressurreição dos mortos:

Pendurados dos taipais vão os mortos, olham para dentro à procura de quem conheçam, dos mais chegados do corpo e do coração, e se não encontram quem buscam juntam-se aos que vêm a pé, meu irmão, minha mãe, minha mulher e meu homem, por isso é tão natural reconhecermos Sara da Conceição, aquela que ali vai, com uma garrafa de vinho e um trapo, e Domingos Mau-Tempo, com o vinco da sua corda no pescoço, e agora passa Joaquim Carranca que morreu sentado com sua mulher Flor Martinha (*idem*, p.364-5)

Essa ressurreição ocorre “num dia levantado e principal”, quando finalmente, faz-se tempo de justiça e os trabalhadores começam a ocupar as terras, é o tempo da reforma agrária. Finalmente eles poderão plantar e colher sem serem subjugados pelos latifundiários. Nessa cena, novamente o narrador faz uma releitura paródica da Bíblia, já que o cristianismo prega a felicidade somente após o juízo final, e no romance o tempo da justiça e da felicidade ocorre em vida.

Como já mencionamos anteriormente, em 1997, Chico Buarque participou da composição do livro *Terra* de Sebastião Salgado, naquela ocasião compôs a letra da canção *Levantados do chão* (com música de Milton Nascimento), que está em um CD encartado acompanhando o livro. Como já pontuado, o tema do livro de fotografias é a terra, o trabalhador sem terra, o sem-terra na cidade e no campo. Embora todo o trabalho gire em torno do movimento dos sem terra (MST) no Brasil, podemos traçar um paralelo com o romance *Levantado do chão*, no sentido de que ambos abordam a questão do trabalho, do trabalhador, o seu sofrimento diante da impossibilidade de ter uma vida digna trabalhando com a terra.

Levantados Do Chão

Composição: Milton Nascimento/Chico Buarque

Como então? Desgarrados da terra?
 Como assim? Levantados do chão?
 Como embaixo dos pés uma terra
 Como água escorrendo da mão?

Como em sonho correr numa estrada?
 Deslizando no mesmo lugar?
 Como em sonho perder a passada
 E no oco da Terra tombar?

Como então? Desgarrados da terra?
 Como assim? Levantados do chão?
 Ou na planta dos pés uma terra
 Como água na palma da mão?

Habitar uma lama sem fundo?
 Como em cama de pó se deitar?
 Num balanço de rede sem rede
 Ver o mundo de pernas pro ar?

Como assim? Levitante colono?
 Pasto aéreo? Celeste curral?
 Um rebanho nas nuvens? Mas como?
 Boi alado? Alazão sideral?

Que esquisita lavoura! Mas como?
 Um arado no espaço? Será?
 Choverá que laranja? Que pomo?
 Gomo? Sumo? Granizo? Maná

Para Meneses (2010), essa canção faz parte da vertente crítica¹⁹ da obra de Chico Buarque; nela, através de interrogações reiteradas e cumulativas, o poeta faz passar toda uma perplexidade pela situação da falta de terra para quem dela viveria; de sua carência, do oco e do desarrazoado que isso representa: “Como então? Desgarrados da terra?/ como assim? Levantados do chão?/ Como embaixo dos pés uma terra/ Como água escorrendo da mão/.../ Habitar uma lama sem fundo/ como em cama de pó se deitar/ Num balanço de rede

¹⁹ Em seus estudos sobre as canções de Chico Buarque, afirma que a obra do compositor pode ser nucleada em torno dessas três grandes linhas: 1) lirismo nostálgico: recusa do presente opressor voltando-se para um passado em que as relações humanas não eram degradadas pela massificação e pela estandardização (“A banda”, “Maninha”, “Realejo”, etc.); 2) variante utópica: recusa da realidade opressora projetando-se para um tempo-espaço outros, em que não se daria mais o reino da exploração e do simulacro. São canções que cantam o “dia que virá”, ou propõem um futuro em que se dará a reconciliação do homem consigo próprio e com o mundo; 3) a vertente crítica: recusa da realidade, ferindo-a pela crítica social, seja direta (“Construção”, “Angélica”, “Meu guri”, “Brejo da cruz”, “Uma menina”, etc.), seja através das ricas modulações de que se reveste a ironia (“Mulheres de Atenas”, “Bye Bye Brasil”, “Bancarota blues”, etc.). Quanto às canções de protesto, originadas da época mais aguda de repressão, portanto historicamente datadas, originam-se no vértice da crítica e da utopia.

sem rede/ Ver o mundo de pernas pro ar”. Da mesma maneira que os trabalhadores rurais alentejanos são seres humanos definidos pela negativa, nomeados por aquilo de que carecem fundamentalmente, nessa canção a terra ou o chão, quando comparecem, estão sempre acoplados a algo que os nega: desgarrados da terra, levantados do chão, oco da terra, lama sem fundo. O termo, presente nominalmente, é negado, desvirtuado: o que sobressai é sua falta, a privação. E existe uma metáfora suprema de falta de fundamento sólido: “Num balanço de rede sem rede/ ver o mundo de pernas por ar”. Não se trata apenas de falta de apoio e solidez: alude-se à falta de fundamento ético para a situação, configurando um mundo “de pernas pro ar”, mundo dolorosamente anômalo, aético, injusto.

1.5. O percurso histórico e a metaficção historiográfica

“Quando eu morrer, que me enterrem na
beira do chapadão
- contente com minha terra
cansado de tanta guerra
crescido de coração
Tôo”

(Chico Buarque. *Assentamento*, apud Guimarães Rosa, 1997)

A reinserção dos contextos históricos na metaficção historiográfica é feita de tal maneira a problematizar a noção de conhecimento histórico e, por conseguinte mostrar que o conceito de historicismo não é unívoco. Veremos a seguir como esse percurso histórico vai se constituindo no romance, sendo possível visualizar seu próprio processo de construção, que vai desde a formação da família Mau-Tempo até sua inserção no contexto

político e a luta dos trabalhadores em busca de melhores condições de trabalho e de vida, toda essa construção é feita de modo a suscitar questões sobre a relação da ficção com a realidade.

Em *LC*, a alusão ao espaço é explicitada pelo escritor logo na contracapa do romance: “Um escritor é um homem como os outros: sonha. E o meu sonho foi o de poder dizer deste livro, quando o terminasse “Isto é o Alentejo”. Embora num primeiro momento tal declaração demonstre-nos certa nostalgia do escritor ao retratar seu povo, verificaremos adiante que tal fato não se confirma; pelo contrário, não há nostalgia ao se mostrar esse passado, e muitas vezes ele é descrito de maneira irônica. É importante mencionar a transformação que se dá no modo como os trabalhadores apreendem os espaços: inicialmente, a relação está pautada na exploração, depois na tomada de consciência política e, por fim, na conquista dos direitos.

Na luta camponesa, de um lado está toda uma geração de proprietários de terras que remonta ao século XV em Portugal, quando Lamberto Horques Alemão recebeu do rei português grande porção de terras em Monte Lavre, do outro está uma secular geração de camponeses explorados pelos Bertos descendentes de Lamberto. A luta entre as duas classes permeará todo o romance e coloca em xeque a questão da exploração do trabalho e da posse de terra.

A palavra crise não significa etimologicamente apenas uma conjuntura perigosa, mas significa também um momento de passagem para pior ou para melhor. Historicamente falando estamos lidando com um momento bastante conturbado e significativo para Portugal. Após a queda da monarquia em 1910 foi proclamada a República iniciando o atual sistema de governo. A instável primeira República foi sucedida por uma ditadura sob o nome de Estado Novo. Na segunda metade do século XX, na sequência da guerra colonial portuguesa, da Revolução dos Cravos em 1974 a ditadura foi deposta e estabelecida a democracia parlamentar, portanto, para alguns historiadores, esse é um momento de crise já que grandes transformações na política, na economia e nas relações entre o Estado e a população ocorrem. Tais mudanças permeiam o universo de *LC*, à medida que o narrador vai traçando sua postura crítica perante os acontecimentos. Inicialmente, essa crítica instaura-se com o fim do regime monárquico e o início da República.

Por volta de 1911, em Portugal, os trabalhadores rurais alentejanos passavam por várias dificuldades, como o desemprego, a falta de comida. A notícia da proclamação da República chegou ao campo, foram alguns anos de propaganda, que embora não fosse diretamente dirigida aos camponeses, ia de encontro a um profundo sentimento de injustiça e revolta e fizeram com que aquela massa de analfabetos e esquecidos pela primeira vez pensasse que tivesse chegado ao fim os tempos de miséria e desprezo.

No entanto, a chegada da República é narrada no sentido de demonstrar como esta não alterou em nada a situação de miséria e opressão em que vivia o povo português: “então chegou a república. Ganhavam os homens doze ou treze vinténs, e as mulheres menos da metade, como de costume. Comiam ambos o mesmo pão de bagaço, os mesmos farrapos de couve, os mesmos talos.” (*idem*, p.33). O fato de a palavra república ser grafada em minúscula coloca em evidência o fato de que a transição de um regime para outro não trouxe mudanças significativas na vida do povo que continuou a comer pouco e ganhar mal. Em outro fragmento presenciamos a irônica postura do narrador aclamando o fim da monarquia e o começo da república:

A república veio despachada de Lisboa, andou de terra e terra pelo telégrafo (...), o trono caíra, o altar dizia que por ora não era este reino o seu mundo, o latifúndio percebeu tudo e deixou-se estar, e um litro de azeite custava mais de dois mil réis, dez vezes mais que a jornada de um homem. **Viva a república, Viva.** (*idem*, p.33, grifos meus).

Embora aparentemente o trecho pareça uma simples notificação sobre o início da República em Portugal, percebemos a ironia quando o narrador aclama a chegada da república mesmo dizendo que com ela um dia de trabalho valia menos que um litro de azeite. Instaura-se assim o questionamento: há realmente alguma coisa para se comemorar com a chegada da república? Em seguida, o narrador expõe: “entre o latifúndio monárquico e o latifúndio republicano não se viam diferenças e as parecenças eram todas, porque os salários, pelo pouco que podiam comprar, só serviam para acordar a fome.” (*idem*, p.34). O desespero diante da situação vai ganhando contornos ainda mais trágicos:

Ai minha santa mãe, que um homem vai rebentar de tanta **fome** e os filhos, **que dou eu aos filhos**, Põe-nos a trabalhar, **E se não há trabalho**, Não faças tanto, Mulher, manda os filhos à lenha e as filhas ao rabisco da palha, e vem deitar, **Sou a escrava**

do senhor, faça-se em mim a sua vontade, e feita está, homem, eis-me grávida, pejada, prenhe, vou ter um filho, vais ser pai, não tive sinais, Não faz mal, **onde não comem sete, não comem oito**. (*idem*, p.33, grifos meus)

A questão do trabalho e a exploração do trabalhador rural permeiam todo o romance, em várias passagens presenciamos a voz deste homem que sofre também pela falta de trabalho. No trecho acima, percebemos a aflição perante a situação e a falta de esperança do pai; resignada, a fala da mãe retoma o episódio em que o anjo Gabriel vai até a cidade da Galileia e anuncia à Maria que ela conceberá e dará à luz o filho de Deus, em resposta ao anjo ela diz “Eis aqui a serva do Senhor! Faça-se em mim segundo a tua palavra” (Lucas, 1: 26-38). Assim como Maria, na Bíblia, essa mulher também anuncia a sua gravidez e demonstra sua resignação diante dos acontecimentos. Ao contrário do provérbio que diz: “Onde come um, comem dois. Onde comem dois, comem três”, que é uma expressão de acolhimento quando alguém pede abrigo, vemos que o marido inverte o sentido proclamando que, naquela ocasião, todos passarão fome juntos.

No romance, há poucas referências à Imprensa, principalmente à escrita, isso provavelmente se deve ao fato de a maioria dos camponeses do Alentejo ser analfabeta. Os únicos que têm acesso à informação e o contato com o mundo são os latifundiários: “A Monte-Lavre, de guerras, só se chegavam notícias de jornal, e essas eram para quem as soubesse ler” (*idem*, p.57). Para os latifundiários, a guerra significava simplesmente o adiamento de uma viagem: “ai Paris, aonde estava decidido que a família iria mal acabasse a estúpida guerra que, entre outros danos de maior e menor grandeza, lhes viera atrasar o projeto. (*idem*, p.54); enquanto os camponeses sentiam na pele as consequências dela: “se viam subir os preços ou faltarem até os gêneros grosseiros de sua alimentação, se perguntavam porquê, **É por causa da guerra, respondiam os entendidos.**” (*idem*, p. 57, grifos meus). Novamente o espaço alentejano é posto em evidência, vemos que a maioria dos camponeses não é alfabetizada, portanto não tem como ler nem apropriar-se do que representa (ou representaria) o advento da república, a guerra para eles é algo abstrato, que está muito longe do cotidiano. Dessa maneira, o narrador desvela a estratégia mentirosa da ideologia daqueles que culpam a guerra como responsável pela situação, quando, na verdade, a causa das injustiças e arbitrariedades deve-se à estrutura econômica

A falta de instrução formal dificulta não só a compreensão das notícias, mas dos discursos realizados pelo governo e transmitidos pelo rádio:

(...) o governo não faz coisas mal feitas. Disse João Mau-Tempo, Não fará. E quem por este diálogo clamar que o povo está perdido, não sabe o que se passa, é tempo de dizer que o povo vive longe, não lhe chegam notícias, ou não as entende. (*idem*, p. 91)

A crença de que o governo realmente sabe o que faz tende a deixar os trabalhadores imobilizados, já que confiam plenamente no seu representante, tal fato é consequência da falta de instrução dos trabalhadores que, sem entender o que realmente está acontecendo mantêm-se resignados. As notícias do jornal e do rádio são destinadas à classe dominante, que devido ao seu privilégio da leitura fica sabendo de tudo o que acontece no mundo. Como o povo não sabe ler e, portanto, não tem contato com as ideias publicadas no jornal, resta a eles ouvirem e tomarem para si o único discurso veiculado para eles: o da Igreja Católica. Sendo assim, vemos que no romance Igreja, Estado e Latifúndio formam o que Silva (1989) denominou de “trindade perfeita” e eles estão unidos em prol da classe dominante. Apoiado pelas leis divinas que a Igreja traduz e pelas leis dos homens que o Estado impõe, o Latifúndio tem respaldo para exercer o domínio sobre os trabalhadores.

2. *A caverna*: fase universal (a estátua e a pedra)

E agora, José?

“A festa acabou,
 a luz apagou,
 o povo sumiu,
 a noite esfriou,
 e agora, José ?
 e agora, você ?
 você que é sem nome,
 que zomba dos outros,
 você que faz versos,
 que ama protesta,
 e agora, José ?
 (...)

Se você gritasse,
 se você gemesse,
 se você tocasse
 a valsa vienense,
 se você dormisse,
 se você cansasse,
 se você morresse...
 Mas você não morre,
 você é duro, José !”

(Carlos Drummond de Andrade)

Em *Cadernos de Lanzarote* (1999), Saramago expõe a genealogia de *A caverna* (2000), afirma que o processo de criação do romance deu-se quando foi a Zambujal com uma amiga em 14 de setembro de 1999:

Espera, acabei de ter uma idéia. À nossa frente, sobre o lado direito, um enorme painel publicitário anunciava a próxima inauguração do Centro Comercial Colombo. “Uma ideia de quê?”, perguntou Maria José. “Aquilo”, respondi, “talvez esteja ali um livro”. “O anúncio?”, “Não propriamente o anúncio.” “Então?” “Não te posso dizer mais, foi como um relâmpago que me tivesse atravessado.” (...) Os caminhos pareciam multiplicar-se dentro da minha cabeça. “Podia chamar-se *O Centro...*” “Agora só te falta escrevê-lo”, sorriu Maria José. (1999, p.423-4)

Em conversa com Zeferino Coelho sobre a concepção do novo romance, Saramago relata-lhe: “percebi que era sobre o mito platônico da caverna que estava a falar. Uma versão actualizada, assim a puxar ao pós-moderno”, aventurei. (*idem*, 427). Da ideia à concepção propriamente dita mais um fato vem marcar a genealogia do livro, é a visita ao “Museu do Pontal” situado nos arredores do Rio de Janeiro onde o autor descobre umas pequenas estátuas de barro²⁰ feitas há quarenta anos por um artista popular chamado Zé Caboclo, estas representavam figuras humanas:

Foi neste museu, contemplando umas figuras de barro, ouvindo Luiz Schwarcz, a poucos passos de distância, que dizia: “Estes aqui podiam ser o princípio de um romance de José Saramago” (representavam dois camponeses de pé, conversando, como se tivessem acabado de encontrar-se no meio do caminho), foi neste museu, olhando estas figuras, sentindo agudamente a presença de todas as outras, que, de súbito, saltou na minha cabeça a centelha que andava a faltar-me para que a ideia de *A Caverna* venha (talvez) a tornar-se em livro. São coisas que não se anunciam, acontecem sem precisar que as procurem, só há que dar por elas, nada mais... (*ibidem*, p.472)²¹

Saramago afirma também que os romances *Ensaio sobre a Cegueira*, *Todos os nomes* e *A caverna* formam uma tríade e que representam a sua forma de ver o mundo no final do milênio, o que os diferencia dos demais é a questão metafórica entre a estátua e a pedra. Como já mencionamos anteriormente, uma nova fase romanesca tem início quando o escritor passa a pensar na pedra e não mais na estátua propriamente dita:

A partir do *Ensaio sobre a Cegueira*, foi como se eu tivesse tentado deixar a superfície da pedra – que eram todos os outros romances – e passar para o interior dela. Estes três últimos livros são tentativas de ir além da superfície, ver o que está

²⁰ As imagens dessas estatuetas constam em anexo.

²¹ Para maior aprofundamento sobre essa questão da gênese da obra *A caverna* (2000), conferir o texto: *A caverna* de Horácio Costa, publicado na Revista Via Atlântica. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, FFLCH, nº 5, 2002. O texto também está disponível no site: www.fflch.usp.br/dlcv/posgraduacao/ecl/pdf/via05/via05_16.pdf

lá dentro e, provavelmente, perder-me em seu interior. O que me preocupa neste momento é saber: que diabo de gente somos nós? ²²

Na verdade, essas inquietações do escritor acerca do ser humano estão, de uma maneira ou de outra, presentes na sua obra como um todo, já que desde os outros romances existe uma reflexão crítica a partir das atitudes e comportamentos dos seres humanos, afinal é esse olhar que encontramos em romances como *LC*, *Memorial do Convento*, dentre outros. Provavelmente na nova fase à qual o autor faz referência (a pedra), esse questionamento esteja explicitado de maneira mais latente, já que nestes presenciamos o retrato da sociedade atual e a perda de valores essenciais para a vida em comunidade. O romance que inaugura essa nova fase é o *ESC*, nele o leitor é levado a refletir sobre o papel que representa na sociedade, enfim, o que somos nesse mundo. Por meio da cegueira a narrativa saramaguiana instaura uma dialética entre civilização e barbárie, assinalando o caráter ilusório do que chamamos de estabilidade.

Em *AC*, com a retomada do mito platônico, presenciamos um questionamento do que é real e o que é aparência, a busca do conhecimento de si mesmo e do mundo que está ao redor. Cipriano Algor é oleiro de profissão, conta com 64 anos. Vive no campo, com a filha Marta, casada com Marçal Gacho. As atividades na olaria entram em crise, pois o Centro comercial recusa continuar comprando seus produtos porque eles se tornaram pesados e obsoletos para o gosto moderno. O genro, Marçal Gacho, é guarda de segunda classe no Centro, e por ter o “fermento da ambição” aspira ao cargo de guarda residente. Este permitirá que ele resida com sua família em um edifício no Centro. A promoção de Marçal intensifica a crise de Cipriano, pois este, sem trabalho, ver-se-á forçado a mudar-se com a filha e o genro para o Centro. Quando a narrativa começa, Marta está prestes a saber que está grávida: “Na noite antes desta ficou grávida, mas ainda não sabe” (p.12). Espera que o pai se mude com ela e o marido quando este for promovido a guarda residente. No entanto, a possibilidade de deixar o campo, a casa onde nasceu e a olaria a entristece. A cada dez dias, Marçal tem folga no trabalho e o sogro vai buscá-lo “para passar com a família as 40 horas de folga” (*idem*). Apesar de ter estudado, Marta tornou-se oleira por vocação, é dela o projeto de fabricação dos bonecos de barro que serão oferecidos ao Centro comercial no

²² “José Saramago: O centro comercial é a nova universidade”. In: *Revista Visão*, 26 de outubro de 2000, p.21.

lugar dos utensílios. É ela também quem auxiliará o pai em todas as etapas do trabalho artesanal, desde a escolha dos modelos até a sua elaboração.

Isaura Estudiosa tem, segundo o narrador, mais ou menos quarenta e cinco anos e ficou viúva há alguns meses. Encontrou com Cipriano no Cemitério, e esse encontro produz uma agradável sensação em ambas as personagens. Ele promete levar-lhe um cântaro novo e, quando resolve fazê-lo, leva junto de si um cão, Achado é o nome que lhe coloca, pois este simplesmente é encontrado por ele em sua propriedade. Essa ocasião permite à viúva, implicitamente, evidenciar a atração existente entre ela e o oleiro, valendo-se de palavras que, no enunciado, referem-se a Cipriano e ao cão, mas na enunciação apontam também para ela e para o homem que lhe traz, mais que um cântaro, uma nova premissa: “Sr. Cipriano, tome para si o que já é seu, Será demasiada confiança, Às vezes é preciso abusar um pouco dela” (p.63). Quando a família Algor se for ao Centro é ela quem cuidará do cão Achado; quando de lá retornarem, é Isaura quem encontrarão a cuidar de tudo que deixaram e como afirma Ferreira (2004), “à espera do encontro amoroso com o homem que, para poder encontrá-la, precisou encontrar a si mesmo” (p.185).

O cão Achado conquista a confiança e o amor de todos na casa, exceto de Marçal, visto que o cachorro tem certa aversão a fardas. Treinado por Marta passa a ser o guardião dos manipânjos produzidos na olaria. A exemplo do cão das lágrimas em *Ensaio sobre a Cegueira* (2005), que seca as lágrimas da mulher do médico, este surge justamente no momento em que Cipriano inicia sua *via crucis* rumo ao desemprego e à mudança para o Centro. Com isso, o narrador define o perfil do cão na narrativa: “é um cão consciente, sensível, quase um humano” (p.349).

Como já mencionamos anteriormente, nos romances da 3ª fase, Saramago deixa de lado a estátua e passa a trabalhar com a pedra, portanto em AC, assim como nos demais que compõem essa fase, a narrativa não traz indicações cronológicas e topográficas que permitam identificar o tempo e o lugar. No entanto, é possível verificar que o espaço de *A caverna* é aquele de todas as grandes cidades e seus arredores; e o tempo é o presente, o agora, portanto projeta-se uma sociedade como a de hoje.

2.1. O processo de construção identitária: os nomes

É sabido que o nome contribui para o estabelecimento da identidade de uma pessoa e é responsável pela preservação de alguns rituais que são seguidos pela sociedade, como o batismo ou mesmo o registro civil. O procedimento de nomear impõe uma marca no indivíduo, por meio dele é possível saber a que família pertence, conhecer seus antepassados, traçar uma árvore genealógica. Saramago reconhece a importância do ato de nomear os personagens já que no universo ficcional isso significa “inventar-lhes vida e preparar-lhes destinos” (Saramago, 1997, p. 101-2). No caso do romance *AC*, observa-se que todo o núcleo familiar é nomeado, desde o cão até a mulher por quem o oleiro Cipriano Algor começa a nutrir um sentimento diferente. Observamos, no entanto, que os personagens que circulam pelo Centro comercial são designados por meio de suas funções como, por exemplo: o empregado, o subchefe, o chefe do departamento de compras. O mesmo ocorre com outras pessoas que vão surgindo na narrativa, os saqueadores, a mulher das barracas, seu marido, o homem sujo e mal-encarado. O próprio Marçal quando está no Centro deixa de ser Marçal Gacho para ser o guarda: “Até daqui dez dias, disse o oleiro, Até daqui dez dias, **disse o guarda interno**” (*idem*, p.18. grifos meus).

A cisão entre o mundo familiar e o mundo do trabalho, do Centro comercial, permeará todo o romance. É importante observarmos que Saramago, neste momento, adota um procedimento diferente daquele utilizado em *Ensaio sobre a cegueira*²³ (2005). Verificamos que logo no início o narrador começa a descrever os personagens do núcleo familiar de maneira minuciosa, ressaltando inclusive suas características físicas: “O homem

²³ No romance *Ensaio sobre a Cegueira* Saramago não nomeia seus personagens, nenhum deles se chama Maria, Laura, João ou Francisco. São designados em todo o romance por meio de substantivos e adjetivos que os caracterizam, como: o médico, a mulher do médico, a rapariga dos óculos escuros, o velho da venda preta, o primeiro cego, a mulher do primeiro cego, o cego da pistola, os cegos malvados, a cega das insônias, dentre outros. Segundo Calbuci (1999), a ausência de nome cria um efeito universalizante, constatando que as grandes desgraças igualam os homens nos medos, nas necessidades e nos sonhos. Acerca disso Saramago afirma: “e para quê, para que iriam servir-nos os nomes, nenhum cão reconhece outro cão, ou se lhe dá a conhecer, pelos nomes que lhes foram postos” (2005, p.64)

que conduz a camioneta chama-se Cipriano Algor, é oleiro de profissão e tem sessenta e quatro anos, **posto que à vista pareça menos.**” (*idem*, p.11, grifos meus). O próximo a ser descrito é o genro: “O homem sentado ao lado dele é o genro, chama-se Marçal Gacho, e ainda não chegou aos trinta. De todo modo, **com a cara que tem, ninguém lhe daria tantos**”. (*ibidem*, grifos meus). Desse modo, vai se configurando o núcleo familiar do romance, o mais velho que é pai, sogro e futuramente será avô, o mais novo que cumpre o papel de genro, posteriormente será tratado como filho, embora não o seja. Também é possível notar pela passagem que os personagens, mesmo o mais velho deles, não aparentam a idade que têm. A valorização da aparência tem sido um dos elementos constitutivos do mundo pós-moderno, as pessoas cada vez mais se valem de estratégias para se sentirem mais jovens e esconder os sinais da passagem do tempo. Centros de estéticas, academias tonaram-se lugares fundamentais para a busca desse ideal de beleza e perfeição. O Centro comercial é um dos lugares onde é possível ter acesso a todo esse universo. No romance, percebemos que, embora estes valores vinculados à aparência não sejam fundamentais aos personagens, o narrador deixa claro desde o início que nenhum deles aparenta a idade ou mesmo as marcas do trabalho no campo ou na olaria, ou seja, já possuem atributos apreciáveis à vida no Centro comercial, portanto, de certa maneira podemos dizer que eles têm naturalmente o que se tenta conquistar artificialmente no mundo atual.

Observamos também a descrição das vestimentas de cada um deles: “O mais velho traça um casaco civil e umas calças mais ou menos a condizer, leva camisa sobriamente fechada no colarinho, sem gravata” (*ibidem*). Vemos que o oleiro Cipriano apresenta-se vestido de maneira formal, pois está indo ao Centro levar o genro para o trabalho e depois irá ao departamento de compras entregar os produtos da olaria, Marçal vai vestido com a roupa do trabalho: “O mais novo veste uniforme, mas não está armado”. É por causa do uniforme que não são parados pelos guardas de trânsito quando resolvem tomar alguns atalhos para encurtar a chegada ao Centro. Por outro lado, também é a farda que provoca no cão Achado uma sensação de estranhamento e o faz avançar no jovem quando este retorna ao sítio “O cão Achado não gostou de Marçal” (*idem*, p.105), e logo segue a explicação: “o nosso Achado não gosta é de fardas, **Na vida tudo são fardas**, o corpo só é civil verdadeiramente se está despido” (*idem*, p.113, grifos meus). A farda tem por função

uniformizar, padronizar determinados grupos. O sujeito fardado passa a assumir a identidade do grupo do qual faz parte (médico, advogado, policial, professor etc.), portanto de certo modo ele perde sua singularidade, já que passa a representar uma determinada instituição, tendo que, muitas vezes, deixar de lado seus valores ideológicos para trabalhar pelos valores da entidade à qual pertence. Pode-se dizer que o sujeito mesmo encontrando-se assujeitado pelo sistema acaba muitas vezes imaginando que exista algo de vantajoso nessa perda do eu. Neste caso, para Marçal o ganho será tornar-se guarda residente e de certa maneira obter prestígio: “Sabe tão bem como eu por que **não devo** atrasar-me, prejudicaria a minha posição na **lista dos candidatos a guarda residente**, Não é uma ideia que entusiasme por aí além a tua mulher, essa de queres passar a guarda residente, É melhor para nós, **teremos mais comodidades, melhores condições de vida.**” (*idem*, p.17, grifos meus). O uso do verbo “dever” comprova a obrigação que tem pela frente para atingir o objetivo de tornar-se guarda residente, o fruto de sua dedicação será morar em dos lugares mais desejados por grande parte da população que vive na cidade. Aliás, mais que somente cumprir seu dever de bom guarda o jovem Marçal também lançará mão de algumas artimanhas para tentar garantir seu novo posto:

“(...) mas Marçal Gacho, **apesar de não ser o mais astuto** da sua categoria, conta a seu favor com um certo **fermento de ambição** que, tendo como meta conhecida a passagem a guarda residente e, num segundo tempo, naturalmente, a promoção a guarda de primeira classe, não sabemos aonde poderá levá-lo no futuro próximo e, menos ainda, num futuro distante, **se o tiver**. Foi por andar de **olhos bem abertos e ter os ouvidos afinados** logo desde o dia em que começou a trabalhar no Centro que pôde aprender, em pouco tempo, **quando e como era mais conveniente falar, ou calar, ou fazer de conta.** (*idem*, p.40, grifos meus)

Este fermento da ambição fará com que ele realmente seja promovido a guarda residente. Marçal lança mão de algumas estratégias para que isso ocorra, ouvir, falar ou mesmo calar-se quando necessário, ou seja, vai desenvolvendo habilidades apreciáveis no mundo corporativo, no entanto, o narrador prevê que talvez não se tenha um longo futuro ali dentro.

Retomando a questão da vestimenta, observamos que o fato do cão Achado avançar em Marçal quando ele está fardado e quando não está pôr-se a brincar com ele vem corroborar a questão de como a vestimenta, por conseguinte o cargo de guarda, serão

importantes para se determinar a personalidade do jovem. No romance, a conduta de Marçal está sempre atrelada à conduta que sua farda representa, mesmo quando não está trabalhando, quando está à paisana, sua conduta não muda, está tão imerso nessa ideologia do Centro comercial que deixa de refletir e tomar decisões por si mesmo:

(...) posição esta que Marçal, ainda agastado pela desconsideração de que fora vítima, contestou com certa brusquidão em nome da **deontologia**, da consciência ética e da limpeza de processos que, por definição, sempre distinguiram as forças armadas, em geral, e as autoridades administrativas e policiais, em particular. Cipriano Algor encolheu os ombros, Dizes isso porque és guarda do Centro, fosse tu um paisano como eu, e verias as coisas de outra maneira, O facto de eu ser guarda do Centro não fez de mim um polícia ou um militar, respondeu Marçal secamente, Não fez, mas **ficas lá perto, na fronteira**. (idem, p.106, grifos meus)

No trecho fica explícito como a farda autoriza Marçal ao discurso das instituições, neste caso o das forças armadas; observa-se também o uso da palavra deontologia reforçando a ideia do dever e da conduta ideológica policial. Esse apego ao trabalho e ao cargo de guarda do Centro acabam por modificar-lhe tanto as atitudes, quanto a personalidade:

A quem não consigo tomar a sério é **ao guarda em que se tornou o rapaz afável e simpático que conhecia** (...) a profissão de guarda não é um modo de vida menos digno e honesto do que qualquer outro que igualmente o seja. Não como qualquer outro, Onde está a diferença, A diferença está em que o teu Marçal, como conhecemos agora **é todo ele guarda, guarda dos pés à cabeça, e suspeito de que é guarda até no coração**. (idem, p.51, grifos meus)

Marçal começa a endurecer-se com o novo trabalho, começa a olhar e a tratar as questões familiares de maneira mais fria e distante, como se pudesse lidar com elas como lida com assuntos do trabalho, isso acaba criando situações conflituosas tanto com a esposa quanto com o sogro, afinal todas essas regras servem e cabem no mundo dos guardas, no mundo do Centro comercial, mas não cabem no sítio, na olaria, no núcleo familiar dos Algor, pois ali as relações são determinadas não pelo cargo que cada um exerce, mas pelos valores e sentimentos que as pessoas carregam dentro de si.

O narrador continua o seu percurso descritivo, falando sobre as mãos: “na mão direita de Marçal Gacho não há nada particular, mas as costas da mão esquerda apresentam uma cicatriz com aspecto de queimadura, uma marca em diagonal que vai do polegar à base do dedo mínimo.” (*ibidem*). Consequência de um acidente ao ajudar a família na olaria: “uma labareda delgada, rápida e sinuosa como a língua de uma cobra irrompeu rosnando da boca da fornalha e foi morder cruelmente a mão do rapaz” (*idem*, p.107). Ainda não era casado com Marta na ocasião do acidente, além da marca física, a queimadura foi responsável pelo nascimento da “surda antipatia que a família Gacho passou a votar aos Alcores (*ibidem*). Simbolicamente, essa marca na mão esquerda de Marçal, representará o vínculo e apego à nova família da qual passará a fazer parte, ou seja, Marçal passa por uma espécie de batismo de fogo, já que a queimadura funciona como sinal de sua entrada no mundo da olaria e da família Algor.

Etimologicamente, o nome Marçal significa guerreiro marcial, ou seja, aquele que vai à luta, que guerreia. Esse traço é constante na personalidade, já que sua trajetória será marcada por diversos embates. É nele que veremos brotar e, posteriormente frutificar, mudanças significativas tanto de postura quanto de olhar e apreensão do que está à sua volta. No início do romance, o jovem mostra-se seduzido pelo encantamento da vida no Centro comercial, pelo mundo das aparências, pelo *status* de ser morador e também um frequentador do Centro. Ele não consegue valorizar a vida no campo, no entanto, a partir das experiências vivenciadas quando estão a morar lá presenciamos o desabrochar de um novo homem, de um novo guerreiro, já que diante dos acontecimentos acaba por pedir demissão do cargo que tanto havia aspirado “eu fiz o que **devia ser feito**” declara e, acrescenta: “quem não se ajusta não serve **e eu tinha deixado de ajustar-me**” (*idem*, p.347, grifos meus). Verificamos uma inversão na questão do dever, antes o jovem Marçal fazia o que na sua cabeça devia ser feito para ser aceito como guarda residente, aprendeu as artimanhas do mundo corporativo, falou, calou-se, submeteu-se às regras, agora a questão do dever envolve obedecer os seus princípios, por isso decide sair. Então, como vemos pelo fragmento, fazer o que devia ser feito evidencia o processo de maturidade pelo qual passou, ter consciência de que deixou de ajustar-se às normas e regras ditadas pelo Centro demonstra essa transformação. À medida que o personagem vai se transformando, também se modifica a visão que tem daquele espaço que antes era seu objeto de desejo. Ao voltar ao

Centro após seus dias de folga na olaria, Marçal tem uma “**sensação de perdimento** (...) sobretudo durante as rondas nocturnas com iluminação reduzida, percorrendo as galerias desertas, descendo e subindo nos elevadores, **como se vigiasse o nada para que continuasse a ser nada.**” (*idem*, p.259, grifos meus). Esta sensação de perdimento demonstra que aquele espaço já não tem mais o mesmo significado que tinha antes, ou seja, sua relação com ele mudou, porque o modo como Marçal via e apreendia esse espaço também se transformou, ou seja, antes ele estava totalmente seduzido pelo mundo das aparências oferecido pelo Centro, agora ele começa a ver aquilo tudo como um grande vazio. Sendo assim, neste momento é fundamental retomarmos a questão do mito platônico da caverna.

Para explicar o movimento de passagem de um grau de conhecimento a outro, Platão narra, no Livro VII da *República*, o Mito da Caverna. Este consiste no relato da situação de que alguns seres humanos estão em uma caverna subterrânea, que está separada do mundo exterior por um alto muro. Entre este e o chão da caverna há uma fresta por onde passa uma luz, deixando o local praticamente na escuridão completa. Ali dentro, seres humanos estão acorrentados sem poder mover a cabeça nem o corpo, só conseguem olhar para a parede do fundo. Eles vivem sem nunca terem visto o mundo exterior, a luz do Sol, sem terem visto uns aos outros, e, sem ver a si mesmos porque estão no escuro imobilizados. Abaixo do muro há um fogo que ilumina vagamente o interior sombrio e faz com que as coisas que passam do lado de fora sejam projetadas como sombras nas paredes do fundo da caverna. Do lado de fora, as pessoas passam conversando e carregando nos ombros figuras – imagens – de homens, mulheres, animais cujas sombras também são projetadas na parede da caverna. Os prisioneiros julgam que as sombras de coisas e pessoas, os sons de suas falas e as imagens que transportam nos ombros são as próprias coisas externas, e que os artefatos projetados são seres vivos que se movem e falam. Os prisioneiros se comunicam dando nomes às coisas que julgam ver. Um deles, inconformado com a condição em que se encontra, decide abandoná-la. Rompe os grilhões que prendem seu corpo e começa a mover-se em direção do muro e o escala. Enfrentando as durezas de um caminho que é difícil e íngreme, ele sai da caverna. No primeiro instante, fica completamente cego pela luminosidade do Sol, pois seus olhos não estão acostumados à luz. Seu corpo enche-se de dor por causa dos movimentos que realiza pela primeira vez.

Diante desse sofrimento, seu primeiro impulso é retornar à caverna para livrar-se da dor e do espanto. No entanto, sentindo-se sem disposição para regressar à caverna por causa da rudeza do caminho, o prisioneiro permanece no exterior. Aos poucos vai se habituando à luz e começa a ver o mundo. Encanta-se com a descoberta de que antes era prisioneiro e que na prisão via somente as sombras das coisas. Dessa maneira, deseja ficar longe da caverna para sempre. Contudo, começa a pensar nos outros prisioneiros e lastima a sorte deles, assim decide regressar ao subterrâneo sombrio para contar aos demais o que viu e convencê-los a se libertarem também, este ser é o filósofo. Assim como a subida foi penosa, também a descida o é, pois agora seus olhos estavam acostumados à luz e habituar-se novamente às trevas é mais difícil. De volta à caverna, o prisioneiro fica cego novamente, mas agora pela ausência de luz. Ali dentro é desajeitado, inábil, não consegue mover-se direito, nem falar de modo compreensível aos outros. Torna-se, assim, objeto de zombaria e riso e correrá o risco de ser morto pelos que jamais se disporão a abandonar a caverna. Para entender a alegoria da caverna, é preciso lembrar que para Platão há uma separação entre o mundo sensível e o inteligível. O primeiro é o mundo físico, percebido pela aparência sensível das coisas, o segundo é o mundo das ideias puras, apreendido exclusivamente pelo pensamento. Dessa maneira, podemos afirmar que o mundo em que vivemos é o mundo da caverna, os prisioneiros deste subterrâneo somos nós e tudo o que enxergamos são sombras do mundo sensível, tal como pregado por Platão. Esses elementos estão presentes em *AC* não só no momento em que Cipriano desce às camadas mais profundas do Centro comercial, mas no romance como um todo, principalmente no que se refere à questão das aparências, afinal a todo o momento somos levados a pensar e questionar quem somos, em que mundo vivemos e quais são nossos valores.

Primeiramente, retomemos o episódio da descida de Cipriano: “o plano de Cipriano Algor não podia ser simples. Tratava-se de descer num monta cargas até o piso zero-cinco e a partir daí entregar-se à sorte e ao acaso.” (*idem*, p.328). Foi descendo até que uma imensa escuridão tomou conta do lugar:

Deveria ter trazido uma lanterna, pensou. Então se lembrou de ter lido um dia que a melhor maneira de aceder a um lugar às escuras, se se quisesse ver imediatamente o que está lá dentro, é fechar os olhos antes de entrar e abri-los depois. (*idem*, p.329).

Assim como o filósofo encontra dificuldades para lidar com a luz ao sair da caverna e, depois com a falta dela ao voltar, também nosso protagonista depara-se com o desafio da escuridão e usa algumas estratégias para lidar com aquela situação, portanto a falta de luz não o impede de prosseguir e segue o caminho até a entrada da gruta. Ali se depara com o genro, que se assusta com sua presença, mas:

não havia zanga na voz, o que nela se notava, além do **alívio natural** de quem finalmente não está a ser ameaçado por uma **assombração nefasta**, era uma espécie de **satisfação envergonhada**, algo assim como **um sentimento de gratidão** (*idem*, p.330, grifos meus).

Ao contrário do que se imagina, o genro tem uma sensação de alívio ao ver o sogro ali na gruta, afinal estar em um lugar desconhecido, em meio à escuridão gera medo e desconforto. Essa situação e, mesmo as sensações que o personagem tem, assemelham-se àquela vivida pela mulher do médico: quando esta sai às ruas em busca de alimentos para o grupo, ela acaba adentrando na cave de um supermercado, mas a escuridão ali dentro é tamanha que o medo começa a tomar conta dela “o medo voltou, sub-reptício, mal ela avançou alguns metros, talvez ali mesmo à sua frente, **invisível, um dragão** a esperasse de boca aberta.” (Saramago, 1995, p.222, grifos meus). Percebemos então que ela e Marçal acabam tendo a mesma reação diante da escuridão e do desconhecido: medo, começam a imaginar monstros e assombrações, até que conseguem acalmar-se e retomar o caminho. Cipriano movido pelo desejo e por curiosidade adentra a gruta:

Havia alcançado o final da gruta. Baixou o foco da lanterna para se certificar da firmeza do solo, deu dois passos e ia no terceiro quando o joelho direito foi chocar em algo duro que o fez soltar um gemido. Com o choque a luz oscilou, diante dos olhos surgiu-lhe, num instante, o que parecia **um banco de pedra**, e logo no instante seguinte, alinhados, uns vultos mal definidos apareceram e desapareceram (...) Aproximou-se mais, passou lentamente o foco da lanterna sobre as cabeças escuras e ressequidas, este é o homem, esta é a mulher (...) **três homens e três mulheres**, viu restos de ataduras que pareciam ter servido para lhes imobilizar os pescoços, depois baixou a luz, ataduras iguais prendiam-lhes as pernas. (Saramago, 2000, pp. 331-2)

O oleiro depara-se com corpos de pessoas que pareciam estar ali embaixo aprisionadas, o banco de pedra, as ataduras, estes elementos nos remetem diretamente àquela cena descrita por Platão no mito da caverna, ou seja, de certa maneira temos uma releitura do mito platônico quando, obcecado para saber o que havia dentro da gruta o oleiro resolve explorá-la, assemelhando-se, assim, ao filósofo que busca forças para realizar a subida ao mundo exterior. Diante dos corpos ele se assusta, suas pernas começaram a tremer, foi então que “Cipriano Algor viu-se a entrar outra vez no forno da olaria” (*idem*, 332). Diante da cena, a primeira imagem que lhe vem à mente é a do forno da olaria, esta nos remete ao foco simbólico do espaço familiar. Pode-se dizer então que o Centro e a olaria são imagens da caverna platônica, no entanto com dimensões e materializações diferentes. É importante entendermos que a olaria é o lugar destinado a criação de utensílios úteis para a vida do homem, portanto num primeiro momento ela não está vinculada à criação de simulacros ou imagens do mundo, no entanto, ao se começar a produzir os bonecos temos um trabalho voltado à recriação de imagens do mundo real. Portanto, pode-se dizer que esse espaço é configurado de duas maneiras distintas no romance, inicialmente, é o local de trabalho destinado à fabricação de instrumentos utilitários para a vida do homem na sua relação com o mundo; no segundo momento, quando passa a produzir os bonecos (o esquimó, o assírio de barbas, o bobo, o palhaço, enfermeira e o mandarim), a olaria também passa a ser reprodutora de imagens existentes no mundo real.

Ao entrar na gruta, Cipriano vivencia uma experiência semelhante à do filósofo, quando se liberta dos grilhões que o prendem no fundo da caverna e emerge sozinho:

Lá embaixo há seis pessoas mortas, três homens e três mulheres, Não me surpreende (...) Se tivesses descido comigo compreenderias, aliás ainda estás a tempo de ir lá abaixo, Deixe-se de ideias, Não é fácil deixar-se de ideias depois de ter visto o que vi, Que foi que viu, quem são essas pessoas, **Essas pessoas somos nós, disse Cipriano Algor, Que quer dizer, Que somos nós, eu tu, Marçal, o Centro todo, provavelmente o mundo** (...) Não falaram mais até chegar Marçal. Quando ele entrou, Marta abraçou-se-lhe com força, Que vamos fazer, perguntou, mas Marçal não teve tempo de responder. Em voz firme, Cipriano Algor dizia, Vocês decidirão a vossa vida, **eu vou-me embora** (*idem*, pp.334-5, grifos meus)

A experiência vivenciada dentro da gruta permite a Cipriano compreender sua condição, promovendo um encontro consigo mesmo. A tomada de consciência está relacionada justamente ao fato de o oleiro compreender que o mundo ali dentro do Centro comercial não passa de uma grande caverna, onde se vive nas sombras, onde não há conhecimento e as experiências não são verdadeiras. Dessa maneira, podemos afirmar que o mundo em que vivemos é o mundo da caverna, os prisioneiros deste subterrâneo somos nós e, tudo o que enxergamos são sombras do mundo sensível, tal como pregado por Platão. Em *AC Saramago* mostra que o Centro comercial tal como é concebido representa a caverna, os prisioneiros são todos aqueles que ali vivem, estão acorrentados por grilhões, ou seja, estão aprisionados a esse mundo pela própria condição em que vivem. Segundo Chauí (2002), esses grilhões são os nossos preconceitos, nossa confiança em nossos sentidos, as nossas paixões e opiniões. Os personagens do romance ao se mudarem para o Centro comercial começam a se dar conta de que ali é uma espécie de caverna, onde os valores estão deturpados, onde o mais importante é a aparência e não a essência; os lugares são projetados justamente para oferecer conforto e bem estar indizível, onde se pode vivenciar sensações do mundo real, ou seja, seduzidas por esse mundo das aparências a maioria das pessoas opta por ficar na caverna, afinal a saída dela envolve muito sofrimento. Cipriano toma consciência desse processo e decide sair do Centro comercial, ou seja, assim como o filósofo ele também sai em busca de conhecimento, de luz.

A cena da descida de Cipriano ao subterrâneo, bem como todo o seu despertar novamente nos remete ao *ESC*, à cena em que a mulher do médico desce à cave do supermercado:

Confundida pela náusea, não notara antes que havia ao fundo uma claridade difusa, muito leve. Agora sabia o que era aquilo. Pequenas chamas palpitavam nos interstícios das duas portas, a da escada e a do monta-cargas (...) Quando saíram do corredor, os nervos dela foram-se abaixo golpe, o choro tornou-se convulsão (...) Que aconteceu tornou o médico a perguntar, **que foi que viste, Estão mortos, Eles**, e não pôde continuar, Acalma-te, falarás quando puderes. Passados alguns minutos, ela disse, **Estão mortos** (Saramago, 1995, p.297-8, grifos meus)

Embora a mulher do médico seja detentora de conhecimento, pois é a única que realmente tem a capacidade de enxergar além das aparências, assim como Cipriano ela

também revive a experiência do filósofo, ou seja, ambos vivenciam a dor e sofrimento na busca do conhecimento.

Em AC, Cipriano Algor passa por vários processos doloridos, a perda do seu trabalho, a mudança para o Centro comercial e por fim, no final do romance, ele se dá conta de que, na verdade, todo esse processo ajudou-lhe na busca do autoconhecimento. Após decidir sair do Centro comercial volta para a casa e reencontra tanto Isaura quanto o cão Achado, mas a volta a casa, ao sítio não traz conforto, por isso quando chegam, a filha e o genro acabam por travar uma discussão pensando no que deve ser feito dali em diante:

Que iremos fazer então, perguntou o pai, O Marçal e eu vamos procurar a nossa vida longe daqui, está decidido, o Centro acabou, **a olaria já tinha acabado, de uma hora para outra passámos a ser como estranhos nesse mundo.** (*idem*, p.347, grifos).

A consciência de que a olaria não é mais a mesma é consequência do processo vivido no Centro, das experiências que ali tiveram, por isso se dão conta que, na verdade, Centro e olaria são cavernas e para se libertarem precisam buscar a luz, portanto devem deixar os dois lugares. Por fim, quem acaba decidindo que o melhor a fazer é libertarem-se de todos os grilhões que os prendem é Marta. As palavras de Isaura vêm reforçar a decisão de Marta: “Que ideia era essa tua, perguntou Marta, Tem a ver com aquela fantasia da corrente que nos leva, disse Isaura” (*idem*, p.348), não precisou falar mais nada, logo em seguida Cipriano toma a decisão “Vamos também” (*ibidem*). Embora a decisão seja consumada por Cipriano, ele, na verdade, é levado a ela pelas duas protagonistas do romance, a filha e a mulher que ama, tanto que após a decisão do pai, Marta suspira: “Para ter ideias aproveitáveis, não há como ser mulher” (*ibidem*).

A cena final marca o grande momento de libertação, quando estão na furgoneta prontos para partirem, o oleiro sai do veículo, entra na olaria e começa a pegar os bonecos que ali estão: “Cipriano Algor aproximou-se da porta da casa e começou a dispor as estátuas no chão, de pé, firmes na terra molhada” (*idem*, p.349), os demais vendo este gesto decidem fazer a mesma coisa “os bonecos iam pouco a pouco ocupando o espaço em frente à casa” (*ibidem*). Em um gesto simbólico, Cipriano também liberta os bonecos da caverna,

oferecendo-lhes assim a oportunidade de recomeçar: “com a chuva tornar-se-ão em lama, e depois em pó quando o sol secar, mas esse é o destino de qualquer um de nós” (*ibidem*). Segundo a tradição cristã, o homem foi criado à imagem e semelhança de Deus a partir do pó da terra, no entanto como uma sentença de punição pelo pecado cometido, no capítulo 3 da Gênesis, Deus fala ao homem:

Porque ouviste a voz da tua mulher e comeste da árvore de cujo fruto te proibi comer, a terra será amaldiçoada por tua causa. Com fadiga tirarás dela o alimento durante toda a tua vida. Ela produzirá para ti espinhos e ervas daninhas, e tu comerás das ervas do campo. Comerás o pão com o suor do teu rosto, até voltares à terra donde foste tirado. **Pois tu és pó e ao pó hás de voltar**”. (Gênesis, cp. 3: 17-19, grifos meus)

Dessa forma vemos que o narrador de *AC* retoma não só o mito da criação, mas também o do fim dos tempos. A retomada do episódio bíblico da criação do homem marca o renascer dos personagens e, alegoricamente, fecha-se o ciclo já que os bonecos ao pó retornarão. Finalizando esse episódio, o narrador mostra a reação das duas mulheres dentro da furgoneta “Marta chorava com os olhos secos, Isaura abraçava-a” (*idem*, p.349), irmanadas pelo término da busca, elas se solidarizam em um abraço.

A filha de Cipriano chama-se Marta “de apelidos Isasca, por parte de mãe já falecida, e Algor, por parte do pai” (*idem*, p.12). Logo no início do romance, o narrador já anuncia que a família aumentará “Na noite antes desta ficou grávida, mas ainda não sabe” (*ibidem*). A natalidade é símbolo de esperança e o anúncio da gravidez de Marta é o prenúncio de transformações e, como veremos adiante, o nascimento do filho, assim como o sentimento amoroso entre Isaura e Cipriano e o sair em busca de um outro destino marca o permanente recomeço.

Privilegiada por poder frequentar a escola na cidade e assim ter a possibilidade de conviver com pessoas diferentes daquelas da pequena vila onde vivia com a família, Marta acaba, após a morte da mãe, assumindo todas as responsabilidades do trabalho doméstico, e também optando por auxiliar o pai na olaria:

Marta sendo da última geração (...) já gozou da sorte grande de ir estudar à cidade (...) **E se acabou por ser oleira**, foi por força de uma consciente e manifesta

vocação de modeladora, embora também tenha influído na sua decisão o facto de não haver na família irmãos rapazes que continuassem a tradição familiar, sem esquecer ainda a terceira e soberana razão, **o forte amor filial** que nunca lhe permitiria deixar os pais aos deus-dará-e-depois-logo-se-vê quando chegassem a velhos. (*idem*, p.52, grifos meus)

Pelo fragmento notamos que Marta acaba cumprindo o papel de filha exemplar, pois se dedica fielmente à família, à atividade que era fundamental para eles e posteriormente ao esposo. Embora tivesse vocação de modeladora, o mais importante para ela era amparar a família, neste caso, o pai, já que a mãe não estava mais presente. Mais que o auxílio no trabalho, a filha oferecerá ao pai o carinho, o companheirismo e todo o amparo necessário para que este consiga lidar com a recusa do fruto de seu trabalho pelo Centro comercial:

Devo ser mais compreensiva, **devo pôr-me no seu lugar**, imaginar o que será ficar de repente sem trabalho, separar-se da casa, da olaria, do forno, **da vida** (...) tinha-se posto no lugar do pai **e sofreu como ele estava sofrendo**. (*idem*, p.35, grifos meus).

Colocar-se no lugar do outro, imaginar a sua dor, senti-la demonstra o quanto a personagem tem uma percepção afluída do entorno, como consegue deixar de pensar em si mesma para viver e, conseqüentemente, sentir o que o outro sente. Por estar tão próxima ao universo do pai, tem plena consciência de que sem trabalho, sem a olaria o pai esmorecerá. O sítio, a olaria, na verdade são a vida dessa família, e estar longe destes lugares é como deixar de viver, por isso, a filha tenta acalmar o pai:

Hoje **tivemos** um mau dia, amanhã **pensaremos** com mais sossego, **veremos** como encontrar saída para este problema que **nos arranjaram** (...) Marta chegou-se ao pai, deu-lhe um beijo carinhoso, Vá-se deitar, vá e durma bem, descansa-me essa cabeça (*idem*, p.43).

Verificamos o uso da 1ª pessoa do plural quando ela refere-se ao problema pelo qual o pai está passando, ou seja, mesmo tendo seu marido e a segurança de poder viver com ele no Centro comercial, Marta não abandona o pai, pelo contrário, compreendendo a situação

e as consequências de não venderem mais os produtos ao Centro comercial, ela começa a pensar em maneiras para remediar a situação, num gesto de carinho, aproxima-se, beija o pai, o afaga como se agora não fosse filha, e sim como se fosse a mãe, na verdade, ela já o é, mas como mencionou o narrador, ainda não sabe. É sua a ideia de fabricar os bonecos “Que fabriquemos outras coisas (...) deveríamos pôr-nos a fabricar bonecos” (*idem*, p.69) como uma tentativa de dar prosseguimento ao trabalho desenvolvido na olaria. No entanto, o pai receoso e um tanto descrente que o Centro comercial se interesse pelos novos produtos dialoga com a filha:

Falas como se tivesses a certeza de que o Centro te vai comprar essa bonecagem, não tenho certeza de nada, salvo que não podemos continuar aqui parados, à espera de que o mundo nos caia em cima, Sobre mim já caiu, **Tudo o que cair sobre si, sobre mim cai, ajude-me, que eu o ajudarei** (*ibidem*, grifos meus)

Vemos brotar em Marta uma força e uma determinação que até então não havíamos presenciado no romance, ela que antes mantinha um papel de coadjuvante dedicando-se aos afazeres domésticos, à vida de esposa e de filha, agora demonstra uma personalidade forte, mostra sua altivez, valendo-se do provérbio “ajude-me que eu te ajudarei”, presenciamos o despertar de uma nova mulher, aquela que sem deixar de lado a doçura e a sensibilidade de filha e esposa devotada, é impelida pela situação a mostrar-se capaz de lidar com os problemas econômicos, que estão afetando a família. Etimologicamente, o nome Marta significa soberana da casa, mas ele também está relacionado com a Bíblia, já que Marta era irmã de Lázaro, a quem Jesus ressuscitou dos mortos, e Maria, que ungiu nosso Senhor pouco antes de sua morte. Sentindo-se responsável pela casa, portanto pela recepção de Jesus, Marta acaba sempre repreendida por ele devido à sua preocupação excessiva com os detalhes da refeição. No romance, Marta não só assume o papel de soberana da casa como também de filha e esposa devotada, acaba ocupando o lugar da mãe no espaço doméstico “agora os dois comem num extremo, o pai à cabeceira, Marta no lugar que a mãe deixou vago e em frente dela, Marçal, quando está.” (*idem*, p.31).

No romance *ESC* (1995), a mulher do médico é a alegoria da benevolência, da abnegação, a partir de uma visão humanista pode-se dizer que ela representa o que de melhor existe no ser humano: o respeito e o serviço ao outro, o sacrifício e o esquecimento

total de si mesma, a generosidade sem limites; neste ponto, pode-se dizer que Marta tem traços que a aproximam daquela personagem, na medida em que se coloca no lugar do pai, sente seu sofrimento, oferece-lhe amparo e apoio. É importante ressaltar que as mulheres têm um papel significativo nos romances de José Saramago, normalmente elas são dotadas de qualidades especiais que as tornam seres singulares. O autor em uma entrevista faz referência a elas explicitando suas qualidades:

No *Manual de Pintura e Caligrafia* há aquela mulher que é professora e vem explicar umas quantas coisas a esse homem; no *Memorial do Convento*, dificilmente se pode dizer que Baltasar é uma personagem mais importante que a Blimunda; em *O ano da morte de Ricardo Reis* há uma criada do hotel chamada Lúcia que, de repente, e sem querer fazê-lo, está a dar lições de dignidade ao senhor doutor. Na *Jangada de Pedra* há duas mulheres que são tão importantes como os homens, chega o momento em que elas decidem, embora tenham o seu homem a quem querem e a quem amam, consolar a solidão do Pedro perante a incompreensão dos outros homens que não são capazes de entender como é que uma mulher pode fazer aquilo – depois entendem, são atitudes que mesmo que a personagem não seja central e neste caso sim, as caracterizam de uma forma muito clara. Em *História do Cerco de Lisboa*, há o amor por uma mulher, onde o personagem principal é homem, mas a personagem feminina conta muito, mesmo sem ter a força de outras. Depois temos o *Evangelho*, onde a Maria Madalena é capaz de dizer a Jesus, no momento em que vai ressuscitar Lázaro, que ninguém cometeu tantos pecados no mundo para ter de morrer duas vezes, é a subversão completa da inutilidade da ressurreição, porque mesmo que ressuscite como Jesus podia fazê-lo e já o tinha feito, ressuscitar Lázaro é condená-lo outro vez à morte. No *Ensaio sobre a Cegueira*, veja lá a mulher do médico! Na *Caverna*, observe a força da filha e sobretudo a da viúva, como ela manifesta o amor... E depois em *Todos os Nomes*, em que há uma mulher que está morta e que é pólo de tudo aquilo que vai sucedendo... Não, as minhas personagens mais fortes são todas mulheres. (...) **Repare dizer que são mais fortes não significa grande coisa, mas são aquelas que têm um poder transformador. Não é que venham dizer que vêm transformar, é a sua própria presença, o que fazem e o que dizem que mostra que com o aparecimento delas alguma coisa vai mudar**”. (Silva, 2009, p.108-9, grifos meus)

Como vemos, Saramago tem um jeito singular de construir e lidar com as mulheres em seus romances, afinal elas acabam adquirindo qualidades e características que as diferenciam dos demais personagens. Em *AC* a presença feminina é marcada por Marta, sua mãe de que pouco se fala, já que está morta e Isaura. Diferentemente do *ESC* em que a mulher do médico é a protagonista das ações, notamos que aqui as mulheres parecem assumir um papel de coadjuvantes nos eventos, são mulheres que ficam em casa, cuidam

dos afazeres domésticos. Apesar dessa aparente submissão, elas também são dotadas de qualidades que as diferenciam dos demais personagens, pois são elas as grandes representantes das qualidades humanísticas, elas conseguem enxergar o outro, colocar-se no seu lugar, sentir a sua dor, são compreensivas e sempre têm um gesto de carinho e uma palavra de afeto para com os demais. Neste romance, a figura feminina aparece sempre relacionada à casa, à família, ao universo familiar, elas surgem normalmente atrás destes homens, como verificamos no episódio final, quando todos partem da olaria: “Subiram para a furgoneta, os dois homens à frente, as duas mulheres atrás” (*idem*, p.348). Marta, não permite que o pai e o marido se percam em meio às adversidades que vão passar, ou seja, ela se torna responsável pelo núcleo familiar dos Algor. Embora impelida por esta força de cuidadora da família, Marta também se sente cansada ao presenciar o desânimo do pai:

Seja como for, não era tanto do corpo que ela se sentia cansada, mas de **assistir impotente**, sem recurso, ao desconsolo amargo e à mal escondida tristeza do pai, aos seus altos e baixos de humor, aos seus patéticos arremedos de segurança e de autoridade, à afirmação categórica e obsessiva das próprias dúvidas (*idem*, p.250, grifos meus)

Sua impotência diante dos fatos vai ganhando contornos mais significativos quando o pai relata-lhe que o Centro também não comprará as estatuetas de barro:

Estás aborrecida comigo por não ter dito o que se passava, nem contigo nem com ele, as coisas são assim, há que **fazer um esforço para as compreender e aceitar**” (*idem*, .296, grifos meus).

Diferentemente da mulher do médico no romance *ESC*, Marta acaba aceitando as decisões tanto do pai quanto do marido, seu traço maternal a coloca em uma situação diferente daquela vivenciada pela protagonista do *ESC*, em que precisa liderar o grupo de cegos, ampará-lo em todos os momentos para que estes possam sobreviver. Duas características são perceptíveis na personalidade de Marta: compreensão e aceitação.

Como já mencionamos anteriormente, a outra personagem feminina que aparece no romance é Isaura Estudiosa, cuja origem “se desconhece a razão de ser e a proveniência” (*idem*, p.61). Segundo o narrador, ela tem por volta de quarenta e cinco anos “é uma mulher

nova” (*idem*, p.51) e ficou viúva há alguns meses. Ela e Cipriano encontram-se no cemitério na ocasião em que o oleiro aturdido com as notícias que traz do Centro comercial resolve visitar o túmulo da esposa; Isaura também está ali para visitar o marido, e este encontro produz em ambos os personagens uma sensação agradável. Ela lhe diz que no dia seguinte irá à olaria comprar um cântaro novo já que o seu partiu-se; Cipriano oferece-lhe um cântaro novo como cortesia e promete levá-lo no dia seguinte. Quando volta para a casa, o oleiro acaba por entrar em uma conversa nada agradável com a filha e então declara: “hoje não deveria ser um dia de censuras e recriminações (...) Fui ao cemitério, dei um cântaro a uma vizinha e temos um cão lá fora, acontecimentos de grande importância todos eles (*idem*, p.51). Como vemos, logo no início, o oleiro tem consciência da importância desse encontro, dessa mulher que assim como o cão, do qual falaremos adiante, também foi encontrada ou “achada” se assim se pode dizer.

Quando resolve levar o cântaro, leva junto de si também um cão, Achado é o nome que lhe coloca. Esse segundo encontro permite à viúva, implicitamente, evidenciar a atração existente entre eles, valendo-se de palavras que, no enunciado, referem-se a Cipriano e ao cão, mas na enunciação apontam também para ela e para o homem que lhe traz, mais que um cântaro, uma nova premissa: “Sr. Cipriano, tome para si o que já é seu, Será demasiada confiança, Às vezes é preciso abusar um pouco dela” (*idem*, p.63). O sentimento que Isaura começa a nutrir pelo oleiro torna-se mais evidente no episódio em que ele, a filha e o genro vão de mudança para o Centro comercial. O oleiro vai até sua casa e pede-lhe que cuide do cão:

Não podemos levar o cão, no Centro não admitem animais, Eu fico com ele, Sei que o cuidará como se fosse seu, **Cuidá-lo-ei melhor do que fosse meu, porque é seu.** (*idem*, p.299, grifos meus).

Vemos que Isaura deixa de ser observadora e, por meio das palavras evidencia seu sentimento e seu interesse pelo oleiro. O cão presencia a cena que vai se desenrolando ali na sala da casa de Isaura e impacienta-se, pois em sua opinião “a visita de cortesia já estava a prolongar demasiado, queria voltar à casota, à amoreira-preta, ao banco das meditações” (*idem*, p.301). Mas, a conversa ainda será longa, pois é neste instante que o dono finalmente toma coragem e declara: “Gosto de si, Isaura” (*idem*, p.300). Desenrola-se neste momento

uma cena amorosa entre os dois que vai desde a indignação da mulher por ouvir tal declaração no momento da partida à frustração de Cipriano por sentir-se incapaz de oferecer condições para que esse amor possa se realizar. Enquanto isso, o cão permanece ali, parado, testemunha do amor dos dois. Segue-se a despedida do casal, que recém descobre e deixa aflorar a paixão: “Cipriano Algor e Isaura tinham-se levantado, ela chorava de alegria e mágoa, ele balbuciava, Voltarei, voltarei” (*ibidem*), e ela responde “Estaremos aqui à tua espera, o Achado e eu” (*ibidem*). Dessa maneira, vemos que a cena atinge seu ápice justamente com a promessa da volta de Cipriano, da espera de Isaura e o testemunho do cão. Aliás, é para os dois que o oleiro retorna após as experiências vivenciadas no Centro comercial:

Cipriano Algor vai contente, daqui a três minutos verá a Isaura e terá o Achado nos braços, se não for precisamente ao contrário o acontecimento, quer dizer, a Isaura nos braços e o Achado aos saltos (*idem*, p.339).

A grande surpresa do oleiro foi encontrar a casa vazia, ou seja, nem o cão nem a mulher ali estavam à sua espera. No entanto, o narrador guarda mais um momento de grande emoção, desenrola-se mais uma cena amorosa entre o casal e, novamente o cão está presente, Cipriano resolve ir para o sítio, quando o cão ouve o ranger da furgoneta põe-se a ladrar e correr atrás enlouquecido, é neste momento que:

o coração de Cipriano Algor esteve a uma pulsação do desfalecimento, e não foi por causa do animal (...) foi por pensar que o Achado não estaria sozinho, e que, se não estava sozinho, só havia uma pessoa no mundo que poderia estar com ele (*idem*, p.341).

Harmonizam-se novamente homem, mulher e cão, todos ali no sítio, irmanados pela sombra da grande amoreira-preta.

O nome Isaura vem do latim e significa aquela que vem do ouro, ou seja, de certa maneira, podemos dizer que ao encontrar Isaura, Cipriano descobre um grande tesouro, alguém com sensibilidade para olhar o outro, sentir e deixar esses sentimentos aflorarem. A vizinha vai ganhando cada vez mais importância em sua vida e será fundamental no processo de reconstrução da identidade de Cipriano, afinal é ela que ele encontrará no sítio

a cuidar de tudo, ou seja, a volta ao sítio é simbólica, pois representa não só o retorno ao lugar de origem, mas à riqueza, ao tesouro que havia deixado para trás.

Uma das características da obra de Saramago, principalmente estas que são intituladas como pertencentes à fase universal, é a questão do olhar e nos deparamos com a clarividência do olhar não somente em suas personagens humanas, mas também nos animais. É indiscutível, por exemplo, a expressividade imanente do “cão das lágrimas” no *Ensaio sobre a cegueira* (1995), que seca as lágrimas da mulher do médico no momento em que esta se encontra em profundo desespero, quando ela vagava pelas ruas sujas e fétidas da cidade à procura de alimentos para os companheiros do seu grupo. A sua alcunha já cumpre a tarefa de exprimir todo o processo de humanização ao qual essa personagem é submetida no decorrer da narrativa. Dessa maneira, vemos que é frequente, na obra saramaguiana nos depararmos com cenas nas quais animais aparentam estar mais próximos da humanização do que os próprios seres humanos, como é o caso das formigas que assistem horrorizadas ao espancamento de Germano Vidigal pelos policiais em *Levantado do Chão* (2005), como já mencionamos anteriormente, o amparo quase humano do cão-das-lágrimas à mulher do médico e aqui em AC, presenciamos a dedicação do cão ao seu dono. Em referência à questão da presença de animais em seus romances José Saramago declara:

A primeira vez que aparece um cão é no *Levantado do chão*, mas é um cão inventado, a que chamei Constante, e que aparece e marca efectivamente uma presença, mas não se compara com o Achado de *A Caverna* que ocupa um lugar e que é um personagem que está ali. (...) Eu creio que *A caverna* ficaria mais pobre sem aquele cão e a maneira como se comporta e aparece – como é levado a casa de Isaura, de onde foge – é importante para o livro. (Silva, 2009, p.262-3)

Como vemos, o cão Achado surge justamente no momento em que Cipriano inicia sua *via crucis* rumo ao desemprego e à mudança para o Centro. Com isso, o narrador define o perfil do cão na narrativa: “é um cão consciente, sensível, quase um humano” (*idem*, p.349). Ele conquista a confiança e o amor de todos na casa, inclusive do guarda Marçal a quem inicialmente ataca por ter aversão às fardas. Treinado por Marta, passa a ser o guardião dos manipanços produzidos na olaria, o cão tornar-se-á o fiel companheiro da família. Dotado de qualidades humanas o cão, em vários momentos, vai surpreender os

moradores do sítio com suas atitudes, seu olhar, sua sensibilidade, sua obediência. Logo quando chega ao sítio lhe é oferecida uma malga grande de barro com água limpa:

O Achado tornou a surpreender os novos donos ao deixar-se ficar onde estava, frente a frente com Cipriano Algor, à espera, segundo todas as aparências, de que ele chegasse ao fim do que tinha para lhe dizer. Só quando o oleiro se calou e lhe fez um gesto como a despedi-lo, é que o cão se virou para trás e foi beber. (*idem*, p.59).

Atento às palavras do novo dono, aguarda pacientemente o momento de saciar a sede. Outro episódio em que o cão demonstra seu afeto de maneira quase humana é quando Cipriano sai com sua furgoneta em direção ao Centro comercial com o esboço dos bonecos embaixo do braço. O cão e a filha o acompanham até o terreiro, após sua partida ambos adentram a cozinha e Marta senta-se na cadeira onde trabalhara arduamente no desenho dos bonecos, o cão senta-se ali, ao seu lado:

Passava os dedos pelos olhos uma e outra vez como se precisasse de aliviá-los de uma sombra ou de uma dor. Decerto por estar no verdor da mocidade, Achado não teve ainda tempo de adquirir opiniões formadas, claras e definitivas sobre a necessidade e o significado das lágrimas no ser humano, no entanto, considerando que esses humores líquidos persistem em manifestar-se no estranho caldo de sentimento, razão e crueldade de que o dito ser humano é feito, **pensou que talvez não fosse desacerto grave chegar-se à chorosa dona e pesar-lhe docemente a cabeça nos joelhos**. Comovida, Marta passou-lhe devagar a mão pela cabeça, acariciando-o (*idem*, p.87, grifos meus)

Vários serão os momentos em que o cão demonstrará seu afeto aos donos, de maneira humanizada:

O cão Achado percebeu-se de que outra vez o dono não estava na melhor das marés (...) Tocou-lhe na mão com o nariz frio e húmido, na verdade alguém deveria ter ensinado este animal primitivo a levantar a pata dianteira como acabam sempre por fazer com naturalidade os cães instruídos em preceitos sociais, aliás, não se conhece outra maneira de evitar que a amada mão do amo fuja bruscamente ao contacto, prova afinal, de que nem tudo se encontra resolvido na **relação entre pessoas humanas e as pessoas caninas** (*idem*, p.141, grifos meus).

No fragmento anterior o narrador mostra que não há diferença entre as pessoas humanas e as caninas, ou seja, coloca o cão no mesmo patamar que o ser humano como criatura que sente, que tem percepção aguçada, que tem gestos e atitudes para demonstrar esse sentimento. Além de dotar o cão de atributos humanos, o narrador coloca-o como companheiro do pai e da filha. É ele quem presencia todo o processo de fabricação dos bonecos; presencia o despertar dos sentimentos entre Cipriano e Isaura e, por fim, como já mencionamos anteriormente, é testemunha do enlace e da comunhão desses dois. Além de atitudes humanizadas, o cão também tem um olhar que o caracteriza de maneira singular:

O mais produtivo para um cão sempre foi manter-se em silêncio por todo o tempo necessário até que o silêncio dos donos se canse, **cães sabem perfeitamente que a natureza humana é tagarela por definição, imprudente, indiscreta, chocalheira, incapaz de fechar a boca e deixá-la ficar fechada.** Na verdade, nunca lograremos imaginar a profundidade abissal que pode alcançar a introspecção de um animal destes quando se põe a olhar para nós, cuidamos que ele está a fazer simplesmente isso, a olhar, e não nos apercebemos de que só parece estar a olhar-nos **quando o certo é que nos viu e depois de nos ter visto se foi embora,** deixou-nos a esbracejar como idiotas à superfície de nós próprios, a salpicar de explicações falaciosas e inúteis o mundo. **O silêncio do cão e aquele famoso silêncio do universo** a que em outra ocasião se faz teológica referência (...) **são,** afinal de contas, **iguaizinhos** em densidade e peso específico **a duas lágrimas, a diferença só está na dor que as fez brotar, deslizar e cair.** (*idem*, p.142-3, grifos meus)

O tom crítico que o narrador utiliza ao referir-se à raça humana é comprovado pelos adjetivos tagarela, imprudente, indiscreta, chocalheira. O cão olha para o homem, para, reflete e consegue enxergá-lo, enquanto que o ser humano ainda continua dominado pela cegueira, pelas aparências, portanto fica na superficialidade. Bosi (1988) menciona que a maior parte do conhecimento adquirido pelo homem se dá através do sentido da visão, no entanto, ver algo não significa olhar, ou seja, coisas e objetos do mundo externo podem ser vistos a qualquer momento, porém é importante pensar que, muitas vezes, o estado de inconsciência diante dessas coisas não nos permite olhar para elas. Dessa maneira, pode-se afirmar que olhar as coisas significa vê-las com consciência, abstraindo delas um sentido que nos conduz à reflexão. Neste caso, vemos que a real faculdade de olhar é exercida pelo cão. Nesse sentido, é possível estabelecer articulação novamente com o mito da caverna e a Platão, já que os enganos do mundo sensível só podem ser desfeitos quando, para além dos

sentidos, enxergamos, de fato, a realidade. E esse processo, em Platão, ligado à figura do filósofo, pressupõe a luz, o ver de fato e o pensar.

Os cães, em todas as culturas, aparecem com variantes que enriquecem sua simbologia. Por exemplo, para Chevalier (2003), a primeira função mítica do cão universalmente atestada é a de psicopompo, isto é, guia do homem na noite da morte, após ter sido seu companheiro no dia da vida. Ferreira (2004) menciona que os cães aparecem com funções míticas desde que Reia usou um cão para proteger Zeus de Cronos, ela escondeu o pequeno deus numa gruta e deu-lhe como ama uma cabra e como guardião um cão mágico de ouro. Ainda levando em consideração o caráter simbólico do cão, é importante lembrarmos também do cão Cérbero, o “cão do Hades” o guardador do reino dos mortos. Ele impedia que os vivos lá entrassem e, sobretudo, que alguém de lá saísse, ele é descrito na mitologia como tendo três cabeças, cauda formada por uma serpente e, no dorso, uma multidão de cabeças de serpentes levantadas. Ele ficava acorrentado diante da porta do inferno e aterrorizava as almas no momento em que lá entravam.

Em AC, o cão serve de guia, de protetor, também oferece seu consolo aos personagens, devido a tais atributos ele se encontra inserido na esfera de emoções. Com tantos atributos é importante refletirmos acerca da escolha do seu nome:

Não o chamarei Constante, foi o nome de um cão que não voltará à sua dona e que não a encontraria se voltasse, talvez a este chame Perdido, o nome lhe assenta bem, Há outro que ainda lhe assentaria melhor, Qual, Achado, Achado não é nome de cão, Nem Perdido o seria, sim parece-me uma ideia, estava perdido e foi achado, esse será o nome (*idem*, p.53)

O nome Constante refere-se tanto àquele do romance *Levantado do chão*, quanto àquele que vivia na olaria na época em que a mãe de Marta era viva. Como observa o narrador, ambos, se voltassem, não encontrariam as coisas como eram. Interessante refletirmos que num mundo de tantas procuras, algumas frustradas, o narrador traz à cena um cão e o nomeia como Achado, como se isso pudesse dar um fio de esperança no futuro e que as coisas boas também poderiam ser “achadas”. Aliás, muitos são os encontros promovidos no romance, o encontro com o cão, o encontro com o tesouro representado tanto por Isaura Estudiosa, quanto pelo espaço da olaria.

2.2. A experiência do espaço, do tempo e a condição pós-moderna

“Tem dias que a gente se sente
Como quem partiu ou morreu
A gente estancou de repente
Ou foi o mundo então que cresceu...
A gente quer ter voz ativa
No nosso destino mandar
Mas eis que chega a roda viva
E carrega o destino prá lá ...”

(Chico Buarque)

2.2.1 Os espaços externos

Como já mencionamos anteriormente, nos romances da 3ª fase, Saramago deixa de lado a estátua e passa a trabalhar com a pedra, portanto em *AC*, assim como nos demais que compõem essa fase, não há indicações cronológicas e topográficas que permitam identificar o tempo e o lugar. No entanto, é possível verificar que o espaço de *AC* é aquele de todas as grandes cidades e seus arredores; e o tempo é o presente, o agora, portanto projeta-se uma sociedade como a de hoje.

Existe em *AC* uma pequena povoação e uma grande cidade, dois espaços que se diferenciam substancialmente, dois lugares por onde circularão os personagens, duas formas de vida que vão se delineando ao longo da narrativa. De um lado está a casa dos Algor onde fica a olaria e, do outro, a cidade onde está o Centro comercial. Pode-se dizer que a caracterização do espaço romanesco faz-se de maneira a evidenciar as realidades inerentes à vida urbana pós-moderna, por isso é importante pontuarmos algumas destas mudanças antes de iniciarmos a análise do romance em questão.

Harvey (2009) considera que a mutação das práticas econômicas, culturais, ideológicas e científicas ocorridas a partir da década de 70 – particularmente a relação entre

a modernidade e a pós-modernidade e a transição do fordismo para o regime de “acumulação flexível” – impõe uma mudança qualitativa em nossas concepções de espaço e de tempo. A aceleração no tempo da produção, bem como a existência de sistemas aperfeiçoados de comunicação e de fluxo de informação possibilitaram a circulação de mercadorias no mercado em uma velocidade cada vez maior. O sistema bancário foi uma das inovações responsáveis pelo aumento na rapidez no fluxo de dinheiro, assim como a mobilização da moda em mercados de massa também auxiliou na aceleração do consumo não somente de roupas ou acessórios, mas na definição de novos estilos de vida e atividades de recreação. Outra tendência foi a passagem do consumo de bens para consumo de serviços, incluindo aqueles relacionados à diversão e não apenas serviços pessoais e comerciais.

Essas transformações, não só com relação ao tempo e ao espaço, mas na economia e, principalmente no estilo de vida das pessoas, são vivenciadas pelos personagens de AC. Dessa forma, de agora em diante caracterizaremos os espaços narrativos buscando as relações que se estabelecem entre estes e os personagens. Para tanto, iniciaremos nosso percurso analítico deixando-nos conduzir por Cipriano e sua furgoneta, percorrendo o caminho que o oleiro faz de sua pequena propriedade rumo à cidade. O primeiro espaço ao qual se faz menção é a Cintura Agrícola:

A **região é fosca, suja**, não merece que a olhemos duas vezes. Alguém deu a estas enormes extensões de **aparência nada campestre** o nome técnico de **Cintura Agrícola**, e também, por analogia poética, o de **Cintura Verde**, mas a única paisagem que os olhos conseguem alcançar nos dois lados da estrada, cobrindo sem solução de continuidade perceptível muitos milhares de hectares, são grandes armações de tecto plano, rectangulares, **feitas de plásticos** de uma cor neutra que o tempo e as poeiras, aos poucos, foram desviando ao cinzento e ao pardo. Debaixo delas, fora os olhares de quem passa, crescem plantas. (*idem*, p. 12, grifos meus)

Contrariamente ao que se imagina por um campo verde (ou cintura verde), não se enxerga aqui as plantações, não há uma projeção idílica do cenário, pelo contrário, a visão que se tem é de um lugar coberto de plástico, cheio de sujeira, como afirma Bañon (2004), é um bairro de polietileno envolto em uma arquitetura de arames e plásticos:

A cintura Agrícola, ou Verde, como lhe continuam a chamar as pessoas que adoram disfarçar com palavras a **áspera** realidade, esta cor de gelo **sujo** que cobre o chão, este interminável **mar de plástico** onde estufas, talhadas pela mesma medida, se assemelham a **icebergues pretificados**, a gigantescas pedras de dominó sem pintas. (*idem*, p. 89, grifos meus)

Os adjetivos e locuções adjetivas utilizados para caracterizar o lugar nos mostram o quão inóspito é esse reino da estufa e da artificialidade, um vasto campo onde predominam o plástico e a sujeira. Construídas pelo homem para abrigar e promover melhores condições de cultivo de vegetais, as estufas tornaram-se uma espécie de solução arquitetônica para vencer as adversidades impostas pelo clima. A finalidade dessas edificações é apresentar desempenho ambiental que permita uma eficiente e controlada produção de vegetais. Com elas, é possível ter controle sobre as condições de exposição impostas pelos agentes ambientais, portanto, do ponto de vista econômico pode-se dizer que elas evitam prejuízos comerciais na produção, seja pela necessidade de realizar colheitas em épocas não previstas, seja pela perda da qualidade dos vegetais.

Apesar dos benefícios de se poder consumir as verduras durante todo o ano, para Cipriano esse “espetáculo das estufas de plástico” é deprimente, para ele “estas estufas são **máquinas, máquinas de fazer vegetais**, realmente não tem nenhuma dificuldade, é como uma receita, misturam-se os ingredientes adequados, regula-se o termostato e o hidrômetro, carrega-se num botão e daí a pouco sai uma alface.” (*idem*, p.253, grifos meus). É notável o sofrimento do oleiro diante das mudanças, diante da mecanização da agricultura, o que antes era produzido de maneira quase artesanal hoje requer todo um aparato tecnológico para suprir as necessidades de consumo da população. Além da revolta pela artificialidade no processo de produção das verduras, Cipriano também demonstra sua insatisfação com relação às condições de trabalho que são oferecidas ao agricultor: “Lá dentro não há frio, pelo contrário os homens que ali trabalham **asfixiam-se** no calor, **cozem-se** no seu próprio suor, **desfalecem**, são como trapos encharcados e torcidos por mãos violentas.” (*idem*, p. 89). O trabalho no campo é árduo, tanto que é comum nos depararmos com expressões como “trabalhar de sol a sol”, “mãos calejadas” para referir-se a ele. No trecho anterior, o narrador refere-se aos trabalhadores como “trapos encharcados”, ou seja, algo que não têm muita serventia, dessa forma, é possível visualizar a situação conflitante em que, apesar de toda tecnologia ainda se encontra o trabalhador rural. Vemos que as condições climáticas

na estufa tornam o trabalho ainda mais difícil, o uso dos verbos asfixiar, cozer e desfalecer, assim como a expressão “trapos torcidos por mãos violentas” demonstra a situação aflitiva em que se encontram os trabalhadores, obrigados a se submeterem a condições desumanas de trabalho, ou seja, embora a mecanização e a utilização de estufas auxiliem na produtividade, percebemos que o uso de tais tecnologias não necessariamente garante uma melhora nas condições de trabalho.

A reestruturação produtiva tem avançado significativamente em consequência principalmente da globalização da economia repercutindo assim sobre a atividade rural e agravando, em muitos casos, a situação de exploração e desigualdade existente entre trabalhadores e patrões. A precarização do trabalho caracterizada pela desregulamentação e perda de direitos trabalhistas e sociais; a legalização dos trabalhos temporários; a informalização do trabalho e o aumento do número de trabalhadores autônomos, que sempre existiu no campo, foram legitimados e se estenderam ao universo urbano. A terceirização, no contexto da precarização, tem sido acompanhada de práticas de intensificação do trabalho e ou aumento da jornada de trabalho, de acúmulo de funções, de maior exposição aos riscos, de descumprimento de regulamentos de proteção à saúde e de segurança, de rebaixamento dos rendimentos e está associada com a exclusão social e com a deterioração das condições de saúde. Dessa maneira, delinea-se um novo cenário no que se refere ao mundo do trabalho, é importante apontarmos que tais acontecimentos estão presentes no romance *AC* na medida em que o personagem Cipriano Algor vai se dando conta das transformações não só nos espaços à sua volta, mas como estas afetam diretamente sua vida e seu trabalho.

Pontuadas algumas questões referentes ao trabalho, retomamos o percurso realizado pela furgoneta que segue o caminho, rumo à cidade, e assim, nos deparamos com a próxima Cintura, a Industrial:

A estrada, **agora mais suja**, atravessa a Cintura Industrial **rompendo pelo meio de instalações fabris** de todos os tamanhos, actividades e feitos, 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 atmosfera rolos de fumos tóxicos**, gruas de longos braços, laboratórios químicos, refinarias de petróleo, **cheiros fétidos**,

amargos ou adocicados, ruídos estridentes de brocas, zumbidos de serras mecânicas, **pancadas brutais** de martelos de pilão (...) (*idem*, p.13, grifos meus)

Como se nota pelo fragmento, a sujeira presente desde a Cintura Verde também permeia a Cintura Industrial. Esse é o espaço que retrata a industrialização, o lugar de produção de materiais diversos, onde é possível visualizar as instalações das fábricas, todo o aparato para fazê-las funcionar. A paisagem é metálica e hostil, cheia de chaminés e poluição. O ruído, o pó, as gruas dão um aspecto de destruição ao lugar. Além da sujeira, reina na Cintura Industrial um barulho quase que constante, diferentes odores misturam-se no ar, tornando-o ainda mais inóspito. Pela descrição, notamos um encadeamento de ações que sugere um ritmo mais acelerado de trabalho e também de produção, típicos desta fase industrial. Como vimos no fragmento anterior, tal fato se dá não somente no âmbito das indústrias, mas também no que diz respeito ao trabalho agrícola. A aceleração da produção está diretamente relacionada à transformação no campo da tecnologia e do processo de trabalho. Harvey (2009) atribui esses acontecimentos à mudança no processo de produção, o deslocamento do modelo fordista, baseado nas economias de escala (produção em massa de bens homogêneos, padronização, alto grau de especialização das tarefas pelo trabalhador, divisão espacial do trabalho, fragmentação da classe trabalhadora, ampliação do setor de serviços) para uma configuração da acumulação flexível (declínio do estado de bem-estar motivado pela emergência de novas economias).

Nessa nova configuração, as cidades industriais começam a perder a importância devido às transferências dos investimentos para as cidades menores ou para países em desenvolvimento. Isso culmina em um novo modelo de cidade, mas cria também uma massa de desempregados que quando não são absorvidos pelo setor de serviços, passam a integrar o setor informal de trabalho ou engrossam os índices de desemprego. Uma vez marginalizados do setor produtivo, essa categoria ocupa os centros decadentes das grandes cidades ou habita regiões periféricas em situações de degradação humana e ambiental, passando a compor os chamados excluídos. É a partir desse contexto que se delineia o próximo espaço no romance, algumas edificações que não são nomeadas pelo narrador:

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. **É, no dizer dos moradores da cidade, um lugar assustador.** (*idem*, p.14, grifos meus).

Como mencionamos não se trata de uma Cintura e sim de um bairro marginal, que está afastado do centro. Essas regiões, características das grandes cidades, possuem baixa qualidade de vida, infraestrutura precária e normalmente seus moradores têm um limitado poder aquisitivo. Conhecidas como favelas, ou comunidades, esses lugares são caracterizados pela degradação urbana, onde há elevadas taxas de pobreza e desemprego, problemas sociais como o alcoolismo e o tráfico de drogas. A migração da população rural para o espaço urbano em busca de trabalho, nem sempre bem remunerado, aliado à histórica dificuldade do poder público em criar políticas habitacionais adequadas são fatores que têm levado ao crescimento significativo dos domicílios em favelas.

Para Bañon (2004), esse lugar poderia ser chamado de Cintura Marginal ou Cintura dos Assaltantes já que ali, de vez em quando, alguns caminhões de alimentos são saqueados pelos moradores “De tempos em tempos, por estas paragens, e em nome do axioma clássico que prega que a necessidade também legisla, um caminhão carregado de alimentos é assaltado e esvaziado em menos tempo do que leva a contá-lo.” (*idem*, p.14).

Para Bauman (2009), a transformação no espaço urbano é decorrente dos efeitos produzidos por um duplo movimento. Por um lado, é nas áreas urbanas que se concentram as funções mais avançadas do capitalismo, cujos núcleos estruturais são os centros globais; por outro lado, as cidades tornam-se objeto de intensos fluxos de população. Tal fato ocorre seja nos bairros nobres com uma elite altamente profissionalizada, seja nos bairros populares com a ampliação dos cinturões periféricos, onde estão presentes uma quantidade significativa de populações deserdadas. Diante desse duplo movimento das cidades, os que possuem condições tendem a deslocar-se, procurando uma defesa a partir da criação de verdadeiros enclaves. Já os excluídos, são forçados a suportar os problemas crescentes da região que habitam.

Como já foi mencionado anteriormente, essa segregação é caracterizada no romance e é por meio dela que o narrador coloca em evidência a transformação no espaço urbano. Sendo assim, partimos para a análise de uma espécie de zona de intermediação entre a

cidade e o lugar onde estão as barracas “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**” (*idem*, p.16, grifos meus). Observamos que entre a terra dos que estão à margem e a cidade aparece uma zona de intermediação, esta põe em evidência não só o afastamento em relação às localidades e as pessoas fisicamente vizinhas, mas a separação a partir da condição social e econômica. A expressão “terra de ninguém” faz referência a um território sem dono e sem regras que, mesmo não estando ocupado, está sob disputa entre dois grupos organizados (os excluídos e os que vivem na cidade). O termo facção é utilizado para designar grupos organizados que possuem o mesmo objetivo, coloquialmente, é comum o uso do termo para referir-se a grupos que estão na periferia ou mesmo nas favelas, normalmente relacionados ao tráfico de drogas. Nesse caso temos, de um lado, a população deserdada, os excluídos, que estão sendo cada vez mais “empurrados” para fora e para longe da cidade e, do outro, os moradores da cidade. Essa zona de intermediação marca, na verdade um espaço de conflito:

Não tardará muito que os edifícios da cidade **avancem em linha de atiradores** e venham **assenhorar-se do terreno**, deixando entre os mais adiantados deles e as primeiras barracas **apenas uma faixa estreita, uma nova terra-de-ninguém**, que assim ficará enquanto não chegar a altura de se passar à terceira fase. (*ibidem*, grifos meus)

Presenciamos de certa maneira uma expansão das zonas destinadas a população mais favorecida, enquanto os excluídos são empurrados cada vez mais para fora da cidade, e dos centros urbanos, sendo expulsos não só do lugar onde poderiam viver, mas também de onde poderiam se fazer notar. O quadro que emerge dessa descrição é o de dois mundos (e modos de vida) separados, segregados. A especulação imobiliária é um dos fatores que determina a saída de alguns moradores desses lugares, já que normalmente o comprador do imóvel retira dali pessoas de baixo poder aquisitivo. Tal fato é muito comum nas grandes cidades onde a valorização de alguns terrenos e imóveis é significativa. No romance, vemos que os edifícios avançam “em linha de atiradores”, ou seja, vão engolindo as barracas de maneira estratégica e sem dó nem piedade dos que ali vivem. Tal fato evidencia o intenso estado de conflito e de guerra que vive essa região. Apesar da aparente aproximação entre a Cintura Marginal e a cidade, os barracos continuam separados dela, pois se preserva uma

faixa estreita que é considerada como “terra de ninguém”. O uso reiterado da expressão “terra de ninguém” vem corroborar a situação de segregação e de conflito existente ali.

Apesar de agora ser uma faixa não ocupada, os restos de materiais, latas enferrujadas evidenciam que o lugar havia sido habitado:

(...) percebe-se no solo uma rede entrecruzada de rastros de tractores, certos alisamentos que só podem 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 amparava, o lugar de uma sombra que nunca mais voltará a estar. (*idem*, p. 16)

Como se nota, as máquinas destroem o que havia sido construído pelos moradores e, apesar de ali haver sido o lar de muitas famílias, para elas só restarão as lembranças:

tal como sucede nas vidas, quando **julgávamos** que também nos tinham levado tudo por diante e depois **reparamos** que afinal nos ficara alguma coisa, igualmente aqui uns fragmentos dispersos (...) umas latas enferrujadas, umas tábuas apodrecidas (...) **mostram-nos que este território havia sido ocupado antes pelos excluídos**” (*ibidem*, grifos meus).

Percebemos que o uso da 1ª pessoa do plural evidencia a aproximação do narrador com essas pessoas, com os excluídos, aqueles que perderam o lugar onde moravam, que foram banidos da cidade, e que levarão apenas recordações desse lugar. Essa segregação gera um duplo movimento, enquanto alguns bairros são extremamente valorizados e se tornam objeto de investimentos, outras áreas são corroídas pela degradação e tornam-se marginais. No caso do romance, vemos que os excluídos formam a periferia (o que está fora ou em volta do centro), no entanto verificamos que os terrenos onde está a periferia vão sendo tomados pelo Centro, portanto a população que ali reside é simplesmente empurrada para outro lugar que não é nem o Centro nem a antiga periferia, ou seja, cria-se uma nova periferia que é ainda mais excludente e mais distante do Centro.

Dando continuidade ao trajeto da furgoneta, alcançamos finalmente a cidade, ela se ergue ensimesmada e auto-suficiente, gigante, densa e labiríntica:

Já estavam na periferia da cidade, haveria ainda que percorrer umas quantas ruas de traçado confuso, virar à esquerda, virar à direita, outra vez 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. (*idem*, p.17)

Como vemos, o traçado da cidade é um tanto labiríntico, no entanto, é interessante notar que, ao se chegar à praça, local muitas vezes utilizado como ponto de encontro, acabam-se as dificuldades, pois a avenida projeta-se em linha reta, ou seja, não há dificuldades para se chegar ao Centro comercial. O traçado difuso e confuso percorrido pela furgoneta, pelo genro e por Cipriano pode ser comparado também às situações tortuosas que os personagens viverão no decorrer da narrativa, como a rejeição dos produtos da olaria, a tentativa de produção dos bonecos, a mudança para o Centro comercial, ou seja, caminhos tortuosos que culminam no que parece ser a solução para os problemas, a mudança para o Centro comercial.

De qualquer forma, voltemos à trajetória da furgoneta, afinal o destino é o Centro comercial e ao chegar ali para deixar o genro, o oleiro:

Olhou para os prédios **que estavam a ser arrasados**. (...) quando daqui dez dias vier recolher o genro não haverá qualquer vestígio destes prédios, terá assentado **a poeira da destruição** que agora paira no ar (*idem*, p.18-9, grifos meus).

Como se percebe, as antigas construções vão dando lugar às novas, o Centro comercial precisa de espaço para se expandir “não serão precisos muitos dias para que nem a pessoa mais perspicaz seja capaz de distinguir, olhando de fora, entre a construção recente e a construção anterior” (*ibidem*).

2.2.2 A olaria

Antes de nos atermos à análise desse espaço, voltemos um pouco à propriedade dos Algor, o sítio, onde está a olaria, o mesmo lugar onde os avós e pais de Cipriano viveram, por isso mantém com ele uma relação afetuada, afinal ali estão suas raízes:

A morada, a olaria tinham sido construídas neste amplo terreiro, provavelmente uma antiga eira, ou um calçadouro, **no centro** do qual o avô oleiro de Cipriano Algor, **que também usara o mesmo nome**, decidiu, num dia remoto de que não ficou registro nem memória, **plantar a amoreira. O forno**, um pouco apartado, já havia sido **obra modernizadora do pai** de Cipriano Algor, **a quem também idêntico nome fora dado** (*idem*, p.30, grifos meus).

Como se percebe a amoreira-preta surge imponente, ocupando um lugar privilegiado, o centro do terreno. É ali, debaixo de seus galhos, que diversas vezes Cipriano Algor sentar-se-á para refletir, para buscar refúgio dos problemas, para encontrar-se consigo mesmo. A imagem da amoreira-preta é recorrente no romance, pode-se dizer que ela materializa a natureza, a proteção e o abrigo que são atributos característicos da olaria. A amoreira representa, na verdade, as raízes familiares de Cipriano, por isso estar perto dela, é estar perto de seus antepassados, é sentir-se próximo ao pai, ao avô e, portanto, de si mesmo. Ela é ícone da fertilidade que habita o espaço da olaria, espaço este de criação que, como vimos anteriormente, se opõe ao cenário urbano da cidade e do Centro comercial. Assim como a árvore do paraíso bíblico, símbolo da vida e do conhecimento, do Bem, a amoreira indicia para a gênese, o lugar de criação no mundo ficcional. Ela dá frutos, assim como a produção de Cipriano e Marta na olaria, ela também será um índice do fim do processo de criação, com a condenação à morte da olaria:

dentro de uma semana tudo quanto estamos a ver aqui perderá grande parte do significado que tinha, a casa continuará a ser nossa, mas nela não viveremos, o forno não manterá o seu nome de forno se não houver quem lho dê todos os dias, a amoreira-preta persistirá em criar suas amoras, mas não terá ninguém que venha apanhá-las (*idem*, p. 267).

Uma árvore que dá frutos, mas não há quem os colha, um forno que serve para cozer o barro, mas que deixou de fabricar os utensílios. Tudo o que antes tinha um sentido e uma função, com a mudança ao Centro deixa de ter. Como se percebe, a grande e frondosa árvore permanece através das gerações, guarda uma eternidade que a olaria não conseguiu devido ao fim do trabalho para a família Algor. Como já mencionamos, além de metáfora da produtividade, a amoreira-preta é sombra, abrigo e proteção para o cão Achado, para as estatuetas produzidas, para Cipriano e Marta: “Estes seis bonecos, protegidos pela sombra da amoreira-preta, mas tocados de vez em quando pelo sol que se insinua e move por entre as folhagens”. (*idem*, p. 181). Como veremos adiante, seis também serão os corpos encontrados por Cipriano no subterrâneo do Centro comercial, assim como seis são os componentes desta família, já que Marta está grávida. Portanto, simbolicamente os seis bonecos e os seis mortos na caverna representam os seis integrantes da família Algor, e é a partir dessa visão que Cipriano decide voltar à olaria, portanto libertar-se.

É importante ressaltar que a amoreira funciona como um símbolo de permanência através do tempo; mais que sombra e proteção, seus galhos, seu tronco oferecem simbolicamente aos Algor segurança e estabilidade, um ideal de continuidade daquela vida da olaria através dos tempos. Tão importante que é a primeira imagem que se apresenta ao se referir à olaria “A estrada fazia uma curva larga onde terminava a povoação, depois do último prédio via-se à distância uma grande amoreira-preta que não deveria ter menos de uns dez metros de altura, ali estava a olaria. (*idem*, p. 29).

Além da imagem da amoreira observamos que o protagonista leva o mesmo nome do pai e do avô, ou seja, são três gerações com a mesma identificação, três gerações de Cipriano Algor, assim como em conversa com a filha ressalta que são “três gerações a comer barro” (*idem*, p.31). Portanto, além do nome, ele herda também a profissão de seus familiares.

Para Bañon (2004), a olaria não é nem uma fábrica nem uma instalação industrial, mas uma casa na qual algumas dependências se especializaram em local de trabalho. Na verdade, são duas partes, duas construções vinculadas por um espaço intermédio, que é um pátio aberto. São dois lugares distintos, onde se fazem coisas distintas, mas os membros da família não sentem essa diferenciação, já que estão acolhidos em qualquer um dos dois

ambientes. As duas construções (casa e olaria) estão próximas, irmanadas por um pátio de recepção presidido pela grande amoreira preta:

a morada e a olaria tinham sido construídas neste amplo terreiro, provavelmente uma antiga eira, ou um calcadoiro, no centro do qual o avô oleiro de Cipriano Algor (...) decidiu num dia remoto, de que não ficou registro na memória, plantar a amoreira. (*idem*, p.30).

A amoreira tornou-se um espaço de refúgio, junto a ela está a casa do cão Achado e o banco onde diversas vezes o oleiro se sentará para refletir. É importante pensarmos que o banco também aparece como um objeto simbólico no romance, afinal ele está presente no sítio, reaparece na cena em que Cipriano depara-se com os corpos mortos no Centro comercial, assim como também faz parte do mito platônico da caverna. Simbolicamente, ao ver os corpos mortos, ao sentar-se no banco de pedra que ali está no fundo do subterrâneo, o oleiro se dá conta que tanto ele quanto a família estão presos, portanto presos à caverna, a partir de então vai em busca da libertação.

Na olaria está presente o forno, nele se coze o barro, da mesma maneira que na cozinha se cozem os grãos. Obra modernizadora do pai, formalmente é uma construção simples:

(...) velha e bruta de alvenaria, com uma porta alta e estreita, de finalidade desconhecida e onde ninguém vivia, uma construção que tinha na parte superior três coisas como chaminés, mas que certamente não o seriam, uma que delas nunca se havia desprendido qualquer instigador **cheiro a comida**. E agora a porta abria-se sem esperar e o dono tinha entrado lá para dentro com tanto à vontade **como se também aquilo fosse casa sua, como a outra além**. (*idem*, p.179, grifos meus)

Percebe-se que embora separados, os dois espaços estão totalmente integrados e unidos, como se a comunicação entre eles fosse constante tanto que se vai de um lugar a outro em curto espaço de tempo e sem grandes esforços. Estando irmanados, local de trabalho e casa, percebe-se que ambos tornam-se um ambiente único tendo-se a sensação de familiaridade em qualquer lugar que se esteja. Essa mescla do espaço doméstico da família com o do trabalho artesanal evidencia o modo de produção que ainda não foi totalmente afetado pelo processo de industrialização. As novas condições de produção impostas pelo

capitalismo e pelo aumento no consumo dos produtos vão gerar mudanças na agricultura, no comércio e, principalmente, na indústria. Como veremos, tais transformações afetarão significativamente a vida dos personagens do romance.

A casa, a olaria, a amoreira preta representam tudo o que está ligado ao universo familiar, às origens dos Algor, esse é o espaço do acolhimento, do vínculo afetivo, da proteção, onde cada objeto, cada espaço tem um significado e uma relação com a história da própria família. Quando retorna à olaria, após suas mercadorias serem rejeitadas pelo Centro, Cipriano experimenta essa sensação de acolhimento:

Quando Cipriano dobrou o último prédio da povoação e olhou para o sítio onde se encontrava a olaria, **viu acender-se a luz exterior** (...) e embora não passassem uma só noite sem que a acendessem, sentiu desta vez que o coração se lhe **reconfortara e se lhe abrandava o ânimo**, como se a casa estivesse a dizer-lhe, **Estou à tua espera**. (p.47, grifos meus.)

Para Chevalier (2003), a casa representa as várias instâncias da nossa mente consciente e inconsciente. Pode-se dizer que isso faz da casa, um repositório das vivências afetivas, físicas e intelectuais. Ali é o espaço da história de vida, portanto oferece pistas valiosas dos valores e crenças que caracterizam seus moradores no nível mais profundo. Essa imagem da casa com a luz acesa à espera do dono vem corroborar a sensação de proteção, de acolhimento e de reconhecimento da própria identidade; por isso, Cipriano sente-se em paz. O retorno ao lar oferece-lhe conforto, consolo e esperança, portanto, nesse momento “não pensa em decepções de não ganhar nem em medos de vir a perder” (idem, p.48).

A rua, a escola, o ambiente de trabalho e os espaços públicos, de maneira geral, são pensados e projetados para acolher uma diversidade de tipos humanos. Neles, pode ser favorecida a distinção grupal, como determinados espaços que são frequentados por alguns grupos ou tribos específicas, no entanto, estes não são espaços onde é favorecida a distinção pessoal; sendo assim verificamos que, boa parte do tempo, passamos em locais que não nos pertencem, que não são caracterizados pela marca de nossa identidade pessoal. No romance, temos a morada, o local de trabalho e o centro de lazer e compras convertidos em um único lugar, basta atravessar alguns corredores e está em casa, no restaurante ou em uma loja.

O jovem Marçal também vivencia mudanças significativas na sua relação com o espaço. Criado ali nas proximidades do sítio dos Algor, onde reside sua família, depois do casamento muda-se para o sítio, onde passa a viver e interagir de maneira mais acentuada com o universo e os valores desta família, valores estes que no decorrer da narrativa vamos percebendo que são diferentes daqueles presentes na casa dos pais, tanto que o jovem tem uma relação conflituosa com os mesmos. Marçal objetiva o cargo de guarda residente, por isso é forçado pela própria empresa e pelo ambiente a adequar-se às novas regras de convivência no espaço coletivo que é o Centro comercial, vemos então delinear-se uma das primeiras mudanças no comportamento do rapaz.

É sabido que o convívio em espaços coletivos exige uma supressão de boa parte do que somos, do que pensamos e sentimos. Muitas vezes, faz-se necessário reprimir algumas emoções, alguns comportamentos que fazem parte do indivíduo. Diante disso, é compreensível que Marçal mude tanto e tais mudanças tornam-se tão evidentes que o próprio sogro chega a sinalizar que agora ele era “guarda até no coração”. Essa afirmação, além de colocar em evidência as mudanças pelas quais o jovem passou para adequar-se ao mundo do Centro comercial, mostra que, de certa maneira, ele também vai perdendo sua identidade, já que mesmo fora daquele ambiente não consegue ser ele mesmo. Assim, é possível enxergarmos a crítica que o narrador faz não ao rapaz, mas a alguns procedimentos adotados pelo Centro comercial que acaba moldando atitudes e comportamentos de acordo com seus interesses.

No espaço privado da casa, ao contrário dos espaços públicos, o indivíduo pode assumir a sua identidade por completo, ou seja, pode ser ele mesmo. A casa, portanto, é um refúgio onde é permitido expressar-se integralmente. É essa relação que a família Algor tem com o espaço da olaria, do sítio. Esse apego torna-se ainda mais evidente quando pai, filha e genro são obrigados a mudar-se para o Centro comercial. Marta declara: “Virei cá uma vez por outra para abrir as janelas, arejar os quartos, uma casa fechada **é como uma planta que se esqueceram de regar, morre, seca, estiola.**” (*idem*, p.260). A comparação entre a casa e a planta demonstra a ligação deles com esse espaço. Assim como a planta nasce, cria suas raízes, vai se desenvolvendo no terreno fértil, também a família Algor foi plantada, foi crescendo, criou raízes naquele espaço. No entanto, assim como a planta que sem os cuidados necessários vai se atrofiando e morre, eles também se sentirão atrofiados longe da

olaria. A gradação “morre, seca, estiola” coloca em evidência o sofrimento tanto da planta quanto da família, que longe do sítio, do lugar com o qual tem um vínculo forte, vai definhar.

Como já mencionamos anteriormente, a casa é um elemento constitutivo do ser humano, no romance o narrador ressalta sua importância:

Dizem os entendidos que viajar é importantíssimo para a formação do espírito, no entanto não é preciso ser-se uma luminária do intelecto para perceber que os espíritos, por muito viajados que sejam, **precisam de voltar** de vez em quando **a casa porque só nela é que conseguem ganhar e conservar uma ideia passavelmente satisfatória acerca de si mesmos.** (*idem*, p.270, grifos meus)

Uma das simbologias para casa é a de refúgio, refúgio de mãe, lugar de proteção. Assim é a casa dos Algor, assim é a olaria, um lugar de refúgio da família, onde os personagens sentem-se totalmente acolhidos. É a imagem da casa como lugar de conforto que invocam quando estão distantes morando no Centro comercial. Para Saramago a casa é o único lugar onde o ser humano consegue alcançar e manter uma ideia de si mesmo, mais que um lugar físico onde vivemos, ela é o lugar sentimental que habitamos. Ser obrigado a viver em um determinado lugar onde não se tem vínculo será uma experiência complexa e dolorida para todos eles, inclusive para Marçal, até então o único a mostrar-se totalmente predisposto a isso. Um dos primeiros conflitos está relacionado com a questão da própria mudança:

Queres dizer que não poderemos levar daqui as nossas coisas, Algumas sim, as de decoração da casa, por exemplo, mas não as mobílias, nem as louças, nem os vidros, nem os talheres, nem as toalhas, nem as cortinas, nem as roupas de cama, **o apartamento já tem tudo o que se necessita.** (*idem*, p. 260, grifos meus)

Como se nota, para viverem no Centro não é permitido que levem os objetos que havia na outra casa, somente algumas coisas podem ocupar o pequeno espaço do apartamento onde residirão, ou seja, precisam deixar para trás além do próprio espaço, muitos dos objetos que faziam parte da vida deles. Indignado com a situação, Cipriano ressalta: “Portanto, mudança, mudança, mudança, aquilo que chamamos mudança não

haverá” (*idem*, p.260). Na verdade, muitas serão as transformações que a família terá que enfrentar, mas nesse caso “mudam-se as pessoas, é essa a mudança” (*ibidem*). Deixar para trás a mobília, os objetos é deixar um pouco da identidade de cada um, já que na nova casa eles tomarão parte dos lugares que lhes foram reservados:

O apartamento estava arrumado, limpo, posto em ordem, com os objetos trazidos da outra casa nos seus lugares próprios e à espera de que os habitantes comecem, **sem resistência**, a ocupar também os lugares que no conjunto lhes competem. **Não vai ser fácil, uma pessoa não é como uma coisa que se larga num sítio e ali se deixa ficar**, uma pessoa mexe-se, pensa, pergunta, duvida, investiga, quer saber, e se é verdade que, forçada pelo **hábito da conformação**, acabam mais tarde ou mais cedo, por parecer que **submete aos objectos**, não se julgue que tal submissão é, em todos os casos, definitiva. (*idem*, p. 305, grifos meus.)

Verifica-se que na nova configuração do espaço doméstico cada objeto tem seu lugar e espera-se que as pessoas também assumam seus novos lugares sem questionar e sem demonstrar insatisfação, ou seja, deixam de ser elas mesmas para serem parte de outra coisa que é determinada pelo espaço, funcionando como as engrenagens de uma fábrica. Dessa maneira, vemos que os personagens deparam-se com a dissolução e descaracterização do lar, já que dentro dos moldes apresentados ele perde o significado.

Com exceção de Marçal, que continuará seu trabalho como guarda, a primeira questão que os novos habitantes do Centro comercial precisam resolver está relacionada ao trabalho “e agora o que é que vou fazer” (*idem*, p.305) perguntava-se Cipriano, a filha continuaria a lidar com os afazeres da casa, com o tempo viria o filho a ocupar-lhe ainda mais o tempo, no entanto:

(...) é Cipriano Algor quem se encontra confrontado com a pior das situações, a de olhar para as mãos e saber que não servem para nada, a de olhar para o relógio e saber que a hora que vem será igual a esta em que está, a de pensar no dia de amanhã e saber que será tão vazio como o de hoje. (*idem*, p.306)

A inutilidade das mãos, bem como a percepção da passagem do tempo e a ociosidade em que se encontra tornam a vida no Centro uma verdadeira prisão. Acostumado ao trabalho, agora é forçado a adaptar-se e aceitar o descarte não só de suas mercadorias, mas da sua mão de obra.

2.2.3. O Centro comercial e a convergência dos espaços

No início do romance, o narrador refere-se ao Centro comercial como “uma construção enorme, um edifício gigantesco, quadrangular, sem janelas na fachada lisa, igual em toda sua extensão.” (p.17). Ainda é um projeto quando Cipriano o vê, o projeto de um lugar faraônico onde as pessoas podem ter diversão, moradia, lazer, trabalho e tudo mais o que lhes convier em um único lugar. O Centro é uma cidade dentro da cidade, como afirma Cipriano:

tenho a impressão de que **ele é maior do que a própria cidade**, isto é, o Centro está dentro da cidade, mas é maior do que a cidade, **sendo uma parte é maior que o todo**, provavelmente será porque é mais alto que os prédios que o cercam, mais alto que qualquer prédio da cidade, provavelmente porque desde o princípio tem estado a engolir ruas, praças, quarteirões inteiros. (*idem*, p.259, grifos meus).

As palavras de Algor denotam certa ironia, afinal como é possível ter algo na cidade que seja maior e mais importante que ela própria. Apesar de toda essa grandiosidade, o Centro vive em constante expansão “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.” (*idem*, 281). O Centro comercial cresce de maneira assombrosa, até o apartamento onde viverá a família Algor tem-se trinta e quatro andares, mas ainda há mais quatorze acima e, no subterrâneo tem-se mais dez pisos.

Embora tenha dimensões portentosas, percebe-se que o lugar destinado às moradias não é tão espaçoso assim: “é mais pequeno do que a nossa casa, mas isso compreende-se, por muito grande que o Centro seja, o espaço não é infinito, tem de ser racionalizado.”(*idem*), afirma Marçal em defesa do lugar. O princípio da racionalização vem das ideias iluministas, de que o homem deveria controlar a natureza e cada vez mais ir em busca da racionalidade. Como aponta Harvey (2009), o século XX com os campos de concentração, as duas grandes guerras, a ameaça de aniquilação nuclear, deixou cair por

terra o otimismo do Iluminismo. Contrariando as normas do Iluminismo, o pós-modernismo vê o mundo como instável, imprevisível, um conjunto de culturas desunificadas. Esta maneira de ver baseia-se na mudança histórica ocorrida no Ocidente para uma nova forma de capitalismo – para um mundo efêmero e descentralizado da tecnologia, do consumismo e da indústria cultural, no qual as indústrias, finanças triunfam sobre a produção tradicional e a política clássica de classes cede terreno a uma série difusa de políticas de identidade. Valendo-se do discurso veiculado pelo modo de produção capitalista globalizada, Marçal tenta justificar porque na verdade o espaço de habitação (da casa) deve ser racionalizado. Quando vão conhecer o apartamento onde viverão acabam se deparando também com as atrações presentes no Centro comercial:

O ascensor ia atravessando vagarosamente os pavimentos, mostrando sucessivamente os andares, as galerias, as lojas, as escadarias de aparato, as escadas rolantes, pontos de encontro, os cafés, os restaurantes, os terraços com mesas e cadeiras, os cinemas e os teatros, as discotecas, uns ecrãs enormes de televisão, infinitas decorações, os jogos electrónicos, os balões, os repuxos e outros efeitos de água, as plataformas, os jardins suspensos, os cartazes, as bandeirolas, os painéis publicitários, os manequins, os gabinetes de provas, uma fachada de igreja, a entrada para a praia, um bingo, um cassino, um campo de ténis, um ginásio, uma montanha russa, um zoológico, uma pista de automóveis eléctricos, um ciclorama, uma cascata, tudo à espera, tudo em silêncio, e mais lojas, e mais galerias, e mais manequins, e mais jardins suspensos, e coisas de que provavelmente ninguém conhece os nomes, **como uma ascensão ao paraíso**. (p.277, grifos meus)

Na tradição bíblica, o paraíso, também chamado de jardim do Éden ou paraíso terrestre, é considerado o lugar de delícias, onde viveram Adão e Eva após a criação. É o lugar descrito por diferentes religiões onde o clima é ameno, há abundância de alimentos e recursos, não há guerras, doenças ou morte. A vida no paraíso seria uma espécie de recompensa após a morte para as almas dos que seguem corretamente os preceitos de cada religião. Dessa maneira, notamos que o Centro comercial tornou possível a ascensão ao paraíso mesmo antes da morte. Nesse contexto, a publicidade prega uma nova arte de viver baseada na praticidade, onde se pode comprar tudo o que se precisa em um único lugar, desde os alimentos aos objetos para o apartamento, para o carro, as vestimentas, flores, livros etc. Enquanto os filhos e o marido veem um filme, a esposa faz as compras, tranquilamente. O Centro comercial consegue “compensar tudo de maneira caleidoscópica”

(Baudrillard, 2008, p.17), onde arte e lazer misturam-se com a vida cotidiana. Tudo isso conta ainda com um avançado sistema de climatização, para que o consumidor possa ter conforto suficiente para realizar as atividades, sejam quais forem elas.

Para Harvey (2009), enquanto os modernistas veem o espaço como algo a ser moldado para propósitos sociais, os pós-modernistas o veem como coisa independente e autônoma a ser moldado segundo objetivos e princípios estéticos que não necessariamente possuem relação com algum objetivo social. O pós-modernismo na arquitetura tem uma forte ligação com os espaços comerciais e sua expressão máxima é o Centro comercial (os *shoppings centers*). Os arquitetos e planejadores urbanos reenfatazaram um forte aspecto da acumulação de capital: a produção e consumo do que Bourdieu (2004), chama de “capital simbólico”, que pode ser definido como o acúmulo de bens de consumo suntuosos que atestam o gosto e a distinção de quem os possui.

Assim como grande parte dos centros comerciais que estão sendo construídos hoje em dia, o Centro comercial saramaguiano está dividido em duas partes, um lado é destinado ao lazer, cultura e compras e o outro à moradia. A área residencial do Centro comercial é constituída por quatro sequências verticais de apartamentos “dispostas como placas de baterias ou de colmeias, as interiores ligadas costas com costas, as exteriores ligadas à parte central pelas estruturas das passagens” (*idem*, p.278). Isso significa que em grande parte dos apartamentos, principalmente aqueles que têm a vista para o interior do Centro comercial, não há luz natural, ou seja, as pessoas não veem a luz do dia. No entanto, contam com um sofisticado sistema de ventilação e iluminação:

(...) todos eles têm aparelhagens de raios ultravioleta, regeneradores atmosféricos, e reguladores de temperatura e de humidade tão rigorosos que é possível ter em casa, **de noite e de dia, em qualquer estação do ano, uma humidade e uma temperatura constantes.** (*idem*, p.279, grifos meus).

Como se nota pelo fragmento, o Centro comercial oferece todo o aparato necessário para proporcionar o conforto e o bem estar das famílias que ali residem. Presenciamos uma alteração significativa na configuração do espaço de tal maneira a deixá-lo mais atraente, tudo está ao alcance das mãos, com o conforto de passear a pé entre estabelecimentos que oferecem tentações diretas, tudo adornado com espelhos d’água, quiosques, bancos, liberto

por completo das intempéries, afinal, como já vimos, esses novos templos do consumo contam com sistema de climatização excepcional. Outra grande facilidade é a instituição de um novo modo de pagamento, o cartão de crédito, ele significa a liberdade total e o decreto do fim dos meses difíceis, mesmo porque para pagar basta mostrar o cartão, assinar e receber a fatura em casa (ou via internet), o consumidor também poderá optar se quer pagar a fatura toda de uma vez ou por prestações mensais. Assim, o trabalho, o lazer, a cultura, a natureza, que, antes se encontravam dispersas nas cidades, todas as atividades que antes estavam separadas umas das outras, agora estão compendiadas no mesmo espaço, estão juntas, ao alcance das mãos.

Acerca da importância que o Centro comercial adquiriu na vida das pessoas Saramago afirma em entrevista à Revista Visão:

A formação da mentalidade das pessoas faz-se, em boa parte, dentro do centro comercial. E isto não se passa apenas nos grandes centros urbanos. É um fenómeno universal e em expansão, que se prolonga até às áreas da província. (...) e mesmo que não vá comprar, vai ver... (...) Pode ser que alguém me demonstre que não é assim e me tente convencer que, no fundo, um centro comercial é a mesma coisa que uma rua com lojas, entramos numa porta ou noutra e compramos aquilo que nos interessa. **O centro comercial é, pelo contrário, uma máquina de vender. E a mercearia do senhor António não é uma máquina de vender, é um lugar onde se vai para comprar.** (2000, p. 19, grifos meus)

Esse pensamento é retomado no romance quando, em conversa com a filha, Cipriano menciona que provavelmente no Centro comercial existam as mesmas coisas que na aldeia onde vivem, mas com dimensões maiores: “o que há dentro do Centro, é o mesmo que se encontra numa cidade qualquer, lojas, pessoas que passam, que comprem, que conversam, que comem, que se distraem, que trabalham” (p.258). A declaração de Saramago nos faz refletir sobre a questão do vínculo que se estabelece com algumas pessoas e com alguns lugares nos quais se acaba por realizar compras continuamente. No caso, a loja do Sr. António a qual o autor português se refere tem nome, sobrenome, ou seja, tem uma história por trás, não é só uma marca. Já no Centro comercial tudo é impessoal, as pessoas vão impelidas pelo que ele oferece enquanto que na loja do Sr. Antonio vai-se pelo que ele vende, por quem ele é, pelo vínculo que se estabelece não só com o estabelecimento, mas principalmente com a pessoa. Outro fator importante diz

respeito à questão da utilidade (necessidade), normalmente vai-se à loja do Sr. António comprar algo que se quer ou precisa, enquanto que no Centro comercial vai-se para comprar – porque é moda comprar determinado produto ou porque todos já o possuem, porque a publicidade diz que é preciso comprar aquilo para ser feliz, para ter *status*. Nesse sentindo, vemos que o Centro comercial realmente funciona como uma máquina de vender e não como um lugar para onde vamos quando precisamos de algo.

No Centro descrito por Saramago também vemos que os fenômenos naturais como vento, chuva, neve, sol até pradarias, praias, assim como os monumentos históricos e lugares de referência aparecem miniaturizados:

Além das novas galerias, lojas, escadas rolantes, pontos de encontro, cafés e restaurantes, muitas outras instalações que em interesse e variedade nada ficam a dever às primeiras, como sejam um carrocel com cavalos, um carrocel com foguetes espaciais, um centro dos pequeninos, um centro da terceira idade, um túnel do amor, uma ponte suspensa, um comboio fantasma, um gabinete de astrólogo, uma recepção de apostas, uma carreira de tiro, um campo de golfe, um hospital de luxo, outro menos luxuoso, um boliche, um salão de bilhares, uma bateria de matraquilhos, um mapa gigante, uma porta secreta, **outra com um letreiro que diz experimente sensações naturais, chuva, vento e neve** à descrição, uma muralha da china, um taj-mahal, uma pirâmide de egipto, um templo de karnak, um aqueduto das águas livres que funciona as vinte e quatro horas do dia, **um convento de Mafra**, uma torre dos clérigos, um fiorde, um céu de verão com nuvens brancas vogando, um lago, uma palmeira autêntica, um tiranossáurio em esqueleto, outro que parece vivo, um Himalaia com seu evereste, um rio amazonas com índios, **uma jangada de pedra**, um cristo do corcovado, um cavalo de tróia, **uma cadeira eléctrica, um pelotão de execução, um anjo a tocar trombeta**, um satélite de comunicações, um cometa, uma galáxia, **um anão grande, um gigante pequeno**, enfim uma lista a tal ponto extensa de prodígios que nem oitenta anos de vida ociosa bastariam para os desfrutar com proveito, mesmo tendo nascido a pessoa no Centro e não tendo saído dele nunca para o mundo exterior (p.308, grifos meus).

Verifica-se que o Centro abarca uma quantidade significativa de opções de lazer e o narrador vai descrevendo pormenorizadamente todas elas. Essa descrição é feita de tal modo que os cidadãos possam ficar seduzidos pelas oportunidades e facilidades que encontrarão em um único lugar. Dessa maneira, instaura-se uma certa ironia no discurso, já que no paraíso artificial os moradores poderão experimentar sensações naturais de chuva, vento, neve. Também há simulacros das maravilhas da humanidade, estes combinam

elementos do espaço sideral, monumentos arquitetônicos famosos, enfim um rol significativo do que há de mais fascinante para o olhar humano. Em meio à descrição há uma espécie de auto-referência a elementos do universo saramaguiano como o convento de Mafra e a jangada de pedra. No final da descrição, percebemos também a inclusão de referentes responsáveis pelo controle das ações humanas “uma cadeira eléctrica, um pelotão de execução” e, por fim aparece a figura de “um anjo a tocar trombeta” como que anunciando o juízo final, ou o fim dos tempos, demonstrando que a sociedade está de pernas para o ar e os seus valores estão invertidos. Também aparece na enumeração dos prodígios do Centro “um anão grande, um gigante pequeno”, todos estes elementos presentes no Centro comercial pretendem torná-lo um lugar maravilhoso, fora do comum, tanto que o assemelha a um paraíso artificial, uma ilha da fantasia. Todo esse discurso é permeado pela ironia, não só pela enumeração prodigiosa que vai numa crescente, pela experimentação artificial de sensações naturais, mas também pela impossibilidade de desfrutar de todas as maravilhas ali presentes, afinal “nem 80 anos de vida ociosa bastariam pra desfrutar com proveito”.

Como vimos, além de oferecer variadas opções de lazer e diversão, o Centro comercial também proporciona aos seus clientes/frequentadores a possibilidade de se experimentar sensações naturais, basta entrar em uma das salas disponíveis e usufruir:

Depois te teres pago e de te darem um impermeável, um gorro, umas botas de plástico e um guarda-chuva (...) passas a um vestiário onde uma voz no altifalante te manda pôr as botas, o impermeável e o gorro, logo entras numa espécie de corredor onde as pessoas se alinham em filas de quatro (...) éramos uns trinta (...) começou a chover, primeiro umas gotitas, depois um pouco mais forte, todos abrimos os guarda-chuvas (...) a chuva começou a cair torrencialmente, de repente arma-se uma ventania, vem uma rajada, outra, há guarda-chuvas que se viram, gorros que se escapam da cabeça, as mulheres a gritar para não rirem, os homens a rir para não gritarem, e o vento aumenta, é como um tufão, as pessoas caem, levantam-se, tornam a cair, a chuva torna-se dilúvio, gastamos uns bons dez minutos a percorrer calculo eu que uns vinte cinco a trinta metros (...) depois voltamos para trás e começa a cair neve (...) finalmente chegamos a um vestiário e ali havia um sol que era um resplendor (*idem*, p.313)

Nota-se que as pessoas passam a pagar para verem e terem sensações que são absolutamente comuns no mundo fora do Centro comercial, ou seja, temos uma produção e reprodução do real, sendo assim, pode-se dizer que o real passa a ser produzido por meio de

miniaturas dentro do Centro. Segundo o oleiro, algumas pessoas chegam a ficar viciadas: “ouvi dizer que Isto é como uma droga, prova-se e fica-se enganchado” (*ibidem*). A família Algor espanta-se diante de consumidores que acabam por consumir muito mais do que necessitam e que preferem vivenciar situações de simulação da realidade:

Não é nada que não se veja todos os dias lá fora, Esse foi precisamente o meu comentário quando estávamos a devolver o material, mas teria sido melhor deixar-me ficar calado, Porquê, Um dos veteranos olhou para mim com desdém e disse **Tenho pena de si, nunca poderá compreender**. (*idem*, p.315, grifos meus)

Realmente é difícil para Cipriano compreender por que as pessoas preferem viver trancadas em um lugar fechado respirando ar enlatado, pagar para vivenciarem situações que fazem parte do seu cotidiano (como a chuva, o vento, o sol). Como se percebe, são abundantes os sinais e marcas de modificações nos hábitos de consumo, na configuração do espaço e, principalmente, no estilo de vida e nas relações afetivas entre as pessoas que estão habituadas a frequentar o Centro comercial a tal ponto de optarem por vivenciar tais sensações ali dentro e não na natureza, no campo, enfim, fora do Centro comercial. Dessa maneira, pode-se afirmar que o Centro vai construindo simulacros em miniatura do mundo real. Diante das experiências vivenciadas no Centro, os personagens começam a colocar em xeque os valores cultuados ali dentro, sentem falta da olaria, do sítio, pois é lá que conseguem ter o reconhecimento de si próprios, do que são e acreditam. Em um momento de extrema angústia presenciamos o desabafo de Cipriano para com a filha:

O pai aproximou-se dela, passou-lhe um braço pelos ombros, abraçou-a, Por favor, não chores, disse, o pior de tudo, sabes, **é já não sermos os mesmos desde que mudamos para aqui**. (*idem*, p.328, grifos meus).

A constatação de que não só as coisas mudaram, mas que eles também, que as experiências vividas ali dentro do pequeno apartamento e na imensidão do Centro comercial os fizeram repensar e redirecionar o olhar e, portanto, buscar mudanças. Sendo assim, vemos que as experiências vivenciadas no Centro serviram para fortalecer os laços e os valores dessa família, levando-os à conclusão de que é preciso retornar ao “tesouro arqueológico da olaria” (*idem*, p.305). A referência à olaria como tesouro arqueológico nos

remete a ideia de origem, como um tesouro antigo que nos traz e guarda algo do passado de um povo, independente do que se vive hoje. Como se a olaria também guardasse uma riqueza que estaria reservada somente a quem a conhecesse a fundo, como é o caso dos protagonistas do romance.

A caracterização dos espaços narrativos por meio dos círculos, ou cinturas evidencia a separação existente entre eles. Como vimos, no romance eles seguem uma ordem:

a Cintura Verde não tardará a aparecer, logo será a Cintura Industrial, logo os bairros de barracas, logo a terra-de-ninguém, logo os prédios em construção na periferia, enfim a cidade, a grande avenida, o Centro finalmente. (*idem*, p.274-5).

O desenho feito pelo narrador parece seguir uma lógica que vai tornando cada vez mais evidente as transformações ocorridas em cada um deles.

A olaria fica a mais ou menos 30 km da cidade e é a partir dela que os demais espaços são citados e descritos, é o lugar do aconchego, onde os personagens sentem-se acolhidos. Como vimos, quanto mais eles se distanciam dela, mais vão perdendo suas referências, sua identidade. Outro fator importante diz respeito à posição do Centro comercial já que “qualquer caminho que se tome vai dar ao Centro” (*ibidem*), ou seja, o Centro é lugar para onde convergem todos os outros espaços, é como se eles existissem em função do Centro comercial. O dito popular “todos os caminhos levam a Roma” é originário dos tempos da antiga Roma, quando a cidade era considerada o umbigo do mundo, no século I, ela tinha um número considerável de estradas. A expressão é utilizada quando queremos dizer que todas as alternativas têm a mesma solução, ou seja, que todas as situações levam a mesma resposta. Nesse caso, o dito popular é reelaborado fazendo referência à importância do Centro comercial, assim como de Roma para os antigos.

A delimitação dos espaços descritos no romance remete-nos ao círculo concêntrico. Cada linha representa uma das cinturas descritas no romance e, por fim, o Centro comercial. Como dissemos anteriormente a figura evidencia que todos os caminhos conduzem os moradores até ele:

Definição dos espaços no livro A Caverna

- 1 - Centro Comercial
- 2 - Zona de Transição
- 3 - Cintura dos Excluídos
- 4 - Cintura Industrial
- 5 - Cintura Verde
- 6 - Aldeia
- 7-Casa de Cipriano Algor e Olaria

O espaço narrativo está configurado por meio de cinturas e estas vão formando camadas ao redor da cidade/Centro comercial. Elas são descritas no romance de maneira a demonstrar como cada espaço está bem delimitado. Cada um dos círculos tem sua funcionalidade e seus respectivos representantes (moradores). Nota-se que ao passarem de uma Cintura a outra os personagens vão se distanciando de si próprios, de suas referências. Vemos que um após o outro os espaços vão sendo delimitados e descritos no romance.

2.3 Mundos do trabalho: a olaria, a arte popular, o artesanato e a produção industrial

O mundo tem passado por grandes modificações ao longo do tempo. No âmbito dos modos de produção, verificamos uma passagem do rural para o industrial e, nos últimos tempos, do industrial para o pós-industrial. Para Hobsbawn (1995), por volta de 1950 o mundo torna-se “pós-industrial, pós-imperial, pós-moderno” (p.282). Tal fato se deve pelas transformações técnicas ocorridas nos meios de produção que acabaram por afastar ou eliminar a mão de obra humana. Até o final da Segunda Guerra, os camponeses formavam metade ou a maioria da população, no entanto, por volta de 1970 houve uma alteração brusca nesse quadro, já que eles passam a ser minoria. Historicamente, duas revoluções foram responsáveis pelo início dessas transformações na sociedade, são elas, a Revolução Industrial e a Revolução Francesa. A primeira acarretou um crescimento das cidades até então inédito, uma transformação nas relações sociais e o aparecimento de novas formas de lutas de classes, modernizações tecnológicas que anunciaram mudanças nas condições de vida e trabalho; a segunda derrubou um regime e erigiu um novo Estado, promovendo mudanças radicais na organização política e social da França. A Revolução Industrial revelava como o conhecimento humano havia dominado as forças da natureza, enquanto que a Revolução Francesa colocou em xeque os valores sociais baseados na tradição. Todas essas transformações atingiram os trabalhadores no que diz respeito à sua consciência de classe, em suas formas de representação e, conseqüentemente, no mundo do trabalho. No plano do sujeito, apesar da sociedade industrial exaltar sua liberdade e emancipação, observa-se que, com a industrialização, o trabalhador perde o conhecimento e o controle sobre o processo produtivo, neste processo a sensibilidade e o corpo do trabalhador são reduzidos ao utilitário e ele perde o sentido de realização de si. Em muitos países, passou-se da hegemonia da produção rural para a de bens industriais, produzidos em larga escala. As conseqüências foram significativas, no plano do sujeito, apesar de a sociedade industrial exaltar a sua liberdade e emancipação, observa-se que, com a industrialização, o

trabalhador perde o conhecimento e o controle sobre o processo produtivo. Nesse processo, o indivíduo passa a ser dominado pela disciplina que fixa seu corpo em um espaço e num determinado ritmo. O tempo e o espaço da fábrica. Esse processo acaba por excluir aqueles que estão fora do padrão estabelecido pelo poder dominante, produz-se então, um trabalhador identificado como parte da maquinaria, uma espécie de apêndice da própria máquina. Dessa forma, pode-se afirmar que a produção em massa foi possível graças ao avanço tecnológico, mas também organizacional, sendo assim, o ritmo de trabalho passa a ser o eixo identitário em torno do qual as identidades foram sendo produzidas. O acúmulo de riquezas e conhecimento determinaram, de certa forma, a passagem da sociedade industrial para a pós-industrial. Nesta, observa-se que as máquinas substituem grande parte da massa operária, dos trabalhadores do comércio, ou seja, o capital não oferece mais o instrumento do trabalho como anteriormente o fazia, agora o objetivo não é produzir bens materiais em larga escala, mas sim bens imateriais que estão relacionados diretamente à prestação de serviços, informação, estética etc.

Em AC, Saramago propõe uma reflexão no que diz respeito a essas transformações nos modos de produção, no papel do trabalhador na sociedade pós-industrial e pós-moderna. Quando os produtos da olaria de Cipriano Algor são rechaçados pelo Centro comercial, somos levados a pensar no valor do trabalho, no lugar da produção artesanal dentro do mundo contemporâneo. Esse acontecimento marca uma profunda cisão entre o mundo familiar e o mundo comercial, em que o oleiro percebe a perda do valor de seu trabalho. Ao sair de casa para entregar os objetos fabricados na olaria, é informado de que deveria descarregar somente a metade do que trazia, o subchefe do Centro relata-lhe “as vendas baixaram muito nas últimas semanas, provavelmente iremos ter de devolver-lhe por **falta de escoamento** o que está no armazém” (*idem*, p.22, grifos meus). O oleiro põe-se em pânico diante da situação: “Cipriano Algor tinha as mãos a tremer”. (*ibidem*), olhava ao redor com olhar suplicante pedindo ajuda aos que ali estavam, não conseguia compreender o porquê da recusa de seus produtos, por isso questiona: “quero saber se há justiça neste procedimento” (*idem*, p.23). Cipriano depara-se agora com as mudanças no hábito de consumo, no estilo de vida de uma sociedade que vem mudando seus valores, preferem os artefatos de plástico àqueles produzidos com barro.

Para Harvey (1992), no que se refere à produção de mercadorias, a sociedade pós-moderna passou a dar ênfase aos valores e virtudes da instantaneidade (alimentos, refeições e outras comodidades de acesso rápido) e da descartabilidade (xícaras, pratos, talheres, embalagens, guardanapos, roupas etc). Alguns críticos a denominam como sendo a “sociedade do descarte” (p.258), já que mais que jogar bens produzidos, atira-se fora valores, estilos de vida, edifícios, lugares e modos adquiridos de agir e ser. (*idem*). Essa efemeridade gera uma temporariedade na estrutura dos sistemas de valores públicos e pessoais, provocando quebra do consenso e diversidade de valores. É nesse cenário que se delineia AC, em que o universo familiar de Cipriano Algor choca-se com os novos valores, sistemas de produção e consumo impostos pelo Centro comercial. As mudanças e, portanto, os conflitos vão ocorrendo de maneira gradativa e começam pela recusa da compra dos produtos da olaria, segue-se pela decepção diante da tentativa de produção dos bonecos e culmina na mudança ao Centro comercial. A transformação nos modos de produção é apontada logo no início do romance:

Na orla da Cintura Industrial havia umas quantas **modestas manufacturas** que não se percebia como tinham podido **sobreviver à gula de espaço** e à múltipla variedade de produção **dos modernos gigantes fabris**, mas o facto era que ali estavam, e olhá-las à passagem sempre tinha sido uma **consolação** para Cipriano Algor quando, em algumas horas inquietas da vida, lhe dava para futurar sobre os destinos da sua profissão. **Não vão durar muito**, pensou, desta vez referia-se às manufacturas, não ao futuro da actividade oleira (*idem*, p.28, grifos meus)

Nesse fragmento, percebemos que ao olhar ao redor, o oleiro se dá conta das mudanças, vê que o crescimento da Cintura Industrial e, por conseguinte das fábricas é grandioso não só no que diz respeito ao tamanho das instalações, mas na quantidade e variedade de produtos a serem oferecidos aos consumidores. O alívio e o consolo ao ver as modestas instalações manufatureiras ainda resistindo ao processo de industrialização vem seguido de um certo receio de que tais atividades não terão mais espaço.

Indignado com a recusa de suas mercadorias, além de buscar uma explicação para o porquê daquela situação, Cipriano tenta pedir o apoio dos outros companheiros que também estão ali para descarregar as mercadorias, no entanto, tudo o que recebe é a indiferença dos colegas, portanto, pensa que o melhor a fazer é cessar seu protesto “**quis deitar água na**

fervura que ele próprio havia levantado, de todo o modo vender metade era melhor do que nada, as coisas acabarão com certeza a compor“ (*ibidem*, grifos meus). Percebendo que teria mais a perder se continuasse reclamando, o oleiro tenta se acalmar, busca na sabedoria popular o provérbio para ajudar a lidar com a situação. Quando constata que vender metade é melhor que não vender nada, o protagonista demonstra sua resignação mediante o sistema imposto pelo Centro comercial, pelas novas regras da economia. A esperança de que as coisas poderão voltar a ser como antes, ou mesmo que não se tornarão piores do que já estão também advém da confiança na qualidade de seus produtos. Buscando ainda entender a situação dirige-se “submisso” ao subchefe da recepção, indaga-lhe o porquê da recusa dos seus produtos e obtém a seguinte explicação: “acho que foi o aparecimento aí de umas **louças de plástico a imitar o barro**, imitam-no tão bem que **parecem autênticas**, com vantagem de que pesam muito menos e são muito mais baratas.” (*idem*, p.23, grifos meus). O adjetivo submisso vem corroborar como a força coercitiva da estrutura econômica faz com que o oleiro se cale, ou seja forçado a submeter-se a ela. Ao mencionar que os novos produtos de plástico imitam o barro, verificamos não só a desvalorização do trabalho artesanal (manual) em detrimento do industrializado, mas o falseamento do próprio processo.

É nesse contexto que o protagonista encontra-se imerso. Suas mercadorias passam a não ter mais valor no mercado industrializado. Desesperado diante da possibilidade de não conseguir comercializar seus produtos e, portanto, lidar com a completa desvalorização de seu trabalho, o oleiro argumenta: “o barro é sempre o barro, **é autêntico**, é natural” e o empregado contesta-lhe secamente, “Vá dizer isso aos clientes, não quero afligi-lo, mas creio que a partir de agora a sua louça só servirá a **colecionadores**” (*idem*, p.23, grifos meus). Notamos que as peças fabricadas com o barro perdem seu valor como utensílios comuns do dia-a-dia, há uma resignificação já que agora, no mundo pós-moderno e globalizado, os objetos autênticos da olaria passam a ser comprados somente por colecionadores. Diante dessas transformações e ao mesmo tempo da imitação do real escancara-se ao leitor um conjunto de problemas socioeconômicos e culturais, tais como os contrastes da injusta guerra entre produtor-consumidor e o mercado.

Além de mostrar a desvalorização do trabalho artesanal na olaria, o narrador também deixa evidente que essa situação afeta outros setores. Podemos verificar tal fato

nesta conversa entre Cipriano e o chefe do departamento de compras: “seu caso não é o único, mercadorias que interessavam e deixaram de interessar **é uma rotina quase diária** no Centro” (*idem*, p.65, grifos meus). Como se percebe, o interesse pela compra e comercialização dos produtos é ditado pelo mercado: “ou o produto interessa ou não interessa, o resto é indiferente” (*ibidem*) e como espaço destinado ao consumo, o Centro comercial, como já foi mencionado anteriormente, oferece uma gama de possibilidades de diversão, lazer, cultura, compras, tudo reunido em um único lugar com total segurança e comodidade aos seus clientes e isso gera uma crise também nos estabelecimentos comerciais que se encontram nas vias públicas: “Os comerciantes da cidade lutam com grandes dificuldades para **manter a cabeça fora d’água**, toda gente vai comprar ao Centro, cada vez há mais gente a querer viver no Centro” (*idem*, p.34, grifos meus). Como vemos, ele tornou-se o lugar para onde convergem todas as pessoas, todos os interesses.

A criação de novos desejos e necessidades gera mudanças e adequações não somente no que se produz e como se produz, mas na função do trabalhador. A flexibilidade é uma das características exigidas pela indústria atual, o trabalhador deve estar apto a enfrentar toda e qualquer mudança não só no processo de produção, mas as regras ditadas pelo mercado. Portanto, diante desse quadro, vemos que o fazer artesanal de Cipriano Algor começa a entrar em choque com o capitalismo globalizado, já que seus produtos não podem concorrer com a produção de objetos utilitários fabricados com matérias e tecnologias diferentes daquela utilizada por ele em sua olaria.

A rejeição das louças pelo Centro aponta para algo mais avassalador que o seu medo de não mais conseguir prover o próprio sustento e o da filha, significa a desestabilização de suas representações identitárias que estão extremamente ligadas às tradições familiares, alicerçadas nas práticas artesanais iniciadas pelo avô e aperfeiçoadas pelo pai, por isso desabafa “Ao menos enquanto dormi, **fui um oleiro com trabalho**” (*idem*, p.42, grifos meus). Verificamos um entrecruzar de vozes quando, inconformado com a desvalorização do trabalho, o narrador une sua voz à do oleiro para demonstrar a insatisfação com relação à situação:

Apenas protestará que não é justo, **Justa**, o que fizeram, **rirem-se do meu trabalho** e do trabalho da **nossa filha**, dizem eles que **as loiças de barro deixaram de interessar**, que já ninguém as quer, portanto também nós deixamos de ser precisos, somos uma malga rachada em que já não vale a pena perder tempo a deitar gatos. (*idem*, p.45, grifos meus).

Sempre que se pensa em justiça surge no imaginário a figura de uma mulher com os olhos vendados, carregando em umas de suas mãos a balança e na outra a espada. Sabemos que a venda tem como função básica evitar privilégios, a balança é o instrumento que pesa o direito que cabe a cada uma das partes e a espada é um item indispensável para defender os valores daquilo que é justo. No trecho acima, a justiça também aparece metaforizada em figura humana, o uso da maiúscula evidencia esse procedimento, mas nesse caso, ela é retomada pela figura materna, já que no romance *Justa* é o nome da mãe de Marta, ou seja, novamente o narrador saramaguiano busca no feminino o poder transformador. A figura feminina é retomada justamente quando se busca o acolhimento e a compreensão por parte do filho, sendo assim vemos que no momento de profundo desespero a primeira imagem que se tem é a da mãe, aquela que a tudo provê, que tem o dom de transformar.

Outra imagem que aparece nesse trecho é a da malga rachada que, comparada a Cipriano, deixa à mostra a fragilidade e o abandono do sujeito na sociedade contemporânea que, muitas vezes, é descartado por não adequar-se aos novos padrões.

A comparação entre homem e objeto segue com outra imagem “os mortos, alguém já o disse, são como pratos rachados em que não vale a pena enganchar aqueles também desusados grampos de ferro que uniam o que se tinha rompido e separado” (*idem*, p.45). Como vemos, normalmente utilizando imagens de objetos extraídos do universo da cerâmica – pratos, malgas, louças – o narrador compara homens, mortos ou vivos, aos objetos, denunciando a inversão de valores da sociedade contemporânea.

O Centro comercial tem como objetivo principal atender suas próprias necessidades, o que significa muitas vezes elaborar contratos que privilegiem unicamente seus interesses, como acontece com Cipriano, que tem um contrato de venda e, segundo esse documento, ele está impossibilitado de comercializar seus produtos com outros estabelecimentos. Quando tem início a crise na venda dos produtos da olaria, o contrato comercial existente entre olaria e departamento de compras continua a privilegiar o comprador e não produtor:

Bem sei eu que está no contrato, mas como também está lá que não me autorizam a ter outros clientes, diga-me a quem é que vou vender a outra metade, Isso não é comigo, eu só cumprio ordens que recebi (*idem*, p.22)

A situação ganha contornos ainda mais trágicos quando, posteriormente, o oleiro é avisado que o Centro não comercializará mais seus produtos, portanto recebe ordem para que retire no prazo máximo de duas semanas todos os objetos que não foram vendidos. Ao tentar explicar que a furgoneta que possui é pequena e não tem capacidade para transportar todo o material de uma única vez ouve do subchefe: “O problema é seu não meu” (p.96). Esmagado pela situação e pelo descaso, Cipriano:

Perguntava-se se valeria a pena estar aqui a passar por esta vergonha, **ser tratado como um inhenho, um coisa-nenhuma**, e ainda por cima ter de reconhecer que a razão está do lado deles, que para o Centro não tem importância uns toscos pratos de barro vidrado ou uns ridículos bonecos a fingir de enfermeiras, esquimós e assírios de barbas, nenhuma importância, nada, zero, **É isto que somos para eles, zero**. (p.99, grifos meus)

Dessa maneira, o personagem começa a tomar consciência do jogo desigual praticado pelo Centro e pelo departamento de compras. Vê-se subjugado pelas regras desse jogo, do qual é banido todo aquele que não proporciona lucro. No momento que suas mercadorias passam a não dar lucratividade ao Centro, elas são descartadas e substituídas por outras. Para Bourdieu (2004), as empresas e seus respectivos conselhos de administração têm sido obrigados pela lógica do sistema a impor uma busca de lucros cada vez maior e, muitas vezes, este só é alcançado com as demissões. No romance, temos a supressão da compra dos produtos da olaria e, conseqüentemente, a anulação do contrato: “o contrato está cancelado, pode fazer negócios com quem quiser, (...) Se valer a pena, a crise lá fora é grave” (p.96). A ordem estabelecida pelo Centro é ditada pelas regras capitalistas de mercado, que nos impõe o discurso da crise. Baudrillard (1991) aponta que a única arma do poder, a única estratégia contra a deserção é a de reinjectar real e referencial em toda a parte, ou seja, nos convencer da realidade social, da gravidade da economia e das finalidades da produção, para isso utiliza esse discurso da crise. No romance, o narrador de maneira crítica define a situação com as seguintes palavras:

No fim das contas, ou desde o princípio delas, era sempre o chefe do departamento quem decidia as regras da partida, e agora o que se está a jogar aqui é **um jogo desigual, em que as cartas foram todas para o mesmo lado** e em que, se preciso for, **os valores dos naipes variarão consoante a vontade de quem tiver a mão**, caso em que o rei poderá valer mais do que o às e menos do que a dama ou o valete tanto como o duque, e este mais do que toda a casa real, ainda que se deva reconhecer, para o que lhe possa servir (*idem*, grifos meus)

Como se verifica pelo trecho acima, o jogo é desigual, as regras são construídas e ditadas pela estrutura econômica. Dessa maneira, estabelece-se então uma relação entre capital e trabalho, assim como aquela descrita no romance *Levantado do chão*. O mecanismo desumano de dominação gera insegurança nos trabalhadores e, nesse caso, essa insegurança colocará em xeque toda a organização da família Algor. Há um desequilíbrio das relações. Embora Cipriano esteja interessado em Isaura, não se sente digno de assumir um relacionamento com ela, também não se sente mais capaz de sustentar a família já que seu ganha-pão está comprometido, vê-se totalmente incapaz de lidar com a própria vida e com a nova realidade que vai delineando-se. Quando Cipriano sai do Centro, olha para paisagem ao redor e reflete:

A ominosa visão das chaminés **a vomitar** rolos de fumo deu-lhe para se perguntar em que **estupor** de fábrica daquelas estaria a ser produzidos os estupores das **mentiras de plástico**, maliciosamente fingidas **à imitação de barro**. É impossível, murmurou, **nem o som nem o peso se lhe podem igualar**, e há ainda a relação entre a vista e o tacto que li já não sei onde, a vista que é capaz de ver pelos dedos que estão a tocar o barro, os dedos que, sem lhe tocarem, conseguem sentir o que os olhos estão a ver. E, como se isto não fosse já tormento bastante, também se interrogou Cipriano Algor, pensando no velho forno da olaria, **quantos pratos, púcaros, canecas e jarros por minuto ejectariam as malditas máquinas**, quantas coisas a fazer as vezes de bilhas e quartões. O resultado destas e outras perguntas que não ficaram registadas foi ensombrar-se outra vez o semblante do oleiro e, a partir daí, o resto do caminho foi todo ele um contínuo cogitar sobre o futuro difícil que esperava a família Algor se o Centro persistisse na nova avaliação dos produtos de que a olaria fora talvez a primeira vítima. (p.27, grifos meus)

Novamente Algor põe-se a refletir sobre a fabricação do que chama de “mentiras de plástico”, sente-se incapaz de compreender por que produtos que imitam o barro, que não têm a mesma textura, o mesmo peso e, portanto, a mesma qualidade destes estão sendo

mais procurados que os seus utensílios de barro autêntico. Para Ferreira (2004), da onipotência do Centro e das grandes fábricas, que aniquilam os pequenos produtores como Cipriano Algor, pode-se depreender toda a insatisfação de Saramago com a liberalização do comércio que, na esteira da globalização econômica, promove a eliminação de todas as regulamentações que freiam as empresas e seus investimentos. Os mercados, como organizações políticas, criam as condições de dominação colocando em confronto pequenas e grandes empresas, tornando a concorrência das forças produtivas um ato que passa a privilegiar os mais eficientes e poderosos.

Dessa forma, vemos que o autor nega o mundo dos ideais capitalistas para reafirmar a condição humana em suas vivências onde o trabalho se dá enquanto uma atividade vital do homem, na qual este se reconhece em suas ações e dá sentido à vida e às suas relações com os outros seres humanos.

Após anos dedicando-se à fabricação de objetos utilitários, Cipriano e a filha, forçados pelo mercado, decidiram substituir às louças pelos bonecos. A escolha dos modelos foi feita a partir da enciclopédia da família, elegeram seis figuras: o esquimó, o assírio de barbas, o bobo, o palhaço, a enfermeira e o mandarim. No mundo da arte popular, cada artesão escolhe temas conforme suas preferências individuais, porém não deixam de ser influenciados pela natureza, pelo ambiente e pelos modos de vida próprios da área cultural a que pertencem. Em AC, pai e filha estudam e discutem sobre a estrutura e a possibilidade de confecção de cada um dos bonecos presentes na enciclopédia, as formas, as cores, as roupas, todos os detalhes e acabam escolhendo “levando em conta a facilidade do trabalho e o gosto presumível das pessoas” (*idem*, p.77). Os critérios utilizados para a seleção dos modelos evidenciam não só a consciência do grande esforço que envolverá a confecção dos bonecos, mas, principalmente, a aceitação dos produtos pelo Centro comercial, ou seja, embora a atividade artesanal seja de certa maneira livre e encerre elementos e simbologias próprias tanto do universo familiar onde são produzidas quanto das relações entre as comunidades. No caso dos Algor, busca-se em primeiro lugar a aceitação do mercado, talvez por isso eles encontrem tantas dificuldades: “Marta estava ocupada com o palhaço, mas nem um nem outro se sentiam satisfeitos com as tentativas, estas depois de outras, talvez porque copiar seja, afinal de contas, mais difícil do que criar livremente” (*idem*, p.156). Nesse sentido, é importante frisar a dificuldade dos Algor em se

adaptar à dinâmica da produção para o mercado, nos termos colocados pelo próprio narrador em que a criatividade fica em segundo plano porque o que realmente interessa já não é a auto-expressão de um grupo ou comunidade e sim agradar a um mercado, a um outro com quem não se tem vínculos.

As habilidades artesanais que um artesão desenvolve e aperfeiçoa, ou ressuscita em si através da prática, dá um ensejo a questionamentos sobre as inúmeras particularidades que por vezes estabelecem diferenças entre os conceitos de arte e artesanato. No campo das artes, a chamada “arte popular” encontra-se ainda um tanto marginalizada, muitas vezes sendo considerada como uma arte menor. Além dessa questão, há um embate entre “arte” e “artesanato”. Mascelani (2009)²⁴ aponta que normalmente o que separaria esses dois fazeres seria, no primeiro caso, a expressão da individualidade do artista, a possibilidade de acompanhar uma trajetória coerente, o investimento nos aspectos formais e na criação das obras; e, no segundo caso, a prática da serialização, a produção coletiva e a dificuldade em apontar autorias nas mudanças introduzidas. A pesquisadora, no entanto, menciona a dificuldade em se fazer distinções entre um e outro, já que:

Criar é abrir caminhos, aprender com a experiência, ver antes. Olhar a madeira e ver a obra pronta. Na greta do barranco, ver a terra úmida, fria e, com o tato, sentir o tônus do barro. (...) Lançar-se no mundo da arte e do artesanato é inventar outras formas de discurso, outros léxicos, arquitetar caminhos, cruzar veredas. (*apud*, Salis, 2010, p.41).

Valendo-se da criatividade de artesãos que já eram, Marta e Cipriano trilham novos caminhos na tentativa de concluírem os seis primeiros moldes. O processo construtivo envolve três fases distintas. Primeiramente, Marta desenha os bonecos no papel aumentando-os através do processo de quadrícula no tamanho exato que estes assumem depois de cozidos; na segunda fase, ela pinta três tipos de desenhos: um fiel aos originais retirados da enciclopédia, um desenho sem os acessórios de vestuário e os ornamentos específicos de cada uma das profissões e, por último, um desenho sem quaisquer detalhes do boneco. Por fim, segue a produção das figuras, cujo barro será modelado até a entrada

²⁴ Pesquisadora e Diretora do Museu Casa do Pontal, na capital do Rio de Janeiro.

ao forno; para isso, valer-se-ão de métodos de construção artesanais dando aos pequenos bonecos formas semelhantes às de seres humanos. Durante o processo de criação dos bonecos o narrador de maneira bastante sagaz e irônica retoma o episódio bíblico da criação:

Conta-se que em tempos antigos houve um deus que decidiu modelar um homem com barro da terra que antes havia criado, e logo, para que ele tivesse respiração e vida, lhe deu um sopro nas narinas. (...) depois daquele acto criativo supremo, o tal deus não voltou nunca mais a dedicar-se às artes da olaria, maneira retorcida de denunciá-lo por ter, simplesmente deixado de trabalhar. (...) É um facto histórico que o trabalho da modelagem, a partir daquele memorável dia, deixou de ser um atributo exclusivo do criador para passar a incipiente competência das criaturas, as quais, escusado seria dizer, não estão apetrechadas de suficiente sopro ventilador (Saramago, 2005, p.182)

A postura crítica de Saramago mediante os assuntos religiosos sempre foi tema de discussões e controvérsias. No entanto, é importante refletirmos no fato de que o autor que vorazmente afirmava ser ateu recorre sempre em seus romances a passagens, provérbios e citações da Bíblia. Embora o conceito platônico de “demiurgo” seja utilizado para referir-se em primeira análise a Deus, isto é, ao criador, também é possível estender o significado de tal conceito a todos aqueles que se ocupam da criação de algo, como no caso os artesãos. Podemos também olhar para a escolha de um protagonista oleiro como representação do mito bíblico de Deus enquanto oleiro que criou o homem a partir do barro, como é descrito no capítulo 2 do livro Gênesis: “Então o senhor Deus formou o ser humano do pó da terra, soprou-lhe nas narinas o sopro da vida e ele tornou-se um ser vivo”. É importante mencionarmos que o narrador estabelece uma comparação entre o ato de criação e o das artes da olaria:

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. (Saramago, 2000, p. 182)

Mesmo comparando o processo de criação do homem por Deus ao da olaria, o narrador aponta que serão necessários mais que um sopro para que os bonecos possam ganhar vida e o elemento que contribui nesta constituição é o fogo

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 (*idem*, p.183).

Simbolicamente, como elemento que queima e consome, o fogo é também símbolo de purificação e de regenerescência. A água também é purificadora, no entanto, nesse caso, o fogo distingue-se da água por simbolizar a purificação pela compreensão, pela luz e pela verdade. (Chevalier, 2003, p. 443).

Valendo-se de um conhecido provérbio bíblico, o narrador expõe sua ironia ao referir-se ao criador:

Escritor afinal, além de oleiro, dito deus também sabe escrever direito por linhas tortas, não estando cá ele para soprar pessoalmente, mandou quem fizesse o trabalho por sua conta, e tudo para que a ainda frágil vida destes barros não venha a extinguir-se amanhã no cego e brutal abraço do fogo. (*idem*, p.183)

O provérbio “Deus escreve certo por linhas tortas” retoma a questão do conhecimento e da sabedoria divina. No trecho acima, notamos que o narrador faz referência a ele de maneira um tanto irônica, já que o uso do conectivo “também” dando a ideia de adição, demonstra que outras pessoas (ou criaturas) realizam tal feito além do próprio deus. Há uma comparação entre a tarefa divina, a do escritor e a do oleiro, ambas relacionadas ao processo de criação. No processo de elaboração dos bonecos, Cipriano começa sua tarefa de dar vida a eles:

Pôs de parte a pá e afundou as duas mãos nas cinzas. Tocou a fina e inconfundível aspereza dos barros cozidos. Então, **como se estivesse a ajudar a um nascimento**, segurou entre o polegar e os dedos indicador e médio a cabeça ainda oculta de um boneco e puxou para cima. **Calhou ser a enfermeira**. Sacudiu-lhe as cinzas do corpo, soprou-lhe na cara, parecia que estava a dar-lhe uma espécie de vida, a

passar para ela o hausto dos seus próprios pulmões, o pulsar do seu próprio coração.
(*idem*, p.202, grifos meus)

Nota-se que a verdadeira artesã-criadora é Marta, dessa maneira poderíamos nos perguntar: seria ela um deus no feminino? Afinal, a ideia de criação dos bonecos é dela, é ela quem vai buscar a enciclopédia para encontrar os modelos. É Marta quem oferece apoio, solidariedade e mais que isso, a mão de obra para manter viva a esperança do trabalho. A criação dos bonecos é comparada a um parto, após a gestação, o trabalho de manuseio com as mãos, o processo de cozimento no forno. No momento do nascimento não por acaso aquela que vem ao mundo é a enfermeira, figura central que sempre auxilia na gestação e no parto. O fogo é outro elemento importante no processo de criação, ele está presente também no mito da caverna, já que é por ele que os prisioneiros conseguem enxergar os vultos que passam fora da caverna, é o fogo que produz a luz.

Inicialmente, é solicitada pelo Centro a produção experimental de 1200 bonecos, no entanto, é importante lembrar que a olaria trabalha com produtos artesanais, dessa forma não dispõe de tecnologia necessária para a produção em grande escala como as fábricas. Portanto, se por um lado o pedido traz novamente a esperança do trabalho, por outro aviva ainda mais a diferença entre o trabalho manual e o industrializado.

Acerca da importância do trabalho para o ser humano, o escritor afirma:

Porque nós somos o que somos mas também somos aquilo que fazemos e se a sociedade nos diz “o que você faz já não interessa ou já não tem condições para fazer aquilo que eu quero que faça” então, mais ou menos, estamos todos na situação daqueles operários de uma fábrica onde foi dispensada uma quantidade de gente e havia operários de uma fábrica que se levantavam de manhã à mesma hora de antes, já sem trabalho, e iam pôr-se à porta da fábrica, viam os colegas, conversavam um pouco com eles e depois voltavam para casa. Parece-me que a resposta a isto pode ser: “A vida é assim, o que é assim e talvez não devesse ser assim, não se pode condenar o homem à incapacidade para o trabalho. É um homem ou uma mulher que por isso ou por aquilo perdeu o seu emprego aos cinquenta anos e que depois já não o encontra porque se dá emprego a gente nova para se lhe pagar menos, para abusar em matéria de tempo de trabalho – na área da informática então isso é comum – e a partir de uma certa altura é crítico. O ser humano converteu-se em algo facilmente descartável e, se há uma prioridade, é justamente o ser humano. (Silva, 2009, p. 124).

Por isso Cipriano agarra-se com todas as forças à produção dos bonecos, pois é isso que lhe dará a esperança de manter vivo seu trabalho. Marçal se dá conta do significado do trabalho para o sogro e expõe à esposa:

Neste momento, o mais importante para o teu pai **é o trabalho que faz**, não a utilidade que tenha, **se lhe tirares o trabalho**, qualquer trabalho, **tirar-lhe-às, de certa maneira, uma razão de viver**, e se disseses que o que ele está a fazer não serve para nada, o mais provável, mesmo que a evidência do facto lhe esteja a rebentar os olhos, será não acreditar, simplesmente por não poder. (*idem*, p.232, grifos meus)

Vemos então que a perda do trabalho provoca uma desestabilização não só econômica, mas das representações identitárias que estão ligadas às tradições familiares, alicerçadas nas práticas artesanais iniciadas pelo avô, aperfeiçoadas pelo pai e seguidas por Cipriano. Sentir que seu trabalho terá prosseguimento, ou seja, que ele continuará a ser o Sr. Cipriano Algor, oleiro e dono da olaria que fica a 30 km da cidade e que continuará produzindo objetos que serão comercializados, preserva-lhe a identidade e também lhe devolve um dos elementos constitutivos do homem: o trabalho.

De qualquer forma, Cipriano demonstra envolvimento artístico na criação dos bonecos, apesar de seu objetivo estar vinculado à permanência de seu ofício. De certa maneira, podemos dizer que o oleiro parece representar aqueles indivíduos que se inserem no contexto da produção artística denominada “arte popular”²⁵, ao mesmo tempo que se aproxima de quem confecciona artesanato e é denominado de artesão. Para a família Algor, o principal risco do empreendimento dos bonecos está representado no fato de que se o novo produto não for aceito pelo mercado, Cipriano terá que definitivamente abandonar a profissão de oleiro, a olaria, enfim, sua identidade, para viver no Centro comercial com a filha e o genro.

²⁵ Para Ângela Mascelani, “a noção de arte popular não designa um estilo artístico, uma técnica ou sequer um tipo de objeto” (2008, p.21). Mas, um artesão que produz suas peças inspirado por “razões culturais e outras”. Ao criar louças e bonecos de barro a partir do que tem ao redor de si - como Cipriano Algor -, estará representando o seu modo de ser nativo. Se esse artesão se destaca com uma obra particular é porque a sua obra “estabelece conexões com outras linguagens artísticas, em que a criatividade e a autoria individual ocupam o lugar central” (*ibidem*). Ai, segundo Mascelani, a sua obra, “quando finalizada, obtém uma espécie de autonomia, passando a dialogar com seus leitores, estabelecendo pontes com outros universos significativos: enfim, ganhando mundo” (*ibidem*). Esse artesão é um artista popular, segundo critérios definidos pela pesquisadora e diretora do Museu Casa do Pontal (RJ).

Frente à realidade social e material da classe dos artesãos e oleiros, representados aqui por Cipriano e sua filha, o produto do trabalho se constrói através de práticas tradicionais, populares e é comercializado ou não a partir do reconhecimento de seu valor por parte do mercado de consumo. Por isso, quem vai determinar, nesse momento, o sucesso ou não do trabalho é o próprio mercado. Ressalta-se, no entanto, que a aceitação deste auxiliará na continuidade do ofício de artesão, cuja resistência tem origem na vontade do artífice de continuar sobrevivendo do trabalho artesanal.

Para avaliar a aceitação ou não dos novos produtos o chefe do departamento decide realizar uma pesquisa com os consumidores, para isso faz uma seleção prévia dos que participariam, de acordo com o perfil das pessoas, foram descartados do inquérito os “jovens modernos e os rapazes e raparigas do nosso tempo”:

Escolhemos vinte e cinco pessoas de cada sexo, de profissões e rendimentos médios, ainda ligados a gostos tradicionais, e em cujas casas a rusticidade do produto não fosse destoar demasiado, E mesmo assim, É verdade, senhor Algor, os resultados foram maus, Paciência, senhor, Vinte homens e dez mulheres responderam que não gostavam de bonecos de barro, quatro mulheres disseram que talvez comprassem se fossem maiores, três poderiam comprar se fossem mais pequenos, dos cinco homens que restavam, quatro disseram que já não estavam em idade de brincar e o outro protestou pelo facto de três estatuetas representarem estrangeiros, ainda por cima exóticos, e quanto às oito mulheres que ainda falta mencionar, duas declararam-se alérgicas ao barro, quatro tinham más recordações desta espécie de objetos, e só as duas últimas responderam agradecendo muito a possibilidade de decorarem gratuitamente a sua casa com uns bonequitos tão simpáticos, Há que acrescentar que se trata de pessoas idosas que vivem sós (...) essas duas mulheres vivem fora do Centro, na cidade. (*idem*, p. 291).

Os acontecimentos com Cipriano e os consumidores do Centro nos remetem ao fato de que “cada vez mais bens culturais não são gerados artesanalmente ou individualmente, mas através de procedimentos técnicos, máquinas e relações de trabalho equivalentes aos que outros produtos na indústria geram” (Canclini, 2008, p. 257) e a aceitação destes produtos no mercado está cada vez mais vinculada à sua aceitação pelo gosto do mercado de massa.

A crise de Cipriano torna-se aguda quando os bonecos são reprovados pela pesquisa realizada no Centro. Aprisionados ao mercado comercial, no qual valores como autonomia, cooperação e auto-realização criativa são banidos em nome do valor de troca e, no qual as

relações estão baseadas na compra e venda de produtos, portanto, vemos que os seres humanos não se relacionam como pessoas, mas como fabricantes, mas como vendedores e compradores entrelaçados pelo que o oleiro chama de “segredo da abelha”:

Possivelmente o segredo da abelha reside em criar e impulsionar no cliente estímulos e sugestões suficientes para que os valores de uso elevem progressivamente na sua estimação, passo a que se seguirá em pouco tempo a subida dos valores de troca, imposta pela argúcia do produtor a um comprador a quem foram sendo retiradas pouco a pouco, subtilmente, as defesas interiores resultantes da consciência de sua própria personalidade, aquelas que antes (...) lhe proporcionavam, embora precariamente, uma certa possibilidade de resistência e autodomínio. (*idem*, p.240)

A lógica capitalista presente no Centro, portanto na rede de chefes e subchefes, evidencia que os pressupostos do crescimento, da produtividade e da competitividade são máximas para a existência humana. O segredo da abelha a que se refere Cipriano remete às práticas e as regularidades do mundo econômico e sua lógica do mercado. O vínculo de Cipriano com o Centro está relacionado à questão de utilidade: quando seus produtos deixam de ser úteis ao gosto dos consumidores, o oleiro passa a ser inútil não só para o Centro, mas para si mesmo. Tendo-se autodescoberto como uma mercadoria sem valor de uso ou de troca, o oleiro se reinventará longe do Centro, por isso parte não só deste lugar, mas também da olaria.

3. *Levantado do Chão e A Caverna*: aproximações

“Sabe, no fundo eu sou um sentimental
(...)”

Mesmo quando as minhas mãos estão ocupadas em torturar, esganar, trucidar
Meu coração fecha os olhos e sinceramente chora...”

(Chico Buarque e Ruy Guerra)

3.1. A constituição dos núcleos familiares: os Mau-Tempo e os Algor

Aproximamos as duas obras primeiramente pensando um pouco nos dois núcleos familiares de cada romance: Os Mau-Tempo em *LC* e os Algor em *AC*. Como já vimos anteriormente, o romance *LC* retrata a saga de três gerações de pessoas de uma mesma família, os Mau-Tempo. Domingos Mau-Tempo, o pai, é uma figura singular, um viajante que não consegue se assentar em nenhum dos lugares por onde passa, são muitas as andanças às quais submete seus filhos e a esposa. Sapateiro de profissão, o que ganha não é suficiente para oferecer uma vida digna à família. A cena que abre o romance ganha contornos ainda mais realistas à medida que o narrador vai delineando os personagens, a chuva que cai sistematicamente, a mãe que cuidadosamente alenta o filho contra o peito, o pai que guia a carroça. Uma cena comum, com pessoas comuns do cotidiano, mas que vai adquirindo forma e força conforme os acontecimentos vão sucedendo. Esse pai não é forte, não é provedor, é um bêbado que se embriaga diante da incapacidade de lidar com a vida. Impõe à família uma vida nômade, indo de cidade em cidade, fazendo e refazendo percursos, distancia-se da família por três vezes e: “da última não pôde tornar às boas pazes porque tinha chegado a sua hora” (Saramago, 2005, p.23), aliás, logo no início do romance

o narrador anuncia seu fim: “Domingos Mau-Tempo não chegará a velho. Um dia quando já tiver feito cinco filhos à mulher, mas não por essa razão tão comum, passará a corda pelo ramo duma árvore, num descampado quase à vista de Monte-Lavre, e enforcar-se à.” (*ibidem*).

A figura paterna de Domingos Mau-Tempo não é heróica, ele não traz consigo os atributos de superação, pelo contrário, vemos que na verdade o mau tempo que prefigura no sobrenome está dentro dele:

Este sapateiro é um remendão. Deita tombas, cardeia, remancha a obra quando lhe falta o apetite do trabalho, **larga formas, sovela e faca de ofício para ir à taberna**, questiona com os fregueses impacientes, e por tudo isso **bate na mulher** (...) não consegue encontrar paz, é um homem frenético que ainda bem não está sentado, já pensa em levantar-se, ainda bem não chegou a uma terra, já pensa na outra, **é um filho do vento, é um maltês**. (*idem*, p.27, grifos meus)

Verificamos que Domingos não se aproxima da figura heróica de pai à qual nos referimos anteriormente. Ele é alheio ao mundo familiar, não está atento se o filho está crescendo, se está se tornando homem, se a mulher está feliz, encontra-se aprisionado dentro de seu mundo de aflições, de buscas e desencontros. Retomando a citação, é importante mencionarmos que os ciganos são considerados “filhos do vento” já que têm uma vida nômade, não se prendem a lugares, estão sempre buscando novas terras. De certa maneira, vemos que Domingos impõe uma vida nômade à família e isso só é possível porque ele não é lavrador, porque vive da manufatura, do trabalho artesanal, já que a profissão de sapateiro, naquela época histórica, permite-lhe viver em qualquer lugar.

Na verdade, essas andanças são possíveis exatamente graças à sua profissão de sapateiro, pois onde quer que chegue tem a oportunidade de instalar-se e trabalhar. Domingos é chamado de maltês justamente porque não tem domicílio certo, ou seja, ele não cria raízes em nenhum lugar, nem mesmo na família. Em suas andanças ele acaba expondo a família a uma cena degradante, já que começa a “pôr olhos cobiçosos” na sobrinha do padre Agamedes. Avisado do ocorrido, o padre indispõe-se com o sacristão:

No dia seguinte, Domingos Mau-Tempo saía da terra com um cortejo ruidoso de garotos que o acompanharam, mais à família, até aos ermos. Sara da Conceição

baixava a cabeça, de vergonha. João deitava para fora o seu severo olho azul. O outro menino dormia. (*idem*, p.32).

Domingos acaba submetendo a família ao vexame público, os gestos são emblemáticos nessa cena: a cabeça que se abaixa em sinal de resignação, de submissão diante da vergonha de serem praticamente expulsos da cidade e os olhos severos de João que, ainda criança, fitam aquela cena deplorável. O olhar severo de João antecipa de certa maneira a postura que o menino adotará após a morte do pai, ou seja, já desde pequeno existe um contraste, quase uma antítese entre o filho e o pai, já que o filho será o herói, não só na luta dos camponeses no latifúndio, mas também do romance. É na figura dele que veremos a tomada de consciência da situação de exploração dos trabalhadores, portanto é ele quem dá início ao processo de “levantar do chão”. Além disso, sua figura opõe-se à do pai porque desde cedo assume a responsabilidade de ser o chefe da família, passando a ser como um pai para os irmãos.

Em AC, a figura paterna está representada por Cipriano Algor e ela diferencia-se consideravelmente daquela vivenciada por Domingos Mau-Tempo. Cipriano é provedor e busca proteger a filha, em todos os sentidos, não só economicamente. Percebe-se que pai e filha estão irmanados pelo amor paternal/filial e este faz com que os dois acabem se devotando um ao outro. Quando Cipriano volta do Centro comercial, após a recusa dos seus produtos, além da aflição por ter o fruto do trabalho negado, ele depara-se com a aflição de como contar isso a filha que estava em casa esperando por ele: “Como lhe correu a manhã, perguntou Marta, Bem, o costume, respondeu o pai **baixando a cabeça** para o prato” (Saramago, 2000, p.31, grifos meus). Não queria preocupar a filha com os assuntos da olaria, mas: “Marta olhava-o inquieta, não eram maneiras de ele baixar assim a cabeça para comer, como se pretendendo esconder a cara, também as preocupações ficassem escondidas” (*idem*, p.32). A filha consegue apreender naquele gesto o sofrimento do pai e entende que alguma coisa está acontecendo. Marta é uma filha exemplar e acompanhará o pai em todas as circunstâncias, oferece-lhe amor, amparo em todas as situações, inclusive quando começam a viver o momento de crise relacionado ao trabalho e ao futuro da olaria. Apesar da crise que vivencia, Cipriano não abandona a família, pelo contrário, impelido pela situação acaba indo morar com a filha e o genro no Centro comercial. Como vemos, há duas figuras paternas muito bem delineadas e diferenciadas nos dois romances, pois se, por

um lado, em *LC*, Domingos representa a figura do pai totalmente ausente, por outro em *AC*, Cipriano mostra-se um pai companheiro e zeloso pela filha.

Após a morte de Domingos Mau-Tempo, João herda o seu posto: “Morgado, morgadio, **dono de coisa nenhuma**, pequena é a sombra que se faz no chão” (*idem*, p.51, grifos meus). O pai não deixa nada para a família, por isso o pequeno tem que sair para trabalhar: “é uma figura grotesca, de enxidão às costas, maior do que ele” (*ibidem*). João, com apenas dez anos de idade, percebe a importância de se fazer forte, e amparar a mãe e os irmãos: “Seja o que Deus quiser, vou experimentar para ajudar a minha mãe, coitadinha” (*idem*, p.52). O percurso heróico de João Mau-Tempo tem início, agora ele é o cuidador da família, embora não tenha tido o exemplo paterno, vai desempenhando o papel de protetor, de provedor. De certa maneira, podemos dizer que esse é um primeiro desafio que se faz presente na vida do pequeno herói.

João Mau-Tempo não tem procedência nobre, pelo contrário, a vida da sua família é marcada pela miséria e pela privação, sendo assim, ele encarna as características do herói²⁶ quando começa a superar as adversidades que o destino lhe impõe, não titubeia como faz o pai. Quando cresce, parte em busca de trabalho em terras longínquas: “sonha acordado, já se vê longe de Monte-Lavre, quem sabe em Lisboa” (*idem*, p.62). É importante frisarmos que a ida para outras terras é diferente do que era para o maltês Domingos. Aqui, ela não é errância, mas busca de uma melhoria de vida. O sonho tem a ver com o desejo de mudança, por isso aspira ao cargo militar ou de guarda, pois acredita que este lhe proporcionará uma vida mais digna. Esquece-se nosso herói de pensar nos atributos que envolvem a função almejada²⁷, principalmente a de guarda da República, no entanto, tomando a defesa do jovem rapaz o narrador afirma: “não se pode esperar que se pense em tudo ao mesmo tempo” (*idem*, p.63). Ao receber a notícia de que não foi escolhido, João entristece-se, mas logo em seguida lembra-se de como a guarda trata os seus companheiros trabalhadores, ou seja, toma consciência do que representaria para ele, que também é um trabalhador da terra, juntar-se àqueles que tanto oprimem essa classe. Neste ponto, é interessante relembrarmos um pouco a trajetória do guarda Marçal, já que ele aspirava ao cargo de guarda residente do

²⁶ Referimo-nos aqui à matriz arquetípica de herói, que perpassa as estruturas tradicionais da narrativa.

²⁷ Importante pensarmos neste ponto que o herói tradicional “não se esquece”, não falha. Então, João tem muito de heróico, mas também é um homem de seu tempo, ou seja, um tempo rebaixado, em que não há mais esse tipo de herói mítico. O que há, são os Germanos que morrem em nome de uma causa – mártires demasiado humanos que sucumbem à tortura.

Centro comercial, justamente porque acreditava que este lhe daria mais *status*. Assim como João Mau-Tempo, Marçal vislumbra uma nova vida a partir do emprego de guarda. Também no seu caso percebe-se uma mudança, já que ele vai aprimorando seu olhar, começa a se dar conta de que o espaço do Centro comercial já não tem mais o mesmo significado para ele, o que antes significava prestígio, agora se torna um grande vazio. Nesse sentido, é importante contrastarmos os dois momentos de tomada de consciência que acontecem nos dois romances: a de João Mau-Tempo, ao ser rejeitado para guarda e que se dá conta de que não conseguiria agir como força do Estado contra os seus companheiros lavradores, e a de Marçal, com a sensação de perdimento, quando deixa de aceitar o discurso e a ideologia do Centro e quer ir embora.

Verificamos, então, que o percurso desses dois personagens cruza-se e dialoga em vários aspectos. Nossa análise tem como ponto de partida a questão do rompimento; para isso, buscamos alguns conceitos propostos por Rank (1981)²⁸ para compreender o significado da família para a criança dentro de uma abordagem que aproxima literatura e psicanálise e que pode ser produtiva nesse ponto específico de nossas observações. Para o psicanalista, o desligamento da autoridade dos pais é um dos passos fundamentais para o crescimento do indivíduo. A figura dos pais representa para as crianças a única forma de autoridade, quando elas vão crescendo, o desejo de parecer-se com os pais aumenta consideravelmente, especificamente com o progenitor do mesmo sexo. Essa relação de profunda admiração muda com o desenvolvimento emocional e intelectual do indivíduo, que olha o seu entorno e começa a comparar os outros pais com os seus. Nesse processo, dá os primeiros sinais de insatisfação com algumas das características que antes admirava em seus pais e isso lhe impulsiona a criticá-los. Rank verificou que a tendência a abrigar sentimentos hostis é mais forte com relação ao pai do que à mãe. Sendo assim, o psicanalista propõe uma analogia do “yo del niño con el héroe del mito” (p.86) justamente pelas semelhanças entre o que ele chama de “novelas familiares” e os mitos heróicos:

(...) puesto que el mito revela, todo a lo largo de su desarrollo, un esfuerzo por libertarse de los padres; y ese mismo deseo se desprende de las fantasías del niño individual, por la época en que trata de lograr su emancipación. En ese sentido, el

²⁸ No *El mito del nacimiento del héroe*, Ottot Rank realiza um estudo psicanalítico a partir dos seguintes mitos: Sargón, Moisés, Karna, Edipo, Paris, Télefo, Perseo, Gilgames, Ciro, Tristán, Rómulo, Heracles, Jesús, Sigfrido e Lohengrin.

yo del niño se comporta como el héroe del mito, y en realidade el héroe debe siempre ser interpretado meramente como un yo colectivo, dotado de todas las excelencias. (*ibidem*)

Vemos que no romance João rompe com a família, principalmente no que diz respeito à figura paterna, ele toma as rédeas da própria vida. O despertar no caso de João acontece precocemente, já que ainda criança tem que se comportar como adulto. Logo em seguida, vem a paixão por Faustina, inicialmente os dois decidem que não contarão nada sobre o relacionamento aos pais da moça “porque João Mau-Tempo, a quem ninguém tinha nada que dizer, por enquanto, **herdara o mau nome do pai, que estas coisas pegam-se**” (Saramago, 2005, p.67, grifos meus). Esse é um dos momentos em que João tem plena convicção de que quer romper com a imagem paterna, quer mudar o conceito que as pessoas têm do seu sobrenome. Sendo assim o casal acaba assumindo o compromisso de ficar juntos: “João Mau-Tempo atou as duas pontas, Farei tudo por ti enquanto formos vivos, na saúde e na doença” (*idem*, p.68). O gesto simbólico de atar as duas pontas de uma corda demonstra a união do casal, assim como o juramento que normalmente se faz diante do padre “juro ser fiel na alegria e na tristeza, na saúde e na doença”. Em uma releitura desse juramento, a fidelidade é substituída pelo cuidado, pela proteção, por isso prometem cuidar um do outro; essa união marca o início da segunda geração da família Mau-Tempo.

A segunda geração da família Algor tem início com o enlace de Marta e Marçal. Este não é apreciado pelos pais de Marçal, pois eles acreditam que o jovem é explorado pela família da moça, mas “tanto perseverou a vontade de ambos que passados anos puderam casar-se, porém não se uniram as famílias” (Saramago, 2000, p.108). Essa desunião fica ainda mais evidente quando Marçal informa os pais que está aguardando uma promoção para guarda residente e, com isso, ele e a esposa se mudarão para o Centro comercial. Os pais então começam a fazer planos de irem morar com o filho e a nora e, quando comunicam a Marçal, ele tenta explicar-lhes que levarão o sogro, por diversas razões, uma delas é a questão econômica que envolve a situação da olaria. Como já vimos, o casamento havia sido o primeiro rompimento com a família e agora segue o segundo:

(o pai) fez foi protestar e barafustar, que filho sou eu que ponho as conveniências de pessoas que não são do meu sangue acima das necessidades dos meus próprios progenitores, disseram (...) que renego aqueles a quem devo a vida, aqueles que me

criaram e educaram, que é bem certo que casamento apartamento, mas desprezos é que não estavam dispostos a admitir (...) por enquanto ainda não precisavam de andar pelas ruas à esmola, mas que não me esquecesse de que o remorso sempre acaba por chegar, e se não vem durante a vida, virá depois da morte, (...) e que oxalá não venha eu a ter filhos que me castiguem pela desumanidade com que tratei hoje meus pais” (*idem*, p.117-8)

A família aparece destoando daquela imagem inicial que o filho tinha construído quando criança, agora ela vem revestida de ressentimento, de palavras duras, de cobranças. O pai é extremamente rígido e as palavras que usa para dirigir-se ao filho evidenciam isso. Dessa forma, em uma atitude defensiva, os pais acabam exalando todo o ressentimento que nutriram pelo rompimento provocado pela união indesejada do filho com Marta. Consciente do que sente em relação à família, em uma conversa com Marta o jovem afirma:

Sei que não fica bem a um filho fazer uma declaração destas, mas a verdade é que não quero viver com meus pais, Porquê, Nunca nos entendemos, nem eu a eles, nem eles a mim (...) repugna-me pensar que o meu pai estava bêbado quando me gerou, é como se eu fosse filho doutro homem, é como se aquele que realmente deveria ter sido meu pai não tivesse podido sê-lo, como se o seu lugar tivesse sido ocupado por outro, este a quem hoje ouvi dizer que oxalá venham a castigar-me os meus filhos (*idem*, p.118-9)

A repugnância de Marçal causa um certo desconforto, afinal, nutrir um sentimento de asco e aversão pelo pai não é algo, em geral, esperado de um filho, embora certas vertentes psicanalíticas, como a preconizada por Rank, mencionem que toda criança na infância tem uma visão idealizadora da família e que faz parte do crescimento, do processo de maturidade o rompimento com ela. Dentro dos princípios da Psicanálise, vemos que Marçal realmente rompe de uma forma dolorida, sofrida e severa com a família, desvencilhando-se da imagem paterna cultivada na infância.

Apesar da angústia diante do esfacelamento da figura paterna, observamos que, em ambos os romances, os personagens contam com o apoio e a presença de suas mulheres, Marta e Faustina, elas são figuras centrais na vida desses homens. Aliás, como de costume, Saramago, ao construir o romance, lança mão de mulheres que têm um dom transformador, são companheiras e estão dispostas sempre a amparar e oferecer um gesto, uma palavra para tornar as situações mais amenas. Em AC temos Marta e Isaura, mulheres que auxiliam

no processo de busca da identidade, que amparam nos momentos de desespero, que se mostram presentes de uma maneira singular na vida destes dois homens: Cipriano e Marçal. Em *LC*, não diferente, temos mulheres fortes e dedicadas. É inquestionável o devotamento de Sara da Conceição à família, é ela quem protege, que dá o sentido de família enquanto o pai aparece totalmente alheio a esse universo. Faustina é aquela que vem para reforçar o poder transformador da mulher, é companheira e está ao lado de João em todos os momentos, inclusive quando ele, juntamente com um grupo de trabalhadores, vai preso por se manifestarem contra o salário miserável imposto pelos latifundiários. Essa mulher vai percorrer um longo caminho até chegar ao lugar onde está preso o companheiro: “Mas quando Faustina Mau-Tempo chegar ao forte, levará os pés feridos, e mais ainda os castigará calçando os sapatos sem meias, uma lástima, negros alcatrão e sangrentos das esfoladelas, que custosa é a vida dos pobres” (Saramago, 2005, p.257). A cena que se desenha é dramática, a imagem dos pés feridos, sangrentos que tanto caminharam para irem ao encontro do companheiro, demonstra o carinho, o afeto, a abnegação dessa mulher. Ela conta com a solidariedade do narrador que, em uma espécie de desabafo, refere-se às dificuldades da vida daquelas pessoas que são tão simples e encontram-se desprovidas de dinheiro, mas não de sentimentos e boa vontade. A demora na andança é demasiada e por isso ela chega um pouco tarde à prisão:

Tens razão, esta aí, mas não podes visitá-lo, passou a hora da visita. Tem Faustina Mau-Tempo direito a este ataque de choro. **É uma coluna** que se desmorona, vemos como se abrem as fendas e caem os pedaços, e tem os pés feridos esta coluna do latifúndio, agora pode também chorar por isso, por tudo quanto sofreu na vida e ainda mais há-de sofrer, é o tempo de chorares todas as lágrimas. (*idem*, p.258)

A coluna é um dos elementos mais importantes na construção de uma casa ou de um edifício, ela recebe as cargas verticais da obra, transmitindo-as à fundação. Também podemos pensar na função da coluna cervical, já que é ela que dá sustentação ao tronco e é responsável pela proteção de grande parte do sistema nervoso central, ou seja, a medula espinhal, que processa e transmite as informações de movimento, como cansaço, dor e repouso para todo o corpo. Dessa maneira, vemos que Faustina Mau-Tempo é comparada a uma das estruturas mais importantes, tanto de uma casa quanto do corpo humano, talvez porque João Mau-Tempo só consiga transpor os obstáculos que a vida lhe impõe porque

pode contar com a força, a rigidez e a proteção de sua mulher-coluna. Além desta, aparecerão outras mulheres no romance, uma delas também chamará a atenção, é Gracinda Mau-Tempo. Ela marca a terceira geração da família Mau-Tempo, casada com Manuel Espada, ela tem a força das decisões, sua voz ecoa quando afirma que irá com o marido quando os trabalhadores decidem se unir e protestar contra as condições de trabalho: “não são muitos, e trazem uma mulher, Gracinda Mau-Tempo também quis vir, já que **não há quem segure as mulheres**” (*idem*, p.310). É a primeira vez em toda a narrativa que a voz de uma mulher se levanta, e agora tal acontecimento é anunciado pelo narrador como forma de demonstrar a força, a coragem e poder de transformação das mulheres: “Manuel, eu vou contigo, e Manuel Espada, apesar de ser quem é, julgou que a mulher estava a brincar e respondeu, responderam pela boca dele, sabe-se lá quantas vozes de manuéis, Isto não é coisa para mulheres” (*ibidem*), mas essa mulher decide que é hora de também as mulheres se arriscarem, de mostrarem a sua força e a sua coragem. Vamos voltar um pouco na história e relembrar o nascimento daquela que também marcará uma geração que, como observa Silva (1989), “não se limitará a ser actriz, coadjuvante num cenário de homens, mas que inaugurará um novo ciclo onde também as mulheres, ao lado de todos os marginalizados, se levantam do chão” (p.259). O nascimento de Maria Adelaide Espada como já foi descrito, será comparado ao nascimento de Cristo, temos então a recriação do presépio, a descrição termina com o nascimento do sol: “gritaram para dentro que estava o sol nascendo” (*idem*, p301). Tal como o Messias, o nascimento da menina vem anunciar o início de uma nova era, uma era de redenção.

Passemos agora a um outro ponto de aproximação entre os romances: a constituição da casa, do lar de cada uma dessas famílias. No *LC*, vemos a precariedade da casa onde vivem os membros da família Mau-Tempo. Pela análise do espaço, verificamos que a casa para eles não é sinónimo de abrigo, não é lugar de proteção, como são o sítio e a olaria para a família Algor. Os Mau-Tempo convivem com a pobreza e a miséria até no que diz respeito ao lugar onde habitam, as casas são simples, normalmente com poucos cômodos, não há conforto, tudo beira à precariedade. Também não há vínculo com esse espaço, já que normalmente as casas são alugadas, portanto não são os donos. Em oposição, vemos que a casa onde vivem os Algor em *AC* é sinónimo de abrigo, de proteção, é o lugar do aconchego. O sítio e a olaria abrigaram várias gerações da família, os avós, os pais e agora

abrigam pai, filha, genro e o cachorro Achado. É ali naquele espaço que estão as raízes da família, portanto a relação que se estabelece com ele é diferente, ele está diretamente relacionado à identidade dos personagens, por isso estar longe dali é tão difícil para eles.

3.2. O percurso dos personagens: consonâncias e dissonâncias

Podemos dizer que cada um dos romances trata de uma realidade específica, de um lado, temos os campos do latifúndio; do outro, a olaria, o centro comercial. No entanto, esses dois mundos se aproximam quando pensamos que a história das duas famílias une-se pela importância do trabalho como atividade relacionada não somente à sobrevivência, mas ao processo de constituição da identidade, sendo assim, de um lado, temos o campo e o trabalho rural, do outro, o artesanal, a manufatura e todas as implicações que surgirão com a industrialização, embora os patriarcas de cada um dos romances se oponham em suas características. Também verificamos que há uma semelhança entre o filho que vira pai em *LC* e o pai Cipriano em *AC*, já que João, mesmo sem ter tido o exemplo paterno, acaba assistindo sua família em todos os momentos.

Outro ponto importante no que tange à caracterização das duas famílias diz respeito à nomeação. O narrador utiliza procedimentos diferentes em cada um dos romances. Em *AC*, como já mencionamos na análise, somente os personagens vinculados ao núcleo familiar dos Algor têm nomes próprios, os demais, são designados por meio de substantivos, e adjetivos, ou seja, há uma caracterização a partir da função que exercem. A cisão entre o mundo familiar e o mundo do trabalho permeia todo o romance. Em *LC*, há um narrador que faz questão de nomear todos os personagens, os trabalhadores são identificados pelo nome e sobrenome: Manuel Espada, Sigismundo Canastro, Augusto Patracão, Felisberto Lampas, Germano dos Santos Vidigal e José Adelino dos Santos são alguns dos nomes dos camponeses que estão presentes na narrativa, nota-se que são nomes comuns, de gente do povo. Importante ressaltar que alguns dos nomes estão relacionados ao

universo cristão como: João, Domingos e Sara. O universo dos trabalhadores está permeado pela simplicidade, já que são vítimas da miséria, por isso o narrador também faz questão de mencionar como vivem as crianças no latifúndio, elas estão ali representadas por João Mau-Tempo que, ainda pequeno, foi obrigado a assumir responsabilidades de adulto. Não há infância no latifúndio, todas as crianças são submetidas ao trabalho precoce, embora somente as da família Mau-Tempo sejam nomeadas.

A nomeação dos personagens também é um recurso utilizado pelo narrador para estabelecer sua paródia. Em primeiro lugar, ele atribui à figura representativa da Igreja, o padre, um nome derivado da mitologia grega, portanto pagã. Agamedes foi um dos arquitetos na construção do templo para o deus Apolo e é ele quem vai representar os ideais cristãos no romance. Apesar da passagem do tempo, os representantes do clero mantêm a mesma denominação: padre Agamedes. Os latifundiários são nomeados a partir de um mesmo radical de origem germânica (Berto, que significa “brilhante”), Lamberto, Norberto, Alberto, Dagoberto, Sigisberto, Gilberto, Clariberto. As personagens ligadas à autoridade policial têm nomes que segundo Besse (s/d) apontam para uma lógica associativa, são eles o tenente Contente, o cabo Tacabo, o sargento Armamento, os guardas Escarro e Escarrilho que torturam e matam o trabalhador Germano Santos Vidigal. Sabendo da importância do ato de nomear, o narrador saramaguiano lança mão desse procedimento de diferentes maneiras, justamente como forma de estabelecer sua crítica nos dois romances. Além disso, é importante lembrar que ele usa nomes históricos, como é o caso de Germano Santos Vidigal e José Adelino dos Santos.

A animalização e a desumanização são recursos utilizados na identificação dos personagens. Em *LC*, tanto os trabalhadores, quanto os feitores, são comparados a cães, só que estes não são amigos, pelo contrário, são cães vorazes, ferozes, prontos a atacar a qualquer momento. Assemelham-se àquele cão guardião do reino dos mortos, Cérbero, o cão do Hades que simboliza o terror da morte. A figura do cão abarca um simbolismo de aspectos antagônicos, já que em algumas culturas, como a celta ele é associado ao mundo dos guerreiros, há um dito popular que diz que o cão é o melhor amigo do homem. No caso dos feitores, não é essa relação que se tem, pelo contrário, sendo estes cães, não são amigos dos trabalhadores, juntam-se aos patrões para oprimi-los ainda mais. Tão diferente é a descrição que se tem do cão no romance *AC*, Achado é quase humano, serve como guia e

protetor da família Algor, após sua chegada ao sítio ele passa a acompanhar a rotina da família, faz-se presente de diversas formas, pelo olhar de compreensão, pelos gestos de devoção aos donos. Aqui a figura do cão é totalmente humanizada, esse cão solidariza-se diante das agruras vividas pela família Algor, ele é provido da real faculdade de olhar. Dessa maneira, vemos como a mesma figura pode aparecer representada de maneiras opostas, na *AC* o cão é humano, enquanto que no *LC* os humanos são cães.

Em *LC* as formigas aparecem de maneira humanizada. Logo no início da cena que culminará na morte de Germano Santos Vidigal, o narrador menciona uma carreira de formigas que passa pelo local e que veem algumas sombras que se movem “são homens, sabem-no bem as formigas que de gerações lhes têm sentido o peso dos pés” (Saramago, 2005, p.168). Além de servirem como testemunhas da tortura do trabalhador, elas são comparadas aos cães: “Tomemos esta formiga, melhor, não a tomemos que seria pegar-lhe, consideremo-la apenas por ser uma das maiores e levantar a cabeça como os cães” (Saramago, 2005, p.165), tal procedimento também ocorre no trecho: “Aqui do alto se vê como por travessas vão confluindo para o largo da câmara. Parecem formigas, diz uma criança herdeira imaginosa, e o pai rectifica, Parecem formigas, mas são cães” (*idem*, p.312).

3.3. Algumas reflexões sobre o narrador

A partir das análises verificamos que, além do eixo temático constituído pela questão do trabalho e do trabalhador, existem dois pontos de confluência entre os romances, um deles é a questão do intertexto, em ambos os casos há textos anteriores com o qual cada romance dialoga, no caso do *LC* há o intertexto bíblico e na *AC* o mito platônico da Caverna. O outro ponto é a existência de uma realidade histórica concreta com a qual cada romance lida, no *LC* temos a sociedade portuguesa da República e da ditadura salazarista do ponto de vista das lutas camponesas nos latifúndios do Alentejo, enquanto

que em *AC* temos o retrato da sociedade contemporânea dominada pela economia globalizada, pelo mercado e pela crise do trabalho.

Com relação ao modo de narrar as duas histórias, vamos retomar o que diz o próprio Saramago acerca da instância narradora:

Claro que se puede identificar lo que se llama la instancia narradora. Pero, desde mi punto de vista, el narrador es un personaje más de una historia que no es la suya. (...) Si pudiera pondría una faja en mis libros que dijera: ¡Ojo!, este libro lleva una persona adentro. Y esa persona es el autor (Saramago, *apud* Halperín, 2003, p.68).

Importante nos atermos um pouco aos comentários do escritor português sobre o conceito de autor e narrador, pois nos seus romances presenciamos uma voz que ecoa de forma diferente daquela presente no grande romance oitocentista de extração realista e mimética, em que se tinha uma preocupação em retratar o mundo de maneira a provocar uma sugestão do real; nestes o narrador era considerado uma entidade fixa, que, em geral, deveria desaparecer. No caso de Saramago, temos um narrador (ou um autor se formos levar em conta o que ele mesmo diz) que se faz presente o tempo todo, a sua voz está de tal modo entrelaçada na ação que a distinção entre ambos desaparece. Temos então o que Adorno (2003) denomina “encolhimento da distância estética”. Como sabemos, no romance tradicional essa distância era fixa, agora ela varia de acordo com a pretensão do narrador, ele guiará o leitor na narrativa e é a partir dos seus olhos, da sua posição que o leitor tomará conhecimento da obra, dos fatos, porque o narrador não tem mais uma posição meramente contemplativa, pelo contrário, é forçado a adentrar na narrativa vivenciando aquilo que está sendo narrado. Dessa maneira, também não é possível deparar-se com uma apresentação mimética do real, embora o próprio Saramago defenda que, no caso do romance *LC*, ele foi ao Alentejo, ouviu os trabalhadores e ao escrever está devolvendo a eles pela mesma forma (pela oralidade) o que eles lhe relataram. Não se trata, portanto, de uma apresentação mimética do real, afinal pela narrativa é possível escutar a voz desse narrador que imprime nela a todo tempo a sua visão dos acontecimentos de maneira crítica. Para isso, lança mão de recursos como ironia, paródia e metáforas na construção do enredo e é por meio desses que o narrador deixa de ser imparcial e passa a conduzir o leitor a uma nova significação que a história adquire.

Ao valer-se do intertexto bíblico de maneira irônica, paródica e muitas vezes quase sarcástica, o narrador saramaguiano demonstra toda sua crítica à postura assumida pela Igreja católica ao aliar-se aos opressores (latifundiários, polícia/guarda e Estado). Resumindo, o narrador no *LC* transmite ao leitor não apenas um relato sobre os trabalhadores do Alentejo, sua história de luta e persistência, mas também suas experiências, aquilo que aprende com elas, e como elas o modificam, assim como no caso de *AC* escancara a dor e o sofrimento do oleiro que vê a perda do valor de sua profissão em um mundo dominado pelo consumo e pelo mercado.

No romance *LC* registramos a presença de um narrador autoconsciente de sua função narrativa, já em *AC* verificamos que a presença do narrador é menos visível, já que este parece não ter opiniões acerca do que está relatando, sua postura é dotada de mais sutileza e leveza no que concerne ao uso de procedimentos como a ironia e a paródia, marcas características do narrador do romance *LC*.

É sabido que Saramago tem uma postura extremamente crítica perante a sociedade e, principalmente, ao ser humano. A angústia está centrada justamente na percepção de que vivemos em um mundo no qual os valores estariam invertidos. A filosofia iluminista acreditava que a razão, assim como o progresso científico e a tecnologia levariam o homem à felicidade, emancipando a humanidade dos dogmas, mitos e superstições dos povos primitivos. O pensamento iluminista abraçou a ideia de progresso, a modernidade promoveu a ruptura com a tradição. A era moderna foi marcada, sobretudo, pela crença na razão e no progresso, no entanto, no século XX, com as duas guerras mundiais, as experiências de duas bombas atômicas, os campos de concentração, a razão e o otimismo são postos em xeque. A busca pela racionalidade conduziu o homem paradoxalmente a situações de extrema barbárie, dessa forma o escritor português pontua: “(...) ou a razão, no homem, não faz senão dormir e engendrar monstros, ou o homem, sendo indubitavelmente um animal entre os outros animais, é, também indubitavelmente, o mais irracional de todos eles” (Saramago, 1997, p.27). Mesmo sabendo que, do ponto de vista da ciência, o Homem faz parte de uma espécie, *Homo sapiens*, cuja racionalidade é uma das características principais, Saramago coloca em xeque esse princípio, já que segundo ele, o homem na maioria das vezes tem atitudes que o aproximam muito mais da irracionalidade. Talvez essa irracionalidade da qual o autor nos aproxima possa estar relacionada às mudanças históricas

ocorridas no Ocidente para uma nova forma de capitalismo – para um mundo efêmero e descentralizado da tecnologia, do consumismo e da indústria cultural, no qual as indústrias e o mundo mediado pelo mercado triunfam sobre a produção tradicional e a política clássica de classes cede terreno a uma série difusa de políticas de identidade.²⁹ Diante destas mudanças Saramago afirma³⁰:

(...) o desenvolvimento do capitalismo chegou ao estágio da barbárie, com o desdém pelo próximo e o amor desenfreado pelo dinheiro e o poder. (...) Na competição desenfreada, um quer engolir o outro. Parece que não existe mais espaço para a convivência de concorrentes. O capitalismo pós-moderno enterra uma de suas máximas de que a concorrência é a alma do negócio.

É esse o mundo descrito em *AC*, um mundo onde a competição, a produção em larga escala parece engolir todos os que não se enquadram nesse novo sistema competitivo. Quando os produtos da olaria de Cipriano Algor passam a ser rejeitados pelo mercado, vemos não só o descarte de suas mercadorias, dos utensílios produzidos por ele, mas a supressão de sua mão-de-obra, da força de seu trabalho. Ao retomar o mito platônico da Caverna, Saramago questiona o que é real e o que é aparência, o quanto é possível conhecer sobre o mundo de hoje. O romance foi construído pela somatória de algumas experiências vivenciadas pelo autor, desde a ida ao Museu do Pontal no Rio de Janeiro à observação da construção de um Centro Comercial em Lisboa, chamado Colombo. Acrescenta-se também o fato de que o Museu do Pontal está situado ao sul da cidade do Rio de Janeiro, longe do centro, portanto para se chegar a ele, dependendo de onde se está, é necessário passar por um dos bairros considerados mais modernos e luxuosos do Rio de Janeiro, a Barra da Tijuca. A paisagem é caracterizada pela presença de altos e majestosos prédios, há em meio a eles vários shoppings centers. Segundo Costa (2002), “Tanto o rechaço ou a estupefação do escritor frente ao mundo cosmético da suburbia carioca pós-moderna, assim como a empatia de seu olhar com as figuras de barro, estão presentes no enredo do romance.”

²⁹ Sobre o assunto consultamos algumas referências, dentre elas: Harvey, D. *A condição pós-moderna*. São Paulo: Edições Loyola, 2009; Adorno & Horkheimer. *Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985; ANDERSON, Perry. *As origens da modernidade*. Trad. Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999; EAGLETON, Terry. *As ilusões do pós-modernismo*. Trad. Elisabeth Barbosa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998, dentre outros.

³⁰ A barbárie capitalista, segundo Saramago. Publicado no site: <http://sambaesportelube.blogspot.com/2008/11/barbrie-capitalista-segundo-saramago.html> em 27/11/2008; acesso em 30/04/2011.

(p.2)³¹. O crítico também aponta que talvez tenha sido essa paisagem um dos motivadores para a escrita do romance. Nesse contexto, retomamos a figura do narrador que, nesse romance, vem questionar, dentre outras, coisas o que é real o que é aparência no mundo em que vivemos. Como já mencionamos, este narrador diferentemente daquele presente no *LC* é mais velado, menos irônico e não usa tanto a paródia.

De certa maneira, percebemos que ao longo de sua obra, desde aquelas pertencentes à fase chamada histórica, ou seja, aquela em que o escritor resgata temas e assuntos que estão diretamente relacionados à identidade nacional portuguesa, àquelas da sua fase universal, Saramago realiza uma reflexão crítica sobre a sociedade, sobre o homem. No entanto, por meio da leitura e análise dos dois romances *LC* e *AC*, percebemos que esta se instaura de maneiras distintas, talvez a acidez do narrador no *LC* esteja relacionada justamente à questão da identidade portuguesa, aos preceitos católicos, é como se esse narrador estivesse de fora de Portugal e, por isso, distanciado fosse possível tecer críticas de maneira mais sagaz e irônica. Digamos que a partir do momento em que Saramago se propõe a pensar “que diabo de gente somos nós?”³², esse distanciamento não seja mais possível, afinal agora ele passa a discutir a própria visão que tem do mundo em que vivemos. O questionamento agora parte do que é o homem, e, nesse percurso, o narrador identifica tendências anti-humanistas presentes na estruturação capitalista globalizada do mundo e nas representações e valores morais dos indivíduos e classes sociais, tais como a razão instrumental que leva à mitificação da ciência, da técnica e das estruturas de dominação que conformam os horizontes do homem contemporâneo, incapacitando-o para a percepção da interdependência que vincula o destino de cada indivíduo ao destino da espécie e ao destino do Planeta.

Outro ponto importante a ser considerado para compreendermos as diferentes posturas destes dois narradores diz respeito justamente ao uso do intertexto. No *LC*, o narrador utiliza a Bíblia de maneira extremamente irônica e paródica, no caso de *AC*, o narrador retoma a caverna de Platão tanto de forma direta quanto de maneira alegórica. Quando Cipriano adentra no subterrâneo do Centro comercial, há um diálogo direto com

³¹ *A caverna*, de José Saramago. In: www.fflch.usp.br/dlc/posgraduacao/ecl/pdf/via05/via05_16.pdf, acesso em 30 de abril de 2011.

³² “José Saramago: O centro comercial é a nova universidade”. In: *Revista Visão*, 26 de outubro de 2000, p.21.

aquela situação descrita por Platão, o oleiro depara-se com a imagem dos corpos aprisionados, o banco de pedra e, assim como o filósofo, sai em busca da luz (do conhecimento). O mito platônico é retomado de maneira alegórica pelo modo como o narrador trata as questões referentes ao mundo do trabalho, à identidade dos personagens e à caracterização dos espaços. Ao diferenciar o universo dos Algor daquele do Centro comercial por meio da identificação dos personagens, o narrador contrasta não só a oposição entre os dois mundos, mas quem faz parte de cada um deles. No mundo das aparências do Centro comercial, as pessoas perdem a identidade e passam a ser reconhecidas por suas funções, por substantivos ou adjetivos. No que tange ao universo do trabalho, temos uma desvalorização do ofício de oleiro, profissão até reconhecida e de grande utilidade, no entanto, com a industrialização, das louças de plástico que “imitam” o barro, há um descarte dessa forma de trabalho. A humanização do cão também é um dos recursos utilizados por esse narrador para colocar em evidência sua crítica ao homem contemporâneo. Dessa forma, estamos diante do uso do mito não só de forma explícita, mas também como uma crítica do simulacro, como metáfora da dificuldade de apreender o que é real e o que é aparência.

Outro recurso pelo qual é possível distinguir a postura desse narrador diante do que está relatando é o uso dos provérbios, os ditos populares, já que de certa maneira esse procedimento estabelece um diálogo entre o discurso popular e o literário. Como é sabido, esse é um recurso comum nos romances de José Saramago e essa identificação é afirmada por ele em vários momentos, como foi o caso do discurso proferido à Academia Sueca, na ocasião do recebimento do Prêmio Nobel. O autor português começa por dizer: “O homem mais sábio que conheci em toda a minha vida não sabia ler nem escrever”, dessa maneira, verificamos uma identificação com a sabedoria que, segundo ele, emana destas pessoas. Trata-se, portanto, de uma consciente apropriação da tradição popular, uma vez que o procedimento de inserção proverbial se dá tanto no plano da reprodução do texto tradicional quanto de uma recriação dessas formas populares, constituindo um trabalho de (re)escritura, em que, ao mesmo instante em que se preserva a forma também há uma remodelação.

Como já mencionamos anteriormente, a constituição do estilo saramaguiano consolida-se na construção do romance *LC*, é nesse momento que o autor aproxima sua voz

do discurso oral: “é como narrador oral que me vejo quando escrevo e que as palavras são por mim escritas tanto para serem lidas como para serem ouvidas” (Saramago, 1997, p.223). Sendo assim, enxergamos uma preocupação não somente com o enredo, ou seja, o que contar, mas como contar a história ou, no caso do romance em questão, como recontar a História. Dessa maneira, vemos em *LC* uma tentativa de “fala” recíproca com os trabalhadores do Alentejo, um narrador irônico, autoconsciente de sua função narrativa, opinativo, que toma partido, que sabe que está narrando uma história, uma ficção (metaficção). Ficção que declaradamente se ancora na História, mas que não tem a pretensão de ser uma reconstituição histórica e sim uma tomada de posição diante dela, utilizando recursos de invenção misturados a dados comprováveis por documentos, paródias, ironias, recursos retóricos, metáforas e o uso do intertexto bíblico com função paródica e crítica. Temos, de certa maneira, uma metaficção historiográfica com alguns traços do Neo-realismo.

No romance *AC*, os recursos estilísticos de Saramago persistem, no entanto, o narrador não é tão visível quanto no *LC*, às vezes parece mesmo não ter opiniões, mas pelo modo como escreve sabemos que se trata de literatura, de uma obra escrita. Embora não haja referentes espaciais e temporais, sabemos que é o mundo contemporâneo que está presente no romance. O seu objeto está centrado no modo de funcionamento dessa sociedade regida pelo mercado e no qual várias coisas vão se tornando obsoletas, como o trabalho artesanal, ou a própria categoria do trabalho. Como dito anteriormente, o mito platônico aparece tanto de forma explícita quanto de forma sutil, tanto como crítica do simulacro quanto como metáfora da dificuldade de apreender o que é real e o que é aparência, ou seja, aparece tanto como uma forma de representação do mundo contemporâneo como um questionamento sobre o quanto é possível conhecer sobre o mundo onde se vive.

Dessa maneira, verificamos que as instâncias narrativas diferenciam-se principalmente no que diz respeito ao uso do intertexto, no entanto, cada um deles é utilizado com o objetivo de demonstrar a postura crítica do narrador em relação à sociedade, ao ser humano. No *LC*, o narrador retoma episódios bíblicos como o da criação, em que o homem é expulso do paraíso e condenado a ganhar o pão com o suor do seu rosto. Na verdade, esse é um dos fios condutores da narrativa, já que os trabalhadores trabalham

arduamente para ganhar o sustento para a família. Com relação a esse episódio, temos no romance a figura de Eva representada na ocasião do parto de Gracinda Mau-Tempo, que revive o castigo do Criador:

Gracinda Mau-Tempo pariu com dores (...) Quanto às dores de Gracinda Mau-Tempo não foram elas mais nem menos do que as comuns feminis desde o bem-aventurado pecado de Eva, bem-aventurado, dizemos, pelo gosto anterior, parecer de que discorda, por dever de ofício e talvez convicção, este padre Agamedes, mantenedor do mais antigo castigo da história humana, consoante Jeová determinou, Parirás com dor, e assim tem acontecido todos os dias a todas as mulheres, mesmo àquelas que o dito Jeová não conhecem o nome. Enfim, mais duradoiros são os rancores dos deuses do que dos homens. (Saramago, 2005, p. 293)

A ironia do narrador está presente quando ele se refere ao pecado de Eva, ou seja, provar do fruto da Árvore do Conhecimento proibido anteriormente por Deus, como se tal fosse um pecado “bem aventurado”. Trata-se então da aprovação pelo narrador da desobediência de Eva para com a advertência divina. Contudo, esse pecado fora o motivo da expulsão de Adão e Eva do paraíso. É curioso notar, ainda, que o narrador assume a ironia de seu próprio discurso em oposição ao discurso vazio e alienador do padre Agamedes. Esse discurso paródico do texto bíblico mostra a postura crítica e dessacralizadora do narrador, pois ao mesmo tempo em que ele sacraliza o ato humano da maternidade, ele também humaniza a atitude repressora de Deus. Esse Deus vingativo representado em *LC* pelo narrador é, então, portador de um dos mais característicos defeitos humanos, ou seja, a vingança e o rancor.

Outra figura bíblica parodiada é Cristo. Logo no início do romance, o nascimento do Cristo alentejano é precedido por sinais celestes que anunciam a vinda do Salvador daqueles trabalhadores. Assim, seguindo a tônica parodística do romance, o menino Jesus é anunciado ao povo por um simples vagabundo “maltês” e nasce de uma outra mãe:

E um maltês, meio tonto que no dia seguinte ali passou, garantiu, por alma da própria mãe ainda viva, que aqueles celestes sinais anunciavam que numa malhada em ruínas, a três léguas dali, tinha nascido, mas doutra mãe, e provavelmente não virgem, uma criança que só não seria Jesus Cristo se a não baptizassem com esse nome. (*idem*, p. 81)

Como vimos na análise do romance, vários são os personagens que encarnam individualmente a figura divina do Criador: João Mau-Tempo que refaz, pelas estradas do Alentejo, um caminho semelhante ao que Cristo percorreu até o calvário para ser crucificado, e a prisão, tortura e morte do trabalhador Germano Santos Vidigal. Portanto, não faltam atributos para esse Cristo alentejano: o calvário, os centuriões e nem mesmo a Verônica e o sudário.

Também presenciamos a volta de Jesus ritualizada por meio do nascimento de Maria Adelaide. Essa menina de “olhos azuis como Cristo”, herdeira do espírito revolucionário do avô João Mau-Tempo, é parte dessa família de camponeses pobres que se tornam, nessa versão parodiada da bíblia, uma verdadeira e sagrada família humana. Maria Adelaide será a esperança de renovação de vida, de um novo tempo em que os trabalhadores não serão mais explorados, assim como Jesus Cristo fora esperança para toda a humanidade. Assim, a menina inaugura um novo tempo para os trabalhadores alentejanos, ela será uma esperança no processo de libertação dos oprimidos. Ainda em ocasião do nascimento de Maria Adelaide, temos a recriação do presépio e a visita dos três reis magos representados aqui pelo avô João Mau-Tempo, o tio Antônio Mau-Tempo e, por último, o pai Manuel Espada. Conforme o modelo bíblico, os reis magos alentejanos trouxeram os presentes para a menina recém-nascida, mas nessa versão natalícia não seriam ouro, incenso e mirra, e sim uma flor de gerânio, um malmequer transformado em bem-te-quero ou então apenas as duas mãos abertas.

Em AC, vemos que o mito da caverna platônica é retomado diversas vezes pelo narrador justamente para estabelecer sua crítica à sociedade atual, à dificuldade do ser humano de apreender o que é real e o que é aparência, por isso temos a oposição de dois lugares-símbolos: a olaria e o Centro comercial. Dois espaços distintos, com características distintas, mas que vão servir de contraponto para reflexão e tomada de consciência da família Algor.

A relação entre dominado e dominador é enfatizada pela constituição dos lugares na narrativa, o Centro comercial é o local da imponência, do poder, por isso desperta em muitas pessoas o desejo de fazerem parte deste mundo. Inicialmente, Marçal é um deles, impelido pelas ilusões que permeiam a vida no Centro, este é o mundo das aparências como no mito platônico da caverna.

Para mostrar as diferenças entre os dois mundos, Saramago vale-se de uma intensidade altamente descritiva para colocar em evidência a questão do dominador e dominado, o lugar das verdades e o das aparências. Vemos que o trabalho manual desenvolvido pelo oleiro é significativo na representação do antagonismo entre uma sociedade que substitui uma produção artesanal por uma em que o particular cede espaço ao industrial, à produção em série, fundamentada na tecnologia, numa cultura de massificação do homem. O leitor acompanha a crítica que o narrador saramaguiano desenvolve, mas observamos que, diferentemente do *LC*, aqui ele não se vale dos mesmos recursos, a ironia não é tão aguda e afinada, não há paródia ao recriar o intertexto platônico. Verificamos que, em *AC*, o narrador vale-se deste procedimento justamente para validar sua crítica, indagando como é possível se conhecer realmente o mundo em que se vive.

Considerações finais

“Se o homem é formado pelas circunstâncias, é necessário formar as circunstâncias humanamente”.
(Marx e Engels)

O percurso deste trabalho teve início em tempos remotos, não é de hoje que me debruço a estudar e analisar as obras de José Saramago. É antiga a minha dedicação à escrita desse homem que ousou mostrar ao mundo por meio das palavras a falta de humanidade que estamos vivendo. Através de uma escrita viva, densa, cheia de nuances, por meio da combinação de palavras, da construção de personagens, do olhar engenhoso de um narrador que não só narra uma história, mas coloca nela a sua força, a sua postura diante do que está narrando, Saramago faz com que o leitor depare-se com romances que falam da realidade de cada um de nós, com a história das desigualdades, das lutas sociais, da soberania do mais forte, do desrespeito ao outro, da falta de humanidade quando não se consegue olhar para o outro e enxergá-lo, enfim, independente de divisões e classificações por assuntos, temas ou datas, é importante sempre termos em mente que estamos diante de uma obra que evidencia a postura desse autor diante da sociedade, por isso ela não é estática.

Neste trabalho, a análise cumpriu-se por meio do olhar atento à composição dos romances, já que em literatura a linguagem é fundamental. Esse olhar nos permitiu buscar os pontos de aproximação e dissonância existentes entre as duas obras verificando que, embora elas estejam diacronicamente distantes, elas dialogam. Nossa preocupação foi justamente colocar em evidência como os textos saramaguianos são unidades vivas de significado e, sendo assim, estabelecem comunicações que transpõem as rígidas divisões propostas pela crítica. Para além do uso dos recursos estilísticos, é importante lembrarmos que estamos diante de um autor que faz questão de imprimir sua voz não só nos textos, mas no mundo:

O que eu quero é que se note nos meus livros que passou por este mundo (valha isso o que valer, atenção!) um homem que se chamou José Saramago. Quero que isso se saiba, na leitura dos meus livros; desejo que a leitura dos meus livros não seja a de uns quantos romances acrescentados à literatura, mas que neles se veja o sinal de uma pessoa. (Reis, 1998, p.98)

Pois é esse homem que encontramos nos seus textos, sejam eles romances, diários, entrevistas. É a voz dele que ouvimos ecoar nos campos do Alentejo, quando decide narrar a vida, o sofrimento, a miséria dos trabalhadores rurais daquela região. O enredo se passa na época histórica dos tempos da ditadura salazarista em Portugal, mas se lermos com mais cuidado veremos que ele transpõe a nacionalidade portuguesa para denunciar a situação de outros tantos trabalhadores que estão espalhados pelo mundo e que, mesmo hoje no século XXI, são subjugados e oprimidos. Importante ressaltar que Silva (1989) já havia chamado a atenção à questão da universalidade do romance *LC*, na medida em que as situações vividas pelos personagens podem ser homólogas às de tantos outros trabalhadores de outros lugares como os trabalhadores sem terra no Brasil ou os mineiros franceses. Por isso é possível também aproximarmos o olhar literário de Saramago ao olhar fotográfico de Sebastião Salgado, pois ambos, com linguagens diferentes, acabam explorando em suas obras³³ questões referentes à condição humana. Importante registrarmos aqui que o próprio fotógrafo define seu trabalho como sendo “fotografia militante” (1996). Buscamos então aproximações entre a literatura de Saramago, o romance *LC*, as fotos de Salgado e as músicas de Chico Buarque. Embora houvesse a possibilidade de se estabelecer relações mais profundas com a fotografia como arte, reiteramos que este não foi o objetivo deste trabalho. De qualquer forma, é válido registrarmos aqui o pensamento de Saramago acerca da fotografia:

³³ No caso de Sebastião Salgado, nos referimos especificamente às obras: *Trabalhadores: uma arqueologia da era industrial*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996 e *Terra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

(...) por trás do visor, o olho fará reaparecer, não o mundo, mas um **fragmento dele**, o pouco que pode caber num rectângulo cujos lados, como lâminas insensíveis, talham e cerceiam o corpo da realidade (...) o mundo exterior ainda procurará penetrar no **espaço** que lhe foi retirado, para nele deixar um sinal da sua obliterada dimensão. **Fragmento de um todo ou de sua aparência**, cada fotografia, por sua vez, é fragmento de fragmentos, e, por um movimento de aproximação e expansão em todas as direcções, ao mesmo tempo que pelo movimento contrário de conversão ao ponto de resolução que finalmente é, **torna-se, na imagem única que apresenta, leitura múltipla do mundo**. (Saramago, 1997, p.462-3, grifos meus)

A fotografia, assim como a literatura, são formas de expressar sensações, sentimentos, emoções e é nesse ponto que ambas podem oferecer essa visão (ou leitura) múltipla do mundo. Neste trabalho, a questão da exclusão transpõe os campos do Alentejo em Portugal e chega até a pequena olaria de Cipriano Algor. Vemos então que Cipriano, Marta e Marçal, assim como João Mau-Tempo, Faustina, Gracinda são o retrato de pessoas comuns, e que apesar de viverem em épocas diferentes, suas vidas se cruzam pela questão do trabalho na sociedade capitalista.

No decorrer das análises verificamos a presença de diversos elementos que parecem figurar nos dois romances, mesmo que de formas diferentes. A questão dos nomes dos personagens e suas implicações, seja no destino delas, seja nas suas identidades. O papel transformador das personagens femininas; a presença, ainda que de maneiras distintas, de rixas entre as duas famílias cujos filhos se casam. A trajetória de João Mau-Tempo e Marçal, já que ambos almejavam cargos ligados à guarda. A gravidez também surge nos dois romances como possibilidade de renascimento. Por fim, a bestialização dos personagens no *LC*, assim como a humanização das formigas, e na *AC* a humanização do cão Achado.

A análise do percurso dos dois romances nos mostra também que no *LC* a constituição do estilo saramaguiano ligado a uma tentativa de fala, de aproximação com a oralidade também se faz presente na *AC*, no entanto na primeira obra temos um narrador mais opinativo, que toma partido, mostra sua voz por meio da ironia, das paródias e metáforas; já no segundo, esses recursos aparecem de modo mais sutil na construção do enredo, pois ao retomar o mito da caverna de Platão o narrador o faz tanto de maneira direta, quanto alegórica.

Este estudo objetivou realizar aproximações entre os dois romances com o intuito de verificarmos como a questão do trabalho e do trabalhador se fazem presentes nessas duas obras que pertencem a momentos distintos da escrita saramaguiana. Tais aproximações foram baseadas em uma análise cuidadosa tanto da linguagem, quanto dos recursos utilizados em cada um dos textos, de maneira a refletir um pouco mais sobre o que a crítica e o próprio autor chamam de “estilo saramaguiano”. Um dos fios condutores deste trabalho foi pensar e, de certa maneira contrastar, os dois narradores que aparecem nas obras, até porque o próprio autor afirma em diversos momentos que não queria simplesmente escrever romances que passassem a fazer parte da literatura, mas queria tornar audível sua voz, almejava denunciar o que há de desumano no mundo, porque queria um mundo mais humano, por isso pretendemos entender quais os processos utilizados por ele para estabelecer sua crítica. Ao escrever o romance *LC* na década de 1970, Saramago afirma que encontrou seu estilo que, segundo ele, aproxima seus romances da oralidade. Observamos assim que esse narrador (ou esse estilo) é (re)conhecido justamente por sua postura irônica e opinativa; por isso buscamos entender como vinte anos depois, com a escrita já consolidada, esse narrador usando vários elementos do mesmo estilo (ironia, metáfora, animalização, dentre outros) vai aguçar sua crítica à sociedade, questionando o que é real e o que é aparência, utilizando para isso a alegoria da caverna.

Acreditamos, desta forma, que este estudo possa somar-se aos outros tantos e reveladores da obra de José Saramago, na tentativa de que o leitor possa desvendar as nuances de sua obra.

BIBLIOGRAFIA

1. Obras de José Saramago

SARAMAGO, José. *Levantado do chão*. Rio de Janeiro, 12ª ed.: Bertrand Brasil, 2005.

_____. *A caverna*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

_____. *Cadernos de Lanzarote*. Vol I e II, São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

_____. *A estátua e a pedra*. A cura de Giacarlo Depretis. Poscritta di Luciana Stegagno Picchio. Biblioteca Mediterrânea, Edizione dell'Orso, 1999.

_____. *Objecto Quase*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

_____. *O caderno: textos escritos para o blog (setembro de 2008 a março de 2009)*. Caminho: Lisboa, 2009.

2. Obras sobre José Saramago

ARIAS, Juan. *José Saramago. O amor possível*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1998.

ALFAYA, Javier. "O compromisso moral e político na obra de José Saramago ou um leitor espanhol perante Saramago". In: *Vértice*, nº 52, Jan/Fev, no. 52, 1993, pp. 23-27.

ARNAUT, Ana Paula. "Representaciones del 25 de abril en la literatura portuguesa". In: *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 660, junio de 2005.

_____. "José Saramago: singularidades de uma morte plural." In: *Revista de Letras*, série II, dez. 2006, p.107-120.

_____. "O todo e a(s) parte (s): o prazer do fragmento". In: *Separata da Revista Forma e Breve*, nº 4, 2006.

_____. *José Saramago*. Edições 70: Lisboa, 2008.

_____. "Leituras da obra literária e ensino da literatura. Processos simbólicos em *Levantado do chão*". In: *Jornadas Científico-pedagógicas de Português*, 5 e 6 de novembro de 2001. Instituto de Língua e Literatura Portuguesas da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Almedina.

_____. *Post-modernismo no romance português contemporâneo: fios de Ariadne. Máscaras de Proteu*. Almedina: Coimbra, 2002.

BAÑON, José Joaquín Parra. *Pensamiento arquitectónico na obra de José Saramago*. Caminho: Lisboa, 2004.

BASTAZIN, Vera. *Mito e poética na literatura contemporânea: um estudo sobre José Saramago*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2006.

BESSE, Maria Graciete. *José Saramago e o Alentejo: entre o real e a ficção*. Casa Sul, s/d.

- BERRINI, Beatriz. *Ler Saramago: o romance*. Lisboa: Editorial Caminho, 1998.
- _____. (org.) *José Saramago: uma homenagem*. São Paulo: EDUC, 1999.
- CALBUCCI, Eduardo. *Saramago: um roteiro para os romances*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1999.
- COSTA, Horácio. *José Saramago: o período formativo*. Lisboa: Editorial Caminho, 1997.
- _____. “Sobre a pós modernidade em Portugal. Saramago revisita Pessoa”. In: *Colóquio Letras*, no. 109. Maio- Jun, 1989, p.41-48.
- _____. *Apontamentos sobre a cidade saramaguiana*. In: [http://www.letras.ufmg.br/cesp/textos/\(2002\)06-Apontamentos.pdf](http://www.letras.ufmg.br/cesp/textos/(2002)06-Apontamentos.pdf), acesso em 08/03/2011.
- _____. *A caverna, de José Saramago*. In: www.fflch.usp.br/dlcv/posgraduacao/ecl/pdf/via05/via05_16.pdf, acesso em 30 de abril de 2011.
- _____; SANTOS, Gilda. (orgs). *A poética dos cinco sentidos revisitada*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2010.
- DACOSTA, Fernando. “Levantado da ficção”. In: *Visão*, 9 de outubro de 1998, pp. 12-14.
- DUMA-Francês, Marie. “L’animalisation de l’homme dans Levantado do chão de José Saramago ou une symbolique de l’être”. In: *Quadrante*, nº. 18, 2001, p.199-229.
- FARIA, Duarte. “José Saramago: Levantado do chão”. In: *Revista Colóquio Letras*, nº. 61, maio de 1981, p.79-81.
- FERREIRA, Sandra Aparecida. *Da Estátua à Pedra (A fase universal de José Saramago)*. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH), 2004.
- FERRUCCI, Ricardo. *As personagens de José Saramago nas artes*. Biblioteca Municipal de Santa Maria da Faria, dezembro de 2001.
- GARCÍA, Pascual. “Alzado al suelo o el fervor de la pobreza”. In: *Diálogos Cervantinos*. José Saramago. Colección Encunetros. Edición e Compobell, S.L. Murcia, s/d.
- GOMES, Álvaro Cardoso. *A voz Itinerante. : Ensaio sobre o romance português contemporâneo*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993.
- GUSMÃO, Manuel. “Entrevista com José Saramago”. In: *Vértice*, nº 14, Maio, 1989, p.85-99.
- _____. “Linguagem e história segundo José Saramago”. In: *José Saramago: uma voz contra o silêncio*. Edição Portuguesa. Caminho, 1998.
- GROSSEGESSE, Orlando. “Sobre a obra de José Saramago. A consagração e o panorama da crítica de 1998 até 2004”. In: *Ibero-americana, América Latina-España-Portugal*, nº 18, pp.181-195.
- _____. “Messianismo telúrico em Levantado do chão de José Saramago”. In: *Sentido que a vida faz: estudos para Oscar Lopes*. Campo das Letras: Porto, 1997.
- HALPERIN, Jorge. “Saramago: soy um comunista hormonal”. In: *Le monde Diplomatique*, Capital Intelectual: Buenos Aires, 2003.

HAYDARA, Abou. “A desmistificação da figura feminina arquetípica em *Levantado do chão* de José Saramago”. In: *Revista Vértice*, nº 145, Março-Abril, 2009, pp.76-90.

HATHERLY, Ana. “José Saramago: o ano de 1993”. In: *Colóquio Letras*, nº 31, Maio, 1975, pp.87-88.

HUNGARO, Susana Regina Vaz. *Romance, Revolução e utopia: um estudo comparado entre Capitães da Areia, Levantado do chão e A geração da utopia*. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH), Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, 2004.

IGREJAS, António M. A. *Duas visões do império: A caverna e O cais das merendas*. In: Medeiros, Paulo.Ornelas, José N.. Da possibilidade do impossível: leituras de Saramago. In: Utrecht Portuguese Studies Center Opleiding Portuguese Taal em Culturr, University of Massachussetts Amherst, 2007, p. 135-147.

KAUFMAN, Helena. “A metaficção historiográfica de José Saramago”. In: *Colóquio Letras*, nº 120, Abril-Junho, 1991, pp.124-136.

LANCIANI, Giulia. “Os universos irredutíveis de José Saramago”. In: *Vértice*, nº 52, Jan-Fev, 1993, pp.13-16.

LEPECKI, Maria Luisa. “José Saramago: Levantado do chão”. In: *Sobreimpressões. Estudos de Literatura Portuguesa e Africana*. Lisboa: Caminho, 1988.

LIMA, Isabel Pires de. “Saramago: pós-moderno ou talvez não”. In: *Actas do Quinto Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas*. Oxford-Coimbra, 1998, p. 933-941.

LOPONDO, Lílían (org.) *Saramago segundo terceiros*. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 1998.

LOPES, João Marques. *Saramago: biografia*. São Paulo: Leya, 2010.

LOPES, Oscar. “José Saramago: as fronteiras do maravilhoso real”. In: *Os sinais e os sentidos: literatura portuguesa do século XX*. Lisboa, Caminho, 1986, p.195-217.

LOURENÇO, Eduardo. “Da contra epopéia à não-epopéia”. In: *Revista crítica de Ciências Sociais*. Coimbra: Centro de Estudos Sociais, nº 18,19,20, Fev. 1986.

LUIS, Sara Belo. “O centro comercial é a nova universidade”. Entrevista com José Saramago. In: *Visão*, 26 de outubro, 2000, p.19-22.

MADRUGA, Conceição. *A paixão segundo José Saramago*. Campo das Letras: Porto, 1998.

MAIOR, Dionísio Vila. *Literatura em discurso*. Coimbra: Pé de Página Editores, 2001.

MARTINS, Adriana Alves de Paula. “A construção da memória da nação em José Saramago e Gore Vidal”. In: *Revista Passagem Estudos em Ciências Culturais*. Peter Lang GmbH, Frankfurt, 2006, p.13- 253.

_____. *História e ficção: um diálogo*. Lisboa, Fim do século Edições, 1994.

MARTINS, Lourdes Cândia. Carvalho, Célia. *et al. Reler José Saramago: paradigmas ficcionais*. Chamusca: Edições Cosmos, 2005.

MEDEIROS, Clarisse Ribeiro. *Deambulando pela (s) Caverna (s) de Saramago*. Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2007.

MEDEIROS, Paulo. *Saramago and Grass*. In: *Dialogue with Saramago: Essays in Comparative Literature*. Edited by Adriana Alves de Paula Martins & Mark Sabine Manchester: Manchester Spanish & Portuguese Studies, 2006, no. 18.

MEDEIROS, Paulo. Ornelas, José N. “Da possibilidade do impossível: leituras de Saramago”. In: *Utrecht Portuguese Studies Center Opleiding Portuguese Taal en Cultuur*, University of Massachusetts Amherst, 2007.

MELO, Filipa. “Em nome de Saramago”. In: *Visão*, 9 de outubro de 1998.

MENDES, José Manuel. “A crítica do quotidiano em José Saramago”. In: *Por uma literatura de combate*. Amadora: Bertrand, 1975, p.264-270.

OLIVEIRA, Rosa de Souza. “A força do olhar nos momentos de revelação”. In: *Revista do Centro de Estudos Portugueses/ FFLCH/USP*, nº 2.

OLIVEIRA, Susana. *A caverna platônica. Construção metafórica e mecanismo de projeção*. In: *Revista Monodisperso*, nº 01, Jun 2007.

PRAXEDES, Walter Lúcio de Alencar. *Elucidação Pedagógica, história e identidade nos romances de José Saramago*. São Paulo: Faculdade de Educação, 2001.

REBELO, Luis de Sousa. “A consciência da história na ficção de José Saramago”. In: *Vértice*, nº 52, Jan/Fev, nº 52, 1993, pp. 29-37.

_____. “Os rumos da ficção de José Saramago”. In: José Saramago. *Manual de Pintura e Caligrafia*. Lisboa: Caminho, 1983.

REIS, Carlos. “Romance e história depois da revolução. José Saramago e a ficção portuguesa contemporânea”. In: Marie –Helene Piwnik (Ed). *Regards sur deux feus de siècle*. Bordeaux, 1996, p.44-55.

Revista Camões. Revista de Letras e Culturas Lusófonas, nº 3, 1998.

Revista Colóquio Letras. *José Saramago: o ano de 1998*, nº 151/152. Jan e Jun de 1999.

RIO, Pilar (Ed.). *José Saramago*. Ediciones de Cultura Hispánica. Semana do autor. Madrid, 1995.

ROSEMARY, Conceição dos Santos. “O mundo literário de José Saramago”. In: *Revista Literatura y Lingüística*, nº 17, 2006, pp.68-82.
http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0716-58112006000100005&lng=pt&nrm=iso

SABINE, Mark. “Levantado do chão after one hundred years of solitude: the telling of time and truth in Saramago and García Márquez”. In: *Dialogue with Saramago: Essays in Comparative Literature*. Edited by Adriana Alves de Paula Martins & Mark Sabine Manchester: Manchester Spanish & Portuguese Studies, 2006, nº 18.

SEIXO, Maria Alzira. *Lugares da Ficção em José Saramago*. Imprensa Nacional Casa da Moeda, s/d.

SIMÕES, Manuel. “Formas da cultura popular e irradiação semântica em *Levantado do chão*”. In: SILVA, Teresa Cristina Cerdeira da. Saramago e Redol: referência e reverência. In: José Saramago: Il bagaglio dello scrittore a cura di Giulia Lanciani Lusobrasilica: I Protagonisti del racconto. Bulzoni Editore, 1996, p. 73-81.

SILVA, João Céu e. *Uma longa viagem com José Saramago*. Porto: Porto Editora, 2009.

SILVA, Marisa Corrêa Silva. *Representações Femininas em Helder Macedo e Saramago: Olhares Masculinos*. In:

http://www.abralic.org.br/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/017/MARISA_SILVA.pdf, acessado em 07/03/2011.

_____; SILVA, Luis Claudio Ferreira. *A personagem feminina em Saramago*. In: http://cacphp.unioeste.br/eventos/iisnel/CD_IISnell/pages/simposios/simposio%2006/A%20PERSONAGEM%20FEMININA%20EM%20SARAMAGO.pdf, acessado em 08/03/2011.

SILVA, Teresa Cristina. *José Saramago entre a história e a ficção: uma saga de portugueses*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1989.

_____. “Saramago e Redol: referência e reverência”. In: José Saramago: Il bagaglio dello scrittore a cura di Giulia Lanciani Lusobrasilica: I Protagonisti del racconto. Bulzoni Editore, 1996, p. 37-47.

SILVEIRA, Francisco Maciel. “Saramago: eu próprio, o outro?” In: *Suplemento 1 da Revista Forma Breve*, 2007.

TAVANI, Giuseppe. “Viagem abusiva de um filólogo nos universos saramaguianos”. In: *Revista Vértice*, Jan/Fev, 1993, p.5-12.

VECCHI, Roberto. “Le città invisibile di *Levantado do chão*”. In: SILVA, Teresa Cristina Cerdeira da. “Saramago e Redol: referência e reverência”. In: José Saramago: Il bagaglio dello scrittore a cura di Giulia Lanciani Lusobrasilica: I Protagonisti del racconto. Bulzoni Editore, 1996, p. 83-100.

VENANCIO, Fernando. *José Saramago: a luz e o sombreado*. Porto: Campo das Letras, 2000.

VICENTE, Sara Marisa Marques. *Construção e desconstrução da identidade em A Caverna de José Saramago e Who's Afraid of Virginia Woolf? De Edward Albee*. Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2008.

WITTMAN, Luzia Helena. *Levantado do chão: um romance de fé*. Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 1991.

YÁNEZ, Ricardo Rodriguez. *Levantado do chão: da focagem neo-realista à micro história*. In: www.ciberkiosk.pt/ciberkiosk9/ensaios/saramago.html

3. Obras de teoria, crítica literárias, história da literatura e história de Portugal

ABDALA JR., B. *De vôos e ilhas: literatura e comunitarismos*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

AFONSO, Aniceto; GOMES, Carlos de Matos. *Guerra colonial*. 3ª ed. Lisboa: Editorial Notícias, 2001

ADORNO, T. W. *Notas de literatura* (1). São Paulo: Duas Cidades, Editora 34, 2003.

_____. *Teoria estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

_____. *Dialética do esclarecimento*. Trad. Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

ANDERSON, Perry. *As origens da modernidade*. Trad. Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

_____. *Modernidade e revolução*. In: Revista Novos Estudos, nº 14, fevereiro de 1986, pp. 2-15.

ARISTÓTELES. *Arte poética*. São Paulo: Difel, 1964.

AUERBACH, E. *Mimesis: A representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 1994.

ARENDT, H. *A condição humana*. Rio de Janeiro: Salamandra; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1981.

AZEVEDO, Sebastião Laércio. *Dicionário de nomes de pessoas*. RJ: Civilização Brasileira, s/d.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BAUDRILLARD, J. *A sociedade de consumo*. Lisboa: Edições 70, 2008.

_____. *Simulacros e simulações*. Lisboa: Antropos, 1991.

BAUMAN, Zygmunt. *Confiança e medo na cidade*. Trad. Eliana Aguiar. RJ: Zahar Ed., 2009.

_____. *O mal estar da pós-modernidade*. Trad. Mauro Gama. RJ: Jorge Zahar Ed., 1998.

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da Poética de Dostoievski*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

BRAIT, Beth (org). *Bakhtin, dialogismo e construção do sentido*. São Paulo: Editora da Unicamp, 1997.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. In: *Obras escolhidas*. vol. 3, 5ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1993.

BERMAN, Marshall. *Tudo o que é sólido desmancha no ar. A aventura da modernidade*. Trad. Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Toriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BERNARD, P. J. *Perversões da utopia moderna*. Bauru: EDUSC, 2000.

BERRINI, B. *Utopia. Utopias*. São Paulo: EDUC, 1998.

BEUQUE, Flora Van de; Lucas Van de Beuque. *Caminhos da arte: vale do Jequitinhonha*. In: http://www.ufmg.br/polojequitinhonha/arquivos/pdfs/caminhos_arte.pdf, acesso em 30/03/2011.

BLOOM, Harold. *O cânone ocidental: os livros e a escola do tempo*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

BOLLE, Willi. *Fisiognomia da metrópole moderna: representação da história em Walter Benjamin*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

BOURDIEU, P. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

BÜRGUER, Peter. "O declínio da era moderna". In: *Novos Estudos Cebrap*, nº 20, março de 1988, pp. 81-95.

CANCLINI, Néstor Garcia. *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. Trad. Heloísa Pezza Cintrão, Ana Regina Lessa. 3ª Ed. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2000.

_____. *Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais da globalização*. 4ª Ed. RJ: Editora da UFRJ, 1999.

CANDIDO, A. *Literatura e Sociedade*. São Paulo: Nacional, 1976.

_____. *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1993.

CARDOSO, I. *Utopia e mal estar na cultura*. São Paulo: Hucitec, 1997.

CARNEIRO, Maria José. *Ruralidade: novas identidades em construção*. In: <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/brasil/cpda/estudos/once/zeze11.htm>, acesso em 31/03/2011.

CARVALHAL, Tânia Franco; TUTIKIAN, Jane (org.). *Literatura e história: três vozes de expressão portuguesa*. Porto Alegre: Editora Universidade UFRGS, 1999.

CLARK, Katherina & Holquist, Michael. *Mikhail Bakhtin*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1998.

COELHO, Nelly Novaes. *Linguagem e ambiguidade na ficção portuguesa contemporânea*. In: *Colóquio Letras*, nº 12, março de 1973.

COGGIOLA, Oswaldo. *A atualidade da revolução proletária*. In: *Crítica Marxista*. São Paulo: Brasiliense, 1995.

COUTINHO, Carlos. *A dualidade de poderes: Estado e revolução no pensamento marxista*. In: *Marxismo e política: a dualidade de poderes e outros ensaios*. São Paulo: Cortez, 1994.

_____. *O estruturalismo e a miséria da razão*. RJ: Paz e Terra, 1972.

CHAUÍ, Marilena. *Introdução à história da filosofia: dos pré-socráticos a Aristóteles*. vol. 1, São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DIAS, Elisabeth Costa. *Condições de vida, trabalho, saúde e doença dos trabalhadores rurais no Brasil*. In: http://www.medicina.ufmg.br/dmps/2006/saude_trabalhador_rural.pdf, acesso em 31/03/2011.

EAGLETON, Terry. *As ilusões do pós-modernismo*. Trad. Elisabeth Barbosa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

FERNANDES, Florestan. *O que é revolução?* São Paulo: Brasiliense, 1984.

FRYE, Northrop. *Anatomia da Crítica*. São Paulo: Cultrix, 1957.

GUÉRIOS, Rosário Farâni Mansur. *Dicionário Etimológico de nomes e sobrenomes*. São Paulo: Ave Maria, 1981.

GUILLÉN, Cláudio. *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Editorial Crítica, 1985.

HANSEN, João Adolfo. *Alegoria: Construção e interpretação da metáfora*. São Paulo: Atual, 1986.

HARVEY, David. *Condição pós-moderna*. Trad. Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Edições Loyola, 2009.

HAVELOCK, Eric A. *Prefácio a Platão*. Trad. Enid Abreu Dobrzensky. Papirus Editora

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Cursos de Estética*. Volume II. Trad.: Marco Aurélio Werle, Oliver Tolle. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

HOBBSAWM, Eric. *Mundos do trabalho. Novos estudos sobre a história operária*. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

_____. *A era do capital. 1848-1857*. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

_____. *A era dos extremos: o breve século XX 1914-1991*. SP: Companhia das Letras, 1995.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Trad. Ricardo Cruz Rio de Janeiro: Imago Editora 1991

JAMESON, Fredric. *Espaço e imagem: teorias do pós-moderno e outros ensaios*. Org. e Trad. Ana Lúcia Almeida Gazzola. Rio de Janeiro: UFRJ, 2006.

_____. *Marxismo e forma: teorias dialéticas da literatura no século XX*. São Paulo: Hucitec, 1985.

_____. *Pós-modernidade e sociedade de consumo*. In Revista Novos Estudos, nº 12, junho de 1985, p.16-26.

KAYSER, W. *Análise e interpretação da obra literária*. Coimbra: Armênio Amado, 1958.

KOTHE, Flávio R. *A alegoria*. São Paulo: Editora Ática, 1986.

- _____. (org) *Walter Benjamin*. São Paulo: Ática,
- LOURENÇO, Eduardo. *A nau de Ícaro e Imagem e miragem da lusofonia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- LYOTARD, Jean François. *A condição pós- moderna*. Trad. Ricardo Corrêa Barbosa. 12ª Ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.
- LOWY, Michael. "Objetividade e ponto de vista de classe nas ciências sociais". In: *Método dialético e teoria política*. RJ: Paz e Terra, 1989.
- _____. *A teoria da revolução no jovem Marx*. Petrópolis: Vozes, 2002.
- _____. *Marxismo, modernidade, utopia*. São Paulo: Xamã, 2000.
- LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance: um ensaio histórico filosófico sobre as formas da grande épica*. São Paulo: Duas Cidades, 2000.
- _____. "Narrar ou descrever". In: *Ensaio de Literatura*. RJ: Civilização Brasileira, 1968.
- _____. *Marxismo e teoria da literatura*. RJ: Civilização Brasileira, 1968.
- _____. *La novela histórica*. Trad. Jasmin Reuter. México: Era, 1966.
- MASCELANI, *O mundo da arte popular brasileira*. 3ª Ed. RJ: Mauad, 2009.
- MARINHO, Fátima. *O romance histórico em Portugal*. Porto: Campo da Letras, 1999.
- MARQUES, A. H. de Oliveira. *Portugal e o estado novo (1930-1960)*. Editorial Presença: Lisboa, 1991.
- MARX, Karl. "Introdução à crítica da economia política". In: *Para a crítica a economia política e outros ensaios*. São Paulo: Abril Cultural, 1992.
- MARX, K. & ENGELS, F. *Manifesto do partido Comunista*. São Paulo: Cortez, 1998.
- MEDINA, João. *História contemporânea de Portugal*. Tomo I e II. Amigos do livro Editores, Lisboa: 1985.
- _____. "Salazar, o ditador anti-português". In: *Rumos e escrita da história*. Estudos em homenagem a A. A. Marques de Almeida. Edições Colibri, s/d.
- MENESES, Adélia Bezerra de. *Lirismo e resistência de Chico Buarque*. In: <http://revistacult.uol.com.br/home/2010/03/lirismo-e-resistencia-de-chico-buarque/>, acesso em 16/04/2011.
- _____. *Desenho mágico: poesia e política em Chico Buarque*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.
- MERQUIOR, José Guilherme. *O significado do pós-modernismo*. In: Colóquio Letras, nº 52, 1979, p.5-15.
- MOISÉS, Massaud. *Dicionário de Termos Literários*. São Paulo: Editora Cultrix, 1995.
- NUNES, João Paulo Avelãs. *O conceito de facismo na história recente de Portugal*. In: Vértice, no. 52, Jan/Fev, nº 52, 1993, p. 53-65.
- OLIVEIRA, Carlos Roberto de. *História do trabalho*. São Paulo: Ática, 1995.

PLATÃO, *Diálogos: A República*. Rio de Janeiro: Globo, 1964.

_____. *A república*. Trad. Elza Moreira Marcelina. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1989.

PONTY, Merleau M. *O visível e o invisível*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

RANK, Otto. *El mito del nacimiento del héroe*. Buenos Aires: Editorial Paidós, 1981.

REIS, Carlos. *História crítica da literatura portuguesa – do neo-realismo ao post-modernismo*. Editorial Verbo: Lisboa, 1989.

ROSENFELD, Anatol. *Texto/Contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1973.

SADER, E. *Marxismo e teoria da revolução proletária*. São Paulo: Ática, 2001.

SALGADO, Sebastião. *Trabalhadores: uma arqueologia da era industrial*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. *Terra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

SALIS, Márcia Moreira. *Do oleiro, em A caverna, a realidade da cerâmica artística brasileira*. Centro Universitário Ritter dos Reis (UniRitter), Porto Alegre, RS, 2010.

SANTOS, Boaventura de Sousa. *Pela mão de Alice. O social e o político na pós-modernidade*. São Paulo: Cortez, 1997.

_____. *Estado e sociedade na semiperiferia do sistema mundial: o caso português*. In: http://www.boaventuradesousasantos.pt/media/pdfs/Estado_e_sociedade_Analise_Social.PDF

SANTOS, Jair Ferreira dos. *O que é pós-moderno*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

SELIGMANN, M. (org). *Leituras de Walter Benjamin*. São Paulo: Fapesp: Annablume, 1999.

SILVEIRA, Jorge Fernandes da. “Literatura Portuguesa”. In: *Colóquio Letras*, nº 31, Maio de 1976, p.87-88.

TORGAL, Luís Reis. *Estados novos. Estado novo. Vol. I e II*. Imprensa da Universidade de Coimbra: Coimbra, 2009.

_____. “Salazarismo, fascismo e Europa”. In: *Vértice*, no. 52, Jan/Fev, nº 52, 1993, pp. 41-51.

VAZQUEZ, Adolfo Sánchez. *Entre a realidade e a utopia: ensaios sobre política, moral e socialismo*. Trad. Gilson B. Soares. RJ: Civilização Brasileira, 2001.

WATT, Ian. *A ascensão do romance*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e literatura*. RJ: Zahar Editores, 1979.

WEBER, M. *A ética protestante e o “espírito” do capitalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

ANEXOS

Anexo 1

Exposição *A arte do barro e o olhar da arte Vitalino e Verger*, exposta no Museu do Pontal no Rio de Janeiro.

“Há humanidade no trato e na relação com o barro. É uma natural intimidade entre o barro e os sentidos, cmo se o artista retomasse o modelo ancestral da criação, pois Adão foi feito do barro.” (Pierre Verger)

José Saramago ao conhecer o Museu do Pontal declarou: “Como é que um homem de outra cultura, um dia desembarca aqui, percorre o país, quase ponto por ponto, descobrindo, encontrando, recolhendo, organizando e depois, instala aqui, aquelas figuras que são da criatividade popular, tudo com uma expressão tão sólida, tão forte. É tudo realmente um assombro! O que se reuniu na Casa do Pontal é inimaginável. Esse homem que fez essa coleção não era com certeza um turista, era um viajante, aquele que viaja para querer saber, para querer ver. Ele foi capaz de num ato de amor recolher e manter tudo aquilo exposto”.

Algumas imagens dos bonecos de argila feitos por mestre Vitalino e Zé Caboclo e contemplados por Saramago durante sua visita ao Museu do Pontal.

Figura 1³⁴:

Figura 2³⁵:

³⁴ Imagem retirada da dissertação de mestrado de: Vicente, Sara Marisa Marques. *Construção e desconstrução da identidade em A Caverna de José Saramago e Who's Afraid of Virginia Woolf? De Edward Albee*. Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2008.

³⁵ Site:
http://4.bp.blogspot.com/_IsxMRmp_DDQ/TUc1hpMeVeI/AAAAAAAAAMM/pr0Ei_EDevw/s1600/01-mestre.jpg, acesso em 01/05/2011.

Figura 3³⁶: Figura 4.³⁷

³⁶ Site: http://www.google.com.br/imgres?imgurl=http://1.bp.blogspot.com/_IsxMRmp_DDQ/TUclqlB4-EI/AAAAAAAAAMU/rmC32iHq_4/s1600/mestre%2Bvitalino%2Bfiguras%2Bde%2Bbarro.jpg&imgrefurl=http://desetattoo.blogspot.com/&usg=__NS2DqArsIqm26TwiHe7IymN9ck4=&h=564&w=1022&sz=104&hl=pt-,BR&start=16&zoom=1&tbnid=jbi8gBIRKcEAQM:&tbnh=83&tbnw=150&ei=z2e9TYjWFJOK0QHs6rDXBg&prev=/search%3Fq%3Dmuseu%2Bdo%2Bpontal%2Bbonecos%2C, acesso em 01/05/2011.

³⁷ http://www.google.com.br/imgres?imgurl=http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/upload/mestre-vitalino-enchada_1257529074.jpg&imgrefurl=http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/bibliotecas/noticias/%3Fp%3D7081&usg=__iKyv2rNYhJNTcBTasT895F6Qwf4=&h=318&w=340&sz=98&hl=tBR&start=2&zoom=1&tbnid=NjMtUsVyuDZnJM:&tbnh=111&tbnw=119&ei=LW29TbjJDqr10gHutLCtBg&prev=/search%3Fq%3Dmestre%2Bvit, acesso em 01/05/2011.

Anexo 2

Prefácio de José Saramago ao livro *Terra* de Sebastião Salgado

“É difícil defender
Só com palavras a vida
(ainda mais quando é Severina).”

João Cabral de Melo Neto

Oxalá não venha nunca à sublime cabeça de Deus a idéia de viajar um dia a estas paragens para certificar-se de que as pessoas que por aqui mal vivem, e pior vão morrendo, estão a cumprir de modo satisfatório o castigo que por ele foi aplicado, no começo do mundo, ao nosso primeiro pai e à nossa primeira mãe, os quais, pela simples e honesta curiosidade de quererem saber a razão por que tinham sido feitos, foram sentenciados, ela, a parir com esforço e dor, ele, a ganhar o pão da família com o suor do seu rosto, tendo como destino final a mesma terra donde, por um capricho divino, haviam sido tirados, pó que foi pó, e pó tornará a ser. Dos dois criminosos, digamo-lo já, quem veio a suportar a carga pior foi ela e as que depois dela vieram, pois tendo de sofrer e suar tanto para parir, conforme havia sido determinado pela sempre misericordiosa vontade de Deus, tiveram também de suar e sofrer trabalhando ao lado dos seus homens, tiveram também de esforçar-se o mesmo ou mais do que eles, que a vida, durante muitos milénios, não estava para a senhora ficar em casa, de perna estendida, qual rainha das abelhas, sem outra obrigação que a de desovar de tempos a tempos, não fosse ficar o mundo deserto e depois não ter Deus em quem mandar.

Se, porém, o dito Deus, não fazendo caso de recomendações e conselhos, persistisse no propósito de vir até aqui, sem dúvida acabaria por reconhecer como, afinal, é tão pouca coisa ser-se um Deus, quando, apesar dos famosos atributos de onisciência e

omnipotência, mil vezes exaltados em todas as línguas e dialectos, foram cometidos, no projecto da criação da humanidade, tantos e tão grosseiros erros de previsão, como foi aquele, a todas as luzes imperdoável, de apetrechar as pessoas com glândulas sudoríparas, para depois lhes recusar o trabalho que as faria funcionar - as glândulas e as pessoas. Ao pé disto, cabe perguntar se não teria merecido mais prémio que castigo a puríssima inocência que levou a nossa primeira mãe e o nosso primeiro pai a provarem do fruto da árvore do conhecimento do bem e do mal. A verdade, digam o que disserem autoridades, tanto as teológicas como as outras, civis e militares, é que, propriamente falando, não o chegaram a comer, só o morderam, por isso estamos nós como estamos, sabendo tanto do mal, e do bem tão pouco.

Envergonhar-se e arrepender-se dos erros cometidos é o que se espera de qualquer pessoa bem nascida e de sólida formação moral, e Deus, tendo indiscutivelmente nascido de Si mesmo, está claro que nasceu do melhor que havia no seu tempo. Por estas razões, as de origem e as adquiridas, após ter visto e percebido o que aqui se passa, não teve mais remédio que clamar mea culpa, mea maxima culpa, e reconhecer a excessiva dimensão dos enganos em que tinha caído. É certo que, a seu crédito, e para que isto não seja só um contínuo dizer mal do Criador, subsiste o facto irresponsável de que, quando Deus se decidiu a expulsar do paraíso terreal, por desobediência, o nosso primeiro pai e a nossa primeira mãe, eles, apesar da imprudente falta, iriam ter ao seu dispor a terra toda, para nela suarem e trabalharem à vontade. Contudo, e por desgraça, um outro erro nas previsões divinas não demoraria a manifestar-se, e esse muito mais grave do que tudo quanto até aí havia acontecido.

Foi o caso que estando já a terra assaz povoada de filhos, filhos de filhos e filhos de netos da nossa primeira mãe e do nosso primeiro pai, uns quantos desses, esquecidos de que sendo a morte de todos, a vida também o deveria ser, puseram-se a traçar uns riscos no chão, a espetar umas estacas, a levantar uns muros de pedra, depois do que anunciaram que, a partir desse momento, estava proibida (palavra nova) a entrada nos terrenos que assim ficavam delimitados, sob pena de um castigo, que segundo os tempos e os costumes, poderia vir a ser de morte, ou de prisão, ou de multa, ou novamente de morte. Sem que até hoje se tivesse sabido porquê, e não falta quem afirme que disto não poderão ser atiradas as

responsabilidades para as costas de Deus, aqueles nossos antigos parentes que por ali andavam, tendo presenciado a espoliação e escutado o inaudito aviso, não só não protestaram contra o abuso com que fora tornado particular o que até então havia sido de todos, como acreditaram que era essa a irrefragável ordem natural das coisas de que se tinha começado a falar por aquelas alturas. Diziam eles que se o cordeiro veio ao mundo para ser comido pelo lobo, conforme se podia concluir da simples verificação dos factos da vida pastoril, então é porque a natureza quer que haja servos e haja senhores, que estes mandem e aqueles obedeçam, e que tudo quanto assim não for será chamado subversão.

Posto diante de todos estes homens reunidos, de todas estas mulheres, de todas estas crianças (sede fecundos, multiplicai-vos e enchei a terra, assim lhes fora mandado), cujo suor não nascia do trabalho que não tinham, mas da agonia insuportável de não o ter, Deus arrependeu-se dos males que havia feito e permitido, a um ponto tal que, num arrebatado de contrição, quis mudar o seu nome para um outro mais humano. Falando à multidão, anunciou: “A partir de hoje chamar-me-eis Justiça.” E a multidão respondeu-lhe: “Justiça, já nós a temos, e não nos atende. Disse Deus: “Sendo assim, tomarei o nome de Direito.” E a multidão tornou a responder-lhe: “Direito, já nós o temos, e não nos conhece.” E Deus: “Nesse caso, ficarei com o nome de Caridade, que é um nome bonito.” Disse a multidão: “Não necessitamos caridade, o que queremos é uma Justiça que se cumpra e um Direito que nos respeite.” Então, Deus compreendeu que nunca tivera, verdadeiramente, no mundo que julgara ser seu, o lugar de majestade que havia imaginado, que tudo fora, afinal, uma ilusão, que também ele tinha sido vítima de enganos, como aqueles de que se estavam queixando as mulheres, os homens e as crianças, e, humilhado, retirou-se para a eternidade. A penúltima imagem que ainda viu foi a de espingardas apontadas à multidão, o penúltimo som que ainda ouviu foi o dos disparos, mas na última imagem já havia corpos caídos sangrando, e o último som estava cheio de gritos e de lágrimas.

No dia 17 de Abril de 1996, no estado brasileiro do Pará, perto de uma povoação chamada Eldorado dos Carajás (Eldorado: como pode ser sarcástico o destino de certas palavras...), 155 soldados da polícia militarizada, armados de espingardas e metralhadoras, abriram fogo contra uma manifestação de camponeses que bloqueavam a estrada em acção

de protesto pelo atraso dos procedimentos legais de expropriação de terras, como parte do esboço ou simulacro de uma suposta reforma agrária na qual, entre avanços mínimos e dramáticos recuos, se gastaram já cinquenta anos, sem que alguma vez tivesse sido dada suficiente satisfação aos gravíssimos problemas de subsistência (seria mais rigoroso dizer sobrevivência) dos trabalhadores do campo. Naquele dia, no chão de Eldorado dos Carajás ficaram 19 mortos, além de umas quantas dezenas de pessoas feridas. Passados três meses sobre este sangrento acontecimento, a polícia do estado do Pará, arvorando-se a si mesma em juiz numa causa em que, obviamente, só poderia ser a parte acusada, veio a público declarar inocentes de qualquer culpa os seus 155 soldados, alegando que tinham agido em legítima defesa, e, como se isto lhe parecesse pouco, reclamou processamento judicial contra três dos camponeses, por desacato, lesões e detenção ilegal de armas. O arsenal bélico dos manifestantes era constituído por três pistolas, pedras e instrumentos de lavoura mais ou menos manejáveis. Demasiado sabemos que, muito antes da invenção das primeiras armas de fogo, já as pedras, as foices e os chuços haviam sido considerados ilegais nas mãos daqueles que, obrigados pela necessidade a reclamar pão para comer e terra para trabalhar, encontraram pela frente a polícia militarizada do tempo, armada de espadas, lanças e alabardas. Ao contrário do que geralmente se pretende fazer acreditar, não há nada mais fácil de compreender que a história do mundo, que muita gente ilustrada ainda teima em afirmar ser complicada demais para o entendimento rude do povo.

Pelas três horas da madrugada do dia 9 de Agosto de 1995, em Corumbiara, no estado de Rondônia, 600 famílias de camponeses sem terra, que se encontravam acampadas na Fazenda Santa Elina, foram atacadas por tropas da polícia militarizada. Durante o cerco, que durou todo o resto da noite, os camponeses resistiram com espingardas de caça. Quando amanheceu, a polícia, fardada e encapuçada, de cara pintada de preto, e com o apoio de grupos de assassinos profissionais a soldo de um latifundiário da região, invadiu o acampamento. varrendo-o a tiro, derrubando e incendiando as barracas onde os sem-terra viviam. Foram mortos 10 camponeses, entre eles uma menina de 7 anos, atingida pelas costas quando fugia. Dois polícias morreram também na luta.

A superfície do Brasil, incluindo lagos, rios e montanhas, é de 850 milhões de hectares. Mais ou menos metade desta superfície, uns 400 milhões de hectares, é geralmente considerada apropriada ao uso e ao desenvolvimento agrícolas. Ora, actualmente, apenas 60 milhões desses hectares estão a ser utilizados na cultura regular de grãos. O restante, salvo as áreas que têm vindo a ser ocupadas por explorações de pecuária extensiva (que, ao contrário do que um primeiro e apressado exame possa levar a pensar, significam, na realidade, um aproveitamento insuficiente da terra), encontra-se em estado de improdutividade, de abandono. sem fruto.

Povoando dramaticamente esta paisagem e esta realidade social e económica, vagando entre o sonho e o desespero, existem 4 800 000 famílias de rurais sem terras. A terra está ali, diante dos olhos e dos braços, uma imensa metade de um país imenso, mas aquela gente (quantas pessoas ao todo? 15 milhões? mais ainda?) não pode lá entrar para trabalhar, para viver com a dignidade simples que só o trabalho pode conferir, porque os voracíssimos descendentes daqueles homens que primeiro haviam dito: “Esta terra é minha”, e encontraram semelhantes seus bastante ingênuos para acreditar que era suficiente tê-lo dito, esses rodearam a terra de leis que os protegem, de polícias que os guardam, de governos que os representam e defendem, de pistoleiros pagos para matar. Os 19 mortos de Eldorado dos Carajás e os 10 de Corumbiara foram apenas a última gota de sangue do longo calvário que tem sido a perseguição sofrida pelos trabalhadores do campo, uma perseguição contínua, sistemática, desapiedada, que, só entre 1964 e 1995, causou 1 635 vítimas mortais, cobrindo de luto a miséria dos camponeses de todos os estados do Brasil. com mais evidência para Bahia, Maranhão. Mato Grosso, Pará e Pernambuco, que contam, só eles, mais de mil assassinados.

E a Reforma Agrária, a reforma da terra brasileira aproveitável, em laboriosa e acidentada gestação, alternando as esperanças e os desânimos, desde que a Constituição de 1946, na sequência do movimento de redemocratização que varreu o Brasil depois da Segunda Guerra Mundial, acolheu o preceito do interesse social como fundamento para a desapropriação de terras? Em que ponto se encontra hoje essa maravilha humanitária que haveria de assombrar o mundo, essa obra de taumaturgos tantas vezes prometida, essa bandeira de eleições, essa negaça de votos, esse engano de desesperados? Sem ir mais longe que as quatro últimas presidências da República, será suficiente lembrar que o

presidente José Sarney prometeu assentar 1.400.000 famílias de trabalhadores rurais e que, decorridos os cinco anos do seu mandato, nem sequer 140.000 tinham sido instaladas; será suficiente recordar que o presidente Fernando Collor de Mello fez a promessa de assentar 500.000 famílias, e nem uma só o foi; será suficiente lembrar que o presidente Itamar Franco garantiu que faria assentar 100.000 famílias, e só ficou por 20.000; será suficiente dizer, enfim, que o actual presidente da República, Fernando Henrique Cardoso, estabeleceu que a Reforma Agrária irá contemplar 280.000 famílias em quatro anos, o que significará, se tão modesto objectivo for cumprido e o mesmo programa se repetir no futuro, que irão ser necessários, segundo uma operação aritmética elementar, setenta anos para assentar os quase 5.000.000 de famílias de trabalhadores rurais que precisam de terra e não a têm, terra que para eles é condição de vida, vida que já não poderá esperar mais. Entretanto, a polícia absolve-se a si mesma e condena aqueles a quem assassinou.

O Cristo do Corcovado desapareceu, levou-o Deus quando se retirou para a eternidade, porque não tinha servido de nada pô-lo ali. Agora, no lugar dele, fala-se em colocar quatro enormes painéis virados às quatro direcções do Brasil e do mundo, e todos, em grandes letras, dizendo o mesmo: UM DIREITO QUE RESPEITE, UMA JUSTIÇA QUE CUMPRA.

JOSÉ SARAMAGO

Anexo 3

Terra Chico Buarque

1. *Assentamento*

Chico Buarque

Quando eu morrer, que me enterrem na
beira do chapadão
-- contente com minha terra
cansado de tanta guerra
crescido de coração
Tôo
(apud Guimarães Rosa)
Zanza daqui
Zanza pra acolá
Fim de feira, periferia afora
A cidade não mora mais em mim
Francisco, Serafim
Vamos embora
Ver o capim
Ver o baobá
Vamos ver a campina quando flora
A piracema, rios contravim
Binho, Bel, Bia, Quim
Vamos embora
Quando eu morrer
Cansado de guerra
Morro de bem
Com a minha terra:
Cana, caqui
Inhame, abóbora
Onde só vento se semeava outrora
Amplidão, nação, sertão sem fim
Ó Manuel, Miguilim
Vamos embora

2. *Brejo da Cruz*
Chico Buarque

A novidade
Que tem no Brejo da Cruz
É a criançada
Se alimentar de luz
Alucinados
Meninos ficando azuis
E desencarnando
Lá no Brejo da Cruz
Eletrizados
Cruzam os céus do Brasil
Na rodoviária
Assumem formas mil
Uns vendem fumo
Tem uns que viram Jesus
Muito sanfoneiro
Cego tocando blues
Uns têm saudade
E dançam maracatus
Uns atiram pedra
Outros passeiam nus
Mas há milhões desses seres
Que se disfarçam tão bem
Que ninguém pergunta
De onde essa gente vem
São jardineiros
Guardas-noturnos, casais
São passageiros
Bombeiros e babás
Já nem se lembram
Que existe um Brejo da Cruz
Que eram crianças
E que comiam luz
São faxineiros
Balançam nas construções
São bilheteiras
Baleiros e garçons
Já nem se lembram
Que existe um Brejo da Cruz
Que eram crianças
E que comiam luz

3. *Levantados Do Chão*

Milton Nascimento/Chico Buarque

Como então? Desgarrados da terra?
Como assim? Levantados do chão?
Como embaixo dos pés uma terra
Como água escorrendo da mão?

Como em sonho correr numa estrada?
Deslizando no mesmo lugar?
Como em sonho perder a passada
E no oco da Terra tombar?

Como então? Desgarrados da terra?
Como assim? Levantados do chão?
Ou na planta dos pés uma terra
Como água na palma da mão?

Habitar uma lama sem fundo?
Como em cama de pó se deitar?
Num balanço de rede sem rede
Ver o mundo de pernas pro ar?

Como assim? Levitante colono?
Pasto aéreo? Celeste curral?
Um rebanho nas nuvens? Mas como?
Boi alado? Alazão sideral?

Que esquisita lavoura! Mas como?
Um arado no espaço? Será?
Choverá que laranja? Que pomo?
Gomo? Sumo? Granizo? Maná?

4. *Fantasia*

Chico Buarque

E se, de repente
A gente não sentisse
A dor que a gente finge
E sente
Se, de repente
A gente distraísse
O ferro do suplício
Ao som de uma canção
Então, eu te convidaria
Pra uma fantasia
Do meu violão
Canta, canta uma esperança
Canta, canta uma alegria
Canta mais
Revirando a noite
Revelando o dia
Noite e dia, noite e dia
Canta a canção do homem
Canta a canção da vida
Canta mais
Trabalhando a terra
Entornando o vinho
Canta, canta, canta, canta
Canta a canção do gozo
Canta a canção da graça
Canta mais
Preparando a tinta
Enfeitando a praça
Canta, canta, canta, canta
Canta a canção de glória
Canta a santa melodia
Canta mais
Revirando a noite
Revirando o dia
Noite e dia, noite e dia