

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE LETRAS**

**JULIANA KISZEWSKI PAULETTO**

***LEVANTADO DO CHÃO* COMO ROMANCE FUNDADOR NA OBRA DE JOSÉ  
SARAMAGO**

**PORTO ALEGRE  
2019**

**JULIANA KISZEWSKI PAULETTO**

***LEVANTADO DO CHÃO* COMO ROMANCE FUNDADOR NA OBRA DE JOSÉ  
SARAMAGO**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado  
como requisito parcial para obtenção do grau  
de licenciada em Letras pela Universidade  
Federal do Rio Grande do Sul.

Orientadora: Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup>. Regina Zilberman

**PORTO ALEGRE  
2019**

## CIP - Catalogação na Publicação

Pauletto, Juliana Kiszewski  
Levantado do chão como romance fundador na obra de José Saramago. / Juliana Kiszewski Pauletto. -- 2019.  
71 f.  
Orientadora: Regina Zilberman.

Trabalho de conclusão de curso (Graduação) --  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Letras, Licenciatura em Letras: Língua Portuguesa e Literaturas de Língua Portuguesa, Porto Alegre, BR-RS, 2019.

1. José Saramago. 2. Levantado do Chão. 3. metaficção historiográfica. 4. intertextualidade. 5. representação feminina. I. Zilberman, Regina, orient. II. Título.

## AGRADECIMENTOS

À minha mãe, que me mostrou o que é ser forte, agradeço pelo amor e suporte de uma vida inteira.

Ao meu pai, minha inspiração literária, obrigada por me mostrar o caminho sem volta do mundo das letras.

À minha orientadora Regina Zilberman por me abrir portas no universo acadêmico e literário. Serei eternamente grata.

À professora Maria da Gloria Bordini pelos ensinamentos e por despertar em mim a curiosidade da pesquisa.

Ao Igor, que apesar das dificuldades, sempre esteve ao meu lado.

Ao Tiago pelo apoio ao longo deste tempo.

À Mandy por ser a minha eterna companheira e meu porto seguro.

À Taylor por me fazer perceber que não estou sozinha.

À Ligia, que através da dança contribuiu para a minha formação como professora. Agradeço por sua calma, carinho, conselhos e por seu amor.

A Bianca, Clara e Paulinha pelas conversas, pelas gargalhadas, pelas viagens e, principalmente, por sempre acreditarem no meu potencial. Obrigada por compartilharem este caminho comigo.

“No mar interior do latifúndio, não para a circulação das ondas.”  
*Levantado do chão* – José Saramago

## RESUMO

Este estudo tem como objetivo analisar como o romance *Levantado do Chão*, de José Saramago, constitui-se um romance fundador da obra do autor, a partir de três diretrizes: a metaficção historiográfica, a representação feminina e a intertextualidade. Os romances *Memorial do Convento*, *Ensaio sobre a cegueira* e *O Evangelho segundo Jesus Cristo* são analisados para dar sustentação às diretrizes escolhidas. Propomo-nos a averiguar através de qual modo o autor ressignifica a história portuguesa, constrói as personagens femininas e apropria-se de elementos da cultura popular e outros discursos. Tratando-se de obras que possuem um viés crítico forte, evidenciamos o caráter problematizador e questionador da obra saramaguiana.

**Palavras-chave:** José Saramago, *Levantado do chão*, metaficção historiográfica, intertextualidade, representação feminina.

## ABSTRACT

This study aims to analyze how the novel *Levantado do Chão*, by José Saramago, constitutes a founding novel of the author's work, based on three directives: historiographic metafiction, female representation and intertextuality. The novels *Memorial do Convento*, *Ensaio sobre a cegueira* and *O Evangelho segundo Jesus Cristo* are analyzed to support the chosen guidelines. We propose to find out in what way the author re-signifies Portuguese history, builds the female characters and how he appropriates elements of popular culture and other discourses. Since these works have a strong critical bias, we highlight the problematizing and questioning character of the Saramaguian work.

**Keywords:** José Saramago, *Levantado do chão*, historiographical metafiction, intertextuality, female representation.

## LISTA DE FIGURAS

<b>FIGURA 1 – Crucificação .....</b>	<b>65</b>
--------------------------------------	-----------

## SUMÁRIO

<b>1. Introdução</b> .....	<b>10</b>
<b>2. <i>Levantado do chão: uma perspectiva geral</i></b> .....	<b>13</b>
2.1 Um romance da classe popular .....	13
2.2 O narrador e a construção narrativa .....	18
<b>3. Revisão da história portuguesa</b> .....	<b>24</b>
3.1 O pós-modernismo e a arte pós-moderna .....	24
3.2 A Metaficção Historiográfica .....	27
3.3 <i>Levantado do chão</i> e o século XX .....	30
3.4 <i>Memorial do convento</i> e o século XVIII: anos de luzes ou anos de trevas?.....	33
<b>4. A representação feminina dentro de <i>Levantado do chão</i> e <i>Ensaio sobre a cegueira</i></b> .....	<b>38</b>
4.1 As teorias feministas e sua importância para repensar a literatura .....	38
4.2 A emancipação feminina em <i>Levantado do chão</i> .....	42
4.3 A guia de <i>Ensaio sobre a cegueira</i> .....	48
<b>5. Intertextualidade no romance saramaguiano</b> .....	<b>54</b>
5.1 Intertextualidade: mosaico de discursos .....	54
5.2 Saramago e a apropriação de textos bíblicos .....	56
5.3 Outros escritores dentro de Saramago .....	62
<b>6. Considerações Finais</b> .....	<b>67</b>
<b>7. Referências Bibliográficas</b> .....	<b>70</b>

## 1. Introdução

O escritor português José Saramago nasceu em 1922, em Azinhaga, região do Ribatejo. Membro de uma família de camponeses, mudou-se ainda pequeno para a capital Lisboa, sem deixar de frequentar a cidade natal por longas estadas. Exerceu diversas profissões, entre elas a de jornalista, antes de tornar-se definitivamente um escritor. Com uma obra vasta, escreveu romances, peças de teatro, livros de poesia, narrativas de viagens, memórias, contos, crônicas e livros infantis. Foi o primeiro escritor português a receber, em 1998, o prêmio Nobel de Literatura. Em 2010, o autor falece aos 87 anos.

Neste trabalho, propomos analisar o romance *Levantado do chão*, de 1980, como divisor de águas na obra de Saramago, ou seja, enquanto um romance fundador. O romance relata a saga da família Mau-Tempo, que vive e trabalha nos latifúndios da região do Alentejo. A narrativa abrange o século XX da história portuguesa, com um recorte temporal específico desde a Proclamação da República em 1910 até a Revolução dos Cravos em 1974.

Antes deste romance, Saramago publica, em 1947, *Terra do pecado* e em 1977, *Manual de pintura e caligrafia*. Contudo, o romance analisado é que marca o ponto inicial do percurso de fama do autor e do estilo narrativo pelo qual é conhecido. O estilo narrativo saramaguiano consiste, principalmente, em parágrafos longos e diálogos das personagens inseridos após vírgula, fugindo às convenções usuais de pontuação. O autor ainda privilegia o discurso das personagens de condição social inferior de maneira que as coloca em situação de confronto com aquelas de situação social superior. O narrador, em geral onisciente, é sempre em terceira pessoa; entretanto, às vezes admite não saber todos os detalhes em relação ao enredo e às personagens. Ele também adota a perspectiva de uma ou mais personagens, fundindo, em diversos momentos, o discurso do narrador com o da personagem escolhida. De acordo com Agnes Teresa Colturro Cintra,

A abrangente experiência com o ato de narrar em *Levantado do chão* antecipa traços recorrentes aos demais narradores instaurados por José Saramago. Invariavelmente, todos assumem a heterodiegese mas podem experimentar, pontualmente, a homodiegese quando elegem uma personagem, não necessariamente protagonista, à qual promovem uma adesão irrestrita (CINTRA, 2008, p. 4).

Desta maneira, se estabelecem relações hierárquicas de superioridade, igualdade ou inferioridade entre o narrador e a personagem. A relação de superioridade provém da onisciência do narrador, que narra os acontecimentos não percebidos pela personagem até os seus mais profundos sentimentos e desejos; a relação de igualdade se refere ao compartilhamento das visões de mundo; e a relação de inferioridade admite a prevalência da

visão da personagem. O narrador saramaguiano brinca com estas relações entre narrador e personagem durante a narrativa: “Partindo sempre de uma situação hierárquica de superioridade da parte do narrador, [...], o romance saramaguiano explora um jogo entre distanciamentos e aproximações, chegando mesmo à experimentação limite de supremacia da personagem” (CINTRA, 2008, p. 4).

Os romances de Saramago se interligam, pois o autor repete estruturas, personagens, e remete a obras anteriores. E assim,

[...] os romances saramaguianos, ao apresentarem metáforas semelhantes ou até idênticas, não apenas repetem procedimentos estilísticos, mas se explicam mutuamente, instaurando um jogo hermenêutico. [...] o texto saramaguiano se coloca, a partir de suas metáforas e ações dramáticas, na posição de interpretante em relação a si próprio ou a outro romance (LOPES, 2009, p. 323).

A partir dessa exposição, podemos ter uma ideia inicial de como *Levantado do chão* se torna um romance fundador. Todavia, não são apenas os aspectos estilísticos e o narrador que contribuem para isto. Ao considerar as narrativas saramaguianas enquanto uma grande obra, podemos pensar em Saramago como um revisionista da história portuguesa – em romances tais como *Levantado do Chão*, *Memorial do convento* (1982), *O ano da morte de Ricardo Reis* (1985) e *História do cerco de Lisboa* (1989); como revisionista da história sagrada – em *Evangelho Segundo Jesus Cristo* (1991) e *Caim* (2009); e um questionador do capitalismo, da sociedade contemporânea e seus valores – por exemplo, nos romances alegóricos *Ensaio sobre a cegueira* (1995), *A caverna* (2000) e *Ensaio sobre a Lucidez* (2004). Dessa perspectiva, é possível salientar a preocupação de Saramago com uma reflexão crítica a respeito dos acontecimentos históricos e sociais, questionando e problematizando aspectos diversos da sociedade. Segundo Edward Said, essa problematização faz parte do papel intelectual do escritor:

[...] o fato de o intelectual ser um indivíduo dotado de uma vocação para representar, dar corpo e articular uma mensagem, um ponto de vista, uma atitude, filosofia ou opinião para (e também por) um público. E esse papel encerra uma certa agudeza, pois não pode ser desempenhado sem a consciência de se ser alguém cuja função é levantar publicamente questões embaraçosas, confrontar ortodoxias e dogmas (mais do que produzi-los); isto é, alguém que não pode ser facilmente cooptado por governos ou corporações, e cuja *raison d'être* é representar todas as pessoas e todos os problemas que são sistematicamente esquecidos ou varridos para debaixo do tapete. (SAID, 2005, p. 25 - 26).

Assim, propomos neste trabalho a análise de *Levatando do chão* como romance fundador na obra do autor a partir de três diretrizes principais: a metaficção historiográfica, a representação feminina e a intertextualidade. Seleccionamos, para fundamentar a ideia central deste projeto, mais três romances que se relacionam, respectivamente, com essas diretrizes:

*Memorial do convento*, *Ensaio sobre a cegueira* e *O Evangelho segundo Jesus Cristo*. A primeira diretriz representa a revisão da história que o autor faz ao subverter a historiografia oficial e valorizar o discurso do popular dentro da formação da nação portuguesa. A segunda diretriz discorre sobre as personagens femininas de Saramago, seus papéis dentro das narrativas e até onde se estende a emancipação dessas personagens em relação às figuras masculinas. A terceira diretriz dedica-se à intertextualidade, onde observamos as apropriações que o autor realiza de outros textos, discursos e elementos culturais. Com este trabalho de análise pretendemos focar aspectos relevantes da obra saramaguiana, que contribuem para a construção de uma poética própria do autor.

## 2. *Levantado do chão: uma perspectiva geral*

### 2.1. Um romance da classe popular

Publicado em 1980, *Levantado do chão* foi o romance que iniciou a trajetória de fama de José Saramago e apresentou características que se consagrariam como parte do estilo narrativo “saramaguiano”. O romance acompanha a saga de quatro gerações dos Mau-Tempo, uma família de camponeses da região do Alentejo (região agrícola de Portugal), trabalhadores dos latifúndios dos “bertos” – Lamberto, Norberto, Gilberto, Adalberto, cujos nomes com o mesmo sufixo evidenciam a ambição e o imobilismo conservador. A família Mau-Tempo experimenta vivências indicadoras do significado de seu nome, tais como a miséria, o desemprego, as pestes e a fome. Preocupado com a representação das classes populares, o autor decide contar a história dos camponeses que são a classe mais numerosa em um país predominantemente agrícola.

O tempo e o espaço da narrativa são bem delimitados. Abrangendo, praticamente, um século da história portuguesa, a narrativa atravessa a I República, a I e II Guerras Mundiais, a Guerra Civil Espanhola, a ascensão do Estado Novo e seu término, com a Revolução dos Cravos em 1974. Ao tratar destes fatos importantes da história portuguesa e europeia, Saramago busca recontar a narrativa histórica do ponto de vista dos camponeses alentejanos.

Após a queda do regime ditatorial salazarista, José Saramago torna-se diretor-adjunto do jornal *Diário de Notícias*. Devido à sua posição comunista e a atritos gerados com grande parte dos jornalistas da redação, o escritor acaba afastado do cargo, apesar de anos de ativa participação na mídia. Desempregado e sem apoio do Partido Comunista ao qual era filiado, Saramago decide, em 1976, passar dois meses no Alentejo com a finalidade de acompanhar a vida dos camponeses. O autor relata, em entrevista concedida a Horácio Costa de 1998, o surgimento da inspiração para o romance:

Eu venho de uma família de camponeses pobres, sem terra, do norte de Lisboa, [...]; e, nessas alturas, quando eu estava com essas dúvidas – “o que vou fazer da minha vida? escrevo, não escrevo? como? o quê? para quem? e com que meios” -, veio-me a ideia de escrever algo sobre a minha gente – avós, pais -, que viveu no campo nas condições que os mais velhos aqui podem imaginar, se viveram no campo há 40, 50, 60, 70, 100 anos: saberão o que é isso. E eu soube, não muito profundamente, mas, de qualquer forma soube. O estranho é que eu deveria ir diretamente aos meus lugares, à minha cidade, e ficar ali, mas talvez porque eu conhecesse muito bem tudo isso, não queria escrever sobre isso. Então, fui ao Alentejo em 1976 e fiquei lá dois meses, falando com as pessoas, indo ao campo onde trabalhavam, comendo com eles, dormindo com eles. E voltei, depois, por mais algumas semanas. Portanto,

juntei uma quantidade de ideias, informações, histórias e tudo isso. E esse livro foi escrito em 1979 e publicado em 1980. Quer dizer, foram precisos três anos para que eu pudesse escrever esse romance (SARAMAGO apud COSTA, 1998, p. 22).

O enredo do romance destaca, portanto, a vida dos camponeses alentejanos através dos Mau-Tempo e dos moradores de Monte Lavre. A narrativa começa com Domingos Mau-Tempo e a sua esposa, Sara da Conceição, vagando pelos latifúndios em busca de um lugar onde houvesse trabalho para se fixar. Contudo, para Domingos Mau-Tempo, é difícil permanecer muito tempo no mesmo local. As dívidas constantes nas tavernas devido ao excesso de bebida e a pouca propensão natural ao trabalho obrigam a família inteira a se mudar constantemente. Sara da Conceição acompanha o marido junto com os filhos: João Mau-Tempo, o primogênito dos olhos azuis, Anselmo, Maria da Conceição e Domingos, como o pai. Quando o chefe da família passa a desaparecer, deixando a família para trás por períodos indeterminados, Sara da Conceição decide voltar para a casa dos pais com os filhos. Domingos chega a procurar a família algumas vezes, mas Sara da Conceição esconde-se junto com as crianças. Sem ver sentido em sua vida solitária de maltês, Domingos Mau-Tempo segue para um olival onde comete suicídio:

Andou, mirou, parecia um proprietário a avaliar a colheita, calculou as alturas e resistências, e enfim determinou o lugar onde iria morrer. 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 (SARAMAGO, 2013a, p. 53 - 54).

Após a morte do pai, João Mau-Tempo, de apenas dez anos, precisa trabalhar para ajudar a sustentar a família enquanto os irmãos pedem esmola na rua. A família reside com o irmão de Sara, cuja esposa faleceu, e os seus respectivos filhos em uma casa pequena. Sara da Conceição ainda cuida dos filhos e posteriormente dos netos; contudo, começa a sonhar com o falecido marido, enlouquece e morre doente.

João é o único filho da família com olhos azuis e até então não se lembrava de nenhum outro parente, próximo ou distante, que também tivesse os mesmos olhos azuis. Entretanto, a cor de seus olhos tem, sim, origem na família, através do abuso sofrido por uma moça quinhentos anos antes:

Já de vontade não fora aquela outra rapariga, quase quinhentos anos antes, que estando um dia sozinha na fonte a encher a infusa, viu chegar-se um daqueles estrangeiros que viera com Lamberto Horques Alemão, alcaide-mor de Monte Lavre por mercê do rei Dom João o primeiro, gente de falar desentendido, e que, desatendendo aos gritos e rogos da donzela, a levou para uma espessura de fetos onde, a seu prazer, a forçou. [...] Assim, durante quatro séculos estes olhos azuis vindos da Germânia aparecem e desaparecem, tal como os cometas que se perdem no caminho e regressam quando com eles já se não conta, ou simplesmente porque ninguém cuidou de registar as passagens e descobrir a sua regularidade (SARAMAGO, 2013a, p. 23).

João Mau-Tempo carrega, junto com seus olhos azuis, a enxada que é o dobro do seu tamanho e passa a aprender os diversos ofícios do latifúndio. Sofrendo para levantar a enorme enxada e com a exaustiva rotina, o menino trabalha como homem grande por um pagamento que não serve para matar nem a própria fome:

É uma injustiça que se lhe faz obrigá-lo a levantar-se ainda noite fechada, andar meio a dormir e com o 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, *morto de fadiga, se isto é ainda fadiga, se não é já transe de morte*. Mas esta criança, palavra só por comodidade usada, pois no latifúndio não se ordenam assim as populações em modo de prever-se e respeitar-se tal categoria, tudo são vivos e basta, que os mortos é só enterrá-los, não é possível fazer trabalhar os mortos, esta criança é apenas uma entre milheiros, todas iguais, todas sofredoras, todas ignorantes do mal que fizeram para merecerem tal castigo (SARAMAGO, 2013a, p. 60 - 61, grifo meu).

O menino, contudo, cresce e continua com sua vida sofrida de trabalhador do latifúndio. Aos vinte anos, se apaixona por Faustina, que retribui o sentimento. Os pais da moça, todavia, não veem com bons olhos o relacionamento dos dois devido à fama negativa do sobrenome do rapaz, proveniente da época de bebedeiras de Domingos. Faustina deixa a casa dos pais mesmo sem a aprovação deles para casar-se com João. O casal tem três filhos: António, Gracinda e Amélia. Enquanto isso, a vida no latifúndio continua sendo a de muito trabalho e má remuneração, obrigando o primogênito António a trabalhar desde pequeno. O menino trabalha como cuidador de porcos e outros animais, e, ao chegar à idade, será chamado pelo quartel. António, entretanto, herda a alma de maltês do avô, errando pelas herdades.

A opressão do povo pelos ricos “Bertos” que comandam a região, faz com que os trabalhadores já cansados comecem a se articular em busca de melhores salários. João envolve-se em uma greve que buscava aumentar o salário para trinta e três escudos por dia. Tido como um dos 22 encabeçadores da greve, e em meio à ditadura salazarista, quando qualquer movimentação contra os interesses do latifúndio – e, conseqüentemente, também do Estado – é razão para prisões, João Mau-Tempo é levado pela guarda. Apesar de passar mais de um dia sem comer, e de ficar preso em uma sala com apenas um caderno onde deveria delatar os supostos líderes da organização grevista, ele e os demais colegas, colocados na mesma posição, escrevem apenas o seu próprio nome no caderno.

[...] João Catarino é o primeiro a arredar o caderno para o lado, escreveu o nome, não escreverá mais, fica o nome para se saber que o dono daquele nome não escreveu mais do que o nome, nem uma palavra mais, e depois, a diferentes horas, cada um dos outros, com o mesmo gesto da mão grossa e escura, afastou o caderno e houve uns que o fecharam, outros não, deixaram-no aberto para que o nome fosse a

primeira coisa a ser vista quando o viessem buscar, e nada mais (SARAMAGO, 2013a, p. 168).

No dia seguinte, o padre Agamedes vai até a guarda para tentar convencer João a falar mais sobre o que sabe a respeito da greve. O padre mantém sempre um discurso de conformismo, defendendo o latifúndio ao invés do povo. Preso também está Manuel Espada, que, quando jovem, já havia se demitido devido às péssimas condições de trabalho. Apesar de a guarda considerar que na época, por ser jovem demais, não deveria saber nada sobre as manifestações que estavam ocorrendo em outras herdades, Manuel Espada ficou conhecido como o primeiro grevista de Monte Lavre. Ao ser liberado, João encontra a esposa e as duas filhas esperando por ele no pátio. Em meio aos abraços, Gracinda Mau-Tempo e Manuel Espada trocam olhares e enamoram-se.

João antes da morte do pai teve a oportunidade de frequentar por poucos anos a escola primária e aprender, ainda que precariamente, a ler e escrever. Depois da prisão, ele passa a se envolver mais com os movimentos populares e a participar de reuniões com outros companheiros, a fim de planejar ações para informar o povo de ações de reivindicações trabalhistas.

Apaixonados, Gracinda e Manuel Espada começam um namoro que duraria três anos, já que devido à juventude da menina – sete anos mais nova que ele –, e à necessidade de preparar o enxoval, não podiam se casar imediatamente. Contudo, a data do tão esperado casamento chega. Com uma lista de convidados limitada – afinal, estamos falando de uma família pobre – a cerimônia se dá com grande alegria, principalmente com a chegada do irmão António, vindo do quartel especialmente para o evento.

Com o aumento das agitações contra o latifúndio, João Mau-Tempo é novamente preso e dessa vez condenado a trinta dias de isolamento em Lisboa. Na prisão é induzido a delatar participantes do movimento e seu funcionamento através de torturas psicológicas e físicas:

[...] Cala-te já, senão vais ali para o trapézio, que artes de circo serão essas não sabe João Mau-Tempo, mas vê o inspector Paveia dirigir-se para uma mesa, [...], e tirar da gaveta uma pistola, um cacete e uma régua grossa, Vai-me matar, pensou João Mau-Tempo, e o outro, Vês isto, é para ti, se não contares a história toda, e toma nota de que só daqui sairás depois de deitares tudo cá para fora, ficas aí de pé, não te mexes, nem um dedo, se te mexeres bebes pela medida grande (SARAMAGO, 2013a, p. 269).

Quando finalmente sai da prisão, João é um homem velho, maltratado pelo período em que ficou detido e pela difícil vida do latifúndio. Os olhos azuis, entretanto, mantêm o brilho e

a expressão. Enquanto isso, António, que estava no exército, retorna para casa por causa de problemas de saúde e passa a trabalhar com o cunhado no latifúndio.

Gracinda e Manuel Espada têm uma filha chamada Maria Adelaide Espada, que nasce com os olhos azuis iguais aos do avô. Adelaide e seus olhos azuis representam uma mudança que acompanha a sua geração e também o levantar das mulheres. Desde Gracinda, observa-se na narrativa um posicionamento crescente das mulheres perante o trabalho e o masculino. Contudo, é com Maria Adelaide que temos a mulher que trabalha fora de casa desde cedo e é independente.

Cansados da exploração dos latifundiários, os trabalhadores unem-se mais uma vez. Dessa vez mais organizados, eles se reúnem no escuro e discutem as reivindicações, tais como oito horas de trabalho e aumento do salário:

Em abril, falas mil. Nos campos há grandes ajuntamentos nocturnos, os homens mal veem as caras uns dos outros, mas ouvem-se-lhes as vozes abafadas se o local não é de suficiente segurança, ou mais soltas e claras em deserto, em todos os casos com a protecção de vigias, dispostos segundo a arte estratégica da prevenção, como quem defende um acampamento (SARAMAGO, 2013a, p. 360).

A escolha do mês de abril para a ocorrência deste movimento popular se dá devido à Revolução dos Cravos, em 25 de abril de 1974 - que pacificamente marcou o término da ditadura salazarista. Na região do Alentejo, contudo, a notícia da revolução chega atrasada. Não se sabe bem como a revolução aconteceu, só que o governo caiu. E no primeiro de maio, dia do trabalho, ao contrário do ano anterior, os trabalhadores realmente parecem ter o que comemorar, pois há promessas de democracia e melhores conjunturas:

E então começa-se a falar no primeiro de Maio, é uma conversa que todos os anos se repete, mas agora é um alvoroço público, lembrar-se a gente de que ainda o ano passado andava a esconder-se por aí, para combinar, organizar, era preciso voltar constantemente ao princípio, ligar os de confiança, animar os indecisos, tranquilizar os temerosos, e mesmo agora ainda há quem não acredite que a festa do primeiro de Maio possa ser às claras como dizem os jornais, quando a esmola é grande, o pobre desconfia (SARAMAGO, 2013a, p. 285).

O tempo passa e as tão esperadas mudanças, entretanto, parecem não chegar ao latifúndio. Voltam os rigores, o desemprego, a mão pesada da guarda: “voltou a desolação aos campos do Alentejo” (SARAMAGO, 2013a, p. 388). João Mau-Tempo já não está mais vivo para acompanhar o desenrolar desse alvoroço. Morreu doente alguns anos antes e a família despediu-se dele com muita tristeza.

O romance termina com o povo, enfim, tomando posse das terras e assim, ainda através de muito trabalho, com a esperança de tempos melhores para a geração de Maria

Adelaide e as futuras. Junto com o povo que comemora estão as gerações anteriores, incluindo os que morreram durante a luta pela liberdade e por condições decentes de trabalho.

## 2.2. O narrador e a construção narrativa

Após retomar a narrativa do romance, voltamo-nos para a figura do narrador. Dentro das obras saramaguianas, o narrador é uma figura central e de destaque. Em *Levantado do chão*, ele interage com as personagens e dialoga com o leitor. Apesar da sua onisciência, o narrador opta por assumir uma perspectiva específica, como a de uma formiga, ou até mesmo se desloca pelo latifúndio ao lado do povo. Este é um meio narrativo utilizado pelo autor para evidenciar acontecimentos e posicionamentos. Ao assumir a perspectiva das formigas em uma sessão de tortura, por exemplo, o narrador sugere que elas são mais humanas do que os homens, visto que as formigas não abandonam seus mortos e cuidam uma das outras, ao contrário do que acontece dentro da sala escura. Antes de chegar às formigas, o narrador acompanha a movimentação da guarda, parando na casa de Cesaltina, dizendo que poderia por ali ficar, mas então ficaria sem saber o que se vai passar com aquele que a guarda leva:

Se ficássemos deste lado de cá, se fôssemos atrás da mulher Cesaltina e nos déssemos, por exemplo, a brincar com o filho, [...], ficaríamos sem saber o que se vai passar, e isso de modo nenhum faremos. [...] Vamos nós também para dentro, por aqui, passemos entre as sentinelas, não nos veem, é o nosso privilégio, atravessamos o pátio, para aí não, é um casarão, uma espécie de armazém de delitos por junto e atacado, amanhã cá virão ter homens de Monte Lavre e outros lugares, casos sem importância, a porta é essa, mas não esse corredor, vivemos neste cotovelo, mais dez passos, cuidado não tropece no banco, é aqui, não precisamos de ir mais adiante, chegamos, basta abrir a porta (SARAMAGO, 2013a, p. 181 - 182).

O narrador está se deslocando pelo ambiente da narrativa e convida o leitor para acompanhá-lo, dialogando diretamente com ele, guiando-o pelo ambiente da cena e durante toda a narrativa. Enquanto narrador e espectador, o narrador afirma que ninguém os vê – são camadas fora do tempo diegético -, e que esse é o “nosso privilégio”. Com efeito, assim é, pois o narrador e o leitor estão juntos nesse momento e podem deslocar-se livremente pela narrativa, invisíveis, enquanto as personagens estão presas aos seus postos.

O leitor e, principalmente, o narrador são os únicos que têm liberdade para se deslocar na narrativa, podendo voltar e avançar nela como desejar. No trecho também é possível observar como o narrador se vale de seu poder discursivo e adianta a narrativa ao dizer que, no dia seguinte, outros homens haverão de lá chegar. Durante toda a narrativa, ele dá

vislumbres sobre o que vai acontecer, como neste fragmento: “Quando, uns anos mais tarde, trouxeram João Mau-Tempo para Lisboa por motivos que logo saberemos, já Sara da Conceição se finara, rodeada pelo riso das enfermeiras [...]” (SARAMAGO, 2013a, p. 121). Ou no trecho: “Manuel Espada teve de ir guardar porcos e nessa vida pastoril se encontrou com António Mau-Tempo, de quem mais tarde, em chegando o tempo próprio, virá a ser cunhado” (SARAMAGO, 2013a, p. 118). O narrador aguça a curiosidade do leitor para os acontecimentos do livro ou, como no segundo trecho, antecipa diretamente o acontecimento.

Além disso, o narrador é parcial, posicionando-se contra o latifúndio e o Estado. Ele utiliza o recurso da ironia para enfatizar o seu posicionamento crítico: “É preciso ver, e convir quanto é fácil viver satisfeito no latifúndio. O ar puro, por exemplo, um prémio a quem encontrar um ar como este” (SARAMAGO, 2013a, p. 97). O narrador menciona o ar puro do campo como sendo um dos motivos para o latifúndio ser um dos melhores lugares para residir, uma ideia de muitos moradores da cidade. Esse excerto dentro da narrativa torna-se irônico, pois nenhum dos trabalhadores experimenta uma vida fácil no latifúndio. Eles vivem na miséria, sem dinheiro nem para matar a fome. Os únicos que realmente conseguem se manter satisfeitos no campo são os latifundiários e suas famílias.

Em outro momento narrativo observa-se a ironia do narrador e a interação entre ele e a personagem. Ele narra sessões de tortura com o objetivo de denunciar a ação criminosa do Estado: em uma destas torturas, um homem não resiste e a guarda decide forjar seu suicídio para não se complicar. Para tanto, é necessário a ajuda de outros presos – que em troca de liberdade assinam como testemunhas do suposto suicídio – e de um médico, que por medo atende ao pedido da guarda. Assim, na passagem a seguir temos o diálogo provocativo entre o narrador e o médico:

Mas olhe lá, doutor Romano delegado de saúde, não vá tão 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, forniche-a bem, que ela bem os merece, a si e à fornicção, Adeus, senhor autor, Adeus, senhor doutor, [...] (SARAMAGO, 2013a, p. 192).

Durante o livro, o narrador interrompe a narrativa para situar o leitor no período histórico português. Na época de Domingos Mau-Tempo há a queda da monarquia e a chegada da República. Logo em seguida, chegam ao latifúndio notícias da I Guerra Mundial. Com João Mau-Tempo, instaura-se o Estado Novo e ocorrem a II Guerra Mundial e a

Guerra Civil Espanhola. No final da narrativa, temos o fim do regime ditatorial, com a Revolução dos Cravos em 1974. Apesar de tratar de momentos importantes da história portuguesa, a narrativa foge da “história oficial”, isto é, a história contada nos livros didáticos e conhecida como a única verdade. O foco está na região do Alentejo e no povo, ao invés das classes altas. O próprio narrador, logo ao final do primeiro capítulo, antes de iniciar a narrativa dos Mau-Tempo, afirma que “tudo isso pode ser contado doutra maneira” (SARAMAGO, 2013a, p. 12). Quer dizer, a história que será contada no romance é distinta da história oficial.

Ao dar outro enfoque para a história, o autor permite a representação de camadas oprimidas, como os trabalhadores do Alentejo e as mulheres. Durante a narrativa, observamos o desenvolvimento da emancipação feminina através do passar das gerações da família Mau-Tempo. Em geral, as personagens femininas são subordinadas aos maridos ou aos pais, sendo as principais responsáveis pela criação dos filhos e pelos trabalhos domésticos. Contudo, a necessidade faz com que muitas mulheres tenham de trabalhar para sustentar os filhos; trabalham em dupla jornada (em casa e no latifúndio), e ainda ganham menos do que os homens – “Ganhavam os homens doze ou treze vinténs, e as mulheres menos de metade, como de costume” (SARAMAGO, 2013a, p. 34). Os papéis de gênero estão presentes nesta ideia de que certos comportamentos e atividades são específicos de um sexo, como por exemplo, quando Sara da Conceição passa a morar com o irmão após a morte do marido e o irmão se beneficiaria por ter alguém para fazer os trabalhos domésticos relacionados ao que a sociedade espera da mulher: “(...) Joaquim Carranca ganhou quem lhe cuidasse das roupas, que é coisa que um homem não dispensa, e dos filhos, por acréscimo” (SARAMAGO, 2013a, p. 63). Todavia, gradualmente, as personagens femininas ganham espaço e suas vozes passam a ser ouvidas. As duas personagens femininas das primeiras gerações são totalmente submissas aos homens, com pouco espaço de fala – apesar de Faustina participar mais ativamente das ocupações do marido, do que Sara da Conceição, que permanece calada até perante o irmão. Por outro lado, Gracinda se posiciona sobre acontecimentos e exprime sua opinião em situações em que sua mãe e avó não o fariam. Maria Adelaide, bisneta de Sara da Conceição, mesmo que não totalmente emancipada, pois ainda presa ao latifúndio, sai de casa cedo para trabalhar e representa a expectativa de tempos melhores.

O autor, como meio de recontar a história através de outros discursos, apropria-se de textos da cultura popular, da literatura clássica, tais como *Os Lusíadas* (1572), e obras de Shakespeare, e textos bíblicos. A ironia do narrador é um recurso utilizado para desmitificar

os discursos de alguns destes textos, como o discurso camoniano e o discurso bíblico. O narrador também faz referência a figuras históricas - como Nuno Álvares Pereira -, características da literatura clássica grega e personagens famosas – Sherlock Holmes – “[...] não fosse ter ficado agarrado fio de roupa ou mancha de sangue que denuncie aos olhos agudíssimos do detective Sherlock Holmes a fraqueza do álibi e o desencontro das horas, mas não há perigo, Holmes está morto e enterrado [...]” (SARAMAGO, 2013a, p. 191).

Ao revisar a história portuguesa do século XX, José Saramago denuncia em *Levantado do chão* a situação do povo camponês português. A sua denúncia centraliza-se em três entidades – Latifúndio, Estado e Igreja – que formam uma *Trindade Maléfica* (SANT’ANNA, 2005), segundo a qual uma esfera depende da outra para manter a pacificação entre os trabalhadores. Estas três entidades se unem e promovem a alienação do povo em favor da classe dominante: “O sonho desses discursos é a manutenção do *status quo*, o imobilismo. Apoiado pelas leis divinas que a Igreja traduz e pelas leis do direito dos homens que o Estado impõe, o Latifúndio sente-se forte para dominar [...]” (CERDEIRA, 1989, p. 189). Para manter a ordem no Latifúndio, os donos da terra precisam de um feitor que possa controlar o grupo de trabalhadores:

O feitor é o chicote que mete na ordem a canzoada. É um cão escolhido entre os cães para morder os cães. Convém que seja para conhecer as manhas e as defesas dos cães. [...] feitor é primeiro criado, com privilégios e benesses na proporção do excesso de trabalho que for capaz de arrancar à canzoada. Mas é um criado. Está colocado entre os primeiros e os últimos, 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 (SARAMAGO, 2013a, p. 79).

Assim, colocado entre os ricos latifundiários e os pobres trabalhadores, o feitor é na realidade um traidor dos trabalhadores, por ter sido antes um deles, mas que agora os chicoteia. A figura do feitor representa o latifúndio. Ele leva as decisões do latifundiário e negocia com o povo, pois aquele evita falar diretamente com os trabalhadores. Assim, ele é o intermédio entre o latifundiário e os empregados. A mão que carrega o chicote também representa a violência do trabalho. A jornada de muitas horas, a fome e a sede devem ser contidas para que a mão do chicote não caia sobre as costas do trabalhador. Os camponeses trabalham sobre a constante ameaça e supervisão deste homem que um dia já foi parte deles.

A Igreja é representada pelo padre Agamedes. Durante as gerações dos Mau-Tempo, o padre sempre possui o nome de Agamedes. Por causa disso, fica a sugestão de que, durante toda a narrativa, há apenas um clérigo, até mesmo porque a maneira de se expressar e os interesses são os mesmos, mas esse não é o caso – “[...] este não é Domingos Mau-Tempo,

aos anos que isso vai, *nem o padre é o mesmo*, as pessoas não são eternas” (SARAMAGO, 2013a, p. 237, grifo meu). Contudo, a ideia do autor é que o sacerdote poderia ser, sim, sempre a mesma pessoa, pois Agamedes é a Igreja, independentemente de qual geração estamos falando. Os sermões do pároco são uma forma de manutenção do poder do latifúndio. Através deles, ele induz o povo que, com pouco pensamento crítico, acredita nas palavras do padre. O religioso adapta seu discurso para as situações correntes no Latifúndio, aconselhando seu rebanho a não envolver-se com as manifestações grevistas: “[...] e se derdes fé de que alguém vos quer desencaminhar com falinhas mansas, ide dali ao posto da guarda que assim fareis obra de Deus, mas se não tiverdes coragem, por medo de vinganças, eu os ouvirei no confessionário [...]” (SARAMAGO, 2013a, p. 128). O sacerdote posiciona-se contra os movimentos trabalhistas e incentiva o povo a denunciar os envolvidos. O discurso ainda envolve a comparação da guarda com um pai que bate no filho para lhe ensinar uma lição: “[...] olhai a guarda como vosso anjo da guarda, não lhe guardareis rancor, que até o pai é às vezes obrigado a bater no filho a quem tanto quer e ama [...]” (SARAMAGO, 2013a, p. 127 - 128).

Agamedes legitima a guarda porque ela representa o Estado nesta trindade. A guarda existe para defender o latifúndio, ela deve acabar com os levantes populares e amedrontar os trabalhadores para que não ousem agir contra o latifundiário: “[...] 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. [...] a guarda, meu filho, foi criada e sustentada para bater no povo [...]” (SARAMAGO, 2013a, p. 80). Assim como os feitores, os membros da guarda fazem parte do povo, mas ao ganhar um pouco de poder, se esquecem disto. Eles esquecem que poderiam se unir ao grupo, virando-se contra o latifúndio, e conquistar condições de vida igualitárias para todos:

Emprestam-te uma espingarda, mas nunca te disseram que a apontasses ao latifúndio, Toda a tua instrução de mira e fogo está virada contra o teu lado, é para o teu próprio e enganado coração que olha o buraco do cano da tua arma, não percebes nada do que fazes e um dia dão-te voz de atirar, e matas-te [...] (SARAMAGO, 2013a, p. 38).

As denúncias verbalizadas pelo autor dentro do romance são parte do processo de recontar a história. O autor dá voz àqueles que são marginalizados pela sociedade e pela história oficial – que é contada pelos letrados e, normalmente, pelas classes dominantes. Este tipo de narrativa de caráter revisional da história é denominado metaficção historiográfica. Estas narrativas permitem que personagens historicamente marginalizadas possam ganhar uma voz e se posicionar dentro no espaço de um tempo passado, quando foram esquecidas. É

o caso, por exemplo, da representação feminina dentro das narrativas tanto literárias quanto históricas.

A metaficção historiográfica também se caracteriza por intertextualizar discursos diversos, não apenas os históricos. Mencionamos anteriormente as referências e apropriações discursivas que Saramago traz para dentro de seu romance. O narrador estabelece relações intertextuais com obras do cânone literário português, textos religiosos e textos da cultura popular.

Deste modo, proponho-me a analisar nos próximos capítulos essas três diretrizes definidas acima:

- a metaficção historiográfica;
- a representação feminina através da crítica de gênero;
- e a intertextualidade.

Estes três pontos são recorrentes em outros romances do autor, fazendo parte de sua poética. Em vista disso, primeiramente, analisa-se a metaficção historiográfica como estrutura de *Levantado do chão* e de *Memorial do convento* (1982). A seguir, a representação feminina em *Levantado do chão* e *Ensaio sobre a cegueira* (1995). Em terceiro lugar, a intertextualidade em *Levantado do chão* e *O Evangelho segundo Jesus Cristo* (1991). A escolha dos demais romances se deu por eles se destacarem dentro da diretriz escolhida. *Memorial do convento* novamente repensa a história de Portugal, no início do século XVIII. *Ensaio sobre a cegueira* é protagonizado por uma das principais personagens femininas da obra de José Saramago; e *O Evangelho segundo Jesus Cristo* apropria-se do discurso da Bíblia cristã para recontar a história de Jesus e questionar a Igreja católica.

### 3. Revisão da história portuguesa

#### 3.1. O pós-modernismo e a arte pós-moderna

No capítulo anterior, destacamos o caráter revisional de *Levantado do chão*, em que Saramago busca repensar a história portuguesa do século XX. Esta narrativa revisional denominamos metaficção historiográfica, e no presente capítulo discorreremos a respeito dela. Antes, cabe expor o que é o Pós-modernismo, período no qual a metaficção historiográfica se constitui como poética. A acadêmica canadense, Linda Hutcheon, destinou grande parte de seus estudos à pesquisa sobre o Pós-modernismo, definido, em seu livro *Poética do Pós-Modernismo* (1988), como:

(...) fundamentalmente contraditório, deliberadamente histórico e inevitavelmente político. Suas contradições podem muito bem ser as mesmas da sociedade governada pelo capitalismo recente, mas, seja qual for o motivo, sem dúvida essas contradições se manifestam no importante conceito pós-moderno da “presença do passado” (HUTCHEON, 1991, p. 20)

Desta forma, o Pós-modernismo é um fenômeno cultural polivalente, mas que pode ser considerado internacional. Ele é europeu, norte e sul americano, como afirma Hutcheon (1991). Este fenômeno cultural questiona os nossos pressupostos como sociedade, e possui o intuito de salientar “que todas as práticas culturais têm um subtexto ideológico que determina as condições da própria possibilidade de sua produção ou de seu sentido. E, na arte, ele o faz deixando visíveis as contradições entre sua autorreflexividade e sua fundamentação histórica” (HUTCHEON, 1991, p. 15). Por conseguinte, o Pós-modernismo problematiza o que Barthes (2001) denomina de “dado” ou “óbvio”, subvertendo os próprios conceitos que desafia. O conceito “presença do passado” aludido no trecho, por exemplo, refere-se à reavaliação do passado à luz do presente.

As palavras-chave para compreender o Pós-modernismo passam a ser *problematização* e *contradição*. Ele atua dentro dos seus próprios sistemas que também tenta subverter; contudo, não podemos considerá-lo como um novo paradigma. Apesar da problematização do “óbvio”, o Pós-modernismo não resolve as questões que ele mesmo levanta: “Não existe – ou ainda não existe –, de forma alguma, nenhuma ruptura” (HUTCHEON, 1991, p. 16). O Pós-modernismo não opera dentro da lógica da exclusão ou/ou, mas dentro da lógica do e/e. Em sua obra, que tomamos como base para compreender o Pós-modernismo e a metaficção historiográfica, Linda Hutcheon observa como este fenômeno cultural acontece na arte, especialmente na ficção:

Aquilo que quero chamar de pós-modernismo na ficção usa e abusa paradoxalmente das convenções do realismo e do modernismo, e o faz com o objetivo de contestar a transparência dessas convenções, de evitar a atenuação das contradições que fazem com que o pós-moderno seja o que é: histórico e metaficcional, contextual e auto reflexivo, sempre consciente de seus *status* de discurso, de elaboração humana” (HUTCHEON, 1991, p. 79).

Ao contestar o “óbvio” de nossa cultura e sociedade, a arte pós-moderna evidencia o discurso como *construção ideológica* e elaboração humana. Esta propriedade enfatiza a fragilidade do discurso histórico, visto que este também é uma construção humana e ideológica. Desse modo, o conceito de “verdade” é desmentido, e surge a necessidade de repensar a história revendo os discursos marginalizados, além dos oficiais. Teresa Cristina Cerdeira (2018) afirma que os documentos que definem um período histórico são sempre verdadeiros ao mesmo tempo em que são falsos, podendo variar conforme a escolha de uma visão imposta pela ideologia e pela época:

[...] esses documentos não podem ser abordados inocentemente. Primeiro porque, se, de um lado, todo o documento é verdadeiro – mesmo o falso, já que resistiu ao tempo e funcionou como meio de caracterização de uma época -, por outro, ele é sempre falso, já que nasce sempre de uma escolha, de uma montagem, de uma roupagem que a época e a ideologia impuseram (CERDEIRA, 1989, p. 32).

Consequentemente, a história só existe como texto. Não podemos negar a *existência* do passado, mas a única forma de *conhecê-lo* e *acessá-lo* é através da textualidade. Logo, o Pós-modernismo contesta a possibilidade de um dia conseguir conhecer os “objetos fundamentais” do passado. Sobre este ponto, Hutcheon afirma:

Ele ensina e aplica na prática o reconhecimento do fato de que a “realidade social”, histórica e existencial do passado é uma realidade *discursiva* quando é utilizada como o referente da arte e, assim, sendo a única “historicidade autêntica” passa a ser aquela que reconhecera abertamente sua própria identidade discursiva e contingente. [...] O passado [...] é incorporado e modificado, recebendo uma vida e um sentido novos e diferentes (HUTCHEON, 1991, p. 45).

Na arte pós-moderna, há a transgressão dos limites aceitos de antemão dentro de determinadas artes, dos gêneros ou da arte em si. Logo, as fronteiras entre os gêneros literários tornam-se fluídas, o que caracteriza a poética proeminente do Pós-modernismo: a metaficção historiográfica. Entretanto, evidenciamos que as convenções dos gêneros se opõem entre si e, desta maneira, não há uma fusão que seja simples e não problemática. A metaficção historiográfica incorpora o discurso histórico *oficial* e o subverte. Acrescentam-se, ao discurso da historiografia oficial, as vozes discursivas que foram propositalmente marginalizadas no decorrer de tempo. Sintetizando, a metaficção historiográfica trata da “relação entre o fato histórico e o acontecimento empírico, consequências epistemológicas e ontológicas do ato de tornar problemático aquilo que antes era aceito pela historiografia – e

pela literatura – como certeza” (HUTCHEON, 1991 p. 14). Observamos que, por ser uma narrativa pós-moderna, a metaficção historiográfica é, propriamente, questionadora.

Quando compreendemos que o discurso historiográfico é uma construção humana e ideológica, abolimos o conceito de certeza intrínseco ao discurso. A partir desse momento, é possível pensar em perspectivas e virar-se para vozes discursivas abafadas na historiografia oficial. Uma das contradições do Pós-modernismo é a homogeneidade do capitalismo da nossa sociedade colocada frente à pluralidade cultural, que evidencia um discurso heterogêneo. Nos anos 1960 e 1970, como relembra a autora, os movimentos pelos direitos civis e a contracultura começam a ser reconhecidos. Com esta abertura, o discurso heterogêneo ganha espaço, mas “não assume a forma de um conjunto de sujeitos individuais e fixos” (HUTCHEON, 1991, p. 86). A heterogeneidade reivindicada compreende-se como um fluxo de identidades contextualizadas por gênero, classe social, raça, etnia, orientação sexual, educação, função social, entre outros. A este discurso heterogêneo, a autora chama de “ex-cêntrico”, por se tratar do discurso marginal e descentralizado. O intuito do Pós-modernismo não é transformar o marginal em um novo centro; ele pretende, em vez disso, utilizar “esse posicionamento duplo paradoxal para criticar o interior a partir do exterior e do próprio interior” (HUTCHEON, 1991, p. 98). Isto é, de acordo com a autora, uma forma de reafirmar o local e não-totalizante, evidenciando como o centro é tido como eterno e universal:

O movimento no sentido de repensar as margens e as fronteiras é nitidamente um afastamento em relação à centralização juntamente com seus conceitos associados de origem, unidade e monumentalidade, que atuam no sentido de vincular o conceito de centro aos conceitos de eterno e universal. O local, o regional e o não totalizante são reafirmados à medida que o centro vai se tornando uma ficção – necessária, desejada, mas apesar disso uma ficção (HUTCHEON, 1991, p. 85).

Hutcheon aponta o centro como uma ficção necessária e até mesmo desejada, mas que não deixa de ser uma construção *discursiva*. Como estética pós-modernista, a metaficção historiográfica questiona o universal e valoriza o local e periférico. Com uma retórica pluralizante, ela salienta o múltiplo e o diferente. Baseado em seu trabalho, portanto, compreendemos o Pós-modernismo como um fenômeno cultural em progresso que se caracteriza por ser contraditório, histórico, político e problematizador. O Pós-modernismo preserva suas próprias contradições, mas também as ressalta a ponto de passarem a ser as próprias características do fenômeno.

### 3.2. A Metaficção Historiográfica

Como visto anteriormente, a metaficção historiográfica, enquanto uma poética pós-moderna, questiona a narrativa histórica oficial e dá voz aos discursos marginalizados e locais. Além do questionamento do discurso histórico, a metaficção historiográfica aponta indagações sobre a forma narrativa, a intertextualidade, estratégias de representação e função da linguagem. Sobre esse tipo de ficção, Linda Hutcheon discorre:

A metaficção historiográfica refuta os métodos naturais, ou de senso comum, para distinguir entre o fato histórico e a ficção. Ela recusa a visão de que apenas a história tem uma pretensão à verdade, por meio do questionamento da base dessa pretensão na historiografia e por meio da afirmação de que tanto a história como a ficção são discursos, construtos humanos, sistemas de significação, e é a partir dessa identidade que as duas obtêm sua principal pretensão à verdade (HUTCHEON, 1991, p. 127).

Ocorre, a partir de então, a mudança da legitimação para a significação, o que acarreta uma nova visão pluralista da historiografia. Diferentes discursos ganham visibilidade e igual significação na construção da realidade do passado. Quer dizer, os vestígios textualizados desse passado que revelam o “homem eterno” registrado nas historiografias tradicionais como um “construto ideológico, a criação de uma situação histórica, social e ideológica específica” (HUTCHEON, 1991, p. 111). Também existem diversos tipos de ordens e sistemas em nossa sociedade; eles não podem existir “exteriormente”, fixos, universais e eternos, pois todos eles são elaborações humanas. Portanto, assim como o “homem eterno”, as ordens e os sistemas, existentes em nosso mundo, possuem como justificção e limitação o fato de serem criações humanas. Por conseguinte, conclui-se que qualquer sentido existente provém da nossa própria criação. Desta maneira, toda construção social e ideológica dentro dos textos, sejam históricos ou literários, comprovam que a linguagem não constitui um meio neutro de comunicação. A metaficção historiográfica, portanto, tem como um dos principais objetivos conscientizar de que apenas conhecemos o passado através dos fatos históricos<sup>1</sup>, que são uma criação humana, social e ideológica:

Auto conscientemente, a metaficção historiográfica nos lembra que, embora os acontecimentos tenham mesmo ocorrido no passado real empírico, nós denominamos e constituímos esses acontecimentos como fatos históricos por meio da seleção e do posicionamento narrativo. E, em termos ainda mais básicos, só conhecemos esses acontecimentos passados por intermédio de seu estabelecimento discursivo, por intermédio de seus vestígios no presente (HUTCHEON, 1991, p. 131).

Deste modo, a escrita pós-moderna nos faz reconhecer que, além da ficção e da história serem discursos, elas também instituem sistemas de significação através dos quais

---

<sup>1</sup> Segundo a autora: “são as aplicações explicativas e narrativas que a historiografia dá aos acontecimentos passados que constroem aquilo que consideramos como fatos históricos” (HUTCHEON, 1991, p. 126).

damos sentido ao passado. O sentido e a forma, em vista disso, estão nos sistemas que transformam os acontecimentos passados em fatos históricos. Consequentemente, os discursos existentes sobre um mesmo acontecimento histórico são variados conforme a ideologia de quem lhes dá sentido, impossibilitando a possibilidade de haver um conceito único de “historicidade autêntica”. Destacando o que acabamos de afirmar aqui, Jacques Ehrmann afirma que “a história e a literatura não têm existência em si e por si. Somos nós que as constituímos como objeto de nossa compreensão” (apud HUTCHEON, 1991, p. 149). Segundo Hutcheon, a ficção e a história são sistemas culturais de signos e construções ideológicas, “cuja ideologia inclui sua aparência de autônomas e autossuficientes” (HUTCHEON, 1991, p. 149). Ou seja, faz parte da literatura e da história parecerem autônomas, quando são discursos e dependem dessa elaboração humana para obterem sentido.

Quando tratamos da metaficção historiográfica, devemos ter o cuidado de separar e entender a diferença entre ela e o romance histórico. Para nossa autora base, a ficção histórica é “aquela que segue o modelo da historiografia até o ponto em que é motivado e posto em funcionamento por uma noção de história como força modeladora (na narrativa e no destino humano)” (HUTCHEON, 1991, p. 151). Todavia, ela admite que a definição mais influente sobre o assunto é a de Georg Lukács, que acreditava que o romance histórico “poderia encenar o processo histórico por meio da apresentação de um microcosmo que generaliza e concentra” (apud HUTCHEON, 1991, p. 151). Portanto, o protagonista deveria ser um tipo, uma síntese do geral e do particular, de “todas as determinantes essenciais em termos sociais e humanos” (HUTCHEON, 1991, p. 151). Ao contrário, a metaficção historiográfica não pode ter como protagonistas tipos “propriamente ditos”, ou seja, seus protagonistas são os marginalizados, os ex-cêntricos, as figuras periféricas da história ficcional. Por vincular-se à poética pós-modernista, a metaficção historiográfica adota uma ideologia de pluralidade e reconhecimento da diferença, em que “o ‘tipo’ tem poucas funções, exceto como algo a ser atacado com ironia” (HUTCHEON, 1991, p. 151). Outra diferença entre as duas ficções situa-se na utilização de dados históricos. O romance histórico, em geral, incorpora e assimila esses dados com o propósito de proporcionar uma sensação de verificação ao mundo ficcional. A metaficção historiográfica incorpora esses dados, no entanto, não os assimila; ela reconhece sua acessibilidade textualizada do passado. Nos romances históricos, também acontece de haver personagens históricos em papéis secundários. Estes personagens são desenvolvidos com o intuito de autenticar o mundo ficcional. Já nos romances pós-modernos, isto não ocorre.

Desde quando concebemos a história como discurso - portanto, não mais uma verdade inquestionável -, perguntamo-nos de quem é o discurso que prevalece e passa a ser o discurso da historiografia oficial. Ao refletir sobre isto, é fácil realizar que quem conta a história é o mais forte, aquele que tem poder, ou seja, os dominantes. E assim, o discurso dos explorados e marginalizados é secundarizado na historiografia. Entretanto, a metaficção historiográfica coloca esta pergunta em evidência: *de quem é a verdade que se conta?* Ao fazer isso, ela se propõe a contar as verdades dos que nunca tiveram, ou apenas recentemente têm espaço para serem ouvidos. Assim sendo, a metaficção historiográfica muitas vezes eleva a “experiência privada à consciência pública” – como veremos ser o caso da família Mau-Tempo em *Levantado do chão* –, o que equivale a entrecruzar o público e o histórico, o privado e o biográfico, e não a expandir o subjetivo. O privado pode, portanto, também ser uma verdade e representação do passado, pois cada *eu* existe dentro de uma estrutura de relações complexas e mutáveis: “a pessoa está sempre situada em ‘pontos nodais’ de circuitos específicos de comunicação” (LYOTARD apud Hutcheon, 1991, p. 115). Podemos assim refletir sobre a perspectiva do narrador e os discursos que ele decide focar, o que nos dá acesso à visão das personagens sobre os acontecimentos. À vista disso, a arte pós-moderna desafia as noções tradicionais de perspectiva, dando novas tarefas não apenas para o narrador, mas também para o leitor:

Já não se presume que o indivíduo perceptor seja uma entidade coerente, geradora de significados. Na ficção os narradores passam a ser perturbadoramente múltiplos e difíceis de localizar [...] ou deliberadamente provisórios e limitados – muitas vezes enfraquecendo sua própria onisciência aparente (HUTCHEON, 1991, p. 29).

O leitor é inserido na narrativa e precisa prestar contínua atenção ao narrador, que apresenta perspectivas variáveis. Mesmo quando onisciente, seus conhecimentos são limitados. Esse novo jogo pós-moderno de enunciação e contexto coloca “o receptor de qualquer texto à mercê de um *agent provocateur/manipulateur*, o produtor” (HUTCHEON, 1991, p. 108). Exige-se do leitor que ele reconheça os vestígios textualizados do passado histórico e literário, além de perceber o que foi feito pelo produtor, por intermédio da ironia, a esses vestígios. A ironia na metaficção historiográfica é uma das formas de problematizar a historicidade. Outra forma é a paródia, que não significa neste caso imitação ridicularizadora; a prática paródica é entendida “como uma repetição com distância crítica que permite a indicação irônica da diferença no próprio âmago da semelhança” (HUTCHEON, 1991, p. 47). Para a autora, a paródia e a ironia são os meios para repensar os discursos já ditos:

Não podemos deixar de perceber os discursos que precedem e contextualizam tudo aquilo que dizemos e fazemos, e é por meio da paródia irônica que indicamos nossa

percepção sobre esse fato inevitável. Aquilo que “já foi dito” precisa ser reconsiderado, e só pode ser reconsiderado de forma irônica (HUTCHEON, 1991, p. 62).

Ao nos voltar para o passado de forma irônica como propõe o Pós-modernismo, aprendemos que, como uma “faca de dois gumes”, “o passado e o presente são julgados um à luz do outro” (HUTCHEON, 1991, p. 63). Isto significa que não apenas os discursos sobre o passado são questionados, mas também o presente e seus discursos. Analisemos, pois, duas obras de José Saramago e seus elementos pós-modernos que as caracterizam como metaficcões historiográficas.

### **3.3. *Levantado do chão* e o século XX**

*Levantado do chão* (1980) reconta a história portuguesa do século XX; além disso, abrange eventos da história europeia do mesmo período: a queda da monarquia e instauração da República em 1910, as duas guerras mundiais, a guerra civil espanhola, a instauração do Estado Novo e sua queda com a Revolução dos Cravos em 1974.

Esta é a primeira obra de metaficção historiográfica de Saramago. Se, em romances como *Memorial do Convento* e *História do cerco de Lisboa*, o autor revê a história portuguesa de séculos passados, com um distanciamento maior entre a escrita da obra e os fatos históricos, em *Levantado do chão* o autor repensa a história do início do seu próprio século até o período muito próximo da escrita, apenas seis anos antes da publicação do romance.

Como uma obra pós-moderna, *Levantado do chão* repensa a história portuguesa da perspectiva dos ex-cêntricos: os camponeses. Saramago opta por dar voz aos membros da camada mais pobre da população, que, mesmo mais numerosa, nunca recebeu a devida atenção da historiografia oficial. Um dos motivos para não ter recebido essa atenção, foi o fato de eles constituírem o povo dominado pelos latifundiários (dominantes) que retêm o poder monetário e territorial. A falta de educação também permite que o discurso dos camponeses seja mais facilmente apagado da historiografia. E interessa aos latifundiários que o povo continue alienado, sem questionar. Todavia, não é isso que acontece. O romance mostra o caminho para a tomada de consciência da camada popular sobre sua própria alienação e a partir desse conhecimento há o nascimento de um ato revolucionário e questionador:

*Levantado do chão* dá conta desse percurso do homem, do seu crescimento coletivo numa sociedade de classes, de uma experiência dolorosamente profícua enquanto capaz de iluminar as consciências quanto à engrenagem que as oprime, única forma de se chegar à práxis revolucionária (CERDEIRA, 1989, p. 193).

Os camponeses passam a ser os heróis da nova perspectiva histórica. O narrador sabe que é preciso recontar a história a partir do discurso e da ótica de quem “suportou o peso da História até vislumbrar pequenas vitórias onde passasse do silêncio à voz, de objeto a sujeito do seu tempo” (CERDEIRA, 1989, p. 194). Este narrador intervém nos fatos narrados e os questiona, salientando o caráter arbitrário da escrita da História e de sua própria escrita. Desta maneira, o narrador refere-se constantemente a si mesmo e as situações narrativas, refletindo sobre o seu trabalho discursivo.

Saramago permanece no Alentejo por algum tempo à fim de coletar documentos e informações para a criação do romance e resgatar o passado marginalizado. Ele precisa desse trabalho de campo para conhecer o povo que retratará para poder realmente dar voz aos camponeses. Para Cerdeira, Saramago utiliza o “recurso da memória coletiva que resgata o passado quando outras formas de registro não se abriram para fixar as lembranças do tempo” (CERDEIRA, 1989, p. 196). A maior parte desse discurso coletivo está na oralidade e, por não ter tido espaço na historicidade oficial, ficou preso ao local e ao marginal. De acordo com Eric Hobsbawm (1998), é importante ouvir as pessoas comuns para se compreender os movimentos populares e como a memória pode se converter em mito:

Um aspecto importante da história dos movimentos populares é aquilo que as pessoas comuns se lembram dos grandes acontecimentos, em contraste com aquilo que seus superiores acham que deveriam se lembrar, ou com o que os historiadores conseguem definir como tendo acontecido; e na medida em que convertem a memória em mito, como tais mitos são formatos (HOBSBAWM, 1998, p. 222).

O autor do romance, portanto, busca valorizar o periférico ao regatá-lo sem, contudo, torná-lo um novo centro, assim como é característico do Pós-modernismo. Ainda há a representação do discurso do dominador, no entanto, o discurso é ironizado: “[...] dona Clemência na capela de sua casa orando fervorosa e apaixonada pela salvação de igreja e pátria, sem se esquecer de reclamar o castigo dos desordeiros, com a vida dos outros não se brinca e muito menos com os meus bens” (SARAMAGO, 2013a, p. 348). Ao trazer ambos os discursos para dentro da narrativa, Saramago evidencia o embate entre as classes sociais. Apesar disso, seu enfoque está no discurso periférico da classe campesina.

O narrador interrompe a narrativa da família Mau-Tempo para localizar o leitor no período histórico ou faz irônicas referências a fatos históricos. Para Hutcheon,

A metaficção historiográfica tem sempre o cuidado de se “localizar” em seu contexto discursivo e então utiliza essa localização para problematizar a própria noção de conhecimento histórico, social e ideológico. A utilização que ela dá à história não é uma dependência com relação ao “passado autorizante” no sentido de obter legitimação. É um questionamento de qualquer autoridade desse tipo como a base do conhecimento e do poder” (HUTCHEON, 1991, p. 235 - 236).

Assim, o narrador do romance não está em busca da legitimação dos fatos históricos que narra. Ele apenas situa o leitor dentro dos fatos para poder questioná-los e problematizá-los dentro da obra narrativa. O narrador está inserido dentro do texto e exprime opiniões, especialmente através do uso da ironia. Sua voz confunde-se com as vozes de personagens e dialoga com as personagens e com os leitores. O narrador brinca com o próprio jogo narrativo, ironizando os discursos da *trindade* – Igreja, Estado e Latifúndio – e as situações como maneira de destacar situações abusivas, comuns ao período histórico, porém muitas vezes apagadas dos discursos da história oficial.

Todos os acontecimentos são filtrados pela consciência de quem os percebe, conforme Teresa Cerdeira (1989) afirma. Sendo assim, os discursos sobre os acontecimentos histórico, sejam eles centrais ou ex-cêntricos, passam pelo filtro da ideologia. Podemos não nos dar conta desse movimento automático e intrínseco do ser humano e da linguagem, todavia, ele define como a informação chega até o receptor – no caso da narrativa, o leitor –, e por isso:

É através da sua história que chegam ao leitor os ecos da situação portuguesa e europeia, com os seus atrasos, a sua distância e as dificuldades na percepção dos fatos que poderia ter um camponês alentejano, preso à terra e sem acesso à cultura e à informação. Por isso, se a História é relida em *Levantado do chão*, ela é-o, antes de tudo, na perspectiva do homem rural diante dos acontecimentos que compõem a história oficial (CERDEIRA, 1989, p. 198 - 199).

Sabemos que a principal perspectiva adotada pelo narrador do romance é a do homem rural, entretanto, isto não impede que outras perspectivas apareçam dentro do romance.

Conforme Cerdeira, o mais importante é registrar a alienação do camponês que ignora as guerras e a dimensão da Europa, de maneira a questionar o quanto esta ignorância é desejada e voluntariamente provocada por uma estrutura de poder – a *trindade*. Interessa à classe dominante manter as massas na ignorância para continuar explorando-as. O narrador aponta a ignorância do povo e, ao fazer isto, levanta outra questão: como se preocupar com o que está acontecendo na Europa, quando nem ao menos se sabe se terá comida para o jantar? No trecho do romance, podemos observar este apontamento: “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, só ele sabe o esforço que lhe custa manter-se vivo” (SARAMAGO, 2013a, p. 100).

Neste romance, o privado da família Mau-Tempo é elevado para a perspectiva do público como forma de representar o discurso dos camponeses. Os Mau-Tempo, por esta mesma razão, acabam sendo não apenas ficção, mas também história: “São ficção quando personagens de uma trama que se ordena [...] pela vontade do criador. São história quando compostos com dados que coerentemente dão conta da vida de outros personagens a quem se assemelham e [...], são capazes de representar” (CERDEIRA, 1989, p. 197). A família Mau-Tempo, conseqüentemente, representa a classe trabalhadora no campo.

O autor pretende com esse romance denunciar a desigualdade social do latifúndio e a exploração dos trabalhadores. Estes dois acontecimentos pertencem à história portuguesa desde sua formação, mas são apagados na historiografia oficial. Como na metaficção historiográfica o passado está sendo julgado à luz do presente, ambos os tempos são questionados e problematizados. Compreendemos as questões a respeito da classe trabalhadora campesina, mas qual é a problematização do presente, ou melhor, da atualidade do livro? A problematização gira em torno do conservadorismo português, que continua a assombrar as terras do latifúndio e de todo o país. O conservadorismo mantém uma mesma elite no poder, fazendo com que a desigualdade permaneça e que as classes populares continuem a ter seus discursos abafados. Por isso, a importância de narrativas que se voltem para estas classes e deem-lhe uma voz.

### **3.4. *Memorial do convento* e o século de XVIII: anos de luzes ou anos de trevas?**

O romance *Memorial do convento* (1982) abrange o período histórico entre 1711 e 1739: século XVIII – “século de luzes” na Europa, mas encoberto pelo manto sombrio da Inquisição em Portugal. A narrativa explora a construção do convento de Mafra, que D. João V mandou construir para cumprir uma promessa – um pedido para que a rainha lhe desse um herdeiro:

Aquele que além está é frei António de S. José, a quem [...] pedi que encomendasse vossa majestade a Deus para que lhe desse sucessão, e ele me respondeu que [...] se vossa majestade promettesse levantar um convento na vila de Mafra, Deus lhe daria sucessão [...].

[...] Verdade é, senhor, porém só se o convento for franciscano, [...] Prometo, pela minha palavra real, que farei construir um convento de franciscanos na vila de Mafra se a rainha me der um filho no prazo de um ano a contar deste dia em que estamos [...] (SARAMAGO, 2013b, p. 12 - 13).

A construção da passarola (uma máquina voadora), invenção do padre Bartolomeu de Gusmão, é narrada em paralelo. O padre possui apoio do rei para o projeto, mas esquiva-se por muito pouco do Santo Ofício. O casal Baltasar e Blimunda auxiliam Bartolomeu na construção da passarola e através deles temos a perspectiva popular da história.

*Levantado do chão* não possuía personagens históricos – há personagens da história oficial citados dentro do romance, mas eles não se constituem como personagens da narrativa por não realizarem ações. Enquanto isso, Bartolomeu Lourenço, D. João V e a rainha Ana de Áustria, por exemplo, são figuras históricas que são ficcionalizadas. Esta característica predomina no romance histórico, não tanto na metaficção historiográfica. Mesmo assim, o romance se caracteriza como parte da poética pós-moderna por “rever o passado para questionar os seus conceitos de [...] dominante e dominado, que se creem por vezes absolutos, por força da engrenagem ideológica que os impõe como tais” (CERDEIRA, 1989, p. 31 - 32).

O romance promove a busca pela cultura popular relegada pela história oficial: “Se a história dos dominantes impôs silêncio à voz dos dominados, é preciso ‘escrutar as fábulas, os mitos, os sonhos da imaginação’, ou ainda, [...], ter a habilidade de utilizar tudo o que lhe permita ‘fabricar o seu mel, na falta de flores habituais’” (CERDERIA, 1989, p. 32 - 33). As histórias do trabalhador da construção do convento de Mafra, Manuel Milho, são parte da cultura popular inseridas dentro do discurso narrativo. É também através dessas histórias que o narrador contesta a historiografia. A obra se revela narrativa fantástica através de uma passarola voadora e de Blimunda que consegue ver “por dentro” das pessoas quando está em jejum, é uma maneira de ressignificar, valorizar e dar voz para a cultura popular. Para fazer a passarola funcionar, eles precisam de éter, que, ao contrário do que pensavam, não está nas estrelas, mas nos homens, e Blimunda é capaz de recolher esse éter e o armazenar em frascos de vidro. Este é um exemplo de como o fantástico se mostra na narrativa.

O autor contesta a posição do rei como “construtor” do convento de Mafra. Nos textos historiográficos, ele é referido como tal, quando apenas deu as ordens para a construção. Ironicamente, o narrador expõe que a única construção realmente realizada por D. João V é uma réplica da basílica de São Pedro:

El-rei tem na sua tribuna uma cópia da basílica de S. Pedro de Roma que ontem armou na minha presença, foi para mim honra grande, [...] Dizem-me que el-rei é grande edificador, será por causa disso este seu gosto de levantar com as suas próprias mãos a cabeça arquitetural da Santa Igreja, ainda que em escala reduzida, Muito diferente é a dimensão da basílica que está a ser construída na vila de Mafra, gigantesca fábrica que será o assombro dos séculos (SARAMAGO, 2013b, p. 182).

Enquanto o rei apenas brinca de construir, há pessoas que vão para a cidade de Mafra em busca de trabalho, ainda que sabedoras da precariedade das instalações para os trabalhadores no local e da possibilidade de acidentes graves, podendo morrer devido à força do trabalho: “e seguir na direção de Mafra, [...] trabalhará nas obras do convento real e ali morrerá por cair de parede, ou da peste que o tomou, ou da facada que lhe deram, ou esmagado pela estátua de S. Bruno” (SARAMAGO, 2013b, p. 129). É até injusto que João V fique com o reconhecimento pela construção do convento de Mafra quando muitos trabalhadores perderam suas vidas durante sua construção. A narrativa questiona esse posicionamento ideológico do discurso oficial e propõe uma nova perspectiva, segundo a qual os construtores anônimos são os heróis da história do convento.

Baltasar e Blimunda apresentam a perspectiva popular da história, promovendo um novo discurso a partir do marginalizado. Eles são parte do povo, que em busca de trabalho precisa viajar pelas pequenas cidades de Portugal. Baltasar Sete-Sóis serviu na Guerra de Sucessão, que procurava decidir quem ficaria com o trono espanhol, porém foi mandado embora por “não ter serventia” após perder a mão esquerda:

A tropa andava descalça e rota, roubava os lavradores, recusava-se a ir à batalha, e tanto desertava para o inimigo como debandava para as suas terras, metendo-se fora dos caminhos, assaltando para comer, violando mulheres desgarradas, cobrando, enfim, a dívida de quem nada lhes devia e sofria desespero igual. Sete-Sóis, mutilado, caminhava para Lisboa pela estrada real, credor de uma mão esquerda que ficara parte em Espanha e parte em Portugal, por artes de uma guerra em que se haveria de decidir quem viria a sentar-se no trono de Espanha, se um Carlos austríaco ou um Filipe francês, português nenhum [...] (SARAMAGO, 2013b, p. 36).

O trecho evidencia o quanto aquela guerra não fazia sentido para os soldados, que desertavam para o lado inimigo ou iam embora, abandonando a batalha. O narrador menciona as terríveis condições das tropas, o que contribui para o índice de abandono. Todavia, não deixam de ser mencionadas as terríveis ações dos soldados que descontavam sua violência, raiva e insatisfação com a situação nas mulheres, que também viviam em condições precárias e sofriam.

Nos momentos em que a narrativa nos leva para Lisboa, deparamo-nos com um local sujo, tumultuado e propício para a proliferação de epidemias. A nobreza também precisa lidar com as precárias condições de higiene, como infestações de percevejos: “Quando a cama aqui foi posta e armada ainda não havia percevejos nela, tão nova era, mas depois, com o uso, o calor dos corpos, as migrações no interior do palácio, ou da cidade para dentro, donde este bichedo vem é que não se sabe” (SARAMAGO, 2013b, p. 15).

Enquanto o padre Agamedes obedecia às ordens dos latifundiários, os frades do *Memorial do convento* aproveitam-se da fé do rei. Ao se referirem à promessa ao rei, evidenciam a necessidade de o convento ser franciscano; além disso, aproveitam-se da confissão da rainha que já suspeitava da gravidez para convencer o rei, antes que este descobrisse. Contudo, o narrador ironiza a dissimulação dos frades ao colocá-los apenas sobre suspeita: “Saíram então absolvidos os franciscanos desta suspeita, se nunca se acharam noutras igualmente duvidosas” (SARAMAGO, 2013b, p. 26).

A Inquisição é igualmente representada na narrativa. A mãe de Blimunda é condenada pelos inquisidores “a ser açoitada em público e a oito anos de degredo no reino de Angola” (SARAMAGO, 2013b, p. 51). Blimunda conhece Baltazar no momento que sua mãe está sendo açoitada em praça pública. Ao final da narrativa, Blimunda perde, do mesmo modo, Baltazar para a Inquisição; ele é condenado a morrer queimado. Ao tratar da Inquisição, o narrador expõe o sadismo humano e o horror em forma de espetáculo. As festas religiosas acabam sendo um momento para a devassidão:

[...] e estes que assim se flagelam é que são o melhor da festa porque exibem verdadeiro sangue que lhes corre da lombeira, e clamam estrepitosamente, tanto pelos motivos que a dor lhes dá como de óbvio prazer, que não compreenderíamos se não soubéssemos que alguns têm os seus amores à janela e vão na procissão menos por causa da salvação da alma do que por passados ou prometidos gostos do corpo (SARAMAGO, 2013b, p. 29).

Em *Memorial do convento*, Saramago mergulha fundo na história portuguesa. Utilizando-se não apenas de elementos da metaficção historiográfica, mas também da literatura fantástica, o autor critica a Igreja, a nobreza e a própria humanidade. As classes populares ganham voz não só nas personagens de Blimunda e Baltazar, mas também nos trabalhadores da construção do Convento de Mafra. O principal objetivo do romance é colocar a ótica da narrativa da história sobre estes trabalhadores, que mesmo sem nomes precisam ser registrados:

Mas onde não há documentos escritos deve o escritor fazer o seu mel, mesmo se não há aparentemente flores, senão continuaríamos a crer que, no passado, só havia os nomes que até hoje a história registrou, e o resto era uma massa informe, sem postura, sem rosto, sem sonhos, sem desejos. E bem sabemos que assim não é, pois, se assim fosse teríamos que desacreditar nas revoluções e assumir cegamente o imobilismo (CERDEIRA, 1989, p. 35).

O escritor ao repensar os discursos históricos inverte a ótica narrativa: valoriza o discurso ex-cêntrico ao atribuir-lhe significado e legitimação. Contudo, quando retratamos o passado, especialmente um tempo distante, nossos recursos para consultá-lo são, principalmente, textos escritos que, como construções humanas, são discursos ideológicos. O

discurso marginalizado fica muitas vezes fora dos documentos e da história oficial. O Pós-modernismo se propõe a questionar estes textos e desmitificar sua constituição de discurso único e universal. Na ficção, a metaficção historiográfica cumpre, portanto, esta função ao buscar preencher os espaços da história que ficaram em branco – o espaço do ex-cêntrico. Nos dois romances apresentados, Saramago preenche estes espaços e abre oportunidades para que o periférico se manifeste. Além disso, o autor constitui desta maneira críticas sociais à sociedade portuguesa.

## 4 . A representação feminina dentro de *Levantado do chão e Ensaio sobre a cegueira*

### 4.1. As teorias feministas e sua importância para repensar a literatura

Como observado no capítulo anterior, Hutcheon (1991) aponta os movimentos dos anos 1960 e 1970, que deram voz às margens como impulsionadores da discussão sobre questões de gênero, etnia, orientação sexual e classe, dentro dos discursos da historiografia oficial. Ao encontro às palavras de Hutcheon, Heloisa Buarque de Hollanda (1994) afirma que é na década de 1970 que o debate sobre a questão da “alteridade” ganha evidência nos meios políticos e acadêmicos:

No plano político e social, esse debate ganha terreno a partir dos movimentos anticoloniais, étnicos, raciais, de mulheres, de homossexuais e ecológicos que se consolidam como novas forças políticas. No plano acadêmico, filósofos franceses pós-estruturalistas como Foucault, Deluze, Barthes, Derrida e Kristeva intensificam a discussão sobre a crise e o descentramento da noção de sujeito, introduzindo, como temas centrais o debate acadêmico, as ideias de marginalidade, alteridade e diferença (HOLLANDA, 1994, p. 8 - 9).

Desta maneira, compreendemos que o Pós-modernismo permitiu repensar a história oficial através das classes populares, dando voz para novos discursos – na literatura, ocorrendo principalmente através da metaficção historiográfica. O Pós-modernismo também permite contestar a sociedade e seus discursos patriarcais, partindo de uma perspectiva que questiona o local e papel da mulher na sociedade. Para Rita Terezinha Schmidt (1995), as mulheres passam a ter uma visibilidade que até os fins do século XIX lhes havia sido desencorajada. Transcorre o fato, portanto, em consequência do silenciamento dos discursos femininos durante séculos pelo patriarcado que impôs à mulher uma posição de subalternidade natural de seu sexo.

Em oposições que se desdobra em sujeito *versus* objeto, espírito *versus* corpo, cultura *versus* natureza, inteligível *versus* sensível, razão *versus* emoção, fica evidente a construção de um polo positivo associado à autoridade *logos*, onde o ser constitui-se como presença e um polo negativo, marcado pela não-presença do ser. Essas oposições, que Derrida chamou de sistema falocêntrico (centrado no *logos* e no *falo*) e que Hélène Cixous definiu como “os clássicos pares heterossexuais da filosofia” [...] embasam a construção de gênero na nossa sociedade, codificando a imagem da mulher como um ser “natural” e, portanto, inferior, e a imagem do homem como sujeito consciente universal (SCHMIDT, 1995, p. 186).

Devido à redução do feminino ao silêncio e a imposição do homem como o sujeito consciente universal, “a nossa cultura projetou a ilusão de homogeneidade graças à ação de um violento processo de repressão, uma recusa em aceitar as marcas significativas do

outro” (SCHMIDT, 1995, p. 186). Isto posto, é possível compreender que, assim como a história oficial não dá espaço para as vozes das classes populares, ela também dá pouco espaço para as vozes femininas, e em geral, mesmo quando o popular é ouvido, é a voz de um homem que fala. A mulher é oprimida tanto dentro da burguesia, nobreza e elite, quanto dentro das classes baixas, operária e dos trabalhadores rurais. Por conseguinte, as teorias feministas surgem na pós-modernidade através do compromisso “com a articulação da crítica da hegemonia do idêntico e da legitimidade dos sentidos absolutos e universais *com* os processos históricos de construção e representação da categoria ‘mulher’” (HOLLANDA, 1994, p. 9). A partir desse momento percebe-se a necessidade de repensar os discursos históricos, literários e críticos, criando-se novos critérios de avaliação e interpretação que integrem as perspectivas femininas. Isso advém do fato de que todos esses critérios são historicamente limitados e mutáveis devido às condições sociais, históricas e teóricas. Estas, por sua vez, são também variáveis em seus contextos (SCHMIDT, 1995). A partir dessa reflexão, Schmidt faz o seguinte questionamento: “Até quando a escrita de autoria feminina será avaliada por padrões estéticos de excelência pautados na ótica masculina?” (1995, p. 189). Seu questionamento evidencia não apenas a necessidade da criação de critérios femininos, como também da constituição da ótica feminina.

Para Heloísa Buarque de Hollanda, o movimento das teorias feministas consiste em uma “luta *pela significação*”. É através desta luta que teremos, portanto, a denúncia e o questionamento da arbitrariedade e manipulação das representações femininas na tradição literária e a ênfase nas obras produzidas por mulheres, mostrando-as como um “lugar potencialmente privilegiado para a experiência social feminina” (HOLLANDA, 1994, p. 11), o que significa uma procura pela definição de uma *identidade feminina* e do lugar da *diferença*. Ainda que estes sejam alguns dos objetivos principais das teorias feministas, que se dividem conforme seus vieses teóricos, eles evoluíram e se transformaram com o tempo. Em *A crítica feminista no território selvagem* (1994), Elaine Showalter faz um panorama das principais teorias e críticas feministas:

As críticas negras protestam contra o “silêncio maciço” da crítica feminista em relação às escritoras negras e do Terceiro Mundo, e buscam uma estética feminista negra que trataria de política sexual e racial ao mesmo tempo. As feministas marxistas desejam focar a questão de classe, juntamente com a de gênero, como determinantes cruciais da produção literária. As historiadoras literárias querem desvelar uma tradição perdida. As críticas treinadas em metodologias desconstrucionistas desejam “sintetizar uma crítica literária que é tanto textual quanto feminista”. Críticas freudianas e lacanianas querem teorizar sobre o relacionamento das mulheres com a linguagem e a significação (SHOWALTER, 1994, p. 24).

Neste trabalho, opta-se por não utilizar unicamente uma destas teorias, mas ideias conjuntas delas, pensando em uma unificação das teorias feministas em que o ponto principal é a mulher e sua representação. A autora afirma que “toda a crítica feminista é de alguma forma revisionista, questionando a adequação de estruturas conceituais aceitas” (SHOWALTER, 1994, p. 27), e é o que adotamos para este capítulo.

Desta maneira, reconhecemos as mulheres como um grupo que, independentemente de sua classe social, é alvo da repressão masculina – de membros de classes superiores mais altas e de membros da mesma classe social. As mulheres de classes sociais baixas, portanto, são duplamente oprimidas devido, primeiramente, à classe; e depois ao sexo (ou seria o contrário, já que dentro da sua própria casa ela tem pouco lugar de fala?). Para Gerda Lerner, parte dessa opressão a necessidade de se reanalisar a história através da perspectiva feminina:

As mulheres têm sido deixadas de fora da história não por causa das conspirações maldosas dos homens em geral ou dos historiadores homens em particular, mas porque temos considerado a história somente em termos centrados no homem. Temos perdido as mulheres e suas atividades porque lhes temos colocado questões históricas inapropriadas às mulheres. Para retificar isto, e para iluminar áreas de escuridão histórica, devemos, por algum tempo, focalizarmo-nos numa indagação centrada na mulher, considerando a possibilidade da existência de uma cultura feminina inserida na cultura geral partilhada por homens e mulheres. A história deve incluir o desenvolvimento da consciência feminista como aspecto essencial do passado das mulheres. Esta é a tarefa fundamental da história das mulheres. A questão central que ela levanta é: como seria a história se vista através dos olhos das mulheres e ordenada pelos valores que elas definam? (LERNER apud SHOWALTER, 1994, p. 45).

Por esta razão, Saramago exporá a narrativa em *Ensaio sobre a Cegueira* (1995) através dos olhos de uma mulher – e por isso a escolha desta obra para esta diretriz do trabalho. Assim, o romance também se centrará nas mulheres e sua perspectiva de mundo dentro da sociedade patriarcal. Em *Levantado do chão*, o acesso que temos a ótica feminina é mais limitado, através de brechas do narrador. Também ele nos apresenta características e opiniões das personagens mulheres, porém são comentários e exposições irônicas. A questão é que Saramago, assim como alguns autores contemporâneos, começa a abrir espaço para personagens femininas fortes – que possuem sua independência, pensamentos autônomos que não estão sempre relacionados aos homens, tomadas de decisões pessoais, e que até mesmo confrontam diretamente as personagens masculinas. Para a teoria feminista, contudo, não basta estudar estas personagens femininas criadas por *autores masculinos*. É necessário pensar, valorizar, descobrir e popularizar a escrita de mulheres.

Da mesma maneira que a metaficção historiográfica, as teorias feministas se viram para os textos históricos e literários antigos e atuais e os questionam sobre a sua autenticidade e sobre a posição social e política de quem fala ou escreve o texto. Agora também se pensa qual o gênero desta pessoa e como ele irá afetar sua forma de pensar e, conseqüentemente, seu discurso. O problema, quando pensamos na representação feminina e na busca por um discurso feminino que ficou por muito tempo relegado, damos conta de que não há apenas um único discurso das mulheres; elas fazem parte de todos os grupos sociais, sendo oprimidas de formas diferentes dentro de todos eles. As mulheres pertencentes a uma elite social enfrentam repressões diferentes das pertencentes a classes populares, assim como ocorre diferenciações entre as repressões das mulheres brancas e das mulheres negras. Esta é uma das razões para as teorias feministas se dividirem em vieses teóricos diversificados, como vimos anteriormente. Todavia, o ponto a que pretendo chegar é que estamos presos a uma via de mão dupla. Ao mesmo tempo em que há a necessidade de representar e descrever as *mulheres*, também há o perigo de classificar os membros do sexo feminino como apenas isso: *mulheres*. Isto significa que a representação do sexo feminino é necessária para quebrar com o paradigma imposto pela sociedade patriarcal de que o sexo masculino é universal enquanto o feminino é naturalmente inferior. Entretanto, ficamos presos à possibilidade de focar em apenas um discurso feminino e esquecer que uma pessoa não é apenas o seu sexo:

Se alguém “é” uma mulher, isto certamente não é tudo o que esse alguém é; o termo não logra ser exaustivo, não porque os traços predefinidos de gênero da “pessoa” transcendem a parafernália específica de seu gênero, mas porque o gênero nem sempre se constituiu de maneira coerente ou consistente nos diferentes contextos históricos, e porque gênero estabelece interseções com modalidades raciais, classistas, étnicas, sexuais e regionais de identidades discursivamente constituídas (BUTLER, 2017, p. 21).

Para Judith Butler (2017), famosa estudiosa sobre as questões feministas, o gênero não se restringe a apenas um sexo ou a apenas dois gêneros: feminino e o masculino. Estas construções não precisam ser binárias, porém, elas não deixam de ser construções sociais e históricas. Os gêneros são, portanto, produtos das relações sociais. Os nossos corpos são interpretados pela sociedade através de significados culturais como lembra a autora:

Beauvoir diz claramente que alguém “se torna” mulher, mas sempre sob uma compulsão cultural a fazê-lo. E tal compulsão claramente não vem do “sexo”. Não há nada em sua explicação que garanta que o “ser” que se torna mulher seja necessariamente fêmea. Se, como afirma ela, “o corpo é uma situação”, não há como recorrer a um corpo que já não tenha sido sempre interpretado por meio de significados culturais; conseqüentemente, o sexo não poderia qualificar-se como uma facticidade anatômica pré-discursiva (BUTLER, 2017, p. 29).

Desta maneira compreendemos que nosso corpo feminino ou masculino é desde pequeno interpretado através de significados culturais que definem o que é um corpo feminino e/ou masculino. O gênero é um produto desses significados culturais que vão caracterizar os sexos. Dentro da sociedade patriarcal há uma tendência a relacionar o gênero feminino ao sexo feminino, e o gênero masculino ao sexo masculino. Contudo, esta relação não precisa ser fechada e binária. Esta ideia do binarismo vem da mesma construção como a do *versus*, que vimos em Schmidt (1995) e que causa o silenciamento do feminino e cria um conceito equivocado de superioridade do masculino. Segundo Butler (2017), o gênero é parte do que o ser humano “é” e, sendo assim, um fenômeno que compreende relações entre sujeitos, a cultura e a história:

Como ponto de partida de uma teoria social do gênero, entretanto, a concepção universal da pessoa é deslocada pelas posições históricas ou antropológicas que compreendem o gênero como uma *relação* entre sujeitos socialmente constituídos, em contextos especificáveis. Este ponto de vista relacional ou contextual sugere que o que a pessoa “é” – e a rigor, o que o gênero “é” – refere-se sempre às relações construídas em que ela é determinada. Como fenômeno inconstante e contextual, o gênero não denota um ser substantivo, mas um ponto relativo de convergência entre conjuntos específicos de relações, cultural e historicamente convergentes (BUTLER, 2017, p. 32 - 33).

Neste trabalho compreendemos que, apesar de os gêneros *femininos e masculinos* não serem necessariamente ligados aos corpos de sexo feminino e masculino, respectivamente, a sociedade patriarcal tradicional espera esta relação binária e fechada entre gênero e sexo. Por isso, tomaremos como base o que a sociedade predispõe a relação binária entre o sexo feminino e o gênero feminino e considerando que os corpos femininos que não se identificam com este gênero são ainda mais marginalizados. Também consideramos que muitas destas construções de gênero são estereotipadas e baseadas em preceitos machistas. Destacamos, portanto, que as personagens femininas de ambos romances escolhidos seguem o padrão de serem todas do sexo feminino e também do gênero feminino. Desta maneira, quando aqui mencionarmos *mulheres*, estamos nos referindo a este recorte mais específico devido à representação escolhida (provavelmente de forma inconsciente, mas normativa) pelo autor.

#### **4.2. A emancipação feminina em *Levantado do Chão***

Analisamos no capítulo anterior o que caracteriza o romance *Levantado do chão* como metaficção historiográfica. Assim sendo, o romance aborda a história portuguesa do século XX a partir do discurso da classe popular campesina. Como a narrativa acompanha gerações

sucessivas da família Mau-Tempo, há tanto personagens masculinas como personagens femininas marcantes. Contudo, há a predominância de figuras masculinas como personagens principais da narrativa e como tomadoras de decisões. O autor, porém, desenvolve as personagens femininas com o passar da narrativa de maneira que elas passam a ser mais independentes e encontram uma voz.

José Saramago é bastante conhecido por suas personagens femininas fortes, que se destacam de alguma forma na narrativa por contrariarem expectativas e tomarem decisões importantes para o desenvolvimento da história. Não podemos deixar de considerar, entretanto, que estamos tratando de um homem que cria personagens femininas; e ocorre o apagamento da emancipação e força das personagens femininas pelas personagens masculinos em diversas situações. Maria de Magdala, em *Evangelho Segundo Jesus Cristo* (1991), é um exemplo de uma personagem subversiva que contraria as expectativas de uma sociedade patriarcal. Em *História do Cerco de Lisboa* (1989), por outro lado, a personagem de Maria Sara é aparentemente independente até o momento em que percebemos que ela está presa ao personagem principal masculino, Raimundo.

No caso de *Levantado do chão*, a mulher que representa a primeira geração dos Mau-Tempo é, assim como as demais, uma mulher forte – e por forte queremos dizer que ela enfrenta muitas adversidades, mas continua lutando pela sua própria sobrevivência e de sua família. Sara da Conceição enfrenta o próprio pai para casar-se com Domingos Mau-Tempo, e no final percebe que deveria ter ouvido os conselhos paternos. O relacionamento com Domingos gerou cinco filhos: João Mau-Tempo, Anselmo, Maria da Conceição, Domingos e uma menina que morreu com apenas 8 dias. O restante da narrativa focaliza a linhagem que se desenvolve a partir de João, portanto os outros acabam desaparecendo aos poucos da narrativa. Maria da Conceição torna-se empregada em uma casa de família na capital.

Sara da Conceição representa a mulher forte que cuida da família sozinha, lutando para criar os filhos e alimentá-los. Com um marido que os faz andar de cidade em cidade, onde acumulam dívidas devido ao vício da bebida dele, Sara cria as crianças nesse meio até o momento que decide voltar para a casa da família. Por muito tempo, mesmo com os temperamentos ruins do marido, ela lhe deu apoio e foi procurá-lo em meio à chuva em noites em que ele nem conseguia achar o caminho para casa.

Logo no início da narrativa, Domingos e Sara estão a caminho de sua nova morada com seu primeiro filho recém-nascido, quando ele decide parar em uma taverna para pedir

informações aos homens que lá estavam. As mulheres não devem entrar em estabelecimentos deste tipo. As tavernas e suas bebidas são reservadas para os homens, conforme a época. Contudo, o marido demora-se dentro do local e a chuva começa, então, Sara, por necessidade vai até a porta chamar pelo marido que fica furioso, mesmo sabendo que a esposa tem razão em chamá-lo: “Boas razões são as dela, mas Domingos Mau-Tempo não gostou de ser chamado pela mulher à frente dos homens, o que é que vão pensar, e enquanto atravessa o largo vai ralhando, Se tornas a fazer isto, zango-me” (SARAMAGO, 2013a, p. 20). Sara da Conceição “vivia sofrida e calada” ao lado do marido, aguentando as suas bebedeiras, fugas de casa, dívidas e a condição a que submetia a família. Até o momento que ela toma a decisão de deixar Domingos, quando ele pela primeira vez despreza a família. Isto mostra a importância dos filhos para ela. Este é o primeiro passo para a emancipação feminina dentro da história dos Mau-Tempo:

Então, Sara da Conceição, que tanto tempo calara o seu viver, rogou a uma vizinha letrada que lhe escrevesse uma carta, e foi como se lhe estivessem repuxado a alma, não fora para isso que quisera o seu homem, Meu pai, pelo amor de Deus lhe peço que me venha buscar com os seus burritos e o carro, para ao pé de si, para a minha terra, e me perdoe os trabalhos e desgostos que lhe tenho dado, também a sua resignação, com o meu grande arrependimento de não obedecer aos conselhos que tantas e tantas vezes me deu, que não fizesse este infeliz casamento, um homem que só amarguras me tem dado, do pior tenho sofrido, misérias e desgostos e pancadas, bem avisada fui, mal avisada andei, [...] (SARAMAGO, 2013a, p. 42).

A família passa a morar com o pai de Sara e com a morte deste, com o irmão dela. Neste período as crianças precisam pedir esmola, mesmo com Sara trabalhando fora para sustentar a família: “Trabalhava Sara da Conceição como de justiça, que não é só pôr filhos no mundo, e os pais repartiram com ela alguma coisa, a mãe abundosa, como natural, sempre era mãe” (SARAMAGO, 2013a, p. 43). É possível observar nesse pequeno trecho como Saramago relaciona o gênero feminino ao “instinto materno” que procura fazer todo o possível pelos filhos. Sara da Conceição é uma mãe bastante protetora, seus filhos são mais valiosos que um marido que apenas lhe traz desgostos. Quando Sara passa a morar com o irmão, Joaquim Carranca, que torna-se o provedor da família em troca de serviço doméstico proporcionado por ela, como cuidar das roupas e dos filhos, coisa que homem não dispensa, mas que é considerado serviço de mulher, Saramago ironiza esse estereótipo de gênero, de maneira que faz o leitor pensar como, apesar da história acontecer no século XX, ainda vivemos em uma sociedade patriarcal que considera o serviço doméstico e o cuidar dos filhos como uma tarefa “natural” do sexo feminino. Sara da Conceição também aceita a sugestão do irmão de colocar o filho mais velho para trabalhar e o narrador utiliza-se da ironia mais uma vez para evidenciar a repressão que as mulheres sofrem por parte dos membros do sexo

masculino da própria família: “[...] e ela concordou, hábito que vinha dos seus submissos anos de mulher casada [...]” (SARAMAGO, 2013a, p. 65). Com a velhice e o enforcamento do marido, Sara enlouquece e morre nesta condição.

A mulher que representa a segunda geração é Faustina. Esta não é um membro da família por sangue, mas através do casamento com João Mau-Tempo, com quem terá três filhos: António, Gracinda e Amélia. Assim como a sogra, Faustina também vai contra a benção do pai ao fugir e se casar com João. Mas ao contrário de Sara, seu casamento é duradouro. Faustina participa mais da vida familiar, tomando decisões em relação à filha e cuidando da casa quando marido é preso. Mesmo com as prisões do marido, ela não deixa de apoiá-lo. Apesar de as mulheres não participarem das reuniões sobre as greves, João compartilha com a esposa suas decisões, mantendo uma relação de amizade com ela. A personagem se encaixa dentro do típico papel de gênero feminino de dona de casa, que cozinha para o marido e lhe prepara a cama. Na prisão mais duradoura de João, ela enfrenta uma longa viagem e um caminho de pedras de pés descalços para ter a chance de ver o marido. Isto mostra a determinação feminina para atingir os seus objetivos. A personagem representa uma virada na perspectiva das personagens femininas, pois sua filha e neta lutam pelo que querem impondo-se e mostrando suas personalidades fortes. Quando a filha Gracinda Mau-Tempo decide casar com Manuel Espada, a mãe permite o casamento, mas primeiro deve-se passar pelo menos um ano, pois a moça é ainda muito jovem, e para que se possa preparar o enxoval. Neste momento o narrador interfere a narrativa e reconhece que pouco falou das mulheres até o momento, contudo, ele também menciona que as mulheres passaram a ter mais espaço a partir desse momento na mesma narrativa:

Muito de homens se tem falado, alguma coisa de mulheres, mas quando assim foi, como de passageiras sombras ou às vezes indispensáveis interlocutoras, coro feminino, de costume caladas por ser grande o peso da carga ou da barriga, ou então mães dolorosas por várias razões, um filho morto, outro valdevinos, ou filha desonrada, é o que não falta. De homens se continuará a falar, mas também cada vez mais de mulheres, e não por causa deste namoro e futuro casamento, pois namorar também namoraram Sara da Conceição e Faustina, avó já morta e mãe ainda felizmente viva de Gracinda Mau-Tempo, e disso poucas foram as coisas ditas, as razões são outras, ainda se calhar imprecisas, e é que os tempos vêm aí (SARAMAGO, 2013a, p. 199).

A partir de então, começam os tempos de Gracinda Mau-Tempo, apaixonada e determinada. Apaixonou-se por Manuel Espada e sabia que era com ele com quem queria se casar. A moça também sabe dos envoltimentos do pai e do marido com as greves de trabalhadores no latifúndio. Assim como a mãe, ela inicialmente participa de longe, recebendo

informações do marido e do pai. Até o momento em que ela decide participar de uma das manifestações, impondo sua vontade perante o marido:

[...] nós somos de Monte Lavre, é verdade, não são muitos, mas chegaram, e trazem uma mulher, Gracinda Mau-Tempo também quis vir, já não há quem segure as mulheres, isto pensam os mais velhos e antigos, mas não dizem nada, que faria se tivessem ouvido a conversa, 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*, que tal foste dizer, um homem deve ter cuidado quando fala, [...], depois fica em pouco e perde autoridade, [...]. Falaram do caso no resto do serão, falaram já deitados, a conversa adiantada, A menina fica com a minha mãe e nós vamos juntos, não é só dormimos na mesma cama, enfim rendeu-se Manuel Espada e ficou contente por se ter rendido, passou o braço por cima da mulher e puxou-a para si, são gestos de homem e abandonos de mulher [...] (SARAMAGO, 2013a, p. 335 - 336, grifo meu).

Gracinda consegue convencer o marido a deixá-la participar das manifestações contra os latifundiários. Porém, ao mesmo tempo em que isso é um grande passo para as personagens femininas, ainda é preso aos moldes machistas de que a mulher precisa de uma autorização masculina. É importante esse ato de Gracinda por representar uma tomada de consciência das mulheres perante as opressões de classe e o início da manifestação de suas opiniões próprias. Elas passam a querer expressar suas opiniões e a participar das lutas sociais, ocupando seu espaço ao lado dos homens. A frase grifada “*Isto não é coisa para mulheres*” já foi ouvida por mulheres de todos os séculos e cantos do mundo. Saramago utiliza especificamente uma frase machista tão popular para transmitir a ideia de que não é apenas Manuel Espada que está proferindo essas palavras, mas sim todos os homens. E percebemos como isso faz parte de um discurso construído socialmente e que está tão inserido no papel do gênero masculino que é quase como se Manuel Espada fosse obrigado a dizer e não aceitar abertamente a decisão da mulher, como em um roteiro pré-estabelecido. Afinal de contas, ele se sente contente por ter se rendido, pois vai poder ter a companhia da companheira de quem tanto gosta.

Gracinda Mau-Tempo dá à luz a uma menina que possui os olhos azuis do avô. Esta menina se chamará Maria Adelaide e representará na narrativa um novo começo de esperança de tempos melhores tanto para a classe social campesina como para as mulheres. O fato desta criança que representa tempos melhores ser mulher é bastante significativo, quer dizer que o futuro incluía e precisará ainda mais das mulheres. Elas terão a oportunidade de serem livres e independentes, com novas oportunidades de trabalho. Todas as mulheres da família Mau-Tempo sofrem da mesma maneira que os homens a opressão das classes dominantes. Entretanto, elas ainda enfrentam a opressão dos homens da própria família, sejam eles o marido ou o pai. Maria Adelaide é a única que não sofre essa opressão por parte de outros

membros da família. A narrativa encerra-se com a moça ainda jovem e sem casamento, quem sabe se casada não sofreria igual às outras? É uma questão interessante de se pensar.

O romance ainda representa as mulheres ricas que vivem no latifúndio. O narrador ironiza suas ações e pensamentos, colocando-as em um lugar privilegiado por sua condição social. Entretanto, elas são mulheres e por isso não possuem as liberdades dos latifundiários. O narrador descreve-as da seguinte maneira:

Em casa de Norberto, as senhoras tinham as delicadezas do sexo, bebiam seu chá, faziam sua malha e eram madrinhas das filhas dos criados mais próximos. Sobre os canapés da sala demoravam-se as revistas de modas, ai Paris, aonde estava decidido que a família iria mal acabasse a estúpida guerra que, entre outros danos de maior ou menor grandeza, lhes viera atrasar o projecto (SARAMAGO, 2013 a, p. 59).

Neste trecho é possível perceber a futilidade das personagens femininas que apenas se importam com o que concerne a elas próprias, sem se preocupar com algo maior. Isto é de uma representação bastante superficial das mulheres de classes abastadas, mas serve para mostrar como estas pessoas não teriam preocupações e até mesmo não possuem o que fazer, acabando em uma espécie de tédio que as faz queixarem-se de banalidades, quando elas possuem comida e dinheiro em abundância.

O narrador destaca a mulher e algumas de suas características no decorrer do romance. Ele menciona o “destino” das mulheres de ter filhos (condição biológica): “De mulheres nem vale a pena falar, tão constante é o seu fado de parideiras e animais de carga” (SARAMAGO, 2013a, 134). Para o narrador “não é assim tão grande a diferença entre mulher e homem, a não ser no salário” (SARAMAGO, 2013a, p. 232), o que significa que ambos trabalham muito para conseguir sustentar a família, porém a desigualdade sexual prevalece e as mulheres recebem um salário inferior. O narrador insere as mulheres na luta pelas oito horas de trabalho e aumento dos salários da seguinte maneira:

“Vamos para as oito horas, basta de trabalhar de sol a sol, porque também elas assim trabalham, e mais ainda, doridas, menstruadas, pejudas da barriga à boca, ou, quando já não, com os seios a derramar o leite que deveria ter sido mamado, é uma sorte, não se lhes secou, muito se engana pois quem julgue que basta levantar uma bandeira e dizer, Vamos” (SARAMAGO, 2013a, p. 361).

Posto isto, podemos perceber que o narrador está preocupado em representar a mulher e a opressão que ela sofre. Ele mostra o caminho de uma emancipação feminina no campo através das mulheres da família Mau-Tempo. Contudo, ele ainda fica preso a muitos estereótipos do gênero feminino. A emancipação feminina na obra é seletiva, ela ocorre, claro que não completamente, entre a classe popular, mas não nas classes altas. A mulher rica

continua dependendo da fortuna do marido, sem poder desobedecer-lhe. Segundo a representação de Saramago, essa mulher nem teria grandes motivos para contestar o masculino, pois ela vive bem e de maneira confortável. Contudo a mulher da classe popular se assemelha ao homem, ela trabalha tanto e até mais do que ele, trabalha no latifúndio e em casa, cuida dos filhos e do marido. Mesmo com tanto trabalho ela ainda ganha um salário menor e deve submeter-se ao marido. Como observamos, aos poucos a mulher camponesa vai se emancipando do homem-marido. Ela pode cuidar dela mesma e dos filhos, trabalhar em pé de igualdade com o homem e começa a expressar opiniões, participando da vida social do marido e da sua comunidade.

### **4.3. A guia de *Ensaio sobre a cegueira***

*Ensaio sobre a cegueira*, publicado em 1995, não se encaixa nos romances de José Saramago considerados metaficção historiográfica. Esta obra marca um período diferente da *literatura* do escritor, entretanto, ela ainda se relaciona com *Levantado do chão*. O romance é considerado uma alegoria e conta a história de uma cegueira branca que tomou conta de um país fictício. Os primeiros a cegaram são postos pelo governo em um antigo manicômio, onde grande parte da história irá se passar. A ideia dos governantes era isolar os contaminados para que a doença não se proliferasse. Contudo, depois de um período todo o país cega. Exceto uma pessoa: a mulher do médico.

A mulher do médico é esposa do oftalmologista que atende o primeiro cego, a primeira pessoa a cegar. É este médico que avisa as autoridades sobre o surto de cegueira e elas tomam a providência de recolher somente os que cegaram e colocá-los em um antigo manicômio em reclusão. A mulher do médico arruma com calma a mala para ir ao manicômio e com ainda mais calma afirma ao condutor da ambulância “Tem de me levar também a mim, ceguei agora mesmo” (SARAMAGO, 2016, p. 44). Contudo, ela não cegou e nem cegará. Por não cegar, ela servirá como uma figura condutora para os cegos de seu dormitório – ou camarata, como o autor nomeia na narrativa – e testemunhará tenebrosidades. Para não colocar sua vida em risco e nem tornar-se escrava dos outros, a mulher do médico opta por manter silêncio sobre a sua não-cegueira. A personagem passa de uma personagem que não esperaríamos ter uma grande relevância social, uma dona de casa, ao centro da narrativa. Em *Alegoria da cegueira* (2009), Daniela de Araújo Vieira analisa a decisão de colocar uma personagem feminina de cotidiano simplificado como fio condutor da narrativa:

A trajetória dessa personagem – *a mulher do médico* – passa a ser relevante na proporção que percebemos que a história só é passível de ser contada devido à atitude dessa mulher em fingir-se de cega e acompanhar o marido. Nesse sentido, não é apenas o narrador que possibilita-nos conhecer a história, aliás, o desenrolar desta só nos é permitido pelas atitudes tomadas por essa mulher. Mas, por que escolher uma mulher, de um cotidiano tão simplificado, sem grandes reconhecimentos intelectuais e sem produtividade elevada, ou seja, sem uma função social voltada para o lucro ou trabalho, mas somente para os afazeres domésticos? (VIEIRA, 2009, p.188).

A pergunta deve ser considerada por nós: por que a escolha de uma mulher? Ainda mais uma dona de casa? E uma resposta possível envolve o patriarcado, que é marcado pela barbárie. A sociedade patriarcal é frágil, porque pode romper-se facilmente, mas também é violenta, porque em momentos de crise as soluções vêm sempre através da força bruta e da exclusão. Ao escolher uma mulher para ser o eixo central da narrativa, o autor decide apresentar a barbárie da sociedade ao demonstrar o seu oposto. É a escolha de uma figura que vai se contrapor o patriarcado:

Consequentemente, Saramago escolhe uma figura feminina representante de todo o matriarcado e contrapõe os anseios e posturas desta, diga-se de passagem, completamente humanitária e civilizada, mesmo nos momentos de extrema barbárie no livro, ao modelo patriarcal representante de todas as formas estabelecidas até então de se pensar a sociedade. Em outras palavras, todas as formas de se estabelecer o contrato social (VIEIRA, 2009, p. 188).

Dentro da narrativa ocorrerá o embate entre o patriarcado e o matriarcado. Por exemplo, quando cegos tiranos decidem tomar conta da comida enviada pelo governo e exigir pagamento por ela. Com em torno de 260 pessoas isoladas em camaratas, o espaço do manicômio se torna um caos. O grupo que integra o manicômio é heterogêneo, contendo homens, mulheres, europeus, asiáticos, africanos, crianças, jovens, adultos e idosos. Contudo, um grupo de um dormitório formado apenas por homens estabelece uma tirania imposta através da força bruta. Os membros dos demais quartos devem pagar pela comida que o governo oferece aos isolados, mas que foi confiscada pelo grupo.

Entretanto, os recursos financeiros ali dentro são escassos e logo eles não possuem mais condições de pagar. O grupo dos cegos tiranos exige que as mulheres submetam-se sexualmente a eles. Cada noite os homens abusam das mulheres de uma camarata, que em troca da subsistência são obrigadas a passar por este sofrimento. Os homens abusam das mulheres sem dó, exercendo a força bruta ao forçá-las e esbofeteá-las. As moças da camarata da mulher do médico organizam-se em fila, ela, como guia, vai à frente e elas formam “uma fila grotesca de fêmeas malcheirosas, com as roupas imundas e andrajosas, parece impossível que a força animal do sexo seja assim tão poderosa, ao ponto de cegar o olfacto”

(SARAMAGO, 2016, p. 174). Eles vivem no manicômio em meio à imundice e a falta de higiene. Neste momento, percebemos como o instinto animal destes homens é perturbador, pois não importa a sujeira, eles querem se aproveitar das mulheres e exercer seu poder. No caminho para a camarata dos tiranos, as mulheres passam pela porta de entrada do manicômio. Não podem sair dali de dentro, pois os soldados que vigiam o local têm ordens para disparar. Mas uma das mulheres diz que “mais valia [estar morta], em menos de um minuto estaríamos mortas, era como deveríamos estar, todas mortas” (SARAMAGO, 2016, p. 175). Elas, contudo, seguem seu caminho e passam por duas camaratas cujos habitantes tinham sido anteriormente levadas aos cegos tiranos:

Passaram a porta que dava acesso à ala esquerda, enfiaram-se pelos compridos corredores, as mulheres das duas primeiras camaratas poderiam, se quisessem, falar-lhes daquilo que as esperava, mas estavam encolhidas nas suas camas como bestas espancadas, os homens não se atreviam a tocar-lhes, nem sequer tentavam aproximar-se, que elas punham-se aos gritos (SARAMAGO, 2016, p. 175)

As mulheres sofreram de tal maneira, que ficaram traumatizadas. Dentro da camarata dos cegos tiranos elas sofreram os piores tipos de abusos e humilhações: “As mulheres, todas elas, já estavam a gritar, ouviam-se golpes, bofetadas, ordens” (SARAMAGO, 2016, p. 176). A mulher do médico foi obrigada a uma das maiores humilhações pelo chefe dos cegos. Ela se recusa inicialmente, impondo-se, mas ele a ameaça e a todos de sua camarata. É neste momento que ela teve a certeza de que precisava matar aquele homem: “Estou a reconhecer a tua voz, E eu a tua cara, és cega, não podes ver, Não, não te posso ver, Então por que dizes que reconheces a minha cara, Porque essa voz só pode ter essa cara, [...] Não o posso matar agora, pensou” (SARAMAGO, 2016, p. 177). Durante horas as mulheres foram passadas de homem para homem, sujeitas a humilhações e ofensas. Infelizmente, uma das mulheres não resiste aos ferimentos causados. A mulher do médico anuncia a sua morte e cuida para, com a ajuda da rapariga de óculos, levarem a morta para longe dos cegos tiranos:

Levantou em braços o corpo subitamente desconjuntado, as pernas ensanguentadas, o ventre espancado, os pobres seios descobertos, marcados com fúria, uma mordedura num ombro, Este é o retrato do meu corpo, pensou, o retrato do corpo de quantas aqui vamos, entre estes insultos e as nossas dores não há mais do que uma diferença, nós, por enquanto, ainda estamos vivas (SARAMAGO, 2016, p. 179).

Após voltar para a sua própria camarata, a mulher do médico em um ato de solidariedade e, principalmente, de sororidade, lava cada uma de suas companheiras, limpando seus corpos das impurezas deixadas pelos homens-monstros:

Quando o médico e o velho da venda preta entraram na camarata com a comida, não viram, não podiam ver, sete mulheres nuas, a cega das insônias estendida na cama, limpa como

nunca estivera em toda a sua vida, enquanto outra mulher lavava, uma por uma, as suas companheiras, e depois a si própria (SARAMAGO, 2016, p. 181).

Depois de tantas atrocidades, a mulher do médico está decida a matar e, com uma tesoura, acompanha mulheres de outra camarata que não é a sua até os homens cegos. Lá, enquanto o chefe estava abusando de uma cega, a mulher do médico se aproximou dele por trás e a “tesoura enterrou-se com toda a força na garganta do cego, girando sobre si mesma lutou contra as cartilagens e os tecidos membranosos, depois furiosamente continuou até ser detida pelas vértebras cervicais” (SARAMAGO, 2016, p. 185 - 186). Com a morte do chefe, os outros membros do grupo propõem aos demais que descubram quem foi a assassina e que a entreguem em troca de comida e para evitar confrontos. Quem impede isto de acontecer é o velho da venda preta, que incita os outros cegos a tomar coragem e lutar contra os tiranos, retomando a comida através da força. Percebemos aqui a coragem da mulher do médico de matar um homem para salvar as companheiras, e pode-se considerar esse acontecimento como o ponto de partida para uma revolução, um ato inicial, mas não é suficiente. Na narrativa, é necessário que um homem dê sustento às ideias e incentive a mudança. No caso, a mulher do médico fez a primeira ação necessária, todavia, ao invés dos demais darem apoio e se aproveitarem da situação para restabelecer a situação de relativa igualdade, eles se acovardam. A covardia só é impedida pelo velho da venda preta, um homem.

No fim, a batalha não chega a ter um vencedor porque outra mulher incendia a camarata dos ladrões e, por consequência, o prédio inteiro. Ao fugirem do incêndio, os cegos percebem que os soldados foram embora e isto ocorre porque todo o país também havia cegado. Depois de um tempo, a cegueira desaparece da mesma maneira como apareceu: de repente.

Ao surgir a imposição das mulheres como moeda de troca por comida, há entre os homens das demais camaratas protestos que logo se calam perante a justificativa da necessidade da comida. Os homens não se unem para, através de alguma ação concreta, tomar providências para tirar as mulheres dessa situação. Ao contrário, quem salva as mulheres da humilhação é outra mulher. O médico reconhece que seu “orgulho de macho” é ferido e que ele não pode fazer nada para impedir o que vai acontecer: “isto a que chamamos orgulho de homem, se é que depois de tanta humilhação ainda conservamos algo que mereça tal nome, sei que vai sofrer, já está a sofrer, não o posso evitar” (SARAMAGO, 2016, p. 167). A preocupação com o orgulho de homem acaba sendo maior do que com a saúde das mulheres,

é pior o fato de elas serem violadas porque isso fere o orgulho delas do que o fato de que elas estão enfrentando uma situação traumática. Sobre esta força feminina, Vieira comenta:

[...] perceber que só as personagens femininas são capazes de manter a dignidade e dar um basta ao inferno quando, na verdade, são consideradas o sexo frágil, enquanto os homens assistem a tudo de braços cruzados, só sendo passíveis de reação quando induzidos por um líder experiente e porque estão com fome, ressaltam o quanto o mundo guiado pela ótica masculina é injusto e não considera os meios de se atingir os seus objetivos, ou seja, o quanto é egoísta, destrutivo e mau (VIEIRA, 2009, p. 130).

A narrativa possui outra personagem feminina forte que é a rapariga de óculos escuros. Ela é uma moça jovem e independente, determinada, certa do que acredita e ao mesmo tempo maternal. Ela criará uma ligação fraterna com o rapazinho estrábico – um dos primeiros a cegar e que foi colocado no manicômio sem a mãe. Por outro lado, ela possui uma liberdade em relação ao seu corpo e modo de viver que faz o narrador comentar sobre a possibilidade de chamá-la de prostituta:

Sem dúvida, esta mulher vai para cama a troco de dinheiro, o que permitiria, provavelmente, sem mais considerações, classificá-la como prostituta de facto, mas, sendo certo que só vai quando quer e com quem quer, não é de desdenhar a probabilidade de que tal diferença de direito deva determinar cautelarmente a sua exclusão do grêmio, entendido como um todo. Ela tem, como a gente normal, uma profissão, e, também como a gente normal, aproveita as horas que lhe ficam para dar algumas alegrias ao corpo e suficientes satisfações às necessidades, as particulares e as gerais (SARAMAGO, 2016, p. 31).

É possível notar que não há preconceito na fala do narrador; ela pode ser uma prostituta porque ganha dinheiro ao ir para a cama com outras pessoas, mas ela possui uma liberdade sexual que lhe permite escolher com quem ir e em que momento, apenas quando sentir desejo. A rapariga terá relações com o médico na frente da esposa dele, sem ainda saber que ela enxergava. As duas se aproximam, e a amizade delas não é abalada por este fato. A mulher do médico decide, portanto, contar a rapariga que pode ver, mas que ela não pode contar a ninguém, pois é um segredo, e a moça responde que prefere morrer a enganar a companheira.

Como única personagem que não cega, a mulher do médico também ocupa uma posição de guia e conseqüentemente de autoridade. Contudo, mesmo nessa posição, a ela não exerce esse poder de forma ditatorial como o patriarcado. Em uma cena emblemática, a mulher guia a mão do marido com a chave correta na mão até a fechadura; quando em um simples movimento ditatorial ela poderia tirar a chave da mão dele e abrir mais rapidamente. Mas, ao deixar que ele abra a porta, ela lhe dá confiança. A mulher do médico, mesmo tendo continuado a ver, e por isso possuindo uma noção maior dos horrores que eles estão

vivenciando, continua buscando ver o lado positivo da situação: “Já estamos meio mortos, disse o médico, Ainda estamos meio vivos, respondeu a mulher” (SARAMAGO, 2016, p. 288). Assim como Maria Adelaide de *Levantado do chão*, ela tem esperança em tempos melhores.

Em *Ensaio sobre a cegueira*, as mulheres encontram a possibilidade de ação. Em solidariedade umas com as outras, elas unem forças para se apoiarem e criarem laços entre si. As mulheres enfrentam os cegos tiranos, tornando-se suas próprias salvadoras. Não há um herói masculino que vem salvá-las da torre onde estão presas. Enquanto isso, em *Levantado do chão* pouco vemos de ações femininas que tenham uma importância fundamental para o desenvolvimento da narrativa.

## 5. Intertextualidade no romance saramaguiano

### 5.1. Intertextualidade: mosaico de discursos

Nos capítulos anteriores destacamos que, conforme as postulações de Linda Hutcheon (1991), as obras pós-modernas reelaboram criticamente os discursos históricos, incorporando e modificando referentes discursivos do passado. A apropriação de discursos, sejam eles históricos ou literários, ocorre principalmente através da intertextualidade. Concebemos a intertextualidade no texto como a retomada de outros textos e outras vozes. Desta maneira, todo texto é um discurso sobre outros discursos, como afirma Bakhtin:

As obras de Dostoiévski são o discurso sobre o discurso, voltado para o discurso. O discurso representável converge com o discurso representativo em um nível e em isonomia. Penetram um no outro, sobrepõem-se um ao outro sob diferentes ângulos dialógicos. Como resultado desse encontro revelam-se e aparecem em primeiro plano novos aspectos e novas funções da palavra [...] (BAKHTIN, 2002, p. 272).

Assim como Bakhtin afirma que Dostoiévski realiza um discurso sobre outro discurso, a obra de José Saramago é um discurso sobre vários outros discursos, como por exemplo, o discurso histórico, religioso, ideológico e até mesmo literário. Para Julia Kristeva (2005), todo texto se apropria de outros, seja na forma ou no conteúdo, e por isso, todo texto constitui-se como um “mosaico de citações”, estabelecendo intertextualidades. No caso de Saramago, ele utiliza-se conscientemente de outros discursos para questionar, principalmente, a historiografia e a religião cristã.

Da mesma maneira que o autor, ao escrever a narrativa, utiliza-se dos discursos prévios que conhece, seja consciente ou inconscientemente, o leitor aciona seu repertório de leituras anteriores e conhecimentos prévios necessários para a compreensão dos textos. Assim, o leitor também estabelece relações intertextuais e sentidos possíveis dentro do texto. Contudo, não é possível que um leitor consiga dar conta de todos os sentidos possíveis de um texto literário, devido à sua vasta gama de sentidos e relações intertextuais. Este trabalho, por exemplo, não tem esta pretensão, mas procura apenas explorar interpretações das narrativas por determinadas luzes de leitura. E, ao tratarmos das relações intertextuais, apontaremos as que, nesta leitura, se destacam dentro de *Levantado do chão* e *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*, romance escolhido por sua forte relação com o texto bíblico. Hutcheon também aponta para a importância desta dupla relação entre o leitor e o texto, e afirma que nenhuma obra literária é original, porque ela adquire sentido no momento em que estabelece relações intertextuais com discursos anteriores:

[...] a intertextualidade substitui o relacionamento autor-texto, que foi contestado, por um relacionamento entre o leitor e o texto, que situa o *lócus* do sentido textual dentro da história do próprio discurso. Na verdade, uma obra literária já não pode ser considerada original; se o fosse, não poderia ter sentido para o leitor. É apenas como parte de discursos anteriores que quaisquer textos obtêm sentido e importância (HUTCHEON, 1991, p. 166).

Como observamos no capítulo sobre a metaficção historiográfica, a pós-modernidade exige do leitor o reconhecimento dos vestígios textualizados do passado literário e histórico. Em outras palavras, o leitor deve ser capaz de reconhecer os vestígios intertextuais presentes no texto e construir relações que identificam as modificações irônicas e paródicas realizadas pelo autor. Esta é uma tarefa que, como leitores, realizamos automaticamente, pois, ao lermos, acionamos os textos que constituem nosso conhecimento prévio e que fazem parte do nosso repertório literário. Desta forma, a intertextualidade pós-moderna é, segundo Hutcheon, “uma manifestação formal de um desejo de reduzir a distância entre o passado e o presente do leitor e também de um desejo de reescrever o passado dentro de um novo contexto” (HUTCHEON, 1991, p. 157). Para reescrever, é necessário retomar outras vozes discursivas dentro do texto para tornar possível o discurso sobre outros discursos. A metaficção historiográfica, caso de *Levantado do chão*, usa e abusa desses ecos intertextuais de maneira irônica e paródica para questionar a historiografia oficial. Em *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, o questionamento recai sobre os textos bíblicos e suas interpretações segundo a Igreja Católica.

As práticas intertextuais são variadas, podendo: ser mais diretas ou indiretas (citação, epígrafe, alusão, paráfrase, paródia, referência, etc.); estabelecer relações de conteúdo ou forma. Nas obras de Saramago, o autor utiliza-se principalmente da paródia, da paráfrase e, podemos destacar também, epígrafes, que possuem um papel importante em seus romances, já que constituem ponto de partida para a compreensão do romance. No romance *Levantado do chão*, o autor coloca como epígrafe uma pergunta reflexiva de *Viagens da minha terra*, de Almeida Garrett:

E eu pergunto aos economistas políticos, aos moralistas, se já calcularam o número de indivíduos que é forçoso condenar à miséria, ao trabalho desproporcionado, à desmoralização, à infância, à ignorância crapulosa, à desgraça invencível, à penúria absoluta, para produzir um rico? (GARRETT apud SARAMAGO, 2013a, p. 7).

A epígrafe escolhida resume o que o autor irá tratar no decorrer da obra: a luta pela sobrevivência dos camponeses no latifúndio. Poderíamos alterar a palavras “indivíduos” por Mau-Tempo ou simplesmente trabalhadores do latifúndio. O trecho selecionado expõe logo a miséria que a família Mau-Tempo enfrentará no decorrer das décadas. E enquanto a família de trabalhadores rurais enfrenta as mais adversas situações dignas de seu nome, os latifundiários enriquecem, explorando-os. No caso de *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*,

possuímos duas epígrafes: um versículo do Evangelho de Lucas; e a famosa frase de Pôncio Pilatos – “Quod scripsi, scripsi”, em latim, ou “O que escrevi, está escrito”, em português – em resposta aos que lhe foram reclamar de ter colocado a placa INRI (“Jesus de Nazaré, Rei dos Judeus”) sobre a cruz de Jesus. O trecho do Evangelho de Lucas menciona a decisão do evangelista de contar a sua versão da história de Cristo:

Já que muitos empreenderam compor uma narração dos factos que entre nós se consumaram, como no-los transmitiram os que desde o princípio foram testemunhas oculares e se tornaram servidores da Palavra, resolvi eu também, depois de tudo ter investigado cuidadosamente desde a origem, expor-tos por escrito e pela sua ordem, ilustre Teófilo, a fim de que reconheças a solidez da doutrina em que foste instruído (BÍBLIA apud SARAMAGO, 2015, p. 9).

Neste caso, Saramago escolhe um trecho de apresentação de um dos quatro evangelistas, pois ele próprio está prestes a escrever o próximo Evangelho. Saramago cria o quinto Evangelho, não segundo outro apóstolo, mas segundo o próprio Jesus Cristo. Apesar disso, o romance continua em terceira pessoa, como é característico do autor, e enfoca não apenas Jesus (por um viés mais humano) como também José, pai terreno de Cristo, que ocupa o papel principal da primeira metade do romance.

Entendemos que Saramago, como autor pós-moderno, usa e abusa da intertextualidade em seus romances. De maneira direta e indireta, o autor traz para dentro do seu discurso outros discursos históricos, literários e religiosos com o objetivo de contestar e também dar voz aos discursos da margem. Durante este capítulo, portanto, vamos destacar relações intertextuais estabelecidas por Saramago dentro destes dois romances selecionados para além das epígrafes.

## **5.2. Saramago e a apropriação de textos bíblicos**

A religião é um tema recorrente na obra de José Saramago. Em todos os seus romances, podemos identificar relações com os textos bíblicos. A cultura ocidental estabelece um diálogo permanente com estes textos em maior ou menor grau; também a cultura ibérica é fortemente marcada pelo Cristianismo; isto posto, é natural a influência das Escrituras Sagradas em sua obra. O escritor destitui o sentido original deste texto e do imaginário construído por estes discursos e amplia a rede de significados. Saramago utiliza-se desse recurso com intenções ideológicas bastante claras: questionar o valor das Escrituras.

Sobre a relação entre a Bíblia Sagrada e *Levantado do chão*, Camile Tesche, em sua dissertação, afirma que ela é “dessacralizada, a Bíblia passa então a ser encarada como um

texto de apoio a que o narrador recorre ao longo de toda a obra e que é visto de outra perspectiva, descolada, evidentemente de seu sentido original” (TESSCHE, 2007, p. 79 – 80). Assim, Saramago utiliza-se da desconstrução ao estabelecer relações intertextuais. Para desconstruir, o narrador ironiza o papel de Deus e o discurso religioso através de comentários e da figura do padre Agamedes – da qual tratamos anteriormente –, que representa a Igreja:

Quarta-feira e sábado são os dias em que Deus Nosso Senhor desce à terra consubstanciado em toucinho e feijão frade. Estivesse aqui o padre Agamedes e haveria de clamar heresia, apelar para a santa inquisição, contra nós que dissemos que o Senhor é um feijão e um coirato, mas o mal do padre Agamedes está na pouca imaginação, habituou-se a ver Deus na pastilha de farinha triga e nunca foi capaz de *o inventar* doutra maneira, tirando a barba grande e o olho escuro do Pai, e a barba pequena e o olho claro do Filho, com esta diferença de cores que caso de fonte e de fetos terá havido na sacra história (SARAMAGO, 2013a, p. 203 – grifo meu).

Além de colocar a figura de Deus em um pedaço de carne de porco, considerada impura para o judaísmo, e no feijão, o narrador inverte os papéis e coloca Deus como invenção humana. Em outro trecho, o narrador refere-se a essa invenção mais claramente: “[...] Deus do céu, como podes tu não ver estas coisas, estes homens e mulheres que tendo inventado um deus se esqueceram de lhe dar olhos, ou o fizeram de propósito, porque nenhum deus é digno do seu criador, e portanto não o deverá ver” (SARAMAGO, 2013a, p. 238). Assim, Deus não passa de uma criação humana e, como tal, não pode olhar pelos mais pobres e amenizar seu sofrimento.

O narrador ainda desloca uma das citações mais famosas de Jesus Cristo, colocando-a dentro de um interrogatório policial: “[...] Amai-vos uns aos outros, mas ferve o sangue do inspector Paveia, Ah, sim, então os vinte e cinco aves que distribuías na tua terra, se me negas, acabo-te com o resto da existência” (SARAMAGO, 2013a, p. 271). O deslocamento da frase para um local de ódio, tortura e ameaça, ironiza a mensagem de amor de Cristo porque ela é repetida pelos homens, mas não é seguida.

Ao tratar do nascimento de Maria Adelaide, o narrador remete as dores do parto sofridas pelas mulheres conforme o castigo dado por Deus a Eva:

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 do 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 do dito Jeová não conhecem nem o nome. Enfim, mais duradouros são os rancores dos deuses do que dos homens (SARAMAGO, 2013a, p. 317 - 318).

Ao retomar o pecado original e o conseqüente castigo imposto às mulheres, o narrador ironiza que o pecado teria sido na verdade “bem-aventurado”, o que para o padre e para a Igreja é um sacrilégio. O castigo de Deus ainda teria efeito sobre todas as mulheres, mesmo sobre aquelas que não depositam sua fé Nele. Por fim, o trecho ironiza o rancor dos deuses, que seria mais duradouro que o dos homens. Pois “Deus, tanto faz este jeová como outro qualquer, é que nunca esquece nada, quem lhas fez paga-lhas” (SARAMAGO, 2013a, p. 318), enquanto o homem, mesmo que capaz de terríveis vinganças, “uma coisita de nada comove, e, [...] caem nos braços do inimigo, a chorar esta estranhíssima condição de ser homem, de ser mulher, de ser gente.” (SARAMAGO, 2013a, p. 318).

Em *Levantado do chão*, o narrador cita o massacre dos inocentes como uma pequena comparação: “Já no outro lado da rua se juntaram uns garotos e de lugares dali invisíveis, ou não identificáveis, gritam as mães pelos filhos, como já o fizeram na matança dos inocentes” (SARAMAGO, 2013a, p. 111). Esse episódio bíblico assume um papel importantíssimo dentro da narrativa de *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*, pois é a partir dele que José carregará dentro de si a culpa que transmitirá para o filho. Neste romance, Saramago estabelece o diálogo com o discurso bíblico com o propósito de questionar a verdade estabelecida pela Teologia. Para conseguir instituir esta relação, ele utiliza como fontes textuais a Bíblia e fatos históricos relacionados à igreja. Ao recontar a história de Jesus Cristo, Saramago propõe uma reflexão a respeito dos elementos presentes na origem do Cristianismo. O autor constrói uma paródia a partir dos evangelhos canônicos. Lembrando que o conceito de paródia ao qual nos referimos é o de Linda Hutcheon (1991), do qual tratamos no início deste trabalho e que não significa uma imitação ridicularizadora, mas sim um questionamento do passado. Um dos principais questionamentos do romance é a dicotomia entre o bem (Deus) e o mal (Diabo). A Bíblia também é um livro composto por várias versões de um fato e possui dentro de si mais de um discurso. Além dos quatro evangelhos, Saramago escreve o quinto, onde José é uma personagem central, Deus é uma figura maquiavélica e Jesus é retratado como mais humano, possuindo vícios e paixões.

Ao trabalhar com personagens históricos, o escritor é limitado criativamente. No caso dos personagens desse romance, Saramago tinha um limite até onde poderia ir na criação de suas personagens, especialmente Jesus. Contudo, ele encontra na personagem de José uma liberdade maior, e talvez por isso essa personagem acabe ganhando um papel central na narrativa. Mesmo assim, o autor ainda está preso a algumas características que ele não se dá ao trabalho de destrinchar com cuidado, e informa o leitor, que já possui seu

conhecimento prévio: “Já sabemos ser José carpinteiro de ofício, regularmente hábil no mester, porém sem talento para perfeições sempre que lhe encomendem obra de mais finura” (SARAMAGO, 2015, p. 27). Apesar de não ter liberdade para inventar o ofício de José, Saramago a tem para inventar sua personalidade, atribuindo-lhe ações, pensamentos e emoções. Assim como em *Levantado do chão* e *Memorial do convento*, em *O Evangelho Segundo Jesus Cristo* o olhar do escritor também se volta para os esquecidos pela História ao dar importância para José e também para a figura de Maria de Magdala, que acompanhará Jesus durante todas as suas andanças como amiga, amante e confidente. Encontramos a ironia no foco da personagem esquecida pela tradição. As ações de José são centrais para o romance, pois elas dão fundamento para a história de Jesus. Assim, mesmo após a sua morte, os seus atos e sentimentos continuam sendo peças-chaves para a construção da narrativa.

A culpa e o remorso ocupam papel central no romance. Em Belém, José escuta três guardas conversando sobre a ordem que receberam de matar todos os bebês de até três anos da cidade. Ao ouvir as designações dos guardas, José pensou apenas em seu filho recém-nascido e correu em direção ao local onde Maria estava com a criança. Naquele momento, José não pensou em avisar aos outros pais da cidade. Ele teria tido tempo. Poderia ter avisado e salvado a vida daquelas crianças inocentes.

[...] Que gritos eram aqueles, tornou a perguntar Maria, invisível na escuridão, e José respondeu, depois de um silêncio, Estão a matar gente. Fez uma pausa e acrescentou, como em segredo, Crianças, por ordem de Herodes, a voz quebrou-se num soluço seco, Por isso quis que partíssemos. [...] pode ser que os soldados não venham aqui, a ordem é para matar as crianças de Belém com menos de três anos, Como soubeste, Ouvir dizer no Templo, por isso vim a correr para aqui [...] (SARAMAGO, 2015, p. 110).

A partir desse episódio, devido à culpa, José passa a sonhar todas as noites, sonho que depois de sua morte ficará de herança para o filho, assim como a sua culpa.

José teve um sonho. Cavalgava por uma estrada que descia em direção a uma aldeia de que já se avistavam as primeiras casas, ia de uniforme e com todos os petrechos militares em cima, armado de espada, lança e punhal, soldado entre soldados, e o comandante perguntava-lhe, Tu aonde vais, ó carpinteiro, ao que ele respondia, orgulhoso de conhecer tão bem a missão de que fora incumbido, Vou a Belém matar o meu filho (SARAMAGO, 2015, p. 116).

A culpa é o diálogo entre a figura do pai e do filho na narrativa após a morte de José. Com esta evidência da culpa, Saramago apresenta uma crítica sobre a manipulação através da culpa realizada pela Igreja. Assim, como José passa a culpar-se pela morte das crianças de Belém, a Igreja ensina que somos culpados desde nosso nascimento porque nascemos pecadores, devemos viver com o remorso e nos arrependermos de nossos pecados. Após um tempo, José, que sempre foi um homem muito temente a Deus, passa a questioná-Lo. Deus

poderia ter enviado um anjo para avisar os pais das crianças através de um sonho, por exemplo. Por que incumbir um José de tal tarefa? José, então, ocupa uma posição de questionador dos dogmas, e o narrador pergunta: “Quando chegará, Senhor, o dia em que virás a nós para reconheceres os teus erros perante os homens” (SARAMAGO, 2015, p. 142). Em outro momento, o narrador ainda ironiza a ação de José, ao proteger o filho como tendo sido premeditada por Deus, mas que mesmo assim, não é por Ele perdoada: “Deus não perdoa os pecados que manda cometer” (SARAMAGO, 2015, p. 159).

Enquanto o José da Bíblia desaparece da narrativa, o de Saramago morre crucificado assim como o filho morrerá. O vizinho da família estava lutando contra os romanos e sua esposa preocupada pede para José buscar o homem. Nessa busca, o pai de Jesus encontra o homem já à beira da morte, e após sair do local onde estava o vizinho, acaba reunido a um grupo de prisioneiros condenados a cruz. José é inocente desta vez, mas ainda carrega consigo a culpa pelos meninos de Belém e por isso calou, consentindo com a sua própria morte.

José foi o último a ser crucificado, calhou assim, por isso teve de assistir, um por um, ao tormento dos seus trinta e nove companheiros desconhecidos, e, quando a sua vez chegou, perdida já de todo a esperança, não teve força nem para repetir os protestos da sua inocência, faliu talvez a oportunidade de salvar-se quando o soldado que tinha o martelo disse ao sargento, Este é o que se dizia sem culpa, o sargento hesitou um instante, exactamente o instante em que José deveria ter gritado, Estou inocente, mas não, calou-se, desistiu [...] (SARAMAGO, 2015, p. 163).

José morreu crucificado aos trinta e três anos, da mesma forma que, anos mais tarde, Cristo morrerá. Jesus herda do pai o ofício, a culpa e o sonho. Em busca de respostas, ele decide sair de casa, dando início às suas peregrinações. Dentre elas, conhece Maria de Magdala com quem se relaciona amorosamente; vive um tempo como pastor de ovelhas; conhece os apóstolos e com eles começa suas pregações; ressuscita Lázaro, dentre vários episódios bíblicos que estão recontados pelo narrador.

Gostaria de destacar o episódio em que, por quarenta dias, Jesus ficou afastado no mar encoberto por um nevoeiro conversando com Deus e também com o Diabo. O diálogo é extenso, mas é nele que Deus expõe para Jesus seu plano. Deus quer expandir seu poder e para isso precisa expandir a religião que acredita Nele. Jesus é o mártir escolhido para que Deus possa realizar esta pretensão. Com a morte de Jesus, Deus prevê a criação da Igreja Católica:

Haverá uma Igreja, que como sabes, quer dizer assembleia, uma sociedade religiosa que tu fundarás, ou em teu nome será fundada, o que é mais ou menos o mesmo se nos ativermos ao que importa, e essa Igreja espalhar-se-á pelo mundo até a confins que ainda estão por conhecer, chamar-se-á católica porque será universal [...] (SARAMAGO, 2015, p. 377).

Jesus contesta a decisão de Deus e o quanto será necessário que as pessoas sofram para que Ele possa atingir seu objetivo de poder: “De que me digas quanto de morte e de sofrimento vai custar a tua vitória sobre os outros deuses, com quanto de sofrimento e de morte se pagarão as lutas que, em teu nome e no meu, os homens que em nós vão crer travarão uns contra os outros” (SARAMAGO, 2015, p. 378). Cristo insiste em saber a quantidade de pessoas que sofrerão e Deus passa então a citar os nomes e as formas como as pessoas irão morrer. A lista é longa, estendendo-se por algumas páginas da narrativa. Deus também sabe que na medida em que ele aumenta o seu poder, também aumenta o poder do Diabo, que propõe um acordo, mas Deus recusa. Ele está firme em sua decisão. Jesus não gosta dos planos do Pai, e fica triste ao saber das muitas mortes. Contudo, compreende que Deus não tem remorsos e assim como carrega o remorso do pai José, decide carregar os de Deus: “Deus é Deus, não tem remorsos, Pois eu, se já levo esta carga de ter de morrer por ti, também posso aguentar os remorsos que deviam ser teus, Preferia poupar, De facto, não tens feito outra coisa desde que nasci, És um ingrato, como são todos os filhos” (SARAMAGO, 2015, p. 388). Percebemos como Saramago ironiza a história do Cristianismo ao colocar a morte de Cristo como um mártir não para nos salvar dos nossos pecados, mas como um capricho de Deus para expandir seu poder para todos os cantos da Terra (que ele prevê que acontecerá com a Igreja Católica e as Grandes Navegações). No romance, o Diabo possui mais compaixão que Deus. O Senhor é retratado como maligno, cruel e egoísta:

Morrerão centenas de milhares de homens e mulheres, a terra encher-se-á de gritos de dor, de uivos e rancos de agonia, o fumo dos queimados cobrirá o sol, a gordura deles rechinará sobre as brasas, o cheiro agoniará, e tudo isto será por minha culpa, Não por tua culpa, por tua causa, Pai, afasta de mim este cálice, Que tu o bebas é a condição do meu poder e da tua glória, Não quero esta glória, Mas eu quero este poder [...]. Então o Diabo disse, É preciso ser-se Deus para gostar de tanto sangue (SARAMAGO, 2015, p. 389).

Através das relações intertextuais, Saramago questiona fortemente a Igreja e a figura de Deus. Ele destaca as guerras e mortes em nome de Deus, que ocorreram nos séculos passados e perduram até hoje. O papel de Jesus para a concretização dos planos do Senhor é essencial, pois ele precisa de um mártir que atrairá a compaixão do povo. Alguém por quem criarão uma igreja, por quem chorarão, a quem rezarão e acreditarão. E no final, Deus consegue o que queria: Jesus é crucificado, e a narrativa encerra com a figura do Pastor, que representa o Diabo, limpando o sangue de Jesus.

### 5.3 Outros escritores dentro de Saramago

Observamos a intertextualidade, estabelecida por Saramago, com os discursos religiosos e históricos. Em *Levantado do chão*, por se tratar de uma metaficção historiográfica, como vimos anteriormente, Saramago retoma textos históricos e principalmente vozes que foram esquecidas pelos discursos históricos tradicionais. Contudo, Saramago também estabelece relações intertextuais com outros autores dentro de seus romances. Estas relações podem ocorrer através de paráfrases, citações, referências e até mesmo na composição de um romance inteiro, como é o caso de *O ano da morte de Ricardo Reis* (1984). Durante a leitura de *Levantado do chão*, deparei-me com várias menções a outros escritores e referências à literatura e à cultura popular. Como se trata de um romance que retrata as classes populares, não é uma surpresa que o narrador conte causos e ditados populares. Dentre eles está, por exemplo, o caso das duas arcas enterradas pelos mouros:

Caso mais claro é aquele das duas arcas de pedra enterradas pelos mouros, uma cheia de ouro, outra cheia de peste. Diz-se que, com medo de abrir por engano a arca da peste ninguém teve ânimo para as procurar. Não tivesse sido aberta, não estava o mundo como está, tão de peste cheio (SARAMAGO, 2013a, p. 94).

Entretanto, o narrador também faz referências à literatura clássica: “Aqui seria ocasião de clamar o coro grego os seus espantos para criar a atmosfera dramática propícia aos grandes rasgos generosos” (SARAMAGO, 2013a, p. 57). E ainda estabelece relações intertextuais com William Shakespeare: “[...] veja-se se há alguma comparação entre a despedida de Julieta e Romeu no balcão do quarto onde a donzela se fez dona e as palavras ditas pelo alemão de olhos azuis à não menos donzela, mas plebeia, que sobre os fetos a dona foi forçada” (SARAMAGO, 2013a, p. 221). O narrador, portanto, compara a tragédia de Romeu e Julieta com a agressão sofrida pela moça da família Mau-Tempo, ironizando as relações de poder entre os ricos e os pobres que se expandem forçosamente para situações envolvendo o corpo.

A intertextualidade com outros escritores portugueses também se destaca. Como parte do projeto de resgatar o passado português, é necessário também recuperar os símbolos que constituem a identidade portuguesa e atribuir-lhes novos significados. Como Linda Hutcheon afirmou: “O pós-modernismo indica sua dependência com seu uso do cânone, mas revela sua rebelião com seu irônico abuso desse mesmo cânone” (1991, p. 170). Desta maneira, Saramago inicia, como mencionamos, o romance com uma epígrafe de um dos principais textos da literatura portuguesa. Ele ainda menciona as famosas cantigas de amigo e de amor: “[...] mas isto será tudo lirismo do costume, o cantar de amor e de amigo [...]” (SARAMAGO, 2013a, p. 232). E o narrador destaca que: “[...] este gosto da rima já vem de longe, que se há-

de fazer, somos um país de poetas [...]” (SARAMAGO, 2013a, p. 330). De fato, a poesia possui um valor muito grande dentro da tradição literária portuguesa, constando entre os principais nomes da literatura portuguesa Luís de Camões, que com *Os Lusíadas* criou um mito sobre a história de Portugal durante as Grandes Navegações. Camões é um “fantasma” que assombra tudo o que se refere a Portugal, e não poderia ser diferente em um romance que trata essencialmente da história portuguesa. Flávio Vichinsky, em sua dissertação de mestrado, trata sobre o mito camoniano dentro das obras de José Saramago e afirma que:

[...] o autor José Saramago dialoga com o mito de Camões e tenta retirar deste o “peso” de herói da pátria, tornando-o homem mais uma vez e fazendo do épico quinhentista nada além de um livro, tão diversamente interpretado. [...], ele subverte o discurso tradicionalmente aceito em outro bem diferente, anti-épico, através do uso da ironia (VICHINSKY, 2009, p. 107).

Dentro do romance *Levantado do chão*, o discurso épico d’*Os Lusíadas* é imobilizado e anulado através da ironia do próprio narrador. Desta maneira algumas imagens do épico são ressignificadas. Na última estância do canto I do poema épico, há uma reflexão sobre a insignificância da humanidade perante o divino:

Onde pode acolher-se um fraco humano,  
Onde terá segura a curta vida,  
Que não se arme e se indigne o Céu sereno  
Contra um bicho da terra tão pequeno? (CAMÕES, Canto I, 106)

Saramago evoca esta figura, contudo atribui-lhe um novo sentido desprovido de metáforas. A intenção do narrador é mostrar o sentido literal, o bicho que para sobreviver precisa se rebaixar, aceitando as atrocidades do latifúndio: “É preciso que este *bicho da terra* seja bicho mesmo, [...] 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 seus próximos” (SARAMAGO, 2013a, p. 81 – grifo meu). O autor resgata ainda os seguintes versos:

E também as memórias gloriosas  
Daqueles Reis que foram dilatando  
A Fé, o Império, e as terras viciosas  
De África e de Ásia andaram devastando.  
[...]  
E, se o piedoso Enéias navegou  
De Cila e de Caríbdis o mar bravo,  
Os vossos, mores cousas atentando,

Novos mundos ao mundo irão mostrando. (CAMÕES, I, 2; II, 45).

O narrador institui uma pretensa cumplicidade com o discurso de poder, o que, de maneira irônica, questiona o discurso épico. Enquanto Camões exalta os feitos portugueses das conquistas além-mar, Saramago transforma em um discurso ultranacionalista próprio do regime de Salazar, relacionando os versos acima com o governo salazarista na seguinte passagem:

“Estamos aqui reunidos, irmanados no mesmo patriótico ideal, para dizer e mostrar ao governo da nação que somos penhores e *fiéis continuadores* da grande gesta lusa e daqueles nossos maiores que deram *novos mundos ao mundo e dilataram a fé e o império*, mais dizemos que ao toque do clarim nos reunimos *como um só homem* em redor de Salazar, [...] o gênio que consagrou a sua vida ao serviço da pátria, contra a barbárie moscovita” (SARAMAGO, 2013a, p. 102 -103 – grifo meu).

Grande parte das riquezas portuguesas é proveniente do período das navegações e exploração de outros territórios. Este período da história se reflete na literatura, nos mitos e na identidade portuguesa. Saramago, entretanto, faz um romance sobre os portugueses que nunca viram o mar, os camponeses que vivem no interior do país. O autor compara o latifúndio, essa terra do interior, com o mar, característica do povo português:

O latifúndio é um mar interior. Tem seus cardumes de peixe miúdo e comestível, suas barracudas e piranhas de má morte, seus animais pelágicos, leviatãs ou mantas gelatinosas, uma bicheza cega que arrasta a barriga no lodo e morre sobre ele [...]. É mediterrânico mar, mas tem marés e ressacas, correntes macias que levam tempo a dar a volta inteira, e às vezes rápidos surtos que sacodem a superfície, são rajadas de vento que vem de fora ou desaguamentos de inesperados fluxos, [...]. São comparações que tanto servem como servem pouco, dizer que o latifúndio é um mar, mas terá sua razão de fácil entendimento, se esta água agitarmos, toda a outra em redor se move [...] (SARAMAGO, 2013a, p. 345).

Há outro importante poeta que, entre a imensidão de temas de que trata em sua obra, está o mar português. Sim, é Fernando Pessoa e seus muitos heterônimos. No romance *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*, Saramago brinca com o poeta no seguinte diálogo entre Deus e Jesus: “Talvez este Deus e o que há-de vir não sejam mais do que heterónimos, De quem, de quê, perguntou, curiosa, outra voz, De Pessoa, foi o que se percebeu, mas também podia ter sido, Da Pessoa” (SARAMAGO, 2015, p. 388). Saramago faz uma brincadeira com os heterônimos pessoanos, e Deus talvez não passaria de mais um deles. Saramago dedicou um romance inteiro para Pessoa e seu heterônimo Ricardo Reis, em que as relações intertextuais abrangem a obra do poeta e também a de Luís de Camões. Camões também é personagem de sua peça de teatro *Que farei com este livro?* (1980).

*O Evangelho Segundo Jesus Cristo* inicia com a descrição de uma gravura (FIGURA 1) chamada Crucificação, de Albrecht Dürer: “O sol mostra-se num dos cantos superiores do

rectângulo, o que se encontra *à esquerda de quem olha*, representando, o astro-rei, uma cabeça de homem donde jorram raios de aguda luz e sinuosas labaredas [...]” (SARAMAGO, 2015, p. 11 – grifo meu). Percebemos como o narrador está tomando a posição de quem está olhando a figura para descrevê-la. Ele continua descrevendo os detalhes da pintura, passando pelos três crucificados até as moças aos pés de Jesus. Saramago descreve por fim um homem que se afasta e que “leva na mão esquerda um balde e uma cana na mão direita. Na extremidade da cana deve haver uma esponja, é difícil ver daqui, e o balde, quase apostaríamos, contém água com vinagre” (SARAMAGO, 2015, p. 17). O romance encerra com a mesma cena da crucificação de Jesus e com o homem que, Saramago dá a entender, pode se tratar da figura do diabo, que limpa suas feridas com água e vinagre e depois se afasta:

Ainda havia nele um resto de vida quando sentiu que uma esponja embebida em água e vinagre lhe roçava os lábios e então, olhando para baixo, deu por um homem que se afastava com um balde e uma cana ao ombro. Já não chegou a ver, posta no chão, a tigela negra para onde o seu sangue gotejava (SARAMAGO, 2015, p. 442 – 443).

**FIGURA 1 – Crucificação, de Albrecht Dürer.**



Fonte: ArtsDot.com. Acesso 20 de jun. 2019

A intertextualidade é parte essencial das obras saramaguianas. O autor se apropria dos mais variados textos e discursos, em níveis diversos, para construir suas narrativas. Observamos a retomada do discurso histórico, do discurso bíblico, de referências literárias e até mesmo de obras de arte. Saramago joga com outros discursos, utilizando-os sem medo de referenciar, parafrasear, citar e retomar.

## 6. Considerações Finais

O Pós-modernismo indaga os nossos pressupostos como sociedade, evidenciando que as práticas culturais, escritas ou orais, possuem um subtexto ideológico. Desta maneira, a arte pós-moderna busca questionar o óbvio, o que consideramos como verdade universal. A história oficial é problematizada porque é reconhecida como discurso e, sendo assim, uma construção ideológica. A partir desta constatação, Hutcheon (1991) afirma que a metaficção historiográfica, a principal expressão poética do Pós-modernismo, privilegia os discursos marginalizados e esquecidos pela historiografia oficial, mas sem negar o discurso oficial. De caráter contraditório, o objetivo não é tornar o discurso marginal um novo centro, apenas dar visibilidade às vozes silenciadas, representando-as e ressignificando os discursos históricos e sociais. José Saramago, em sua obra, busca uma nova compreensão da história portuguesa. Para isto, o autor dá voz aos emudecidos e evidencia heterogeneidade e o local ao invés do homogêneo e do universal.

Em *Levantado do chão* e *Memorial do Convento*, o autor denuncia a exploração do trabalho das camadas populares, cuja riqueza produzida com seu suor e sofrimento é apropriada pelos latifundiários e nobres. O autor, ao abrir espaço para a manifestação do discurso marginalizado, também cria novos discursos sobre o passado. Ao fazer isto, torna evidente a importância das classes populares na construção das nações e a desigualdade econômica e das relações de poder. O uso de artimanhas para a manutenção desse sistema desigual se mantém através da opressão, intimidação e a falta de educação. Em *Levantado do chão*, as figuras que articulam estas artimanhas são bem claras e definidas: o Latifúndio, a Igreja e o Estado, que se mantêm intactos com o passar dos anos. Os camponeses estão presos dentro das verdades fabricadas por estas esferas sociais e o romance retrata a sua lenta tomada de consciência. Os trabalhadores, então, compreendem que cada um também é responsável pelo destino coletivo.

Para conseguir ressignificar os fatos e questionar a história portuguesa oficial, o escritor constrói a narrativa “a partir da observação dos eventos mais singelos do dia-a-dia dos alentejanos e de sua imbricação com os fatos que a história registrou” (TESCHE, 2007, p. 120). As metaficções historiográficas são construídas através de um mosaico de elementos do popular e cotidiano e dos discursos, que partem do diálogo com a historiografia oficial, com discursos políticos, com a literatura portuguesa, com a perspectiva da classe social evidenciada no romance e com a Bíblia. Assim, em *Levantado do chão* a narrativa reconstitui a história de maneira plural e “viabiliza um panorama vivo e maleável da época e das relações

entre os latifundiários, os governos e a Igreja e o povo e as tensões daí advindas” (TESCHE, 2007, p. 121); no caso de *Memorial do convento*, podemos apenas trocar os latifundiários e os governos pela nobreza e o rei, mantendo a Igreja (como sempre presente) e o povo.

Como vimos, a construção dos romances saramaguianos atravessa diversos discursos e gêneros textuais. O autor estabelece relações de intertextualidade para dar força à sua narrativa e construir suas críticas e pontos de vista. Observamos acima algumas das intertextualidades em *Levantado do chão*, e dentro delas podemos destacar o diálogo com a Bíblia, que estrutura a narrativa de maneira a questionar não apenas a Igreja, mas também a figura Divina. N’*O Evangelho Segundo Jesus Cristo*, Saramago decide fortalecer a intertextualidade com a Bíblia e para isso, apropria-se parodicamente das Escrituras Sagradas como núcleo textual. O narrador assume nesta obra a perspectiva de Jesus Cristo e questiona a figura de Deus, sua ira, seu instinto vingativo e sua sede de poder.

Saramago dedica uma atenção especial às mulheres em sua obra e critica a sociedade baseada em valores patriarcais. Utilizando constantemente os recursos da ironia e da paródia, o autor expõe a opressão sofrida pelas mulheres tanto no passado como nos tempos atuais. Algumas de suas personagens femininas são limitadas de acordo com a época em que são representadas, enquanto outras estão à frente de seu tempo. Em *Ensaio sobre a cegueira*, por exemplo, o narrador adota a perspectiva da mulher do médico, única que não cega na narrativa; esta é uma personagem forte que assume riscos em ordem de proteger o marido, os membros da sua camarata e a todas as mulheres do manicômio. Ela toma a importante decisão de agir contra o chefe dos tiranos que estavam abusando sexual e moralmente das mulheres em troca de comida, e sua decisão parte dos horrores que presencia e do sofrimento e trauma de suas companheiras. Saramago critica a violência da sociedade patriarcal através dos tiranos que controlam a comida, pois eles são um grupo exclusivamente masculino que instaura uma ditadura e age com fúria e agressividade. Todavia, a mulher do médico continua presa à figura masculina, pois seu próprio nome está condicionado ao seu marido. Quando tratamos de *Memorial do Convento*, não nos detemos neste assunto, contudo, é representativo o fato de Blimunda ser não apenas a protagonista do romance, como também aquela que possui elementos fantásticos.

Em *Levantado do chão*, conforme o tempo passa, a posição da mulher também se modifica. Sara da Conceição submete-se ao marido e apenas se distancia dele no momento em que se torna impossível cuidar dos filhos na situação precária em que Domingos Mau-Tempo os coloca. Faustina começa a ter espaço de fala dentro da própria casa e participa das decisões

familiares; contudo, ainda se mantém submissa. Gracinda, sua filha, começa o processo de emancipação, ela questiona o marido e expõe seus desejos e decisões, e possui uma participação social mais ativa nas lutas pelos direitos dos trabalhadores, contudo, ainda precisa da aprovação de um homem para participar das manifestações. Maria Adelaide carrega os olhos azuis do avô e a esperança consigo. O fato de uma mulher representar a esperança de tempos futuros melhores é também uma maneira de esperar melhores condições também para o sexo feminino.

Isto posto, percebe-se que todos os romances analisados apresentam uma dimensão crítica e buscam ser uma ferramenta de transformação social. Além disso, observamos como as diretrizes escolhidas – metaficção historiográfica, representação feminina e intertextualidade – estão presentes dentro de *Levantado do chão* e desenvolvem-se e aprofundam-se nos demais romances analisados, enfocando um aspecto (ou mais). Desta maneira, podemos considerar *Levantado do chão* um romance fundador, que inicia o uso de determinadas formas narrativas e temáticas que se desenvolvem nos romances posteriores.

## 7. Referências bibliográficas

- BAKHTIN, M. M. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.
- BARTHES, Roland. **Mitologias**. Trad. Rita Buongiorno e Pedro de Souza. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.
- BUTLER, Judith P. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Trad. Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.
- CAMÕES, Luís Vaz de. **Os Lusíadas**. Porto Alegre: L&PM, 2015.
- CERDEIRA, Teresa Cristina. **José Saramago entre a História e a ficção: uma saga de portugueses**. Lisboa: Dom Quixote, 1989.
- CINTRA, Agnes Teresa Colturato. **Auto-intertextualidade em romances de José Saramago: notas sobre a relação entre narrador e personagem**. In: XI Congresso Internacional da ABRALIC, 2008, São Paulo. *Anais do XI Congresso Internacional da Associação Brasileira de Literatura Comparada*, 2008: São Paulo, SP. E-book.
- COSTA, Horácio. O despertar da palavra. [Entrevista com José Saramago]. **Revista Cult**, n. 17, dez. 1998.
- HOBBSAWM, Eric. **Sobre história**. Trad. Cid Knipel Moreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org). **Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- HUTCHEON, Linda. **Poética do Pós-Modernismo: História, teoria, ficção**. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise**. Trad. Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- LOPES, Marcos Aparecido. Deus e o Diabo na hermenêutica de Saramago. **Remate de Males**, v. 29, n. 2, jul./dez. 2009, p. 319 – 332.
- SAID, Edward. **Representações do intelectual**. Trad. Milton Hatoum. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- SARAMAGO, José. **Levantado do chão**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013a.
- \_\_\_\_\_. **Memorial do Convento**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013b.
- \_\_\_\_\_. **O Evangelho segundo Jesus Cristo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- \_\_\_\_\_. **Ensaio sobre a cegueira**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- SANT'ANNA, Jaime dos Reis. **O sagrado em José Saramago**. 2005. 352 p. Tese (Doutorado em Literatura Portuguesa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

SCHMIDT, Rita Terezinha. Repensando a cultura, a literatura e o espaço da autoria feminina. In: NAVARRO, Márcia Hoppe (Org.). **Rompendo o silêncio**: gênero e literatura na América Latina. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1995.

SHOWALTER, Elaine. A crítica feminista no território selvagem. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org). **Tendências e impasses**: o feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

TESCHE, Camile Carolina Pereira da Sailva. **História e Poder**: uma leitura de *Levantado do chão*. 2007. 133 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Portuguesa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

VICHINSKY, Flávio Garcia. **Do mito Camões ao outro Camões de José Saramago**. 2009. 165 p. Dissertação (Mestrado em Literatura Portuguesa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

VIEIRA, Daniela Araújo. **Alegorias da cegueira**. 2009. 213 p. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) – Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.