

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E NATURAIS
DEPARTAMENTO DE LÍNGUAS E LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

FABIANA CURTO FEITOSA

**MANIFESTAÇÕES DA UTOPIA NA NARRATIVA DE JOSÉ
SARAMAGO**

**VITÓRIA
2015**

FABIANA CURTO FEITOSA

**MANIFESTAÇÕES DA UTOPIA NA NARRATIVA DE JOSÉ
SARAMAGO**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, Centro de Ciências Humanas e Naturais da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do grau de Doutora em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Luis Eustáquio Soares.

**VITÓRIA
2015**

Dados internacionais de Catalogação-na-publicação (CIP)
(Biblioteca Central da Universidade Federal do Espírito Santo, ES, Brasil)

FABIANA CURTO FEITOSA

**MANIFESTAÇÕES DA UTOPIA NA NARRATIVA DE JOSÉ
SARAMAGO**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, Centro de Ciências Humanas e Naturais da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do grau de Doutora em Letras.

Defendida e aprovada em ____/____/ 2015

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Luis Eustáquio Soares (UFES)
Orientador

Prof. Dr. Jorge Luiz do Nascimento
Membro Titular do PPGL

Prof. Dr. Orlando Lopes
Membro Titular do PPGL

Prof. Dr. Anelito de Oliveira (Unimontes)
Membro Titular Externo ao PPGL

Prof. Dr. Luis Alves (UFRJ)
Membro Titular Externo ao PPGL

Prof. Dr. Wilberth Salgueiro
Membro Suplente Interno

Prof. Dr Marcelo Chiareto (Ufmg)
Membro Suplente Externo

Dedico:

Aos meus pais Maria Luiza e Lucytônio pelo amor e pelos sacrifícios para me criarem, por me ensinarem que na vida nada se consegue sem esforço, pelo exemplo de honestidade, simplicidade, alteridade e, principalmente, por terem permitido que eu crescesse acreditando em minhas utopias.

Aos meus amores Luiza e Lara, que me invadem com a luz de suas existências, renovando todos os dias a minha vontade de viver, de construir, de ser mais solidária.

Ao Giuliano meu amado companheiro nessa longa jornada.

AGRADECIMENTOS

A Deus que não deixou que eu desistisse.

Ao escritor José Saramago, que não transformou o mundo, mas através da Literatura teve a coragem de dizer que era preciso fazê-lo. Obrigada por transformar o meu mundo.

Ao meu orientador, Luis Eustáquio Soares, pela presença determinante desde o início, pelos valiosos ensinamentos, pela generosidade e capacidade de valorizar o pensamento do outro.

Aos meus amados irmãos, Eduardo e Juliano.

A todos da minha família, que sempre demonstraram orgulho, força e amor, dedico o primeiro doutorado de muitos que vocês ainda irão conquistar.

Aos colegas da Emef Álvaro de Castro Mattos e da Escola São Domingos, em especial àqueles que ouvem com paciência o meu eterno discurso sobre a necessidade de construirmos um mundo menos desigual.

Aos professores e funcionários do PPGL, especialmente Jorge, sempre tão atencioso e humano, Wilberth, Curtiss, Leni, Fabíola, Alex, Adélia, Wander, Saulo...

Ao Paulo Sodré, pelos sorrisos e pelos livros. Esta “saramaguista” agradece.

Aos meus companheiros: Adriana, Andressa, Dona Carmem, Renata, Michelle, Vinicius, Alex...

Aos contribuintes do Município de Vitória, que indiretamente contribuíram para que eu pudesse concretizar este trabalho.

Ao escritor Ernest Bloch, que me ensinou a importância de nunca se esquecer da palavrinha “se”.

Ao meu avô Antônio Leonello, que acreditava na possibilidade de uma forma menos

capitalista de organizar a sociedade.

A todos os santos, santas e entidades evocados em orações e preces pelos amigos e familiares. Valeu povo!

Ao amigo Rogas sempre iluminando minha existência.

Ao escritor Paulo Freire com quem aprendi a não prescindir da esperança para melhorar o mundo.

A Carlos Reis que me incentivou a continuar esta pesquisa.

Aos membros da banca, por terem gentilmente aceito meu convite.

Aos meus alunos, companheiros diários na difícil jornada de ensinar-aprender dentro de um espaço tão conflituoso como é o da escola.

“Mudar o mundo, amigo Sancho, não é loucura, nem utopia... É justiça!”.
(Cervantes)

“A vontade utópica autêntica não é de forma alguma um
almejar infinito, ao contrário: ela quer o meramente
imediato”.
(Ernest Bloch)

“O passado é histórico, o presente é caótico e o futuro é utópico. Ordem, caos e utopia são
assim os vértices do triângulo sobre o qual se desenvolve a espiral do tempo”.
(José Saramago)

RESUMO

A presente pesquisa propõe uma reflexão acerca da manifestação da utopia na obra ficcional do escritor português José Saramago. A produção literária do escritor mostra-se, frente a uma realidade contemporânea que desumaniza, algo declaradamente engajado. Embora não faça da literatura um panfleto, Saramago demonstra se destacar pelos elementos indicadores da utopia enquanto fenômeno social. Assim sendo, intenta-se analisar as manifestações e (re)configurações do pensamento utópico na obra de Saramago, buscando recolher elementos que permitam delimitar como o seu projeto ético-estético constrói uma utopia estruturada na perspectiva de um escritor de esquerda, aproximando-se da utopia concreta elaborada pelo filósofo marxista Ernest Bloch. Dialoga-se, nesse sentido, também com a concepção “ser de esquerda”, formulada por Gilles Deleuze. Retomando algumas abordagens deleuzianas como a questão da percepção e o devir-minoria, este trabalho dedica-se à literatura de Saramago, com o objetivo de apontar algumas características que auxiliam no processo de identificação do tipo de engajamento e politização propostos em suas obras; bem como na tentativa de investigar de que forma os elementos utópicos apresentam-se inseridos nas mesmas, enquanto mote que desperta a consciência crítica, em um discurso literário que ressignifica a importância da utopia concreta enquanto esperança, práxis e resistência. Dentre o *corpus* literário trabalhado destacam-se *Levantado do Chão*, *O conto da Ilha Perdida*, *Jangada de Pedra*, *Memorial do Convento* e *Ensaio sobre a cegueira*.

PALAVRAS-CHAVE: José Saramago. Literatura. Utopia. Esperança. Práxis.

ABSTRACT

This research proposes a reflection about the manifestation of utopia in the fictional work of the Portuguese writer José Saramago. The literary production of the writer shows up, compared to a contemporary reality that dehumanizes, something professedly engaged. Though he does not make pamphlet literature, Saramago demonstrates to stand out by the indicators elements of utopia as a social phenomenon. Therefore, this research aims to analyze the manifestations and (re)configurations of the utopian thoughts in the work of Saramago, seeking to collect elements that allows to define how his aesthetic and ethical project builds an structured utopia in the perspective of a left-wing writer, approaching the concrete utopia elaborated by the Marxist philosopher Ernest Bloch. Also, it dialogues, in that sense, with the conception “be left” created by Gilles Deleuze. Resuming some deleuzian approaches such as the question of perception and the becoming-minority, this study is dedicated to the literature of Saramago, in order to point out some features that assists in the process of identifying the type of engagement and politicization proposed in his works; as well in an attempt to investigate how the utopian elements presents themselves inserted in his works, while motto that awakes the critical consciousness, in a literary speech that reshapes the importance of concrete utopia as hope, praxis and resistance. Among the literary *corpus* studied, stands out *Levantando do Chão*, *O conto da Ilha Perdida*, *Jangada de Pedra*, *Memorial do Convento* and *Ensaio sobre a cegueira*.

KEYWORDS: José Saramago. Literature. Utopia. Hope. Praxis.

Lista das obras de José Saramago

Romances

- 1947 – *Terra do Pecado*
- 1977 – *Manual de pintura e caligrafia*
- 1980 – *Levantado do chão*
- 1982 – *Memorial do convento*
- 1984 – *O ano da morte de Ricardo Reis*
- 1986 – *A jangada de pedra*
- 1989 – *História do cerco de Lisboa*
- 1991 – *O Evangelho segundo Jesus Cristo*
- 1995 – *Ensaio sobre a cegueira*
- 1997 – *Todos os nomes*
- 2000 – *A caverna*
- 2002 – *O homem duplicado*
- 2004 – *Ensaio sobre a lucidez*
- 2005 – *As intermitências da morte*
- 2008 – *A Viagem do Elefante*
- 2009 – *Caim*
- 2011 – *Claraboia* (Concluído em 1953, publicado postumamente em 2011)
- 2014 – *Alabardas, alabardas, espingardas, espingardas*

Prosa poética

- 1975 – *O ano de 1993*

Peças teatrais

- 1979 – *A noite*
- 1980 – *Que farei com este livro?*
- 1987 – *A segunda vida de Francisco de Assis*
- 1993 – *In nomine dei*
- 2005 – *Don Giovanni ou O dissoluto absolvido*

Contos

- 1978 – *Objecto quase*
- 1998 – *O conto da ilha desconhecida*
- 1979 – *Poética dos cinco sentidos*

Poemas

- 1966 – *Os poemas possíveis*
- 1970 – *Provavelmente alegria*

Autobiografia

- 2006 – *As pequenas memórias*

Crônicas

1971 – *Deste mundo e do outro*
1973 – *A bagagem do viajante*
1974 – *As opiniões que o DL teve*
1976 – *Os apontamentos*

Infanto/Juvenil

2001 – *A Maior Flor do Mundo*
2011 – *O Silêncio da Água*

Viagem

1981 – *Viagem a Portugal*

Ensaio

1999 – *Folhas políticas (1976 – 1998)*

Diários

1994 – *Cadernos de Lanzarote I*
1995 – *Cadernos de Lanzarote II*
1996 – *Cadernos de Lanzarote III*
1997 – *Cadernos de Lanzarote IV*
1998 – *Cadernos de Lanzarote V*

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	13
2 PELOS CAMINHOS DA UTOPIA.....	21
2.1 A TRAJETÓRIA DE UM CONCEITO.....	21
2.2 O FIM DA UTOPIA E A BUSCA DA ESPERANÇA: UMA PERSPECTIVA.....	33
3 JOSÉ SARAMAGO: ITINERÁRIO HISTÓRICO-LITERÁRIO DE UM ESCRITOR.....	45
3.1 ASSIM NA VIDA COMO NA ARTE.....	45
3.2 LITERATURA, COMPROMISSO E TRANSFORMAÇÃO SOCIAL.....	70
3.3 O FENÔMENO DA PERCEPÇÃO E O DEVIR MINORIA: MARCAS DE UM ESCRITOR DE ESQUERDA.....	79
3.3.1 A MULHER COMO UTOPIA E ESPERANÇA.....	84
4 UTOPIA E ESPERANÇA EM JOSÉ SARAMAGO: APONTAMENTOS	94
4.1 NÃO-UTOPISTA OU ANTIUTOPISTA, EIS A QUESTÃO.....	95
4.2 A UTOPIA POSSÍVEL DE UM NÃO UTOPISTA.....	103
5 ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA: SARAMAGO E O JOGO PARA COMPREENDER O MUNDO CONTEMPORÂNEO.....	121
5.1 ENSAIO SOBRE O ENSAIO.....	121
5.2 PAISAGEM SONORA URBANA: CIDADE, UTOPIA E ESCUTA	133
5.3 ENCARCERADOS NO MANICÔMIO: DIÁSPORA E HIBRIDISMO COMO ELEMENTOS DA IDENTIDADE EM CONSTRUÇÃO.....	152
5.4 SARAMAGO ENSAIA A DISTOPIA.....	170
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	176
7 REFERÊNCIAS.....	182

INTRODUÇÃO

Sempre pensei que em seus livros havia uma autenticidade, uma verdade que também existia no homem José Saramago.

Fabiana Feitosa

A epígrafe escolhida para iniciar esta tese foi retirada do opúsculo "90 Anos, 90 Palavras", uma homenagem ao aniversário do português José Saramago (1922 - 2010) que faleceu aos 87 anos. Coeditado pela Editora Caminho e distribuído a todos os visitantes da Casa dos Bicos, sede da Fundação que leva o nome do escritor, o folheto recolhe 90 palavras fundamentais na sua obra, escolhidas por leitores e pesquisadores de vários países. Dentre as palavras selecionadas, encontra-se a de número 21, "Autenticidade", peça chave para aqueles que desejam enveredar pelos labirintos das histórias fabulosas criadas por Saramago.

Mais do que uma homenagem a quem escrevia "para desassossegar" os seus leitores, a opção pela epígrafe explica de forma simples e direta o porquê da escolha das obras de José Saramago para pensar as questões a serem desenvolvida nesta pesquisa: existe algo legítimo e genuíno em seu projeto literário.

Equilibrando-se na tênue linha que separa o escritor do cidadão, ainda que por vezes escorregasse para um dos lados, Saramago procurou manter na vida a coerência que demonstrava em seus escritos. Preocupava-se com os rumos da humanidade e utilizava a linguagem para combater a exclusão causada por um processo histórico de dominação. Não admitia fazer concessões políticas ou religiosas a fim de receber títulos e prêmios, pois compreendia que suas concepções foram forjadas ao longo de sua trajetória.

Laureado com o Prêmio Nobel de Literatura em 1998 e detentor de vários títulos de doutor *honoris causa*, mesmo sem ter frequentado a universidade, Saramago jamais renegou a infância pobre e os avós analfabetos. Por ocasião do recebimento do referido prêmio, por exemplo, fez à opção – irônica se pensarmos que ele estava diante da elite literária mundial - por iniciar o seu discurso¹ reverenciando o avô que para ele foi o homem mais sábio que conheceu na vida, que “era capaz de pôr o universo em movimento apenas com duas palavras” (SARAMAGO, 1998, p. 7), um grande narrador.

¹ Disponível em: http://media.josesaramago.org/images/folheto_discursos_saramago.pdf. Acesso em: 13/06/2011.

A figura do avô nos remete ao narrador tradicional apontado por Walter Benjamin (1996), alguém capaz de perpetuar as histórias da coletividade e do universo familiar.

Saramago também foi um grande contador de histórias. Sabia narrar fatos e conversas com tanto domínio da estrutura da língua que chegou ao ponto de quase não precisar usar os sinais de pontuação para fazer com que o leitor compreendesse quando a fala de uma personagem começava ou acabava.

Personalidade controversa, ele constantemente era acusado de “falar demais”, expondo excessivamente seu posicionamento político. Em visita à sede do Partido Comunista Português, ao qual era filiado, Saramago afirmou que se sentia feliz por não ter precisado abrir mão de ser comunista para ganhar o Prêmio Nobel. Essa era uma maneira singular de dizer que havia um tipo de engajamento e politização propostos em suas obras, embora, como tentaremos demonstrar, estes se relacionassem mais a uma percepção de esquerda do que a uma militância comunista.

Quando, em 1992, o governo português, supostamente sob forte pressão da Igreja Católica, impediu que o romance *O Evangelho segundo Jesus Cristo* (1991) fosse indicado a um prêmio literário europeu, ele preferiu exilar-se em Lanzarote, nas Ilhas Canárias, na Espanha, onde permaneceu até o fim da vida.

O exílio voluntário marcou profundamente a vida e a obra do escritor. Os romances escritos em Lanzarote são como parábolas nas quais Saramago assume uma consciência muito mais universal, em oposição aos romances da chamada “fase da estátua²”, como definiu em discurso realizado na Universidade de Turim, em 1998:

É como se desde o *Manual de Pintura e Caligrafia* até *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, durante catorze anos, me tivesse dedicado a descrever uma estátua. O que é uma estátua? A estátua é a superfície da pedra, o resultado de retirar pedra da pedra. Descrever a estátua, o rosto, os gestos, as roupagens, as figuras, é descrever o exterior, a superfície da pedra, e essa descrição é, metaforicamente, é o que encontramos nos romances a que me referi até agora. Quando terminei *O Evangelho segundo Jesus Cristo* ainda não sabia que tinha andado a descrever estátuas. (SARAMAGO, 2013, p. 33).

² A explicação do autor sobre a divisão de sua obra em duas fases: a da pedra e a da estátua, foi realizada no discurso intitulado *A Estátua e a Pedra*, realizado na Universidade de Turim, em 7 de maio de 1998. Disponível em: <http://blog.josesaramago.org/detalle.php?id=20>. Acesso em 19/03/2013. Posteriormente, o texto foi publicado. SARAMAGO José. **A estátua e a pedra**. Fundação José Saramago, 2013.

Na diáspora, sob a paisagem árida da pequena ilha vulcânica espanhola, surgiram as obras da “fase universal” ou “fase da pedra”:

Tive de entender o novo mundo que se me apresentava ao abandonar a superfície da pedra e passar para o seu interior, e isso aconteceu com *Ensaio sobre a Cegueira*. Percebi, então, que alguma coisa tinha terminado na minha vida de escritor e que algo diferente estava a começar. (SARAMAGO, 2013, p. 34)

Conforme dispõem os trechos anteriores, Saramago divide sua obra em dois períodos: o primeiro teria início com o *Manual de Pintura e Caligrafia* (1977) e terminaria no *Evangelho Segundo Jesus Cristo* (1991). Com *Ensaio sobre a cegueira* (1995) inicia-se outro período. Para diferenciar os dois, ele utiliza a metáfora da estátua e da pedra, como se até o fim do primeiro, estivesse por trabalhar a superfície, a estátua, e somente no segundo aprendera, enfim, a passar para o interior da pedra. É neste momento que deixa de priorizar a História (FERREIRA, 2004) como fio condutor dos seus romances e toma consciência de que o homem e a vida na sociedade contemporânea são sua principal preocupação.

De certa forma, seus romances sempre incitaram a reflexão sobre a forma como a humanidade se desenvolve. Esse *modus operandi* fez com que ele produzisse uma obra como *Ensaio sobre a cegueira* (1995), nosso principal objeto de análise literária. Na opinião da pesquisadora brasileira Teresa Cerdeira, o romance “é, na verdade, um ensaio sobre a visão, porque é um ensaio/tentativa de deixar descobrir o outro, as relações humanas, a linguagem e seus clichês” (CERDEIRA, 2000, p. 208).

Ao discorrer sobre o romance, afirmou o crítico literário norte-americano Harold Bloom (2002, p. 25): “Nada na ficção contemporânea revela tão claramente a natureza contingente de nossas realidades sociais. O mais profundo insight de Saramago é que a nossa existência mundana é profundamente frágil³”. Em acordo com a impressão de Bloom, e também motivados pela leitura inicial que fizemos do romance, iniciamos nossa pesquisa. A escolha deste romance deve-se ao fato de que é com ele que Saramago dá a volta da superfície da estátua para o interior da pedra.

³ Tradução nossa. No original: “Nothing in contemporary fiction reveals so clearly the contingent nature of our social realities. Saramago's deepest insight is that our mundane existence is profoundly fragile, dependent upon given that may be withdrawn any instant”.

Diante do exposto, já é possível, portanto, apresentar alguns propósitos do presente estudo, que se somarão a outros ao longo do trabalho de pesquisa.

A tese pretendida neste trabalho é a de que Saramago propunha, em seus trabalhos literários, o resgate de uma espécie de força-motriz humana voltada à melhoria do espaço social. Se muitas visões acadêmicas atribuem ao autor o lugar do pessimismo ou mesmo de uma “suave utopia”, em nosso estudo, defendemos o existir de uma solução autoral estetizada - passível de ser notada em uma série de obras, como *O conto da Ilha Perdida*; *Ensaio Sobre a Cegueira*, *Jangada de Pedra*, *Memorial do Convento* e *Levantado do Chão* -, no sentido de que tais textos pautam-se no reverberar de uma possibilidade de resgate mundano a partir da práxis humana.

Diferente do que se possa pensar, a ideia de “utopia” não se apresenta enquanto objeto de descarte, em Saramago. Ao contrário, pode, sim, ser reconhecida em grande parte da obra do escritor, mas disposta de um caráter “outro”: faz-se, nesse sentido, essência geradora das práxis, sonho que impulsiona e dá direcionamento às ações do homem.

Desta forma, a utopia é um elemento necessário à concretização de ações, elemento este que irá mover o indivíduo social, instigando-o a superar limites, a transcender em prol da concretização de seus sonhos. Partindo da análise das obras, em questão, percebe-se a existência de certa proximidade com a concepção de utopia concreta formulada pelo filósofo marxista alemão Ernest Bloch. Nessa, o filósofo desestabiliza a condenação de um futuro distópico, já determinado, como se fosse possível haver uma antecipação do real. De fato, o que está por vir ainda não foi definido. O futuro é uma construção, “não virá como fatalidade sobre o ser humano, mas o ser humano virá sobre o futuro e ingressará nele com o que é seu” (BLOCH, 2005, p. 196), como possibilidade concreta de algo que se manifesta já no presente, mas, principalmente como esperança de que o “ainda não” é uma possibilidade a ser conquistada na ação do homem.

No prosseguir deste trabalho será realizada uma abordagem em maior aprofundamento, a respeito de tal concepção. Também se verifica, em nossa pesquisa, correlações possíveis de serem estabelecidas perante o pensamento de Gilles Deleuze, em relação à vivência das minorias e sua própria percepção perante a conjuntura social. Deleuze designa tal possibilidade como “ser de esquerda”.

A literatura de Saramago, nesse sentido, propõe certa politização da vida, possível de ser impetrada pelas camadas postas em marginalidade, que instituem resistência pontual e lateralizada. Em meio às camadas populares é feito o diagnóstico do nascedouro de intelectuais orgânicos, potência para a melhoria do contexto em que estão inseridos. Nesse sentido, há uma importância notável em relação à postura das mulheres, refletida a partir das obras.

Diante do declarado fim da utopia, como analisaremos, pode-se questionar qual seria o fundamento de se propor uma análise sobre a manifestação de algo que já teve o seu fim exaustivamente decretado? O próprio Saramago (2005) afirmou ser a utopia um conceito “inútil”, propondo a sua substituição pela palavra amanhã, o único futuro possível, na visão dele. Mas o que poderia ser um fator desmotivador aumentou ainda mais nosso desejo de investigar a temática.

Embora Saramago mantivesse uma postura crítica em relação à utopia, em nossa percepção, grande parte de sua obra possibilita inúmeras vias de análise que se relacionam com a temática. Diante da impossibilidade de abarcar as múltiplas formas de representação da utopia em todo o *corpus* literário do escritor, fizemos a opção de privilegiar algumas obras cuja estrutura e temática enfocam, a nosso ver, a utopia enquanto possibilidade do fazer humano. Assim sendo, a metodologia adotada para a presente pesquisa é a análise interpretativa e comparativa de obras literárias.

Em *Utopias of otherness: nationhood and subjectivity in Portugal and Brazil* (2003), estudo que aponta para uma reconfiguração do pensamento utópico em algumas expressões da Literatura Portuguesa, Fernando Arenas dedica um capítulo às discussões acerca da obra de José Saramago, afirmando que o comprometimento do escritor está relacionado aos aspectos do ideário de esquerda. Entretanto, Arenas destaca que em decorrência das transformações do final do século XX, essa obra propõe outras vias de entendimento com as ideias socialistas, indicando novas alternativas ético-políticas.

No que se refere à análise sobre as manifestações da utopia nas obras de Saramago, interessa-nos investigar: Como a utopia se manifesta? É na estrutura do romance? É no discurso das personagens? É nas escolhas dos espaços? É na elaboração dos temas?

Almejando estudar a problemática apresentada, pretende-se, no primeiro capítulo, traçar a trajetória do conceito de utopia, estabelecendo um diálogo entre a definição tradicional, forjada por Platão e Thomas Morus, e a acepção positiva do conceito proposta pelo filósofo marxista Ernest Bloch na obra *Princípio esperança*. Intenta-se também problematizar o proclamado fim da utopia, a instauração da chamada era da apatia e a necessidade dos homens em manter a esperança mesmo diante de um cenário caótico.

Em diálogo com os conceitos de pós-modernidade, sociedade de consumo e sociedade do espetáculo, expostos por Frederic Jameson (1985) e Guy Debord (1997), utilizaremos as configurações da sociedade apresentadas pelos referidos autores no intuito de relacioná-las com a realidade social exposta em *Ensaio sobre a cegueira*, no último capítulo. O objetivo é analisar questões que envolvam a interação entre os homens, suas vivências e ausências culturais, geradas a partir de um esvaziamento causado pelo contexto pós-moderno. Dentre os autores utilizados como aporte teórico estão: Russell Jacoby, Jacques Rancière, Marc Augé, Arno Münster, Karl Marx.

O capítulo José Saramago: itinerário histórico-literário de um escritor será dividido em três partes. Primeiramente investigaremos alguns aspectos bibliográficos do escritor que se relacionam ao seu projeto ficcional. Também apontaremos alguns elementos temáticos recorrentes na obra do escritor. Faz-se ainda necessário analisar a relação literatura/compromisso/ transformação, objetivando investigar como e por que a utopia permeia a produção literária de Saramago. A última parte tem por objetivo promover uma reflexão em torno do conceito de democracia sequestrada, exposto pelo autor. Para compor a presente proposta, faz-se necessário trabalhar com o conceito “ser de esquerda”, proposto por Gilles Deleuze. No referido conceito, o filósofo aponta algumas características que auxiliam no processo de definir o que significa ser de esquerda, dentre as quais, destacam-se: a questão da percepção e o devir minoria.

No terceiro capítulo dialogaremos com algumas leituras que abordam, mesmo que timidamente, a temática da utopia na narrativa do escritor. Problematizaremos a posição do escritor ao se autodeclarar um não-utopista e tentaremos estabelecer qual seria a utopia possível de alguém que desprezava o conceito tradicional de utopista, todavia, demonstrava ter a “chave do impulso utopista”, lembrando as palavras de Jacoby (2001, p. 235), pois tinha a consciência de que alguma coisa estava faltando. O aporte

teórico, dentre outras valorosas contribuições, será Karl Mannheim, Rancière e Michel Racault.

Ao encontro da concepção de uma “utopia do agora”, como denominaremos a concepção descrita por Saramago, dialogaremos com a contribuição do sociólogo português Boaventura de Sousa Santos. Para compor nosso percurso analítico-reflexivo, faremos uma breve análise das obras *Levantado do chão*, *Memorial do convento*, *A jangada de pedra* e *O conto da Ilha Desconhecida*, na tentativa de delimitar a estreita relação que as mesmas mantêm com a utopia e a valorização de um “sonhar para frente”, algo que impulsiona as personagens a transpor as barreiras que impedem à realização dos sonhos.

No último capítulo, inicialmente refletiremos sobre o conceito de ensaio enquanto gênero literário. Nossa proposta intenta investigar o porquê da inclusão do termo ensaio no título do romance *Ensaio sobre a cegueira*.

Em outra parte, analisaremos como os sons da paisagem sonora urbana, descritos no romance, apresentam-se enquanto metáfora para a (im)possibilidade utópica de escutar para ver. O que temos em vista é que na literatura encontramos os registros das mais antigas representações dos sons que, na verdade, são fragmentos que ajudam no processo de construção de uma memória vida urbana.

Na compreensão de que o estudo do homem é o estudo da sociedade e, consequentemente, do lugar que ele habita, problematizaremos os desafios de se viver nos grandes labirintos urbanos: as cidades. Com o acelerado processo de urbanização, a velocidade das transformações, o desaparecimento dos espaços públicos, a guetoização, e a poluição sonora nos grandes centros; a escuta sensível do outro se torna cada vez mais complexa.

Dentro do cenário distópico, inicialmente identificado, analisaremos as cenas urbano-discursivas do romance, abordando a diáspora e o hibridismo como elementos da identidade em construção; o confinamento, a ausência do Estado, a violência nas relações de gênero e a barbárie na cidade gueto. Nesse percurso, contaremos com as contribuições filosóficas e psicanalíticas de Stuart Hall, Gilles Deleuze, Guattari,

Michael Foucault, dentre outros, com o objetivo de investigar os processos de alienação, desumanização e transgressão exemplificados na obra de Saramago.

Ainda no último capítulo, dialogaremos com algumas interpretações pessimistas de pesquisadores que fazem uma leitura, a nosso ver, equivocada do romance, na medida em que o identificam sob uma perspectiva distópica.

Em nossa análise, propomos pensar a utopia não de uma maneira homogênea, como se existisse algum tipo de essência, um lugar a ser atingido, mas “como uma força propulsora da ação, uma vontade de potência, uma chama de esperança que impulsiona os indivíduos ao sonho e à crença de que podem mudar a sua realidade” (ROCHA, 2009, p. 7). Nesse sentido, a utopia exposta no romance saramaguiano aproxima-se da proposta de utopia concreta de Bloch. Em ambos, a esperança reside nos próprios homens, que coletivamente, através das suas práxis, e também de muita luta, poderiam, enfim, transformar a realidade, emancipando-se socialmente.

2 PELOS CAMINHOS DA UTOPIA

2.1 A TRAJETÓRIA DE UM CONCEITO

De facto, a utopia tem duas facetas, é a crítica daquilo que é e a representação daquilo que deveria ser.

Horkheimer

O aforismo escolhido para iniciar este capítulo vem ao encontro da proposição de que, originalmente, a ideia de uma civilização ideal, perfeita, portanto utopicamente sistematizada, surge ainda na Grécia Antiga quando o filósofo Platão, na obra *A República*, redigida entre 387 e 370 a.C., apresenta o projeto de uma cidade-estado organizada com base em rígidos critérios de conduta moral, verdade e justiça, em contraposição à decadente democracia ateniense da época.

De fato, a história da humanidade está repleta de projeções imaginárias de sociedades utopicamente construídas. Na criação destas “imagens sociais desejantes” (BLOCH, 2006a. p. 38), os homens procuravam representar na projeção de outro espaço os seus anseios individuais sem, contudo, abandonarem as demandas coletivas.

Na cultura ocidental, a obra do pensador grego é considerada um dos primeiros ensaios filosóficos a pensar a questão da utopia, pois, segundo Teixeira Coelho (1992, p. 20):

O projeto utópico instaurador de toda uma série, nesta cultura, e que mesmo não sendo o primeiro cronologicamente é o primeiro a apresentar-se sob a forma de um sistema, ordenado e extensivo, foi o de Platão. Formulado no século IV a.C., em *A República*, Platão materializa sua versão pessoal de um dos sonhos mais antigos do homem, situado na base da imaginação utópica: o de habitar uma cidade perfeita.

Na obra, Platão descreve o diálogo no qual Sócrates debate a natureza da justiça, criticando o jogo de interesse dos governantes que criavam leis apenas para satisfazer aos seus próprios interesses. Em contraposição a esse modelo de governo, o filósofo apresenta uma cidade marcada pela divisão do trabalho, onde cada indivíduo tinha sua função social. Em síntese, a ideia central é que se uma cidade nasce das necessidades, da reunião de seres diferentes, é preciso pensar os meios para suprir essas necessidades. E se as pessoas não são iguais, também suas funções serão estabelecidas de forma diferente.

No entanto, a possibilidade da existência de um único modelo de sociedade “perfeitamente organizada”, como a descrita em *A República*, é uma contradição porque o que é harmônico para uma sociedade pode ser sufocante para outra. Existem, então, diferentes concepções de perfeição porque há muitos tipos de cultura, cada qual com sua ideia de como deve ser a sociedade perfeita para atender às necessidades de um determinado grupo de pessoas (BERLIN, 1991).

Ainda assim, mesmo sem mencionar o termo utopia, Platão trabalha o conceito de forma radical, pois para o filósofo não bastava melhorar o sistema existente, era preciso criar um novo sistema, sem vestígios das formas de governo da época. Uma espécie de mundo à parte que se manifesta como protótipo do Estado ideal.

Na Grécia Antiga, outros autores também utilizavam descrições utópicas em alguns de seus textos e poemas, nos quais criticavam a corrupção e os desmandos dos governantes. Segundo Jacoby (2007, p. 75): “as utopias literárias não se limitavam a conclamar os cidadãos a levar uma vida correta. Ao preverem outro mundo, as utopias gregas implicitamente criticam o estado da sociedade”. Mais do que apenas fazer um alerta, esses textos impulsionavam a busca por formas de solucionar os problemas levantados.

Posteriormente, na Idade Média, em virtude dos preceitos religiosos, a representação do conceito de utopia passou a ser associado à ideia de habitar o paraíso longínquo, conforme nos revela o Ernst Bloch (2006a, p. 311-312):

Sem dúvida, no começo já havia a felicidade, entre os gregos como época áurea, na Bíblia como estado originário sem pecado no Éden. Ambos, porém, foram perdidos, e portanto vêm novamente ao encontro apenas do futuro, sobretudo precisamente no espírito de messianismo, que falta entre os gregos, e que entre os romanos é tão somente um episódio (como na profecia da criança divina em Virgílio). Porém, na Bíblia ele obtém plenos poderes sobre o tempo. E esse tempo bíblico do desejo desemboca no sonho-desejo de cunho absoluto: no fim dos tempos o paraíso terrestre estará novamente aberto. [...] Essa fé de que o paraíso terrestre ainda existe em algum lugar, de que seus arredores e circunvizinhanças podem ser adentrados sem violação do mandamento divino, sempre foi ativa nas expedições medievais.

O fragmento acima aponta para a compreensão de que uma das manifestações mais propagadas de um projeto utópico está presente em alguns relatos da *Bíblia*⁴, em que a

⁴ Cabe ressaltar que embora tenhamos utilizado o cristianismo para exemplificar a questão da esperança dos homens direcionada para a promessa do Paraíso, essa perspectiva não vale apenas para o cristianismo, mas para todas as religiões salvíficas, incluindo o judaísmo, o islamismo e outras.

esperança dos homens é direcionada pela busca da Terra Prometida, ou pela promessa do Paraíso. No último, por exemplo, a plenitude da vida não poderia ser atingida no plano terrestre, mas apenas por meio do divino, do inalcançável, do transcendente, ou seja, do que não pode ser realizável pelo ser humano. Desse modo, somente na hora do Juízo Final, do acerto de contas, do julgamento cristão, é que ao homem, cumpridor das leis divinas, seria revelado o reino de Deus. Era o arbítrio divino quem ditava as normas e escolhia os eleitos.

De certa forma, tanto *A República* quanto a *Bíblia* nos mostram que, seja no plano real, ou no plano imaginário, durante muito tempo as utopias ajudaram na sobrevivência do homem diante das mazelas da vida. Mais do que um apoio para suportar o que não podia ser modificado, as utopias projetavam para o futuro o que no presente não era possível concretizar. E os homens estavam sempre impulsionados por uma força utópica de transformação.

Por outro lado, há diferenças na forma como o ideal utópico é apresentado nas duas obras citadas acima. Na *Bíblia* a idealização da vida humana perfeita é indissociável da imagem divina, ou seja, ao homem não cabia participar da criação do Paraíso. Em *A República* a cidade ideal platônica seria criada e mantida pelos homens, sendo sua organização apoiada em uma divisão racional do trabalho, respeitando a função que cada homem poderia exercer. Assim sendo, os artesãos e agricultores produziram os bens, os soldados protegeriam e defenderiam a cidade e os sábios filósofos governariam.

A justificativa para escolher apenas um segmento da sociedade para governar a cidade devia-se ao fato de que, segundo Platão, somente os homens sábios compreenderiam o real significado do certo e do justo, logo, não teriam inclinação para praticar o mal ou cometer injustiças. É justamente na hierarquização da divisão do trabalho que encontramos o grande paradoxo utópico da obra. Na opinião do pesquisador Luís Eustáquio Soares,

A preocupação platônica de dividir, de estabelecer, hierarquicamente, o lugar desse e daquele sujeito social, transforma-o em um filósofo paradigmático, uma vez que seu gesto mítico-sistêmico, político-estrutural, constitui, na verdade, o primeiro grande impulso filosófico-discurso ocidental, representando um esforço para criar um mundo à parte, idealizado, autorreferencial. (SOARES, 2007, p. 124)

Nessa linha de raciocínio, ao estabelecer as classes do Estado ideal, divididas entre os guardiões, os guerreiros e os artesãos, Platão acaba por desqualificar todos os outros segmentos da sociedade, deixando à margem de sua sociedade “perfeita”, os escravos, possuidores de uma força física suficiente para trabalhos pesados, mas excluídos das decisões sobre a cidade e também, os poetas e os pintores. A arte e o trabalho, portanto. A exclusão destes, sempre instigou debates acalorados sobre a obra do filósofo. Mas por que ele consideraria a poesia uma coisa nociva à cidade?

Essa pergunta instiga o diálogo com o teórico francês, Jacques Rancière. No livro *A partilha do sensível* (2005), o autor de *Política da escrita* (1999) assim escreveu a respeito:

O animal falante, diz Aristóteles, é um animal político. Mas o escravo, se compreende a linguagem, não a “possui”. Os artesãos, diz Platão, não podem participar das coisas comuns porque eles não têm tempo para se dedicar a outra coisa que não seja o trabalho. Eles não podem estar em outro lugar porque o trabalho não espera. A partilha do sensível faz ver quem pode tomar parte do comum em função daquilo que faz, do tempo e do espaço em que essa atividade se exerce. Assim, ter esta ou aquela “ocupação” define competências ou incompetências para o comum. Define o fato de ser ou não visível num espaço comum, dotado de uma palavra comum. (RANCIÈRE, 2005, p. 16)

Na visão de Rancière é no plano da partilha do sensível que se deve pensar a questão platônica (e também aristotélica) da arte e da utopia. Mas o que constitui a partilha do sensível? Esta diz respeito ao comum partilhado. Para Platão, a partilha do sensível se inscreve no âmbito da divisão social das posições de palavra, de identidade, na partilha do espaço e do tempo. Em termos concretos: cada um no seu quadrado. O artesão deve trabalhar e ocupar todo seu tempo assim. O homem público, o que detém posição de palavra, deve se posicionar e decidir o comum partilhado, sem o artesão e sem o escravo.

A partilha do sensível é a configuração das posições sociais, estancando-as. Rancière a define como o lugar do regime poético da arte, posto que igualmente produz uma arte configurada na partilha, como função arte. Em oposição ao regime poético, ele propõe o regime estético. Este não se configura como partilha ou simplesmente um pedaço no comum partilhado, configurado, mas como reconfiguração do sensível tal que as identidades, as posições de palavra, as partilhas de tempo e de espaço sejam problematizadas, reescritas, embaralhadas, indeterminadas.

A expulsão que Platão realizou do poeta, em sua República ideal, teria, nesse sentido, relação com a ambiguidade inscrita em sua função social: é um trabalhador que deve preencher integralmente seu tempo ou um fazedor de mimeses? O poeta é aquele que pode reconfigurar a partilha do sensível, embaralhando-a e indeterminando-a, porque é um fazedor de mimeses. O perigo dessa posição de palavra, no contexto da pólis platônica, deriva do fato de que por si mesma se faz como reconfiguração da partilha do sensível.

Esse diálogo com Rancière é importante porque a partir dele é possível estabelecer duas instâncias utópicas ou duas formas de conceber a utopia, a saber:

Do ponto de vista que nos ocupa, o das reconfigurações do sensível comum, a palavra utopia carrega duas significações contraditórias. A utopia é o não-lugar, o ponto extremo de uma reconfiguração polêmica do sensível, que rompe com as categorias da evidência. Mas também é a configuração de um bom lugar, de uma partilha não polêmica do universo sensível, onde o que se faz se vê e se diz se ajustam exatamente. As utopias e os socialismos utópicos funcionam com base nessa ambiguidade: por um lado como revogação das evidências sensíveis nas quais se enraíza a normalidade da dominação; por outro, como proposição de um estado de coisas no qual a ideia de comunidade encontraria suas formas adequadas de incorporação, no qual seria, portanto suprimida a contestação das relações das palavras com as coisas, que constitui o núcleo da política. (RANCIÈRE, 2005, p. 61-62)

A utopia platônica, no âmbito da cidade ideal, é a que pressupõe uma configuração externa da e na partilha do sensível, através da fixação de uma divisão social de funções de fala, de corpos, de tempos e espaços. Com Rancière, essa é a utopia da configuração do sensível: a que é possível dar o nome de utopia do regime poético da arte ou do regime poético do sensível. A ideia de uma arte autônoma, por exemplo, inscreve-se utopicamente na instância do regime poético porque por si mesma se apresenta como partilha configurada tendo em vista a crença num saber fazer arte que se distingue de outras funções sociais.

Uma segunda forma de utopia emerge: a do regime estético da arte. Esta suspende a evidência naturalizada do visível colocando em crise a normalidade da dominação. É a utopia, pois, que reembaralha o sensível propondo um não-lugar que de modo algum pode e deve ser pensado como harmônico, sem polêmica, perfeito. É a utopia imperfeita que assume a imperfeição como devir do e no sensível, de tal maneira que este se veja como movimento, transformação e revolução.

Em síntese, Platão acreditava que para a cidade ser bem governada era preciso libertá-la das convicções e dos apegos inconciliáveis com a justiça, que geram a imperfeição. Na opinião dele, algumas expressões da poesia deveriam ser banidas em nome da boa educação e do exemplo, pois ofereciam uma visão distorcida do que seria bom e justo para a alma e a cidade. Assim, ao representar deuses e heróis em atitudes degradantes, os poetas produziram poemas classificados como um mau exemplo para a formação do tipo de homem que Platão julgava ser o melhor para a cidade. É em nome dessa concepção que ele “expulsa” os poetas, melhor dizendo, certo tipo de poesia que não respeitava seus critérios morais.

Na visão de Platão, a filosofia tinha um fim prático e era capaz de resolver os grandes problemas da vida. Mas ao ignorar os traços transculturais, distando-se, ideologicamente, das alteridades, a sua utopia de uma sociedade ideal perde força à medida em que se ignora a multiplicidade de pessoas, ideias e concepções que formam uma cidade.

Críticas à parte é preciso compreender que, na perspectiva platônica, o projeto da cidade-estado ideal não era uma mera quimera, mas uma tomada de posição diante do desprezo pela democracia ateniense, que havia condenado à morte o maior dos pensadores de sua época, seu amigo Sócrates. E ainda que essa maneira sistêmica, hierarquista e excludente não atenda às expectativas contemporâneas sobre como deve ser a cidade “ideal”, é preciso considerar que Platão julgava ter criado um sistema justo e adequado à sociedade daquela época.

O maior aprendizado, dentre outras tantas possíveis reflexões com a leitura da obra, é que não se pode pensar em um “modelo” único e harmônico de sociedade, com validade para todas as épocas, para todas as culturas. Outro fato relevante é o reconhecimento de que seja para dialogar ou confrontar, Platão foi um dos filósofos que mais influenciaram a cultura ocidental.

Voltando ao diálogo com os conceitos de utopia, podemos afirmar que enquanto negação de uma realidade adversa, cruel, opressora e injusta, a noção utópica sempre esteve presente no pensamento humano. Entretanto, foi somente em 1516 com a obra *Utopia*, escrita por Thomas Morus, que a palavra foi inventada, e o conceito materializado na descrição de uma ilha imaginária, Utopia, com um “perfeito” sistema

político e social. A utopia, portanto, nasce como gênero literário associado à valorização do humano e ao novo olhar que o homem dirige a si mesmo e à sua realidade.

Etimologicamente, a palavra utopia vem do grego “ou-topos” e significa o “não-lugar” ou “lugar que não existe”. Alguns dicionários também apresentam a possibilidade de interpretá-la a partir de um jogo de palavras com “eu-topos”, “lugar onde tudo está bem” ou o “bom lugar” (CUDDON, 1999, p. 957-959), indicando, ironicamente, a ideia de algo “bom”, mas que não pode ser alcançável em nenhum lugar. Segundo a filósofa Marilena Chauí (2008, p. 7):

É notória a presença de palavras negativas nessa obra de More, isto é, de palavras que se iniciam pelo prefixo grego “a”, que também possui sentido negativo: a capital da ilha de Utopia é Amaurote, a não visível, situada às margens do rio Anhydria, sem água, seus habitantes são os Alaopolitas, sem cidade, governados por Ademos, príncipe sem povo, e seus vizinhos são os Achorianos, homens sem terra.

Nos apontamentos sobre o significado negativo da palavra utopia, Chauí demarca o traço definidor do discurso utópico, em que o não-lugar indica uma ruptura, um total afastamento do lugar em que se vive na busca por outra sociedade, vista como negação ou como supressão dos elementos negativos da sociedade existente.

Mas a condição de não-lugar também pode aproximar-se de seu oposto: o lugar. Segundo Marc Augé (1994, p. 74): “o não-lugar como o lugar: aquele nunca existe sob uma forma pura; onde lugares se recompõem nele; onde relações se reconstituem nele”. Assim, a existência do lugar e do não-lugar tem um caráter ambivalente, pois o primeiro não pode ser totalmente descartado e o segundo tampouco pode realizar-se plenamente.

Seguindo essa lógica, em *Utopia*, Morus faz primeiro uma análise crítica da composição social, política e econômica da sociedade inglesa da época. Na segunda parte, a que aqui nos interessa, influenciado pelas viagens e descobertas de Américo Vespúcio, o autor direciona para o Novo Mundo a esperança de uma sociedade organizada e justa.

Na obra escrita em forma de diálogo, numa explícita referência à *República* de Platão, por quem Morus nutria profunda admiração, a ilha de Utopia é “apresentada” como uma sociedade governada por um príncipe, cujo cargo vitalício está a serviço de um povo que vive feliz e em harmonia. A ordem é mantida através do senso de justiça. Todos os habitantes aprendem vários ofícios, e o tempo entre trabalho e descanso é dividido,

oportunizando liberdade para usufruírem o tempo restante. Também não existe o pagamento de salários, nem luxo, nem a divisão entre cidade e campo, pois o povo utopiano compreendia que tudo era de todos.

Sob certo aspecto, Morus avança no modelo utópico grego, pois a sociedade idealizada ficcionalmente por ele “não acompanha o Estado ideal de Platão, acolhe dele o comunismo distinto, porém o transforma de privilégio de poucos em reivindicação de todos” (BLOCH, 2006a, p. 71). Criticando a concentração de riqueza, maior problema das sociedades europeias, a utopia moriana pregava a comunhão dos bens e do solo, afirmando:

Em toda a parte onde a propriedade for um direito individual, onde todas as coisas se medirem pelo dinheiro, não se poderá jamais organizar nem a justiça nem a prosperidade social, a menos que denomineis justa a sociedade em que o que há de melhor é a partilha dos piores, e que considereis perfeitamente feliz o Estado no qual a fortuna pública é a presa de um punhado de indivíduos insaciáveis de prazeres, enquanto a massa é devorada pela miséria. (MORUS, 1993, p. 20)

Em diálogo com esse fragmento, podemos afirmar que as considerações sobre novos modos de organização social e de produção, descritos por Morus, preconizam uma noção que séculos mais tarde definiu-se como base do socialismo: a abolição da propriedade privada. De fato, Morus foi um dos primeiros autores a considerar a questão da propriedade coletiva e igualitária, em oposição ao modelo de sociedade privada. No entanto, a impressão inicial de uma sociedade comprometida com a busca pelo bem comum perde o encanto quando, ao longo da leitura da obra, somos surpreendidos com a existência de escravos na Ilha.

Mas como é possível falar em abolição da propriedade privada e, ao mesmo tempo, determinar a quantidade de escravos a que cada família tem direito? O próprio escritor parece antecipar nossa pergunta, pois se preocupa em explicar que

os utopianos só submetem à escravidão os prisioneiros capturados em guerras nas quais os próprios habitantes da Utopia saíram a lutar. Os filhos de escravos não nascem submetidos a tal condição, e nem os utopianos compram escravos nos mercados de outros países. A escravidão é um castigo imposto aos utopianos acusados de crimes, ou aos estrangeiros condenados à morte. Estes últimos são em maior número, às vezes comprados a preço muito baixo; muitos deles, porém, são oferecidos de graça. (MORUS, 1993, p. 116)

A leitura deste trecho nos permite afirmar que mesmo apontando para a abolição da propriedade privada - tese defendida anos mais tarde por Marx e Engels - o pensamento elaborado por Morus não consegue alcançar o ideal de sociedade igualitária a que se propõe, porque não é possível pensar a igualdade em um regime social no qual um homem é escravo, propriedade privada, mercadoria de outro homem.

Para além do absurdo de se permitir a existência de escravos dentro de uma sociedade “ideal”, existe outra diferença fundamental entre a sociedade idealizada por Morus e a sociedade comunista de Marx e Engels: o grau de controle que o Estado exerceria sobre cada indivíduo.

Na ilha ficcional do escritor inglês havia uma hierarquia em que o governante tinha poder vitalício e só poderia ser destituído em caso de tirania, tendo cada habitante uma atividade definida por uma estrutura estanque. Já na sociedade pensada pelos filósofos, resistentes a ideia de sociedade “futura” ou “utópica”, os indivíduos escolheriam suas atividades de acordo com a própria vontade, rompendo desta forma com a divisão alienante do trabalho imposta pelo poder do capital, conforme podemos exemplificar no excerto abaixo:

[...] na sociedade comunista, onde cada um não tem uma esfera de atividade exclusiva, mas pode aperfeiçoar-se no ramo que lhe apraz, a sociedade regula a produção geral, dando-me assim a possibilidade de hoje fazer tal coisa, amanhã outra, caçar pela manhã, pescar à tarde, criar animais ao anoitecer, criticar após o jantar, segundo meu desejo, sem jamais tornar-me caçador, pescador, pastor ou crítico. Esta fixação da atividade social — esta consolidação de nosso próprio produto num poder objetivo superior a nós, que escapa ao nosso controle, que contraria nossas expectativas e reduz a nada nossos cálculos — é um dos momentos capitais do desenvolvimento histórico que até aqui tivemos. (MARX; ENGELS, 1987, p. 48)

Na proposta exposta por Marx e Engels reconhecemos certo caráter utópico, porque não deixa de ser uma utopia pensar em uma sociedade que seja “capaz” de regular a produção de acordo com o desejo de cada indivíduo. No entanto, a sociedade apresentada pelos filósofos se afasta das criadas nas utopias clássicas porque, no socialismo científico, a latente vontade revolucionária das massas criaria fissuras nas estruturas organizacionais vigentes. Assim, a transformação viria através do povo e não de algo divino ou de algum governante supremo, tampouco de príncipes ou filósofos, como nas histórias de Morus e Platão.

Em *Do Socialismo Utópico ao Socialismo Científico*, publicado em 1880, Friedrich Engels distingue o socialismo científico, pensado por ele e Marx do socialismo utópico, representado nas ideias de Saint-Simon, Fourier e Robert Owen. Segundo Engels (1986), os socialistas utópicos, termo negativo utilizado em oposição aos socialistas científicos, idealizavam ingenuamente uma sociedade igualitária em que o socialismo seria implementado de maneira pacífica, sem definir as estratégias para alcançá-la.

O ponto crítico entre as ideias dos três nomes analisados pelo filósofo residia no fato de que eles não representavam os interesses da classe trabalhadora, nem compreendiam que o socialismo não expressava uma verdade absoluta. Em contraposição ao socialismo utópico, Engels e Marx propõem o socialismo científico, que se apoiaria em uma ação, uma práxis⁵ contra o sistema liberal burguês através da revolução da classe trabalhadora. Por este motivo, era preciso situar-se na realidade, não em projeções futuras, pois a verdade era que a classe dominante ditava a ordem vigente e cabia ao proletariado, à classe oprimida, a reflexão sobre a sua própria ação.

Em resumo, a importante contribuição que o diálogo entre o socialismo marxista e o socialismo utópico trouxe para (re)pensar a utopia, foi a percepção da multiplicidade de conceitos utilizados para designar a palavra e, conseqüentemente, os movimentos utópicos. São visões diferentes, mas que contribuíram para o desenvolvimento da sociedade por apresentarem, cada um em suas peculiaridades, que a utopia estava mais ligada à ação e ao espírito revolucionário do que a ideais irrealizáveis.

Diante do exposto, até o momento, podemos identificar dois tipos de utopias clássicas: o que apresenta a ideia de um não-lugar, um deslocamento espacial que talvez jamais exista, e outro, o que aponta para uma ideia de deslocamento para um lugar que “ainda” não existe, mas que se apresenta enquanto possibilidade futura. A estes dois, poderíamos acrescentar a ideia de que o pensamento utópico reflete os anseios e desejos do homem e é de certo modo uma forma de reagir aos problemas sociais.

O fato é que seja compreendido como sonho, modelo ideal a ser seguido, ou ato de contestação diante de uma realidade que oprime e frustra, durante muito tempo o

⁵ No pensamento marxista: “o conceito da práxis torna-se o conceito central de uma nova filosofia, que não quer permanecer como filosofia, mas transcender-se tanto em um novo pensamento metafilosófico como na transformação revolucionária do mundo”. (PETROVIC, 1971, apud BOTTOMORE, 2001. p. 295).

conceito de utopia esteve ligado à ideia de algo inatingível e subjetivo, impossível de realizar-se no presente. No passado a descrença na possibilidade de se atingir a plenitude humana por meio do trabalho e da ação política fez com que as pessoas dessem um sentido utópico ao futuro, transferindo para ele suas esperanças.

Mas em *Princípio esperança* (2005), escrito entre 1938 a 1947 e revisado entre 1953 e 1959, Ernst Bloch abandona o conceito abstrato e idealista de utopia, afirmando que ela faz parte da estrutura histórica do homem, que de maneira subversiva sempre tentou ir além do que lhe era imposto como caminho natural dos acontecimentos. Segundo o estudioso da obra de Bloch, Arno Münster (1993, p.14, grifos do autor):

Bloch elabora assim, na primeira grande parte de *O Princípio Esperança*, o projeto global de uma filosofia materialista do futuro cujo âmago é uma *ontologia do ainda-não-ser*, que muito mais que todas as outras ontologias da modernidade, baseia-se nas teorias das *potencialidades* imanentes ao SER que ainda não foram exteriorizadas, mas que constituem uma força dinâmica que projeta necessariamente o ente para o futuro.

Em sua acepção positiva do conceito de utopia, Bloch ressignifica a esperança, a possibilidade e a realidade, recuperando o sentido político da utopia, que passa a ser compreendida de uma forma mais positiva e transformadora. Para o autor a utopia possui duas dimensões: uma abstrata, formada pelos sonhos e projeções irrealizáveis; outra concreta, em que os sonhos e as projeções são realizações possíveis de serem concretizados. É justamente na possibilidade de concretização que a utopia abstrata e a utopia concreta (MÜNSTER, 1993) se distinguem, na medida em que a primeira está ligada à idealização, enquanto a segunda, dialoga com as noções de construção e transformação, afastando-se da ideia de perfeição.

Segundo o autor, o ser humano alcança a plenitude de sua existência na relação com a utopia, pois é na possibilidade da realização utópica direcionada para o futuro que o homem, mesmo diante das maiores atrocidades, manteve a esperança de modificar sua realidade social.

Desse entendimento depreende-se que a utopia contém a esperança que de certa forma antecipa o que não está garantido, mas que pode, na práxis, ser alcançado. No pensamento blochiano, a práxis é compreendida como a reflexão e ação dos homens na

busca pelas transformações sociais. Explicitamente influenciado pelo marxismo⁶, Bloch (2005) afirma que é através da práxis que os homens alcançam sua maior realização: a transformação qualitativa da sociedade, ultrapassando os obstáculos da tirania e da alienação.

Assim, o futuro, e também a esperança, não partem de uma concepção idealista porque só existem a partir de um presente que deve ser levado em consideração. Destarte, a condição para uma efetiva transformação social só é possível na relação com a práxis. Sobre esta questão, o educador e filósofo brasileiro Paulo Freire esclarece:

Prescindir da esperança que se funda também na verdade como na qualidade ética da luta é negar a ela um dos seus suportes fundamentais. O essencial é que ela, enquanto necessidade ontológica, precisa de ancorar-se na prática. Enquanto necessidade ontológica **a esperança precisa da prática para tornar-se concretude histórica**, É por isso que não há esperança na pura espera, nem tampouco se alcança o que se espera na espera pura, que vira, assim, espera vã. (FREIRE, 1992, p. 5, grifo nosso)

Em diálogo com Freire, compreende-se que existe muito aprendizado com a espera que não se resigna, pois o ato de esperar também abarca a força da esperança que movimenta os homens, levando-os a reagir contra tudo o que angustia e amedronta. O ser humano deseja uma vida melhor, e é essa capacidade de desejar que o estimula a não se conformar com a realidade, colocando-o em “efervescência utópica” (BLOCH, 2005, p. 194). Sob esse estímulo, o sujeito engaja-se na luta pela reestruturação da sociedade, através de mudanças concretas.

A utopia concreta não é uma fantasia, um produto da imaginação, possui uma base real, pois é no exercício crítico da realidade que ela emerge. Nessa perspectiva, o homem reconhece que “no seu trabalho e através dele, ele é constantemente remodelado. Ele está constantemente à frente, topando com limites que já não são mais limites; tomando consciência deles, ele os ultrapassa” (BLOCH, 2005, p. 243). Ainda assim, a viabilidade da utopia concreta está diretamente ligada ao desejo de realizá-la coletivamente, ou seja, é preciso engajar-se no movimento coletivo de superação de um presente que oprime e aliena.

No que se refere à importância do movimento coletivo na atualidade, como veremos mais adiante, o diálogo com a utopia concreta, obrigatoriamente passa por

⁶ Segundo Bloch, somente no marxismo as utopias podem se realizar, uma vez que encontram a base real para eliminar seus elementos abstratos, e superar as contradições do capitalismo.

transformações estruturais a partir de práticas sociais e políticas mais radicais. Não há mais espaço para a utopia quimérica, para um sonho abstrato, dissociado do real. Também não é mais possível pensar em projeções a serem alcançadas em um futuro distante.

2.2 O FIM DA UTOPIA E A BUSCA DA ESPERANÇA: UMA PERSPECTIVA

O que é desejado utopicamente guia todos os movimentos libertários.

Ernest Bloch

No prefácio de *Princípio esperança*, Ernest Bloch (2005, p. 13) propõe alguns questionamentos: “Quem somos? De onde viemos? Para onde vamos? Que esperamos? O que nos espera?”. As perguntas do autor nos convidam a refletir sobre nosso presente, passado e futuro. Mais do que encontrar respostas, essas questões nos motivam a pensar que se o presente ostenta as marcas do nosso passado, também o futuro é construído a partir de um presente que ainda não é, mas que carrega a possibilidade do vir a ser. Certamente, ainda não temos as respostas sobre como será o futuro, mas isso não significa que, antiutopicamente, ele não existirá.

O problema é que no passado, muitos pensadores reduziram o futuro a uma visão idealizada, e quando seus ideais utópicos não foram concretizados, instaurou-se a chamada “crise das utopias”.

Uma questão importante a ser analisada é que a antiutopia não está relacionada à ideia de um futuro terrível, como acontece na distopia, mas ao fato de que não é mais possível projetá-lo. Nesse entendimento, o aclamado “fim da utopia” seria uma antiutopia, e não uma distopia⁷, uma vez que a questão que se apresenta não é imaginar um futuro pior, mas a constatação de que nenhum futuro pode ser imaginado.

⁷ No texto “As utopias de Flusser”, afirma Márcio Seligmann-Silva (p. 1-2): “tanto a utopia como a distopia possuem uma função crítica: elas apontam quer para modelos considerados positivos (e assim criticam a realidade atual por estar aquém desse ideal), como também, no caso das distopias, ao radicalizarem o mal-estar na cultura e aquilo que o gera, denunciam um problema atual, que talvez ainda não tenha se desdobrado na figura radical que a distopia apresenta. Mas tanto a utopia como a distopia só podem ser entendidas a partir de uma ideia de virtualidade. Elas apresentam realidades virtuais: são uma espécie de abstração. Elas ao mesmo tempo que extrapolam, via imaginação, radicalizando certos traços do presente em que nasceram, afirmam que essa imagem desenhada é o futuro que nos aguarda implicitamente”. Disponível em <http://www.flusserstudies.net/pag/15/seligman-as-utopias-de-flusser.pdf>. Acesso em 10/04/2013.

Nesse contexto, o pensamento de Bloch foi importante porque diante da decepção com a ciência e o progresso, viabilizadores das aclamadas sociedades utópicas, ele apresentou o seu princípio, a esperança, como um instrumento para auxiliar o homem na (re)construção do futuro. Ao elaborá-lo, o autor se preocupou em reconhecer qual esperança o marxismo inspirava, apontando para um futuro possível, distante das reducionistas visões idealistas.

Para Bloch (2005) o medo e o niilismo⁸ eram máscaras “do fenômeno da crise” pela qual passava a humanidade. Em parte, isso estava relacionado às vivências em meio a um cotidiano frenético, a crescente violência de todo tipo e a falta de respeito nas relações, questões que favoreciam, nos homens, a sensação de que não restava saída.

Na verdade, esse momento histórico é o resquício de um pensamento que se consolidou na segunda metade do século XX quando alguns intelectuais⁹ decretaram o fim dos valores, da história e das utopias. Diante desses argumentos a proposta de Bloch é resgatar a esperança enquanto princípio capaz de dialogar com os discursos pessimistas que proclamavam: “não há mais esperança para o mundo”. É em contraposição a esse pessimismo que Bloch apresenta o “princípio esperança” como possibilidade de produzir uma partilha mais sensível do mundo (RANCIÈRE, 2005).

A constante associação, a partir da segunda metade do século XX e também na contemporaneidade, à negatividade, à angústia e ao pessimismo, relaciona-se, em parte, ao descontentamento frente às revoluções socialistas e, conseqüentemente, o descrédito do marxismo¹⁰. Por outro lado, a primazia do econômico, o avanço do capitalismo

⁸ Na concepção nietzschiana, o niilismo reside na interpretação moral-cristã e, de certa forma, relaciona-se a morte de Deus e a desvalorização dos valores morais. O niilismo. In: *Os pensadores: Obras Incompletas*. Trad. de Rubens Rodrigues Torres Filho. 3 ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

⁹ Nossa proposta não é fazer um resgate histórico sobre como e quando se deu o “fim da utopia”, mas refletir sobre a utopia, ou utopias, que podemos identificar na narrativa de José Saramago. Para maior aprofundamento sugerimos a leitura de *O fim da utopia*. São Paulo: Editora Paz e Terra, 1969, de Herbert Marcuse. Na obra, o autor refere-se ao final da utopia, que para ele tinha o sentido de algo impossível, como algo a comemorar, uma vez que já se encontravam na realidade os elementos necessários para sua realização. Vale ressaltar que no final do século XX, o “fim da utopia” não possui o mesmo sentido do Marcuse. Propôs-se e defendeu-se a inutilidade de pensar o futuro, quer numa visão positiva ou negativa: o futuro já estava traçado e seria uma repetição da matriz de funcionamento do presente.

¹⁰ No que se refere à afirmação, de que o declínio ou o fim da utopia, decorre do fracasso das revoluções socialistas, do refluxo do movimento operário mundial e do descrédito que pesa sobre o marxismo, argumenta a filósofa brasileira Marilena Chauí (2008, p. 7): “Isso é curioso porque, como sabemos, Marx criticou as utopias e Engels escreveu uma pequena obra intitulada *Do Socialismo utópico ao socialismo científico*, na qual comparava e opunha duas concepções do socialismo e, como Marx, recusava o

neoliberal e do consumo, fez emergir uma valorização do presente, do “aqui e agora”, inviabilizando as mudanças coletivas de longo prazo, fazendo com que as projeções de um futuro socialmente mais humano fossem desacreditadas. Segundo o historiador e crítico social, Russell Jacoby (2001, p. 218-219):

No século XX, a utopia não tem sido bem recebida, quase sempre por bons motivos. A crítica tradicional de que as utopias carecem de pertinência ainda não diminuiu. Pelo contrário, intensificou-se. Na linguagem cotidiana, o adjetivo “utópico” significa “excessivo”, “irrealista” e “excêntrico”. Referir-se a alguém como um utópico dá a entender que a pessoa não tem senso de realidade; seus projetos ou ideias fracassarão, por ignorarem as possibilidades concretas.

Nesse trecho, Jacoby esclarece que a crítica dos que propagavam o término dos ideais utópicos aos que ainda acreditavam na utopia, baseava-se uma visão deturpada do conceito ligado a algo transitório, quimérico e irrealizável. É como se, diante do esgotamento das alternativas políticas, não fosse mais possível pensar uma nova sociedade, porque de maneira objetiva a sociedade só poderia ser modificada.

Em contrapartida a esse pensamento, Jacoby constrói seu conceito de utopia a partir das reflexões de alguns pensadores como Walter Benjamin e Ernst Bloch, que colaboraram para a continuidade do ideal utópico, e “insurgiram-se contra a ideia do futuro como um modelo melhorado do presente, no qual o trabalho não seria abolido ou minimizado, apenas mais bem remunerado” (JACOBY, 2001. p. 45).

Diretamente influenciado pelo pensamento blochiano, Jacoby ressalta a importância de se valorizar o “espírito utópico”, em uma sociedade que vivencia a “era da apatia”, conforme exposto no título do seu livro: *O fim da utopia: política e cultura na era da apatia* (2001):

Numa era de resignação e cansaço políticos, o espírito utópico continua sendo mais necessário do que nunca. Não evoca prisões nem programas, mas ideia de solidariedade e felicidade humanas. “**Alguma coisa está faltando**”. Ernst Bloch citava essa frase de Mahagonny, de Bertolt Brecht, como uma chave do impulso utopista. E alguma coisa está realmente faltando. Uma luz se apagou. Privado de expectativas, o mundo torna-se frio e cinzento. **O que se pode fazer?** A pergunta, periodicamente feita a todos os críticos, insiste num pragmatismo que é inimigo do utopismo. **Não há nada a fazer.** O que não quer dizer que nada será pensado, imaginado ou sonhado. Pelo contrário. O empenho em vislumbrar outras possibilidades de vida e sociedade continua

socialismo utópico. Assim, é curioso que essa crítica seja esquecida e que o marxismo seja interpretado como utopia”. Disponível em http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?pid=S0009-67252008000500003&script=sci_arttext. Acesso em 20/05/2011.

sendo urgente, e constitui a condição essencial para se fazer alguma coisa. (JACOBY, 2001, p. 235, grifos nossos)

No trecho citado, podemos comprovar o poder da apatia, que ganha força ante a sensação de não saber o que fazer diante da falta de melhores perspectivas para um mundo, “frio” e carente do espírito utópico.

Outro fator agravante, na chamada “era da apatia”, analisada por Jacoby, é que a descrença nas instituições morais, sociais e políticas, o esvaziamento dos valores e a falta de tempo para alimentar ou estabelecer relações pessoais mais próximas e duradouras, fez com que os homens se isolassem uns dos outros. A consequência desse isolamento é que se tornaram cada vez mais individualistas, desconsiderando a importância de preservar a coletividade. Com a fragmentação do tempo e o predomínio da individualidade sobre o coletivo, o ser humano lançou-se em uma busca sem limites por tudo que proporciona o prazer imediato.

Impulsionado por essa dinâmica individualista-hedonista o homem passou a ser guiado pelas convicções materialistas, pelo desprezo a introspecção, e pelo vazio que tenta substituir por uma felicidade fundada no consumismo-conformismo. A materialização da mercadoria dominou a vida social, e os homens não são mais capazes de enxergar nada além dela, pois “o mundo que se vê é o seu mundo” (DEBORD, 1997, p. 30).

O fetichismo da mercadoria direciona o cotidiano da população. Enredados pela cultura mercadológica os agentes sociais foram aprisionados pela ideia de consumir cada vez mais, não apenas pelo valor de uso dos produtos, mas principalmente pelas ilusões geradas pela aquisição excessiva deles. É um tipo de cegueira que impede que a visão seja direcionada para determinados eventos.

É nesse contexto que a sociedade do consumo, do controle, do imediatismo e da necessidade insaciável por novas tecnologias, consolidou-se. O consumismo passou a agenciar os sujeitos, jogando de forma sedutora com uma sociedade cada vez mais paralisada. Para essa sociedade, o consumo desenfreado surge como a única alternativa compensatória diante do imobilismo social. Mais do que uma descrição de emoções ou análise psicológica, o ponto-chave dessa reflexão é a compreensão de que a alienação é consequência do modo capitalista de organização social, sempre assumindo novos contornos em seu dialético processo de separação e reificação da vida humana.

Em *A Sociedade do Espetáculo*, publicado em 1967, Guy Debord, autor do conceito que dá nome ao livro, faz uma análise das sociedades modernas afirmando que estas são caracterizadas pela alienação decorrente da presença do espetáculo. Segundo o pensador francês, o espetáculo “não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediada por imagens” (DEBORD, 1997, p. 14). Na visão do autor, a teatralidade tomou de assalto à sociedade.

Seguindo essa linha de raciocínio, as relações estabelecidas deixam de ser autênticas, pois “tudo o que era vivido diretamente tornou-se representação” (DEBORD, 1997, p. 13). Na sociedade capitalista, por exemplo, essas relações são estabelecidas a partir de uma interdependência entre o processo de acúmulo de capital e o processo de acúmulo de imagens, pois tudo está mercantilizado e envolto por imagens.

Ao desenvolver seu conceito, Debord dividiu-o em duas variáveis intercambiáveis: o espetáculo concentrado e o espetáculo difuso. O primeiro refere-se às sociedades tomadas por lideranças políticas autoritárias, que concentram em si tanto a esperança como o desespero do povo. No segundo, o autor aborda a difusa americanização espetacular do mundo, composta por múltiplos rostos políticos, do meio artístico, do esporte, da moda, de gêneros, etc. Juntos, os dois tipos de espetáculo formariam o que ele denominou espetáculo integrado, uma espécie de “abraço” da civilização burguesa sobre o planeta.

Embora afirme que a valorização da dimensão visual do que é comunicado, como instrumento de poder e dominação, exista em todas as sociedades onde há desigualdade social, Debord (1997) destaca que o que permite a caracterização do capitalismo como a sociedade do espetáculo é a quotidianidade e a quantidade com que os espetáculos são produzidos, além de seu estreito vínculo com o consumo.

Mais do que um conceito, o pensamento de Debord apresenta-se como uma construção que aponta para uma postura crítica em relação à sociedade capitalista. Cabe ressaltar que o autor tem um olhar severo sobre a sociedade moderna, percebendo-a apenas como alienada e espetacular. Mas se por um lado, ele reconhece não ser possível a separação entre as relações sociais e as relações de produção e consumo de mercadorias, por outro, seus apontamentos constituem uma ferramenta importante no processo de reconhecer os obstáculos para a emancipação humana.

Na contemporaneidade, trazer a tona esses entraves é de fundamental importância para dialogar com um tipo de sociedade cada vez mais capturada pela lógica do capital. Segundo o sociólogo Zygmunt Bauman (2008, p. 20): “na sociedade de consumidores, ninguém pode se tornar sujeito sem primeiro virar mercadoria”, uma vez que, enredada pelo capital, essa sociedade está sempre à procura de possuir mais, o homem passa a se sentir mais vazio e sem esperança.

Mas para Bloch (2005) esperança não é algo que nasce conosco, ela desponta nas interações sociais. E se essas relações não são mais possíveis, o desejo de transformar, de mudar positivamente a realidade, passa a ser substituído pela aceitação negativa de que nada mais pode ser modificado. A ausência de esperança é o próprio caos em ação.

Cabe ressaltar que um aspecto importante, que precisa ser levado em consideração na análise do contexto contemporâneo, é que o estado de letargia, no qual a sociedade parece estar mergulhada, é impulsionado pela estética do choque, e pela espetacularização da violência propagados pelos meios de comunicação. Na atualidade, diariamente, as pessoas são bombardeadas pelas imagens que mostram nos mínimos detalhes como os seres humanos podem ser cruéis. Em um mundo cada vez mais globalizado, a mídia trata o caos como algo normal, corriqueiro, banalizando a violência, a insegurança e a degradação humana.

Na visão do autor Jair dos Ferreira dos Santos (2004, p. 13):

O ambiente pós-moderno significa basicamente isso: entre nós e o mundo estão os meios tecnológicos de comunicação, ou seja, de simulação. Eles nos informam sobre o mundo; eles o refazem à sua maneira, hiper-realizam o mundo, transformando-o num espetáculo.

Conforme podemos observar, Santos (2004) denomina pós-moderno o mundo onde o estilo de vida remete à ideia de niilismo, vazio, ausência de valores. Nele, existe uma busca pelo simulacro da realidade, pois este intensifica o real, fabricando um hiper-real que espetaculariza o mundo. A simulação do real cria uma falsa impressão de que, na atualidade, o mundo é apenas um conjunto de acontecimentos hediondos, intensificando a ideia de que não há mais espaço para utopias.

Há trinta anos, por exemplo, era impossível acompanhar uma guerra no exato momento do confronto. O máximo de informações a que as pessoas tinham acesso, através dos

poucos jornais e emissoras de televisão existentes, eram fotos e reportagens cuidadosamente escolhidas que demoravam muito tempo para chegarem ao conhecimento do público. Foi somente em 1991, durante a Guerra do Golfo, que o mundo pode acompanhar a transmissão via satélite de uma guerra em tempo real¹¹.

De início, os espectadores ficaram divididos entre o choque das imagens e o encantamento com a possibilidade de “saber” o que acontecia do outro lado do mundo, no Iraque. Mas aos poucos, as imagens dos ataques, da destruição das casas e, principalmente, das vítimas, foram ganhando outros contornos. Se por um lado as imagens selecionadas levavam os telespectadores a acreditarem que a guerra era cirúrgica, ou seja, as bombas caíam somente em alvos militares pré-determinados, por outro, jornais e canais independentes mostravam que nem tudo saía conforme planejado, e os inocentes morriam. Ainda assim, a violência não era explícita, e as pessoas assistiam as imagens como se fosse um filme, algo muito distante, surreal. Ninguém se sentia parte daquela guerra.

As pessoas passaram a acompanhar, detalhadamente, todo tipo de guerra, nos mais diversos lugares. E a cada guerra, mais e mais imagens de gente sendo morta, torturada, mutilada. Quando as imagens das guerras externas perderam a capacidade de impactar e dar audiência, afinal tem sempre algum país em conflito, a mídia começou a explorar as mazelas mais próximas. Assim, a sociedade passou a assistir, continuamente, todo tipo de barbárie e falta de respeito ao próximo, só que agora, não era mais algo territorialmente distante, mas a violência no seu bairro, na sua rua, dentro de suas casas.

Na maioria das pessoas a proximidade com a barbárie cria um triplo movimento. Primeiro vivenciam a experiência do choque, paralisam, não conseguem compreender o que está acontecendo. Depois, começam a buscar culpados para caos, revoltam-se, exigem mudança. No final, resignados, passam a aceitar que o mundo está mesmo se acabando e não resta mais nada a fazer. O problema são os desdobramentos desse caos contemporâneo. Que tipo de sociedade está se formando?

¹¹ Para maior aprofundamento sobre a tese de que as guerras contemporâneas se dão, simultaneamente, nos campos real e virtual (midiático), veja-se BAUDRILLARD, Jean. *The Gulf War did not take place*. Bloomington: Indiana University Press, 1995. Na obra, o autor analisa os impactos da comunicação e das mídias na sociedade e na cultura contemporâneas, afirmando que as estratégias de comunicação elaboradas pelos governos durante a preparação para uma guerra, demonstram a importância destinada à mídia, tanto para legitimar os ataques, quanto para estimular certo ufanismo na população.

Importante destacar que as reflexões feitas no parágrafo anterior são uma tentativa de pensar o mundo contemporâneo, como tantas outras feitas por diversos pesquisadores. Elas não configuram verdade absoluta, questão fechada, porque, de fato, não temos o distanciamento histórico necessário para avaliarmos todas as consequências da espetacularização e da banalização da violência na vida humana. É um processo, e ainda estamos nele.

O que já sabemos é que o excesso de imagens violentas neutraliza o impacto que essas representações deveriam causar, por conseguinte, os meios de comunicação necessitam de imagens cada vez mais realistas e chocantes, na tentativa de resgatar a experiência inicial do choque e, é claro, ganhar audiência. Mas as constantes exposições dessas imagens também problematizam um acontecimento singular nos espectadores: a visibilidade cega. É um paradoxo, pois mesmo mantendo a capacidade de enxergar intacta, eles não conseguem ver mais nada. É como se ficassem cegos perante as circunstâncias cotidianas.

Diante da overdose de violência estampada diariamente nas capas e matérias dos jornais, muitos questionam o porquê de tanta exposição. Mas será que tanta brutalidade não gera ainda mais agressividade? De fato, o culto ao fatídico pode estar contribuindo para a aceitação anestesiada frente ao caos. Mas e se as manchetes trágicas fossem substituídas por atitudes e ideias construtivas? Isso seria suficiente para gerar uma energia produtora que estimulasse as pessoas a estamparem feitos da mesma ordem e grandeza? Ou esse pensamento seria apenas mais uma utopia?

Afirmar que sim seria, levemente, ignorar todo um histórico processo de desumanização. Mas, talvez, dar visibilidade a ações positivas seja uma forma de mostrar as pessoas que existem outras possibilidades de existência, motivando-as a agir e acreditar, trazendo a esperança de volta às suas vidas.

Nesse raciocínio, se acreditamos no poder que a influência negativa exerce nos homens, por que não podemos considerar a possibilidade de que ações positivas também sejam capazes de influenciar a sociedade?

Em princípio esse pensamento pode parecer ingênuo ou pouco científico. Mas a história da humanidade nos mostra que atos violentos geram ainda mais violência, afinal, nossa

história é a história da barbárie e da exploração (BENJAMIN, 1993), da dicotômica relação entre a utopia dos vencidos e a barbárie dos vencedores.

A questão é que em relação ao passado pouco pode ser feito. De certo, é preciso repensar a história considerada oficial, na tentativa de resgatar a história real construída também pelos vencidos. Entretanto, esse resgate não apagará a violência e será sempre uma representação da tragédia que não presenciamos. O que se pode, então, aprender com o passado da humanidade? Que ele pode ser algo mais do que catástrofe, ruína, declínio e decadência. Ele também foi sonho, esperança, reconstrução, utopia.

Muitas vezes, pessoas mais idosas falam da saudade do passado, frente à velocidade dos acontecimentos, ao consumismo, aos descompassos de um presente que não reconhece mais a tradição e os valores. Transportando-se para um tempo em que eram mais felizes, elas experimentam uma espécie de utopia do passado, tentando reviver, ainda que na memória, momentos de tranquilidade e harmonia. Essas projeções pessoais do passado têm uma dimensão simbólica que despertam a memória de suas relações atávicas. É como se compreendessem que a utopia também se constitui sob os resquícios de uma historicidade.

Em *A travessia do pós-moderno* (1992), Luciano Zajdsznajder¹² faz uma reflexão acerca dos sintomas que acometeram a sociedade pós-moderna, dentre os quais destaca a fragmentação e a falta de confiança em um futuro mais promissor, afirmando que

a antiguidade e a idade média estavam orientadas para o passado. [...] a modernidade possui a orientação do futuro: ali está a sua realidade plena, sua verdadeira substância. O pós-moderno tem como ponto de referência o presente. Falta-lhe a crença de que pode aprender com o passado. Carece de uma expectativa suprema do futuro. (ZAJDSZNAJDER, 1992, p. 3)

Mas é justamente no diálogo com o passado que podemos comprovar a importância da utopia na história da humanidade, pois nos períodos de tirania e dominação, nos momentos de maior impotência diante de uma realidade execrável e antiutópica, é que a utopia se fez presente, e o homem encontrou forças para sobreviver às adversidades.

¹² Ainda segundo Zajdsznajder (1992) além da visão do tempo, exposta no fragmento escolhido, haveria um conjunto de características que indicariam modulações do pós-moderno, tais como: fratura dos eixos, “coordenadas, linhas de orientação de nossa existência”, desaparecimento de fronteiras, perda da essência, redescoberta do retórico e a liberdade de combinar, em que “o pós-moderno vai verificar que as possibilidades de combinação são muito mais amplas, ao mesmo tempo em que afirma ser a liberdade uma liberdade de combinar”. (ZAJDSZNAJDER, 1992, p. 5)

Ao analisar o percurso da esperança na história da humanidade, Ernest Bloch argumenta que durante os períodos de ascensão, a esperança foi repetidamente experimentada, entretanto,

em uma velha sociedade em declínio, como o Ocidente atual, surge uma certa intenção parcial e efêmera no sentido apenas descendente. Então, para aqueles que não conseguem achar uma saída para a decadência, o medo se antepõe e se contrapõe à esperança. (BLOCH, 2005, p. 14)

No entanto, esse medo também abarca um aspecto positivo, pois é justamente nesses momentos de angústia que surge a oportunidade de a consciência antecipatória, “aquilo que ainda é relativamente inconsciente, visto pelo seu outro lado, o lado voltado para frente, não para trás” (BLOCH, 2005, p. 21), influenciar o comportamento humano sob a perspectiva do futuro, e não do passado. Desse modo, os homens tornam-se capazes de interagir com o que está acontecendo, na busca por soluções para os problemas que estão na iminência de acontecer.

Na atualidade, muitos pensadores¹³, assim como Bloch, acreditam ser preciso vencer a imobilidade e o conformismo com o estado atual das coisas, resgatando o desejo, a esperança.

No ensaio “A política da utopia” (2006), o crítico literário norte-americano Fredric Jameson argumenta que, embora enfraquecida, somente a ideia de utopia consegue manter viva a esperança na construção de um projeto alternativo de sociedade que prefigure um programa político radical. Ao fazer um diagnóstico da cultura na sociedade contemporânea, o autor argumenta que o declínio da utopia é um sintoma dos mais importantes, pois:

De um lado, esse enfraquecimento do senso histórico e da imaginação da diferença histórica que caracteriza a pós-modernidade está paradoxalmente entrelaçado com a perda daquele lugar além de toda história (ou depois do seu final) que chamamos de utopia. De outro, hoje é bastante difícil imaginar algum programa político radical sem o conceito de alteridade sistêmica, de uma sociedade alternativa, que apenas a ideia de utopia parece manter vivo, ainda que de modo débil. É claro que isso não significa que, ainda que consigamos reviver a própria utopia, os contornos de uma política prática nova e eficaz para a época da globalização vão se tornar visíveis de imediato;

¹³ Dentre os autores que se dedicaram a temática da utopia nos últimos anos podemos citar: Armand Mattelart, com a *História da utopia planetária* (1999); Paul Ricoeur, Thierry Paquot, com *A Utopia* (1999), Arno Münster, com *Ernst Bloch: filosofia da práxis e utopia concreta* (1993), Fredric Jameson, com *Archaeologies of the Future: The Desire Called Utopia and Other Science Fictions* (2005).

mas apenas que jamais chegaremos a ela sem isso. (JAMESON, 2006, p. 160)

Em diálogo com a citação acima compreendemos que a importância da revitalização da utopia não está relacionada à possibilidade de concretizar algo, mas ao apontamento de possíveis soluções. A força utópica reside no seu distanciamento do real, por conseguinte, a alteridade sistêmica que falta na contemporaneidade pode ser inserida na realidade através da imaginação utópica.

Contudo, segundo Jameson, a função social da utopia não se destaca pela sua influência positiva, ao contrário, é na constatação do nosso fracasso enquanto sociedade que reconhecemos o quanto estamos incapacitados de alcançar a sociedade que desejamos. Por esse viés, é interessante pensarmos que também o consumismo opera com os sonhos e esperanças das pessoas, que são destruídos e reconstruídos infinitamente pela ordem do capital. Ainda assim, é justamente o efeito negativo que esse movimento gera que faz com que algumas pessoas percebam que existem desejos e sonhos que não podem ser adquiridos através do ato de comprar, por exemplo.

Mas o que acontece depois disso? As pessoas sonham, desejam, lutam, não para reformar o mundo, mas para trazer de volta a vontade de construir frente a uma realidade que restringe sua capacidade de pensar o futuro. A princípio pode parecer uma forma simplista de analisar a questão da utopia, ou a falta dela, na vida do sujeito contemporâneo, mas o que está em jogo é não perder a esperança mesmo diante do reconhecimento de que as projeções do futuro perderam o sentido.

A respeito da importância da esperança para os homens, Paulo Freire publica, em 1992, *Pedagogia da Esperança*. Na obra, o autor nos convida a pensar as transformações necessárias em nossa sociedade, experimentando o que ele pensava ser fundamental para nossa existência individual e social: a educação da esperança. Através dela, o homem seria capaz de compreender as razões históricas, econômicas e sociais que levaram a humanidade a vivenciar a desesperança e, conseqüentemente, estaria preparado para lutar contra as práticas ocultadoras das mentiras dominantes. Segundo Freire,

a desesperança nos imobiliza e nos faz sucumbir no fatalismo onde não é possível juntar as forças indispensáveis ao embate recriador do mundo. [...] Pensar que a esperança sozinha transforma o mundo e atuar movido por tal ingenuidade é um modo excelente de tombar na desesperança, no

pessimismo, no fatalismo. Mas, prescindir da esperança na luta para melhorar o mundo, como se a luta se pudesse reduzir a atos calculados apenas, à pura cientificidade, é frívola ilusão. (FREIRE, 1992, p. 5)

Em suma, sem esperança, o sujeito contemporâneo desenvolve uma consciência fatídica da realidade a partir da qual não é mais possível acreditar na existência de um mundo melhor. É bem verdade que a visão caótica dos rumos tomados pela humanidade acaba por reafirmar os discursos pragmáticos que acusam a utopia de ser algo inútil para a sociedade.

Em parte, isso se deve ao fato de que, ainda hoje, a utopia por vezes é compreendida de forma onírica, como algo que não pode ser realizado. Outro equívoco é pensar uma ideia unificada de utopia, como se ela pudesse atender às exigências dos diferentes povos, cada qual com seus indivíduos, problemas, sonhos e esperanças de modificar a sua realidade.

Nesse entendimento, a proposta é pensar as utopias enquanto forças que impulsionam os homens à ação de transformar suas vidas. É como se tentássemos responder a pergunta feita aos críticos, no fragmento da obra do historiador Russell Jacoby, aqui citado anteriormente: “O que se pode fazer?”. Talvez, a resposta a este questionamento possa ser: continuar acreditando, vislumbrando e construindo outras novas possibilidades de transformar a sociedade.

3 JOSÉ SARAMAGO: ITINERÁRIO HISTÓRICO-LITERÁRIO DE UM ESCRITOR

Neste capítulo, inicialmente faremos a apresentação de alguns aspectos biográficos do escritor. A justificativa de tal interposição em uma tese que tem por objetivo analisar um tema específico na obra de Saramago, como é a utopia, justifica-se na medida em que a vida de Saramago muito se reflete em sua obra, conforme ele mesmo declarou, em entrevista à *Cult* (1998, p. 24): “No meu caso, o homem e o escritor, como eu disse antes, não apenas estão juntos, mas fundidos um no outro”.

Na verdade, o que está em jogo em uma pesquisa literária não é a vida do escritor, mas sua produção. Assim sendo, pode-se afirmar que é possível interpretar uma obra mesmo que não se saiba nada a respeito de quem a escreveu. Contudo, na compreensão de que uma análise textual também é contextual, de que um texto dialoga com os “influxos de fora, da cultura em que foi produzido, da Língua em que foi elaborado, da sociedade que o motivou, dos valores em vigência no tempo, etc.” (MOISÉS, 2007, p. 17), trazemos a biografia de Saramago com o intuito de expandir nossa interpretação, demonstrando como elementos de sua vida se entrelaçam à literatura que produziu.

Também, neste capítulo, apontaremos alguns elementos temáticos recorrentes em sua obra, dentre os quais destacamos as marcas da oralidade em sua escrita, característica forjada desde a infância, sobre a qual se assenta grande parte de sua obra.

Faz-se, ainda, necessário resgatar o processo de construção política do escritor, delineando a relação literatura/compromisso/transformação, com a finalidade de investigar qual, como e por que a utopia permeia a sua produção literária.

3.1 ASSIM NA VIDA COMO NA ARTE

É preciso voltar aos passos que foram dados, para os repetir, e para traçar caminhos novos ao lado deles.
É preciso recomeçar a viagem. Sempre.

José Saramago

Em uma família de camponeses, na aldeia de Azinhaga, província do Ribatejo, a cem quilômetros de Lisboa, nasceu em 16 de novembro de 1922, o menino José. O pai, José de Sousa, estava trabalhando e somente conheceria seu filho 30 dias depois.

Em meio às dificuldades econômicas e para evitar o pagamento de uma multa, imposta pelo governo aos pais que não registravam seus filhos no mês do nascimento, José decidiu alterar a data de nascimento para o dia 18. O pequeno incidente, transgressor para as leis da época, não foi o único na história do menino. Ao registrar o filho, o pai resolveu dar-lhe seu nome, mas um funcionário bêbado, sem que ninguém percebesse, incluiu por conta própria o nome Saramago, espécie de planta, e alcunha pela qual a família era conhecida na aldeia em que vivia. Em *As pequenas memórias* (2006), romance autobiográfico, o episódio ficou assim registrado:

[...] desta maneira, finalmente, graças a uma intervenção por todas as mostras divina, refiro-me, claro está, a Baco, deus do vinho e daqueles que se excedem a bebê-lo, não precisei de inventar um pseudônimo para, futuro havendo, assinar os meus livros. Sorte, grande sorte minha, foi não ter nascido em qualquer das famílias da Azinhaga que, naquele tempo e por muitos anos mais, tiveram de arrastar as obscenas alcunhas de Pichatada, Curroto e Caralhana. (SARAMAGO, 2006, p. 43)

Marca da narrativa do escritor, o discurso revestido de ironia, sempre presente em suas obras, credita ao “deus” do vinho a sorte pela escolha do nome, que secretamente o acompanhou até seus sete anos, quando por ocasião de sua matrícula na escola primária foi finalmente descoberto pela família Sousa. Diante da troca de nomes o pai indignou-se. O desfecho desta história é ainda mais irônico: ao constatar, no registro de nascimento, a diferença entre os sobrenomes, o governo questionou. Por fim, mesmo contrariado, o pai decidiu acrescentar ao seu próprio nome a alcunha, passando a assinar o mesmo nome do filho. Sobre este episódio comentou Saramago (2006, p. 44): “[...] deverá ter sido este o único caso, na história da humanidade, em que foi o filho a dar o nome ao pai. Não nos serviu de muito [...] porque meu pai, firme nas suas antipatias, sempre quis e conseguiu que o tratassem unicamente de Sousa”.

Aos dois anos, José passou a viver em Lisboa com os pais, que procuravam melhores condições de trabalho. Mesmo morando na capital, voltou muitas vezes à aldeia de Azinhaga para passar temporadas na casa de seus amados avós maternos, Jerónimo Melrinho e Josefa Caixinha. Essas prolongadas estadias o marcaram para toda a vida. Tinha um profundo respeito e carinho por eles, que dormiam com os porcos na cama, única maneira de sobreviverem às noites geladas. Pelo avô, em particular, expressou em crônicas, entrevistas e discursos à admiração pelo homem simples que sempre o encantava com histórias fabulosas, narradas durante noites estreladas em que dormiam sob as figueiras.

Em dezembro de 1924, a família perdeu seu primogênito, Francisco de Sousa, com quatro anos, vítima de uma broncopneumonia. O triste infortúnio do falecimento do único irmão seria lembrado em muitos escritos. Um exemplo é a crônica “O Gosto de Bater”, publicada em 5 de Agosto de 1977 e republicada no volume *Folhas Políticas* (1999), livro que reúne escritos de 1976 a 1998, na qual declara Saramago (1999, p. 22-24): “Irmãos, tive um, e morreu cedo. Não sobrou tempo, nem a mim nem a ele, para praticar aquele gosto da agressão fraternal que transforma o mais novo em caixa de rufo do mais velho [...] meu irmão não me bateu. Nem eu a ele”. Na reflexão que permeia a crônica, cuja temática gira em torno da relação entre militares e civis, bater e apanhar, o escritor relaciona sua inabilidade nas artes bélicas e a rejeição da inspeção militar à ausência das disputas infantis com o irmão morto prematuramente.

Nos *Cadernos de Lanzarote II* (1999), diários posteriormente transformados em livro, as circunstâncias do falecimento do irmão aparecem em diversos registros. No dia 27 de agosto de 1996, por exemplo, ele descreve a busca obstinada pela data da morte do irmão: “Seja como for, porém, morresse onde morresse o mano Francisco, como é que o registro do seu falecimento não consta na Conservatória da Golegã? Que passo darei agora?” (SARAMAGO, 1999, p. 207). De fato, pouco sabia sobre o único irmão, assunto que o intrigava. Devido ao choque desta perda os pais quase nunca o mencionavam a exceção da mãe, que lhe dizia em ocasiões que ele considerava mal escolhidas: “o Chico tinha as faces coradíssimas, ao contrário das minhas [das dele], que sempre puxaram para o pálido” (SARAMAGO, 1999, p. 159).

A história do irmão ainda apareceria em outros registros dos diários, nos quais relatava todo o trabalho de pesquisa da data da morte. Inicialmente, tal procura era uma curiosidade natural de quem deseja resgatar a sua própria história. Com o passar do tempo, demonstrou o desejo de produzir *O livro das tentações*, obra na qual pretendia rememorar os primeiros anos de sua infância e juventude. No entanto, já nas primeiras páginas, nas quais evidentemente deveria falar do irmão, a falta de informações o impede de seguir com a narrativa “enquanto não deixasse no relato notícias de sua curta vida” (SARAMAGO, 1999, p. 160). O mistério só seria decifrado através de uma carta, escrita pelo chefe da Divisão de Gestão Cemiterial da Câmara Municipal de Lisboa. Nela, havia a data da morte, o dia do enterro e outros detalhes. Assim, chegava ao fim à investigação.

Durante a pesquisa, escreveu *Todos os nomes* (1997). A narrativa gira em torno do modesto escriturário da Conservatória Geral do Registo Civil, o Sr. José, homônimo de Saramago, em sua incessante busca para encontrar uma mulher desconhecida. A trajetória do personagem relaciona-se com a burocrática investigação sobre a morte do irmão, fato que serve de mote para o romance. Nesse mesmo ano, publica *O conto da Ilha Desconhecida* (1997).

Voltando ao ano de 1924, a família Sousa vivia com dificuldade em Lisboa, onde o pai ganhava o sustento trabalhando como policial da Segurança Pública. Segundo o autor de *Saramago – biografia* (2010), João Marques Lopes, durante muito tempo eles habitaram partes de casas com outras famílias. Somente em 1936, enfim, conseguiram alugar um espaço independente.

Nesse período, o menino José cursava a escola primária, onde era considerado um ótimo aluno. De 1933 a 1935 estudou no Liceu Gil Vicente, mas por motivos econômicos, transferiu-se para a Escola Industrial com o objetivo de fazer o curso de serralheiro mecânico. Durante cinco anos aprendeu o ofício. Esse tempo de estudos foi registrado na pequena autobiografia¹⁴ escrita para o site oficial do Prêmio Nobel, em que relatou Saramago (1998, s/p):

O mais surpreendente era que o plano de estudos da escola, naquele tempo, embora obviamente orientado para formações profissionais técnicas, incluía, além do Francês, uma disciplina de Literatura. Como não tinha livros em casa (livros meus, comprados por mim, ainda que com dinheiro emprestado por um amigo, só os pude ter aos 19 anos), foram os livros escolares de Português, pelo seu carácter “antológico”, que me abriram as portas para a fruição literária: ainda hoje posso recitar poesias aprendidas naquela época distante.

O relato exposto revela o momento do despertar de seu interesse pela literatura, mesmo diante da inexistência de livros em sua casa. Ele não cansava de repetir que havia se “formado” nos períodos noturnos de funcionamento de uma biblioteca pública de Lisboa. Autodidata, embora tivesse frequentado o curso profissionalizante, era aficionado pela literatura, mas sem condições de adquirir seus próprios livros foi lá, sem professores ou manuais, seguindo somente a sua intuição e o seu desejo de aprender, que o interesse pelos livros se solidificou. As bibliotecas eram lugar de refúgio em meio

¹⁴ O texto não possui data definida, mas supõe-se que foi escrita no ano 1998. SARAMAGO, José. **Autobiografia**. Disponível em: <<http://www.josesaramago.org/autobiografia-de-jose-saramago>>. Acesso em 10/03/2011.

à ditadura militar que vigorava em Portugal e, posteriormente, em 1939, o início da Segunda Guerra Mundial.

Em 1940, iniciou o romance com a datilógrafa e pintora Ilda Reis, com quem se casaria quatro anos depois. Nessa época, trabalhou como serralheiro e funcionário administrativo dos Hospitais Cíveis de Lisboa. À noite, continuava a frequentar a Biblioteca Municipal. Em 1944, tem início sua produção literária, com a escrita de inúmeros poemas (LOPES, 2010), muitos dedicados à Ilda. Três anos depois, nasceu sua única filha, Violante.

Com vinte e cinco anos publicou seu primeiro romance, *Terra do Pecado* (1947). Em *Diálogos com José Saramago* (1998), livro resultante de uma série de entrevistas concedidas a Carlos Reis, a propósito de sua primeira obra, comentou:

[...] a conclusão parece fácil: este senhor preparou-se para escritor muito cedo. Mas (questão que há que deixar muito clara) acontece que eu não me preparei: aquele senhor escreveu aquele livro, mas não com a consciência de que se tinha preparado para ser escritor. Aquele livro resulta do seguimento de leituras mal arrumadas e mal organizadas – e saiu aquilo. Há quem diga que o livro, apesar de tudo, não é assim tão mau e que está correctamente escrito. E eu tenho a impressão de que sim. (SARAMAGO apud REIS, 1998, p. 35)

Embora o romance não tenha alcançado sucesso nas vendas, ele persistiu em seus escritos produzindo contos, crônicas e poesias nas horas vagas. Alguns contos foram publicados em grandes revistas da época, como *Diário de Lisboa*, *Vértice* e *Seara Nova*.

Em 1950, passou a trabalhar como escriturário na Caixa de Previdência do Pessoal da Companhia Previdente, onde permaneceu até 1959.

No ano de 1953, finalizou o seu segundo romance, *Claraboia*¹⁵. No entanto, a Empresa Nacional de Publicidade, editora responsável pela posse e publicação da obra, decidiu ignorar o manuscrito não dando nenhum retorno a Saramago. Este fato o desestimulou a produzir outros romances, criando uma lacuna de 30 anos entre a publicação de *Terra*

¹⁵ Em entrevista realizada por ocasião do lançamento do romance, Pilar, esposa de Saramago, mostrou um manuscrito do autor que dizia: “muito cedo para tão grande trabalho, demasiado pronto para escrever isto”. A nota, escrita com outra cor no caderno de anotações, indica que o escritor começou a escrever primeiro *Claraboia*, mas se deu conta que não poderia desenvolver a história com vinte e poucos anos, parou e foi escrever *Terra do pecado*, que é mais linear. Posteriormente, o romance *Claraboia*, que era um texto, segundo o escritor, mais complexo, é retomado. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=mGfCvi87aLc>>. Acesso em: 20/09/2013.

do pecado e *Manual de pintura e caligrafia* (1977). Durante esse período, publicou *Os poemas possíveis* (1966) e *Provavelmente alegria* (1970), ambos de poesia.

A partir de 1955, começou a colaborar com a Editorial Estúdios Cor. De início, “faz a produção dos livros, escreve pequenas notas nas orelhas. Por vezes, aproveita o talento com o desenho – até hoje pouco conhecido – para ilustrá-las” (LOPES, 2010, p. 45). Com o tempo é promovido a diretor literário, cargo que ocupou até 1971. Simultaneamente, assinava regularmente crônicas para *A Capital* e *O Jornal do Fundão*, posteriormente reunidas e publicadas em *Deste Mundo e do Outro* (1971) e *A bagagem do viajante* (1973). Inicia, também, o trabalho como tradutor de “obras do francês para o português para as edições Europa-América” (LOPES, 2010, p. 230). Dentre as muitas traduções, destacam-se: *Os paraísos artificiais*, de Baudelaire, a *História da estética*, de Raymond Bayer e *Ana Karenine*, de Tolstoi.

No ano de 1970, divorciou-se de Ilda, com quem viveu por vinte e seis anos. Sobre o divórcio afirmou:

Não vale a pena contar a história de um divórcio que não teve história nenhuma, ou teve tão pouca que o juiz nos disse a nós, Ilda e a mim: “Quero felicitar-vos e agradecer-vos porque no vosso processo não aconteceu nada daquilo que é de costume” – que faz destes processos às vezes uma coisa sujíssima. (SARAMAGO apud MENDES, 2012, p. 42)

Nas poucas vezes em que ele falava da vida íntima, era de forma equilibrada, mas sem muitos detalhes. Sobre a primeira esposa, de quem se tornou amigo, relatou em entrevista a Miguel Gonçalves Mendes (2012, p. 42): “sempre há alguém que tem curiosidade em saber quem teve a culpa, então eu diria que fui eu quem teve a culpa, não tem importância nenhuma”. A culpa se devia ao fato dele manter um relacionamento extraconjugal com a escritora Isabel da Nóbrega, com quem permaneceu por quase vinte anos.

Da relação com Isabel, mulher culta e refinada, pouco falava. Conheceram-se em 1966. Dois anos depois, trabalharam juntos como colaboradores do jornal *A Capital*. A paixão entre eles, que despertou uma veia poética que ainda não havia sido explorada até então, deu origem aos dois primeiros livros de poesia do escritor (MENDES, 2012). Foi ela quem o incentivou a retomar a escrita dos romances. Alguns deles continham dedicatórias a Isabel em suas primeiras edições, mas todas foram substituídas nas edições mais recentes.

Em entrevista à *Revista Tabu*, em 2009, Isabel falou sobre sua relação pessoal e profissional que mantiveram durante anos: “Fui eu que o levei a Maфра. Ele não queria ir e eu lhe disse que ele ia ficar esmagado, espantado, porque era uma coisa para ele. E lá, disse-me que até gostava de pôr aquilo num livro. E foi o *Memorial do Convento*”. Foi também por sugestão dela que o nome da protagonista desse romance, que inicialmente seria Mariana Amália, foi substituído por Blimunda, mais adequado para a personagem, em sua opinião. No entanto, apesar das importantes contribuições pessoais e literárias, Isabel foi praticamente apagada da biografia do escritor.

Em 1969, ele filiou-se ao Partido Comunista Português (PCP) onde permaneceu até o fim de sua vida. Embora se preocupasse em manter uma postura crítica, constantemente era acusado de não denunciar as atrocidades do regime cometidas por alguns governantes.

A partir de 1972, já com o nome reconhecido entre os intelectuais da época, pediu demissão da Editora Estúdios Cor e iniciou o trabalho como editorialista do jornal oposicionista *Diário de Lisboa*. Nesse período, assumiu uma posição mais crítica em relação à ditadura em Portugal, produzindo editoriais anônimos que denunciavam o cerceamento da liberdade democrática, a censura, a necessidade de uma reforma agrária radical e as transformações da política internacional (LOPES, 2010). Os textos escritos durante esse período foram reunidos no livro *As opiniões que o DL teve* (1974).

No ano de 1975, após demitir-se do *Diário de Lisboa*, começou a trabalhar no *Diário de Notícias*, onde permaneceu por apenas oito meses no cargo de diretor-adjunto. Foi um período conturbado ao qual sempre se referia com certa mágoa, conforme expressou em uma crônica publicada em *Os apontamentos*:

Engana-se, ou engana, e tem interesse na difusão do engano, quem afirmar que impus convicções políticas minhas aos trabalhadores do jornal, ou que me servi deles como abonação de um tipo de esclarecimento e crítica política em que necessariamente nem todos poderiam convergir. (SARAMAGO, 1990, p. 192)

Embora em suas entrevistas¹⁶ tenha justificado sua demissão do jornal como consequência das transformações causadas pelo golpe político-militar, em 25 de

¹⁶ Em depoimento ao diretor de cinema Miguel Mendes, ao ser questionado sobre a “famosa” história do *Diário de Notícias*, contou sua versão dos fatos afirmando que jornalistas mal-intencionados produziram um documento e exigiram que fosse imediatamente publicado. Mesmo discordando do que estava escrito, ele resolveu transferir a decisão para o Conselho Geral, entidade superior à administração, naquela mesma noite. Na sequência, foi até a plenária, deu a sua opinião e retirou-se para o gabinete. Com a

novembro¹⁷ daquele mesmo ano, o episódio tem diferentes versões e deixou marcas em sua trajetória como jornalista.

No livro *Os saneamentos políticos no Diário de Notícias no 'Verão Quente de 1975'* (2014), Pedro Marques Gomes apresenta sua versão ao analisar as disputas ocorridas no jornal *Diário de Notícias*, um dos mais lidos de Portugal, durante o percurso de evolução política do país, ao longo do denominado Processo Revolucionário em Curso (PREC), entre 1974 e 1975. No chamado “Verão Quente”, momento de grande movimentação jornalística em que as disputas políticas ficaram mais evidentes, ocorreu o conhecido “Caso dos 24”. No episódio, que envolveu a demissão de 24 jornalistas, quase a metade da redação, estava envolvido o autodidata José Saramago, um dos responsáveis pelo novo comando do jornal.

O “Caso” teve início quando a diretoria do jornal foi trocada com o objetivo de designar jornalistas ligados ao Partido Comunista Português. Eles seriam os responsáveis por implementar no jornal as novas ideologias político-partidárias estabelecidas (PIRES, 2012). A nova direção declarou que pretendia servir ao povo e a verdade, posicionando-se contra seus inimigos, a mentira e os interesses particulares. Insatisfeitos com a nova linha editorial proposta para o jornal, um grupo de trinta jornalistas elaborou um documento no qual defendiam a revisão da linha editorial e questionavam a orientação de que as reportagens deveriam apoiar o Partido.

O problema é que imediatamente após ser entregue à direção, e ter sua publicação recusada, o documento foi divulgado em outros reconhecidos jornais da época, antes que o Conselho Geral, convocado por Saramago, que na ausência do diretor-geral respondia pelo jornal, pudesse dialogar.

publicação do documento em outros jornais e na BBC, o debate foi suspenso, e na votação que se seguiu decidiu-se pela suspensão e processo disciplinar dos envolvidos (MENDES, 2012).

¹⁷ Antes do referido período da história de Portugal ocorreu a Revolução dos Cravos, em 25 de abril de 1974. A origem do nome deve-se ao ato contínuo das mulheres distribuírem flores para os soldados. Resultante de um movimento militar de esquerda, a Revolução tinha por objetivo depor o Estado Novo, autoritário regime de inspiração fascista vigente desde 1933 e implementar o regime democrático. Durante o processo, a imprensa assumiu um papel relevante na disputa pela definição do tipo de regime a ser implementado em Portugal. Foi um momento de intensa atividade jornalística no qual se tornaram mais evidentes as posições políticas e a importância de controlar dos órgãos de comunicação social. O período conturbado tomou outros rumos com o novo Golpe em 25 de novembro de 1975. Para mais informações ver: SECCO, Lincoln. *A Revolução dos Cravos e a Crise do Império Colonial Português*. Economias, espaços e tomadas de consciência. São Paulo: Alameda Casa Editorial /Fapesp / Cátedra Jaime Cortesão, 2004.

O empasse culminou com a demissão de vinte e quatro funcionários do jornal e trouxe à tona as divergências entre os posicionamentos políticos-ideológicos dos jornalistas e as questões internas e externas que disputavam não apenas o controle do *Diário*, mas também o futuro comando de Portugal (GOMES, 2014).

Ao investigar o “Caso dos 24”, Gomes faz um esforço para tentar preencher uma lacuna na história do jornal, buscando responder algumas questões: realmente existiu uma instrumentalização político-partidária no *Diário*? Qual foi a participação de Saramago neste processo? A conclusão a que o autor chega é que com os seus conteúdos polêmicos o jornal contribuiu para intensificar a instabilidade vivenciada no país, ocorrendo uma espécie de “colagem ao poder dominante”. E como um dos responsáveis diretos pelo comando, Saramago foi, de certo modo, o braço do Partido Comunista durante o processo de instrumentalização.

Na opinião de Gomes, a posição do diretor-adjunto, que reafirmou a intenção de transformar o periódico em um instrumento do povo na construção do socialismo, muito contribuiu no desfecho do “Caso”.

Entretanto, cabe destacar que as demissões não foram decididas apenas pela diretoria do jornal, mas definidas após três tumultuadas plenárias de trabalhadores, nas quais todos puderam declarar o voto. Ao final, concluiu-se, diante do desconforto causado pela divulgação pública do documento, que aqueles que não estivessem empenhados no atual projeto deveriam sair. Dos trinta que inicialmente assinaram o documento, vinte e dois foram demitidos. A eles se juntaram mais dois que não faziam parte do “grupo dos 30”, mas que decidiram ficar ao lado dos companheiros. Assim sendo, foram suspensos vinte e quatro jornalistas que levaram mais de um ano lutando para que o Conselho de Imprensa e da ENP lhes dessem ganho de causa, considerando a demissão ilegal e restituindo-lhes os direitos trabalhistas.

Em outra versão do episódio, apresentada por um dos biógrafos de Saramago, Lopes (2010) esclarece que Portugal vivia um momento delicado em que a militância comunista exigia de seus pares uma prática mais revolucionária, e os veículos de comunicação participavam intensamente. Neste contexto, para mais da metade dos colaboradores do *Diário de Notícias* era chegada a hora de ir à luta, pois não bastava somente combater o obscurantismo fascista, como já faziam os simpatizantes da causa em seus editoriais, era preciso garantir que os jornalistas pudessem avançar na

realização de um projeto que até então parecia ser uma quimérica utopia. Era necessário promover à liberdade democrática associada à dinâmica de fomentar a justiça e a “igualdade social para além do capitalismo” (LOPES, 2010, p. 74). Seguindo esta premissa, ele viu no cargo de diretor-adjunto a possibilidade de pôr os funcionários do *Diário de Notícias* a “serviço das classes trabalhadoras, ao serviço do proletariado industrial e agrícola, ao serviço do socialismo” (SARAMAGO apud LOPES, 2010, p. 75).

Contudo, a ala revolucionária dividiu-se, como ocorre em muitas disputas pelo poder, entre os militantes do PCP e os que apoiavam o Partido Socialista (PS). O *Diário de Notícias* passou a sofrer ataques políticos que o acusavam de ter um comportamento contrarrevolucionário, uma linha editorial demagógica e influenciada pelo PCP, o que intensificava a perturbação social.

Na versão defendida por Lopes, embora os diretores e a maioria dos funcionários se alinhassem aos ideais do PCP, não havia nenhum indício de que os editoriais seguissem instruções previamente definidas em reuniões partidárias. Na tentativa de defender sua posição, o autor apresenta alguns textos escritos por Saramago nos quais fica evidente o compromisso com o caminho socialista da revolução, com a classe trabalhadora e com a descolonização.

Em “A mão do imperialismo”, um dos textos que alertam para a possibilidade de golpes contra o socialismo em curso, publicado quando as disputas entre as forças de esquerda ficaram mais evidentes, em 18 de julho de 1975, escreveu Saramago (apud LOPES, 2010, p. 77):

Nenhuma dúvida é já possível: ou Portugal cai sol a repressão de um regime neofacista [...] ou cede às pressões nacionais e internacionais interessadas em fazê-lo ingressar na jangada capitalista e hábil da social-democracia, ou avança decididamente, lutando, para o socialismo.

Em outro artigo inflamado, “Intervalo para acusar”, publicado quase dois meses depois, ele demonstrou grande insatisfação com toda a esquerda, acusando os partidos por se afastarem do povo, pela divisão da esquerda militar e falta de definição de estratégias e táticas que pudessem promover o socialismo. Ao longo do texto fica explícito que nem o PS “alinhado com a direita e a oposição; nem sequer o PCP escapa, porque rompera com a Frente de Unidade Revolucionária e dispusera-se a negociar com um espectro largo que poderia avançar para dentro das fronteiras da direita” (LOPES, 2010, p.77).

O posicionamento crítico seria ratificado em outros editoriais da época, como “Corre, corre Carlucci”, “Aviso prévio para golpe?” e “Falemos de golpes”, todos demarcados pelo tom irônico que viria a ser um dos elementos recorrentes em sua produção literária. Segundo Lopes esses artigos configuram um importante testemunho das verdadeiras intenções do diretor-adjunto: questionar qual seria o destino do socialismo português?

No que se refere ao “saneamento” dos vinte e quatro jornalistas, o autor afirma que a complexidade do momento não pode ser reduzida a um indivíduo, ainda que muitos acusem Saramago de desempenhar papel de fundamental importância no processo que culminou na demissão. Em sua opinião, a oposição à linha editorial não foi fruto de órgãos representativos dos trabalhadores, mas de uma disputa de forças criada a partir de um grupo de jornalistas que aparentemente reivindicavam o direito a informação objetiva e sem interferências do PCP, mas, na verdade, apoiavam o PS e a direita.

Decerto, ao discordar do documento assinado pelos trinta jornalistas, não aceitando a exigência de que fosse imediatamente publicado e remetendo a decisão da publicação ao Conselho Geral dos Trabalhadores, ele dividiu a responsabilidade com uma assembleia da qual fazia parte. Mas o caso tornou-se público e para tentar evitar que o conflito se prolongasse, a plenária de trabalhadores votou pela demissão dos elementos que persistiam na posição de denegrir a linha editorial, supostamente em defesa da liberdade de imprensa (LOPES, 2010).

Na conclusão sobre os polêmicos acontecimentos do período, o autor reitera que com a demissão de Saramago chegou ao fim “o tempo em que o *DN* estivera a serviço da classe operária e do socialismo” (LOPES, 2010, p.79). O fato é que após o novo golpe, em que militares favoráveis ao PS, apoiados pela direita e também por uma significativa parte da população tomaram o poder, ele foi desligado do jornal e declarado contrarrevolucionário pelo Conselho da Revolução. Após quase um mês, o *Diário de Notícias* voltou às bancas sob uma nova direção, mais alinhada com os golpistas de 25 de novembro.

Em suma, aos estudos da biografia do escritor, o relato desses acontecimentos pode servir para exemplificar a forma passional, tão criticada por diversos autores, como defendia suas convicções políticas, em especial as que se relacionavam com o fato de autodenominar-se um “comunista hormonal” (apud HALPERÍN, 2003, p. 14). A afirmação merece uma análise mais cuidadosa e será retomada a posteriori.

Por outro lado, a opção pela socialização do poder, ressaltada por Lopes e Gomes, e que reside no fato dele não tomar somente para si as decisões, mas oportunizar a participação de todos, até daqueles com os quais discordava, demonstrava sua característica maneira de agir. Defendia suas posições, apaixonadamente, mas reconhecia a importância de fomentar o debate coletivo.

Sob a perspectiva literária é preciso considerar, ainda, a consequência mais importante do desfecho do “Caso dos 24”, conforme relatou:

Então aí é que eu tomo a grande decisão da minha vida. Não tinha trabalho, ninguém mo ofereceu, e eu não o procurei. E foi perguntar-me a mim mesmo se realmente tinha alguma coisa para dizer que valesse a pena sentar-me e escrever. (SARAMAGO apud MENDES, 2012, p. 44)

Desacreditado como jornalista, desempregado, sem a segurança de um salário regular, resolveu dedicar-se exclusivamente à literatura, pois, conforme expressou em sua *Autobiografia* (1998, s/p), “[...] já era hora de saber o que poderia realmente valer como escritor”. Surge, então, *O ano de 1993* (1975), obra em que se pode perceber uma modificação no estilo desenvolvido até o momento.

No que se refere ao gênero literário, a obra divide os críticos entre os que a consideram poesia e os que identificam certo fio narrativo classificando-a como prosa poética. A respeito da problemática que envolve a forma, trazemos a contribuição da pesquisadora Maria Alzira Seixo:

O ano de 1993 é um livro de teor inesperado, intrigante, simultaneamente misterioso e sedutor na sua indecisão estrutural, na sua feição alegórica e na indecisão de caminhos que pode abrir. Embora nenhum subtítulo o integre num gênero literário determinado, certas indicações do autor parecem situá-lo no domínio da poesia e, com efeito, sua estrutura organizada em 30 partes (poemas ou capítulos) assenta na escrita versicular [...] no entanto, há um fio narrativo sensível ao longo do livro com movimentos de progressão e de clímax que apontam para uma urdidura novelística. (SEIXO, 1987, p. 22)

Em acordo com a análise da autora, reconhecemos o hibridismo assente na estrutura do livro. Ao exercitar a prática da fusão dos gêneros literários, misturando o lírico, o dramático e o narrativo, Saramago descreve um mundo que hesita entre o maravilhoso e a ficção científica. Composto por uma coletânea de textos, o livro, dialogando abertamente com o romance *1984* (1949), de George Orwell, conta a história de um mundo tiranizado por máquinas. A escrita organizada de forma versicular pressupõe ironicamente certo profetismo. De fato, logo nas primeiras páginas o texto aponta para

um futuro distópico, mas assim como ocorre em outras obras a história se resolve de maneira positiva, indicando que a esperança se mantém.

Diante da identificação de um desfecho recorrente, podemos afirmar que embora exista uma preocupação em relação à problemática da forma, *O ano de 1993* destaca-se mais pelo conteúdo, que antecipa temas desenvolvidos em outras obras, tais como: sexualidade, crise da civilização, cidade, fragmentação, desorganização político-social, religiosidade. Ao longo do presente trabalho, apresentaremos de que maneira estes temas são retomados nas produções posteriores.

De volta aos textos políticos, publica, em 1976, *Os apontamentos*, livro que reúne crônicas escritas durante o período em que trabalhou no *Diário de Notícias*. Ao contrário do que acontece nas obras de ficção, em que o lado militante aparece de maneira menos evidente, neste livro encontramos um Saramago mais exposto, preocupado em alertar para os perigos do fascismo e reafirmar a virtuosidade das ideias socialistas.

Um ano depois, de volta ao gênero romanesco, após um longo intervalo, escreve *Manual de pintura e caligrafia* (1977). No enredo, o personagem H., um pintor antifascista e medíocre, vive um período de transição e incertezas, pois tenta tornar-se um escritor. Ao longo do texto H. faz muitas reflexões sobre o trabalho com a escrita e suas ambiguidades, expondo as dificuldades e a angústia com a nova escolha, conforme podemos observar no seguinte excerto:

Não quero pensar, por agora, naquilo que farei se mesmo esta escrita falhar, se, daí para diante, as telas brancas e as folhas brancas forem para mim um mundo orbitado a milhões de anos-luz onde não poderei traçar o menor sinal. Se, em suma, for acto de desonestidade o simples gesto de agarrar num pincel ou numa caneta, se, uma vez mais em suma (a primeira vez não o chegou a ser), a mim mesmo dever recusar o direito de comunicar ou comunicar-me, porque terei tentado e falhado e não haverá mais oportunidades. (SARAMAGO, 2001, p. 5).

Embora não tenha alcançado sucesso nas vendas, a narrativa, bem estruturada, mas ainda sem as marcas características do que futuramente seria identificado como estilo saramaguiano, relaciona-se com certos aspectos autobiográficos e o momento histórico de Portugal. Nessa percepção, temas como o Golpe Militar, a militância, a esquerda, as ideias de Karl Marx, de quem H. transcreve uma parte do livro *Contribuição para a Crítica da Economia Política* (1859), a crítica ao fascismo e à imprensa conservadora das direitas são assuntos recorrentes.

Outra questão relevante explorada no romance é a linha tênue que separa a realidade da ficção durante o processo de escrita, abordada diversas vezes, por exemplo, quando H. reflete sobre o exercício de autobiografia: “Creio que a nossa biografia está em tudo o que fazemos e dizemos, em todos os gestos, na maneira como nos sentamos, como andamos e olhamos, como viramos a cabeça ou apanhamos um objecto do chão” (SARAMAGO, 2001, p. 124 - 125). Em outro trecho H. afirma:

Esta é a mais simples biografia de um homem, de um mundo e talvez também de um quadro. Ou de um livro. Insisto que tudo é biografia. Tudo é vida vivida, pintada, escrita: o estar vivendo, o estar pintando, o estar escrevendo: o ter vivido, o ter escrito, o ter pintado. (SARAMAGO, 2001, p. 145).

Uma interpretação possível que a leitura dos dois fragmentos permite é que H. seria uma espécie de *alter ego* que manifesta, na ficcionalidade, os conflitos do sujeito e também do exercício da escrita, pelos quais também passava Saramago. Cabe destacar que na afirmação de que “tudo é biografia”, feita por H., está implícita a força de representação da literatura e engendra um modelo, que se alinha com a busca constante pelo conhecimento.

Mais confiante da decisão de viver do seu trabalho com a escrita, Saramago transitou por vários gêneros textuais. Em 1978 lançou a coletânea de contos, *Objecto quase*, e nos dois anos seguintes as peças teatrais: *A Noite* (1979), com a qual ganhou o primeiro prêmio da carreira, e *Que Farei com este Livro?* (1980).

No intervalo entre as duas peças, Saramago escreveu o conto *O ouvido*, a convite da Livraria Bertrand que havia convidado seis autores portugueses para compor a coletânea *Poética dos cinco sentidos* (1979).

Alguns meses depois, publicou *Levantado do Chão* (1980), em que aborda a árdua luta diária de um grupo de trabalhadores rurais oprimidos pela Igreja e pelos grandes latifundiários.

Marco na produção do escritor é com este romance que nasce o modo de narrar característico da ficção saramaguiana: sem a utilização dos indicadores de fala, um fluxo contínuo no qual os leitores exercitam a percepção, sem se “extraviar nos segmentos do discurso ou confundir os interlocutores de um diálogo” (PERRONE-MOISES, 1998, s/p). Essa nova maneira de escrever, revela uma proximidade do texto com a oralidade, conforme esclareceu em texto do *Caderno de Lanzarote* (1997):

[...] provêm de um princípio básico segundo o qual todo o dito se destina a ser ouvido. Quero com isso significar que é como narrador oral que me vejo quando escrevo e que as palavras são por mim escritas tanto para serem lidas como para serem ouvidas. Ora, o narrador oral não usa pontuação, fala como se estivesse a compor música e usa os mesmos elementos que o músico: sons e pausas, altos e baixos, uns, breves ou longas, outras. (SARAMAGO, 1997, p. 223)

A respeito da textualidade entrelaçada por marcas da oralidade, afirma o pesquisador Fernando Segolin (1999, p. 274):

[...] a obra de Saramago nos evoca ainda o velho contador de histórias, ao pé da fogueira ritual ou da lareira doméstica [...] a tecer com a voz e o corpo enredos fantásticos sobre seres não menos fantásticos ou a transformar, com a magia do verbo e da voz, as miudezas e os pequenos gestos do cotidiano em momentos epifânicos reveladores, pondo a nu, heroísmos e fantasmas insuspeitados e recônditos no âmago do ser humano, deflagrando sonhos, pondo em cena nosso teatro interior, estimulando-nos a trazer à luz os anjos e demônios que nos habitam.

A imagem do velho contador, evocada tanto na fala do escritor quanto na análise de Segolin, remete-nos a figura do avô, Jerónimo Melrinho. Foi com ele que, ainda menino, aprendeu a descrição mais breve dos personagens e cenários, o ritmo, as pausas, a suspensão, o clímax, enfim, os elementos necessários para prender a atenção dos ouvintes quando se conta uma “boa história”. O respeito pelo avô, brilhante contador e homem sábio seria lembrado em crônicas e discursos.

A aproximação de Saramago com a oralidade que “embala o ouvinte com sua voz, mas, sobretudo, o mantém suspenso a uma fabulação” (Perrone-Moisés 1998, s/p), identifica-se não apenas na linguagem, mas também na utilização de gêneros orais, como a parábola e a fábula. A capacidade de fabular carrega uma simbologia forte e está diretamente ligada à reflexão que o seu caráter pedagógico contém.

O modo particular de representar na escrita um projeto que aspirava à universalidade faz de suas obras espaço dialógico capaz de envolver os leitores na reflexão sobre a coletividade, como destacou Leyla Perrone-Moisés (2000, p. 187 – 188):

A obra de Saramago se esteia num projeto ético e político, sem se tornar doutrinação e sem deixar de ser prioritariamente estética. “Difícil ato é o de escrever, responsabilidade das maiores”, diz ele. Saramago é homem politicamente engajado, com opiniões firmes, que podemos ou não compartilhar. Mas sua obra literária não é uma obra de mensagem explícita e fechada; é sempre uma busca e uma proposta de sentido, e não uma imposição do mesmo. Sua enunciação escapa à tentação do dogmatismo pela presença constante da ironia, do humor, da ternura, e, sobretudo pela prudência de quem conhece a especificidade de sua arte.

Em diálogo com a autora, reconhecemos que o projeto literário do escritor constitui-se enquanto “uma busca e uma proposta de sentido”. Não está em jogo apontar um caminho ou a solução de um problema, mas a necessidade de propor ao leitor um novo/outro olhar para as várias possibilidades de se interpretar uma personagem, um acontecimento, uma história. A frase “Mas tudo isso pode ser contado doutra maneira” (SARAMAGO, 1999, p. 14), retirada de *Levantado do chão*, exemplifica esse projeto, anunciando que vai se contar “doutra maneira” uma história. O que mais se destaca na escolha dessas palavras não é o alerta para a possibilidade de existir outra maneira de dialogar com um acontecimento passado, mas a intenção de chamar à atenção para os perigos de aceitar apenas uma versão dos fatos.

Nesse entendimento, está implícita a reflexão de que a história oficial não se encarrega de contar a outra, a marginal, porque foi sempre registrada sob o ponto de vista dos mais poderosos. Em contraposição a essa uniformização, ele propôs a construção de um espaço literário recorrente em sua obra: o da alteridade. Decerto, o próprio ato ler um texto literário já conduz à alteridade, porque aproxima o leitor de personagens e temporalidades diferentes.

Do latim *alteritas*, “ser outro, colocar-se ou constituir-se como outro” (ABBAGNANO, 1998 p. 35), a alteridade pressupõe algo além do reconhecimento e do respeito para com o outro: a necessidade de dialogar com ele. O conceito, na filosofia, na literatura ou na sociologia, por exemplo, possui uma perspectiva plural e híbrida. A que aqui identificamos não se enquadra em definições totalizantes, é flexível e está representada na construção de um espaço onde outras possíveis histórias, desprezadas pela historiografia oficial, podem existir.

Ao colocar em xeque os limites do discurso histórico, é a possibilidade deste espaço que o discurso literário de Saramago promove ao contar outra história, narrada sob o enfoque dos excluídos: operários, camponeses, mulheres, homens simples. Cabe ressaltar que o que demarca sua narrativa não é apenas o fato de dar visibilidade ao “outro”, mas a opção por um modo de contar que oraliza o texto, criando uma aproximação.

No que se refere ao estilo individual, à oralidade demarca certa maneira de escrever destituída de frases precedidas por verbos *dicendi*, travessões ou dois pontos. Uma forma de tentar estabelecer uma comunicação oral, como se os leitores estivessem lendo

em voz alta, despertando as palavras adormecidas, conforme esclareceu Saramago (apud CULT, 1998, p. 23-24):

A palavra escrita num livro é uma palavra morta; quando fazemos a leitura silenciosa, não está morta, acorda um pouquinho; mas a palavra só fica acordada quando a dizemos. Para que a palavra possa despertar é preciso dizê-la; ler silenciosamente as palavras não é suficiente. [...] Quando eu digo ao meu leitor “você tem que ler escutando dentro da sua cabeça a voz que está dizendo”, isso se aplica ao autor [...] enquanto não ouço dentro da minha cabeça a voz que está dizendo, o texto não avança. A prosa fica ali, parada. Tem que soar dentro.

A partir do ato leitura, o discurso literário ganha vida, renascendo a cada nova interpretação do leitor. Enquanto escuta sensível, a narrativa saramaguiana configura “uma tentativa de reprodução do modo oral de narrar” (SANTOS JUNIOR, 2008, p. 131). Essa peculiaridade aproxima ainda mais o leitor do texto. No entanto, essa presença da oralidade, com a supressão parcial da pontuação, só funciona plenamente porque há o domínio da lógica discursiva, do ritmo imposto pela frase e pelas pausas dos falantes. Este estilo prosaico, norteador pela oralidade, passa a integrar toda a produção literária seguinte.

Exercitando a proximidade com a oralidade, escreveu *Viagem a Portugal* (1981), coletânea de crônicas escritas durante uma longa viagem de nove meses por várias regiões de Portugal. Uma curiosidade a respeito da narrativa é que ela foi encomendada, fato inusitado na bibliografia do escritor, que somente aceitou o trabalho com a condição de ter garantida a liberdade de definir o itinerário sem roteiros formais.

Distante de parecer um tipo de guia turístico, a jornada, que começa na fronteira com a Espanha e desce em direção ao sul, é conduzida pelo olhar sensível de um viajante que faz amigos, contempla e relata especificidades dos locais visitados, misturando história e ficção. No trajeto, ao encontrar castelos, ruínas, igrejas e outras construções, o “guia” descreve a arquitetura e a paisagem, narra acontecimentos passados e tece comentários a respeito de diversos assuntos, como arte e literatura. Na leitura das crônicas, perceber-se que o narrador está envolvido no desafio de propor uma reflexão sobre a constituição histórica da identidade nacional portuguesa. O projeto se solidifica e ganha novos contornos nas obras posteriores.

Em *Memorial do Convento* (1982), por exemplo, o recurso literário da metaficção historiográfica¹⁸ desestabiliza o relato oficial escrito pelos poderosos, com o objetivo de denunciar a opressão por parte de um das maiores instituições religiosas do ocidente: a Igreja Católica. Festejado pela crítica, tema de inúmeros trabalhos acadêmicos, o premiado romance consagrou Saramago no panorama literário internacional e é considerado “obra-prima de ironia dialética” (LOURENÇO apud LOPES, 2010, p. 104). A trama envolve a construção do Convento de Mafra, grandiosa obra do Barroco português setecentista.

A opção por resgatar acontecimentos marcantes da história portuguesa, com a intenção de “usar a ficção como corretor da história” (SARAMAGO apud DUARTE et alii, 1988, p. 94) exemplifica a relação que ele estabelecia com o passado, conforme podemos observar no trecho de uma de suas entrevistas:

A história que nos é ensinada dá-nos apenas um percurso, quando são possíveis mil outros. É essa a minha atitude em relação ao passado. Ver o que há mais além daquilo que já está dito e, se for possível, corrigir e pôr outra coisa no seu lugar. (SARAMAGO apud DUARTE et alii, 1988, p. 95)

Desse ponto de vista é possível pensar que ao reescrever ficcionalmente o passado a partir do presente, que após essa revisão não será mais o mesmo, projeta-se também outro futuro. Contudo, “articular historicamente o passado não significa conhecê-lo, como ele de fato foi. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo” (BENJAMIN, 1993, p. 224). O que está em jogo, então, não é o conhecimento, mas a representação de como pode ter sido. Sem adentrarmos, ainda, no tema central de nossa pesquisa, a utopia, podemos já afirmar que essa atitude¹⁹ de “ver”, “corrigir” e, principalmente, “pôr outra coisa no seu lugar”, aponta para a possibilidade de projetar algo que ainda não é, mas que pode vir a ser. Era por meio da visão metafórica da história que Saramago questionava a relação do passado com o presente.

¹⁸ O romance de metaficção historiográfica é um discurso que refuta a visão de que somente a história busca a verdade. Segundo a teórica Linda Hutcheon (1991, p. 61): “a ficção é apresentada como mais um entre os discursos pelos quais elaboramos nossas versões da realidade”.

¹⁹ Essa atitude permeia muitas obras de Saramago e aparece de forma explícita na epígrafe de *Ensaio sobre a cegueira* (1995), conforme analisaremos no último capítulo.

A preocupação em dessacralizar a versão hegemônica portuguesa caracteriza toda a sua produção romanesca durante a década de 80, entretanto, isso não ocorre de forma anacrônica (SILVA, 1989). Enquanto ficção, o ponto de partida dos romances, conscientemente histórico, não se destaca pelas aproximações ou referências a fatos verídicos. Decerto, não existe uma tentativa de compactuar com o já instituído, porque o “texto pretende-se histórico e como tal se constitui” (SILVA, 1989, p. 26), mas a proposição de construir um discurso capaz de reorganizar a história por meio da ficção.

A tentativa de democratizar a memória social portuguesa pode ser observada tanto em *Levantado do Chão* (1980) e *Memorial do Convento* (1982), quanto nos três romances seguintes.

Em *O ano da morte de Ricardo Reis* (1984), inspirado pela leitura de Fernando Pessoa, ele propõe ao leitor uma nova aventura em torno da metaficção historiográfica. Ao personificar Ricardo Reis, dos heterônimos do poeta português, Saramago utiliza o recurso *mise en abyme*, anunciado já no título do romance. A estratégia evidencia que a aproximação entre as duas narrativas, postas em abismo, propõe um duplo movimento; refletir sobre o processo de construção da obra literária e lançar um olhar questionador sobre o passado. Nesse entendimento, são abordadas questões como o fascismo vivenciado em Portugal, o exílio, a realidade triste e a hipocrisia dos homens. O tema desenvolve-se em torno do fato de Pessoa não ter decretado a morte de Reis. A partir disso, tendo Lisboa como cenário, inicia-se o relato da vida do heterônimo, que culmina com o encontro entre o criador, morto um ano antes, e a criatura.

Na obra *A jangada de pedra* (1986), a Península Ibérica se separa do continente europeu e fica à deriva no oceano, em uma possível alusão à União Europeia e sua discriminação com os países ibéricos. A viagem traz à tona a dicotômica relação entre exploradores e explorados. Conceitos como imperialismo, hegemonia e poder econômico estão implícitos na trama e parecem indicar uma tentativa de demonstrar a necessidade de reconhecer o direito daqueles que continuam sendo explorados.

Em *História do cerco de Lisboa* (1989), Saramago resgata um fato histórico de Portugal, ocorrido em 1147. Na obra, o personagem Raimundo Silva, revisando o livro sobre a história do cerco de Lisboa, decide acrescentar a palavra não, alterando o fato histórico que revelava o apoio dos cruzados aos portugueses. Diante da errata

determinada pela editora, o personagem resolve reescrever o episódio da tomada de Lisboa desprezando a participação dos cruzados.

Propondo uma reflexão sobre o trabalho com a escrita, a narrativa divide-se em dois planos: a história real e a história inventada por Raimundo. A relação de proximidade entre o texto literário, criado pelo revisor, e o histórico procura demonstrar que toda escrita é produzida a partir da visão e da interpretação da pessoa que escreve, logo, passível de ser questionada enquanto verdade absoluta.

Entre a publicação dos dois últimos romances acima citados, escreveu a peça *A Segunda Vida de Francisco de Assis* (1987). No enredo, o santo canônico volta à vida no momento em que a ordem religiosa da qual fazia parte, ocupa-se em acumular riqueza.

Logo após a finalização da peça, ele redescobre o amor com a jornalista espanhola Pilar del Río, 29 anos mais jovem. Embora muito circunspecto a respeito da vida afetiva, fazia questão de ressaltar a importância do encontro com a segunda mulher, e a transformação trazida pela paixão quando ambos se conheceram. A relação entre eles foi exposta ao público no documentário *José e Pilar* (2010), realizado pelo diretor Miguel Gonçalves Mendes. Dois anos depois, o cineasta lançou um livro com o mesmo título, reunindo as conversas inéditas realizadas durante o tempo em que conviveu com o casal. Em uma delas, afirmou Saramago (apud MENDES, 2012, p. 80): “Isso mudou a minha vida completamente [...] se eu tivesse morrido antes de ter conhecido a Pilar, morreria muito mais velho do que serei quando isso tiver que suceder”, destacando a importância da esposa.

Em entrevista a Juan Arias para o livro *José Saramago: o amor possível* (2003), Pilar contou que a iniciativa de procurar o escritor surgiu a partir do encantamento provocado com a leitura dos romances *Memorial do Convento* e *O ano da morte de Ricardo Reis*. Impressionada com a dimensão marxista e o cuidado com as personagens femininas das obras, a feminista e simpatizante do comunismo espanhol decidiu telefonar-lhe com o objetivo de agradecer a experiência envolvente que havia experimentado com a leitura das obras. Marcou um encontro, agradeceu-lhe, conversaram por horas, trocaram endereços e despediram-se. Corresponderam-se um tempo por cartas. Certo dia ele indagou se ela estaria disponível para um encontro em Sevilha, respondeu-lhe que sim, e após idas e vindas entre os países onde moravam, casaram-se em 1988. Além de

companheira, Pilar traduzia as obras para o espanhol, organizava a agenda e lidava com as questões financeiras, deixando-o livre para exercer plenamente o seu ofício.

A admiração por Pilar estava relacionada a um modo de agir que o instigava; expresso na consciência sobre o mundo em que se vive: “ver, ouvir e não calar” (SARAMAGO apud MENDES, 2012, p. 83). Neste sentido, a proposta era ver para tentar compreender o que está acontecendo; ouvir para ter consciência; e não calar, pois é preciso intervir, denunciar a injustiça, não ser apático, nem conivente com ela. Foi essa práxis, que também aparece claramente expressa na epígrafe de *Ensaio sobre a cegueira*, que reconheceu em Pilar. Com postura firme e decidida, a esposa não se resignava diante da hipocrisia e da injustiça, atitude que o estimulava. Em sua opinião, não era possível acomodar-se diante da falta de justiça, mas, ao contrário, indignar-se.

A expressão de indignação perante as verdades canonizadas pela história e pela igreja ganhou nova dimensão em *O Evangelho Segundo Jesus Cristo* (1991). Neste romance, Saramago, um ateu convicto, mas consciente de que fazia parte de um povo influenciado pelo catolicismo, retoma um dos textos mais respeitados pela tradição católica: a vida de Jesus.

Na composição do enredo, um Jesus humanizado conhece o amor nos braços de Maria Madalena. Em contraposição ao texto bíblico, em que é vítima dos homens, o Jesus da narrativa saramaguiana sofre com os desmandos de um Deus egocêntrico e tirano. Enviado a terra, ele fica horrorizado com as crueldades que vê.

A opção por (re)criar o Evangelho, utilizando como recurso de linguagem a paródia e dialogando com os textos bíblicos, intenta promover uma reflexão crítica diante das atrocidades anunciadas e cometidas pelo próprio Deus (FERRAZ, 2012). A livre interpretação dos textos “sagrados” do catolicismo causou estranhamento, e ele foi acusado de tentar desvirtuar as escrituras. Por diversas vezes, o Vaticano, através do seu jornal oficial, *L’Osservatore Romano*²⁰, afirmou que o romance ofendia toda a

²⁰ O jornal *L’Osservatore Romano*, publicou várias críticas ao romance. Um dia após a morte do escritor, em um texto escrito por Claudio Toscani, periódico chamou Saramago de “extremista”, um “ideólogo antirreligioso, um homem e um intelectual que não admitia metafísica alguma, aprisionado até o fim em sua confiança profunda no materialismo histórico, o marxismo”. Um trecho da reportagem pode ser lido em: <http://www.ilgiornale.it/news/losservatore-romano-contro-saramago-condann-crociate-non-i.html>. Acesso em: 30/03/2011. Fragmentos de outras críticas foram transcritas na contracapa do *Evangelho Segundo Jesus Cristo*, 13ª ed., Lisboa, Editorial Caminho, 1993.

comunidade católica. Ironicamente, o ateu Saramago apresentou aos leitores um Jesus bem mais próximo dos homens do que o descrito na Bíblia.

Pressionado pela Igreja, Sousa Lara, Subsecretário de Estado da Cultura de Portugal, vetou o romance em uma lista de obras portuguesas que concorriam ao Prêmio Literário Europeu, por considerá-lo uma afronta a moral cristã (SILVA, 2009). Decepcionado com o incidente, ele decidiu se mudar para a Ilha de Lanzarote, nas Canárias, onde viveu até o fim da vida. Nesse mesmo ano, publicou a peça *In Nomine Dei* (1993), na qual relata o conflito entre Protestantes e Católicos, tomando como referência um fato real ocorrido na cidade alemã de Münster entre os anos de 1532 e 1535. Anos depois, no discurso do Nobel, ao recordar a peça, Saramago afirmou que com a terrível carnificina de Münster havia aprendido que as religiões não aproximavam os homens, e que a guerra religiosa era a pior das guerras, porque nem Deus poderia declarar guerra a si mesmo.

Durante o exílio voluntário, iniciou a produção dos *Cadernos de Lanzarote*, diários publicados em cinco volumes. A escrita autobiográfica reúne memórias, reflexões sobre literatura, política, cartas de leitores e amigos. A ideia inicial, incentivada pelos amigos e parentes, era passar para o papel pensamentos e opiniões a respeito dos mais diversos assuntos. Mas ele teve dúvidas em relação à recepção dos diários pelos leitores e pela crítica em geral. Embora gostasse de propagar, às vezes excessivamente, sua maneira de pensar, havia uma preocupação em não ser tachado de narcisista, conforme afirmou:

Gente maliciosa vê-lo-á como um exercício de narcisismo a frio, e não serei eu quem vá negar a parte de verdade que haja no sumário juízo, se o mesmo tenho pensado algumas vezes perante outros exemplos, ilustres esses, dessa forma particular de comprazimento próprio que é o diário. Escrever um diário é como olhar-se num espelho de confiança, adestrado a transformar em beleza a simples boa aparência ou, no pior dos casos, a tornar suportável a máxima fealdade. Ninguém escreve um diário para dizer quem é. Por outras palavras, um diário é um romance com um só personagem. (SARAMAGO, 1997, p. 9)

É com o texto transcrito acima que se inicia a primeira página do diário. No desafio de colocar o “eu como objeto de reflexão e não apenas ponto de vista” (SEIXO, 2006, s/p), Saramago preocupa-se em esclarecer que enquanto narrativa autodiegética, a leitura dos *Cadernos* estabelece uma espécie de pacto autobiográfico. Nele, retomando as palavras de Phillipe Lejeune (2008, p. 26), “o leitor pode levantar questões quanto à semelhança,

mas nunca quanto à identidade”. Isso significa que enquanto texto memorialístico o diário percorre um duplo movimento. Por um lado, a narrativa em primeira pessoa demarca a identidade do narrador-personagem disposto a contar a história de sua própria vida. Por outro, a pessoa que escreve encontra dificuldade em atingir a fidelidade do relato. Isso acontece porque o diário não retrata quem a pessoa verdadeiramente é, mas quem ela imagina ser, ou seja, uma personagem de si mesma.

Consagrado pela crítica e pelos leitores, nessa época já colecionava títulos de Doutor Honoris Causa e vários prêmios, dentre os quais se destacam: o da Crítica da Associação Portuguesa de Críticos (1986); o Grande Prêmio do Romance e Novela (1991); Prêmio Vida Literária (1993); e Prêmio Camões (1995), só para citar alguns. Em 1998, o conjunto de sua obra recebeu o Prêmio Nobel de Literatura, o maior reconhecimento internacional. O feito ganhou ainda mais importância porque ele foi o primeiro escritor de Língua Portuguesa laureado com o Nobel.

O período introspectivo, iniciado com a mudança para Lanzarote e a escrita dos diários, promoveu uma nova reviravolta na sua produção literária. Os romances publicados a partir da denominada “fase pedra”, conforme explicitamos em nossa introdução, aproximam-se do gênero parábola e criam a impressão de que “algo” precisa ser ensinado. Entretanto, reforçando a ideia de que a história a ser contada não almeja guiar ou instruir, as obras desta fase operam um discurso que desestabiliza a aparente univocidade do ensinamento.

Com o mesmo caráter alegórico as obras publicadas no final da década de 90: *Ensaio sobre a cegueira* (1995), foco de nossa análise no quinto capítulo, *Todos os nomes* (1997) e *A caverna* (2000), formam um conjunto que ele denominou “trilogia involuntária” (apud LOPES, 2010, p. 158). Nestes romances, ainda que sem intenção prévia, a problemática social nas sociedades ocidentais contemporâneas está representada de forma alegórica, seja na epidemia de cegueira, na burocratização das instituições ou nas sombras distorcidas que prejudicam a compreensão da realidade na caverna-mundo, respectivamente.

No prefácio do livro de Walter Benjamin, *Origem do drama barroco alemão* (1984), ao esclarecer a etimologia da palavra alegoria, afirma Sérgio Rouanet (1984, p.37): “falar alegoricamente significa, pelo uso de uma linguagem literal, acessível a todos, remeter a

outro nível de significação: dizer uma coisa para significar outra”. Em conformidade com os apontamentos de Rouanet, podemos afirmar que a opção pelo discurso alegórico, nos três romances, configura uma tentativa de estabelecer uma mediação com o leitor, levá-lo à reflexão sobre o mundo contemporâneo.

A preocupação com a representação da perplexidade do homem frente às mudanças da sociedade contemporânea direciona o enredo de *O Homem Duplicado* (2002). Nesta obra, o que está em jogo não é evidenciar a perda da visão, como em *Ensaio sobre a cegueira*, nem a perda da capacidade de compreensão, como ocorre em *A caverna*, mas outra: a perda da identidade.

Em *Ensaio sobre a lucidez* (2004) a temática explorada, ainda que continue fundamentada em sua visão sobre a sociedade do final do século XX, é outra: o paradoxo da democracia representativa que, na opinião dele, só representa os poderosos. No romance, Saramago curiosamente resgata algumas personagens e situações de *Ensaio sobre a cegueira* (1995). O diálogo entre as obras serve para aprofundar os questionamentos éticos e políticos abordados nove anos antes. No lugar da revolta violenta, fortemente espetacularizada na primeira obra, a população agora demonstra sua insatisfação através de uma esmagadora votação em branco. O resultado da eleição desagrada o governo e os partidos, pois representa uma quebra no modelo de democracia vigente. Na tentativa de garantir a ordem e, principalmente, conscientizar o povo, os poderosos decretam estado de sítio na cidade. Os acontecimentos que se desenrolam convergem para uma mesma proposta: a necessidade de questionar a democracia de aparências na contemporaneidade.

Em *Intermitências da morte* (2005), o questionamento é outro; e se as pessoas parassem de morrer? Mas o que no início parecia ser a concretização da utopia máxima do ser humano, viver para sempre, revela-se um enorme problema. Conforme acontece em outros romances, o mote que move a narrativa parte de uma impossibilidade: de a morte matar, de todos perderem a visão, da população votar em branco, da Península Ibérica boiar no oceano. Cumpre ressaltar que esses acontecimentos extraordinários partem quase sempre de pessoas comuns, mas que no decorrer da trama, mostram-se capazes de reorganizar o mundo.

Aos oitenta e quatro anos, de volta ao projeto de rememorar a infância, publicou *As pequenas memórias* (2006). Composta por elementos que evidenciam o seu caráter

autobiográfico a narrativa reúne lembranças que correspondem aos quinze primeiros anos de vida do escritor. A obra era como um presente para que os leitores soubessem de onde saiu o homem que ele era, parafraseando suas palavras, expressas na contracapa.

Segundo a pesquisadora, Ana Paula Arnaut, a importância de *As pequenas memórias* “reside tanto na oportunidade para revisitarmos a cronística do autor, quanto na possibilidade de verificarmos a influência da educação e de vivências familiares no desenvolvimento das principais linhas temáticas da sua produção literária” (ARNAUT, 2011, p. 46). É justamente isto que a obra, uma prosa poética, evoca: os momentos da infância em Azinhaga, as lembranças do seu pequeno grupo familiar, a morte prematura do único irmão, as figuras marcantes dos avós, suas qualidades, a simplicidade e as dificuldades da vida dura, com poucos recursos, e os pais.

Em 2008, após recuperar-se de um grave problema de saúde, finalizou *A viagem do elefante*. Embora a ideia tivesse surgido ao entrar em um restaurante austríaco chamado O Elefante; o ponto de partida para criar a narrativa foi, novamente, um fato histórico, ocorrido no século XVI. No episódio, registrado nos livros, o rei de Portugal, Dom João III resolveu presentear Maximiliano II, arquiduque austríaco, com um elefante indiano. O percurso de Lisboa a Viena era longo e demorou muitos meses para ser completado. Apesar das referências ao início e ao final da viagem, não existem muitos detalhes a respeito da difícil jornada.

Instigado por essa “brecha” na história, Saramago reconstrói a viagem do elefante Salomão, que depois de muito caminhar, consegue chegar ao seu destino. No entanto, mesmo após vencer muitas dificuldades durante o percurso, ele sucumbe ao poder e à ignorância e acaba morrendo. No desenrolar dos acontecimentos emergem muitas críticas: à sociedade, ao abandono das cidades do interior, à burocracia, aos governantes que só se preocupam com a aparência e à igreja. O destino do elefante pode ser compreendido como metáfora da vida: no fim, todos morrem.

Ainda com a saúde debilitada, ele escreve *Caim* (2009), seu último romance. No retorno aos textos bíblicos, desta vez dialogando com o Antigo Testamento, foi novamente acusado de atacar Deus. Aos que questionavam os motivos que o levava a “profanar” as escrituras, respondia com ironia: “a Bíblia é um manual de maus costumes, um catálogo de crueldade e do pior da natureza humana” (SARAMAGO apud SEIXO, 2009, s/p).

Na controversa declaração, em que pese seu ateísmo, revelava-se detentor de um grande conhecimento das escrituras. Com acurado senso crítico, a prosa de Saramago propõe com mordacidade uma nova leitura da história de Caim, uma vítima de um Deus injusto e tirano.

Em 18 de junho de 2010, após uma longa luta contra a leucemia, José Saramago faleceu em sua casa, em Lanzarote.

Em 2011, ocorreu o lançamento de *Claraboia*, escrito em 1953. Este parecia ser o último romance inédito do escritor. Entretanto, antes de falecer, ele havia iniciado outro projeto, que infelizmente não teve tempo de terminar. Com o título de *Alabardas, alabardas, espingardas, espingardas* (2014), o texto publicado possui apenas 22 páginas divididas em três capítulos. O comércio da venda de armas é a temática abordada. Embora incompleta, a narrativa estabelece relações com as obras lançadas no fim dos anos 90, demonstrando a perseverança do escritor, aos 87 anos de idade, no propósito de denunciar a irracionalidade dos homens e refletir sobre a violência e a organização política na atualidade.

Ao exercitar constantemente o dialógico entre os seus projetos ético e estético, Saramago procurava manter uma atitude autorreflexiva. A expressão de sua ideologia não se dava de maneira dogmática, autoritária, ainda que seu ponto de vista estivesse posto de forma clara e recorrente. A ideia era outra, colocar em tensão a visão de mundo do leitor, questionar, abalar a crença em verdades ditas incontestáveis.

Ao criar espaços de alteridade, dando voz aos excluídos e questionando a historiografia oficial, Saramago, também um leitor, demonstrava reconhecer a importância humanizadora que a literatura tem. Para ele, escrever era um compromisso, uma maneira de intervir, tirar as vendas, perceber, ouvir, desestabilizar, questionar e, principalmente, transformar. Seria essa sua utopia?

3.2 LITERATURA, COMPROMISSO E TRANSFORMAÇÃO SOCIAL

O otimista é um tolo. O pessimista, um chato. Bom mesmo é ser um realista esperançoso.

Ariano Suassuna

Assim como o escritor e poeta brasileiro, cuja frase citamos acima como epígrafe, José Saramago preferia ser um realista esperançoso e ironizava a fama de ser muito

pessimista: “ganhei esta fama, tenho que continuar a merecê-la” (SARAMAGO, 1999, p. 118). Em contraposição aos que afirmavam ser sua obra notadamente pessimista, retrucava: “o mundo é que é péssimo” (SARAMAGO, apud AGUILERA, 2010, p.157), evidenciando um posicionamento que buscava dialogar com a realidade sem, contudo, desconsiderar a urgência de repensá-la. Ele não era um pessimista porque deixava claro que o impossível era tão somente algo que ainda não foi feito, mas que poderia vir a ser, que havia solução, que havia esperança. Se não chegava a ser um otimista, porque pensava ser este um tolo a viver a sombra de seus devaneios, recusava-se também a abrir mão de seu desejo de contribuir para a construção de um mundo mais justo, ainda que isso lhe parecesse, por vezes, um clichê.

Em seus escritos, demonstrava a personalidade controversa, muitas vezes disfarçada sob a máscara irônica com a qual travestia seu discurso. Nas entrevistas, gostava de dialogar sobre os mais diversos temas, ocupando-se em expor suas ideias e pensamentos, com a liberdade que, segundo ele, crescia com a idade, conforme relatou a João Céu e Silva, no livro *Uma longa viagem com José Saramago* (2009):

Havia um velho professor [...] que era o Alberto Candeias [...] que me fez essa pergunta um dia: Se eu pensava aquilo que escrevia? E eu respondi-lhe: ‘Eu posso não ter dito alguma coisa que pensava, mas nunca disse nada que não tivesse pensado’. Vivíamos no fascismo e poderia ter antes respondido: ‘Posso não ter dito o que pensava porque a censura não me permitia’ [...]. Evidentemente que a mentira também é pensada – estou a levar isso em conta – mas nunca disse nada que não fosse uma convicção minha ou pelo menos uma opinião do meu ponto de vista mais ou menos fundamentada. (SARAMAGO apud SILVA, 2009, p. 190)

A passagem acima exemplifica a maneira como ele se posicionava diante da escrita. Ao destacar que se havia verdade no que dizia esta não estava totalmente livre da ficção que permeia todo discurso, aparentemente, demonstrava compreender que o escritor, relembrando as palavras do poeta português Fernando Pessoa (1975, p. 255): “é um fingidor”. Por outro lado, e aqui reside um paradoxo, Saramago (1997, 1999) assumia ser o seu texto uma extensão de si mesmo, pecado quase mortal para os que afirmam que a recepção e a crítica devem buscar se aprofundar no texto e não ter como referência as opiniões e posições do autor.

Em “A escrita “sob-controle”: Considerações sobre o narrador na ficção de José Saramago”, Madalena Vaz Pinto (2009, p. 62) afirma:

Saramago não escreve para “pensar”. Saramago não se descobre “outro” pela escrita. Saramago escreve o que “pensa”. Por isso a recepção a seus textos está a priori limitada, identificada com o autor Saramago, o que a impede de se metamorfosear e encontrar outros devires.

Na sua exposição, Pinto demonstra desconsiderar a interação entre autor, texto e leitor, elementos que não podem ser isolados. Embora haja, inegavelmente, muito da ideologia do cidadão Saramago em suas obras, toda literatura enquanto “obra aberta” (ECO, 2005), constitui-se como algo inacabado. Dito de outra forma, mesmo havendo uma intenção por parte do autor, este não detém o controle total do texto porque o receptor, no caso o leitor, tem uma ativa participação no processo de construção de sentidos. Diante dessa reflexão, discordamos de Pinto porque compreendemos que o contato com a obra literária oportuniza a cada leitor uma experiência única.

A produção literária de Saramago tem como características a ambiguidade e a autorreflexibilidade, portanto, é “passível de mil interpretações diferentes, sem que isso redunde em alteração em sua irreproduzível singularidade” (ECO, 2005, p. 40). Neste entendimento, o receptor/leitor ocupa um lugar privilegiado, pois a cada leitura ele pode produzir uma nova interpretação, fazendo com que a obra possa ser revivida inúmeras vezes “dentro de uma perspectiva original” (ECO, 2005, p. 40).

No que se refere à originalidade do escritor português, o crítico Harold Bloom, em entrevista na qual analisava os grandes cânones da literatura universal, dentre os quais destacou Shakespeare, Cervantes, Charles Dickens, Dante Alighieri, James Joyce, Marcel Proust, Kafka; afirmou: “Saramago é dos melhores romancistas que conheço, não deixa nada a dever aos grandes nomes da literatura” (BLOOM, 2001, p. 14). O elogio é significativo, principalmente se levarmos em consideração o fato de que veio do autor de *O cânone ocidental* (1994), obra em que, sugestionado pela visão eurocêntrica e com clara preferência pela língua inglesa, lista os 26 autores considerados por ele leitura obrigatória na cultura ocidental.

No livro, o crítico denuncia que os padrões estéticos e intelectuais “estão sendo abandonados em nome da harmonia social e do rendimento de injustiças históricas” (BLOOM, 1994, p. 16). Na sua visão “o leitor não lê pelo prazer fácil ou para expiar alguma culpa social, mas para ampliar a existência solitária [...] a verdadeira leitura é uma atividade solitária, e não ensina ninguém a se tornar um melhor cidadão” (BLOOM, 1994, p. 492 - 493). A afirmação evidencia a sua posição crítica ao que

denomina, ironicamente, “Escola do Ressentimento” (BLOOM, 1994, p. 17), uma tendência surgida desde a segunda metade do século XX, e que reivindica a inclusão de escritores marginalizados, não apenas homens, brancos e europeus, entre os cânones.

De maneira autoritária, o autor desqualifica a possibilidade de fazer reparações sociais ou históricas, excluindo escritores étnicos ou mulheres, pois estes representariam a destruição do cânone, visto que seriam “escritores que pouco oferecem, além do ressentimento que desenvolveram como parte de seu senso de identidade” (BLOOM, 1994, p.15). Autoproclamando-se uma espécie de guardião da cultura clássica, Bloom ocupa-se em refletir sobre um questionamento recorrente no campo acadêmico: a literatura é capaz de transformar o mundo? Em sua análise, ele sustenta que a literatura não tem a função de repensar ou denunciar as injustiças sociais, ao contrário, o estético seria autônomo, não podendo ser reduzido à ideologia proposta nem servir como uma espécie de reformador moral ou social.

Curiosamente, cinco anos após o lançamento do livro, em entrevista à *Revista Veja*, em 2001, Bloom declarou: “Grande parte do que hoje consideramos uma personalidade humana foi invenção de Shakespeare. Há hábitos que desenvolvemos, como o de parar de repente e escutar a nós mesmos, que só passaram a existir depois dele”. A eurocêntrica declaração configura-se um paradoxo na medida em que o mesmo autor que se posicionara contrário ao possível potencial reformador da literatura, agora afirmava que Shakespeare “inventou o humano”, criou novos hábitos, ou seja, modificou algo.

Diante de nossa breve explanação a questão que se coloca não é a do ponto de vista da teoria e da crítica, se a literatura é capaz de transformar o mundo, mas outra, uma direcionada para o leitor: a literatura transforma o seu mundo?

Segundo o próprio Bloom (2001, p. 17) “uma das funções da leitura é nos preparar para uma transformação”. A literatura livra “a mente da presunção” (BLOOM, 2001, p. 20). Esse livramento possibilita ao leitor uma abertura ao diálogo com saberes e opiniões diferentes. Dito de outro modo, a literatura não pode transformar o mundo, mas pode transformar o leitor.

Nesse entendimento, seria possível o leitor permanecer indiferente a uma obra capaz de levá-lo a refletir, desenvolver sua consciência? A questão não é simples, mas exemplifica um ponto crucial na discussão sobre a importância dos estudos literários para a sociedade: de um lado os que questionam a sua relevância, de outro os que querem fazer da literatura um instrumento das lutas políticas e sociais.

Em *Gênio: os 100 autores mais criativos da história da Literatura*²¹ (2003), Bloom retoma a questão do cânone definindo o que seria considerado, na opinião dele, um “gênio” da literatura, àquele cuja mente criativa contribuiu para o desenvolvimento da consciência dos seus leitores. Na seleção desses “gênios”, ele nos propõe um teste: pensarmos se a obra de um escritor expande, aguça a nossa consciência. Se a resposta for não, a leitura só é entretenimento, estaremos apenas diante um texto atrativo, feito por alguém que tem talento. Mas, se for sim, então estaremos diante de um gênio da literatura, alguém capaz de nos tocar.

Vale destacar, que não nos cabe aqui abrir a discussão sobre a forma confusa (KOVACS, 2007) como Bloom, seguindo uma estrutura proposta na Cabala, divide os autores em dez conjuntos regidos cada um por um *Sefirah*²², uma característica comum. Também não está em questão, classificar, determinar, se é que isso é realmente possível, quem é um gênio ou quem tem “apenas” talento para escrever. O que nos importa é a identificação com a resposta ao teste proposto por Bloom. A literatura de Saramago não é somente para entreter, ainda que assim o faça, ela “faz girar os saberes, não fixa, não fetichiza nenhum deles” (BARTHES, 2004, p. 18), toca, incita, estimula, desperta algo nos leitores.

A respeito das relações entre o leitor e o texto afirma o escritor italiano Italo Calvino (2009, p. 21):

As coisas que a literatura pode buscar e ensinar são poucas, mas insubstituíveis: a maneira de olhar o próximo e a si próprio, de relacionar

²¹ Embora mencione o nome de José Saramago na página 35, Bloom não o coloca entre os 100 melhores autores, porque segue a premissa de escolher somente autores que já estão mortos.

²² Segundo definição das cabalistas Nadaw Crivelli e Rosane Queiroz: A Árvore da Vida é uma estrutura composta por dez esferas, ligadas por 22 caminhos, que correspondem às letras do alfabeto hebraico, cada uma com um significado que ativa determinada vibração. O conjunto dessas dez esferas se chama *sefirot* e simboliza os frutos da árvore da Vida. Cada *sefirah* representa um talento ou uma característica que a pessoa tem, mas nem sempre desenvolve ou utiliza corretamente. Disponível em: <http://www.viccoconsultores.com.br/espiritualidade/cabala.htm>. Acesso em 30/08/2014.

fatos pessoais e fatos gerais de atribuir valor a pequenas coisas ou a grandes (...); a literatura pode ensinar a dureza, a piedade, a tristeza, a ironia, o humor e muitas outras coisas assim necessárias e difíceis. O resto, que se vá aprender em algum outro lugar, da ciência, da história e da vida, como nós todos temos de ir aprender continuamente.

Em diálogo com Calvino compreende-se que a literatura, pela sua força de representação, possibilita ao leitor a oportunidade de experimentar e relacionar fatos e sentimentos. Ao longo do percurso, este se depara com muitos elementos que contrastam com a maneira como olha e se relaciona com o mundo e com as outras pessoas. As tensões criadas neste encontro, obviamente estamos falando das obras que “tocam” e despertam “algo” em quem as lê, causam um efeito perturbador. É nessa zona de tensão que o leitor tem a chance de descobrir o “outro”, transformar-se, buscar outros devires, ao menos perceber as vulnerabilidades da condição humana e, talvez, tentar escapar da sua própria realidade, ainda que pelo curto tempo da leitura.

Ao refletir sobre as contribuições da literatura no processo de formação dos sujeitos, o ensaísta Alberto Manguel considera que:

Para um leitor, esta pode ser a razão essencial, talvez a única justificativa para a literatura: que a **loucura do mundo** não nos tome por completo, mesmo que invada nosso porão e depois, lentamente vá tomando nossa copa, a sala e a casa inteira. [...] Quando o mundo se torna incompreensível, quando atos de terror e respostas aterrorizantes para tal terror enchem nossos dias e nossas noites, quando nos sentimos desorientados e desconcertados, procuramos um lugar no qual a compreensão (ou a fé na compreensão) tenha sido expressa em palavras. (MANGUEL, 2009, p. 59, grifo nosso).

Ao afirmar que através da literatura pode-se sobreviver à loucura do mundo, o autor enfatizar o potencial escapista e subversivo que essa possui. No reconhecimento de que a leitura de uma obra pode tirar o leitor de estado de letargia diante do caos, Manguel rejeita a proposição de que a literatura é somente entretenimento, uma distração para dar prazer. O que está implícito é a possibilidade de ao ler uma obra, descobrir em diálogo com esta, múltiplas formas de compreender e refletir sobre as relações com o mundo e com o outro. Essa multiplicidade desestabiliza os discursos maniqueístas, pois instiga o leitor a valorizar a diversidade.

Subvertendo o potencial escapista, Saramago expôs a “loucura do mundo”, demonstrando preocupação com os conflitos humanos e fomentando reflexões a respeito da vida em sociedade. Na sua trilogia involuntária, por exemplo, romances como *Ensaio sobre a cegueira* e *A caverna* descrevem cenários caóticos em detalhes perturbadores.

No entanto, essa visão não se reduz a um pessimismo fatalista, ou ao pensamento distópico, pois também expressa esperança e fé na humanidade.

A temática da condição humana norteia as obras do escritor desde seu primeiro romance, *Claraboia* (1953). Em sua análise sobre a temática exposta nas obras de Saramago, afirma a pesquisadora Maria Alzira Seixo (1987, p. 08):

[...] o sofrimento humano, o desengano, toda uma constelação temática da impossibilidade vão articular-se intimamente com a problemática liminar do encontro da arte, da invenção do sentido poético, do lampejo fugaz que pode fazer vibrar liricamente a palavra.

Ao representar as angústias do homem, Saramago as articula com questionamentos sobre a linguagem, seus limites e arbitrariedades. Utilizando “a ironia, a metalinguagem e o ludismo, entre outros recursos estilísticos” (CONRADO, 2011, p. 131), ele posiciona-se de maneira crítica, mas sempre através de um cuidadoso trabalho estético.

Na conferência “Sobre literatura, compromisso e transformação social” (1996), Saramago expressou desconfiança com a tendência que insiste em inserir a literatura entre os agentes de transformação social. Em sua opinião, não era aceitável responsabilizar a literatura pelo que acontece de bom ou ruim na humanidade. Em contraposição a esta tendência, ele propôs um regresso à figura do escritor, não para indagar como ou por que escreveram suas obras, tampouco questionar o que está oculto nelas, como se tivessem lições a dar. A intenção era que eles pudessem dizer quem eram na sociedade, para que se mostrassem “como cidadãos deste presente, mesmo que, como escritores, creiam estar trabalhando para o futuro” (SARAMAGO, 1996, s/p).

A fala do escritor precisa ser interpretada em diálogo com o contexto histórico no qual ele viveu. Cabe resgatar os apontamentos que fizemos no primeiro capítulo sobre a segunda metade do século XX, quando, de maneira equivocada, alguns intelectuais decretaram o fim dos valores, da história e das utopias. Assim como outros escritores, Saramago sofreu a influência desses discursos. Contudo, não se deixou levar por eles porque compreendia a necessidade de engajar-se na vida política e social, de produzir uma literatura de compromisso ético.

A consciência crítica e a vontade, por vezes utópica, de acreditar que existia uma maneira menos injusta de tratar o outro, dois alicerces de sua posição ética e, por

consequente, de sua produção literária, foram forjadas desde a infância. Em muitas oportunidades, o escritor fez questão de reafirmar o aprendizado construído na convivência com o povo de Azinhaga, região onde nasceu. Foi assim no discurso de Estocolmo quando diante de tantas autoridades e intelectuais que lhe prestavam homenagem pelo recebimento do Nobel, fez a opção por valorizar as pessoas analfabetas e pobres que fizeram parte de sua formação como cidadão e escritor. Dentre elas destacou os trabalhadores rurais do Alentejo.

Tendo em conta, porém, que a lição recebida, passados mais de vinte anos, ainda permanece intacta na minha memória, que todos os dias a sinto presente no meu espírito como uma insistente **convocatória**, não perdi, até agora, a esperança de me vir a tornar um pouco mais merecedor da grandeza dos exemplos de dignidade que me foram propostos na imensidão das planícies do Alentejo. O tempo o dirá. (SARAMAGO, 1998, s/p, grifo nosso).

No fragmento, a palavra “convocatória” se destaca e merece de nossa parte um olhar mais atento. Ela reforça a ideia de que o escritor reconhece a importância do ato de se comprometer eticamente com os trabalhadores e suas histórias de exploração e injustiças.

Em *O inconsciente político: a narrativa como ato socialmente simbólico* (1981), Fredric Jameson desenvolve seus estudos sobre a narrativa, defendendo a tese de que o texto literário deve ser interpretado enquanto ato socialmente simbólico, texto político, ou seja, produto da historicidade humana moldado pela luta de classes e pela lógica dos modos de produção que dominavam a sociedade na época de sua escritura. Elegendo a dialética em contraposição a razão analítica e ao pragmatismo, o autor inicia o livro com a ideia de que é preciso “historicizar sempre!” (JAMESON, 1992, p. 9), enquadrando o objeto de análise, a obra literária, por exemplo, na grande narrativa histórica marxista.

Mas o que significa historicizar? É possível refletir sobre a realidade, ou seja, o presente, negligenciando uma série de eventos do passado que interferem diretamente nos sujeitos históricos?

Para tentar responder as perguntas precisamos ter em mente que o homem pensa a partir das suas experiências e dos significados construídos ao longo da vida, portanto, não é possível compreender a realidade por ela própria, desvinculada do conhecimento histórico acumulado que é inseparável da existência humana.

A questão é que em uma época de fragmentação e imediatismo, as pessoas têm dificuldade em colocar um acontecimento em perspectiva histórica. Mais do que saber as respostas é preciso ser dialético, buscar interpretar os processos históricos, através do diálogo com a oposição de forças. Nesse entendimento, poderíamos concluir dizendo que historicizar é refletir sobre a existência a partir do histórico, é ter um olhar histórico, estabelecer conexões, levantar questões, compreender que existe um processo maior que o indivíduo.

Ao propor a historicização da obra literária, Jameson reconhece que ela está inserida no movimento da sociedade. O que interessa não é investigar a autonomia, mas a maneira como a obra, e por que não dizer, o seu autor, constrói e representa a relação com a realidade social. Sob esse ponto de vista tanto a história quanto a política seriam imprescindíveis na interpretação das narrativas, porque estas estariam sempre no inconsciente dos escritores.

O “inconsciente” diz respeito ao fato de que em muitas obras não há a intenção consciente de defender certas posições políticas, ainda assim, essas obras acabam por reproduzir concepções e aspirações do momento político em que foram produzidas.

No caso da literatura, cabe destacar que as clássicas divisões em períodos literários são realizadas a partir da “escolha” de certos elementos comuns as obras de determinada época. Ainda assim, existe a preocupação de respeitar o estilo individual de cada autor e reconhecer que os estilos de época podem ser antecipados ou revisitados.

Se uma obra é fruto de seu tempo, também seu escritor é produto de seu meio, de sua época, da sociedade em que vive (WILLIAMS, 1979). Contudo, ainda que um texto literário possa conter o pensamento político e crítico de seu autor, não é reduzido apenas a este. Isso acontece porque a criação literária é produzida por um sujeito histórico que se insere em uma sociedade por “meio de múltiplos pertencimentos” (FACINA, 2004, p. 10). Assim, uma obra extrapola a organização proposta por quem a escreve, porque também dialoga com outros aspectos da sociedade.

Desse modo, deve-se manter um olhar crítico diante das afirmações de que a literatura guarda certa autonomia em relação à sua produção, pois não se pode “negar a existência do criador [...] mas considerá-lo parte da dinâmica social” (FACINA, 2004, p. 10).

Nessa perspectiva, poderíamos dizer que Saramago foi um intelectual que através do seu trabalho com a linguagem e com a estética, de certo modo, historicizou as práticas sociais do seu tempo. Contudo, na construção dessa representação a que se considerar “um elemento de manipulação técnica, indispensável à sua configuração” (CANDIDO, 1999, p. 53), a linguagem literária, que reorganiza a ordem do que é representado.

A opção de Saramago por fazer de sua produção literária um espaço para reflexão, vai ao encontro da proposição de Bloch (2006, p. 174): “engajar-se no pensamento do que é justo é uma determinação que precisa persistir mais do que nunca”. As palavras do pensador marxista não foram escolhidas ao acaso, elas indicam a necessidade e a urgência de quem buscou produzir, não somente na literatura, mais também na vida, o que de certo modo sempre foi escasso no mundo: a justiça.

3.3 O FENÔMENO DA PERCEPÇÃO E O DEVIR MINORIA: MARCAS DE UM ESCRITOR DE ESQUERDA

Democracia é uma forma de governo em que o povo imagina estar no poder.
Drummond

Conforme citamos anteriormente, Saramago intitulava-se um comunista hormonal. Em sabatina realizada no Teatro da *Folha de São Paulo*, em 2008, ele ratificou sua posição, demonstrando humor para responder a pergunta tantas vezes repetida: “Por que depois da queda da União Soviética, do derrubamento do muro de Berlim, dos processos de Moscou, da invasão da Hungria, como você continua a ser comunista²³?”. A resposta causou risos na plateia de mais de 300 pessoas:

Eu sou aquilo que se podia chamar ‘um comunista hormonal’. O que isso quer dizer? [...] Da mesma maneira que tenho no corpo um hormônio que me faz crescer a barba, há outro hormônio que me obriga, mesmo que eu não quisesse, por uma espécie de fatalidade biológica, a ser comunista. É muito simples. Mais tarde [...] comecei a dizer que ser comunista é um estado de espírito. E é. Pode-se ler Marx, as obras mais importantes que Lenin escreveu, mas no fundo, no fundo, é um estado de espírito. Marx nunca teve tanta razão como agora. (SARAMAGO, 2008, s/p)

Bem humorada, a afirmação não nos interessa pela possibilidade, equivocada, de tentar defini-lo como um escritor comunista ou um comunista escritor. Saramago é um construtor de ficções, um “contador” de histórias que busca na oralidade uma forma de

²³ A sabatina está disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Mwq595Ycrt0>. As transcrições realizadas serão identificadas apenas pela data, 2008.

estabelecer um diálogo bem próximo com os seus leitores. Por outro lado, as constantes declarações de seu “comunismo hormonal” nos instigaram a outras questões: O que estaria por trás dessa declaração? Quais elementos seriam os indicadores desse “estado de espírito” tão propagado por ele?

A epígrafe escolhida para *Objecto Quase* (1978) pode nos fornecer uma pista desses elementos: “Se o homem é formado pelas circunstâncias, é necessário formar as circunstâncias humanamente” (MARX; ENGELS, 2003, p. 196). A frase, retirada de *A Sagrada Família* (1844), exprime uma regra de conduta, que segundo o escritor, somente um estado de espírito comunista pode ter presente, em outras palavras, ele acreditava que a ação coletiva poderia transformar o mundo. Existe nessa afirmação, um posicionamento político, característico dos textos de Saramago, que era membro do Partido Comunista Português. Contudo, não queremos restringir nossa investigação a questões partidárias, o objetivo é outro, tentar alargar a compreensão deste “estado de espírito”.

Nesse entendimento, propomos pensar as questões relativas ao seu engajamento, relacionando-as com a concepção ser de esquerda. Nossa opção deve-se ao fato de reconhecermos em suas obras elementos que ultrapassam as determinações de um partido. Para compor a presente proposta, faz-se necessário trazer a definição do que é ser de esquerda, exposta por Gilles Deleuze em uma série de entrevistas²⁴ concedidas a jornalista Claire Parnet, em 1988.

Se me pedissem para definir o que é ser de esquerda ou definir a esquerda, eu o faria de duas formas. Primeiro, é uma questão de percepção. A questão de percepção é a seguinte: o que é não ser de esquerda? Não ser de esquerda é como um endereço postal. Parte-se primeiro de si próprio, depois vem a rua em que se está, depois a cidade, o país, os outros países e, assim, cada vez mais longe. (DELEUZE, 1988, s/p).

Na tentativa de estabelecer o que significa ser de esquerda, Deleuze expôs o argumento de que esse conceito pode ser compreendido a partir do fenômeno da percepção do que ele não é. Assim sendo, não ser de esquerda é pensar o mundo a partir do indivíduo, é se reconhecer em uma situação favorável e tentar mantê-la, ainda que se reconheçam os perigos de tal determinação.

²⁴ A transcrição das entrevistas está disponível em: <http://www.oestrangeiro.net/esquizoanalise/67-o-abecedario-de-gilles-deleuze> Acesso em: 10 mar. de 2012.

Ser de esquerda, ao contrário, é:

Primeiro, vê-se o horizonte e sabe-se que não pode durar, não é possível que milhares de pessoas morram de fome. Isso não pode mais durar. Não é possível esta injustiça absoluta. Não em nome da moral, mas em nome da própria percepção. Ser de esquerda é começar pela ponta. Começar pela ponta e considerar que estes problemas devem ser resolvidos. A esquerda é o conjunto dos processos de devir minoritário. Eu afirmo: a maioria é ninguém e a minoria é todo mundo. Ser de esquerda é isso: saber que a minoria é todo mundo e que é aí que acontece o fenômeno do devir. É por isso que todos os pensadores tiveram dúvidas em relação à democracia, dúvidas sobre o que chamamos de eleições. (DELEUZE, 1988, s/p).

Na elaboração do seu pensamento, o filósofo escapa do binarismo esquerda versus direita, afirmando a esquerda como devir em movimento constante. Uma questão a ser destacada é que Deleuze estabelece o conceito a partir de uma percepção direcionada para o conjunto dos “processos de devir minoria”, preocupando-se em pôr em xeque as ilusões de uma democracia de aparências que desqualifica essas minorias.

A urgente necessidade de se discutir a democracia também foi defendida por Saramago (1997, 1999, 2005). Em seu entendimento vivemos uma democracia sequestrada, segmentada, globalizada, que serve somente aos interesses dos poderosos, aqueles que verdadeiramente determinam a direção da economia e dos direitos dos cidadãos.

Tudo se discute neste mundo, menos uma única coisa que não se discute. Não se discute a democracia. A democracia está aí, como se fosse uma espécie de santa no altar, de quem já não se espera milagres, mas de quem está aí como uma referência. Uma referência é a democracia. E não se repara que a democracia em que vivemos é uma democracia sequestrada, condicionada, amputada (SARAMAGO, 2005, s/p).

Em seu pronunciamento, Saramago expõe a forma limitada e parcial da democracia. Não se trata de desqualificar a importância do cidadão escolher seus representantes, como se o escritor estivesse a defender algum tipo de regime autoritário, como a ditadura, por exemplo. A intenção parece ser outra, ela aponta para argumento de que o direito transita entre o abstracionismo instaurado e a realidade vigente.

De certa forma, na contemporaneidade, o poder do cidadão está equivocadamente relacionado, na esfera política, a destituir um governo “de que não gosta e a pôr outro de que talvez venha a se gostar” (SARAMAGO, 2005, s/p). O que está em jogo é a necessidade de questionar o fato de que não basta propagar a existência de um estado democrático de direito, é preciso vivenciá-lo plenamente. Por outro lado, essa reflexão

apresenta-se como um questionamento às grandes organizações financeiras internacionais, que segundo o escritor seriam as responsáveis por governar o mundo.

[...] as grandes decisões são tomadas em uma outra grande esfera e todos sabemos qual é. As grandes organizações financeiras internacionais, os FMI's, a Organização Mundial do Comércio, os bancos mundiais, tudo isso. Nenhum desses organismos é democrático. E, portanto, como é que podemos falar em democracia se aqueles que efetivamente governam o mundo não são eleitos democraticamente pelo povo? Quem é que escolhe os representantes dos países nessas organizações? Os povos? Não. Onde está então a democracia? (SARAMAGO, 2005, s/p).

O fato de chamar a atenção para a força do capital nas decisões mundiais pode parecer lugar comum. O próprio Karl Marx, intelectual alemão fundador da doutrina comunista, denunciou a violência do capital sobre a classe trabalhadora, mostrando em *O capital* (1868) que a liberdade e a igualdade são símbolos quiméricos, apropriados e tomados de empréstimo pela democracia, que os utiliza para encobrir a luta de classes. Contudo, Saramago retoma a questão com o objetivo de questionar um regime mascaradamente democrático, excludente e cada vez mais dominado pelo poder do capital.

Essa percepção inspirou a produção literária do escritor. Percorrendo os caminhos da caverna, da cegueira “branca” ou da lucidez, alguns romances, conforme exemplificaremos no próximo capítulo, contêm denúncias e protestos, mostrando situações improváveis em que as personagens experimentam possibilidades de refletir e lutar para efetivar a democracia.

Embora esteja posta em *Levantado do chão* (1980), *Jangada de Pedra* (1986), *Ensaio sobre a cegueira* (1995), *Todos os nomes* (1997) e *A Caverna* (2000), a questão da democracia aparece de forma mais incisiva em *Ensaio sobre a lucidez* (2004). No romance, um país imaginário vivencia o processo eleitoral. Mas o que parecia ser apenas mais um dia de votação se transforma em um tormento para os governantes. Ao invés de repartir os seus votos entre a esquerda e a direita, como sempre faziam, o povo resolve votar em branco. Símbolo da democracia, o voto deveria ser a forma de se garantir que os direitos não fossem esquecidos por aqueles que, momentaneamente, ocupam os espaços públicos. Contudo, o que acontece é a constatação de que quem governa nem sempre pensa assim, como podemos observar na seguinte excerto:

Peço licença para recordar ao nosso caro colega e ao conselho, disse o ministro da justiça, que os cidadãos que decidiram votar em branco não fizeram mais que exercer um direito que a lei explicitamente lhe reconhece

[...] Os direitos não são abstrações, respondeu o ministro da defesa secamente, os direitos merecem-se ou não se merecem, e eles não o mereceram, o resto é conversa fiada. (SARAMAGO, 2004, p. 62).

Na fala do ministro da justiça o ato de votar em branco expressa um direito, uma forma de dizer, democraticamente, nenhum candidato é capaz de representar o cidadão. Esta postura também revela um protesto, uma maneira de demonstrar que o direito ao voto, por si só, não garante que o processo democrático possa ser efetivado. O outro ministro, o da defesa, relaciona o direito a uma não-abstração na medida em que pressupõe o estabelecimento de que uns são merecedores dele, outros não.

Ora, se todos tem – ou devem ter – algum direito, não se pode concebê-lo como uma forma de merecimento concreta, mas sim como uma garantia democrática à disposição das pessoas. Uma visão concreta do direito, por mais paradoxal que possa parecer, o esvazia e o distancia das experiências sociais, na medida em que não se pode compreendê-las como mecanismos estanques, já que por sua própria natureza estão em constantes mutações. A abstração do direito reside na difusão de suas possibilidades que, quando exercidas pelos cidadãos, aí sim, transmuta-se para a concretude de um direito efetivamente exercido. Enquanto isso não acontece, o direito remanesce latente em sua forma abstrata e garantido a todos.

Com efeito, a democracia adquiriu concepções diversas ao longo da história. Etimologicamente, a palavra formada por *demos*, povo, e *kratos*, poder de decidir, desde a sua origem, na Grécia Antiga, era empregada em um contexto limitado e excludente, pois embora propagasse a participação do povo nas decisões da cidade, deixava de fora mulheres, crianças e escravos.

Na contemporaneidade, a hipocrisia com que o termo é frequentemente empregado, como se indicasse uma “real” participação do povo nas decisões, instigou a reflexão proposta por José Saramago (2005): “qual é o poder do cidadão?”. Mesmo diante da aparente sensação de se viver em um formal sistema democrático, no qual tem direito ao voto, esse poder não alcança sua plenitude porque só chega até a capacidade do cidadão de eleger um governo – e em muitos lugares nem isso. Parte dessa problemática reside no fato de que, historicamente, o poder econômico e o poder político sempre estiveram ligados. Em outras palavras:

Nós vivemos numa plutocracia, um governo dos ricos, e são eles que governam. Aristóteles dizia que em um governo democrático, os pobres deveriam ser maioria, porque são em maior quantidade que os ricos. Dizia ele, inocentemente, que era só uma questão de respeitar a proporção. Mas isso já aconteceu alguma vez? Claro que não. (SARAMAGO, 2004, s/p).

Na concepção do escritor a democracia é apenas um disfarce sob o qual se traveste a plutocracia. Nesta o poder origina-se do dinheiro e quem governa são sempre os mais ricos. Essa tomada de posição muitas vezes foi confundida com a reducionista afirmação de que, como comunista, Saramago já era, naturalmente, um inimigo da democracia (ZANIN, 2006). Entretanto, o que pode ser observado na leitura de *Ensaio sobre a lucidez* não é uma proposta de destituição do regime democrático, mas certo ideal utópico de “salvar” a democracia, ou ao menos incitar a reflexão sobre o simulacro de democracia vivenciado na sociedade ficcionalizada do romance.

Na obra, a farsa democrática reside na percepção de que o poder econômico confunde-se com o poder político. A reflexão demonstra a urgência da necessidade de tentar reverter esse processo dominante, contribuindo na construção de uma sociedade menos conformista, mais crítica e capaz de lutar contra o que só existe na aparência.

Não obstante, a democracia deveria ser uma forma de governo, um conjunto de procedimentos voltados para garantir as decisões coletivas, a ampla participação do povo. No entanto, o que se observa é uma manipulação dos processos democráticos, em que um pequeno grupo consegue influenciar muitas pessoas a eleger um governo que não estará a serviço da grande massa que o elegeu, mas daqueles que têm o poder econômico e, por conseguinte, político. Segundo Deleuze (1998, s/p):

[...] a maioria nunca é ninguém. É um padrão vazio. Só que muitas pessoas se reconhecem neste padrão vazio. Mas, em si, o padrão é vazio. O homem macho, etc. As mulheres vão contar e intervir nesta maioria ou em minorias secundárias a partir de seu grupo relacionado a este padrão. Mas, ao lado disso, o que há? Há todos os devires que são minoria. As mulheres não adquiriram o ser mulher por natureza. Elas têm um devir-mulher.

Em contraposição a esse “padrão vazio”, ao qual se refere Deleuze, Saramago direciona o seu olhar sensível para um devir-mulher dando destaque, em vários de seus romances, a personagens femininas que vão de encontro à reducionista visão machista expressa muitas vezes em obras literárias.

3.3.1 A mulher como utopia e esperança

“O que a humanidade necessita é qualquer coisa de novo, que eu não sei definir, mas ainda tenho a convicção que pode vir da mulher” (SARAMAGO, 2010, p. 191). As palavras escritor compõem o retrato de um homem de esquerda comprometido com uma visão crítica do mundo, que defendia seus ideais e indignava-se diante da falta de justiça, das desigualdades econômicas e sociais e, principalmente, das minorias.

Em entrevista ao programa Roda Viva²⁵, Saramago afirmou: “[...] somos feitos de papel. Quer dizer, cada um de nós é muito mais feito de papel do que de carne e osso. E digo que somos feitos de papel porque somos feitos das leituras que fizemos”. Anos mais tarde, em seu discurso na entrega da premiação do Nobel, ratificou: “[...] letra a letra, palavra a palavra, página a página, livro a livro, tenho vindo, sucessivamente, a implantar no homem que fui às personagens que criei” (SARAMAGO, 1998, s/p). Diante destas proposições, compreende-se que Saramago retirava a matéria-prima de suas personagens literárias das personagens de carne e osso que fizeram parte de sua vida, em especial daquelas com as quais conviveu na infância.

[...] não podendo nem ambicionando aventurar-me para além do meu pequeno terreno de cultivo, **restava-me a possibilidade de escavar para o fundo, para baixo, na direcção das raízes. As minhas, mas também as do mundo**, se podia permitir-me uma ambição tão desmedida. Não me compete a mim, claro está, avaliar o mérito do resultado dos esforços feitos, mas creio ser hoje patente que todo o meu trabalho, de aí para diante, obedeceu a esse propósito e a esse princípio. **Vieram depois os homens e as mulheres do Alentejo, aquela mesma irmandade de condenados da terra a que pertenceram o meu avô Jerónimo e a minha avó Josefa**, composeses rudes obrigados a alugar a força dos braços a troco de um salário e de condições de trabalho que só mereceriam o nome de infames, cobrando por menos que nada a vida a que os seres cultos e civilizados que nos prezamos de ser apreciamos chamar, segundo as ocasiões, preciosa, sagrada ou sublime. (SARAMAGO, 1998, s/p, grifos nossos).

Afirmar que um escritor retira da vida pessoal e do mundo a inspiração para construir suas personagens é um senso comum. Mas o que queremos destacar é que, em Saramago, essas reminiscências ganham mais profundidade, como se ele intentasse resgatar e valorizar as pessoas simples e sofridas de seu universo mais pessoal, íntimo, em uma tentativa de dar-lhes visibilidade, demonstrando que o que se tornou, um escritor reconhecido, está diretamente relacionado com a estreita convivência com as minorias.

²⁵ Parte dessa entrevista, realizada em 7 de setembro de 1992, foi transcrita e pode ser lida em: <http://jornaldamargarida.blogspot.com.br/2010/06/entrevista-saramago-no-programa-viva-em.html>. Acesso em 20/02/2014.

Em *As pequenas memórias*, o escritor tece reflexões sobre a importância da memória, estabelecendo as relações entre o ato de lembrar e o de esquecer, conforme o fragmento abaixo:

Muitas vezes esquecemos o que gostaríamos de poder recordar, outras vezes, recorrentes, obsessivas, reagindo ao mínimo estímulo, vêm-nos do passado imagens palavras soltas, fulgurância, iluminações, e não há explicação para elas, não as convocamos, mas elas aí estão (SARAMAGO, 2006, p. 130).

Nesse exercício memorialístico, existem episódios divertidos e outros dramáticos. Nos poucos relatos sobre a figura paterna, José de Sousa, podemos perceber certo ressentimento devido à forma agressiva com que tratava a família, além da exposição de atos considerados libidinosos:

Não teria sido nada natural que meu pai, antes vulgar cavador de enxada e agora servidor público, agente policial de fresca data com uma cesta cheia de novidades da capital para contar, se deixasse ficar por Lisboa durante os seus períodos de licença, quando o que lhe daria prestígio seria luzir-se perante antigos companheiros de trabalho, [...] e, **na intimidade da taberna, entre dois copos, regalá-los com histórias de gajas, alguma prostituta que pagava com o corpo uma certa protecção policial**, mas isso nunca o confessaria ele, ou então alguma vendedeira fácil do mercado da praça da Figueira (SARAMAGO, 2006, p. 72, grifos nossos).

Sem se deixar levar pelo negativismo, aos deslizes do pai, Saramago contrapõe a rigidez de caráter aprendida com os avós maternos, Jerônimo e Josefa, firmes, mas atenciosos, serenos, sábios e afetuosos. A eles, o escritor dedica as mais belas palavras, demonstrando um profundo sentimento de amor, dedicação e saudade, expressos, por exemplo, na transcrição da frase que ouviu da avó, já com noventa anos: “O mundo é tão bonito e eu tenho tanta pena de morrer²⁶” (SARAMAGO, 2006, p. 120). As palavras desassossegavam o escritor, pois a avó analfabeta, que não conhecia nada para além do lugar onde havia nascido, nem entendia “de política, nem de economia, nem de literatura, nem de filosofia, nem de religião” (SARAMAGO, 1968, p. 8), agarrava-se ao mundo.

Na simplicidade do seu discurso, essa avó demonstrava que não tinha medo de morrer, ela tinha pena de não estar no futuro. Era da percepção de Josefa que Saramago (2010) recordava quando perguntavam se ele sentia medo do fim que se aproximava, já com

²⁶ Embora este trecho esteja escrito em *As pequenas memórias*, ele faz parte de uma crônica chamada “Carta para Josefa, minha avó”, publicada pela primeira vez no jornal **A Capital**, Lisboa, 14 de março de 1968. Disponível em: <http://jornalggn.com.br/noticia/uma-homenagem-aos-avos-e-a-jose-saramago>. Acesso em 24/02/2013.

mais de 80 anos, respondendo que a morte significava apenas um não estar mais no mundo.

Da figura materna, Maria da Piedade, mencionada nos breves cuidados com o filho, Saramago destaca o cansaço devido ao exaustivo trabalho caseiro e, principalmente, os maus tratos sofridos pelo marido:

[...] quando minha mãe, deixando-me entregue à avó Josefa, ia matar saudades com as amigas de juventude, a quem daria parte das suas próprias experiências da civilização, incluindo, se o orgulho e a vergonha não lhe travavam a língua, **os maus tratos frequentes de um marido desnorteado pelas alegrias eróticas da metrópole lisboeta. Talvez por eu ter sido atônita e assustada testemunha de algumas dessas deploráveis cenas domésticas é que nunca levantei a mão para uma mulher. Serviu-me de vacina** (SARAMAGO, 2006, p. 73, grifos nossos).

A rememoração dos tristes episódios da vida do escritor exemplifica como ele transformou a experiência negativa das agressões paternas em uma posição de respeito à questão da mulher.

Dentre os elementos fundamentais na produção literária de Saramago, como a presença de aspectos sobrenaturais, a experimentação com a linguagem e o mergulho no interior humano, há um que merece especial destaque: a construção de um imaginário feminino que buscasse compreender e enaltecer o papel da mulher na elaboração de uma nova ordem social. Nesse enfoque, muitas obras de Saramago amparam-se no feminino, desmascarando os discursos discriminatórios.

Ao refletir sobre a questão do feminino na obra de Saramago, conclui o pesquisador Pedro Fernandes de Oliveira Neto (2014, p. 74): “a luz para a refiguração das órbitas de uma sociedade por vir – não como apelo utópico, mas como realidade possível tendo por base a participação e atuação da mulher, construídas sempre à base da revelia masculina e dominante”. Do exposto, verificamos certo equívoco na declaração de que a participação feminina ocorre “sempre” em oposição ao universo masculino.

Obviamente, concordamos que nos romance saramaguianos existem personagens, homens, que exploram, humilham e desqualificam suas companheiras, como o rei de *Memorial do Convento* (1982), por exemplo. Por outro lado, nessa mesma obra, deparamo-nos com Baltazar, que respeita e incentiva a companheira Blimunda. Essa dualidade pode ser encontrada em outros romances, indicando que as relações estão

sempre em processo de construção, não há uma rigidez determinando que um gênero esteja “sempre” em desvantagem perante outro.

Ainda que a construção das figuras femininas contenha vestígios de estereótipos, não são raros os momentos em que as personagens propõem uma reinvenção do papel que lhes foi determinado pelos homens.

Outra observação que fazemos, diz respeito à proposição de que a sociedade por vir não se relaciona com o apelo utópico, efetivando-se, na visão do pesquisador, como realidade possível na ação da mulher. Concordamos com a questão da realização através da práxis, mas discordamos de concepção de utopia dissociada da ação. Intentando dar mais clareza ao posicionamento adotado por Oliveira Neto, seria preciso estabelecer a identificação da relação da sua fala com a concepção de utopia tradicional, uma vez que a concreta se estabelece justamente na ação, no impulso para frente, no ainda não, como afirmou Bloch (2005).

Observamos na literatura do escritor, que as personagens femininas demonstram uma urgência, têm pressa, pois já estão cansadas de depositar no por vir às esperanças de um futuro mais digno e com mais igualdade. Elas são movidas pela vontade utópica autêntica de transformar, guiam-se pelo movimento da ação, buscando na práxis as alternativas para um presente opressor e repelindo a ideia de um futuro distópico.

É preciso compreender que o passado não é o único elemento que nos auxilia no entendimento do comportamento humano no presente vivido. Na verdade, já no presente, o futuro está posto, porque está sendo construído através das ações e também das utopias. Nesta perspectiva, quanto mais utopias, maior a possibilidade de viver o futuro no presente, diminuindo a chance de uma vida restrita ao campo das ideologias e formatadas pela rede social que nos envolve (BLOCH, 2005).

No universo ficcional de Saramago, as mulheres são críveis, de carne e osso, sem ideais de perfeição, sofrem, por vezes são forçadas ao silêncio, mas confrontadas com o modelo masculino, mostram-se fortes tanto em espírito quanto nas ações.

Em *Levantado do chão* (1980), por exemplo, as personagens femininas tentam vencer os desafios de viver sob a opressão masculina, no arcaico modo de vida rural. Sob esse enfoque, o romance pode ser lido como uma obra de contestação porque, em uma perspectiva dialógica, é um texto em que se poder ler o outro, onde esse outro também

tem lugar na narrativa. Para além dessas considerações, a obra exemplifica a opção política, feita pelo autor, de dar visibilidade às minorias, aos trabalhadores, aos oprimidos e, principalmente, às mulheres, como podemos observar nos trechos abaixo:

De mulheres nem vale a pena falar, tão constante é o seu fado de parideiras e animais de carga (SARAMAGO, 1999, p. 125).

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 [...] De homens se continuará a falar, mas também cada vez mais de mulheres [...] as razões são outras, ainda se calhar imprecisas, e é que os tempos vêm aí (SARAMAGO, 1999, p. 183).

Nestes, podemos perceber que as mulheres, assim como os homens que lutam contra a opressão e exploração dos patrões, também tentam se levantar do chão. Por outro lado, o romance revela outras nuances: elas têm mais participação na vida familiar e nas decisões dos maridos, trabalham, são decididas, têm opiniões fortes, lutam para serem ouvidas e por melhores condições de vida, reafirmando o seu devir minoria.

Dentre tantas personagens que compõem o mosaico dessa trama sobre o feminino, tão bem arquitetada desde os primeiros romances do escritor, podemos citar: Benedita e Leonor, em *Terra do pecado* (1947), Adelina e M. em *Manual de Pintura e caligrafia* (1977), Faustina Mau-Tempo, Joana Canastra, Sara da Conceição e Maria Adelaide, dentre outras muitas mulheres que tentam se erguer em *Levantado do chão* (1980), Lúcia em *O ano da morte de Ricardo Reis* (1984), Maria de Madalena em *O evangelho segundo Jesus Cristo* (1991), Maria Sara em *História do cerco de Lisboa* (1989), Maria Guavaria e Joana Carda em *A jangada de pedra* (1986), Helena e Maria da Paz em *O homem duplicado* (2002), Marta Algor, Maria Isasca e Conceição Madruga em *A caverna* (2000), a mulher desconhecida em *Todos os nomes* (1997), a Morte em *As intermitências da morte* (2005), Lilith e Eva, em *Caim* (2009), Mariana, Isaura, Adriana, Amélia, Cândida, Justina e Carmem Maria Cláudia, em *Claraboia* (2011).

Singulares na obra de José Saramago, essas personagens femininas ocupam o ponto central no desenvolvimento da narrativa, assumindo, muitas vezes o protagonismo das ações que se desencadeiam. Foi assim com Blimunda, em *Memorial do convento* (1982), e também com a mulher do médico em *Ensaio sobre a cegueira* (1995), duas mulheres que carregavam o peso da clarividência, essa dolorosa missão de ver e reparar, tão enfatizada na obra do escritor.

Nos romances do escritor as mulheres encarnam o melhor da condição humana. Muitas personagens femininas buscam sobreviver às adversidades, são guerreiras, sacrificadas, íntegras, misteriosas, corajosas e delicadas. Algumas, como Blimunda e a mulher do médico, citadas anteriormente, são dotadas de uma capacidade de olhar o mundo e os outros de maneira mais sensível. Descritas propositadamente com mais dignidade do que os homens, as duas personagens assumem, muitas vezes, a responsabilidade de resgatá-los do caos em que vivem.

Diante de uma sociedade ainda demarcada pelo preconceito de gênero, a caracterização ideológica da mulher, realizada por Saramago, apresenta-se como um diferencial, reconhecendo que:

[...] a força está nas mulheres... Claramente nas mulheres. **Isto não é uma atitude feminista — deve-se ao fato de eu crer que elas são realmente fortes, que têm muito para dar.** E porque eu gosto muito delas... Acho que, para não cair na frase — coitadas frases — do Aragon, aquela famosa “La femme est l’avenir de l’homme” — que é uma coisa mais vazia do que à primeira vista se possa pensar ou dizer —, eu penso que elas têm mais autenticidade e mais generosidade que nós. Valem mais que nós, homens. **Na verdade, daquilo que é substancial e essencial na vida, aprendi pouco com homens e aprendi muito com as mulheres.** Não por idealizações. É o ser humano inteiro, aquilo que elas são... Bom, algumas, eu sei, não são nada disto. (SARAMAGO apud VIEGAS, 1989, p.17, grifos nossos).

Ao salientar o fato de que aprendeu mais com as mulheres do que com os homens, Saramago nos ajuda a compreender o porquê da importância da mulher em suas obras. É na figura feminina que ele parece depositar as esperanças, construindo personagens tão profundas quanto enigmáticas. Não seria essa uma utopia? Vislumbrar a possibilidade de um futuro melhor, mais humano e organizado com a efetiva participação das mulheres. Ao demonstrar o seu comprometimento com a práxis feminista, Saramago desafia a organização sistêmica patriarcal, contribuindo na construção de movimentos menos opressores.

Em “Mulher e utopia em José Saramago – a representação da Blimunda em *Memorial do Convento*” (2014), Burghard Baltrusch, pesquisador da temática da utopia e ficção na obra do escritor português, afirma que a questão de gênero, na obra de Saramago, se encontra sempre à sombra de uma tensão ideológica e política. É como se a sua escrita buscasse um equilíbrio entre a concepção marxista da história, certa negatividade, mas também formas de resistência e transformação.

Do ponto de vista historiográfico da literatura, certos traços de idealização da mulher ainda estão presentes nos romances do escritor, podendo contribuir na perpetuação de determinados discursos historicamente construídos (BALTRUSCH, 2014). Contudo, estes resquícios da ideologia dominante não anulam a declarada intenção de compensar ou reabilitar a história social e política, revalorizando a representação da mulher.

Nos romances de Saramago, as mulheres estão sempre envolvidas em uma história de amor que se articula ao redor da ação principal. Mas nas relações amorosas ali descritas não há espaço para idealizações, ainda que o amor apresente-se enquanto força que impulsiona e resgata a humanidade dos indivíduos.

Entretanto, não era pela capacidade de amar que Saramago depositava sua confiança na mulher. Decerto, o amor é um sentimento que traz responsabilidade, no entanto, existem valores exigidos como reguladores das relações sociais que necessitavam de algo menos romantizado, mais efetivo, a força para lutar e promover a transformação da sociedade, ainda que fosse a ficcional, dos romances.

Empenhado na luta contra a opressão e a violência contra a mulher, Saramago não se furtou de expor sua vida pessoal, rememorando uma triste passagem de sua infância:

[...] achei que não podia omitir, embora sem entrar em pormenores, os maus tratos de que minha mãe foi vítima durante um certo período. Tinha de deixar esse 'recado' num tempo em que os maridos matam as mulheres como se fossem caça este ano já foram assassinadas mais de 60, em Espanha, em Portugal não sei. Daí que eu tenha lançado a ideia de organizar manifestações só de homens para protestarem. Eles, contra a violência doutros homens. Já se fez uma em Sevilha, e tenho notícia de que vai haver outras em 20 cidades do Uruguai. É um exemplo, que pode transformar-se um rastilho para que se torne mais visível a gravidade do problema. Para não lhe chamar monstruosidade²⁷.

O trecho da entrevista acima é um exemplo de como o cidadão interferia no mundo. Isso de certa forma se traduzia em seus romances, nos quais se mostrava convencido de que as atitudes e atributos femininos representam uma fundada esperança para a humanidade.

Através das figuras femininas, o escritor expõe a tese de que a história sempre foi escrita pelos vencedores, pelo ponto de vista masculino, mas “se o fosse de um ponto de

²⁷ “Entrevista a propósito de *As Pequenas Memórias*”, **Jornal das Letras**, edição 942, de 8 de Novembro de 2006. Disponível em: <http://visao.sapo.pt/jose-saramago=s25329#ixzz3AmYp0QRY>. Acesso em 15/03/2013.

vista feminino [...] seria completamente diferente” (SARAMAGO apud SILVA, 2009, p. 367). Como a história seria? Jamais saberemos!

O que sabemos é que se como homem, Saramago aprendeu que não deveria reproduzir o exemplo do pai, como escritor e cidadão buscou intervir na sociedade militando em defesa das mulheres e de outras minorias, conforme podemos observar no seguinte trecho de uma entrevista a Javier Ortiz, em 2002:

Nós, escritores, jamais mudaremos o mundo. A arte e a literatura não têm poder diante dos exércitos. Outra coisa é que o artista, ou o escritor, como cidadão, intervenha para tornar público o seu protesto e que suas palavras possam ter alguma ressonância moral. **Todos os cidadãos, escritores ou não, temos o dever não só de dizer, mas também de agir.** E não apenas com os olhos voltados somente para o nosso país. Também olhando para o mundo. (SARAMAGO, 2002, p.18).

Nas palavras de Saramago, reconhecemos a percepção de que “a função do escritor é fazer com que ninguém possa ignorar o mundo e considerar-se inocente diante dele” (SARTRE, 1993, p. 21). A posição assumida por ele, de que os intelectuais devem desempenhar um papel ativo na sociedade, refere-se à intencionalidade do escritor e os reflexos desta na sua obra literária. Este pensamento aproxima-se da concepção de engajamento exposta pelo filósofo e escritor francês Jean-Paul Sartre:

[...] ao falar, eu desvendo a situação por meu próprio projeto de mudá-la; desvendo-a a mim mesmo e aos outros, para mudá-la; atinjo-a em pleno coração, traspasso-a e fixo-a sob todos os olhares; passo a dispor dela; a cada palavra que digo, engajo-me um pouco mais no mundo e, ao mesmo tempo, passo a emergir dele um pouco mais, já que o ultrapasso na direção do porvir. Assim, o prosador é um homem que escolheu determinado modo de ação secundária, que se poderia chamar de ação por desvendamento. É legítimo, pois, propor-lhe esta segunda questão: que aspecto do mundo você quer desvendar, que mudanças quer trazer ao mundo por esse desvendamento? **O escritor engajado sabe que a palavra é ação: sabe que desvendar é mudar e que não se pode desvendar senão tencionando mudar** (SARTRE, 1993, p. 20, grifos nossos).

É a opção por este desvendamento, do qual nos fala Sartre, que o escritor-cidadão Saramago parece escolher quando decide fazer da sua produção literária um espaço para reavaliar as representações femininas nas relações sociais. Nesse percurso, ele recria um cotidiano onde se reproduzem as situações de opressão e de exploração. Mas o seu objetivo não é reafirmar a ideologia dominante, representada pelo domínio masculino. Também não esta posta uma utópica visão de transformação radical do mundo através da mulher idealizada, sublime, uma vez que as protagonistas dos romances sofrem, frustram-se, desesperam-se. A diferença é que essas personagens femininas lutam, mantêm a capacidade de (re)agir e, principalmente, a esperança.

Assim sendo, a representação feminina promove certa ruptura com os modelos tradicionais. No entanto, a mulher não é colocada em uma oposição masculinizada, acima dos homens. O lugar que ocupa é outro, pautado nos aspectos afetivos, na razão reflexiva, na capacidade de compreender a si própria e aos outros, destacando-se pelo senso de coletividade.

Talvez seja com base nessa consciência que o autor proponha uma reflexão a respeito da democracia de aparências, essa fachada política do poder econômico, em que tudo pode ser discutido, menos o excludente processo democrático. Em parte, isso acontece porque os homens têm tratado a democracia como algo óbvio, como um bem adquirido, inquestionável.

Por outro lado, vale ressaltar que a possibilidade de atacar, ao menos questionar, a democracia, só é possível dentro de um regime democrático. Em um regime ditatorial, por exemplo, a liberdade de expressar o pensamento não é permitida.

Decerto, na contemporaneidade, muitos são os desafios postos à democracia: buscar formas de diminuir as desigualdades sociais, produzir mais injustiça, mais respeito à diversidade de gênero, reorganizar o poder econômico. Isso pode parecer um pensamento um tanto utópico, mas é apenas uma questão de percepção, e porque não, de devir minoria.

4 UTOPIA E ESPERANÇA EM JOSÉ SARAMAGO: APONTAMENTOS

A escolha de um escritor canônico (ARNAUT, 2008), como José Saramago, é sempre tarefa difícil. É preciso ler o que já foi escrito, conhecer o caminho que outros já percorreram, considerar o problema e a solução que fizeram, na tentativa de inventar um novo recorte para “nossa” leitura. Entretanto, “a certeza de que tudo está escrito nos anula ou faz de nós fantasmas” (BORGES, 2007, p. 78). Diante do receio de se fazer uma cópia da cópia pode-se questionar: como ser original se tudo já foi dito? A resposta é simples: o que já foi dito nunca poderá ser lido da mesma forma como foi dito, isto é, um texto lido sempre será original, pois ainda que uma ideia seja repetida, ela jamais será a mesma.

Seguindo está premissa, o poeta e escritor argentino Jorge Luis Borges, atravessou os caminhos percorridos por outros escritores, recontando histórias já narradas, como no caso de “Pierre Menard, autor do Quixote”, terceiro conto, inspirado na história de Cervantes, da obra *Ficções*, de 1944. Na narrativa, Menard, o personagem criado por Borges almeja escrever um Quixote contemporâneo, mas “não queria compor outro Quixote - o que é fácil - senão ‘o’ Quixote” (BORGES, 2007, p.22), original. O enredo do conto exemplifica a necessidade que alguns escritores e pesquisadores têm de buscar a originalidade em seus textos, uma maneira de fazer a diferença.

De fato, a literatura é inesgotável em suas possibilidades (TODOROV, 2010). Na qualidade de leitores, não fazemos a leitura do estritamente escrito, mas do que nossas subjetividades propiciam. Diante dessa breve explanação, nosso entendimento é que a leitura, ou a abordagem que fazemos sobre determinado assunto, ou autor, ou obra, ainda que já as tenham feito antes, jamais será uma repetição, pois não se dará da mesma maneira. Em parte, isto acontece porque toda vez que revisitamos um texto descobrimos novas nuances que se apresentam. Por outro lado, é preciso pensar que estando em constante transformação, também nós não somos sempre os mesmos.

No que se refere a José Saramago, escritor sobre o qual nos debruçamos neste trabalho, existem incontáveis trabalhos publicados nas mais diversas línguas, o que torna impossível a tentativa de abarcar, neste espaço, tudo o que já foi dito e escrito. Diante deste fato, nossa proposta é dialogar com algumas leituras que abordam, mesmo que timidamente, a temática da utopia na narrativa do escritor.

4.1 NÃO-UTOPISTA OU ANTIUTOPISTA, EIS A QUESTÃO

Atenção, muita atenção, porque eu vou pronunciar uma frase histórica: o que transforma o mundo é a necessidade e não a utopia.

José Saramago

No Fórum Social Mundial de 2005, realizado em Porto Alegre, Brasil, ao participar de uma mesa-redonda, cujo tema era “Quixote hoje: utopia e política”, Saramago mostrou-se bastante crítico em relação ao conceito tradicional de utopia:

A má notícia que tenho a vos dar é que eu não sou utopista. E a pior notícia ainda é que considero a utopia, ou o conceito de utopia, não só inútil como também tão negativo como a ideia de que, quando morrermos, todos, vamos ao paraíso [...] até tenho que dizer com toda franqueza que me desagrada o discurso sobre a utopia, porque o discurso sobre a utopia é o discurso sobre o não-existente²⁸.

Na declaração, o escritor demonstra certa preocupação em distanciar-se das formas tradicionais de utopia, representadas na busca platônica por uma sociedade idealizada, metodicamente organizada ou na concepção de alteridade geográfica proposta por Thomas Morus. Outra crítica implícita refere-se à ideia de que há séculos, os homens vivem de crenças e mitos desconectados da razão, o que explicaria a multiplicidade de seitas e religiões que creditam no Paraíso celeste a felicidade que não pode ser alcançada na Terra. Por fim, ao se autodenominar um não-utopista, ele refuta a ideia de que seja um tipo de “inventor” de um mundo sem dificuldades.

Convencionalmente associado à busca da sociedade perfeita em contraposição à realidade existente, um utopista projeta no porvir os seus anseios de um mundo melhor. Para o historiador Luigi Firpo (2005, p. 229): “A utopia é historicamente uma mensagem na garrafa, a mensagem de um naufrago”. Este, ao reconhecer um momento de crise na sociedade, sente a necessidade de deixar uma espécie de mensagem para quem ainda não está ali.

A questão é que no esforço de demonstrar a imagem desse outro lugar, o utopista acaba por negligenciar o real, afastando-se das condições concretas que poderiam possibilitar a realização do seu projeto (DUBOIS, 2005). Dessa forma, os lugares imaginários não

²⁸ Vídeo disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=IBgChh3lQM0>. Acesso em: 10 mar. de 2012.

se apresentavam como algo possível, mas como crítica da sociedade existente, ou alternativa para uma espécie de especulação (RACAULT, 2009).

Aqui cabe retomar nossos apontamentos sobre a problemática ideia de perfeição difundida nas utopias clássicas. Perfeita sob que aspectos? Para quem? A resposta para estas questões pode ser a mesma: as sociedades eram idealizadas a partir da perspectiva hegemônica. Em outras palavras, a utopia não funcionava como lugar perfeito, mas como um paradigma. A questão da suposta perfeição torna-se ainda mais complicada porque a ideia de uma sociedade perfeita sugere uma completude, uma imutabilidade, que se afasta da história (SARGENT, 2005).

Conforme analisamos anteriormente, embora a utopia tenha surgido como gênero literário é um equívoco tentar compreendê-la unicamente a partir das obras literárias. Durante muito tempo a utopia romanesca manteve o imaginário humano voltado para a ideia de idealização, não-lugar ou deslocamento espacial. Contudo, à medida que os relatos da existência de lugares até então desconhecidos²⁹ foram perdendo força, o conceito foi ampliado e tornou-se mais complexo.

Em *Ideologia e Utopia* (1929), o sociólogo Karl Mannheim propõe uma tipologia das utopias tendo em vista a organização ao redor de quatro mentalidades utópicas: chiliástica, liberal-humanista, conservadora e socialista-comunista. O primeiro tipo seria marcado pela representação messiânica de que Deus é o Bem e vence sempre o Mal, logo, o Paraíso é o lugar ideal. O segundo contém a ideia de que o futuro deve ser regulado a partir dos desejos humanos, como na *Utopia* de Morus. Na mentalidade conservadora, terceiro tipo, o projeto relaciona-se com a tentativa de organizar a situação existente, como tenta fazer Platão, em *A República*. O último tipo, mais revolucionário, refere-se à radicalização da utopia liberal, situando-se em um futuro cuja referência seria a queda do capitalismo. Cabe destacar que embora apresente uma proposta de classificação, Mannheim ressalta que essas mentalidades são mais complexas do que a forma como as descreve.

²⁹ A afirmação de que os relatos foram perdendo força está baseada no fato de que na época de Platão, e depois de Morus, as narrativas utópicas romanescas relacionavam à utopia as descobertas de novas terras.

Com o objetivo de complexificar e também, por mais paradoxal que pareça, de simplificar, sugerimos que os quatro tipos utopia propostos por Mannheim sejam divididos em dois, a saber: transcendental e imanente.

O primeiro e o terceiro tipos definidos por Mannheim são descrições transcendentais da utopia porque a inscrevem em um universo não histórico, fundamentalmente religioso: a chiliástica por razões evidentes, porque messianicamente a identifica com a busca de Deus como bem supremo; a platônica, por sua vez, porque, como se sabe, o conceito de Ideia de Platão, sendo o não-lugar para a utopia, é igualmente transcendental, não imanente, abstrato.

O segundo e o quarto tipos propostos Mannheim são concepções imanentes de utopia, embora possuam traços bem distintos. Se a segunda tipologia utópica, inspirada em Morus, tem o desejo humano como topos é imanente porque simplesmente tem a altura do humano, de seus desejos. Por sua vez, o quarto tipo também é imanente porque se baseia na afirmação positiva do devir coletivo humano, historicamente constituído.

Por outro lado, o segundo e o quarto tipos de utopia são imanentemente distintos, pois este se inscreve numa dimensão coletiva, ancorada na justiça compreendida como igualdade das partes; e aquele, de Morus, tem relação com uma concepção individual de utopia. Além de pressupor um lugar fora do comum, uma utopia topograficamente paradisíaca, pressupõe a exclusividade do desejo de alguns humanos, em detrimento das maiorias, para a produção de uma sociedade não menos exclusiva, excepcional, isolada do suposto caos em que vivem as maiorias humanas.

A segunda tipologia desemboca ou simplesmente é a base para o liberalismo utópico dominante, ideologia angular da civilização burguesa. O quarto tipo, por sua vez, é o topos de inspiração para a produção de uma sociedade pós-capitalista, comunista. Como concepção hegemônica, o segundo tipo está espalhado por toda nossa sociedade. É ele que observamos nas redes sociais, no manuseio online das tecnologias digitais – é o nosso verdadeiro não-lugar do ensaio sobre nossa cegueira e, em certa medida, o verdadeiro tema do romance (quase) homônimo de José Saramago.

Retomando o diálogo com Jacques Rancière (2004), o segundo tipo imanente de utopia, o liberal, pode ser analisado sendo o do regime poético da língua, porque a autonomia

da arte típica desse regime é também a autonomia do indivíduo isolado, traço da ideologia liberal.

O regime poético da arte, portanto, é liberal, separa o fazer artístico do fazer comum, coletivo, cultivando a arte isolada, separada da vida ordinária, além de partir do pressuposto de que a arte é uma questão de *savoir faire*, de técnica.

Esta tese parte do argumento, por outro lado, de que a produção literária de José Saramago diz respeito ao quarto tipo de utopia de Mannheim. É, pois, de inspiração coletiva, razão suficiente para ser chamada, com Rancière, de literatura de regime estético na qual e por meio da qual o fazer artístico é inseparável do trabalho, sendo fundamentalmente uma literatura sobre o labor invisível de coletivos não menos invisíveis.

A problemática da tipologia também é ressaltada por outro sociólogo, Jerzy Szachi (1972, p. 20): “a classificação das ideias utópicas, ou, mais precisamente das ideias que desempenham um papel de utopia através da história, oferece grandes dificuldades. A quantidade delas é quase ilimitada, de forma que não dá para mencionar sequer as mais importantes”. Diante da constatação da multiplicidade de ideias e concepções utópicas, Szachi propõe a divisão das utopias em: heroicas, as que combatem a realidade; e escapistas, que fogem dela através dos sonhos. Contudo, ao privilegiar apenas os aspectos relacionados à ação, o autor acaba por não classificar das utopias, mas os utopistas.

É justamente neste ponto que a reflexão nos interessa. Segundo Szachi (1972, p. 13): “O desacordo dos utopistas com o mundo existente é total. Não vê coisas boas e coisas más, vê somente o bem e o mal”. Nessa proposição o utopista tem uma visão maniqueísta do mundo, pois não está comprometido com uma transformação das relações, mas apenas com a substituição de uma realidade má por uma boa. Como possível ponto em comum entre os dois tipos de utopistas, Szachi destaca o fato de acreditarem que suas concepções e representações são capazes de atender aos anseios de toda a sociedade na qual estão inseridos. Assim sendo, ao generalizar às expectativas, os utopistas acabam por desconsiderar a multiplicidade de percepções e relações existentes, pois tentam estabelecer um modelo único, comum a todos.

Ainda sobre a questão da classificação, trazemos as reflexões do professor francês Jean-Michel Racault, que em seus estudos sobre os relatos utópicos na contemporaneidade, defende a tese de que a palavra utopia compreende duas noções diferentes:

Se chamarmos de utopia o "sonho de um mundo melhor", ou seja, a aspiração a transformar a realidade existente para que se chegue a uma sociedade mais racional, mais justa, mais feliz... o objetivo parece ser agir sobre a realidade contemporânea ao invés de procurar compreendê-la, mesmo que uma coisa dependa da outra. Mas ganharíamos em clareza se batizássemos de utopismo tudo o que se configure como programa de transformação radical da sociedade, reservando a palavra utopia para um gênero literário em que se apresenta ao leitor uma sociedade imaginária, apartada, em funcionamento, como se ela realmente existisse. Há, portanto, sem dúvida alguma, um deslocamento em relação ao mundo contemporâneo do autor e do leitor. No entanto, este deslocamento não se situa mais na dimensão do porvir, como é o caso no utopismo, mas na dimensão do *alhures* - por exemplo, numa ilha dos antípodas. Neste caso, o objetivo primeiro não é transformar a sociedade de seu tempo, mas ajudar a compreendê-la, pensando-a em sua complexidade. (RACAULT, 2009, p. 5).

De acordo com o autor tanto a utopia quanto o utopismo baseiam-se num deslocamento em relação ao real, do leitor e do autor. Entretanto, este se dá por dois diferentes eixos: o espaço o tempo. Em ambos existe a vontade de construir uma alternativa frente à realidade existente. Nesse sentido a utopia “se revela essencialmente humanista ou antropocêntrica, na medida em que, pura criação humana, ela faz do homem mestre de seu destino” (TROUSSON, 2005, p. 128). Por outro lado, o utopista lança um olhar investigativo sobre o real, mas em seguida se afasta, distanciando-se e assumindo um comportamento crítico. Isso acontece porque ele está comprometido com um projeto de transformação radical da realidade. É um posicionamento político, pois ele vitupera o real para reorganizá-lo conforme seu desejo.

As reflexões de Mannheim, Szachi e Racault ajudam na compreensão da declaração de Saramago, transcrita anteriormente. Ao se declarar um não-utopista, ele mostrou-se contrário à representação tradicional que define um utopista como um sonhador alienado ou um otimista ingênuo. De fato, um olhar atento para sua metaficção mostra que o principal fundamento expresso em suas obras não era transformar radicalmente a sociedade a partir de um ideal pré-concebido, mas problematizá-la.

No processo da escrita literária a opção pela dúvida, pela impossibilidade ou pela ironia, feita inúmeras vezes em seus romances, revela uma espécie de jogo. Por sua vez, este parte de uma estratégia narrativa subversiva que intenta levar o leitor a perceber que por detrás da aparente conformidade com o discurso hegemônico existe uma mensagem a

ser decodificada. Todavia, isso só se efetiva quando o leitor reconhece estar diante de uma inversão.

Segundo Linda Hutcheon, a comunicação através da ironia parece um milagre, pois sua compreensão é um processo muito complexo, carregado de dificuldades.

A ironia raramente envolve uma simples decodificação de uma única mensagem invertida [...] é mais frequentemente um processo semanticamente complexo de relacionar, diferenciar e combinar significados ditos e não ditos – e fazer isso com uma aresta avaliadora. É também, no entanto, um processo moldado culturalmente. (HUTCHEON, 2000, p. 132)

A ironia acontece porque há comunidades discursivas que se sobrepõem com seus diferentes hábitos e costumes que as tornam dinâmicas, diferenciadas e continuamente reconfiguradas nos valores e crenças já existentes. Vista como um dos modos indiretos de expressar um significado, a ironia passa a ser simultaneamente disfarce e comunicação.

É nessa armadilha irônica, por exemplo, que o leitor do romance *Ensaio sobre a cegueira* (1995) é enredado desde a metáfora do título. Explica-se: a cegueira é apenas um ensaio ou estamos mesmo cegos? Por analogia, a relação de semelhança que perpassa todo o romance faz com que o leitor experimente a sensação de estar fora, mas ao mesmo tempo, dentro da ação. Em diálogo com a cegueira exposta no romance o leitor pode perceber outras cegueiras, como a sua própria, ou a da sociedade contemporânea. Essa tentativa de trazer à baila o peso da “responsabilidade de ter olhos” (Saramago, 2009, p. 241), conforme afirma uma personagem do romance em questão, não é apenas uma estratégia narrativa, mas um modo de dividir com o leitor algo que também aflige o próprio Saramago.

Falámos muito ao longo destes últimos anos (e felizmente continuamos a falar) dos direitos humanos; simplesmente deixámos de falar de uma coisa muito simples, que são os deveres humanos, que são sempre deveres em relação aos outros, sobretudo. E é essa indiferença em relação ao outro, essa espécie de desprezo do outro, que eu me pergunto se tem algum sentido numa situação ou no quadro de existência de uma espécie que se diz racional. Isso, de facto, não posso entender, **é uma das minhas grandes angústias**. O *Ensaio sobre a Cegueira* tem alguma parte **na expressão dessa angústia**. E, contudo, não ficou nada resolvido depois de eu ter escrito o *Ensaio sobre a Cegueira*, **é uma angústia que se mantém. Volto a dizer e com toda a franqueza: não compreendo, não sou capaz de compreender**. (SARAMAGO, 1998, p. 112, grifos nossos).

O relato da angústia diante da percepção de que os homens desprezam os seus pares é consequência de uma ruptura na ideia de unidade do escritor. A proposição de se pensar mais nos deveres do que direitos intenta fomentar uma discussão mais abrangente sobre as conquistas da humanidade após a Declaração Universal dos Direitos Humanos, há mais de 60 anos. A respeito dessa questão declarou: “a humanidade não só não progrediu na aplicação dos direitos humanos, como em muitos aspectos andou para trás” (SARAMAGO, 2005, s/p). De forma crítica, poderíamos dizer que a sua afirmação está em acordo com aquelas impressões pessimistas acerca da contemporaneidade expostas no primeiro capítulo.

Entretanto, é preciso salientar que embora o ser humano continue a repetir erros absurdos de violência e degradação da vida humana, demonstrando não ter aprendido as lições com a história da humanidade (BENJAMIN, 1993), não é possível desqualificar as tentativas de se estabelecer certos acordos que tenham por objetivo preservar a vida. A Declaração é um documento importante, ainda que esteja cada vez mais desacreditado.

Diante disso, poderíamos interpretar a fala de Saramago, referente à suposta regressão da humanidade, de duas formas distintas: a primeira, ele desconsidera que se o mundo está definhando, talvez esteja definhando um ciclo, como tantos outros pelos quais já passou a humanidade. A segunda, diz respeito à possibilidade da frase demonstrar como sua consciência utópica funciona como instrumento que lhe permite alcançar e ampliar a visão da realidade do mundo. Nesse entendimento, o caráter subversivo dessa consciência nega a realidade dada e exige um avanço mais no presente, mais urgente no que aparentemente está em lento processo.

Com base na segunda interpretação nos parece que, à consciência do escritor, não basta o mundo ter conquistado uma carta na qual estejam transcritos para o papel, direitos que todo ser humano deveria reconhecidamente ter. É preciso avançar! Garantir no aqui e agora, na urgência do presente, que estes direitos sejam respeitados. Em Saramago, “o que é desejado utopicamente guia todos os movimentos libertários” (BLOCH, 2005, p. 18). Impulsionado por esse movimento ele buscou fazer de suas obras e textos críticos um espaço de reflexão com o leitor. .

O que está em jogo não é uma abstrata ideia de abstração e de direitos humanos, mas um inconformismo concreto com a desigual partilha do sensível. Afinal é disso que fala o romance ESC, sobre a cegueira nossa, como partes do sensível (parte gênero, parte étnica, parte classe social, parte saber, parte técnica, parte poder simbólico), ao compor a partilha e sustentar, com a gente mesmo, a sua desigualdade.

A que se considerar, ainda, que a afirmação a respeito da inutilidade da utopia, não é um resquício de um sentimento que se consolidou na segunda metade do século XX: a apatia. Nesse contexto, conforme demonstramos com Jacoby (2001), o autor que se aventurasse em explorar mundos imaginários ou menos injustos, era chamado à realidade³⁰, ou classificado como utopista. Diante disso, ao desconsiderar a utilidade da utopia, Saramago parece querer distanciar-se de uma reducionista visão quimérica, dando mais credibilidade ao discurso que demonstrava uma urgência: a sociedade precisa reinventar-se.

Escreveu Bloch (2005, p. 26): “A vontade utópica autêntica não é de forma alguma um almejar infinito, ao contrário: ela quer o meramente imediato”. Em diálogo com estas palavras, consideramos que é instigado pela vontade utópica de modificar o presente que Saramago expressa à decepção com as escolhas da humanidade. Este posicionamento intensifica a sua concepção de que a utopia é inútil porque é o discurso sobre o não existente, sobre um lugar qualquer que não se conhece, tampouco se sabe o caminho para lá chegar. Nessa visão um utopista seria alguém que se esconde atrás de ideais inatingíveis, adiando o que quer ser, criando artifícios para suportar a sua existência.

Apesar do aparente ceticismo, Saramago reconhecia a importância da utopia: “Se eu pudesse riscava a palavra dos dicionários. Mas claro não posso, não devo e nem o faria. [...] há que reconhecer que os jovens são muito sensíveis à ideia da utopia” (SARAMAGO, 2005, s/p). Na afirmação do escritor existem dois pontos que merecem destaque: a consciência de que não é possível eliminar a utopia; e a compreensão de os jovens, que representam de certa forma o “futuro”, necessitam da utopia, pois neles estão depositadas as esperanças do ainda não acontecido.

³⁰ Impossível não nos lembrarmos das palavras de ADORNO (2003, p. 17): “ser um homem com os pés no chão ou com a cabeça nas nuvens, eis a alternativa”; e de MARCUSE (2006, p. 155): “a construção de um mundo mais belo e mais feliz permanece privilégio das crianças e dos loucos”.

Com base nos apontamentos realizados até o momento, podemos retomar a investigação proposta no subtítulo, inspirado em William Shakespeare, deste Capítulo: “Não-utopista ou antiutopista, eis a questão”. Logo de início, precisamos deixar claro que não temos a pretensão de determinar em que ou quais classificações Saramago se “encaixa”. Isto posto, queremos resgatar duas afirmações feitas por ele no discurso realizado no Fórum Mundial Social: “não sou um utopista” e “acho o conceito de utopia [...] inútil”. A análise da primeira frase, como já apontamos, pressupõe uma escolha que se distancia das utopias clássicas, do deslocamento espacial, da negação do real e do messianismo. Há que se observar, ainda, que ele não se declara um antiutopista, porque isso implicaria na constatação de que nenhum futuro pode ser imaginado.

Por outro lado, na segunda afirmação, Saramago diz que o conceito é inútil, não a utopia. Com isso, ele deixa margem para a interpretação de que se perde muito tempo com tentativas de analisar e classificar as utopias ao invés de colocar em prática ações que poderiam garantir, no presente, os meios para realizar as modificações necessárias.

Não obstante, ele indicou a necessidade de reformular o conceito tradicional:

A palavra utopia, se eu tivesse que substituí-la, então, enfim, substituí-la-ia por uma palavra que já existe: esta palavra é simplesmente amanhã. É para amanhã o trabalho que hoje se faz. Portanto, coloquemos aquilo que é utopia, aquilo que é o conceito, não o coloquemos em lugar nenhum. Coloquemos no amanhã e no aqui. Porque o amanhã é a única utopia³¹.

Na concepção do escritor não havia mais espaço para idealizações, mas o aqui, o agora, e os desdobramentos que advém do trabalho que se faz no presente. Seguindo essa premissa é preciso potencializar ações que de início podem parecer apenas utópicas, mas que se concretizam no fazer humano. Afinal, a própria ideia de outra realidade, melhor, já está por si só colocada no futuro. O desafio é que essa outra realidade não pode ser apenas projetada, mas encarada como um objetivo que pode ser alcançado.

4.2 A UTOPIA POSSÍVEL DE UM NÃO UTOPISTA

Declaradamente, Saramago não era um utopista no sentido tradicional. Todavia, demonstrava ter a “chave do impulso utopista”, lembrando as palavras de Jacoby (2001, p. 235), pois tinha a consciência de que alguma coisa estava faltando. Diante

³¹ Vídeo disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=IBgChh3lQM0>. Acesso em: 10 mar. de 2012.

dessa ausência, o ideal utópico, enquanto objetivo mobilizador da sociedade pode ser reconhecido em grande parte de sua obra.

Na impossibilidade de investigar, neste trabalho, todas as narrativas saramaguianas que dialogam de diferentes formas com a temática da utopia, elegemos como exemplo três romances e um conto, são eles: *Levantado do chão*, *Memorial do Convento*, *A jangada de pedra* e *O conto da Ilha Desconhecida*. A escolha destas obras para iniciar nosso percurso analítico-reflexivo deu-se pelos seguintes fatores: a importância das obras em questão, a estreita relação com a utopia e a valorização de um “sonhar para frente”, algo que impulsiona as personagens a transpor as barreiras que impedem à realização dos sonhos.

Em *Levantado do chão* (1980) a utopia aparece transfigurada em práxis (ROCHA, 2009). A metáfora exposta desde o título revela que a história a ser contada, resgata a vontade de levantar-se do chão. O enredo tenta “recriar o espírito e os factos da vida no campo, do trabalho, dos sacrifícios, das misérias, das lutas” (SARAMAGO, 2013, p. 22) na região do Alentejo, lugar de antiga e tradicional disputa camponesa.

A ideia para o romance surgiu após Saramago passar alguns meses, em 1976, convivendo com homens e mulheres, trabalhadores da cooperativa Boa Esperança, uma Unidade Coletora de Produção. Nas conversas com o povo simples que enfrentava a dura lida no campo, recolheu testemunhos de um longo período de exploração, resistência, transformação e esperança. Mas a quantidade de material recolhido foi tão grande que ele encontrou dificuldade para dar-lhe expressão artística e o projeto ficou parado. Decidido a completar a tarefa somente iniciou a escrita em 1979. Depois da vigésima terceira página percebeu que “levado pelo fluxo da história” (apud SILVA, 2009, p.73) e passou a escrever de uma forma diferente da habitual.

Os efeitos dessa experiência sobre a sua produção literária foram profundos. Ao dar expressão artística às histórias orais, o escritor surpreendeu-se com uma atitude involuntária que acabou por definir o “estilo saramaguiano”, conforme podemos comprovar no seguinte depoimento:

Fi-lo sem sequer saber [...] comecei a escrever como toda a gente faz, com guião, com diálogos, com pontuação convencional, seguindo a norma dos escritores. Quando ia na página 24 ou 25, e talvez esta seja uma das coisas mais bonitas que me aconteceram desde que estou a escrever, sem o ter

pensado, quase sem me dar conta, começo a escrever assim: interligando, interunindo o discurso direto e o discurso indireto, saltando por cima de todas as regras sintáticas ou sobre muitas delas. O caso é que quando cheguei ao final não tinha outro remédio senão voltar ao princípio para pôr as 24 páginas de acordo com as outras. (SARAMAGO apud LOPES, 2010. p. 94-95).

A partir deste romance, a prosa de Saramago passou a se destacar, pelo seu caráter singular, do que estava sendo produzido, em Portugal, até então. Ela revelava certo experimentalismo que permitia identificar o estilo individual do escritor, sua “marca” dentre outros autores e obras da época. Conforme explicitamos anteriormente, esse estilo caracteriza-se pela escuta sem pontuação formal, falta de marcas de fala dos personagens e do narrador, fazendo com que o leitor entre em cena, seja deslocado de um lugar de passividade para outro, o de interatividade com a obra. De fato, isso pressupõe outra relação com a leitura, pois ela deixa de ser somente recepção do texto do escritor para tornar-se espaço dinâmico de (re)criação do leitor/obra/escritor.

No romance, a experimentação com a linguagem, com longos períodos sem ponto final, subversão as regras sintáticas, e um tipo de “narrador que oralizava a escrita como se estivesse de viva voz em uma roda de companheiros” (LOPES, 2010, p. 96), causou certo espanto nos leitores e na crítica literária da época. Entretanto, passado o estranhamento inicial, e diante das edições esgotadas da obra, os críticos, enfim, começaram a prestar mais atenção ao novo estilo (VENÂNCIO, 2000).

A importância da obra não se limita ao amadurecimento do escritor, mas, sobretudo pela verossimilhança e pelo refinamento de uma estratégia discursiva que renega o estereótipo as práticas instituídas. Na tese *José Saramago entre a história e a ficção: uma saga de portugueses* (1989), Teresa Cristina Cerdeira da Silva afirma que a postura histórica do romance é inovadora e ousada porque o discurso não se contenta com a representação verossímil, revelando o propósito de organizar a História por meio da ficção. Isso fica mais claro se considerarmos que o período de convivência de Saramago com os camponeses alentejanos ocorreu logo após a Revolução Agrária de 1975, momento de desenvolvimento rural em Portugal.

O enredo aborda a saga de uma família de camponeses pobres, os Mau-Tempo, descrevendo a vida de luta de três gerações. Na primeira, representada pelo casal Domingos Mau-Tempo e Sara da Conceição, as pessoas são exploradas pelos donos das terras, oprimidas pelo governo e pela religião. A vida é marcada pelo sofrimento e

conformismo com a realidade que os cerca, conforme expressa Domingos: “O homem tornou a dizer, Raios partam, são os desabafos da humanidade, quando outros de melhor consonância se não aprenderam” (SARAMAGO, 1999, p.17). Esse é o tempo da espera.

Na segunda, representada por João Mau-Tempo, os homens começam a contestar sua situação, enfrentando os latifundiários e o governo, e revoltando-se contra a Igreja. É o tempo do questionamento, como podemos observar na seguinte fala do narrador: “Comendo, vem a vontade, falando se aprende a falar.” (SARAMAGO, 1999, p.144).

Na terceira geração os homens começam a fazer greves e a lutar pelas mudanças que desejam como revela a fala de Antônio Mau-Tempo: “não somos homens se desta vez não nos levantarmos do chão, (...) Quando esta voz se calou, levantaram-se os homens todos, nem foi preciso dizer mais palavras” (SARAMAGO, 1999, p.336). O ciclo, enfim, fecha-se. Como alertou Benjamin (1993, p. 224): “em cada época, é preciso arrancar a tradição ao conformismo”, pois é chegado o tempo da luta, da resistência.

O tema central da narrativa é a luta do grupo de trabalhadores rurais face às forças opressoras da Igreja e dos grandes latifundiários.

Camaradas, não se deixem enganar, é preciso que haja união entre os trabalhadores, não queremos ser explorados, aquilo que pedimos nem sequer chegava para encher a cova dum dente ao patrão. E avança o Manuel Espada, Nós não podemos ser menos que os camaradas das outras terras, que a esta hora reclamam um salário mais certo. E há um Carlos, outro Manuel, um Afonso, um Damião, um custódio, e um Diogo, e também um Filipe, todos a dizerem o mesmo, a repetir as palavras que acabaram de ouvir, só a repeti-las porque ainda não tiveram tempo de inventar outras suas próprias, e agora adianta-se João Mau-Tempo, juntemo-nos todos para exigir o nosso salário, porque já vai sendo tempo de termos voz para dizer o valor do trabalho que fazemos, não podem ser sempre os patrões a resolver o que nos pagam (SARAMAGO, 1999, p. 144).

Nesse excerto, destacam-se a importância da luta organizada e as características necessárias para promover a consciencialização da classe trabalhadora: a capacidade de ser solidário, de identificar os patrões e de compreender a migração dos frutos do trabalho para a classe dominante. Ao se juntarem para reivindicar melhores salários propondo uma greve, os trabalhadores rurais demonstram terem a consciência de que as terras que eles cultivam pertencem a homens que exploram seu trabalho. E assim como o trigo que plantaram, “posto em seu devido tempo na terra, o trigo nasceu, cresceu e

agora está maduro” (SARAMAGO, 1999, p. 138); é enfim chegada a hora do amadurecimento político dos lavradores.

Após um longo processo de exploração, o despertar da consciência crítica desses homens se manifesta, motivando-os ao próximo estágio da luta por melhores condições: a revolução. Entretanto, “não era fácil entender o que é uma revolução e como se faz, e se nos puséssemos com explicações de palavra, o mais certo seria alguém dizer, perguntar, com todo o ar de quem não acredita, Ah, isso é que é uma revolução” (SARAMAGO, 1999, p. 351). Ainda assim, mesmo sem dominar o conceito de revolução, os lavradores compreendem que vivem sob a ideologia dominante, mas que não é mais possível aceitar esse domínio passivamente.

Ao semear a resistência contra a exploração dos latifundiários, os trabalhadores reafirmam o direito de serem pagos dignamente pelo trabalho que fazem. Finalmente, os patrões cedem e decidem aumentar o valor do pagamento pela jornada. Os camponeses comemoram, mas o que acontece depois não é difícil de prever: os líderes do movimento grevista são presos e torturados. Mesmo assim, nem a situação humilhante é capaz de desencorajar a luta dos trabalhadores, porque eles já descobriram o seu poder político.

Na obra, podemos observar que as conquistas dos trabalhadores apresentam-se como fruto da sua própria organização. As melhorias garantidas no presente configuram-se enquanto processo histórico de luta, baseado na perspectiva marxista de que as transformações da história decorrem da consciência e da força da classe operária.

No artigo “Utopia e práxis: esperança e ação em Saramago e Pepetela” (2009), Iraci Rocha afirma que em *Levantado do chão* o homem é apresentado como possibilidade, reafirmada na esperança que alimenta o seu maior projeto utópico: a luta por um espaço menos injusto. A obra exemplifica como o escritor revê e desloca o passado, produzindo uma “literatura que se oferece como reescrita da história da nação, de uma outra história, escrita a golpes contra-discursivos, tomando a realidade como possibilidade de mudança, não como estrutura fixa e acabada” (ROCHA, 2009, p. 12). Já na contracapa do romance, Saramago fornece pistas que nos ajudam na tentativa de delinear a sua concepção de utopia mais concreta, pois nas palavras do autor:

Um escritor é um homem como os outros: sonha. O meu sonho foi o de poder dizer deste livro, quando o terminasse: “Isto é o Alentejo.” Dos sonhos, porém, acordamos todos, e agora eis-me não diante do sonho realizado, mas da concreta e possível forma de sonho. Por isso me limitarei a escrever: “Isto é um livro sobre o Alentejo.” Um livro, um simples romance, gente, conflitos, alguns amores, muitos sacrifícios e grandes fomes, as vitórias e os desastres, a aprendizagem da transformação, e mortes. [...] Leva como título e nome, estas palavras sem nenhuma glória – “Levantado Chão”. Do chão sabemos que se levantam as searas e as árvores, levantam-se os animais que correm os campos ou voam por cima deles, levantam-se os homens e as suas esperanças. Também do chão pode levantar-se um livro, como uma espiga de trigo ou uma flor brava. Ou uma ave. Ou uma bandeira. Enfim, cá estou outra vez a sonhar. Como os homens a quem me dirijo.

Dialogando com o excerto podemos afirmar que, na visão do escritor, o reconhecimento da possibilidade que o homem tem de sonhar, não pode cegar a sua capacidade de reconhecer e, por que não, delimitar os meios concretos para realizar os seus sonhos.

Em outro romance, *Memorial do Convento* (1982), a importância de concretizar um sonho, por mais utópico que ele possa parecer, reaparece como tema central. No enredo, Saramago utiliza a história da construção do Convento de Mafra para criticar a opressão que os nobres e o clero exerciam sobre o povo, exemplificando quantos sacrifícios e mortes as grandiosas construções causaram. Misturando personagens históricos como os reis D. João V e D. Maria Ana, com outros fictícios, como Baltazar e Blimunda, a obra tem como cenário a Portugal no século XVIII.

A narrativa divide-se entre duas construções: a faraônica, realizada pelo Rei em retribuição ao “voto que fez se lhe nascesse um filho” (SARAMAGO, 1982, p. 257); e a da passarola voadora do padre Bartolomeu de Gusmão. Seguindo o seu *modus operandi* o escritor privilegia a última construção, a que representa o utópico sonho de voar. Assim também acontece com o rei e a rainha, que perdem o posto de casal principal em detrimento do humilde soldado Baltazar Sete-Sóis e da enigmática Blimunda, que possuía o dom de olhar dentro das pessoas.

No romance, um rei machista, leviano e opressor, faz da esposa uma mera reprodutora cuja missão é lhe dar herdeiros. Infeliz, a rainha vive um casamento de aparências, é reprimida, e somente nos sonhos, onde assume seu lado feminino no desejo pelo cunhado, liberta-se de sua triste condição. Através da rainha, Saramago retrata o estereótipo da mulher que precisa se submeter ao poder masculino e à função de parideira que lhe foi imposta.

Em contraposição à soberba da monarquia temos a história de amor entre os personagens Baltazar e Blimunda, que possui o dom de ver dentro das pessoas. É esse “olhar que há de tornar realidade o desejo de Ícaro de voar, voo mítico e utópico de liberdade” (MADRUGA, 1998, p. 49). Mesmo pertencendo a uma classe social mais pobre, os dois vivem de forma idealizada, trabalhando na construção utópica da passarola.

As personagens históricas são desmitificadas, enquanto a Igreja é apresentada como aliada dos poderosos, e mediadora do escambo que Deus faz com os homens. Assuntos como a corrupção institucionalizada e o duvidoso caráter de Deus ganham destaque e acabam por revelar uma visão que “diviniza o homem e humaniza Deus” (FERRAZ, 2012, p. 88). Na ficção, Saramago faz com que a passarola voe, indicando que a vontade humana pode modificar a história, fazendo com que os mais pobres possam ser livres, voar, levantar-se do chão.

Na opinião da pesquisadora da obra do escritor, Salma Ferraz (2012, p. 112): “Eis aqui uma visão socialista e utópica do autor: a História pode ser mudada por meio das vontades humanas e, por que não, da ficção”. Este parece ser o objetivo de Saramago ao produzir o romance: propor uma releitura do passado, corrigindo a visão que se tem da história que foi construída pelos que detinham o poder.

É interessante ressaltar que, de certa forma, esse romance desfaz o mito de que nas narrativas saramaguianas somente as classes menos privilegiadas importavam. Decerto, os mais pobres estão sempre em destaque, mas em *Memorial do Convento*, em um determinado momento, o narrador desvia-se e focaliza a rainha dizendo: “coitada da rainha” (SARAMAGO, 1982, p. 57). A compaixão pelo sofrimento de D. Maria Ana Josefa aponta para o reconhecimento de que aos olhos do escritor todos, independente da classe social, mereciam consideração. Como socialista, ele compreendia a necessidade de resgatar a história dos que ficaram à margem. Nesse sentido “podemos identificar as vontades, o sonho e a utopia humana que prevalecem até mesmo sobre a história oficial [...]” (FERRAZ, 2012, p. 112). Como escritor/cidadão, essa preocupação estendia-se a todas as personagens/pessoas que sofriam.

A importância do sonho enquanto força impulsionadora que direciona as ações do homem reaparece em *O conto da Ilha Desconhecida* (1997). Respeitando as

características de um conto, a breve narrativa descreve o percurso de conhecimento e luta de um homem que busca a realização de seu sonho: viajar até a Ilha Desconhecida. No enredo, um homem bate “à porta do rei e disse-lhe, Dá-me um barco” (SARAMAGO, 1998, p. 5). Curiosamente, o castelo possui várias portas: a dos obséquios, na qual o rei passava seu tempo; a da decisão e a das petições. É por esta última que o homem tenta entrar. O monarca finge que não ouve e manda seus secretários. Seguidamente, cada subordinado envia outro empregado, até que o último ordena que a mulher da limpeza verifique quem está a bater. Ela tenta dialogar, mas ele insiste: “Pois então vá lá dizer-lhe que não saio daqui, até que ele venha, pessoalmente, saber o que quero” (SARAMAGO, 1998, p. 9). Diante da insistência do homem, o rei afirma que “já não há ilhas desconhecidas” (SARAMAGO, 1998, p. 17), pois todas estão no mapa. O homem retruca: “Quem foi que te disse, rei, que já não há ilhas desconhecidas” (SARAMAGO, 1998, p. 17). Ao final de uma longa discussão, o rei decide dar o barco. A mulher da limpeza, vendo que o sonho do homem pode se transformar em realidade, sai pela porta da decisão para encontrá-lo.

No conto, a utopia emerge como representação da possibilidade de realizar o que ainda não foi feito, ou seja, viajar até a Ilha Desconhecida. A importância da utopia é de mover o homem, instigá-lo a superar os limites, a buscar a transcendência e a concretização dos seus sonhos. Em contraposição a condição de ser desejante, temos o pragmatismo do rei, um ser comprometido em perpetuar uma praxe.

Na sequência do conto, várias pessoas tentam demover o homem da ideia de navegar em busca da tal ilha “inexistente”. Mesmo sem conseguir marinheiros para a viagem, o homem afirma que toda ilha, mesmo as que estão no mapa, são desconhecidas até que alguém as conheça e desembarque nelas. A mensagem, claramente exposta no conto, é que os homens devem perseguir seus sonhos. Não se deve desistir de algo que é ardentemente desejado, pois os sonhos mantêm a esperança do ser humano.

No decorrer da trama o homem parte em busca de algo que ainda não foi vivido, alimentando o sonho de ultrapassar os limites impostos por uma sociedade controlada, governada por um rei apático e conformado. A ideia desse salto para frente dialoga com um conceito fundamental para compreender a utopia concreta, formulado por Bloch: o dos sonhos noturnos. Vale citá-lo:

O que é intuído pelo impulso de auto-expansão para a frente é [...] um ainda não consciente, algo que no passado nunca esteve consciente nem tinha existência, ou seja, ele próprio uma meia-luz que pode envolver os sonhos diurnos mais simples: a partir dali ele alcança as áreas mais extensas da privação negada, ou seja, da esperança. (BLOCH, 2005, p. 79)

No conceito de utopia formulado por Bloch, o sonho diurno não se identifica com algo impossível, mas refere-se ao sonhar acordado, um estado em que o que se destaca não é o atávico, mas algo que impulsiona, uma consciência antecipatória que expressa “a possibilidade que ainda não veio a ser” (BLOCH, 2005, p. 17). A esperança de um futuro melhor, antecipado pelo querer humano, sustenta esse sonho “para frente”, para a realização de algo que ainda não se efetivou, mas está por ser realizado ser concretizado.

É impulsionado pelo sonho de descobrir outras possibilidades que o homem insiste na viagem. Ao final da narrativa o desfecho surpreendente: ele se deita e sonha que está navegando e vivendo grandes aventuras. Ao acordar, encontra a mulher da limpeza ao seu lado. Juntos decidem dar ao barco o nome de “A Ilha Desconhecida”. Lançada ao mar, a Ilha, enfim, parte “à procura de si mesma” (SARAMAGO, 1998, p. 62). Neste final, que na verdade é um começo, Saramago reafirma a posição de que as aspirações, os sonhos, as utopias, só podem ser concretizadas através da própria ação do homem, pois ele é o agente transformador da sua própria realidade. A Ilha não é fixa, aparece e desaparece como a busca do próprio homem.

Finalizamos nossa análise com o romance *A jangada de pedra* (1986). O espaço da narrativa é a Península Ibérica que se desprendendo da Europa, flutua como uma jangada pelo Oceano Atlântico.

No início da história, alguns personagens são colocados em evidência: Joaquim Sassa, José Anaíço, Pedro Orce, Maria Guavaira, Joana Carda e o cão sem cordas vocais que os guia. Com cada um deles acontece algo sobrenatural que anuncia a ruptura da Península, a qual todos estão ligados. Como acontece em quase todos os romances de Saramago, o texto parte de uma impossibilidade: uma mulher que rasga o chão com uma vara, milhares de pássaros que passam a seguir um professor, alguém que consegue atirar uma pedra muito pesada. O enredo se dá em dois planos: o macro, da “jangada” que se move; e o micro, das personagens que não sabem para onde estão indo, mas tentam se unir para encontrar respostas.

Não podemos ignorar o contexto histórico da obra, publicada no mesmo ano da adesão de Portugal e da Espanha à União Europeia. Sendo assim, o romance pode ser lido como uma contestação da integração dos dois países. Em uma conferência realizada na Universidade de Turim, Saramago declarou:

A Jangada de Pedra foi uma espécie de proposta para a formação de uma nova área cultural, que não seria já a bacia cultural mediterrânica, porque essa já cumpriu o seu papel histórico, mas sim uma bacia cultural do Atlântico Sul. A Península Ibérica [...] tornada ilha, cercada de mar por todos os lados, comunicando com tudo o que está fora dela. É utopia [...]. (SARAMAGO, 2013, p. 28).

O título pressupõe a ideia de viagem, travessia. Nesse sentido é metafórica porque a Península, assim como as antigas caravelas, navega até se fixar entre a América do Sul e a África. O ponto de parada da “ilha” parece indicar que os dois países têm mais proximidade com suas antigas colônias do que com o resto da Europa.

Durante a viagem, o leitor encontra diversas referências que ressaltam a importância de sonhar. Vejamos alguns exemplos:

[...] que se lhes tinha mudado o mundo, e a vida, não tinham culpa, em geral eram pessoas de vontade fraca, daquelas que vão adiando decisões, estão sempre a dizer amanhã, amanhã, mas isto não significa que não tenham sonhos e desejos, o mau é morrerem antes de poderem e saberem viver deles alguma pequena parte. (SARAMAGO, 1986, p.42).

Não é depois do sonho que o sonho pode ser vivido, Sendo assim, partimos amanhã (SARAMAGO, 1986, p. 88).

[...] o sonho é isso mesmo, que é que julgam, Se assim não fosse digam-me cá como seríamos capazes de aturar esta insatisfatória vida, o comentário é da voz desconhecida que fala de vez em quando (SARAMAGO, 1986, p. 171).

Novamente, a presença do sonho “para frente”, impulsionador, reaparece em diálogo com o conceito de Bloch.

O espaço utópico do romance se aproxima da ideia de deslocamento espacial proposta por Morus. No entanto, não há caracterização, portanto, não é possível saber se o lugar “ideal” foi encontrado. Saramago não apresenta indícios porque ao descrevê-lo, poderia cair armadilha de reduzir a proposta de aproximação com as antigas colônias à mera utopia.

Dialogando com as obras citadas e também com os conceitos de utopia expostos anteriormente, depreende-se que com Saramago, a busca por uma sociedade menos

individualista e mais igualitária assume outros contornos. Ao afirmar que a única utopia possível é o amanhã (SARAMAGO, 2005), ele propõe um processo de transformação do homem pelo próprio homem, pois, lembrando as palavras expressas em *Memorial do Convento*: “faltando os homens, o mundo para” (SARAMAGO, 1982, p. 124).

Ao encontro da concepção de uma “utopia do agora”, como denominaremos a concepção descrita por Saramago, trazemos a contribuição do sociólogo português Boaventura de Sousa Santos, que em seu livro *A crítica da razão indolente: contra o desperdício da experiência* (2000), defende uma utopia do presente como sociologia das ausências do agora, e não no futuro.

Em outras palavras, é preciso transformar em presença as ausências de determinados grupos sociais que foram descartados da história, através de relações sociais predatórias. Essa urgência de um novo contrato social distancia-se de um projeto utopicamente voltado para o futuro, na medida em que reconhece um novo horizonte utópico, capaz de nos fazer enxergar possibilidades mais plurais.

Com o objetivo de redefinir o que seria uma utopia possível no limiar da pós-modernidade, Boaventura supera os conceitos tradicionais e amplia o debate para a perspectiva das utopias plurais: “Não pretendo propor uma utopia propriamente dita, mas antes uma heterotopia. Em vez da invenção de um lugar situado algures ou nenhures, proponho uma deslocação radical dentro do mesmo lugar: o nosso” (SANTOS, 2000, p. 333).

No que se refere ao distanciamento espacial, as reflexões de Boaventura, Saramago e Bloch convergem para uma mesma conclusão: só é possível construir uma nova realidade partindo do real existente. Nesse diálogo, a proposta de pensar a heterotopia, enquanto utopia do real é uma contribuição para o debate sobre o possível caos contemporâneo, pois indica novos campos de atuação para uma nova sociedade, mas partindo das atuações e da sociedade que já existe.

Na “sociologia das ausências”, proposta por Boaventura, a urgência de reinventar a emancipação social apresenta-se como possibilidade de lutar contra os projetos hegemônicos da globalização neoliberal. Nessa sociologia, o autor propõe retirar da obscuridade da história os apagamentos, as invisibilidades de outros possíveis modelos

diferentes daqueles que foram produzidos pelo modelo hegemônico. De certo modo, poderíamos dizer que a heterotopia seria a utopia do autor, na medida em ela se apresenta como processo importante no novo caminho emancipatório.

Diante da exclusão social, da alienação e da exploração do homem, Saramago, assim como Boaventura, demonstrou um inesgotável desejo de lutar contra uma sociedade dominada pelo capitalismo. No cerne dessa questão, inúmeras vezes exposta pelo escritor, residia o paradigma marxista. De certo, qualquer pesquisador que se proponha a fazer uma análise de sua obra, não poderá ignorar o fato de o autor ter sido filiado ao partido comunista português, o que fez com que a sua escrita fosse demarcada por um engajamento de ordem ética.

Em entrevista a Carlos Reis, o escritor, referindo-se à sua visão de mundo e à questão do fim do marxismo, afirma:

No meu caso, o meu modo de entender a sociedade e o mundo está ligado à análise e ao entendimento marxista. Até onde eu pude chegar e compreender, como leitor e como estudioso (porque alguma coisa li, embora não me imagine um especialista), o marxismo serve-me para compreender o mundo de um modo que faz todo o sentido. O que quero dizer com isto é que o marxismo, pelo menos para mim, não morreu e continua a ser útil: estou nele e nem sequer posso conceber outro modo de tentar entender o funcionamento das sociedades humanas. Agora, qual será o futuro do marxismo? O que se passa é que vivemos na época do liberalismo econômico, do consumismo, da perda de valores éticos e o marxismo aí parece ter pouca voz e pouco lugar. Mas se pensarmos em termos históricos e se verificarmos que nada daquilo que teve que ver com o pensamento e com a ação do Homem morreu, não se percebe por que razão o marxismo haveria de ser uma exceção – e morrer mesmo. (SARAMAGO apud REIS, 1998, p. 56).

No exposto, compreendemos que Saramago, assim como Ernest Bloch (2006), acreditava que somente o marxismo poderia promover a teoria-práxis de uma sociedade melhor. Isso não significa criar outro mundo, mas transformá-lo dialética e economicamente. É nesse momento que a utopia concreta pode contribuir de forma a impulsionar a ação e o trabalho do homem. Mas essa transformação só poderá ser realizada com a participação da classe trabalhadora, pois é o trabalho do hoje que se constrói o amanhã. É preciso reinventar o presente, criando alternativas para um futuro que não tarda a chegar.

Embora no campo literário, críticos e teóricos sejam resistentes à ideia de relacionar a obra de um autor ao seu posicionamento político, é preciso ressaltar que, nas análises das obras de José Saramago, essa relação é difícil de ser descartada. Engajado, o autor

construiu sua obra em torno de um inegociável projeto ético e estético, sem, contudo, tornar-se doutrinário. Ele não admitia abrir mão de suas ideias, mas isso não acontecia de uma forma imposta, porque antes de tudo, buscava respostas, um sentido para o que o homem está a fazer com os outros homens.

Foi também diante desse questionamento que o escritor português José Saramago decidiu escrever o romance *Ensaio sobre a cegueira*, objeto de análise desta tese, conforme podemos observar no fragmento abaixo:

Talvez a história do homem seja um enorme movimento que nos leve à humanização. Talvez não sejamos mais que uma hipótese de humanidade e talvez se possa chegar a um dia, e esta é a utopia máxima, em que o ser humano respeite o ser humano. Para chegar a isso se escreveu o Ensaio sobre a Cegueira, para perguntar a mim mesmo e aos leitores se podemos continuar a viver como estamos vivendo e se não há uma forma mais humana de viver que não seja a da crueldade, da tortura e da humilhação, que são o pão desgraçado de cada dia³².

Frente à constatação de uma realidade cruel e humilhante, o referido escritor nos instiga a pensar que o homem usa de forma perversa a razão quando humilha a vida. Que a chamada humanidade talvez seja apenas uma hipótese, um longo caminho a percorrer, em busca da “utopia máxima”: o momento em que os homens sejam capazes de se respeitar mutuamente. Resistente à definição de utopista, Saramago demonstra que através da sua produção literária também persegue uma utopia. Mas qual seria ela?

Conforme constatamos, a utopia nasce como gênero literário. No caso de *A República*, Platão cria uma experiência utópica que é político-filosófica, mas que se constitui pelo seu caráter criativo e estético uma vez que, na impossibilidade de tornar-se realidade, o projeto exposto realiza-se enquanto ficção, melhor dizendo, como uma sociedade ficcionalmente construída. Isso nos permite refletir sobre a aproximação e as possíveis relações entre os conceitos de literatura e utopia.

A questão é que, em seu sentido original, a utopia está associada à ideologia, que os filósofos Marx e Engels (1987) acreditavam estar ligada aos sistemas políticos, morais e sociais da classe dominante; ou seja, a um conjunto de ideias, pensamentos e crenças que norteiam comportamentos. Isso explica, em parte, o fato de obras ligadas às utopias

³² Fragmento do texto: “Escribí para saber si hay una forma más humana de vivir que no sea la crueldad”, *La Voz de Lanzarote*, Lanzarote, 25 de Junho de 1996. Disponível em: <http://caderno.josesaramago.org/2010/08/>. Acesso em 09/10/2012.

clássicas estarem impregnados pelas ideias da ideologia dominante, como a escolha de quem é mais capaz para governar a cidade, proposta que aparece tanto em Platão quanto em Morus.

Segundo Cuvillier (1975, p. 51) “as ideologias refletem a ordem social dominante, ao passo que as utopias exprimem o futuro almejado. Umas e outras estão, contudo, em relação com as formas políticas e sociais existentes”. Nessa perspectiva, tanto *Utopia* quanto *A República*, configuram-se enquanto produção de uma hegemonia, pois defendem uma única utopia, que se afirma através do exercício ideológico de representar um ideal de interesse comum a sociedade na qual se insere.

De fato, as estratégias que permitem consolidar uma ideia como algo não questionável ou indefectível passam pela produção de ideologias, só que estão mascaradas. Ao refletir sobre a atuação da ideologia na produção social, afirma David Harvey (2005, p. 81): “[...] essas ideias devem ser apresentadas como se tivessem uma existência autônoma. As noções de ‘justiça’, ‘direito’, ‘liberdade’ são apresentadas como se tivessem um significado independente de qualquer interesse de classe específico”.

As palavras de Harvey contribuem para compreender a força da ideologia que permeia todo discurso. É também um alerta: muitas vezes as ideias que são apresentadas como ideais para toda a sociedade estão, de fato, em consonância com os ideais hegemônicos de uma classe específica. Vale ressaltar que esta classe, quase sempre é a dominante e, portanto, esses ideais objetivam manter o status quo.

Karl Mannheim adverte sobre o perigo do desaparecimento da utopia conduzir a um processo estático dentro do qual o homem seria transformado em coisa. Ao distinguir a ideologia da utopia, ele afirma que na primeira, a ideia de conservação da classe dominante, que visa à estabilização da ordem, impera. Na segunda, o alicerce baseia-se na ideia de mudança proposta pelos grupos sociais mais oprimidos, algo “interminável” que só pode ser erradicado com a sua realização ou com a destruição do homem. É importante destacar que o próprio autor chama à atenção para o fato de que a distinção teórica entre ideologia e utopia oferece pouca dificuldade. Contudo, “determinar concretamente o que em um dado caso seja ideológico e o que seja utópico é extremamente difícil” (MANNHEIM, 1972, p. 220).

Importante trazer para o debate as contribuições de Roland Barthes em sua aula inaugural para a cadeira de Semiologia Literária do Colégio de França, em 1977. Na ocasião, o autor defendeu a tese de que o poder é plural e possui redes dispersas de micropoderes.

Nesse entendimento, Barthes (2004) concebe a linguagem em uma perspectiva social, percebendo nela a expressão do poder a que estamos submetidos. Crítico, ele reconhece na língua um objeto de submissão e alienação capaz de nos aprisionar as estruturas linguísticas, enquadrando nossos pensamentos, tornando-nos seus “escravos”. Assim, “a língua, como desempenho de toda linguagem, não é nem reacionária, nem progressista; ela é simplesmente: fascista; pois o fascismo não é impedir de dizer, é obrigar a dizer” (BARTHES, 2004, p. 14). Nesse raciocínio, a língua faz parte de uma estrutura de poder, logo, para que haja comunicação, torna-se obrigatória a aceitação dessa estrutura.

Dentro da visão proposta por Barthes, não haveria maneira de ser livre dentro do universo linguístico, porque não seria possível desvincular-se totalmente do poder a que se é submetido. Mas o homem, em sua busca constante pela liberdade, encontrou uma forma de “fugir” da ordem da linguagem por meio de uma “trapaça salutar [...] esquivar, esse logro magnífico que permite ouvir a língua fora do poder, no esplendor de uma revolução permanente da linguagem” (BARTHES, 2004, p. 16), que o autor denomina literatura. É somente nela que a linguagem pode “escapar” ao poder.

Nessa concepção, enquanto a linguagem empregada no dia a dia precisaria obedecer a sua estrutura linguística, de outro modo não poderia haver comunicação; a linguagem literária não estaria submetida ao poder porque não necessitaria de regras fixas de estruturação para ser compreendida. Assim, os escritores que fizessem uso dessa linguagem, a literária, estariam livres para desenvolverem suas próprias estruturas, expressar suas ideias, sentimentos, criar, construir seus textos, enfim, fazer com que a linguagem ultrapasse sua simples utilidade comunicativa, transformando-se em um novo poder, o artístico. Diante dessa afirmação alerta Barthes (2004, p. 16-17):

As forças de liberdade que residem na literatura não dependem da pessoa civil, do engajamento político do escritor que, afinal, é apenas um “senhor” entre outros, nem mesmo do conteúdo doutrinal de sua obra, mas do trabalho de deslocamento que ele exerce sobre a língua.

Sob este aspecto, não bastaria um escritor produzir uma obra literária cujo objetivo fosse apenas fazer uma denúncia social, por exemplo. Não é o “engajamento político” do escritor que define a liberdade, o poder, a força da sua obra. Na verdade o que ele necessita é trabalhar com a linguagem, criar elementos artísticos, imagens, revolucionar as palavras, de outro modo, sua obra se converteria em uma produção panfletária e destituída de seu caráter estético e literário.

É por meio da criação literária do homem que as palavras não apenas ampliam seu significado, deixando de representar apenas o seu sentido denotativo, de dicionário, mas também possibilitam reflexões sobre a própria língua. É neste ponto que Barthes estabelece a grande diferença entre o discurso científico, com palavras de significado objetivo, estrito, e a linguagem literária, com suas ambiguidades, figurações e múltiplas representações, pois segundo o autor:

A ciência é grosseira, a vida é sutil, e é para corrigir essa distância que a literatura nos importa. Por outro lado, o saber que ela mobiliza nunca é inteiro nem derradeiro; a literatura não diz que sabe alguma coisa, mas que sabe de alguma coisa; ou melhor, que ela sabe algo das coisas – que sabe muito sobre os homens (BARTHES, 2004, p. 18-19).

Este saber “muito sobre os homens”, do qual nos fala o autor, está diretamente ligado a uma capacidade que a literatura possui: sua força de representação. Obviamente, o texto literário estabelece diálogos com outras formas de saber, com outros discursos, porque partilha com estes muitos elementos, mas se distancia deles porque possui sua maneira própria de dizer e pensar as coisas.

Segundo Barthes (2004), o homem, dentro de um saber, sempre buscou representar o real por meio da escrita, mas isso não é possível, pois o real, pela sua natureza pluridimensional, não pode ser representado. Seguindo este raciocínio, somente através da literatura e sua força de representação, o homem encontra uma maneira de demonstrar o real, já que este não é representável. Entretanto, o autor afirma que se por um lado podemos dizer que a literatura consegue demonstrar o real, logo pode ser dita realista, por outro, ela também é irrealista, pois “acredita sensato o desejo do impossível” (BARTHES, 2004, p. 23). É com base nesse raciocínio que o autor afirma que a literatura possui uma função utópica, pois permite a criação de novas realidades.

Com efeito, isso nos faz pensar no modo como a literatura, pela sua força de representação (BARTHES, 2004), consegue produzir um mundo que é inventado, mas

ao mesmo tempo pode ser o real demonstrado pelo poder da linguagem literária. É a arte dessa representação que Saramago domina quando escreve um romance como *Ensaio sobre a cegueira*, por exemplo, uma obra capaz de estabelecer inúmeras conexões com o mundo contemporâneo que, de certo modo, o escritor tenta demonstrar. Uma espécie de mensagem “a que só podem ser indiferentes os que acreditam que a ficção é só ficção; esses e os que ignoram que na ficção pode expressar-se fingidamente – isto é, por sofisticada modelação artística – uma verdade de sinuosa circulação” (REIS, 1998, s/p). Isso significa dizer que o texto literário nos fornece os elementos fundamentais para uma espécie de versão da realidade.

Diante do exposto, cabe pensar que se a utopia consiste na criação de algo que não pode ser vivenciado na concretude do real, é na ficção que os homens vão buscar o que não existe. É justamente neste ponto que, enquanto possibilidade, por vezes utópica, a literatura ganha força, nas palavras do escritor Mario Vargas Llosa (2002, p. 16): “ela é escrita e lida para prover seres humanos com vidas que eles não se resignam a não ter”. Sendo assim, ela é o lugar do impossível, daquilo que não pode ser expresso por nenhum outro saber.

Mas que fique claro: não estamos a confundir literatura e utopia, apenas buscando as aproximações entre os dois conceitos. A utopia consiste na criação imaginária de algo que não pode ser realizado no real. A literatura não é o real, mas se instaura a partir dele, abrindo múltiplas possibilidades, até mesmo utópicas, de alcançar, ficcionalmente, uma sociedade com mais justiça e igualdade. São essas construções que têm povoado o imaginário dos escritores há tempos, conforme nos mostra Vera Bastazin, em seu texto “Utopia como ato escritural”:

A lembrança de um autor ou de uma obra nos permite perceber como o pensador e militante político constrói, muitas vezes, uma proximidade com o universo ficcional. Parece-nos fácil notar que toda ação é precedida pelo ato de a constituir como ideia. Conforme explicitado na teoria do conhecimento sugerida por Platão, o mundo das ideias pré-existe à realidade. Não há objeto ou ação constituído pelo homem que não tenha antes existido no mundo das ideias. **Assim, deparamo-nos com escritores cuja militância os define politicamente, antes mesmo de sua caracterização como escritor.** Isto significa um movimento contínuo de deslocamentos entre imaginação, experiência e novas elaborações – mentais e criativas (BASTAZIN, 2012, p. 65, grifo nosso).

Um destes escritores, “cuja militância os define politicamente, antes mesmo de sua caracterização como escritor”, é José Saramago, que através de um estilo próprio, soube

com seus personagens dar voz aos oprimidos e esquecidos, respeitando a especificidade de fenômeno estético que a literatura deve ter e sem transformá-la em bandeira política.

Ainda assim, é preciso ressaltar que muitos elementos recolhidos na conhecida militância política do autor estão postos de forma clara em vários de seus romances, crônicas e poemas. A princípio esta afirmação pode parecer um paradoxo, não deixa de ser, mas a leitura das obras de Saramago abre espaço para que muitos de seus escritos sejam identificados com sua práxis política, com a ação ideológica que demarcou sua vida.

Um exemplo de como o escritor recolhe elementos dessa práxis para tecer suas narrativas é, conforme destacamos, a maneira como ele aborda a questão da mulher em vários de seus romances, outro, na forma como ele expõe a problemática de uma democracia de aparências, tema escolhido como mote para *Ensaio sobre a lucidez* (2004).

A estes dois exemplos, poderíamos incluir muitos outros que se relacionam com a tal “utopia máxima”, a qual nos referimos anteriormente, um modo de compreender que deve vir do ser humano, através de ações no presente, os mecanismos de transformação de uma sociedade cada vez mais capitalista, excludente, cega, espetacularizada e injusta.

5 ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA: SARAMAGO E O JOGO PARA COMPREENDER O MUNDO CONTEMPORÂNEO

No romance *Ensaio sobre a cegueira*³³, observamos como a busca por uma sociedade mais justa ganha novos contornos. Nesta obra, embora mantenha a ideia de pessoas que precisam se impor ao ambiente hostil, Saramago apresenta sua concepção de ideal utópico traduzido em um processo de busca que tem seu início e fim no próprio homem.

Na obra, Saramago nos mostra uma cidade abalada por uma misteriosa doença que deixa seus habitantes cegos. Assustados com a epidemia que avança, os governantes decidem confinar os contaminados dentro de uma espécie de manicômio desativado. Não se trata, apenas, de não poder enxergar. Na verdade, a cegueira possui muitos significados ao longo da narrativa. Ela não é exatamente uma doença, mas um ponto de partida para repensar a natureza humana e os grandes centros urbanos. Essa cegueira é “branca”, pois as pessoas contaminadas por esta epidemia inexplicável passam a ver uma superfície leitosa que é a chave de uma visualidade cega, que mais esconde do que desvela, uma vez que, tudo que é retirado da vista está fora da sociedade e, por conseguinte, marginalizado.

5.1 ENSAIO SOBRE O ENSAIO

Ce ne sont pas mes gestes que j'écris; c'est moi, c'est mon essence³⁴.

Montaigne

Em ESC a ironia está expressa desde a escolha do título, pois ele anuncia que é um ensaio - não um romance? - o que o leitor está prestes a ler. Mas o que é um ensaio? E por que dar a obra, estruturada como um romance, o nome de ensaio? Antes de seguirmos adiante, faz-se necessário refletir sobre o conceito desse gênero literário.

Em um sentido mais amplo a palavra ensaio traz consigo a ideia de experimentação. De modo mais específico, refere-se a um tipo de texto em que o autor expõe suas análises e argumentos a respeito do tema escolhido. Na definição do Dicionário Aurélio:

³³ A partir daqui, as citações deste romance serão grafadas pelas iniciais ESC, seguidas da página, tendo em vista a seguinte edição: SARAMAGO, José. *Ensaio sobre a cegueira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

³⁴ Em nossa livre tradução: “Não são apenas meus gestos que escrevo, sou eu mesmo, é a minha essência”.

Ensaio. [Do lat. Tardio *Exagiu.*] S.m. 1. Prova, experiência: O novo avião falhou logo no ensaio. 2. Exame, estudo: tubo de ensaio. 3. Tentativa, experiência Fez um ensaio de falar, mas não pôde. 4. Treino, treinamento: Hoje há ensaio de jogadores; Os artistas submetem-se a muitos ensaios. [Sin. (p. us.), nessa acepç.: ensaiamento.] 5. Teat. Treinamento das falas e marcações dos atores para seus papéis, e/ou repetição dos movimentos cenográficos, de iluminação, de sonoplastia, etc., objetivando a unidade, o aprimoramento e a perfeita execução da montagem. Ensaio. [Do fr. *essai*] S. f. Liter. Estudo sobre determinado assunto, porém menos aprofundado e/ou menor que um tratado formal e acabado. Ensaísta. [Do fr. *essayiste*] S. 2 g. Escritor autor de ensaios. (FERREIRA, 1999, p. 765)

Em relação à primeira definição o aspecto experimental que envolve o termo é ressaltado. Na segunda, o ensaio é um estudo que se afasta de “um tratado formal e acabado”, aproximando-se da literatura, sendo o ensaísta, na terceira, um “escritor autor de ensaios”, cujo trabalho seria expressar uma experiência, ou uma observação sobre determinado enfoque.

Mesmo tendo sua origem em textos da antiguidade³⁵, o ensaio surge a partir do século XVI, com as publicações de Michel de Montaigne e Francis Bacon. Em *Essais* (1580), palavra que pode ser traduzida do francês como tentativa, Montaigne expôs suas reflexões e opiniões a respeito de temas variados. A obra é marcada pelo tom pessoal e livre do autor, pela franqueza ao relatar suas experiências e, principalmente, pelo fato de revelar seu ato de pensar e expressar ideias que formam uma espécie de círculo autorrevelador onde os leitores aprendem não só sobre o autor, mas sobre eles mesmos.

Assim como Montaigne, o filósofo Francis Bacon, ensaísta inglês, no seu *Essays* (1597), apresentou textos livres, práticos e curtos que abordavam temas que o interessavam como verdade, ateísmo, honra, vingança, apresentando suas reflexões sobre os mesmos. Composta por aforismos, pensamentos e argumentos a obra dialoga com os aspectos singulares da vida cotidiana e do comportamento humano de sua época.

Apesar de ser um tipo de texto muito utilizado por escritores das mais diversas épocas, foi apenas no século XX que o ensaio passou a ser considerado um gênero literário. A partir de então, foi expandido para outros campos da arte e da cultura, mas manteve sua

³⁵ Embora o termo tenha surgido com o francês Montaigne, o ensaio tem suas raízes em textos da antiguidade como a *Poética*, de Aristóteles, os *Diálogos*, de Platão, as *Epístolas*, de Sêneca e as *Confissões* de Santo Agostinho, dentre outros.

principal característica: a liberdade de um autor de discorrer sobre qualquer assunto a partir do seu próprio ponto de vista.

No texto “Ensaio como forma” (1954), o filósofo Theodor Adorno se propõe a pensar o conceito de ensaio, destacando a sua capacidade de tornar possível novas formas de expressão e de pensamento. Na opinião do filósofo, o ensaio não busca a verdade totalizante e cristalizada de um discurso determinante. Ao contrário, ele está mais próximo de uma verdade capaz de reconhecer o movimento da vida, abrindo-se para novas interpretações e sentidos que ainda não despontaram.

O ensaio é também um modo comprometido e autêntico de conhecer, refletir, seja enquanto função humanizadora³⁶, como diria Antonio Candido, seja porque “o pensamento é profundo por se aprofundar em seu objeto, e não pela profundidade com que é capaz de reduzi-lo a outra coisa” (ADORNO, 2003, p.27). É justamente pela distância do movimento totalitarista de pensamento, que objetiva alcançar uma certeza absoluta, que o ensaio se distingue. Em parte, porque o percurso do ensaio se faz pela ação do pensar que não busca um campo lógico, estabelecido de verdades universais e alheio à experiência, pelo contrário, o ensaio parte da experiência pessoal. No entanto, é necessário compreender que toda experiência “meramente individual, que a consciência toma como ponto de partida por sua proximidade, é ela mesma já mediada pela experiência mais abrangente da humanidade histórica” (ADORNO, 2003, p. 26). Nessa compreensão, o pensamento se estabelece como modo de comportamento capaz de reagir diante da resistência do objeto. Contudo, isso se torna impossível quando a experiência é reduzida a um momento transitório e individual, pois o ensaio “não quer procurar o eterno no transitório, nem destilá-lo a partir deste, mas sim eternizar o transitório” (ADORNO, 2003, p. 27). É assim que o ensaio põe em xeque a concepção de que o historicamente construído pode ser desprezado como objeto de teoria, pois

no ensaio o pensamento deveria se comportar como alguém que, em terra estrangeira, é obrigado a falar a língua do país, em vez de ficar balbuciando a partir das regras que se aprendem na escola. Essa pessoa vai ler sem dicionário. Quando tiver visto trinta vezes a mesma palavra, em contextos sempre diferentes, estará mais segura de seu sentido do que se tivesse consultado o verbete com a lista de significados, geralmente estreita demais para dar conta das alterações de sentido e vaga demais em relação às nuances inalteráveis que o contexto funda em cada caso. (ADORNO, 2003, p.30)

³⁶ Em “A literatura e a formação do homem” (1972), Antonio Candido definiu a função humanizadora como a capacidade que a literatura tem de confirmar a humanidade do homem.

Em diálogo essa passagem, depreende-se que a relação entre as palavras, seus conceitos e seus contextos de aplicação é terreno amplo, nunca reduzido a mero denominador comum. Assim, a existência de um conceito é dinâmica e se estabelece na relação múltipla com os diferentes contextos. No ensaio, por exemplo, esse dinamismo faz com que o pensamento se deixe levar pelo ritmo leve e amplo, ao invés das reducionistas e totalitárias definições do dicionário.

O valor atribuído à experiência pelo ensaio sustenta-se no que verdadeiramente move o pensamento, no que faz com que este seja capaz de se transformar. Do exposto, podemos dizer que o caráter ensaístico de ESC está diretamente ligado ao modelo de experiência que o perpassa. Talvez, essa tenha sido a intenção que José Saramago evoca ao dar o nome de *Ensaio* à obra em análise: mostrar aos leitores a força do pensamento como modo de comportamento, como o fio condutor capaz de guiá-los, com alguma segurança, pelos labirintos de suas próprias realidades e, quiçá, transformá-las. Na perspectiva desse propósito, podemos pensar que o escritor persegue a utopia de despertar no leitor a vontade de reagir, de revolucionar-se.

Todavia, isto não acontece como imposição, conforme observou em seus estudos sobre a interação entre o leitor e o texto literário, o filósofo e linguista búlgaro, Tzvetan Todorov (2010, p. 78):

Ao dar forma a um objeto, um acontecimento ou um caráter, o escritor não faz a imposição de uma tese, mas incita o leitor a formulá-la: em vez de impor, ele propõe, deixando, portanto, seu leitor livre ao mesmo tempo em que o incita a se tornar mais ativo.

Em suas palavras, Todorov fornece pistas sobre a dificuldade de um texto literário ser uma escrita sob controle. Isso ocorre porque na interação escritor/obra, também existe o leitor. O papel fundamental que este exerce quebra qualquer intenção totalitária de quem escreve a narrativa. Cada vez que um leitor é instigado a pensar ou repensar, algo novo acontece, pois tanto o pensador quanto a coisa a ser pensada não são mais os mesmos. A pluralidade que a literatura é capaz de exercer parece infinita, uma vez que cada leitor tem a sua subjetividade e sente um efeito diferente na experiência estética realizada na leitura de uma obra.

Diante dessa possibilidade, enquanto ensaio, em contrapartida aos valores fundados em arquétipos que precedem ou ultrapassam toda a experiência, ESC oferece ao leitor a chance de compreender que o pensamento não se encontra em um nível superior, fixo a

ideais e verdades absolutas. O ensaio, na visão de Adorno (2003, p. 35), “pensa em fragmentos, uma vez que a própria realidade é fragmentada; ele encontra sua unidade ao buscá-la através dessas fraturas, e não ao aplainar a realidade fraturada”. Dessa forma, o movimento do pensar estabelece relações com as ambiguidades e conflitos, aos quais está sujeito todo objeto.

Nessa perspectiva, a obra desassossega, pois instiga o leitor a perseguir o objetivo de fazer outra leitura do que já foi lido, com o propósito de refletir sobre o problema, aquilo que o move. Como afirmou Bloch (2005, p. 14): “Pensar significa transpor”, termo que remete ao campo semântico das partes num comum partilhado, razão pela qual pensar possa significar saltar de uma parte a outra, interligá-las, embaralhá-las, razão suficiente para dialogar com a concepção de partilha sensível de Jacques Rancière, que assim se expressa a respeito?

Denomino partilha do sensível o sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um comum e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas. Uma partilha do sensível fixa, portanto, ao mesmo tempo, um comum partilhado e partes exclusivas. Essa repartição das partes e dos lugares se funda numa partilha de espaços, tempos e tipos de atividade que determina propriamente a maneira como um comum se presta à participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha (RANCIÈRE, 2005, p. 15).

Sob o ponto de vista de Rancière, é sempre um comum que é partilhado, ainda que de forma desigual. Se pensar significa transpor, talvez seja possível deduzir, portanto, que pensar seja transpor as partes partilhadas, sair de si, da parte que lhe cabe, de tal maneira a perceber a partilha no seu jogo político, de partes exclusivas.

Se, segundo Adorno, o “ensaio é como forma”, é porque, agora com Rancière, enforma-se da e na partilha do sensível, isto é, é um ensaio sobre a partilha do sensível e ao mesmo tempo é ele mesmo parte e contraparte da partilha, um ensaio da partilha nele mesmo, ensaiando-se na e a partilha, razão suficiente para deduzir que seja tanto mais pensante quanto mais transpõe as partes partilhadas, embaralhando-as e inscrevendo-as no chão movediço da democracia das partes, que é a igualdade entre as partes de um comum partilhado, a igualdade da partilha, no seu ensaio.

É nesse sentido que talvez seja possível afirmar que o título do romance de Saramago, ESC, seja metaficcional e de alguma forma por isso mesmo assinale o lugar da literatura: a literatura é como um ensaio sobre a cegueira da partilha. E o que é a

cegueira da e na partilha? Será o confinamento das partes, seja na presunção da autonomia delas, seja no que se refere ao conformismo em relação a uma partilha desigual? Se assim for, o ESC transpõe as partes desigualmente partilhadas, as partes da divisão de gêneros, étnicas, epistemológicas, de classes sociais, demonstrando a cegueira delas, nelas mesmas, como partilha de um sensível que se recusa a ver a sua cegueira imanente.

Resulta daí a importância da questão ensaísta, da forma ensaio, sempre mutante, metamórfica, pois tal forma, informe nela mesma, traz implícita em si uma crítica à literatura compreendida como autonomia, como *savoir faire*, como técnica, como gênero: o gênero romance. Ao invés, pois, de um romance sobre a cegueira, o ensaio pressupõe um jogo ininterrupto com as partes, pois estas, na partilha desigual, são a própria cegueira, tão imanente nas suas partes exclusivas que se torna impossível testemunhá-la, como nos mostra o seguinte trecho da obra:

Não havendo testemunhas, e se as houve não consta que tenham sido chamadas a estes autos para nos relatarem o que se passou, é compreensível que alguém pergunte como foi possível saber que estas coisas sucederam assim e não doutra maneira, a resposta a dar é a de que todos os relatos são como os da criação do universo, ninguém lá esteve, ninguém assistiu, mas toda a gente sabe o que aconteceu. (ESC, p. 253)

O narrador chama a atenção para o fato de que o trabalho estético com a escrita relaciona-se com o ponto de vista dos fatos que compõem o contexto de que se abastece sua narrativa. Como a verdade externa, a realidade, não pode ser apreendida, mas apenas demonstrada, como diria Barthes (2004), compreende-se que existe sempre uma manipulação técnica (CANDIDO, 1999), uma trapaça, o que implica em certos efeitos na noção dessa verdade que os fatos almejam demonstrar. Assim sendo, a fala do narrador aponta para, por um lado, o reconhecimento de que é impossível testemunhar, como parte, o que se passou com o comum partilhado e, por outro, na afirmação de que “toda gente sabe o que aconteceu”, que é preciso transpor as partes da partilha, pouco se importando com o que se passou, mas com o devir delas, donde seja possível inferir que é de luta entre as partes de que se fala – em termos marxistas, luta de classes.

Enquanto ensaio, marcado pela linguagem referencial e certo pessoalismo, o romance ESC tenciona a barreira entre ficção e realidade, nas palavras do teórico da literatura, Massaud Moisés (1985, p. 231):

[...] no romance, etc., o narrador pode esconder-se atrás da malha verbal que ergue entre si e o leitor, uma vez que deseja criar textos capazes de falar por si e conduzir-se como peças autônomas. A voz que ecoa na obra não é a de seu criador como tal, mas de um alter ego independente. Em contrapartida, o ensaio caracteriza-se pelo desnudamento sincero de quem se dispõe a empregá-lo como forma de expressão [...] manifestação de pura sinceridade – ou não é ensaio.

É esse “desnudamento” a que se refere Moisés, uma das características do gênero ensaístico que observamos em ESC. Outra é a sensação de que a voz do narrador onisciente que ecoa, parece ser a do “sábio experiente que se transforma em contador, porque tem algo de importante a comunicar” (BERRINI, 1998, p.57), como podemos observar no seguinte trecho:

Não havendo testemunhas, e se as houve não consta que tenham sido chamadas a estes autos para nos relatarem o que se passou, é compreensível que alguém pergunte como foi possível saber que estas coisas sucederam assim e não doutra maneira, a resposta a dar é a de que todos os relatos são como os da criação do universo, ninguém lá esteve, ninguém assistiu, mas toda a gente sabe o que aconteceu. (ESC, p. 253)

O narrador chama a atenção para o fato de que o trabalho estético com a escrita relaciona-se com o ponto de vista dos fatos que compõem o contexto de que se abastece sua narrativa. Como a verdade externa, a realidade, não pode ser apreendida, mas apenas demonstrada, como diria Barthes (2004), compreende-se que existe sempre uma manipulação técnica (CANDIDO, 1999), uma trapaça, o que implica em certos efeitos na noção dessa verdade que os fatos almejam demonstrar. Assim sendo, a fala do narrador aponta para o reconhecimento de que é preciso aceitar a utopia desse projeto que intenta pela escrita da ficção literária, criar outras possibilidades de expor os fatos.

Em outro momento temos a impressão de que o próprio narrador se dá conta de que não pode se portar apenas como relator. Ele tem reações próprias, faz interferências na fala das personagens: “A partir deste ponto, salvo alguns soltos comentários que não puderam ser evitados, o relato do velho da venda preta deixará de ser seguido à letra, sendo substituído por uma reorganização do discurso oral [...]” (ESC, p. 122). Nota-se nesse fragmento, que o narrador problematiza sem cessar a partilha do sensível, ensaiando sempre outra forma de contar os fatos. Isso indica o desdobramento da narrativa em partes que transpostas, pensam, narram. Em outras palavras, a tentativa de assumir, ainda que provisoriamente, a utopia recompor as partes partilhadas, tencioná-las, multiplicá-las, desdobrá-las polifonicamente, ensaiando, nesse caso, não a cegueira, mas a visão.

Na perspectiva de ensaio, o título do romance ESC funciona como um aviso, uma forma de dizer aos leitores que o texto é marcado pelo caráter pessoal, são pensamentos e observações de alguém que percebe o mundo e está atento às pessoas. Contudo, são tentativas que usando da liberdade de escrita, têm por objetivo fazer uma crítica ou compartilhar uma reflexão sem, todavia, a necessidade de provar nada.

A respeito da proximidade com os textos que produz, declarou Saramago (apud KÖNINGER, s/d, s/p):

Eu nunca separo o escritor que eu sou do homem que eu sou, e até diria do cidadão que eu sou. Embora eu nunca tenha usado a literatura como panfleto político, tendo eu as ideias claras que tenho, é inevitável que baste ler um livro meu para saber que quem os escreve só pode pensar de uma certa maneira. Qualquer palavra que eu diga, mesmo que esteja a dizer outra coisa, está ao mesmo tempo dizendo isso. O que eu faço nos meus romances é falar simplesmente daquilo que penso, sem pretender dar ao leitor qualquer lição. Mas eu estou nos meus livros.

A afirmação de que está em seus livros é um tanto controversa, entretanto não pode ser confundida com a transposição da pessoa Saramago para dentro de suas narrativas, muito menos com a fusão entre a figura do escritor e do eu narrador. A confusão instaurada encontra suporte em algumas falas um tanto equivocadas, como por exemplo: “[...] a figura do narrador não existe” (SARAMAGO, 1997, p. 28), ou ainda: “Quanto ao narrador [...] que poderá ele ser senão a mais insignificante personagem de uma história que não é a sua?” (SARAMAGO, 1999, p. 196). Na contramão da crítica literária, o que se vê nessas afirmações é a defesa do pensamento e da expressão do escritor³⁷, que rejeita as tentativas de reduzi-lo a um papel secundário, desvinculado da responsabilidade pela sua escrita.

Todavia, ainda que seja possível encontrar em seus romances vestígios (muitos) de um eu narrador que o próprio Saramago postula, este “eu” não corresponde à figura do escritor. O narrador é mais uma personagem de papel, como disse Barthes, ou “um sujeito da enunciação que não preexiste à sua enunciação, mas se produz com ela, aqui e agora” (COMPAGNON, 2010, p. 51). Entendimento parecido tem Maurice Blanchot, que em sua leitura de Proust afirma: “embora ele diga ‘Eu’, não é mais o Proust real nem o Proust escritor que tem o poder de falar [...] mas sua metamorfose na sombra que

³⁷ Como nosso objetivo é refletir sobre as motivações de Saramago na escrita de ESC, e não discutir o papel do autor, as funções deste, ou a sua suposta morte, fizemos a opção por não trazer à baila essa discussão.

é o narrador tornado ‘personagem’ do livro, [...]” (BLANCHOT, 2005, p. 21). As referências ao pensamento desses três autores, que se ocuparam em refletir sobre a função do narrador, contrapõem-se a tentativa de Saramago de fundir-se ao narrador.

Ainda assim, embora o escritor afirme, com irônica ingenuidade, não ter a pretensão de “dar ao leitor qualquer lição”, a leitura de ESC parece evocar um sentimento de conexão com o mundo contemporâneo. Em relação à funcionalidade da literatura na contemporaneidade, afirma Antoine Compagnon (2012, p. 62):

[...] a filosofia moral contemporânea restabeleceu a legitimidade da emoção e da empatia ao princípio da leitura: o texto literário me fala de mim e dos outros; provoca minha compaixão; quando leio eu me identifico com os outros e sou afetado por seu destino; suas felicidades e seus sofrimentos são momentaneamente os meus.

Na visão do autor, a literatura aparece como oportunidade de partilhar experiências, ampliando os horizontes do leitor. O potencial humanizador que ela possui, aviva a sensibilidade e aguça a capacidade que um indivíduo tem de questionar, refletir e estabelecer sua opinião sobre cada assunto, pois

A literatura nos liberta de nossas maneiras convencionais de pensar a vida – a nossa e a dos outros –, ela arruína a consciência limpa e a má-fé. [...] Seu poder emancipador continua intacto, o que nos conduzirá por vezes a querer derrubar os ídolos e a mudar o mundo, mas quase sempre nos tornará simplesmente mais sensíveis e mais sábios, em uma palavra, melhores. (COMPAGNON, 2012, p. 64)

Segundo destaca o autor, o poder da literatura abrange múltiplas recepções. A linguagem viabiliza uma infinidade de sensações que são potencializadas na relação da obra com o leitor, quem de fato lhe atribui significado.

Cabe pensar, que a literatura também é discurso, aquilo pelo que se luta. Segundo Perrone-Moisés (1998, p. 206),

os intelectuais pós-modernos reforçam esse “realismo” aceitando e proclamando “o fim das utopias”. Antes de festejar o fim das utopias, seria necessário distinguir as utopias políticas totalitárias das utopias libertárias da arte. Sem a utopia, a história é aceita como fatalidade. A função exercida pela literatura moderna, em seus melhores momentos, foi a de dizer “não” a uma realidade inaceitável e de sugerir a possibilidade de outras histórias (não de indicar ou prescrever soluções, como nas utopias políticas). Atualmente, a literatura parece contentar-se com espelhar uma realidade fragmentada, desprovida de valores e, portanto, de utopia.

A autora propõe uma resistência a partir do regime estético da arte, que reconhece a contradição estrutural do sistema e a necessidade de lutar, engajar-se na luta contra uma

tentativa de delimitar a literatura enquanto reflexo de uma sociedade esvaziada, fragmentada.

Em ESC, Saramago também espelha essa fragmentação da realidade, a crise nos valores, entretanto, a literatura que produz não é desprovida de utopia. Ela é mais um movimento que se insinua contra a alienação e que denuncia a dominação historicamente proposta.

Na perspectiva do escritor, existe um entrelaçamento entre luta política e literatura, compreendida enquanto um campo de batalha, uma proposição divergente que se coloca a favor da desconstrução dos “modelos” estabelecidos pela cultura hegemônica. Esse posicionamento por si só já pressupõe um regresso à utopia e, de certa forma, explica os motivos que o direcionam a criar personagens que oferecem uma alternativa à lógica paradigmática e à alienada aceitação do *status quo*.

Sendo assim, em contraposição ao modelo padrão, homem, jovem, branco, cristão; a narrativa divergente elege a mulher do médico como a protagonista. Ao mesmo tempo, outros tantos personagens plurais povoam o romance, como a rapariga dos óculos escuros, o velho da venda preta, o rapazinho estrábico. Excluídos pelo paradigma dominante, eles são inseridos socialmente através da escrita literária.

No que se refere à leitura de ESC, a que se considerar que por ser um texto literário, as discussões expostas não necessitam se pautar em provas empíricas. Por outro lado, o leitor pode perceber certa conexão, reconhecendo no texto ficcional a intenção de estabelecer aproximações com o mundo real. A respeito dessa semelhança vale trazer a seguinte declaração de Saramago (apud MACHADO, 2006, s/p):

Este é um livro francamente terrível com o qual eu quero que o leitor sofra tanto como eu sofri ao escrevê-lo. Nele se descreve uma longa tortura. É um livro brutal e violento e é simultaneamente uma das experiências mais dolorosas da minha vida. São 300 páginas de constante aflição. Através da escrita, tentei dizer que não somos bons e que é preciso que tenhamos coragem para reconhecer isso.

Dado o exposto, poderíamos concluir que a intencionalidade declarada das motivações para a escrita de ESC configura um ousado “ideal utópico de acertar na mosca”, tomando de empréstimo as palavras de Adorno (2003, p. 35), ou seja, propor um olhar sobre o homem contemporâneo e suas relações.

Tendo em vista os aspectos observados, o título de ESC também pode ser uma forma irônica de discutir a exclusão do ensaio no campo da literatura - por vezes alegórico³⁸ e tão ocupado em se desvencilhar do real - já que ele busca a verdade e expõe as impressões do autor-sujeito que dialoga, instigando o leitor a vivenciar a experiência artística como forma de conhecimento e transformação. Em outras palavras, Saramago, a partir de suas experiências³⁹, intenciona expor a cegueira do homem contemporâneo com o objetivo de evidenciar a importância do olhar, da percepção do outro, conforme explicita a pesquisadora Teresa Cristina Cerdeira da Silva (1989, p. 294, grifos nossos):

Ensaio sobre a cegueira pode ser lido inversamente como um ensaio sobre a visão. Esses cegos chegaram ao fundo do poço de onde puderam ver surgir suas fraquezas, sua arrogância, sua intolerância, sua impaciência, sua violência, a monstruosidade dos universos concentracionários. Mas assistiram também à sua própria força, à sua solidariedade, à sua generosidade, ao seu espírito revolucionário e à revisão de seus próprios preconceitos. Este, repito, é um ensaio sobre a visão: do outro, das relações humanas, das linguagens e seus clichês, da verdade, do poder **e até dos gêneros literários nesse romance que, como se sabe, se quer ensaio.** Porque **este não é tão-somente um romance cujo assunto é a cegueira, mas também um ensaio entendido como experiência**, experimentação que revele a possibilidade de enxergar para além das aparências, para além dos seus próprios limites convencionais.

Em sua análise, Silva afirma que ESC pode ser lido como uma experimentação, uma oportunidade de enxergar o mundo através do olhar do autor. Ratificando essa declaração, a pesquisadora afirma que se tem um “romance que se quer ensaio, uma espécie de alegoria finissecular, uma teoria implícita que se ilustra pela narração, uma parábola cruel da cegueira que a humanidade ensaia há longo tempo” (SILVA, 2000, p. 254). Na percepção de outra pesquisadora, Maria Alzira Seixo, a inclusão da palavra ensaio no título do romance possibilita uma reflexão ao leitor:

Saramago não narra uma alegoria onde implicitamente sugira o que está mal, e a forma como esse mal se pode tornar em bem; diferentemente, Saramago

³⁸ Apesar de muitos pesquisadores afirmarem que ESC é uma obra alegórica, porque é literatura, destacamos aqui o posicionamento de que o ensaio-romance, embora carregado de alegorias e metáforas, tem estreita relação com o mundo contemporâneo, com as experiências e impressões pessoais de seu autor.

³⁹ Na obra *As pequenas memórias* (2006), por exemplo, Saramago descreve lembranças de sua infância. Nas suas reminiscências podemos destacar um acontecimento que anos depois influenciará na escrita de ESC: “De tempos a tempos, creio que uma vez ou duas por mês, aparecia ali de visita um parente deles, sobrinho ou primo seria, de nome Júlio, cego, e que estava internado não sei em que asilo [...] Tinha os olhos quase brancos e o ar de quem se masturbava todos os dias, mas o que nele mais me desagradava era o cheiro que se desprendia, um odor a ranço, a comida fria e triste, a roupa mal lavada, **sensações que na minha memória iriam ficar para sempre associadas à cegueira e que provavelmente se reproduziriam no *Ensaio***”. (SARAMAGO, 2006, p. 104, grifo nossos).

alerta para um perigo (o perigo de não se ver, de não se reparar) que, uma vez descrito ficcionalmente, não pode deixar de manter tudo na mesma, apenas acrescentado das marcas da deterioração resultante (SEIXO, 1999, p.108).

Em acordo com essa interpretação, compreendemos a proposição do ensaio enquanto visão crítica da sociedade. Nesse entendimento, podemos pensar a “cegueira branca” enquanto metáfora de um posicionamento diante da alienação dos indivíduos cooptados pelo sistema capitalista. Nesse caso, a intenção de Saramago assenta-se na necessidade de refletir sobre a condição do homem na sociedade hodierna.

Poderemos tirar o efeito expressivo de a instância titular, na medida em que a cegueira aponta para o assunto central do texto, e que o ensaio controverte o subtítulo genológico que imediatamente se lhe segue, e que é o de romance; não se trata, portanto de um romance-ensaio, nem de um ensaio de romance; trata-se, sim, de um romance que ensaia a situação de cegueira ou, talvez mais corretamente, que reflete sobre a imagem visível da cegueira (SEIXO, 1999, p.109).

Na percepção de Seixo, embora possua a forma de um romance, com personagem, narrador e outras características, ESC não seria um “romance-ensaio” nem um “ensaio de romance”, mas um romance que ensaia e reflete sobre questões ligadas a acontecimentos criados a partir da perda da capacidade de ver.

Porém, não se trata de ter uma experiência, algo que só pode ser adquirido ao longo do tempo, mas de experimentar, ainda que temporariamente, como se fosse dado ao leitor a chance de ensaiar a experiência de ver o mundo e, talvez, repará-lo⁴⁰. É uma proposta ousada! Em parte porque na vida real as pessoas têm medo de sair da zona de conforto, medo do novo, daquilo que sequer provaram, e com o passar do tempo, isso leva à estagnação.

Em um mundo em constante mudança, a leitura de ESC é também um convite a exercitar a coragem de pôr ideias em prática, não apenas experimentando, mas experienciando. Qual seria a diferença? Experimentar é testar, provar, como um turista que passeia por um país; experienciar é vivenciar uma nova possibilidade, como morar e trabalhar nesse país por um determinado tempo. Às vezes, em um livro ou nas relações da vida, as pessoas se deparam com um novo conceito, ou um novo modo de apresentação de um conceito que já pensavam conhecer, e isso as tira da zona de

⁴⁰ Impossível não relembrar a epígrafe escolhida por Saramago: “Se podes olhar, vê. Se podes ver, repara”.

conforto. Como experimentar é mais simples e momentâneo do que experienciar, muitos optam por ensaiar a experiência e não se submeter a ela.

Na obra, Saramago parece perceber essa opção, na medida em que cria as condições para que o ato de experimentar seja substituído pelo de experienciar, já que logo na epígrafe apresenta os verbos “ver” e “reparar”, indicando que cabe ao leitor ensaiar a experiência de ver a condição do homem e, quem sabe, experienciar a transformação.

5.2 PAISAGEM SONORA URBANA: CIDADE, UTOPIA E ESCUTA

É com a percepção da fluidez dos espaços urbanos que nos deparamos ao ler ESC. Toda cidade é um espaço repleto de sons. Alguns são produzidos pela natureza, outros, pela ação do homem. Cada lugar possui sua identidade sonora, pois na medida em que o contexto cultural modifica-se, novos sons são incorporados. De modo mais objetivo, os sons são importantes na vida das cidades porque qualificam a experiência dos seus habitantes, auxiliando na construção das identidades urbanas através dos tempos.

Segundo Roland Barthes existe uma espécie de historicidade dos sons, pois nossa escuta está diretamente ligada aos sons que estão armazenados na nossa memória, sendo assim, nós decodificamos o que nossos ouvidos captam, pois já aprendemos o que estes sons significam. A propósito, em função da relevância do argumento do autor, vale citá-lo:

O território do mamífero está marcado por odores e sons; para o homem fato frequentemente subestimado – a apropriação do espaço é igualmente sonora: o espaço doméstico, da casa, do apartamento (equivalente aproximado do território animal) é um espaço de ruídos familiares, reconhecidos, cujo conjunto compõe uma espécie de sinfonia doméstica: diferentes batidas das portas, timbres de vozes, ruídos de cozinha, rumores exteriores. (BARTHES, 1990, p. 218).

A passagem acima evidencia o fato de que a escuta é um fenômeno psicológico. Ao interpretarmos os sons, estabelecemos relação com nosso espaço sensorial enquanto culturalmente constituído. Dentro do espaço urbano, as transformações sonoras acompanham as transformações sociais. Se a cidade muda, os sons produzidos dentro desse espaço também mudam.

No entendimento de que uma paisagem é definida como um espaço percebido a partir do ponto de vista de quem a observa (COLLOT, 1990), é possível compreender porque alguns textos literários são reconhecidos como relatos das transformações sociais e

culturais da época em que foram escritos. O fato é que os sons nos ajudam a contar a história de um lugar, caracterizando e localizando uma paisagem.

Termo polissêmico, o conceito de paisagem foi reelaborado por diversas vezes (BERTRAND, 1971) até assumir uma posição secundária em relação a outros conceitos mais contemporâneos como: lugar, território, região, dentre outros. No decorrer desse processo, passou a ser compreendido sob uma perspectiva histórica, como uma expressão concreta da relação sociedade e natureza, em contraposição a ideia de simples elemento geográfico. Essa evolução fez com que o conceito de paisagem deixasse de se relacionar somente com o mundo físico, geográfico, concreto, para alcançar novas perspectivas, como a elaboração reflexiva. A paisagem associa-se ao sentido do olhar, do que se vê, sendo que, esse visto, não se refere apenas ao real concreto, mas também a representação que fazemos da observação desse real.

A paisagem é definida a partir da percepção de um sujeito/observador que lhe atribui significado. Pode-se dizer que ela é um processo cognitivo mediado pelas representações simbólicas, e pelas experiências humanas vivenciadas, como afirma o geógrafo Milton Santos (1988, p. 61): “Tudo vemos, o que nossa visão alcança, é a paisagem. Esta pode ser definida como o domínio do visível, aquilo que a vista abarca. Não é formada apenas de volume, mas também de cores, movimentos, odores, sons”. Assim sendo, quando pensamos na palavra, imediatamente rememoramos um lugar que já vimos, ou idealizamos um que desejaríamos ver.

Nessa perspectiva, a paisagem é uma experiência estética e individual, que abarca múltiplas significações. No instante em que a tecemos, seja a partir da materialização, do visto, ou da representação, do imaginado, nossa mente cria imagens e com elas, os cheiros, os sons. É uma experiência singular.

Em *A afinação do mundo*: uma exploração pioneira pela história e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora⁴¹ (2001), o estudioso

⁴¹ Em sua pesquisa, Schafer criou uma terminologia específica para nomear os fenômenos que estudava. Em analogia ao termo *landscape*, paisagem em inglês, o canadense criou o neologismo *soundscape*, traduzido para o português como paisagem sonora, que segundo ele seria: “O ambiente sonoro. Tecnicamente, qualquer porção do ambiente sonoro vista como um campo de estudos. O termo pode referir-se a ambientes reais ou a construções abstratas” (SCHAFFER, 2001, p. 366). Entendida como todo ambiente acústico, em constante transformação, a paisagem sonora pode ser dividida em dois tipos: um natural, proveniente de fenômenos físicos, e outro cultural, resultante das atividades humanas, cada vez mais sobrecarregado de sons.

e compositor canadense Raymond Murray Schafer apresenta seu estudo sobre a acústica do mundo e sua transformação a partir da investigação das relações estabelecidas entre os homens e os sons do seu ambiente. Sobre a questão, o autor propõe uma reflexão sobre como percebemos o mundo que nos rodeia e, por conseguinte, como podemos representá-lo através de uma obra de arte.

Ao realizar um estudo interdisciplinar a respeito do ambiente acústico e seus efeitos no homem, o autor almeja compor o retrato da história da paisagem sonora, analisando a percepção auditiva registrada pelos escritores em seus livros. Reconhecendo que “uma paisagem sonora consiste em eventos ouvidos e não em objetos vistos” (SCHAFFER, 2001, p. 24), é nas obras literárias que ele busca encontrar elementos auditivos que possam auxiliar na descrição da paisagem sonora de um período anterior ao que considera um marco divisório na audição: a existência das máquinas⁴² na vida cotidiana do homem.

Especificamente em relação aos sons produzidos pelas máquinas e novas tecnologias, Schafer destaca a sua potencialização, inaugurando o que denomina esquizofonia, em que “os sons saíram de suas fontes naturais e ganharam existência amplificada e independente. O som vocal, por exemplo, já não está ligado a um buraco na cabeça, mas está livre para sair de qualquer lugar na paisagem” (SCHAFFER, 2001, p. 134). A associação do termo esquizofonia a palavra esquizofrenia não é mera coincidência. A intenção do autor é dar ao neologismo uma conotação nervosa, “para dramatizar o efeito aberrativo desse desenvolvimento do século XX” (SCHAFFER, 2001, p. 361), quando os sons ficaram cada vez mais sintéticos e nervosos, soando incessantemente de todos os lugares e acabando com o silêncio.

Ao fazer opção pela análise das paisagens sonoras do passado a partir das representações literárias, o autor reconhece que a literatura representou, de certo modo,

⁴²De fato, para além das questões sociais e econômicas, a Revolução Industrial foi a grande responsável pelo aumento do ruído, modificando de forma irreversível a paisagem sonora das metrópoles. Marco na vida dos homens e no meio ambiente, a Revolução Industrial teve início no século XVIII, na Inglaterra, com a mecanização dos sistemas de produção. Antes os meios de produção eram artesanais, localizados nas zonas rurais e com uso da força animal, mas nas sociedades pós-industriais, as máquinas passam a substituir a mão de obra humana e animal, tornando os métodos de produção mais rápidos e eficientes. Por outro lado, aumenta o número de desempregados, o êxodo rural, o crescimento desordenado das cidades e, conseqüentemente, a poluição ambiental e sonora (IGLESIAS, 1992).

o processo de evolução das cidades, ainda que este não possa ser plenamente representado. É a linguagem que estabelece uma nova ordem para as coisas.

No entendimento de que o estudo do homem é o estudo da sociedade e, conseqüentemente, do lugar que ele habita, concluímos em acordo com Schafer que o porvir da humanidade e o devir urbano estão diretamente interligados. Se a vida cotidiana e sua realidade social, cultural e política, tornou-se fundamental na historicidade da sociedade moderna, é dentro do cotidiano urbano que vamos buscar analisar as transformações do homem e suas relações de poder, transgressão e alienação.

Desde a antiguidade, muitos escritores e filósofos lançaram seus olhares para a cidade e suas representações. Conforme observamos, em *A República*, Platão já mostra como as relações de poder impedem que a utopia de uma cidade “ideal” possa ser concretizada na medida em que “escolhe” quem deve ou não participar das decisões.

Ao longo dos tempos, as transformações da cidade moderna serviram de inspiração para artistas que buscavam dialogar não somente com os códigos da cidade, mas investigar a cidade que temos dentro de nós, o urbano por baixo e por dentro.

O poeta francês Baudelaire, por exemplo, ao eleger a multidão seu principal personagem, voltando sua poesia para o referente urbano, identificou os efeitos que as mudanças produzidas pela nova cidade causavam nos homens. Estes efeitos são claramente exemplificados na obra *As Flores do Mal* (1857), vista como certo desencantamento diante da nova realidade. A multidão que habita a cidade é responsável pela transformação do indivíduo, reduzindo-a a uma relação transitória e diluída na massa. Junto com o novo homem nascem novos modos de perceber a realidade. Baudelaire demonstra esta percepção quando traz para sua poesia novos personagens que habitam essa cidade em evolução, como os operários, ladrões e prostitutas.

O diálogo com personagens heterogêneos também permeia o romance ESC. Nele, assim como faz Baudelaire, Saramago demonstra preocupação em dar visibilidade aos que tradicionalmente ficam à margem, como o ladrão que rouba o primeiro cego, ou a rapariga que ganha à vida usando seu corpo. A tentativa de demarcar o espaço desses

personagens na cidade de ESC configura a existência, no fazer literário do escritor, de um protesto relacionado à divisão social, formatada pela lógica do capital.

Outro exemplo de como um texto literário representa a vida em uma grande urbe é *O Homem na Multidão* (1840), de Edgar Allan Poe. Neste conto, um homem sai à rua depois de muito tempo doente e percebe que a rua é inteiramente nova para ele. Como veremos, a experiência narrada no texto de Poe aproxima-se da vivenciada pelos cegos de ESC quando, ao sair do manicômio, voltam à cidade, que está completamente modificada após ter sido submetida ao exercício dos mais primitivos instintos.

Ao lançarmos um olhar sobre a cidade do romance, compreendemos sua multiplicidade. A representação nos remete a metáfora borgiana da cidade-labirinto, sem “anverso nem reverso. Nem externo muro nem secreto centro [...] Que teimosamente se bifurca em outro. Que obstinadamente se bifurca em outro” (BORGES, 1997, p. 27). A cidade de ESC é como um emaranhado de labirintos sempre a bifurcar-se em novos caminhos, um desdobrar-se contínuo, pois há, a cada virada desse olhar, uma nova cena sendo montada.

[...] repetir o caminho todo por onde viera, neste momento entrou-lhe no espírito um medo horrível, o de não conseguir regressar aonde o marido estava à sua espera, sabia o nome da rua, disso não se tinha esquecido, mas haviam sido tantas as voltas que dera, o desespero paralisou-a, depois, lentamente, como se o cérebro imóvel se tivesse posto enfim em movimento, viu-se a si mesma inclinada sobre um mapa da cidade, buscando com a ponta do dedo o itinerário mais curto [...]. (ESC, p. 221)

Levou a roupa para a varanda, como tinha feito com os sapatos, ali por sua vez se despiu, olhando a cidade negra sob o céu pesado. Nem uma pálida luz nas janelas, nem um reflexo desmaiado nas fachadas, o que ali estava não era uma cidade, era uma extensa massa de alcatrão que ao arrefecer se moldara a si mesma em formas de prédios, telhados, chaminés, morto tudo, apagado tudo. (ESC, p. 260)

Retirados do romance, os trechos exemplificam a sensação de desorientação experimentada pelos habitantes da cidade-labirinto. O olhar sobre os efeitos de se viver em uma urbe faz com se identifique certas aproximações entre uma metrópole e a cidade de ESC. Segundo Renato Cordeiro Gomes, na contemporaneidade:

A metrópole capitalista com a vida angustiante, os intermináveis atentados a seus habitantes, converte-se em constante estímulo para a modernidade e as vanguardas que encontraram aí o lugar ideal para produzir e confrontar suas propostas. A grande cidade se torna depositária de todas as paixões. As diversas linguagens e aspirações artísticas e ideológicas medem-se por sua relação com o metropolitano. (GOMES, 1994, p. 35).

Em seus estudos sobre os espaços urbanos, Gomes afirma que a cidade moderna reflete os ecos de um labirinto complexo que aprisiona. Com o tempo, o fenômeno urbano ultrapassou a fronteira espacial da cidade, difundindo-se ainda mais pelo espaço físico do entorno. Esse avanço cria uma dispersão nos habitantes dos grandes centros. Com o surgimento das metrópoles e as transformações socioeconômicas, esses espaços passaram a ser o cenário ideal para as representações estéticas de diversos autores.

Um exemplo de como Saramago (re)cria realidades, utilizando a descrição da paisagem sonora enquanto recurso histórico e textual é a obra *O ano de 1993* (1975), que dialoga com *1984* (1949) de George Orwell. Vejamos as seguintes passagens:

Por trás de Winston a voz da teletela tagarelava a respeito do ferro gusa e da superação do Nono Plano Trienal. A teletela recebia e transmitia simultaneamente. Qualquer barulho que Winston fizesse, mais alto que um cochicho, seria captado pelo aparelho; além do mais, enquanto permanecesse no campo de visão da placa metálica, poderia ser visto também. (ORWELL, 1996, p. 8)

[...] as quatro mulheres que transportavam o fogo gritaram de desespero ninguém morreria subitamente ninguém fora arrebatado aos ares pelas águias mecânicas que os ocupantes lançavam sobre os bandos fugitivos. (SARAMAGO, 2007, p. 69)

Nas paisagens sonoras descritas, podemos reconhecer uma sociedade dominada por um poder totalitário, uma cidade onde os habitantes são constantemente vigiados e controlados, condenados a viverem privados da liberdade. Ao descreverem os sons do ambiente onde vivem as personagens, tanto Orwell, quanto Saramago mapeiam as particularidades desses lugares, reconhecendo como a Revolução Industrial, e os sons das máquinas, transformaram profundamente a sonoridade urbana.

Assim como fizeram Poe, Baudelaire, Borges e Orwell, Saramago ocupou-se em representar em ESC as dificuldades de se habitar uma grande cidade, fazendo um registro das transformações sociais. No romance, a cidade não apenas compõe o cenário, mas é o espaço principal no qual se desenvolve o enredo. Ela não é somente uma temática, mas a protagonista da narrativa.

Embora o narrador não localize a cidade no tempo e no espaço, podendo ser qualquer uma das tantas que existem, percebe-se no ambiente da narrativa em análise que essa cidade se aproxima da descrição de uma metrópole, como as que existem na contemporaneidade, conforme podemos:

E a cidade, e os transportes, perguntou o primeiro cego, lembrando-se do seu próprio carro e do motorista de táxi que o tinha levado ao consultório e que ajudara a enterrar. Os transportes estão num caos, respondeu o velho da venda preta, e passou aos por menores, aos casos e aos acidentes. (ESC, p. 126)

Por causa da cegueira simultânea dos dois pilotos, não tardou que um avião comercial se despedaçasse e incendiasse quando tomava terra, morrendo todos os passageiros e tripulantes, apesar de, neste caso, se encontrarem em perfeito estado tanto a mecânica como a electrónica, conforme viria a revelar o exame da caixa negra, única sobrevivente. (ESC, p. 127)

Quando enfim levantou os olhos, mil vezes louvado seja o deus das encruzilhadas, viu que tinha diante de si um grande mapa, desses que os departamentos municipais de turismo espalham no centro das cidades, sobretudo para uso e tranquilidade dos visitantes, que tanto querem poder dizer aonde foram como precisam saber onde estão. (ESC, p. 226)

As referências ao transporte caótico com vários acidentes, à queda de um avião, à descoberta da caixa preta, e à existência de muitas encruzilhadas cuidadosamente detalhadas em grandes mapas para facilitar o deslocamento das pessoas, indicam que o tempo em que se desenvolve a ação parece ser o final do século XX.

Não é aleatoriamente que Saramago escolhe a descrição de um trânsito caótico para iniciar o romance. Sinônimo de poder, excessos e disputas, a circulação frenética de pessoas e veículos remete a uma experiência comum para os moradores de uma grande cidade, como identificamos na fala da mulher do médico: “se a multiplicarmos pelos milhares de semáforos existentes na cidade” (ESC, p. 11).

Decerto, o processo de constituição dos sujeitos é estabelecido nas relações com o outro e com o espaço, mas dentro dos automóveis, o condutor se resguarda do contato com o mundo externo. A aparente segurança desse espaço restrito prejudica a “visão” e acelera o processo de alienação. Ele faz parte do cenário, mas está também fora dele, pois não estabelece relação com as outras pessoas.

A imagem de uma cidade que prioriza o fluxo intenso dos automóveis exemplifica como o isolamento da multidão aprisionada em seus veículos dificulta o encontro com o outro. Não podemos esquecer que a cegueira que contamina as personagens é branca como um mar de leite, ou seja, parece ser causada pelo excesso, não pela falta de luz, uma possível referência ao bombardeamento constante de imagens e mensagens a que são submetidos os sujeitos em uma sociedade (DEBORD, 1997).

Em ESC, a sobreposição de imagens automatizadas espalha-se por todo o romance, demonstrando como, na cidade, o processo de compreensão das personagens é dificultado pelo excesso de sons e representações visuais.

Logo nas primeiras páginas, o espaço urbano nos é apresentado: as luzes de um semáforo, as faixas no asfalto, o trânsito dos carros que passam rapidamente, como é possível verificar no seguinte fragmento:

O disco amarelo iluminou-se. Dois dos automóveis da frente aceleraram antes que o sinal vermelho aparecesse. Na passadeira de peões surgiu o desenho do homem verde. A gente que esperava começou a atravessar a rua pisando as faixas brancas pintadas na capa negra do asfalto, não há nada que menos se pareça com uma zebra, porém assim lhe chamam. Os automobilistas, impacientes, com o pé no pedal da embraiagem, mantinham em tensão os carros, avançando, recuando, como cavalos nervosos que sentissem vir no ar a chibata. (ESC, p. 11)

Em princípio, o texto nos leva a uma leitura visual, vamos decodificando os apelos da pedagogia coletiva, um modo uniforme de organização que se caracteriza pelo princípio da homogeneidade, uma construção que ensina um grupo a seguir uma mesma interpretação para os sinais amarelo, atenção, e vermelho, perigo. As cores remetem a tentativa de fazer um alerta para um risco eminente: algo está para acontecer. Surge, então, a icônica figura do homem verde, uma representação que é imediatamente decodificada pelas pessoas que aguardavam. Automaticamente, elas atravessam a rua e pisam nas linhas brancas que cortam a escuridão do asfalto, como também a cegueira branca inundará os olhos de quem já não enxerga.

Posteriormente, somos surpreendidos pela descrição de condutores nervosos e uma paisagem sonora que remete o leitor ao universo urbano e ao caos sonoro:

O novo ajuntamento de peões que está a formar-se nos passeios vê o condutor do automóvel imobilizado a esbracejar por trás do pára-brisas, enquanto os carros atrás dele buzina frenéticos. Alguns condutores já saltaram para a rua, dispostos a empurrar o automóvel empanado para onde não fique a estorvar o trânsito, batem furiosamente nos vidros fechados, o homem que está lá dentro vira a cabeça para eles, a um lado, a outro, vê-se que grita qualquer coisa, pelos movimentos da boca percebe-se que repete uma palavra. (ESC, p. 11-12)

Liberados após o sinal verde, os motoristas ficam impacientes diante da interrupção do fluxo dos automóveis, causado pela inércia do primeiro carro da fila. No espaço diegético quase se pode “ouvir” os sons de buzinas e freadas. O excesso de ruídos representa a ideia de uma urbe em que ninguém se escuta, há pouco espaço para as

relações. Dentro do veículo, o homem grita: “Estou cego” (ESC, p. 12). Os espectadores da cena demonstram preocupação em chamar a polícia para liberar o trânsito. O cego implora que o levem até sua residência e alguém se oferece para conduzi-lo.

Ao chegar à sua casa, o primeiro cego não percebe que o ato de bondade na verdade é um engodo. O “falso samaritano” (ESC, p. 25) que o conduz, rouba-lhe o carro. Desesperado com a cegueira, ele nem percebe o que acontece. É sua esposa que descobre o ato criminoso ao procurar o carro para leva-lo até o médico.

Curiosamente, o narrador se preocupa em mostrar que:

Ao oferecer-se para ajudar o cego, o homem que depois roubou o carro não tinha em mira, nesse momento preciso, qualquer intenção malévola, muito pelo contrário, o que ele fez não foi mais que obedecer àqueles sentimentos de generosidade e altruísmo que são, como toda a gente sabe, duas das melhores características do género humano [...] Foi só quando já estava perto da casa do cego que a ideia se lhe apresentou com toda a naturalidade. [...] agiu segundo um reflexo condicionado da sua personalidade. (ESC, p. 25).

Ao mergulhar nos pensamentos do ladrão, o narrador intenta demonstrar que a cegueira já tomou de assalto o frágil instinto de solidariedade. No relato, constatamos que a ideia inicial era ajudar, no entanto, a tentação de furtar, de aproveitar-se de uma situação já está naturalizada e é potencializada pela falta de um olhar mais comprometido com o “outro”.

No consultório, o oftalmologista não sabe o que fazer para “curar a doença” do primeiro cego. Ele é incapaz de compreender a treva branca. A partir desse momento ocorre a propagação da perda da visão e todos, incluindo o médico, que haviam tido contato com o motorista são contaminados. Ao relatar sua nova condição à esposa, o médico decide informar os governantes.

Na verdade um oftalmologista cego não poderia servir para muito, mas competia-lhe a ele informar as autoridades sanitárias, avisá-las do que poderia estar a tornar-se em catástrofe nacional, nada mais nada menos que um tipo de cegueira desconhecido até agora, com todo o aspecto de ser altamente contagioso. (ESC, p. 37)

A princípio, as autoridades demonstram preocupação. Na verdade, elas querem apenas a lista dos “doentes”, pois já tem em mente o que precisam fazer.

O ministério queria saber a identidade dos pacientes que tinham estado no dia anterior no consultório, o médico respondeu que as fichas clínicas respectivas continham todos os elementos de identificação, o nome, a idade, o estado

civil, a profissão, a morada, e terminou declarando-se ao dispor para acompanhar a pessoa ou pessoas que fossem recolhê-los. Do outro lado o tom foi cortante, Não precisamos. (ESC, p. 42)

Em nome do Governo, o ministro agradece o empenho do médico, solicitando que ele permaneça em casa. Logo depois, uma ambulância recolhe os contaminados, colocando-os em quarentena.

Com a cegueira, as personagens são guiadas pelos sons. Na narrativa, a descrição dos sons e paisagens funciona como elemento estético que evoca o dinamismo da vida na cidade que não para. Os estímulos sonoros são peças fundamentais para quem deseja dialogar com o romance. Como podemos comprovar nos exemplos abaixo:

Suspirou de alívio ao ouvir o ruído do elevador descendo. Num gesto maquinal, sem se lembrar do estado em que se encontrava, afastou a tampa do ralo da porta e espreitou para fora. (ESC, p. 15)

Por experiência, o cego sabia que a escada só estaria iluminada enquanto se ouvisse o mecanismo do contador automático, por isso ia premindo o disparador de cada vez que se fazia silêncio. A luz, esta luz, para ele, tornara-se ruído. (ESC, p. 20)

Esperavam o ruído do portão ao ser aberto, o guincho agudo dos gonços por untar, os sons que anunciavam a chegada da comida, depois as vozes do sargento de serviço. (ESC, p. 195)

Nos três trechos, são os sons dos objetos que passam a guiar os passos das personagens que perderam a visão. Sonoridades como o ruído do elevador, da luz ascendendo ou do portão já foram assimilados e fazem parte do ambiente e da memória auditiva dos cegos. Isso ocorre porque esses ruídos não causam mais uma “quebra” na paisagem sonora urbana.

Como ferramenta narrativa, os sons são o recurso escolhido para contar a história sob a perspectiva dos cegos. Quando a visão falta é através da audição que podem se guiar, pois ela “é um modo de tocar a distância” (SCHAFER, 2001. p. 28), sentir as coisas ao redor. Essa forma de percepção faz com que adentrar o romance exija que o leitor se deixe guiar pelas sensações do olhar e do sentir.

Em contraposição a essa suposta harmonia com os ruídos conhecidos, exposta nos três fragmentos citados, deparamo-nos com uma multiplicidade de sons que, aos poucos, tomam conta do romance, intensificando a sensação de caos urbano. Não há um referencial fixo da cidade. Ao universalizá-la, Saramago desconstrói suas referências e,

ao mesmo tempo, fragmenta a referência que define a relação dos indivíduos com o meio, com o contexto histórico, com tudo que ele precisa para construir uma identidade. A leitura do romance incita a reflexão sobre a perda da referência espaço-temporal e identitária na sociedade que habita as grandes cidades.

Em ESC, ao optar pela universalização da cidade e das personagens, sim, porque também elas não têm nome, Saramago universaliza a experiência, pois a única coisa que sabemos é que estamos diante de um centro urbano. Desse modo, a descrição da paisagem sonora, e a falta de localização geográfica e de demarcação temporal fazem da cidade fictícia uma representação de qualquer grande cidade contemporânea. Nessa perspectiva a leitura do romance desvela uma estratégia dialógica com o leitor: pode ser qualquer lugar, qualquer pessoa, pode ser você!

Colocar-nos diante do “universal” é um recurso recorrente no romance. Ao apresentar uma cidade onde a noção de espaço se perdeu, Saramago nos instiga a pensar a partir de novas formas culturais, “pois vivemos num mundo que ainda não aprendemos a olhar. Quando se apagam as divisas territoriais, apagam-se outras divisas de natureza cultural. Temos que reaprender a pensar o espaço” (AUGÉ, 1994, p. 38). A cidade é a personagem principal do romance, mas a cegueira que contamina é o ponto de partida para a desintegração da vida articulada e o avanço do processo alienação das personagens.

Segundo Foucault (2001) a presença da alienação enquanto desumanização é frequente nas sociedades demarcadas pela dominação através de um poder que se pretende absoluto e interligado a uma ideia de verdade como lei, um conjunto de artifícios regulados, que seria para o filósofo, a própria expressão do poder. Esta alienação não se dá apenas pelo não enxergar, mas principalmente pela falta de escuta do outro e do mundo.

Sobre a questão da escuta nas grandes cidades, Schafer afirma que:

A maior parte dos sons que ouvimos nas cidades, hoje em dia, pertence a alguém e é utilizada retoricamente para atrair nossa atenção ou para nos vender alguma coisa. À medida que a guerra pela posse de nossos ouvidos aumenta, o mundo fica cada vez mais superpovoado de sons, mas ao mesmo tempo, a variedade de alguns deles decresce. Sons manufaturados são uniformes e, quanto mais eles dominam a paisagem sonora, mais homogênea ela se torna. (SCHAFFER, 2001, p.12)

Na urbe de ESC, a saturação sonora homogeneíza a paisagem e altera a percepção das personagens. Como consequência desse fato, elas passam a ouvir sem escutar, da mesma forma que veem, mas não enxergam. Sobre a questão da saturação, Schafer distingue dois ambientes sonoros: “o *hi-fi* aquele que possui uma razão sinal favorável [...] e o *lo-fi*, em que os sinais acústicos individuais são obscurecidos em uma população de sons superdensa” (SCHAFFER, 2001, p.71). Na cidade, o ambiente *lo-fi*, sobrecarregado de sons e ruídos desfavoráveis, acaba por intensificar a falta de escuta.

No romance, a descrição da “paisagem sonora” e dos ruídos da cidade é a opção feita por Saramago para demonstrar como esses ruídos adormecem o senso auditivo das personagens, tornando-os incapazes de perceber o que os rodeia, como expressa o narrador:

Por causa dos ruídos que faziam enquanto procuravam sítio onde se sentissem seguros, os cegos não ouviram esta troca de palavras, deviam pensar que não havia ali outros como eles, **e não tinham perdido a vista há tanto tempo que se lhes avivasse o sentido da audição** por cima do que é normal. Por fim, como se tivessem chegado à conclusão de que não valia a pena trocar o certo pelo duvidoso, sentou-se cada um na cama com que tinha tropeçado, por assim dizer, **muito perto um do outro os dois homens, mas não o sabiam.** (ESC, p. 49, grifos nossos)

Comumente definido de maneira negativa, como som indesejado, “ruídos são os sons que aprendemos a ignorar” (SCHAFFER, 2001. p. 18). Longe de ser tarefa fácil, estabelecer a definição de ruído é mais complexo do que reconhecê-lo. Termo subjetivo, o que é ruído para uns não é necessariamente ruído para outros. Embora haja “mais concordância do que discordância a respeito de quais sons constituem interrupções não desejadas” (SCHAFFER, 2001. p. 258), o fato é que, historicamente, o nível do ruído ambiental vem aumentando e transformando as paisagens sonoras rurais e urbanas.

Nas grandes urbes, a rapidez no aumento do nível de ruído causa danos ao aparelho auditivo, e compromete seriamente a comunicação. Em ESC podemos observar como o ruído é transposto para a linguagem. No romance, as paisagens sonoras do urbano estão sempre presentes: buzinas, sirenes, falas gravadas e reproduzidas, batidas, megafone, sons mecânicos. Estas sonoridades descritas têm como finalidade enriquecer a tessitura da obra literária, dando-lhe mais veracidade.

Na paisagem da cidade descrita por Saramago, o ruído do trânsito é o agente sonoro perturbador, desagradável, tão intenso que adormece os sentidos dos habitantes.

Consequentemente, eles mergulham em um processo de alienação e individualismo, criando ao seu redor uma parede que dificulta a percepção do outro, do diferente, tal como exemplifica o trecho abaixo:

Aos ouvidos chegavam-lhe os **ruídos do trânsito**, uma ou outra voz mais alta quando o táxi parava, também às vezes sucede, ainda dormimos e já **os sons exteriores vão repassando o véu da inconsciência** em que ainda estamos envolvidos, como num lençol branco. (ESC, p. 21, grifos nossos)

Como podemos perceber, o ruído parece incorporado ao ambiente, à vida dos habitantes dessa cidade fictícia, exatamente como nos grandes centros urbanos. Em outra parte do romance reconhecemos os dois tipos de paisagem sonora: o natural e o cultural.

Metido na guarita para proteger-se do frio, ao soldado de sentinela tinha-lhe **parecido ouvir uns ligeiros ruídos que não conseguira identificar**, de todo o modo não pensou que pudessem vir de dentro, teria sido **o ramalhar breve das árvores, uma ramagem que o vento fizesse roçar de leve na grade**. Outro ruído lhe chegou de súbito aos ouvidos, mas este foi diferente, uma pancada, um choque, para ser mais preciso, não podia ser obra de vento (ESC, p. 80, grifos nossos).

Ao relacionar um som natural a algo “que não conseguira identificar”, o narrador parece fazer uma crítica a uma sociedade que desaprendeu a conviver com a natureza. Ao mesmo tempo, ele indica a subversão da ideia de que a paisagem sonora cultural não produz o efeito de quebra no ambiente, pois já se está acostumado a esses sons, comparando um ruído não natural a uma pancada, um choque que “não podia ser obra de vento”.

Saramago mostra a cidade enquanto experiência, espaço de mobilidade, conflitos e memórias afetivas. Para além das construções de concreto, delimitadas geograficamente, a cidade é viva, fluida e sonora. Nesse pensamento, os sons culturais envolvem o cotidiano dos habitantes a tal ponto que esses indivíduos passam a confundir o espaço auditivo, tal como é possível observar:

Empurrado por este pensamento decisivo, um deles largou a corda e foi de braços no ar, na direcção do tumulto, A mim não me vão deixar de fora, mas as vozes calaram-se de repente, **ficaram só uns ruídos de arrastamento, umas interjeições abafadas, uma massa dispersa e confusa de sons, que vinham de todos os lados e de nenhum**. Parou, indeciso, quis regressar à segurança da corda, mas o sentido de orientação falhou-lhe, não há estrelas no céu branco, agora o que se ouvia era a voz do sargento a dar instruções [...] (ESC, p. 106, grifo nosso).

Contra a saturação desta “massa dispersa e confusa de sons”, que tira o sentido de orientação, Saramago apresenta a proposta de escuta da paisagem natural na reorganização dos sentidos: “Quem está aí, ainda mais alarmados quando ouvirem o ruído da água a correr, avançaram naquela direcção” (ESC, p. 180). Diante dessa proposição somos levados a perceber como os sons emitidos pelos aparelhos e equipamentos eletrônicos criam uma composição de tensão, ao passo que, a escuta dos sons naturais, parece ser apresentada como possível solução para orientar o caos sonoro.

Em contraposição a essa percepção, o texto instiga a reflexão sobre a dificuldade de se viver sem a orientação dos sons emitidos pelos aparelhos e equipamentos eletrônicos, tão presentes no meio urbano. Confinados no manicômio, os cegos, isolados, só estabelecem ligação com o mundo exterior através do som do rádio de pilhas:

Tenho um rádio, Um rádio, exclamou a rapariga dos óculos escuros batendo as palmas, música, que bom, Sim, mas é um rádio pequeno, de pilhas, e as pilhas não duram sempre, lembrou o velho, Dará para ouvir as notícias, observou o médico [...] todos estamos com certeza interessados em saber como estão as coisas lá fora, o melhor é poupar o rádio, Também acho, disse o velho da venda preta. Tirou o pequeno aparelho do bolso exterior do casaco e ligou-o (ESC, p. 121).

A inclusão do rádio na narrativa pode representar mais do que uma forma de distração ou um meio de comunicação com a realidade exterior. Durante muito tempo esse objeto foi utilizado como instrumento de agenciamento, mas, na atualidade, através das rádios independentes, ele também pode auxiliar na construção da utopia concreta dos movimentos de luta e emancipação. Em comunidades periféricas, por exemplo, uma rádio comprometida com determinada causa pode ampliar o debate que versa sobre os objetivos que se almeja coletivamente atingir. No caso de ESC, a presença do rádio de pilhas pode configurar uma forma de minimizar a alienação de se estar apartado do resto da sociedade. Cegos, os personagens estão mais suscetíveis a ouvir, saber como estão “as coisas” fora do espaço no qual se encontram em quarentena.

Na proposta de repensar a relação do homem com seu ambiente, Saramago elege a clarividência e a clariaudiência. Para o escritor, a clarividência seria a “visão clara”, a capacidade de enxergar o outro, o mundo, de observar atenciosamente aquilo que vemos. A clariaudiência define-se por como “audição clara”, uma possibilidade de desenvolver a sutileza da percepção, a “habilidade auditiva, tendo em vista

particularmente o som ambiental” (SCHAFFER, 2001, p.363), que só pode ser alcançada através do exercício de “limpar” os ouvidos adormecidos pela saturação dos ruídos.

É na escrita que Saramago mantém seu diálogo com o leitor na utópica proposta de, quiçá, torná-lo menos cego e menos surdo para as barbáries do homem. Ele próprio reconheceu possuir: “uma espécie de preocupação pedagógica, até excessiva” (SARAMAGO, 2003, p. 96). O declarado excesso faz com que alguns pesquisadores o classifiquem como pessimista inveterado, ou um escritor que impede uma leitura plural de seus romances (PINTO, 2009).

Embora essa abordagem pedagógica esteja posta de forma mais veemente em ESC, obra que dá a volta da estátua para a pedra, observamos que os temas: cidade, escuta, utopia e esperança, expostos no romance, são antecipados na obra *O ano de 1993* (1975). Na tentativa de confirmar nossa hipótese trazemos o segundo poema da referida obra:

Os habitantes da cidade doente de peste
estão reunidos na praça grande que assim fi-
cou conhecida porque todas as outras se atu-
lharam de ruínas

Foram tirados das suas casas por uma or-
dem que ninguém ouviu

Porém segundo estava escrito em lendas
antiquíssimas haveria vozes vindas do céu ou
trombetas ou luzes extraordinárias e todos
quiseram estar presentes

Alguma coisa podia talvez suceder no
mundo antes do triunfo final da peste nem
que fosse uma peste maior

Ali estão pois na praça angustiados e em
silêncio à espera

E depois nada mais se ouve que uma aé-
rea e delicada música de cravo

Qualquer fuga composta há duzentos e
cinquenta anos por João Sebastião Bach em
Leipzig

É então que os homens e as mulheres sem
esperança se deixam cair no pavimento esta-
lado da praça

Enquanto a música se afasta e voa sobre
os campos devastados (SARAMAGO, 2007, p. 11-12).

Fazendo uso da linguagem metafórica e do discurso distópico, Saramago revela um lugar imaginário, uma cidade onde os silenciosos habitantes vivem em condições de extrema opressão. De início, o que nos chama atenção são aspectos textuais e literários, a escrita sintética, a mistura entre a prosa e a poesia, as frases sem pontuação, a ausência da rima. Posteriormente, somos envolvidos pela temática do poema.

Ao descrever uma cidade doente de peste, onde os moradores, tirados de suas casas, são reunidos em uma praça, Saramago antecipa o tema do romance ESC. Em ambos, poema e romance, o autor descreve uma sociedade em ruínas que ensaia a utopia humana da “salvação divina”, pois já não se sente mais capaz de salvar a si mesma.

Em ESC a presença/ausência de um Deus que tudo observa representa ao mesmo tempo esperança e desencorajamento, conforme podemos observar no diálogo entre duas personagens: “Só Deus nos vê, disse a mulher do primeiro cego, que, apesar dos desenganos e das contrariedades, mantém firme a crença de que Deus não é cego, ao que a mulher do médico respondeu, Nem mesmo ele, o céu está tapado, só eu posso ver-vos” (ESC, p. 266-267). As palavras trocadas entre as mulheres possibilitam muitas vias interpretativas. Pode-se pensar que a mulher do primeiro cego não consegue enxergar que Deus já cegou há muito tempo, talvez antes do contágio da cegueira branca, é por este motivo que tantos “desenganos e contrariedades” acontecem.

Por outro lado, a crença na suposta existência de uma força divina também pode indicar que mesmo diante de todos os atos de violência presenciados, a mulher ainda mantém viva a esperança enquanto princípio utópico (BLOCH, 2005). Assim sendo, a religiosidade é o elemento que faz com que a esperança resista e mantenha a mulher erguida, mesmo em um distópico cenário.

A mulher do médico, embora não demonstre acreditar na utopia divina, é impulsionada pela latência utópica concreta, expressa na afirmação de que somente ela pode ver. Isso indica o reconhecimento de que é uma ingenuidade acreditar que uma força divina pode transformar a realidade. A mulher do médico compreende que somente através da práxis, em consonância com uma esperança autêntica, podem se efetivar as reais condições de transformação social (BLOCH, 2005, 2006).

A relação da esperança voltada para o divino é exposta de maneira mais problemática no poema. Tirados de suas casas, os habitantes reúnem-se na praça a espera da salvação. Eles aguardam as “vozes vindas do céu”, como se elas fossem capazes de trazer a cura para a peste. No entanto, o texto faz um alerta: pode ser uma peste maior!

Contrariando a ideia que associa o silêncio à ausência de barulho ou inquietação, descreve-se a angústia dos habitantes reunidos na praça, criando a imagem de um local que, por estar repleto de pessoas, não pode estar tão silencioso assim. Na verdade, não há silêncio absoluto. Sempre podemos identificar sons quando ficamos em silêncio, ainda que esses sons sejam produzidos por outros seres, ou por elementos da natureza, "quando interrompe o som ou se segue a ele, o silêncio reverbera com o tecido daquilo que soava, e esse estado continua enquanto a memória puder retê-lo. Portanto, embora obscuramente, o silêncio soa" (SCHAFER, 2001, p. 355). Na constatação de que o silêncio pleno inexistente é que o reconhecemos enquanto uma experiência subjetiva dentro de um contexto relacional. Isso significa que é a experiência individual de cada ouvinte que torna um som agradável, tranquilizador, ou por outro lado, desagradável, perturbador.

No poema, a ausência de som traz o medo e a apreensão. Mas, de repente, o silêncio é quebrado por “uma aérea e delicada música de cravo”, que pela delicadeza apresentada, parece evocar que algo mágico, divino, talvez salvador, está pra acontecer. É então que o som de uma música passa a fazer parte da paisagem sonora. Essa trilha musical que invade a cidade parece substituir a tríade ruído-silêncio-som do cotidiano urbano. A princípio, os habitantes/ouvintes parecem menos apreensivos, pois a música que ouvem traz consigo a calma e a delicadeza do som do cravo. A música é a expressão do desejo de transformação e também um convite à esperança (BLOCH, 2005). O que se ouve, então, é uma fuga⁴³ de Bach.

Segundo o crítico Theodor Adorno, apesar de seguir ainda os preceitos de uma música retoricamente regrada, Bach se encontra “a uma distância astronômica do nível geral da

⁴³ Elemento indispensável na compreensão do poema, a fuga é “uma composição, ou técnica de composição, em que um tema (ou temas) é expandido e desenvolvido principalmente por contraponto imitativo” (SADIE, 1994). A técnica de contrapor uma linha melódica com outras, criando um movimento distinto entre elas, nos remete a ideia de alteridade. A fuga é uma composição polifônica musical que tem sua origem na técnica de imitação, mas ganha novos contornos com Bach, considerado o maior compositor de fugas. Foi o compositor alemão que expandiu e transpôs o tema, explorando a ideia musical da fuga como variações sobre o tema (RUEB, 2001).

produção de sua época” (ADORNO, 1998, p. 143). Considerado o último barroco e um dos compositores mais importantes da história da música, ele tirava do cravo, um som mágico e de forma tão etérea, tão sublime e sutil, que muitos pensavam ser algo divino.

No livro, *48 Variações sobre Bach* (2001), Franz Rueb, ao discutir a variação da imagem do compositor e da recepção de sua obra ao longo do tempo, mostra que a religião e a ideologia de Bach, resumem-se numa única palavra: música. Ao analisar as Paixões de Bach, Rueb afirma:

A atualidade ou a atemporalidade das Paixões de Bach são definidas por sua estrutura interna, pela partitura, que se volta contra as convenções da época e da Igreja; são definidas, também, pela narrativa bíblica, pela visão introspectiva lírica e pela meditação da comunidade, pela tensão indivíduo-sociedade. O efeito que a Paixão provoca é garantido por sua retórica musical, discurso sonoro, alegoria, imagem musical, dimensão da profundidade, expressão; é garantido, enfim, pelo abalo que provoca nos sentimentos e por sua densa complexidade. Bach queria mover as pessoas, queria tocar-lhes o coração e pregar para elas. Sua paixão é um cosmo de expressividade, um retrato da alma, uma experiência da alma e, ao mesmo tempo, um relato objetivo apoiado no texto bíblico. (RUEB, 2001, p. 277).

Na afirmação de que elementos na obra de Bach voltam-se ao mesmo tempo contra as convenções da igreja, e a favor da narrativa bíblica, Rueb revela as múltiplas identidades do compositor alemão. Assim, poderíamos dizer que existe um Bach religioso, mas também um Bach místico, estético, simbólico, subversivo.

Seguindo esse pensamento, a menção ao compositor alemão, cujo nome foi aportuguesado no poema, é declaradamente uma ironia. Ateu confesso, Saramago, ao evocar a música de Bach como contraponto a peste que assola a cidade, como linha de fuga ao caos instaurado, parece reafirmar o caráter divino e religioso do músico. Contudo, isso é uma ilusão, porque é na escuta da fuga de Bach que os habitantes perdem suas esperanças.

Outra questão relevante é que a escrita do poema é semelhante a uma fuga de Bach: o tema é expandido e o que uma estrofe expõe é sempre retomado nas outras. Saramago parece buscar no músico, a técnica do contraponto, combinando elementos contrastantes, mas, ao mesmo tempo, interdependentes, reforçando a ideia de que o poema, assim como a música, comunica algo. O que ela comunica? Que não há salvação, não há esperança, não há fuga! É nessa constatação “que os homens e as mulheres sem esperança se deixam cair no pavimento estalado da praça”

(SARAMAGO, 2007, p. 12). Este pode ser o xeque-mate do jogo irônico proposto: o músico que passou anos de sua vida, tocando em igrejas como Diretor Musical da cidade de Leipzig, é quem anuncia a desgraça final.

A metáfora da fuga de Bach nos permite compreender que o mundo opera por desvios, que situações inesperadas sempre poderão ocorrer, pois o espaço urbano é fluido, e que as cidades, povoadas de pessoas e sons estão sempre em movimento constante.

O homem está tão acostumado com a existência das grandes cidades que já não se lembra de que houve um tempo em que elas não existiam. Sendo assim, é um equívoco tratá-las como um fenômeno da natureza, pois elas são uma construção social, um espaço (re)criado pelos homens, logo, qualquer tentativa de compreender sua complexidade deve passar pelo reconhecimento de seu processo de formação e transformação. Historicamente, a cidade tem importante papel no processo de socialização humana, pois “ampliou também todas as dimensões da vida” (MUMFORD, 1991, p. 39), interferindo nos hábitos e costumes daqueles que nela vivem.

Cabe ressaltar que as cidades surgiram do utópico desejo das pessoas de viverem juntas. Inicialmente, a construção de uma cidade estava ligada à ideia de sociabilidade, era a possibilidade do encontro com o outro, o diferente, o dissenso, a negociação. Entendido enquanto lugar de proteção capaz de resguardar seus habitantes das forças humanas e intempéries naturais. Contudo, não se pode ignorar que essa utopia de viver junto passa pelas relações de poder.

O multifacetado espaço citadino, apresentado tanto em ESC quanto em *O ano de 1993*, é como um campo de batalha onde as disputas de poder não são estáticas, mas dinâmicas. Prática social constituída historicamente, o poder, como bem definiu Foucault (2001, p. 75):

[...] é esta coisa tão enigmática, ao mesmo tempo visível e invisível, presente e oculta investida em toda parte, que causa inquietação e desconcerta a quem se depara com ele, e também porque não se sabe quem o exerce e onde é exercido, apenas tem-se uma noção de quem o explora.

O diálogo com Foucault é importante porque alarga a concepção equivocada de que o poder se limita ao sistema econômico ou ao Estado, uma vez que ele é uma prática que se atravessa a estrutura social, funcionando de várias formas e em continua

metamorfose. Na visão do filósofo, o poder por si não existe, ele está condicionado às relações nas quais é exercido.

Em *O Mal-Estar na Civilização* (1930), Freud analisa a evolução da sociedade enquanto representação do conflito entre vida e destruição. Segundo o autor: “A civilização tem de utilizar esforços supremos a fim de estabelecer limites para os instintos agressivos do homem e manter suas manifestações sob controle” (FREUD, 2002, p. 68). Assim sendo, ao se juntar, em uma grande unidade, como nas cidades, por exemplo, indivíduos, famílias e povos, busca-se um empenho da humanidade na tentativa de conter seu latente instinto de destruição.

Inspirados pela abordagem exposta por Freud, poderíamos dizer que se as personagens de ESC travam uma espécie de luta interna, na tentativa de controlar os impulsos violentos. Contudo, com a perda da visão perdem-se as referências entre o certo e o errado, o bem e o mal, o que pode ser liberado e o que deve ser reprimido para garantir a convivência na sociedade.

Dentro de um espaço caótico como o manicômio, as personagens estão livres desse controle e também da vigilância institucional, pois o Governo as abandona a mercê da própria sorte. Sem as máscaras sociais, alguns cegos vão desvelar sua essência, sua natureza humana autodestrutiva, demonstrando toda a sorte de barbáries, humilhando outros cegos, praticando atos de violência, explorando sexualmente mulheres, furtando a comida.

5.3 ENCARCERADOS NO MANICÔMIO: DIÁSPORA E HIBRIDISMO COMO ELEMENTOS DA IDENTIDADE EM CONSTRUÇÃO

Como meros espectadores, acompanhamos a narração do avanço da epidemia e a contaminação das personagens: o médico que atende o primeiro cego, o velho da venda preta, o menino estrábico, a rapariga de óculos escuros. Pouco a pouco, “novos” cegos vão surgindo. A única pessoa que não é contaminada é a mulher do médico, que finge estar cega para acompanhar o marido até o manicômio, local destinado pelo Governo para isolar os cegos.

És capaz de imaginar aonde nos trouxeram, Não, ela ia a acrescentar A um manicômio, mas ele antecipou-se-lhe, Tu não estás cega, não posso consentir que fiques aqui, Sim, tens razão, não estou cega, [...] Mas tu vês, Por

enquanto, o mais certo é cegar também um dia destes, ou daqui a um minuto, Vai-te embora, por favor, não insistas, aliás aposto que os soldados nem me deixariam pôr um pé nos degraus, Não te posso obrigar, Pois não, meu amor, não podes, fico para te ajudar, e aos outros que aí venham, mas não lhes digas que eu vejo. (ESC, p. 48)

A decisão de seguir o marido pode parecer uma atitude de submissão, sacrifício, quadro que compõe o papel estereotipado da mulher na sociedade. Entretanto, essa imagem é desconstruída quando a personagem assume o comando da situação, indicando que sua escolha não é uma convenção, mas uma posição diante da possibilidade de ajudar outras pessoas.

O olhar da mulher passa a ser de certo modo o nosso olhar, e assim somos levados, como ela, para dentro do manicômio. Testemunhas do inacabamento das identidades (HALL, 1996), constatamos até que ponto as pessoas, livres das convenções sociais, podem se aproveitar de outras que estão em desvantagem.

Ao analisar a crise de identidade, Stuart Hall (2005) desenvolve o argumento de que as mudanças estruturais ocorridas desde o final do século XX transformaram as sociedades modernas e, conseqüentemente, modificaram nosso conceito de identidade. Se no passado a identidade tradicional estava ligada a ideias “fixas” a respeito de classe, gênero, raça, dentre outras; no mundo contemporâneo, a percepção das alteridades e do diverso provoca um alargamento dos conceitos “fixos”, transformando e abalando elementos culturais tradicionalmente aceitos, em detrimento de novas formas de pensar a sociedade e os indivíduos.

A crise de identidade aparece quando essas transformações, na sociedade e no indivíduo, acabam por criar o efeito de “duplo deslocamento” entre o indivíduo, seu espaço e si mesmo, culminando na fragmentação do sujeito. Em contraposição ao sujeito moderno, formado e modificado na interação entre o eu e a sociedade, surge o sujeito fragmentado, complexo em suas múltiplas e contraditórias identidades. Para Hall, na reflexão sobre a desconstrução da identidade tradicional é preciso compreender a complexidade do processo, pois:

A identidade não é tão transparente ou tão sem problemas com nós pensamos. Ao invés de tomar a identidade por um fato que, uma vez consumado, passa, em seguida, a ser representado pelas novas práticas culturais, deveríamos pensá-la, talvez, como uma “produção” que nunca se completa, que está sempre em processo e é sempre constituída interna e não externamente à representação. Esta visão problematiza a própria autoridade e

a autenticidade que a expressão “identidade cultural” reivindica como sua. (HALL, 1996, p. 68)

O autor nos ajuda a pensar que o que denominamos "nossas identidades" pode ser melhor compreendido através das diferentes representações que assumimos durante nossa existência. Contudo, vale ressaltar que essas posturas ou atitudes são, na verdade, construídas nas nossas relações com os outros seres e com o meio. Em síntese, poderíamos dizer que as identidades são formadas culturalmente, ou seja, na inter-relação das identidades pessoais com as identidades sociais.

O problema é que na contemporaneidade - com o consumismo, a violência e a falta de tempo para estabelecer relações interpessoais, dentre tantas questões explicitadas anteriormente - os sujeitos estão tão imersos em sua condição particular que dificilmente se abrem para o plural. Paradoxalmente, é a partir desse particularismo que eles se reconhecem em determinado movimento, e resolvem se engajar coletivamente em alguma reivindicação identitária.

Em ESC, por exemplo, a diáspora das personagens cegas, confinadas no manicômio pelo Governo, destaca-se como elemento que interfere diretamente na reflexão sobre a construção da “identidade cultural”, pois é no confinamento que os traços-restos das identidades fixas, como a de gênero, ditam as relações.

Outro ponto a se destacar é que a opção por colocá-las nesse espaço é uma forma de guetoizar, impedir o convívio social e os discursos daqueles que por ventura sejam diferentes. Um processo que a humanidade já conhece bem, conforme podemos verificar na fala do ministro:

Em palavras ao alcance de toda a gente, do que se tratava era de pôr de quarentena todas aquelas pessoas, segundo a antiga prática, herdada dos tempos da cólera e da febre-amarela, quando os barcos contaminados ou só suspeitos de infecção tinham de permanecer ao largo durante quarenta dias, até ver. Estas mesmas palavras, Até ver, intencionais pelo tom, mas sibilinas por lhe faltarem outras, foram pronunciadas pelo ministro, que mais tarde precisou o seu pensamento, Queria dizer que tanto poderão ser quarenta dias como quarenta semanas, ou quarenta meses, ou quarenta anos, o que é preciso é que não saiam de lá. (ESC, p. 45)

Ao mencionar a prática antiga, o ministro faz referência a peste, uma das maiores desculpas dadas para justificar a formação de um gueto oficial. Nele, os estigmatizados permanecem sob situação de controle deixando de ser uma “ameaça” social. Essa

mesma exclusão é realizada no afastamento das personagens de ESC, que são retiradas de seus lares e condenadas a viver um longo período ausentes de seu lugar de origem. Esta ausência acaba por reconfigurar suas identidades, que passam a incorporar as lembranças do passado na cidade, e as experiências impostas pela condição de afastamento.

Essa separação é reproduzida no decorrer da leitura da obra, intensificando a ideia de que o sujeito contaminado pela cegueira/alienação encontra-se em um limiar entre a perda do controle e a noção de humanidade.

Conforme descreveu Guy Debord (1997, p. 25):

O sistema econômico fundado no isolamento é uma produção circular do isolamento. O isolamento fundamenta a técnica, e, em retorno, o processo técnico isola. Do automóvel à televisão, todos os bens selecionados pelo sistema espetacular são também as suas armas para o reforço constante das condições de isolamento das «multidões solitárias». O espetáculo reencontra cada vez mais concretamente os seus próprios pressupostos. A origem do espetáculo é a perda da unidade do mundo [...].

No contexto relatado por Debord, o espetáculo demarca o ápice em que a mercadoria tomou os espaços de existência e urbanidades humanas, impregnando-os com a lógica do capital. Em espaços de grande circulação, como as metrópoles, a tentativa de parecer pressupõe uma acumulação de capital, que perpetua o modelo de sociedade condicionada e alienada.

[...] já éramos cegos no momento em que cegamos, o medo nos cegou, o medo nos fará continuar cegos, Quem está a falar, perguntou o médico, Um cego, respondeu a voz, só um cego, é o que temos aqui. Então perguntou o velho da venda preta, Quantos cegos serão precisos para fazer uma cegueira. Ninguém lhe soube responder. (ESC, p. 131)

Na percepção de uma das personagens femininas de ESC, é possível reconhecer que a falta de visão social da realidade, faz com que os indivíduos cooptados pelas ideologias dominantes e pelo consumo se tornem cada vez mais alienados. Eles banalizam as barbáries porque estão imersos no processo de naturalização. O medo da perda os domina. A insegurança surge no momento em que percebem que se encontram apartados do resto da cidade. No confinamento é cada vez mais difícil saciar suas vontades ou garantir a segurança dentro do grupo.

O conceito de diáspora, segundo Hall (2003, p.32): “está fundado sobre a construção de uma fronteira de exclusão e depende da construção de um “Outro” e de uma posição rígida entre o dentro e o fora”. Desse modo, os exilados experimentam uma sensação de não pertencer a nenhum lugar, de estar ao mesmo tempo dentro e fora da cidade.

Originalmente ligada a questões de colonização, migração e dispersão judaica, a palavra diáspora tem origem na história do Grande Êxodo, no Velho Testamento Hall (2003). Na contemporaneidade, o conceito de diáspora possui um significado mais amplo, no qual podemos incluir a comunidade exilada. Nesse entendimento, embora a condição diaspórica não seja somente característica de grupos marginalizados, é na experiência marginal que podemos analisar a diáspora enquanto “fenômeno social” na configuração do indivíduo.

No processo de construção das identidades o indivíduo se forma e se transforma na relação com os sistemas culturais. Assim sendo, a maneira como nos assumimos, ou como outros nos assumem nas relações sociais, passa a ser fundamental no processo de transformação individual e do grupo no qual nos inseridos, pois “estamos sempre em processo de formação cultural. A cultura não é uma questão de ontologia, de ser, mas de se tornar” (HALL, 2003, p. 44). Por outro lado, não podemos ignorar que enquanto construções heterogêneas, nós também carregamos os resquícios das concepções fixas de identidade, sobretudo as de classe, gênero, étnicas, dentre outras. E é por causa delas, que alguns indivíduos têm tanta dificuldade em aceitar as alteridades no mundo contemporâneo.

Outra questão é que “na situação de diáspora, as identidades se tornam múltiplas” (HALL, 2003, p. 27), sendo assim, não são fixas, carregam consigo a disseminação, que acaba multiplicando-as. Por vezes entendido de forma generalizada, o conceito é comumente empregado para designar qualquer grupo que está fora de seu lugar originário. Na visão de alguns estudiosos, a diáspora deve apresentar aspectos definidos e associados a práticas específicas, mas Hall amplia esse debate na reflexão de que as diásporas são diversas e somente poderemos analisar essa diversidade no intercâmbio com seu contexto sócio-histórico.

Em ESC, por exemplo, vemos os cegos em uma dupla situação diaspórica, conforme podemos observar na percepção da mulher do médico:

Tão longe estamos do mundo que não tarda que comecemos a não saber quem somos nem nos lembrarmos sequer de dizer-nos como nos chamamos, e para quê, para que iriam servir- nos os nomes, nenhum cão reconhece outro cão, ou se lhe dá a conhecer, pelos nomes que lhes foram postos, é pelo cheiro que identifica e se dá a identificar, nós aqui somos como uma outra raça de cães, conhecemo-nos pelo ladrar, pelo falar, o resto, feições, cor dos olhos, da pele, do cabelo, não conta, é como se não existisse, eu ainda vejo, mas até quando. (ESC, p. 64)

A diáspora, como aqui a entendemos, não é apenas fundamentada no deslocamento geográfico, uma vez que os exilados estão fora da sociedade, mas também em um deslocamento experimentado nas negociações entre os sujeitos. Nas palavras da mulher do médico percebe-se a gradual perda da identidade. Confinadas no restrito espaço do manicômio, as personagens já sentem dificuldade em saber quem são. Os valores humanos começam a perder sua potência. Isso fica mais evidente quanto ela compara as pessoas que vivem dentro desse espaço com uma “raça de cães”, ou seja, em processo de animalização.

No manicômio, os exilados vivenciam uma traumática experiência de conviver com múltiplas maneiras de ser/estar no mundo. Na obra, Saramago expressa uma concepção da realidade social desumanizada, denunciando a perversão nas relações humanas. Inicialmente, a perda da identidade está associada à contaminação pela cegueira branca. Sem nome, aquilo que primeiro poderiam identificá-las, as personagens são reconhecidas pelas profissões, relações de parentesco ou por traços físicos significativos. Depois, a perda da identidade vai ganhando outros contornos, transformando-se em um processo de construção permanente na relação com os deslocamentos e as multiplicidades. A partir desse ponto, surge um sujeito que se forma/transforma na relação com os outros. Na perspectiva de Stuart Hall (1996, p. 75):

A experiência da diáspora [...] é definida não pela essência ou pureza, mas pelo reconhecimento de uma diversidade e de uma heterogeneidade necessárias; por uma concepção de ‘identidade’ que vive com e através, não a despeito, da diferença; pelo hibridismo. As identidades diaspóricas são aquelas que estão constante e renovadamente se produzindo e se reproduzindo, através da transformação e da diferença.

Nos estudos culturais da atualidade, o conceito de diáspora interliga-se ao de fronteira e hibridismo, na tentativa de pensar as questões interculturais, o pertencimento, o conceito de raça e, em uma reflexão mais ampla, as identidades. Em *Atlântico Negro* (2001), o sociólogo inglês Paul Gilroy compara o conceito com um navio que navega no fluxo e refluxo das correntes. Reforçando a ideia de deslocamento em um contexto

histórico determinado, o autor concebe a diáspora como um símbolo das lutas políticas para definir a comunidade local, como distinta. Com o alargamento das fronteiras culturais “a ideia de diáspora se tornou agora integral a este empreendimento político, histórico e filosófico descentrado, ou, mais precisamente, multicentrado” (GILROY, 2001, p. 17). São nas experiências vivenciadas dentro dos espaços sociais, onde se encontram culturas diferentes, que a mistura cultural, o hibridismo, toma forma.

Homi Bhabha (2007) e Stuart Hall (2003) utilizam o termo hibridismo na busca por uma abordagem crítica ao princípio colonialista, ao ideal de pureza e homogeneidade. Os autores elegem o hibridismo como ponto de partida para se pensar algumas dualidades como: dentro e fora, centro e periferia, oprimido e opressor. Sendo assim, o híbrido não seria um elemento, mas o resultado das trocas entre essas dualidades. São destas trocas e negociações, do diálogo entre o tradicional e o novo, que as novas identidades surgem.

Em conformidade com o exposto, compreendemos que em ESC o confinamento é um laboratório cultural, onde as personagens, na tentativa de sobreviver, experimentam a diversidade e as trocas, mesmo nas situações em que não conseguem negociar nada (HALL, 2003). Nessa perspectiva, verificaremos em nossa análise algumas características fundamentais do movimento diaspórico e híbrido que permeiam a narrativa do romance: a existência de uma história de exclusão, o desejo de retornar ao local de origem, o esforço coletivo e individual de assimilar culturas hostis, a marginalização de gênero e a problemática das dualidades.

Durante sua vida, o ser humano vivencia um processo contínuo de construção enquanto indivíduo ou grupo. Ele passa por experiências que, de certo modo, vão modificando sua postura e seu comportamento diante dos outros seres e da vida. Esses agenciamentos construídos ao longo de sua trajetória são fluxos⁴⁴ e produtores de conectivos entre os múltiplos territórios, que este ser humano percorrerá durante sua existência.

⁴⁴ Utilizamos a definição de Deleuze (apud ARAGON, 2006, p. 8): “Fluxo é qualquer coisa, em uma sociedade, que corre de um polo a outro, e que passa por uma pessoa, unicamente na medida onde as pessoas são interceptadores. Ou ainda: O processo é aquilo que chamamos o fluxo. Ora, ainda aí, o fluxo, é uma noção de que precisávamos como noção qualquer não qualificada. Isso pode ser um fluxo de palavras, de ideias, de merda, de dinheiro, pode ser um mecanismo financeiro ou uma máquina esquizofrênica: isso supera todas as dualidades”.

No percurso da escritura saramaguiana, as fronteiras entre narrativa e lírica parecem diluídas. Ao edificar suas construções textuais, Saramago possibilita a nós, leitores, um olhar múltiplo diante do fluxo de sua linguagem. Em ESC, os personagens apresentam-se como fruto de um atravessamento de fluxos históricos e sociais. É um fluxo que não se esgota. Fluxos familiares, conceituais e políticos, sempre metamorfoseantes, nunca fixos, nunca reduzidos a algum tipo de essência do humano. É o fluxo expresso através de complexas forças heterogêneas, postas em jogo todo o tempo.

No confinamento, os cegos são forçados a conviver com todo tipo de indivíduo. É nessa experiência que o heterogêneo é reconhecido e as identidades passam, então, a conviver com a diferença e com o hibridismo; limitando, controlando e organizando o fluxo, mas ainda assim afetadas pelos mesmos processos que tencionam controlar.

De fato, a maneira como agimos ou como os outros agem conosco nas relações sociais, produzem efeitos significativos na nossa vida, pois o indivíduo “é sempre dialógico na medida em que existe na relação com o outro” (HALL, 2003, p.80). Contudo, cada ser é fruto de um atravessamento de fluxos, portanto, híbrido. Nesse entendimento, não podemos pensar as relações entre o homem e o seu grupo social de forma homogênea. É preciso analisar, simultaneamente, a identidade singular e sua relação com as outras múltiplas identidades de um grupo.

Conforme exposto no Capítulo 1, Marc Augé (1994) criou o conceito de não-lugar ao pensar a questão da identidade e a relação dos indivíduos com o meio, no que denominou de “supermodernidade”. Em oposição a ideia de espaço antropológico, personalizado, o não-lugar é representado pelos espaços públicos de rápida circulação, como meios de transporte, hospitais, grandes comércios, etc.

Na classificação de Augé as cadeias, e também os manicômios, são não-lugares porque acolhem, ainda que transitoriamente, pessoas que devido a rigidez ou quebra de regras da ordem social estabelecida, encontram-se confinados, separados do meio. Nesses espaços as relações interpessoais não são estimuladas, o homem é somente mais um dentro de um mundo transitório e solitário. Os não-lugares se apresentam como uma nova configuração social de um período que se define pelo excesso. Na perspectiva de Augé a época atual precisa ser pensada nas suas contradições e diversidades, não em relação de oposição a algo que se perdeu.

Esse parece ser o grande desafio da sociedade representada em ESC: constituir e organizar lugares onde as práticas coletivas e individuais possam conviver de forma mais harmoniosa. No entanto, na prática, conviver com o diferente pode não ser tão harmônico assim. E Saramago nos mostra que aceitar o que é diferente é sempre desafiador.

Dentro do manicômio não há a força reguladora do Estado e uma nova sociedade se forma. É a presença/ausência do Estado enquanto ordem normativa. Um Estado que deveria contribuir para a construção de uma sociedade politicamente organizada, mas que faz opção pela exclusão dos “contaminados”.

Impelida pela esperança absurda de uma autoridade que viesse restaurar no manicômio a paz perdida, fortalecer a justiça, devolver a tranquilidade, uma cega chegou-se conforme pôde à porta principal e gritou para os ares, Ajudem-nos, que estes estão a querer roubar-nos a comida. Os soldados fizeram de conta que não tinham ouvido, as ordens que o sargento recebera de um capitão que por ali havia passado em visita de inspecção eram peremptórias, claríssimas, Se eles se matarem uns aos outros, melhor, menos ficam. (ESC, p.139)

Na fala do narrador, percebe-se uma evidente ausência de vontade do poder público em fazer justiça. “As ordens” impostas aos agentes públicos foram claras e taxativas, se os cegos se matassem uns aos outros, tanto melhor para o Estado, cuja conveniente ausência no manicômio redundava em intentar a clausura dos reclusos para que não disseminem na própria sociedade de onde foram segregados, a contaminação.

No entanto, ao revés das pretensões alijadoras de quem na verdade deveria harmonizar, a cega mantém a esperança. Mesmo confinada, ela se esforça, grita por ajuda, tenta encontrar uma forma de garantir a pacificação do espaço. Em sua visão o Estado é uma organização política que deveria manter a ordem, mas, ao contrário, omite-se.

A repressão, que em geral traduz a ideia de práticas comissivas, um agir, por assim dizer, possui também outro viés, oposto ao agir, mas igualmente pernicioso qual seja omitir. Nesse aspecto, a omissão do Estado em relação aos cegos no manicômio, de certo modo fomenta uma arquitetura sócio-claustrofóbica paralisante dos excluídos. Segundo Deleuze e Guattari (2010, p. 25) “é sempre a repressão que cria o sujeito fixo”, nesse caso, uma repressão omissiva.

Não obstante, o que se vivencia dentro do manicômio/cárcere é a total ausência do Estado, enquanto certa ordem à qual os indivíduos adaptam sua conduta (KELSEN, 2000), então, o que está em jogo não é mais a fixidez do sujeito, mas a relação deste com o território, com o domínio, a permanência, e as designações de propriedade, apropriação e distanciamento. Não há como fugir do território, pois todo movimento de desterritorialização traz consigo elementos de reterritorialização.

Na visão dos pensadores Deleuze e Guattari, é preciso pensar a reterritorialização e a desterritorialização como processos simultâneos e indispensáveis para compreender as práticas humanas. Nesse pensamento, a desterritorialização é o movimento pelo qual se abandona o território, “é a operação da linha de fuga”, ao passo que a reterritorialização é o movimento de construção do território (DELEUZE e GUATTARI, 2008, p. 224).

No mundo contemporâneo, a compreensão de que os movimentos de desterritorialização e reterritorialização estão interligados em fluxos contínuos nos faz pensar que estamos sempre passando de um território a outro. Toda vez que abandonamos o território, fundamos outro em seguida, mas nunca destruimos o território inicialmente abandonado.

No romance, confinados em um entre-lugar demarcado pelo processo de desterritorialização e reterritorialização; é essa des-reterritorialização cotidiana, marcada por um tenso diálogo entre as múltiplas formas de pensar e agir que os cegos de ESC experimentam.

Exilados no manicômio e aparentemente livres do Estado, as personagens vivem uma nova experiência e descobrem que a outra ordem coerciva que se forma, efetivada na força bruta, faz com que a conduta e a vontade entrem em conflito, surgindo o antagonismo entre o ser e o dever ser, problemática fundamental de toda prática social. O que o leitor acompanha a partir desse momento é algo também observado por Baumann em seus estudos sobre a sociedade contemporânea: a vida no gueto não sedimenta a comunidade, ao contrário, "compartilhar o estigma e a humilhação pública não faz irmãos os sofredores, antes alimenta o escárnio, o desprezo e o ódio" (BAUMANN, 2003, p. 110). Nesse entendimento, o manicômio/gueto de ESC não estimula sentimentos comunitários, e sim o oposto, a fragmentação social.

A nova ordem coerciva começa a se definir no momento em que os “cegos malvados”, assim chamados pelo narrador, assumem o comando do manicômio/território. De posse de toda a comida que deveria ser repartida igualmente entre os confinados, os “cegos malvados” resolvem criar uma espécie de balcão de negócios, exigindo primeiramente os objetos de valor dos “cegos bons”.

A ameaça que os cegos malvados tinham feito ao princípio, de virem passar revista às camaratas e punir os infractores, acabou por ser executada dentro de cada uma, cegos bons contra cegos maus, malvados também. Não se encontraram riquezas estupendas, mas ainda foram descobertos uns quantos relógios e anéis, tudo mais de homem que de mulher [...]. Os cegos malvados receberam o pagamento com ameaças de duras represálias, que por fortuna depois não cumpriram, supôs-se que por esquecimento, quando o certo é que andavam já **com outra ideia na cabeça, como não tardará, a saber-se.** (ESC, p. 164, grifo nosso)

Como o próprio texto nos alerta, logo descobrimos que outra ideia os cegos “malvados” arquitetam. No diálogo com o leitor, a escritura não conforta; inquieta, como a própria inquietude da vida, e nos torna impotentes diante das artimanhas do texto, obrigando-nos a encarar o jogo proposto, a sinuosidade dos caminhos, seus desvios, os territórios movediços, onde querendo ou não, acabamos por ter que afundar os pés.

Passada uma semana, os cegos malvados mandaram recado de que queriam mulheres. Assim, simplesmente, Tragam-nos mulheres. [...] cegas que dormiam no chão, haviam decidido, por unanimidade, não acatar a degradante imposição, objectando que não se podia rebaixar a esse ponto a dignidade humana, neste caso feminino [...]. A resposta foi curta e seca, Se não nos trouxerem mulheres, não comem. Humilhados, os emissários regressaram às camaratas com a ordem, Ou vão lá, ou não nos dão de comer. (ESC, p.165)

Imposta a ordem, alguns homens ainda relutam em enviar suas mulheres, mas são levados a encarar a situação de fragilidade na qual se encontram, renunciando aos valores moralmente construídos. É a dignidade que se desfaz na batalha pela sobrevivência.

O primeiro cego começara por declarar que mulher sua não se sujeitaria à vergonha de entregar o corpo a desconhecidos em troca do que fosse, que nem ela o queria nem ele o permitiria, **que a dignidade não tem preço, que uma pessoa começa por ceder nas pequenas coisas e acaba por perder todo o sentido da vida.** O médico perguntou-lhe então que sentido da vida via ele na situação em que todos ali se encontravam [...]se que o meu orgulho de homem, 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, mas é provavelmente o único recurso, se queremos viver, Cada qual procede segundo a moral que tem, eu penso assim e não tenciono mudar de ideias, retorquiu agressivo o primeiro cego. (ESC, p. 167, grifo nosso)

Sem alternativa e carregando nas costas a responsabilidade pela sobrevivência de todos, resta às mulheres, somente a submissão diante da opressão e do novo poder que se instaura. A violência sexual desvela o complexo contexto do poder que demarca as relações sociais entre os sexos, e a coisificação do homem, a vulgarização das ações dignas e a decadência dos valores morais.

Durante horas haviam passado de homem em homem, de humilhação em humilhação, de ofensa em ofensa, tudo quanto é possível fazer a uma mulher deixando-a ainda viva. Já sabem, o pagamento é em gêneros, digam aos homenzinhos que lá têm que venham buscar as sopas, escarnecera à despedida o cego da pistola. E acrescentou chocarreiro, Até à vista, meninas, vão-se preparando para a próxima sessão. (ESC, p. 178)

A descrição do estupro é dolorosa. Ela carrega o peso histórico, exemplificando como a mulher vem sendo tratada pelo homem ao longo do tempo. Na literatura, por vezes a mulher aparece personificada em personagens ameaçadas pelo poder masculino, sempre subservientes, fracas, oprimidas. Saramago rompe com esse estereótipo, na medida em que mostra uma mulher corajosa, que decide acompanhar o marido, mesmo sem estar cega, que aguenta o peso de testemunhar a barbárie e a decadência, e ainda assim, ou apesar disso, decide ser a luz que guia todos os outros.

Ao desconstruir o estereótipo feminino, o autor acaba por contribuir na desconstrução da dicotomia homem/mulher, dominador /dominados. Mas não nos enganemos, na visão do autor português, a figura da mulher também sofre, é violentada, humilhada. Diante dessa situação degradante podemos nos perguntar: o que muda afinal? O que muda é que no romance as mulheres são capazes de reagir!

Em *A ordem do discurso* (1970), o filósofo Michael Foucault argumenta que nossa sociedade é marcada pelos procedimentos de exclusão. Todo discurso, revela, rapidamente, sua ligação com o desejo e com o poder: “[...] não é simplesmente aquilo que manifesta (ou oculta) o desejo; é aquilo que é o objeto do desejo [...] não é aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas aquilo por que, pelo que se luta o poder do qual nos queremos apoderar” (FOUCAULT, 2005, p.10). É possuída por esse desejo de tomar para si o poder, ou talvez de recuperar a dignidade perdida, que a mulher do médico decide matar, durante outra seção de estupro, o líder dos cegos “malvados”.

[...] a mulher do médico observava os movimentos daquele que não tardaria a matar, como o gozo o fazia inclinar a cabeça para trás, como já parecia estar a

oferecer-lhe o pescoço. Devagar, a mulher do médico aproximou-se, rodeou a cama e foi colocar-se por trás dele. A cega continuava no seu trabalho. A mão levantou lentamente a tesoura, as laminas um pouco separadas para penetrarem como dois punhais. Nesse momento, o último, o cego pareceu dar por uma presença, mas o orgasmo retirara-o do mundo das sensações comuns, privara-o de reflexos, Não chegarás a gozar, pensou a mulher do médico, e fez descer violentamente o braço. 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. (ESC, p. 185)

A cena do assassinato é descrita em detalhes tão minuciosos quanto às cenas dos estupros. Contudo, o ato não é colocado como heroico na narrativa. A propósito, a falta de heróis e de uma “moral da história” faz com que o romance pareça um roteiro de cinema-catástrofe. A tessitura da obra despertou o interesse do diretor brasileiro Fernando Meirelles, que adaptou o romance para o cinema. Lançado no Festival de Cannes de 2008, com o nome de *Blindness*, o filme foi sucesso de público e crítica, e preservou a essência da história de Saramago, ainda que respeitando a linguagem cinematográfica.

No filme, as cenas dos estupros são tão longas e sofridas como na descrição do romance. Curiosamente, embora o contínuo deslocamento das imagens, os cortes e a escuridão da tela atrapalhem a visão do espectador, é possível “enxergar” tudo o que acontece. Podem-se completar os pedaços que faltam, como se fosse possível projetá-los, preencher o que não está explícito. A princípio, as imagens transbordam pessimismo, expondo o círculo vicioso da dissimulação dos homens. Contudo, Meirelles não se esquivava de tentar despertar algo que parece ter sido esquecido pela sociedade: a compaixão.

Esse mesmo sentimento norteia o romance. É a compaixão, e não o desejo de vingança, que move a mulher do médico a eliminar o líder dos cegos malvados. Segundo Deleuze (1988, s/p) “Há situações nas quais a única saída para o homem é o devir revolucionário”. Esse devir toma força nos momentos de tirania e opressão, onde não há nada mais a ser feito, e a cada uma nova situação, outros novos devires revolucionários são desencadeados. É por este processo que a mulher do médico passa. Ela sabe que precisa fazer algo, que é a única capaz de fazê-lo, pois somente ela pode enxergar, mas mesmo assim, ainda experimenta o sentimento de culpa, ao mesmo tempo em que teme perder sua visão: “Os olhos nublaram-se-lhe, Vou cegar, pensou” (ESC, p. 188).

Na verdade, o que a mulher teme não é ser punida pelo seu feito, mas o castigo/cegueira. Ela percebe a incompletude de sua identidade, pois afastada geográfica e culturalmente, na diáspora, vive em um entre-lugar onde os valores dominantes foram ressignificados, e sua “origem” social, religiosa, política, deixou de ser essencial. Essa percepção acaba por abrir caminho para novas maneiras de aprender a negociar com o mundo. Ainda assim, mesmo assustada com essa revelação ela sente que se preciso fosse, mataria novamente.

As lágrimas continuavam a correr, mas lentas, serenas, como diante de um irremediável. Levantou-se a custo. Tinha sangue nas mãos e na roupa, e subitamente o corpo exausto avisou-a de que estava velha, **Velha e assassina, pensou, mas sabia que se fosse necessário tornaria a matar**, E quando é que é necessário matar, perguntou-se a si mesma enquanto ia andando na direcção do átrio, e a si mesma respondeu, Quando já está morto o que ainda é vivo. Abanou a cabeça, pensou, E isto que quer dizer, palavras, palavras, nada mais. (ESC, p.189, grifo nosso).

No exílio, a experiência da hibridização social vai se cristalizando e ficando cada vez mais intensa. Ao compreender os efeitos dessa experiência, a mulher do médico percebe que o processo traumático que a forçou ao exílio, não conseguiu tirar sua capacidade de resistir, e até de revolucionar-se contra os abusos cometidos pelos cegos malvados.

Ao retornar ao alojamento, a mulher do médico não encontra conforto, pois os cegos, desesperados com a falta de comida, mostram-se mais preocupados em vingar o assassino do seu algoz, do que comemorar a vitória dos oprimidos contra os opressores.

O que eu sei é que não estaríamos nesta situação se não fosse terem-lhes matado o chefe, que importância teria irem lá as mulheres duas vezes por mês a dar-lhes o que deu para dar-se a natureza, pergunto. Quem teria sido o da façanha gostava eu de saber, As mulheres que estavam lá nessa altura juram que não foi nenhum delas, O que devíamos fazer era tomar a justiça nas nossas mãos e levá-lo ao castigo, Desde que soubéssemos quem é. (ESC, p. 191)

Prestes a confessar seu crime, a mulher pensa em contar aos cegos sua façanha “se alguém aqui morrer de fome a culpa será minha” (ESC, p. 191), mas é impedida pelo velho da venda preta que argumenta:

Mataria com as minhas mãos quem a si próprio se denunciasse, Porquê, perguntaram da roda, Porque se a vergonha ainda tem algum significado neste inferno em que nos puseram a viver e que nós tornámos em inferno do inferno, é graças a essa pessoa que teve a coragem de ir matar a hiena ao covil da hiena [...]sempre houve quem enchesse a barriga com a falta de vergonha, mas nós, que já nada temos, a não ser esta última e não merecida dignidade, ao menos que ainda sejamos capazes de lutar pelo que de direito

nos pertence, Que queres dizer com isso, Que tendo começado por mandar as mulheres e comido à custa delas como pequenos chulos de bairro, é agora a altura de mandar os homens, se ainda os temos aqui. (ESC, p. 191)

Esse velho parece ser o único capaz de compreender o ato revolucionário que buscava recuperar a civilidade perdida. Ele consegue “enxergar” que até a barbárie precisa ter fim. É assim que identificamos o argumento de Saramago: expor a desconstrução dos territórios urbanos, e do que reconhecemos como civilização, através da alegorização do uso/abuso do poder. Mas também perceber que os atravessamentos de fluxos que perpassam o ser humano forjam possibilidades de inúmeras produções morais e de valores, bem como seus desdobramentos no ser. Como consequência destes atravessamentos, as identidades multiplicam-se, fazendo com que os sujeitos percebam que só “são” no “sendo”.

Após todas as dificuldades e violências sofridas, a mulher do médico e um pequeno grupo de cegos saem do manicômio. Livres, sentem-se como nômades desterritorializados pelo caos e pelas relações de força que se deslocam a todo o momento. Se em diáspora eles viviam a utopia de retornar ao seu lugar de origem, movidos pela esperança de que no porvir se cumpriria a promessa social até então irrealizada; diante da cidade devastada o que vivenciam é a experiência do choque. Com a cegueira, foram-se as referências. A cidade, antes reconhecida enquanto espaço estriado (DELEUZE; GUATTARI, 2008), repleto de pontos fixos, torna-se como o deserto, um espaço liso, conforme podemos verificar no seguinte trecho:

Diz-se a um cego, Estás livre, abre-se-lhe a porta que o separava do mundo, Vai, estás livre, tornamos a dizer-lhe, e ele não vai, ficou ali parado no meio da rua, ele e os outros, estão assustados, não sabem para onde ir, é que não há comparação entre viver num labirinto racional, como é, por definição, um manicômio, e aventurar-se, sem mão de guia nem trela de cão, no labirinto dementado da cidade, onde a memória para nada servirá, pois apenas será capaz de mostrar a imagem dos lugares e não os caminhos para lá chegar. (ESC, p. 211).

Fora do manicômio, os cegos comparam o labirinto racional, lugar de exclusão, com o labirinto cidade e seus caminhos bifurcados. Aparentemente livres, os cegos ainda têm um longo caminho pela frente até, finalmente, conseguirem “ver, reparar” o mundo. Eles são como fantasmas percorrendo os labirintos urbanos. A partir desse choque inicial, descrito pelo narrador, o que se vê é a retomada hiperbólica da questão da cidade labirinto. Sem nome, ela é o labirinto que precisa ser percorrido, podendo levar a esperança ou desembocar no pessimismo.

O romance também é uma cidade por onde caminhamos instigados pelos personagens e movidos pelas ações descritas. As covardias cotidianas contribuem para certa forma de cegueira mental. Falta-nos reflexão. Precisamos pensar, pois sem reponsabilidade, temos uma existência ignóbil. Muitas vezes, nós não percebemos o mundo, pois estamos “colados” nele, mas ao ler o romance, distanciamo-nos e temos essa possibilidade. É o livro como alteridade. É o livro produzindo relação com o mundo. Nas palavras de Deleuze e Guattari (2007, p. 22):

[...] o livro não é a imagem do mundo segundo uma crença enraizada. Ele faz rizoma com o mundo, há evolução a-paralela do livro e do mundo, o livro assegura a desterritorialização do mundo, mas o mundo opera uma reterritorialização do livro, que se desterritorializa por sua vez em si mesmo no mundo (se ele é disto capaz e se ele pode). O mimetismo é um conceito muito ruim, dependente de uma lógica binária, para fenômenos de natureza inteiramente diferente.

Em ESC a alteridade apresenta-se a todo instante; seja na intensidade no uso da linguagem, ou na falta de nomes para os personagens. Na obra, o escritor usa a linguagem de forma erosiva, desgastando as relações, expondo as fissuras, compartilhando experiências do saber e do fazer político. Em sua opinião, escrever é um ato político, uma política da escrita (RANCIÈRE, 1999) que busca partilhar sentidos e não mapear territórios.

Em oposição ao caos e à cidade barulhenta do início da obra, Saramago descreve uma cidade degradada e silenciosa. É assim que os exilados encontram o espaço urbano quando saem do manicômio/prisão. O silêncio que impera na cidade é também um recurso sonoro que sugere um alargamento do tempo, uma escuta interior, uma aproximação entre a cidade e seus personagens.

Contra o adormecimento do senso auditivo, propõe-se uma reeducação dos sentidos da escuta. Quanto mais sons são produzidos, menos o valor do silêncio é reconhecido. É um paradoxo, pois entendido como a não-comunicação, o silêncio, na verdade, é uma importante estratégia de comunicação no processo de mediação, uma vez que abre caminho para uma atitude reflexiva, criando um espaço para que o indivíduo possa encontrar-se consigo mesmo.

Quando o som é retirado, o sentido auditivo fica mais alerta. Ao ouvir, atenciosamente, não somente os ruídos, mas também sua abstenção, o silêncio, pode-se, enfim,

desenvolver uma escuta sensível do outro, do mundo, e de si próprio. Em ESC, o silêncio é uma estratégia utilizada em diversos momentos. Vejamos alguns exemplos:

Habituada já aos rumores contínuos da camarata, a mulher do médico estranhou o silêncio, um silêncio que parecia estar a ocupar o espaço de uma ausência, como se a humanidade, toda ela, tivesse desaparecido, deixando apenas uma luz acesa e um soldado a guardá-la, a ela e a um resto de homens e de mulheres que a não podiam ver. (ESC, p. 154).

E a única hipótese que tem um verdadeiro sentido, é a única que pode dar alguma grandeza a esta nossa miséria, imagino esse homem a entrar aqui vindo do mundo dos cegos, aonde depois teria de regressar para cegar também, imagino as portas fechadas, a igreja deserta, o silêncio [...] (ESC, p. 301).

Sabia que estava na sua casa, reconhecia-a pelo odor, pela atmosfera, pelo silêncio, distinguia os móveis e os objectos só de tocar-lhes, passar-lhes os dedos por cima, ao de leve, mas era também como se tudo isto estivesse já a diluir-se numa espécie de estranha dimensão, sem direcções nem referências, sem norte nem sul, sem baixo nem alto. (ESC, p. 15).

Nessas passagens, o silêncio ocupa o lugar da ausência tanto do som quanto da falta de humanidade nas relações. Na igreja, a falta de som parece indicar que nem mesmo Deus é capaz de ouvir as súplicas do mundo. Em contraposição ao pessimismo dos dois primeiros recortes, no terceiro, temos a sensação de que o silêncio também pode representar o conforto, o acolhimento, ainda que tudo parecesse fora do lugar, diferente.

A sensação de não pertencimento cede lugar à desconstrução da dicotomia centro-periferia. Ao mostrar de forma simultânea os dois mundos, de fora e de dentro, as duas experiências geograficamente diferentes, não se trata de estabelecer fronteiras, mas perceber a dolorosa fusão das identidades, conforme podemos perceber nas palavras do narrador: “Como está o mundo, tinha perguntado o velho da venda preta, e a mulher do médico respondeu, Não há diferença entre o fora e o dentro, entre o cá e o lá, entre os poucos e os muitos, entre o que vivemos e o que teremos de viver” (ESC, p. 233).

Essa dupla visão diaspórica, dentro e fora, desorienta e afasta os exilados das exigências civilizatórias, mas ao mesmo tempo, aproxima-os do entendimento de que suas identidades foram irremediavelmente influenciadas por estas experiências.

Em “A (des)construção da identidade na obra de José Saramago” (2002), Shirley de Souza Gomes Carreira observa que a questão da identidade na obra do escritor, aponta para uma modificação na relação do eu com um mundo controlado pelo capitalismo e

pelo consumismo. Sob este controle, que impõe modelos comportamentais para a sociedade, os homens emudecem diante da falta de respeito com os direitos.

Na projeção de Saramago, a modernidade se constitui pelo signo da autonomia, todos os campos passam a isolar-se criando uma fragmentação generalizada, que impede, em um primeiro momento, de ver além. Mas a modernidade também é alteridade, algo que nunca está pronto, acabado, pois é marcada pela eterna busca. Nesse processo, muitas vezes os homens se perdem no embate entre o deixar de ser e o ser mais. Em uma de suas últimas entrevistas⁴⁵, Paulo Freire falou sobre a eterna busca no qual os homens se encontram:

Somos seres inacabados, mas diferentes do inacabamento das árvores e dos bichos. No momento que nos tornamos capazes de nos saber inacabados seria uma imensa contradição se ao mesmo tempo não nos inseríssemos em um movimento que é permanente e de busca, procura.

Esse movimento de que nos fala o autor, é a “vocação do ser mais”. Freire entende como “desumanização” a possibilidade da distorção do processo de busca permanente pelo ser mais, destacando que o embate entre o deixar de ser e o ser mais é uma luta constante que os homens travam em sua caminhada pela busca.

Tanto Saramago quanto Freire aproximam-se do pensamento de blochiano, que aponta para o entendimento de que a falta nos constitui. É por causa dela que o homem continua projetando, sonhando, porque nunca está pronto. É a falta que motiva o desejo incitando um devir constantemente em construção. Quando o homem sonha, movimenta o espírito humano e volta-se para o novo. Para Bloch (2005) esse mover tem sempre um sentido utópico.

A escrita de Saramago traduz a busca, seu “eu” inquieto, seu desassossego. É uma produção literária com compromisso social. Defensor da sua condição de ser político, o escritor faz da linguagem, ao mesmo tempo, uma estrutura de normas sociais, mas também contestação, revelando sua preocupação com a história humana e com a permanência da memória diante do esquecimento promovido pela barbárie.

⁴⁵ Entrevista gravada em vídeo, concedida à Luciana Burlamarqui, na casa de Paulo Freire em São Paulo, em 17 de abril de 1997. Arquivo pessoal.

O projeto é de certo modo utópico, audacioso, mas a sensação que surge ao ler o livro é que o escritor, escutando os fluxos contemporâneos, produziu um texto que nos instiga a (re)pensar a sociedade, ainda que não se identifique onde e quando se passa a história. É um “livro-fluxo”, tomando de empréstimo as palavras de Deleuze e Guatarri (2007), que somente efetiva o projeto inicial do autor, na medida em que produz movimento.

5.4 SARAMAGO ENSAIA A DISTOPIA

No romance ESC, a percepção do espaço urbano não se constrói apenas sob o ponto de vista arquitetônico, visual, mas, também, pelas percepções pessoais e coletivas dos personagens, pelos sons e cheiros que fazem parte do cenário descrito.

Dentro do manicômio as dificuldades são inúmeras: a comida insuficiente, a total falta de higiene, a violência. Contudo, os conflitos que se apresentam nesse espaço restrito não conseguem fazer cessar toda a moral, uma vez que um grupo ainda mantém o natural instinto de buscar a sobrevivência e a satisfação das necessidades mínimas coletivamente, ou seja, na aproximação com outras pessoas.

Em ESC, diante do esfacelamento da cidade-utopia de se viver junto, a mulher do médico, o médico, a rapariga de óculos escuros, o velho da venda preta, o rapazinho estrábico, o primeiro cego e a mulher do primeiro cego se juntam, formam um grupo que passa a lutar coletivamente pela sobrevivência e transformação da sua realidade. Essa utopia concreta se viabiliza na medida em que, movidos pela vontade utópica, eles primeiramente conseguem criar um entre-lugar no qual compartilham a esperança, a solidariedade e o desejo de se protegerem mutualmente. Unidos, mas sem ideias totalizadoras de homogeneização, porque eles passam a compreender que é preciso negociar com a diferença. A união que se estabelece não elimina os antagonismos e as divergências estão sempre presentes. Poderíamos concluir dizendo que as personagens formam de algum modo um todo, ainda que em constante conflito. Dessa forma, o grupo demonstra que a realização do “ainda-não-consciente” (BLOCH, 2005) só pode se concretizar na transformação da caótica realidade que os circunda.

Diante de um cenário desolador, a organização torna-se essencial à sobrevivência do grupo. Os cegos percebem esta necessidade, como podemos verificar na fala da mulher do médico, uma espécie de guia do grupo que se forma:

[...] o mal é não estarmos organizados, devia haver uma organização em cada prédio, em cada rua, em cada bairro, um governo, disse a mulher, Uma organização, o corpo também é um sistema de organizado, está vivo enquanto se mantém organizado, e a morte não é mais que o efeito de uma desorganização [...] organizar-se já é de certa maneira, começar a ter olhos. (ESC, p. 281- 282).

Ao clamar pela ordem, a mulher do médico intenta criar mecanismos para garantir a sobrevivência do seu grupo. No processo de reconstrução do espaço exterior, as personagens pouco a pouco vão reconstruindo também o espaço interior.

[...] sem olhos os sentimentos vão tornar-se diferentes, não sabemos como, não sabemos quais [...], Dantes, quando víamos, também havia cegos, Poucos em comparação, os sentimentos em uso eram os de quem via, portanto os cegos sentiam com os sentimentos alheios, não como cegos que eram, agora, sim, o que está a nascer são os autênticos sentimentos dos cegos, e ainda vamos no princípio, por enquanto ainda vivemos da memória do que sentíamos, [...] (ESC, p.242).

Longe de apresentar uma visão pessimista, ESC sugere novas possibilidades de se relacionar com a cidade, reforçando o discurso de que é através da sua práxis que o homem pode torná-la um espaço legítimo de convívio social. Do exposto, podemos afirmar que a utopia da solidariedade não é uma fantasia, contudo, ela só pode se manifestar nas relações entre as pessoas.

Contrariando alguns pesquisadores que apontavam o pessimismo como sua característica mais marcante, Saramago fazia da ironia um delicado elo que interligava o dito e não dito, estabelecendo “uma aresta avaliadora que consegue provocar respostas emocionais em seus alvos” (HUTCHEON, 2000, p. 16), num processo interpretativo que dava ainda mais autenticidade aos seus textos. Nas palavras da escritora Leyla Perrone Moisés (2000, p. 188): “Sua enunciação escapa à tentação do dogmatismo pela presença constante da ironia, do humor, da ternura, e, sobretudo pela prudência de quem conhece a especificidade de sua arte”.

Em um momento de desespero, em que a mulher do médico encontra-se perdida, a solidariedade vem através de um cão:

A mulher do médico vai lendo os letreiros das ruas, lembra-se de uns, de outros não, e chega um momento em que compreende que se desorientou e perdeu. Não há dúvida, está perdida. Deu uma volta, deu outra, já não reconhece nem a ruas nem os nomes delas, então, desesperada, deixou-se cair no chão sujíssimo, empapado de lama negra, e, vazia de forças, de todas as forças, desatou a chorar. Os cães rodearam-na, farejam os sacos, mas sem convicção, como se já lhes tivesse passado a hora de comer, um deles lambe-lhe a cara , talvez desde pequeno tenha sido habituado a enxugar pratos. A mulher toca-lhe na cabeça , passa-lhe a mão pelo lombo encharcado , e o resto das lágrimas chora-as abraçada a ele. (ESC, p. 226)

Na cena, descrita com requintada sensibilidade poética, a mulher do médico parece finalmente enxergar a decadência da humanidade. Diante do caos, ela é reconfortada pelo cão das lágrimas, um animal que demonstra ser mais solidário e humano do que as pessoas a sua volta.

Em outra cena, a mulher do médico, a esposa do primeiro cego e a rapariga de óculos escuros tomam banho na chuva:

Na manhã seguinte veio a chuva e então a mulher do médico aproveitou para lavar [...] tudo o que precisava ser retirado a sujeira [...], que logo se misturou ao banho dela mesma, despiu de golpe a bata molhada, e, nua pôs-se a lavar as roupas, ao mesmo tempo que a si própria [...] Tirem a roupa que tem vestida [...] estão além três mulheres [...] três graças nuas sob a chuva que cai [...] As mulheres já estão lavadas, agora é a vez dos homens [...]. (SARAMAGO, 1995, p. 265-268).

O banho das mulheres remete a purificação, à expurgação, é como uma catarze que vem limpar todo o sofrimento, renovando as esperanças.

Ao final do romance,

A mulher do médico levantou-se e foi à janela. Olhou para baixo, para a rua coberta de lixo, para as pessoas que gritavam e cantavam. Depois levantou a cabeça para o céu e viu-o todo branco, Chegou a minha vez, pensou. O medo súbito fê-la baixar os olhos. A cidade ainda ali estava. (ESC, p.310)

Ao erguer os olhos, a mulher do médico teme não apenas perder a visão. A interpretação que fazemos da descrição da cena é que a mulher parece temer a possibilidade do homem nunca mais dominar o espaço e o tempo, porque não domina mais a história. Essa percepção demonstra que a mulher, apesar de ter preservado a visão durante todo o conflituoso processo da cegueira coletiva, também sofre de certa “cegueira parcial”, pois desconsidera que o espaço e o tempo escapam, todos os dias, à nossa posse.

A cidade-mundo é como um carrossel que gira cada vez mais rápido, não apenas porque está em constante expansão, mas, principalmente porque as pessoas que nela habitam também não são estáticas, elas estão em contínuo movimento. A sinfonia urbana é o retrato do nosso cotidiano.

Na cidade do espetáculo, tomando de empréstimo a metáfora de Debord, há sempre alguém que nos olha, do mesmo modo que estamos sempre olhando outras pessoas. No

entanto, olhar não é o mesmo que enxergar – e isso tão bem se explica em ESC. Desse modo, na fronteira do público com o privado, a densidade do real só é conferida pela espetacularização, só é importante se estiver na mídia. Curiosamente Saramago parece reconhecer esta particularidade da contemporaneidade. Ao espetacularizar o caos na cidade ficcional, ele cria um espaço que intenta promover a reflexão sobre o convívio da cidade com seus moradores.

O final do romance é otimista em relação à continuidade do difícil exercício de sair da “caverna”, desviar-se das sombras e buscar, infinitamente, a luz da razão. Ao afirmar que a “a cidade ainda estava ali” (ESC, p. 310), o narrador divide com o leitor a responsabilidade de enxergar e tentar reparar a cidade-mundo. A referência à cidade não indica somente um lugar para morar, é também um reencontro com o desejo de se viver junto, compartilhar. Decerto, a utopia inicial da *pólis* da antiguidade talvez não possa ser plenamente experimentada, se é que algum dia o foi. O espaço urbano é o lugar do dissenso, mas também da negociação, da diversidade, da desconstituição das totalizadoras ideias de homogeneidade.

Nas grandes cidades existe sempre a preocupação de propagar a ideia de inclusão. O problema é que “todo mundo” é sempre uma expressão esvaziada, porque desconsidera a existência das particularidades, da diferença, das minorias.

Ainda que descreva uma série de desgraças e todo tipo de crueldade que podem fazer os homens uns com os outros, ESC fracassa enquanto distopia. É bem verdade que Saramago flerta, ensaia a projeção de uma distopia que nega a existência de um futuro menos desumano. Em determinadas partes da obra, assistimos horrorizados a todo tipo de barbárie.

Entretanto nasceu a lua. Pela porta do átrio que dá para a cerca exterior entra uma difusa claridade que cresce pouco a pouco, os corpos que estão no chão, mortos dois deles, os outros vivos ainda, vão lentamente ganhando volume, desenho, traços, feições, todo o peso de um horror sem nome, então a mulher do médico compreendeu que não tinha qualquer sentido, se o havia tido alguma vez, continuar com o fingimento de ser cega, está visto que aqui já ninguém se pode salvar, a cegueira também é isto, viver num mundo onde se tenha acabado a esperança. (ESC, p. 204).

Considerando-se esse fragmento, pode-se inferir a intenção de reafirmar certa visão cética, descrente da humanidade. Aqui, o narrador insinua que a mulher do médico, cansada de carregar “o peso de um horror” tão grande que não pode ser mais nomeado,

já não acredita mais na possibilidade de “salvação” dos companheiros de confinamento. A expressão “viver num mundo onde se tenha acabado a esperança” reforça essa impressão. Contudo, o que se percebe nas páginas seguintes é que a mulher persiste na crença de que, embora não seja possível resgatar a maioria dos cegos, ao menos para o pequeno grupo, que ela passa a liderar, ainda resta à esperança de construir outras formas, mais dignas, de resistência e luta diante do caos que se impõe.

Segundo Bloch a utopia concreta se expressa e se realiza na *Docta Spes*, uma esperança sábia, que é capaz de animar os sonhos diurnos, fundadores desta esperança. Mas é através da práxis que esses sonhos podem ser concretizados. Desejar uma sociedade que ainda-não-existe, mas consiste em uma real possibilidade, não é um devaneio, mas um impulso para frente, porque se está empenhado em uma ação no presente que se volta para o futuro menos caótico.

Movidos pela necessidade de sobreviver e também de transformar a sua realidade, o pequeno grupo formado no manicômio mantém a confiança em dias melhores. Agarrando-se a um fio de esperança, que no romance oscila quase o tempo todo entre a vontade de reorganizar as relações e a descrença no que está posto, a mulher do médico decide “falar aos soldados” (ESC, p. 209) que vigiam a entrada do cárcere, porque acredita que eles “também têm sentimentos”. É graças a essa esperança que ela vence o medo e consegue achar uma estreita passagem pela qual escapa com o seu grupo.

Nas páginas finais do romance, outra personagem feminina, a rapariga dos óculos escuros, inicia um diálogo com o velho da venda preta, que parece exemplificar a capacidade que os homens possuem de buscar formas de manter a esperança:

Enquanto puder, disse a rapariga dos óculos escuros, mantereí a esperança, a esperança de vir a encontrar os meus pais, a esperança de que a mãe deste rapaz apareça, Esqueceste-te de falar da esperança de todos, Qual, A de recuperar a vista, Há esperanças que é loucura ter, Pois eu digo-te que se não fossem essas já eu teria desistido da vida, [...] (ESC, p. 290).

Na conversa entre os dois emerge a ideia de que a esperança é tão necessária e presente no homem quanto às projeções utópicas. O futuro não parte de uma concepção idealista, pois só existe a partir de um presente que deve ser considerado, mas a condição para uma efetiva transformação desse presente só é possível na relação com a práxis.

Conforme afirmou Paulo Freire (2000, p. 114): “mudar é difícil, mas é possível”. Movido pela vontade utópica autêntica, Saramago parece refletir em ESC a dimensão utópica que pretende a construção de um mundo mais justo. Habitada por sonhos diurnos (BLOCH, 2005), a sua consciência utópica exigia uma urgência para conquistar o que não é ainda, mas pode vir a ser. Talvez seja por este motivo que em muitos de seus romances, a exemplo de ESC, o final curiosamente remete para o início, indicando que nada está fixo, determinado, estagnado, tudo pode ser modificado porque o ciclo da vida está sempre sendo renovado.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa procurou realizar uma análise sobre a manifestação da utopia na narrativa de José Saramago.

No primeiro capítulo fizemos um recorte teórico com o qual dialogamos ao longo do trabalho. Nesse processo, a concepção de utopia concreta, formulada por Bloch, foi de fundamental importância para compreendermos que a utopia é um elemento necessário à concretização de ações, elemento este que move o indivíduo social, instigando-o a superar limites, a transcender em prol da concretização de seus sonhos.

No segundo capítulo percorremos o itinerário histórico-literário do escritor. Verificamos em nossa análise a existência de aspectos bibliográficos que se relacionam com o seu projeto ético-estético.

Partindo da análise das obras, em questão, percebeu-se a existência de certa proximidade para com a concepção proposta por Gilles Deleuze, em relação à vivência das minorias e sua própria percepção. Verificou-se uma politização voltada para a concepção de literatura como luta e resistência, potência para a melhoria do contexto. Nesse sentido, há uma importância notável em relação à postura das mulheres, refletida a partir das obras. Também reconhecemos na análise a tentativa de construir uma utopia do “agora”, estruturada na perspectiva de esquerda. Nela, a questão da percepção e o devir minoria foram exemplificadas como elementos que aparecem em vários romances do escritor.

Aproximando-se da utopia concreta de Bloch, na análise do *corpus* literário escolhido verificou-se a presença das três funções da utopia apontadas pelo autor: o deslocamento da realidade, a transgressão da situação presente e a recusa do conformismo e do fatalismo na atuação de esperança.

Com relação à tríade literatura/compromisso/ transformação, nossa análise apontou para a compreensão de que, embora reconhecesse que a literatura não era capaz de transformar o mundo, Saramago, dentro do seu “espaço literário”, dos seus ensaios, crônicas, poemas, contos e, principalmente, dos seus romances, procurou demarcar sua posição afirmando que era necessário mudá-lo. Era uma questão de percepção, de compreender que a crítica ao presente pode impulsionar o desejo e a esperança de

transformar a realidade, ainda que ele repelisse a tarefa enquanto missão ou doutrina política.

Segundo Mikhail Bakhtin (2000), todo discurso implica outro, inscreve em si mesmo a fala do outro, porque a resposta tem por modelo outro ou outros discursos. Ele nunca é falado por uma única voz, mas por muitas vozes que geram outros textos que se entrecruzam no tempo, no espaço. O diálogo das linguagens não pode, pois, ser entendido somente como o diálogo estático das forças sociais. Ele é também o diálogo dos tempos e das épocas, daquilo que nasce, vive, morre, do que coexiste.

É esse diálogo dos tempos que verificamos no último capítulo. A narrativa de Saramago demonstra essa busca, quando apresenta as personagens em um processo de construção do sujeito que não pode mais ser pensado somente de forma independente, mas em diálogo com os outros sujeitos do seu meio social. Ao apresentar a nova estrutura societária que se forma a partir da contaminação por um tipo misterioso de cegueira branca, que se espalha pela cidade, o autor revela como os valores dos indivíduos são socialmente condicionados.

Para viver em sociedade, os homens aprendem que é preciso reprimir os impulsos individuais criando normas e leis, caso o contrário, o caos, seria inevitável. Mas encarcerados, os “cegos malvados” eliminam todas as regras de convívio social e passam a viver em estado de anarquia e caos absoluto. A consequência é que isso traz à tona os seus mais primitivos instintos de sobrevivência, transformando-os em verdadeiros animais.

Por um lado poderíamos ler a obra a partir de sua provável função alegórica. Por outro, não seria essa a condição real em que o homem contemporâneo vive? A cegueira? Aos que a relutavam em reconhecer a proximidade do texto ficcional com o caos no mundo “real”, Saramago alertava: “O livro é apenas uma pálida imagem da nossa realidade, às pessoas que diziam não suportar a leitura do meu livro, eu respondo com a pergunta: vocês não conseguem ler este livro, mas conseguem viver neste mundo?” (SARAMAGO, 2007, s/p).

Essa transformação dá ao livro um tom parabólico. A parábola, por conseguinte, nos convida a investigar aspectos da condição humana que de outra maneira estariam

mascarados. É um convite ao jogo irônico que o texto propõe: avaliar, por uma fenda, o complexo processo de estabelecer relações entre o visto e o não visto.

Na tentativa de propor uma reflexão sobre a questão trazemos à baila a epígrafe do romance, na qual Saramago, sob o disfarce de um conselho, expõe seu projeto: “Se podes olhar, vê. Se podes ver, repara”. Nas frases, o escritor convida o leitor a romper com o olhar superficial, libertando sua visão das amarras da alienação, na busca por um modo mais solidário de se relacionar com o mundo.

Na percepção de Saramago ser escritor era uma forma de compreender o mundo: “uma forma de assistir a um universo que então começava a se manifestar com uma série de mudanças que exigiam de mim coerência de pensamento e de ação” (SARAMAGO, 2007. s/p).

Em contraposição ao niilismo e identificação distópica, apontados em dissertações, teses e artigos de alguns pesquisadores sobre a obra do escritor português, nossa leitura pensa a questão da utopia enquanto parte da própria estrutura histórica do homem.

O potencial comunicativo de um texto só se realiza plenamente no instante em que entra em contato com o leitor. Para que esse potencial seja completo é preciso que o leitor construa algum tipo de sentido. Na verdade, a dinâmica texto/leitor é uma via de mão dupla. Se por um lado o texto indica que sentidos podem ser produzidos, por outro, estimula a apropriação e interpretação, fatores determinantes para a compreensão do que se lê. Em outras palavras, quem escreve deixa pistas textuais que servem para mapear o sentido de um texto, mas cabe ao leitor atribuir um sentido as informações dadas.

Isso não significa dizer que o sentido que um texto comunica já está dado desde o início, no próprio texto – é impossível para o autor controlar totalmente o sentido do texto – mas é no texto que o leitor busca estabelecer as relações entre o dito e o não dito, exercendo sua liberdade interpretativa. É a ausência de controle de sentidos que faz de um texto algo sempre múltiplo, sempre aberto à recepção e à criatividade do leitor.

Ao afirmarmos a existência de algo não dito, temos em mente que este algo é produzido na relação entre o texto e as experiências próprias de cada leitor. Sendo assim, podemos afirmar que a leitura de um texto está diretamente relacionada à sua recepção e, por conseguinte, ao leitor.

Segundo o alemão Wolfgang Iser (1996), estudioso da teoria da recepção, o processo de leitura está ligado à visão de mundo do receptor/leitor, seus conhecimentos prévios e, principalmente, a maneira como ele articula seu repertório anterior com os adquiridos no momento da leitura. A fim de esclarecer melhor a perspectiva deste autor, considere o seguinte trecho de seu livro *O Ato da Leitura*:

As perspectivas do texto visam certamente a um ponto comum de referências e assumem assim o caráter de instruções; o ponto comum de referências, no entanto, não é dado enquanto tal e deve ser por isso imaginado. É nesse ponto que o papel do leitor, delineado na estrutura do texto, ganha seu caráter efetivo. Esse papel ativa atos de imaginação que de certa maneira despertam a diversidade referencial das perspectivas da representação e a reúnem no horizonte de sentido (ISER, 1996, p. 75).

Segundo Iser (1996), dois aspectos são fundamentais para compreender os conceitos de recepção e efeito: um artístico, estabelecido pelo autor da obra; e um estético, instituído pelo próprio receptor, o leitor, com todo o seu repertório. Ao estudo desses aspectos devemos acrescentar aquilo que não está estabelecido, o não dito, os espaços vazios, as brechas deixadas ao longo de uma obra. São esses espaços que o leitor/receptor, uma espécie de operador do lugar vazio, anseia preencher.

Ainda assim, os espaços e brechas podem representar perspectivas diferentes e que, por vezes, podem significar algo muito diverso do pensado inicialmente pelo leitor. São as armadilhas que esses significados múltiplos criam que dificultam o trabalho de quem deseja analisá-los. Por um lado, estamos sempre diante da tentação de uma interpretação limitada e racional, por meio da qual uma coisa só tem existência quando pode ser explicada. De outro, nos preocupamos com o que não é dito, ou com o que é dito de forma obscura, e que deve ser compreendido além da superfície.

O fato é que uma interpretação é sempre indefinida, pois envolve um deslizamento contínuo de significado (ECO, 2005). É como em um diálogo, em que a interpretação supre os vazios existentes entre uma fala e sua réplica. Na relação com o texto, e seus espaços vazios, o leitor, mesmo não dominando inteiramente o assunto do texto, tenta preencher os espaços, criando possibilidades de interpretar e relacionar os enunciados.

Tal relação, entre a obra literária e o leitor, abre inúmeras possibilidades de estabelecer pontes da literatura com outros campos do saber. Esta fluidez das fronteiras do campo

literário permite que aspectos sociais, políticos, econômicos e tecnológicos da sociedade de uma determinada época possam ser analisados por pesquisadores de outras áreas.

Não cabe, no momento, relacionar essa fluidez ao debate contemporâneo da literatura de testemunho, engajada, ou a de autoficção. O que aqui está posto é a possibilidade de pensar que uma obra literária pode dialogar com as experiências humanas de sua época, e mais, que a recepção estética e ética da realidade, não compromete a concepção da obra enquanto criação artística.

Seguindo essa premissa, como leitores que somos, percebemos que ao lermos um romance de Saramago, como *ESC*, é possível identificar que se trata de alguém preocupado com as causas sociais, de um homem de esquerda. No entanto, não é possível concluir que estamos diante de um militante do Partido Comunista Português.

Enquanto pesquisadores, também sensíveis às questões e problemas sociais da contemporaneidade, precisamos atentar para o perigo de investir a nossa própria esquerda na literatura do escritor, sob pena de incorrer no erro de uma atitude panfletária que ele não teve, distorcendo assim o nosso objeto de pesquisa.

Do exposto, concluímos que os resultados obtidos confirmam a tese levantada no início da pesquisa: Saramago propunha, em seus trabalhos literários, o resgate de uma espécie de força-motriz humana voltada à melhoria do espaço social. Verificamos a existência de uma solução autoral estetizada pautada no reverberar de uma possibilidade de resgate mundano a partir da práxis humana.

Espera-se que este trabalho sirva enquanto referencial para novos estudos da obra de José Saramago. Nota-se a possibilidade latente de haver uma continuidade nos estudos sobre a manifestação da utopia; no sentido de que seja possível construir um olhar que verse sobre a totalidade das obras de Saramago, incluindo todos os romances, em que a utopia surge enquanto temática em suas afirmações ou negações.

Pelo que se concluiu até o presente momento, verifica-se que é possível a realização de futuros desdobramentos acadêmicos que enfoquem o referido tema. Tendo em vista a amplitude do *corpus* literário, observa-se a necessidade de um maior aprofundamento nos estudos sobre a obra do escritor.

Na contemporaneidade, o afunilamento do projeto utópico sofre a influência dos fatalistas prognósticos de um futuro ainda mais caótico, ou pior, da impossibilidade de pensar a sua existência. Entretanto, a esperança anima o processo revolucionário motivando o homem a transformar realidades adversas. Contra o ceticismo, o ‘otimismo militante’ constitui outra postura política no sentido de um olhar para frente, para a construção de linhas de fuga e resistência. Nesse percurso a práxis é o alicerce fundamental, pois “a vida se chama amanhã; o mundo, *lugar para nós*” (BLOCH, 2005, p. 118). Inspirados por ESC, compreendemos que mundo não é uma porta sem saída, mas uma saída ainda por construir.

7 REFERÊNCIAS

A - DE JOSÉ SARAMAGO

- _____. **A Bagagem do viajante**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- _____. **A estátua e a pedra**. Fundação José Saramago, 2013.
- _____. **A jangada de pedra**. Lisboa: Editoria Caminho, 1986.
- _____. **Alabardas, alabardas, espingardas, espingardas**. Companhia das Letras, 2014.
- _____. **As pequenas memórias**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- _____. **Cadernos de Lanzarote**. São Paulo, Cia das Letras, 1997.
- _____. **Cadernos de Lanzarote II**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- _____. **Cadernos de Lanzarote III**. Lisboa: Caminho, 1996.
- _____. **Caim**. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2009.
- _____. **Discursos de Estocolmo**. Lisboa: Caminho, 1999.
- _____. **Ensaio sobre a Cegueira**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- _____. **Ensaio sobre a lucidez**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- _____. **Folhas Políticas, 1976-1998**. Lisboa: Caminho, 1999.
- _____. **Levantado do Chão**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.
- _____. **Memorial do convento**. São Paulo: Companhia das Letras, 1982.
- _____. **Manual de pintura e caligrafia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- _____. **O ano de 1993**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- _____. **Os apontamentos**. Lisboa: Editorial Caminho, 1990.
- _____. **O Conto da Ilha Desconhecida**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- _____. **O Evangelho Segundo Jesus Cristo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- _____. **Todos os nomes**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- _____. **As palavras de Saramago: catálogo de reflexões pessoais, literárias e políticas**. Sel. e org. Fernando Gómez Aguilera. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

_____. “Carta a Josefa, minha avó”. **A Capital, Lisboa**, 14 de março de 1968. Disponível em: <http://www.josesaramago.org/carta-josefa-minha-avo-1978/> Acesso em: 31/07/2014.

ENTREVISTAS E TEXTOS

SARAMAGO, José. “A humanidade não merece a vida”. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 28 nov. 2008. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Mwq595Ycrt0>. Acesso em: 12/09/2011. Sabatina mediada por Vaguinaldo Marinheiro.

_____. “Atenção, este livro leva uma pessoa dentro”. Disponível em <www.matices.de/16/16ksaram.htm>. Acesso em: 02/03/2014. Entrevista a Bete Köninger.

_____. Autobiografia. **The official web site of the Nobel Prize**, 1998. Disponível em: http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1998/saramago-bio.htm. Acesso em 20/10/2010.

_____. “De como a personagem foi mestre e o autor seu aprendiz”. In: **Nobelprize.org**. The Nobel Prize in Literature 1998: José Saramago, Nobel Lecture. Disponível em: http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1998/saramago-lecture.html. Acesso em: 21/12/2011.

_____. “Escribí para saber si hay una forma más humana de vivir que no sea la crueldad”. In: **La Voz de Lanzarote**, Lanzarote, 25 jun. 1996. Disponível em: <http://caderno.josesaramago.org/2010/08/>. Acesso em 09/10/2012.

_____. “José Saramago: Israel es rentista del Holocausto”. In: **¡Palestina existe!**. Madri, Foca, 2002, p. 13-36.

_____. HATHERLY, Ana et alii & BERTRAND, Livraria. **Poética dos Cinco Sentidos – La Dame à La Licorne**. Lisboa: Livraria Bertrand, 1979.

_____. 'Não sou pessimista, o mundo é que é péssimo', desabafa Saramago. In: **O Globo**, 25 nov. 2008. Entrevista a Márcia Abos Disponível em: <http://oglobo.globo.com/cultura/nao-sou-pessimista-mundo-que-pessimo-desabafa-saramago-3604651#ixzz3FT6CJAAbp>. Acesso em: 10/12/2012.

_____. O despertar da palavra. In: **CULT– Revista Brasileira de Literatura**, São Paulo, n.17, dez. 1998, p. 16-24. Entrevista a Horácio Costa.

_____. O mundo de Saramago. **Revista Visão**, Lisboa, p. 96, 16 jan. 2003. Entrevista a José Carlos Vasconcelos.

_____. Por utopias mais próximas. **Revista Espaço Acadêmico**. Nº 69. Ano VI, jan. 2005. Disponível em <http://www.espacoacademico.com.br/069/69saramago.htm>. Acesso em 04/03/2012.

_____. Saramago questiona a ilusão do mundo democrático. In: **Carta Maior**, Paris, 23 ago. 2004. Entrevista concedida a Erika Campelo. Disponível em: <http://www.cartamaior.com.br/?/Editoria/Politica/Jose-Saramago-questiona-a-ilusao-do-mundo-democratico/4/2164>. Acesso em 17/09/2013.

_____. “Ser escritor é uma maneira de entender o mundo”, diz Saramago. In: **El País**, 16/11/2007. Disponível em: <http://www.contee.org.br/noticias/msoc/nmsoc62.asp>. Acesso em: 10/09/2012.

_____. Sobre Literatura, compromisso e transformação social. Disponível em: www.josesaramago.org/saramago/detalle.php?id=795. Acesso em: 09.10.2012.

_____. Com Saramago. **Ler**, n. 6, 1989, p. 15-21. Entrevista a Francisco José Viegas.

SOBRE JOSÉ SARAMAGO

AGUILERA, Fernando Gomez. **As palavras de Saramago**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

ARENAS, Fernando. **Utopias of Otherness: Nationhood and Subjectivity in Contemporary Portugal and Brazil**. University of Minnesota Press, 2003.

ARIAS, Juan. **José Saramago: o amor possível**. Rio de Janeiro: Manati, 2003.

ARNAUT, ANA PAULA. **José Saramago**. Lisboa, Edições 70, 2008.

_____. “José Saramago: da realidade à utopia. O Homem como lugar onde”. In: **“O que transforma o mundo é a necessidade não a utopia”** - Estudos sobre utopia e ficção em José Saramago. iBroLiT série, vol. IV. Berlim: Frank & Timme 2014, p. 155-180.

_____. “Deixa-te levar pela criança que foste: José Saramago e As Pequenas Memórias”. In **Navegações: Revista de Cultura e Literaturas de Língua Portuguesa**, vol. 4, nº 1, 2011, p. 46-52.

BALTRUSCH, Burghard. “Mito feminino e imagologia masculina: a representação da mulher em Memorial do convento”. In: **LBR - Luso-Brazilian Review**, vol. 49, n. 2, 1 de dezembro de 2012, p. 207-231.

_____. “Mulher e utopia em José Saramago – a representação da Blimunda em *Memorial do Convento*”. In: **“O que transforma o mundo é a necessidade não a utopia”** - Estudos sobre utopia e ficção em José Saramago. iBroLiT série, vol. IV. Berlim: Frank & Timme 2014, p. 155-180.

BASTAZIN, Vera. “Utopia como ato escritural”. In: **Revista Fronteira Z**, São Paulo, n. 9 dez. 2012, p. 63-81. Disponível em: <http://revistas.pucsp.br/index.php/fronteiraz/article/viewFile/13011/9511>. Acesso em: 20/03/2013.

BERRINI, Beatriz. **Ler Saramago: o romance**. Lisboa: Editorial Caminho, 1998.

BLOOM, Harold. **The Varieties of José Saramago**. Lisboa: Fundação Luso-Americana, 2002. Disponível em: <<http://www.flad.pt/wp-content/uploads/2014/05/livro31.pdf>>. Acesso em 17/03/2012.

CARREIRA, Shirley de Souza Gomes. **A (des) construção da identidade em obras de José Saramago**. Sincronía (Guadalajara), v. Fall, 2002.

CONRADO, Iris Selene. Valores socioculturais nos romances de José Saramago: reflexões sobre literatura e sociedade. In: **Baleia na Rede**, Vol. 1, nº 8, Ano VIII, dez. 2011, p. 130 – 144.

DUARTE, Lélia Parreira, et alii. José Saramago, tecedor da história. In: **Boletim do Centro de Estudos Portugueses**, UFMG, ano IX,X, n.12, p. 90-100. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/cesp/article/view/4447>. Acesso em: 30/04/2013.

FEITOSA, Fabiana Curto. “Autenticidade”. In: **Revista Blimunda**. Lisboa: Fundação José Saramago. N.º 6, nov. 2012, p. 55. Disponível em: <http://www.josesaramago.org/blimunda-6-novembro-2012-90-anos-de-jose-saramago/>. Acesso em: 17/01/2013.

FERREIRA, Sandra Aparecida. **Da estátua à pedra** (A fase universal de José Saramago). 2004. Tese (Doutorado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada, Universidade de São Paulo, São Paulo.

FERRAZ, Salma. **As Faces de Deus na obra de um ateu** – José Saramago. Blumenau: Edifurb, 2012.

GOMES, Pedro Marques **Os saneamentos políticos no Diário de Notícias no ‘Verão Quente’ de 1975**. Lisboa: Alêtheia Editores, 2014.

GOMES, Adelino. "José Saramago por extenso". In: **Público** (Suplemento Mil Folhas), Lisboa, 27 de maio de 2002. Disponível em: <http://josesaramagoextenso.blogspot.com.br/2005/11/ainda-jos-saramago-entrevistado-por.html>. Acesso em: 12/04/2012.

HALPERÍN, Jorge. Saramago: "soy un comunista hormonal". In: **Le Monde diplomatique**. Buenos Aires: Capital Intelectual, 2003, 94 p.

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

NÓBREGA, Isabel da. Viver com os outros. In: **Revista Tabu**, Lisboa, n. 123, 17 jan. 2009. Disponível em: <<http://abnoxio.com/isabel-da-nobrega-e-jose-saramago-ou-de-como-mariana-amalia-se-converteu-em-blimunda>>. Acesso em: 03/02/2013.

OLIVEIRA NETO, P. F. Considerações sobre o feminino em 'Claraboia'. **Revista Blimunda**, Lisboa - Portugal, p. 70 - 92, 18 mar. 2014.

_____. **Retratos para a construção do feminino na prosa de José Saramago**. 1. ed. Curitiba: Editora Appris, 2012.

MACHADO, João Luís Almeida. Ensaio sobre a Cegueira: Como uma fábula macabra. Disponível em <http://www.planetaeducacao.com.br/new/colunas2.asp?id=299>. Acesso em 30/08/2013.

MADRUGA, Conceição. **A Paixão Segundo José Saramago**: a paixão do verbo e o verbo da paixão. 2a. ed. Porto: Campo das Letras, 1998.

MELLO, Sânderson Reginaldo de. **A poética interartes na tessitura de “O Ouvido” de José Saramago**. 2010. 379 f. Tese (Doutorado) - Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras de Assis, 2010.

MENDES, Miguel Gonçalves. **José e Pilar**: conversas inéditas. 1.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

PINTO, Madalena Vaz. “A escrita “sob-controle”: Considerações sobre o narrador na ficção de José Saramago”. In: **O Marrare** - Revista da Pós-Graduação em Literatura Portuguesa da UERJ, número 11, 2009. p. 58-64.

PIRES, F. **Os meus 50 anos no Diário de Notícias**. Lisboa: JM Edições/Casa da Imprensa, 2012.

REIS, CARLOS. **Diálogos com José Saramago**. Lisboa: Editorial Caminho, 1998.

_____. “Palavras para uma homenagem nacional”. In: **Camões** nº3. Revista de Letras e Culturas Lusófonas. Lisboa: Instituto Camões, 1998. Disponível em: <http://www.instituto-camoes.pt/revista/palavrhomengm.htm>. Acesso em 20/01/2013.

ROCHA, Iraci Simões da. “Utopia e práxis: esperança e ação em Saramago e Pepetela”. In: **Recôncavos**: Revista do Centro de Artes, Humanidades e Letras da UFRB. v. 3, p. 5-15, 2009.

SANTOS JUNIOR, Reginaldo José dos. **A Plausibilidade da Interpretação da Religião pela Literatura**: uma proposta fundamentada em Paul Ricoeur e Mikhail Bakhtin exemplificada com José Saramago. Tese (Doutorado). Universidade Metodista de São Paulo, São Bernardo do Campo, 2008. Disponível em: <http://ibict.metodista.br/tedeSimplificado/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=1171>. Acesso em: 20/02/2014.

SANTOS, Luciana Alves dos. **Mito e utopia em A Caverna de José Saramago**: o despertar da consciência. Dissertação de Mestrado. Programa de Literatura e Crítica Literária. PUC-SP. São Paulo, 2010. Dissertação indicada para publicação pela Câmara de Pós Graduação da PUC-SP/ Prêmio 2011 - Melhor Dissertação de Mestrado da Universidade. Obra no prelo (EDUC - 2012).

SEGOLIN, Fernando. "O evangelho às avessas de Saramago ou divino demasiado humano ou o Deus que não sabe o que faz". In: BERRINI, Beatriz (org.). **José Saramago uma homenagem**. São Paulo, Educ/Fapesp, 1999.

SEIXO, Maria Alzira. **O essencial sobre José Saramago**. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1987.

_____. “‘Bíblia é manual de maus costumes’, diz o escritor José Saramago”. In: **Público Online**, 18 de Outubro de 2009. Disponível em http://www.publico.clx.pt/Cultura/biblia-emanual-de-maus-costumes-diz-o-escritor-jose-saramago_1405681. Acesso em 13/03/2012.

_____. **Lugares da ficção em José Saramago**. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1999.

_____. “José Saramago por extenso”. **Jornal de Letras**. n.º 942. 17.11.2006. Disponível em: <http://www.josersaramagoextenso.blogspot.com>. Acesso em 10/10/2013.

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

SILVA, Teresa Cristina Cerdeira da. **José Saramago: o avesso do bordado**. Lisboa: Caminho, 2000.

_____. “Espaços concentracionários e as crises da utopia: Sartre e Saramago”. In: BUENO, Aparecida de Fátima; FERNANDES, Annie Gisele; GARMES, Hélder; et alli. **Literatura Portuguesa: história, memória e perspectivas**. São Paulo: Alameda, 2007, p. 357-364.

_____. “José Saramago: a ficção reinventa a história”. In: **Revista Colóquio/Letras**. Notas e Comentários, n.º 120, Abr. 1991, p. 174-178.

_____. **José Saramago entre a história e a ficção: uma saga de portugueses**. Lisboa: Dom Quixote, 1989.

ZANIN, Luiz. “A democracia segundo Saramago”. **Estadão**. 19 Novembro 2006. Disponível em: <http://blogs.estadao.com.br/luiz-zanin/a-democracia-segundo-saramago/>. Acesso em: 12/07/2013.

BIBLIOGRAFIA GERAL

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia**. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

ADORNO, Theodor W. Em defesa de Bach contra seus admiradores. In: **Prismas: crítica cultural e sociedade**. São Paulo: Ática, 1998. p. 131-144.

_____. O ensaio como forma. In: _____. **Notas de literatura I**. Tradução de Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003. p. 15-45.

ARAGON, Luis Eduardo. **O Anti-Édipo não é Anti-Psicanálise**. 2006. Disponível em: <http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/antiedipoaragon.pdf>. Acesso em: 4/08/2011.

AUGÉ, Marc. **Não-lugares**: introdução a uma antropologia da sobremodernidade. Lisboa: Bertrand Editora, 1994.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BARTHES, Roland. A escuta. In: **O óbvio e o obtuso**: ensaios críticos III. Tradução de Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990, p. 217-229.

_____. **Aula**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. 11. ed. São Paulo: Editora Cultrix, 2004.

BAUDRILLARD, Jean. **The Gulf War did not take place**. Bloomington: Indiana University Press, 1995.

BAUMAN, Zygmunt. **Vida para o consumo**: a transformação das pessoas em mercadoria. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

_____. **Comunidade**: A busca por segurança no mundo atual. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

BENJAMIN, Walter. O Narrador. In: **Obras escolhidas I**: Magia e técnica, arte e política. 10. ed. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet, São Paulo: Brasiliense, 1996.

_____. Sobre o conceito da história [1940]. In: **Obras escolhidas I**: Magia e técnica, arte e política – ensaios sobre literatura e história da cultura [1983]. 5. ed. Tradução: Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1993, p. 222-232.

_____. **Origem do drama barroco alemão**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. Brasiliense: São Paulo, 1984.

BLANCHOT, Maurice. **O livro por vir**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BLOCH, Ernst. **O Princípio Esperança**. Trad. Nélcio Schneider. Rio de Janeiro: EdUERJ: Contraponto, 2005.

_____. **O princípio esperança II**. Tradução: Werner Fuchs. Rio de Janeiro: EdUERJ: Contraponto, 2006a.

_____. **O princípio esperança III**. Rio de Janeiro: EdUERJ: Contraponto, 2006b.

BLOOM, Harold. Leio, logo existo. **Revista Veja**. São Paulo: Ed. Abril, ed. 1685, ano 34, 31 jan. 2001, p. 11-15

_____. **Gênio**: os 100 autores mais criativos da história da literatura. Tradução José Roberto O'Shea. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.

_____. **O cânone ocidental**: os livros e a escola do tempo. 2. ed. Tradução de Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Objetiva, 1994.

BERLIN, Isaiah. **Limites da Utopia**: capítulos da História das Ideias. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

BERTRAND, Georges. Paisagem e geografia física global: um esboço metodológico. In: **Cadernos de Ciências da Terra**, nº 13, USP/IG. São Paulo, 1971.

BHABHA, Homi. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

BORGES, Jorge Luis. **Ficções**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. **Elogio da sombra**. Tradução de Carlos Nejar. São Paulo: Globo, 1997.

CALVINO, Ítalo. “O miolo do leão”. In: **Assunto encerrado** – Discursos sobre literatura e sociedade. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

CANDIDO, Antonio. A literatura e a formação do homem. In: **Remate de males**. Número Especial Antonio Candido. Campinas: Departamento de Teoria Literária IEL Unicamp, 1999.

_____. **Literatura e sociedade**. São Paulo: Edusp, 1967.

CHAUÍ, Marilena. Notas sobre Utopia. In: **Ciência e Cultura**. [online], v. 60, n. sp. 1, p.7-12, julho de 2008. Disponível em: http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?pid=S0009-67252008000500003&script=sci_arttext. Acesso em: 02/07/2013.

COELHO, Teixeira. **O Que é Utopia**. São Paulo: Brasiliense, 1992.

COLLOT, Michel. Pontos de vista sobre a percepção das paisagens. **Boletim de Geografia Teórica**, Rio Claro: Unesp, v. 20, n. 39, , 1990, p. 21-32.

COMPAGNON, Antoine. **Literatura para quê?** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

_____. **O demônio da teoria**: literatura e senso comum. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. 2ª. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

CORREA, Roberto Lobato; ROSENDAHL, Zeny. Apresentando Leituras sobre Paisagem, Tempo e Cultura. In: CORREA, Roberto Lobato; ROSENDAHL, Zeny (Org.) **Paisagem, Tempo e Cultura**, Rio de Janeiro: Ed UERJ, 1998, p. 7-11.

CUDDON, J. A. “Utopia”. In: **Dictionary of Literary Terms and Literary Theory**. London: Penguin, 1999.

CUVILLIER, Armand. **Sociologia da Cultura**. Porto Alegre: Globo; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1975.

DEBORD, Guy. **A Sociedade do Espetáculo**. Tradução de Estela dos Santos Abreu, Rio de Janeiro: Editora Contraponto, 1997.

DELEUZE, Gilles. **O Abecedário de Gilles Deleuze**. Realização de Pierre-André Boutang. Produzido pelas Éditions Montparnasse, Paris 1988 - 1989. Divulgado pela TV Escola, Ministério da Educação. Tradução e Legendas: Raccord [com modificações]. Transcrição realizada por Bernard Rieux, em 6 de agosto de 2005. Disponível em: dc128.4shared.com/download/.../Gilles_Deleuze_-_O_Abecedrio_d.doc. Acesso em: 22/06/2011.

_____. **L'Île Déserte et autres textes: textes et entretiens 1953 – 1974**. Org. David Lapoujade. Les Éditions de Minuit: Paris, France, 2002.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O Anti-Édipo: Capitalismo e Esquizofrenia**. Tradução Luiz B. L. Orlandi. Rio de Janeiro: Editora 34, 2010.

_____. **Mil Platôs, Capitalismo e Esquizofrenia**. Vol. 1. Trad. Aurélio Guerra Neto e Celia Pinto Costa. São Paulo: Editora 34, 2007.

_____. **Mil Platôs, Capitalismo e Esquizofrenia**. Vol. 5. Trad. Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 2008.

DUBOIS, Claude-Gilbert. Problèmes de l'utopie. Archives des Lettres Modernes, IV, n. 85, 1968.

ECO, Umberto. **Interpretação e Superinterpretação**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. **Obra Aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

ENGELS, Friedrich. **Do Socialismo Utópico ao Socialismo Científico**. 8. ed. São Paulo: Global, 1986.

FACINA, Adriana. **Literatura e sociedade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo Dicionário Aurélio**. 3.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

FIRPO, Luigi. "Para uma definição de Utopia". In: **Morus: Utopia e Renascimento**. Campinas: Unicamp, 2005, n. 2, p. 225-237

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. Tradução de Laura Fraga de A. Sampaio. 10. ed. São Paulo: Ed. Loyola, 2005.

_____. **Microfísica do poder**. 16. ed. Rio de Janeiro: Editora Graal: 2001

_____. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. Tradução de Raquel Ramalhete. Petrópolis, Vozes, 2004.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da esperança**: um reencontro com a pedagogia do oprimido. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

_____. **Pedagogia da indignação**: cartas pedagógicas e outros escritos. São Paulo: Editora UNESP, 2000.

FREUD, Sigmund. **O Mal-Estar na Civilização**. Tradução de José Octávio Aguiar Abreu. Rio de Janeiro: Imago, 2002.

GILROY, Paul. **O Atlântico Negro**. São Paulo: Editora 34; Rio de Janeiro: Universidade Candido Mendes: Centro de Estudos Asiáticos, 2001.

GOMES, Renato Cordeiro. **Todas as cidades**: a cidade. Rocco: Rio de Janeiro, 1994.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

_____. **Da diáspora**: identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da UNESCO, 2003.

_____. Identidade Cultural e Diáspora. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, Rio de Janeiro, n. 24, 1996, pp. 68-75.

HARVEY, David. **A produção capitalista do espaço**. São Paulo: Annablume, 2005.

HUTCHEON, Linda. **Poética do Pós-Modernismo**. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

_____. **Teoria e política da ironia**. Tradução de Julio Jeha. Belo Horizonte: UFMG, 2000.

IGLESIAS, Francisco. **A revolução industrial**. 11. ed. São Paulo: Brasiliense, 1992.

ISER, Wolfgang. **O Ato da Leitura**: uma teoria do efeito estético. São Paulo: Ed. 34, 1996, vol. 1.

JACOBY, Russell. **O fim da utopia**: política e cultura na era da apatia. Tradução: Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Record, 2001.

_____. **Imagem imperfeita**: pensamento utópico para uma época antiutópica. Tradução: Carolina Araújo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

JAMESON, F. Pós-Modernidade e Sociedade de Consumo. **Revista Novos Estudos CEBRAP**, n.12, p.16-26, jun.1985.

_____. A Política da Utopia. In: **Contragolpes**: seleção de artigos da New Left Review. SADER, E. (ORG). São Paulo: Boitempo, 2006.

_____. **O inconsciente político**: a narrativa como ato socialmente simbólico. Trad. De Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Ática, 1992.

KELSEN, Hans. **Teoria Geral do Direito e do Estado**. Trad. Luís Carlos Borges. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

KOVACS, Alexandre. **Harold Bloom** - Gênio: os 100 autores mais criativos da história da literatura. Resenha, 04/09/2007. Disponível em: <http://mundodek.blogspot.com.br/2007/11/harold-bloom-gnio-os-100-autores-mais.html#.VDp9B_ldVAA>. Acesso em: 04/03/2014.

LEFEBVRE, Henri. **A revolução urbana**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1999.

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico**: de Rousseau à Internet / Philippe Lejeune; organização: Jovita Maria Gerheim Noronha; tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha, Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

LLOSA, Mário Vargas. “A mentira e a verdade na ficção”. In: **A verdade das mentiras**. São Paulo: Arx, 2002

MANGUEL, Alberto. **À mesa com o Chapeleiro Maluco**: ensaios sobre corvos e escrivainhas. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

MANNHEIM, Karl. **Ideologia e Utopia**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1972.

MARCUSE, Herbert. **Cultura e Sociedade**. Vol. 1. São Paulo: Paz e Terra, 2006.

_____. **O fim da utopia**. São Paulo: Editora Paz e Terra, 1969.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **A Ideologia Alemã**. Trad. José Carlos Bruni e Marco Aurélio Nogueira. São Paulo, Editora Hucitec, 1987.

_____. **A sagrada família ou a crítica da crítica contra Bruno Bauer e consortes**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2003.

MENDES, Murilo. "Os quatro elementos". In: _____. **Poesia completa e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

MOISÉS, Massaud. **A criação literária**: prosa. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1985.

_____. **A análise literária**. São Paulo: Cultrix, 2007.

MORUS, Thomas. **Utopia**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

MUMFORD, Lewis. **A cidade na história**: suas origens, transformações e perspectivas. 3 ed. Martins Fontes: São Paulo, 1991.

MÜNSTER, Arno. **Ernst Bloch**: filosofia da práxis e utopia concreta. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1993.

NIETZSCHE, Friedrich W. “O niilismo”. In: **Os pensadores**: Obras Incompletas. Trad. de Rubens Rodrigues Torres Filho. 3 ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

ORWELL, George. **1984**. Tradução de Wilson Velloso. 23. ed. São Paulo: Editora Nacional, 1996.

PETROVIC, Gajo. Práxis. In: BOTTOMORE, Tom. **Dicionário do pensamento marxista**. Trad. Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001, p.295.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Altas Literaturas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. "As artimages de Saramago". Jornal **Folha de São Paulo**, 6/12/1998. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs06129804.htm>>. Acesso em: 30/03/2010.

_____. **Inútil poesia e outros ensaios breves**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

PESSOA, Fernando. Autopsicografia. In: **Obra completa**. Porto: Lello & Irmãos, 1975.

PLATÃO. **A República**. São Paulo: Martin Claret, 2003.

RACAULT, Jean-Michel. "Longe da quimera, perto do real". Entrevista. In: **Jornal da Unicamp**, Campinas, 1º a 14 de junho de 2009. Tradução de Ana Cláudia Romano Ribeiro, p. 5-7.

_____. "Da ideia de perfeição como elemento definidor da utopia". In: **Revista Morus – Utopia e Renascimento**, Campinas, nº 6, 2009, p. 29-45.

RANCIÈRE, Jacques. **Políticas da escrita**. São Paulo: Editora 34, 1999.

_____. **A partilha do sensível: estética e política**. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: Ed. 34, 2005.

RUEB, Franz. 48 **Variações sobre Bach**. Trad.: João Azenha Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

SADIE, Stanley. **Dicionário Grove de Música**: edição concisa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994. xi, 1048p. ISBN 8571103011 (enc.).

SANTOS, Boaventura de Sousa. **A crítica da razão indolente**: contra o desperdício da experiência. São Paulo: Cortez Editora, 2000.

SANTOS, Jair Ferreira dos. **O que é pós-moderno**. São Paulo: Brasiliense, 2004.

SANTOS, Milton. **Metamorfoses do espaço habitado**. São Paulo: Hucitec, 1988.

SARGENT, Lyman Tower. What is a Utopia? In: **Morus – Utopia e Renascimento**. Campinas, SP, n. 2, p. 153-157, 2005.

SARTRE, Jean-Paul. **Que é a literatura?** São Paulo: Ática, 1993.

SCHAFER, Raymond Murray. **A afinação do mundo**: uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora. São Paulo: Unesp, 2001.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. (org.) O Testemunho: entre a Ficção e o 'Real'. In: **História, Memória, Literatura – O Testemunho na Era das Catástrofes**. Campinas, SP: Ed. da UNICAMP, 2003.

SOARES, Luís Eustáquio. **José Lezama Lima**: anacronia, lepra, barroco e utopia. Vitória: EDUFES, 2007.

SZACHY, Jerzy. **As utopias ou a felicidade imaginada**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1972.

TODOROV, Tzvetan. **A literatura em perigo**. Trad. Caio Meira. Rio de Janeiro: Difel, 2010.

TROUSSON, Raymond. "Utopia e Utopismo". In: **Morus** - Utopia e Renascimento. Campinas: Unicamp, 2005, n. 2, p. 123-135.

WILLIAMS, Raymond. **Marxismo e literatura**. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

ZAJDSZNAJDER, Luciano. **Travessia do pós-moderno**: nos tempos do vale-tudo. 2. ed. Rio de Janeiro: Gryphus, 1992.